جامعة النجاح الوطنية
كليَّة الدّراسات العليا

التّناصّ الذّاتي في نصّ (في حضرةِ الغِياب) للشَّاعر محمود درويش

إعداد
طارق علي أحمد الصيرفي

إشراف
أ. د. عادل الأسطة

قُدِّمت هذه الأطروحة استكمالاً لمتطلبات درجة الماجستير في اللغة العربية وآدابها بكلية الدراسات العليا في جامعة النجاح الوطنية في نابلس، فلسطين.
2011م

التّناصّ الذّاتي في نصّ (في حضرةِ الغِياب)
للشّاعر محمود درويش

إعداد

طارق علي أحمد الصيرفي

نوقشت هذه الأطروحة بتاريخ 2011/12/13م، وأجيزت.

أعضاء لجنة المناقشة	التوقيع
1- الأستاذ الدكتور عادل الأسطة / مشرفًا ورئيسًا	.....
2- الدكتور ياسر أبو عليان / ممتحنًا خارجيًّا	.....
3- الدكتور نادر قاسم / ممتحنًا داخليًّا	.....

الإهداء

إلى نور عينيَّ أمي (الحاضرة الحاضرة)

وعزيزِ القلب أبي

إلى رفيقةِ الدربِ زوجتي وحبيبتي

إلى النّجوم الزّاهرة أخي وأخواتي

إلى الغائبِ الحاضرِ محمود درويش

أهدي هذهِ الدِّراسة

طارق الصيرفي

الشكر والتقدير

أحمد الله أولاً وأخيرًا على فضله ومنّــه وكرمِــه، إذ أكرَمَنــي بمواصلة طلب العلمِ، وأَنار عقلي من ظلماتِ الجهل، ثُمَّ أتقدم بالشكر الجزيل إلى المدرّسين الأفاضل بقسم اللغة العربية في جامعة النجــاح الوطنية الذين وَرِثوا لواء العلم عن الأنبياء، ورَفعوه عاليًا، لِما قدّموه لنا وما زالوا يقدمون، وأخصُّ بالشكر الأستاذ الدكتور عادل الأسطة، الذي شرَّفني بالإشراف على دراستي هذه، وأرشدني إلــى الطّريــق الصحيح بفضلِ نصائحِه وإرشاداته السّديدة، وأمدَّني ببعض المراجــع المهمّة والنادرة أحيانًا والتي من دونها لا تكتمل هذه الدراسة علــى الوجه الذي أريد، والشّكر موصول إلى الأستاذ الدكتور يحيــى جبــر الذي لمْ يبخلْ علينا بعلمه وثقافته ونصائحِه التي لا تنضبُ.

الإقرار

أنا الموقع أدناه مقدم الرسالة التي تحمل العنوان:

التّناصّ الذّاتي في نصّ (في حضرةِ الغِياب) للشّاعر محمود درويش

أقر بأن ما اشتملت عليه هذه الرسالة إنما هي نتاج جهدي الخاص، باستثناء ما تمت الإشارة إليه حيثما ورد، وأن هذه الرسالة ككل، أو أي جزء منها لم يقدم من قبل لنيل أية درجة علمية أو بحث علمي أو بحثي لدى أية مؤسسة تعليمية أو بحثية أخرى.

Declaration

The work provided in this thesis, unless otherwise referenced, is the researcher's own work, and has not been submitted elsewhere for any other degree or qualification.

Student's name: **اسم الطالب:**

Signature: **التوقيع:**

Date: **التاريخ:**

فهرس المحتويات

الرقم	الموضوع	الصفحة
	الإهداء	ج
	الشكر والتقدير	د
	الإقرار	هـ
	فهرس المحتويات	و
	الملخص	ي
	المقدمة	1
	الفصل الأول: علاقة نص (في حضرةِ الغياب) بالأعمال الشّـعريّة السّابقة لدرويش	10
	مدخل	11
1-1	**الطّفولة**	14
1-1-1	ولادة درويش وطفولته	14
1-1-2	الطّفولة الشّقيّة	19
1-1-3	طفولة شقيّة عامّة	22
1-1-4	الطّفولة والبئر	24
1-1-5	الطّفولة والحصان	27
1-1-6	الطّفولة الشّعرية وسورة الرحمن	30
1-1-7	نهاية الطّفولة	32
1-1-8	العودة إلى الطّفولة	34
1-2	**العلاقة الأسريّة**	39
1-2-1	الأمّ	39
1-2-1-1	الأمُّ والنّكبة	41
1-2-1-2	الأمُّ وتغرّب ابنها	43
1-2-1-3	الأمُّ والقهوة	44
1-2-2	الأب	49
1-2-3	الجدّ	56
1-2-4	الجدّة	60

الرقم	الموضوع	الصفحة
1-3	**الهجرة والتَّرحيل**	62
1-3-1	الطَّرد منَ الأرض	64
1-3-2	الرّحيل إلى لبنان	68
1-3-3	النّكبة - الأسطورة – الرّمز	71
1-4	**العودة**	75
1-4-1	طريق العودة	76
1-4-2	العودة النّاقصة	78
1-4-3	هِبةُ العالم المتحضِّر	79
1-5	**المحتلّ**	80
1-5-1	عُلماء آثارٍ ومُؤرّخون	82
1-5-2	الجلاد المقدّس	84
1-5-3	المحتلّ حيوانٌ مُفتَرسٌ	87
1-5-4	ارتكابُ المَجازر	90
1-5-5	المحتلّ المهاجرُ إلى فلسطين	96
1-5-6	تَجربةُ السّجن	97
1-5-7	السّجّان	103
1-5-8	المَرْأة اليهوديّة - ريتا	107
1-6	**الهُويّة الفلسطينيّة**	110
1-6-1	الكتابة والهويّة	110
1-6-2	بيئة القرية الفلسطينيّة	113
1-6-3	الطّبيعة الفلسطينيّة والنّباتات	116
1-6-3-1	الحجر والحقل والأرض	117
1-6-3-2	النَّباتات الفلسطينيّة	125
1-6-4	الكنعانيّة - الفلسطينيّة	129
1-6-5	الهوية القوميّة - العربيّة	136
1-7	**الغُربة والمَنفى**	138
1-7-1	الغَجر والمنفى	140
1-7-2	المطار والمنفى	143

الرقم	الموضوع	الصفحة
1 -7- 3	المنفى في بيروت	147
1 -7- 4	المنفى في باريس	152
1 -7- 5	الحَنين	155
1 -7- 6	العودة	160
1 -8	**المرض وَالموت**	164
1 -8- 1	المرض	167
1 -8- 2	الموتُ الأبيضُ	169
	الفصل الثاني: علاقة نصّ (في حضرةِ الغياب) بالأعمال النّثريّة السّابقة لدرويش	179
	مدخل	180
2 -1	**الطّفولة**	184
2 -1- 1	الطّفولة في البروة	184
2 -1- 2	الطّفولة في لبنان	190
2 -1- 3	الطّفولة والشّعر	194
2 -2	**العلاقة الأسريّة**	197
2 -2- 1	الأمُّ	197
2 -2- 2	الأب	202
2 -2- 3	الجدّ	209
2 -3	**الهجرة والتّرحيل**	210
2 -3- 1	الطَّرد منَ المكان	211
2 -3- 2	الهِجرة ليلاً إلى لبنان	213
2 -3- 3	الشاعر الطروادِيّ	215
2 -4	**العودة**	217
2 -4- 1	طريقُ العودة	217
2 -4- 2	العودة النّاقصة	219
2 -4- 3	هبة العالَم المتحضّر	221
2 -5	**المحتل**	222
2 -5- 1	المُحتلّ المُؤرِّخ	223

الرقم	الموضوع	الصفحة
2-5-2	الجَلاد المُقدَّس	224
3-5-2	ارتكابُ المَجازر	227
4-5-2	تجربَة السّجن	230
5-5-2	السّجَّان	233
6-5-2	مُهاجرون منَ اليَمن	235
7-5-2	المرأة اليهوديّة – ريتا	237
6-2	**الهُويّة الفلسطينيّة**	239
1-6-2	الأرض الهُويَّة	240
2-6-2	البيئة الفلسطينيّة	242
3-6-2	الهويّة والأسطورة	243
4-6-2	الهويّة القوميّة	246
7-2	**الغُربة والمَنْفى**	247
1-7-2	المطار - المنفى	251
2-7-2	مرحلةُ القاهرة	254
3-7-2	مرحلةُ بيروت	256
4-7-2	مرحلةُ باريس	259
5-7-2	نظرةٌ أخرى للمنفى	259
6-7-2	الحنينُ والنَّدم على الخروج	262
7-7-2	العَودة	263
8-2	**َالموتُ**	266
1-8-2	تَجربةُ الموتِ الأولى	268
2-8-2	تَجربةُ الموتِ الثَّانية	270
	الخاتمة	**274**
	قائمةُ المصادر وَالمراجع	**279**
	ملحق (1)	289
	ملحق (2)	290
	Abstract	**b**

التّناصّ الذّاتي في نصّ (في حضرةِ الغِياب)

للشّاعر محمود درويش

إعداد

طارق علي أحمد الصيرفي

إشراف

أ.د عادل الأسطة

المُلخَّص

تتناول هذه الدراسةُ نظريةَ التناصّ الذاتي في كتاب الشاعر محمود درويش (في حضرة الغياب)، إذ إنّ الشاعر في هذا الكتاب يتناص مع ذاته في المضامين والأفكار والأساليب والصور والمفردات التي تخدم الأفكار، وذلك في أعماله الشعرية والنثرية على السواء، فهل يُعدُّ هذا التناص أو إعادة صياغة الأفكار تكرارًا؟ أم أنَّ الشاعر قد أبدع في نصه فاجتنب الوقوع في التكرار؟ وماذا قدم الشاعر في هذا الكتاب من جديد؟

إنَّ هذه الدراسة ستجيبنا عن هذه الأسئلة، وعن غيرها، فقد قمتُ بتقسيم البحث إلى مقدمة وفصلين وخاتمة، بيَّنت المقدمةُ موضوعَ البحث والدراساتِ السابقةَ والمنهجَ الذي سِرتُ عليه.

أما الفصل الأول فقد تناولتُ فيه علاقةَ (في حضرة الغياب) بِما سبقه من أشعار درويش، إذْ تتبعتُ مواضعَ التّعالق والتَّناص بينهما، فلاحظتُ أنهما يتناصان بالعديد من الموضوعات مثل: الطفولة، العلاقة الأسرية، الهجرة والترحيل، العودة، المحتلّ، الهويّة الفلسطينية، الغربة والمنفى، المرض والموت.

وقد جعلتُ هذه الموضوعاتِ عناوينَ أساسية للمباحث، وقد تفرعتْ منها عناوينُ فرعيةٌ تشتمل على تناصَّات ذاتية، فدرستُ التناص من حيثُ الأسلوب وتوظيف الضمائر والأفعال الماضية والمضارعة، ورسم الصور الفنية، كما أشرتُ إلى رؤية الشاعر إلى الحدث أو الفكرة

أو الموضوع في أشعاره، ثم في (في حضرة الغياب)، أي زمن وقوع الحدث، وزمن الكتابة عنه فيما بعد.

أما الفصل الثاني فقد درستُ فيه علاقة (في حضرة الغياب) بما سبقه من نثر الشـــاعر من مقالات ورسائل ومذكَّرات ومقابلات، وكشفتُ عن مواضع التناص بين (في حضرة الغياب) وبين النصوص النثرية السّابقة له، وفعلتُ ما قمتُ به في الفصل الأول.

وأما الخاتمة فقد جاءتْ مشتملةً على أهم النتائج التي توصلتُ إليها بعدَ البحث والدراسة في هذا الموضوع، وكانَ من أهم النتائج التي توصلتُ إليها:

- أَنَّ درويش يكتب في موضوع ما عدة نصوص، ولكننا نلاحظ الاختلاف فيها من حيـــث الأسلوب والألفاظ والتعبير والصور، فلا يُعد ذلك تكرارًا.
- أنه كتب نصه (في حضرة الغياب) من الذاكرة، وهذا يعني أنه قد ينسى بعض التفاصيل التي مرتْ في حياته، لا سيما أنه كتب فيه عن مرحلة بعيدة من حياتـــه هـــي مرحلـــة الطفولة وما قبل النكبة.
- أنّه يتناصّ مع ذاته في رسم الصور الفنية مع قلب التشبيهات أحيانًا، أو التغيير في بناء الصورة.
- لقد أفاد الشاعر كثيرًا من التناص الخارجي، وبتكراره في نصوصه صار هذا التنـــاص الخارجي جزءًا من ثقافته ولغته، فأصبح تناصًّا ذاتيًّا.

المُقدِّمة

يُعدُّ محمود درويش شاعرًا غزير الإنتاج كمًّا ونوعًا، وقد تنوعت كتاباته بين الشعر والنثر، وها هو يُطلُّ علينا بكتابه (في حضرة الغياب) مازجًا الشعر بالنثر، بأسلوب فنيٍّ رائعٍ ومُبدَع. وقد كتب على غلافه كلمة (نص) دون أن يحدد نوعه شعرًا أو نثرًا.

يستحضرُ درويش في هذا الكتاب /النصّ شخصياتٍ عديدة، كان لها دور في حياته الخاصّة، وحياته الشّعرية، كما يستحضر أزمنةً عديدةً، وأماكنَ كثيرةً، كانت بمثابة محطاتٍ مهمةٍ في رحلته الأدبيّة الطّويلة.

إنَّ قارئ كتاب درويش (في حضرة الغياب) يتلمّس بعض الموضوعات، والأفكار التي كتب فيها درويش في شعره ونثره من قبل، ولعله يلجأ إلى ذلك لتأكيدِ فكرةٍ ما، وبيان أهميتها، رافضًا أن يكون ذلك من باب التّكرار والتّراكم الكمّيِّ، كما يقول عادل الأسطة عنه: "هو نفسه يقول بما معناه أنه لا يدفع أي عمل للنشر إلا إذا شعر أنه لا يشبهه، وهو يعني بهذا أنه لا يرغب في كتابة نصوص تكون مجرد تراكم كميّ لما كتب. إنه يرغب في أن تكون تراكمًا نوعيًّا –أي إنه يرغب في أن يضيف شيئًا جديدًا."[1]

لا شكَّ أنّ هناك تعالقًا وتناصًّا بين نصه (في حضرة الغياب)، وبين أعماله السّابقة، شعرًا ونثرًا، إذ نرى تفاعلاً بين (في حضرة الغياب) وبين قصائد شعريةٍ أو نصوصٍ نثريّةٍ سابقة للشّاعر نفسه، وهذا ما سمّاه سعيد يقطين في كتابه (انفتاح النص الروائي) بالتفاعل النصي الذاتي، وهو التناصّ الذي يتم "عندما تدخل نصوص الكاتب الواحد في تفاعل مع بعضها، ويتجلى ذلك لغويًّا وأسلوبيًّا ونوعيًّا..."[2]، ويضيف قائلاً: "يبرز لنا التفاعل النصي الذاتي واضحًا عندما تكون الخلفية النصية التي يتفاعل الكاتب معها مشتركة."[3]

---

(1) الأسطة، عادل: في حضرة الغياب. جامعة النجاح الوطنية. http://www.najah.edu/file/Essays/arabic/Adel%20Usta%20Essays/Adel12.doc

(2) يقطين، سعيد: **انفتاح النص الروائي**. ط/2. الدار البيضاء: المركز الثقافي العربي. 2001م. ص: 100

(3) السابق. ص: 123

ومن الموضوعات التي تكرّرت في نصّ محمود درويش (في حضرة الغياب) وأعماله السّابقة، الشّعرية منها والنّثرية: الطفولة، العلاقة الأسرية، الهجرة والترحيل، العودة، المحتلّ، الهويّة الفلسطينية، الغربة والمنفى، المرض والموت. ومن الملاحظ أنّ هذه الموضوعات، قد كتب فيها درويش في غير قصيدة أو نصٍّ نثري، أو أتى عليها في مقابلات خاصة أُجريت معه. لذلك فإنّ هذه الموضوعات ستكون محور دراستنا في هذا البحث -إن شاء الله تعالى- وستقتصر هذه الدراسة على المضمون والمحتوى، دون الالتفات إلى الناحية الفنية.

أما سبب اختياري للكتابة عن الشّاعر محمود درويش، فإنّه يعود إلى أنّه قد ملأ الدنيا، وشغل الناس بأدبه، ثمّ إنّ هذه الدراسة ستجمع بين شعره ونثره على السّواء، وهي فرصةٌ لدراسة أعماله الكاملة التي سبقتْ كتابه (في حضرة الغياب). بالإضافة إلى ذلك، فإنّ هذا الكتاب لم ينلْ حظَّه من الدراسة الوافية مثل بقيّة أعماله الأدبية.

ولا شكَّ أن الصعوبات تعترض طريق الدراساتِ بشكل عامٍّ، فمن الصعوبات التي واجهتني في أثناء كتابة البحث: قلّة الدراسات التي تناولت نثرَ محمود درويش، وعدمُ العثور على بعض المراجع المهمَّة التي تساعد في البحث، ونُدرةُ الدراسات التي اعتمدتْ على مَنهج التّناصّ الذاتي.

الدراسات السابقة

من الدراساتِ ذات الصلة بموضوع الدّراسة، دراسة عادل الأسطة[1]: (في حضرة الغياب) التي نشرها في موقع جامعة النّجاح الوطنيّة، وفي موقع ديوان العرب. وقد تحدّث عن الأشخاص الذين استحضرهمْ درويش في كتابه. كما طَرح جملةً من الأسئلة هي: (سؤال السّلالة، سؤال الرّحيل، سؤال الزّمن، سؤال الكتابة، وسؤال النوع).

(1) الأسطة، عادل: في حضرة الغياب. جامعة النجاح الوطنية. http://www.najah.edu/file/Essays/arabic/Adel%20Usta%20Essays/Adel12.doc

والدراسة الثانية لميلود بنباقي[1]، وَعنوانها ({في حضرة الغياب} سيرة تزهد في التفاصيل) وقد نشرها في مجلة الكلمة الإلكترونية، إذ يجعل الباحثُ هذه الدراسة سيرةً ذاتية أو سيرةً شعريةً لا تروي جميع الأحداث، فيسمي الجنس الأدبي للنصّ (المحكي الشعري)، وفي هذه الدراسة يتحدّث الباحث عن العناصر التي يستحضرها درويش في نصّه، من شخصيات وأماكن وأزمنة، كان لها أثرها في حياته.

أمّا الدّراسة الثالثة فهي لمحمد علي الأتاسي[2]، وعنوانها ("في حضرة الغياب" لمحمود درويش النثر المصفى بالشعر)، وقد نشرها في موقع شفاف الشرق الأوسط، إذ يتحدّث فيها عن مزجِ الشّاعر الشّعر بالنّثر، وعن انشغاله بالسّؤال المحير ماذا يكتب؟ ثم يأتي الباحث على ذكر الموضوعات التي يطرحُها درويش في كتابه دون ربطها بما سبقها من شِعره أو نثره.

وهناك مقالات حول هذا الكتاب، منها مقالة لعزت عمر[3]، بعنوان ("في حضرة الغياب" عن المنفى والحنين إلى الحاضنة الأولى)، ومقالة لفخري صالح[4]، بعنوان (في حضرة الغياب: محمود درويش ينثر حياته) وغيرهما، وهي في مجملها مقالاتٌ قصيرة، وقد تم نشرها على شبكة المعلومات العنكبوتيّة.

وتجدر الإشارة هنا إلى وجود دراسة تناولت تناص تجربة درويش مع ذاتها، وهي دراسة مفيد نجم وعنوانها "تناص التجربة مع ذاتها - قراءة في مستويات التناص الداخلي عند محمود درويش"، وقد نُشِرت في مجلة "الموقف الأدبي"[5]، وفيها درس التناص الداخلي أو الذاتي

---

(1) بنباقي، ميلود: (في حضرة الغياب) سيرة تزهد في التفاصيل. مجلة الكلمة. 21. 2008م. http://www.alkalimah.net/article.aspx?aid=2923

(2) الأتاسي، محمد علي: "في حضرة الغياب" لمحمود درويش النثر المصفى بالشعر. شفاف الشرق الأوسط. http://www.metransparent.com/old/texts/mohamed_ali_atassi_on_mahmoud_darwish.htm

(3) عمر، عزت: "في حضرة الغياب" عن المنفى والحنين إلى الحاضنة الأولى. موقع عزت عمر. http://www.izzatomar.com/modules/news/article.php?storyid=172

(4) صالح، فخري: في حضرة الغياب: محمود درويش ينثر حياته. مرافئ. http://www.marafea.org/paper.php?source=akbar&mlf=copy&sid=12429

(5) نجم، مفيد: تناص التجربة مع ذاتها - قراءة في مستويات التناص الداخلي عند محمود درويش. مجلة الموقف الأدبي. http://www.awu-dam.org/mokifadaby/403/mokf403-006.htm

لدى درويش في أعماله الشعريّة الآتية: (حصار لمدائح البحر، وهي أغنية... هي أغنيــة، أرى ما أريد، ولماذا تركت الحصان وحيدًا؟، وسرير الغريبة، وجدارية، ولا تعتــذر عمــا فعلــت). وتناولَ تناص الرؤية، وتناص الصورة، وتناص الأفكار، وتناص المفردات.

ثمة دراسات سابقة عديدة تناولت التناصَّ الخارجيَّ في شعر درويش، أي علاقة شــعره وأدبه بنصوصِ غيره، ومن هذه الدراسات:

1 - دراسة سحر سامي وعنوانها "التناص الديني في شعر محمود درويــش"[1]. وهــذه الدراسة رسالة ماجستير. وقد درست الباحثة التناص مع القرآن الكريم من خلال التنــاص مــع الآيات، كما درست التناص مع الحديث النبوي الشريف أو القول المأثور، وتناولت العلاقة بــين شعره والنص الدينيّ من خلال الشخصيّات. كما درست التناص مع العهــد الجديــد (الإنجيــل) وشخصياته كالمسيح ومريم، وتناولت التناص مع العهد القديم، وأشارت في الختام إلى التنــاص المشترك الذي يحيل إلى القرآنِ والإنجيلِ والتوراةِ.

2 - دراسة عمر الربيحات وعنوانها "الأثر التوراتي في شعر محمود درويش"[2]. تناول الباحث في دراسته الرموز والأقنعة التوراتية في شعر درويش، ثــم درسَ الأثــر الأســطوريّ التوراتيّ في شعره، وختم دراسته بالكشف عن التناص التوراتي المباشر (إيراد النص التــوراتي بحرفيته)، وغير المباشر (من خلال التلميح والإشارة) في شعرِهِ.

3 - دراسة ابتسام أبو شرار وعنوانها "التناص الديني والتاريخي في شــعر ((محمــود درويش))"[3]. وهي رسالة ماجستير غير منشورة، بيّنت الباحثة في التمهيــد مفهــوم التنــاص وتطوره، ثم تطرَّقتْ إلى السرقات الأدبية والتضمين والاقتباس للتمييز بينها، ودرستْ في الفصل

---

(1) مجموعة من الكتاب: **محمود درويش المختلف الحقيقي - دراسات وشهادات.** ط/1. عمان: دار الشــروق. 1999م. ص: 79 وما بعدها.

(2) الربيحات، عمر أحمد: **الأثر التوراتي في شعر محمود درويش.** عمان: دار اليازوري العلميــة للنشــر والتوزيــع. 2006م.

(3) أبو شرار، ابتسام موسى عبد الكريم: **التناص الديني والتاريخي في شعر "محمود درويش".** (رسالة ماجســتير غيــر منشورة). جامعة الخليل. الخليل. فلسطين. 2007م.

الأول إيحاءات التناص الديني عبر شخوص القصة الدينية من لدن آدم -عليه السلام- وحتى سيدنا محمد –صلى الله عليه وسلم- وذلك من خلال الشخوص الدينية المتكررة في شعره.

وتناولتْ في الفصل الثاني متفرقات من التناص الديني وصلتها بنصوصِ الشاعر، وذلك من خلال التناص مع القرآن الكريم، والكتاب المقدس (العهد القديم). أما الفصل الثالث فقد درستْ فيه التناص التاريخي من خلال الأماكن والأشخاص التاريخية. وتناولتْ في الفصل الرابع والأخير التشكيل الجمالي في إطار التناص الديني والتاريخي.

4- دراسة عادل الأسطة "محمود درويش والمتنبي وامرؤ القيس وأبو تمام"[1]، وقد نُشِرت هذه الدراسة على حلقات في الأعوام (2000- 2003م) في مجلة الشعراء، وجريدة الأيام، وأنا أعتمد على مدونة د. عادل الأسطة في موقع جامعة النجاح الوطنية.

في هذه الدراسة قارن بين تجربة المتنبي مع كافور الإخشيدي، وموقف درويش من مصر والسادات بُعيدَ توقيع اتفاقية السلام مع إسرائيل، ونلاحظ تأثّر درويش، في قصيدته "رحلة المتنبي إلى مصر" بالمتنبي، وذلك في العديد من قصائد الأخير في مدح سيف الدولة وهجاء كافور. ثم قارن بين تجربة امرئ القيس ودرويش، إذ توزع الأول بين (قافية وقيصر) والثاني بين (الشعر والسياسة)، فقد غادر كلاهما وطنه، وابتعد عنه. ثم درس تأثّرَ درويش بأبي تمام وغيره، وأشار إلى قصائدهم وشعرهم المتسلل إلى ديوان (لا تعتذر عما فعلت).

5- دراسة عادل الأسطة "محمود درويش وأبو فراس: تشابه التجربة"[2]

وفيها تناول الباحثُ تشابهَ التجربتين، فكلاهما شاعر، وكلاهم سُجِن، وكلاهما خاطب أمه وهو في السجن، وأشار الباحث إلى استلهام درويش لشخصية أبي فراس وتجربته، وكشفَ

(1) الأسطة، عادل: محمود درويش والمتنبي وامرؤ القيس وأبو تمام. جامعة النجاح الوطنية. http://blogs.najah.edu/staff/adel-osta/article/article-27/file/016.pdf

(2) الأسطة، عادل: محمود درويش وأبو فراس: تشابه التجربة. جامعة النجاح الوطنية. http://blogs.najah.edu/staff/adel-osta/article/article-37/file/123333.pdf

عن المضامين المشتركة بينهما، وهي: ذكر الحمامة والأم، والمصير الذي لا مفرَّ منه، ومن ذلك نتلمس نصوص أبي فراس المتسلِّلة إلى نصوص درويش.

6 - مقالة عادل الأسطة "محمود درويش ... كزهر اللوز سؤال السلالة (2)"[1] وقد نُشِرت في جريدة الأيام بتاريخ 2/14/ 2006م، وقد بيَّن الباحث فيها أن درويش يتناص مع غيره من الشعراء القدامى، إذ يستحضرهم، ويستحضر نصوصهم، ويتكئ عليها في نصوص ديوانه (كزهر اللوز أو أبعد)، ومن هؤلاء الشعراء طرفة بن العبد، والأعشى وأبو تمام، كما ذكر الباحث أنه يتناص مع بعضِ الآيات القرآنية.

7 - دراسة أحمد جبر شعث، وعنوانها "الأسطورة في الشعر الفلسطيني المعاصر"[2] وهي دراسة عامّة، تجمع بين عدد من الشعراء الفلسطينيين، من بينهم محمود درويش، وقد أشارَ الباحث إلى التناص الأسطوري في شعر درويش وكشف عن مدى هذا التناص، إذ بدأ الحديث عن "مصادر الأسطورة" ثمَّ انتقل إلى الحديث عن "تقنيات توظيف الأسطورة" وفيها بيَّنَ التناص الأسطوري الذي لجأ إليه الشعراء، ومنهم درويش، وذلك من خلال: (الرمز الأسطوري كالمسيح وتموز وأوديب، والأسطرة والرمز الجديد، والقناع، والتناص وذلك بتوظيف الشخصيات الأسطوريّة، أو الإشارة إليها، أو حوار النّصوص).

وتجدر الإشارة هنا إلى دراسة مهمة تناولتْ نثرَ درويش وهي دراسة تهاني شاكر "محمود درويش ناثرًا"[3] وهي رسالة دكتوراة منشورة، وقد تناولت الباحثة في دراستها نثر محمود درويش المنشور في كتبٍ خاصة أو في المجلات والصحف، ولم تعتمد على منهج التناص، بمعنى أنها لمْ تدرسْ نثره وما فيه من تناصاتٍ داخليةٍ أو خارجيةٍ، ولكنها درست المضمون في نثره من خلال الثنائيات الآتية: الوطن والمنفى، الحرب والسلام، وصورة العربي والآخر. ثمَّ درست الفن الأدبي لديه مثل المقالة والسّيرة الذّاتية والرّسالة.

---

(1) الأسطة، عادل: محمود درويش ... كزهر اللوز سؤال السلالة (2). جامعة النجاح الوطنية.http://www.najah.edu/file/Essays/arabic/Adel%20Usta%20Essays/Adel24.doc

(2) شعث، أحمد جبر: **الأسطورة في الشعر الفلسطيني المعاصر**. ط/1. خان يونس: مكتبة القادسية. 2002م.

(3) شاكر، تهاني: **محمود درويش ناثرًا**. ط/1. بيروت: المؤسسة العربية للدراسات والنشر. 2004م

منهج الدراسة

تتطلبُ هذه الدراسة استخدام مصطلح التّناص الذّاتي، لتلمس المضامين المتعالقة بينَ نصِّ الشّاعر (في حضرة الغياب)، وأعماله الشّعرية والنّثرية السّابقة، واعتماد مقولةٍ تفيد من مقولة نظريّة التّلقي: "إنّ قراءة نص واحد من قارئ واحد في زمنين مختلفين تؤدّي إلى قراءتين مختلفتين"، إذ يمكن القول: إنّ كتابة كاتب ما للفكرة نفسها في زمنين مختلفين تؤدّي إلى كتابتين مختلفتين.

لقد تعدّدت الأصوات المنادية بمنهج التّناص عمومًا، وإذا أمعنا النّظر فيها وأشغلنا الفكر في قراءتها وفهمها، سنجدُها جميعًا تصبُّ في وادٍ واحد، أو تدور حول معنى واحد تقريبًا. فالنصّ أو الخطاب، عند (باختين)، تتعدد فيه الرؤى والأفكار من نصوص الآخرين، لذلك نلاحظ أنّه، أي النص، يلتقي مع بعضها وينفصل عن أخرى، كما يتقاطع مع غيرها وكل ذلك يسهمُ في فهم الخطاب وتوضيحه من حيثُ الدلالة والأسلوب[1]. لذلك يرى (باختين) أنَّ آدم –عليه السلام- لم يقعْ في التّناص، أي أنّه ابتعد عن إعادة الكلام، فهو الإنسان الأول في العالم، لذلك سيكون الكلامُ الصادر عنه أولَ كلام، بمعنى أنه لم يُقَل من قبل، لذلك فهو لمْ يتأثر بكلامٍ سابقٍ، فكلامه بِكر[2].

وينظر (باختين) إلى التناص كمفهومٍ وليس كمصطلح، ولعلَّه من الأوائل الذين التفتوا إلى ذلك، في دراساته النقدية المختلفة، إذ يرى "أن كل نص يتشكل من فسيفساء من الاستشهادات، وكل نص امتصاص وتحويل لنص آخر."[3]

---

(1) ينظر: باختين، ميخائيل: **الخطاب الروائي**. ترجمة: محمد برادة. ط/1. القاهرة: دار الفكر للدراسات والنشر والتوزيع. 1987م. ص: 52

(2) ينظر: السابق. ص: 53 - 54، وينظر: تودوروف، تزفيتان: **ميخائيل باختين: المبدأ الحواري**. ترجمة: فخري صالح. ط/2. بيروت: المؤسسة العربية للدراسات والنشر. 1996م. ص: 125

(3) ب. م. دوبيازي: ***نظرية التناص***. ترجمة المختار حسني. **علامات في النقد**. ج 34. م 10. 1999م. ص: 245

وقد انتشر مفهوم التناص بعد عام 1966 بفضل دراسات (جوليا كريسطيفا) التي عرّفته بـــ "أنه ترحال للنصوص وتداخلٌ نصيٌّ، ففي فضاء نص معين تتقاطع وتتنافى ملفوظات عديدةٌ مقتطعة من نصوص أخرى."[1]

وقد أوردَ سعيد علوش تعريفات عديدة للتناص في معجمه، كان من ضمنها مـــا ذهبـــتْ إليه (كريسطيفا) وهو أنّه "أحد مميزات النص الأساسية، والتي تحيل على نصوص أخرى سابقة عنها، أو معاصرة لها."[2]

وينقل مصطفى السعدني تعريف (كريسطيفا) للتناص بأنَّه تقاطعٌ في النص مع نصوصٍ أخرى[3]. ويختصر محمد مفتاح تعريفات النقاد الغربيين بقوله : "إن التناص هو تعالق (الدخول في علاقة) نصوص مع نص حدث بكيفيات مختلفة."[4]

ويميز سعيد يقطين بين ثلاثة أنواعٍ من التناص، أو التفاعل النَّصي، وهي: أ - التفاعـــل النصي الذاتي. ب - التفاعل النصي الداخلي. ج - التفاعل النصي الخارجي[5].

وما يهمنا من هذا كله التناص الذّاتي الذي ذكره سعيد يقطين أنَّه يحدث "عنـــدما تـــدخل نصوص الكاتب الواحد في تفاعل مع بعضها، ويتجلى ذلك لغويًّا وأسلوبيًّا ونوعيًّا..."[6]

---

(1) كريسطيفا، جوليا: **علم النص**. ترجمة: فريد الزاهي. ط/2. الدار البيضاء: دار توبوقال للنشر. 1997م. ص: 21

(2) علوش، سعيد: **معجم المصطلحات الأدبية المعاصرة.** ط/1. بيروت: دار الكتاب اللبناني، الدار البيضاء: سوشـــبريس. 1985م. ص: 215

(3) ينظر: السعدني، مصطفى: **التناص الشعري - قراءة أخرى لقضية السرقات**. الإسكندرية: منشأة المعـــارف. 1991م. ص: 77 - 78

(4) مفتاح، محمد: **تحليل الخطاب الشعري (إستراتيجية التناص)**. ط/3. الدار البيضاء: المركز الثاقي العربـــي. 1992م. ص: 121

(5) ينظر: يقطين، سعيد: **انفتاح النص الروائي**. ص: 100

(6) السابق. ص: 100

تقسيم البحث

لقد جعلتُ هذا البحث في مقدمةٍ وفصلين وخاتمةٍ، على النحو الآتي:

المقدمة: وتتضمّن موضوع البحث، والدراسات السَّابقة للموضوع، والمنهج الذي سرت عليه.

الفصل الأول: علاقة نص (في حضرة الغياب) بالأعمال الشّعرية السّابقة لدرويش.

تناولتُ في هذا الفصل صِلة (في حضرة الغياب) بأشعار درويش السّابقة، وقد اشتمل هذا الفصل على أهمّ المضامين والأفكار التي قسّمتها على شكل مباحث، وهي: الطفولة، العلاقة الأسرية، الهجرة والتّرحيل، العودة، المحتلّ، الهويّة الفلسطينية، الغربة والمنفى، المرض والموت. بالإضافة إلى عدّة عناوين فرعية تفرَّعت من هذه المباحث، إذ تناولت النصوص التي تتعالق مع قصائده السّابقة وقمتُ بدراستها.

الفصل الثاني: علاقة نصّ (في حضرة الغياب) بالأعمال النّثريّة السّابقة لدرويش.

تناولتُ في هذا الفصل صِلة (في حضرة الغياب) بأعماله النثريّة السّابقة، بالإضافة إلى العديد من المقابلات التي أُجريتْ معه، وقد اشتمل هذا الفصل على المضامين والأفكار ذاتها الواردة في الفصل الأول، وقمتُ بدراسة النصوص والمقابلات التي يتناصّ معها (في حضرة الغياب).

الخاتمة: وتتضمنُ النتائجَ التي تمَّ التوصّل إليها بعد دراسة نص (في حضرة الغياب)، والعلاقة بينه وبين أعماله الشّعرية والنّثرية السّابقة.

وفي الختام لا يسعني إلا أنْ أقول: الحمد لله الذي وفقني لإتمامِ هذا البحث، فإنْ أصبتُ فمن الله عزّ وجلّ، وإنْ أخطأتُ فمن نفسي والشّيطان، وحسبي أنّني اجتهدتُ.

الفصل الأول

علاقة نصّ (في حضرةِ الغِياب)

بالأعمالِ الشّعريّة السّابقة لدرويش

1 -1: الطّفولة

1 -2: العلاقة الأسريّة

1 -3: الهجرة والتَّرحيل

1 -4: العودة

1 -5: المحتلّ

1 -6: الهُويّة الفلسطينيّة

1 -7: الغُربة وَالمَنفى

1 -8: المَرضُ وَالموتُ

مَدْخل

يتَّكئُ محمود درويش على نصوصٍ سابقةٍ له؛ ليشكِّلَ نصًّا جديدًا، يعبِّر به عن فكرة جديدة، أو ليؤكد فكرة قديمة كان قد تحدَّث عنها في أعماله السابقة، ولا يكون ذلك تكرارًا للأعمال، بل هي إشارات ولمحات وردتْ من قبل في أعماله، ويعترف قائلاً: "في كل عمل جديد يمكن العثور على بذور هذا العمل في عمل سابق، وفي كلِّ مجموعة شعرية أراقب بذورًا قابلة للنمو في عمل قادم. إذن صحيح الانطباع بأنَّ هناك مفاتيح قد تكون معروفة بيني وبين القارئ. وهذا ينطبق على معظم أعمالي فأنا أواصل العمل من التراكم وليس من القطيعة."[1]

ويعيد ما قاله سابقًا في حوار مع عبده وازن، وبتفسير أدق، فيقول: "ألاحظ أنَّ في كل كتاب جديد تستطيع أن تجدَ بذرة كانت في كتاب سابق، أو كتب سابقة. لكنَّ البذرة هذه تجد إمكان تفتحها، ورعايتها بطريقة جديدة تحولها نصًّا جديدًا.

الشَّاعر يتوالد من تلقاء نفسه، من تجربته، ومن علاقته بالعالم وعلاقته بالوجود، وبثقافته، ومن وعيه الشعري، وكذلك لا وعيه الإبداعي."[2]

يخاف درويش من أن يقع في مأزق التكرار الذي وقع فيه كثيرٌ من الشُّعراء العرب، لذا فإنه يسعى دائمًا إلى تطوير تجربته الشعرية، وذائقته الفنية، وأساليبه التعبيرية. يقول في إحدى المقابلات : "وأهم شيء يخيفني هو أن أكرر نفسي، أن أقول قولاً قد قلته كما حدث مع كثير من الشعراء الذين يكررون ما قالوه عشرات المرات أو مئات المرات. إنني حريص على أن أقول قولاً جديدًا حتى ولو كان القول الذي سأقوله أقل مستوى."[3]

---

(1) صالح، فخري: ***محمود درويش: يتداخل سؤال الحرية مع سؤال الإبداع ليمتحن التزام الشاعر بسؤاله الجمالي.*** **سنكون يومًا ما نريد**. إعداد مهند عبد الحميد. رام الله: وزارة الثقافة الفلسطينية. 2008م. ص: 141. نقلاً عن جريدة الدستور الأردنية 2001/8م.

(2) وازن، عبده: **محمود درويش -الغريب يقع على نفسه**. ط/1. بيروت: رياض الريس للكتب والنشر. 2009م. ص: 72

(3) نجمي، حسن: البحث عن القصيدة بين الولادة والصمت أو التسلل إلى مختبر محمود درويش الشعري. الكلمة.21. 2008م. http://www.alkalimah.net/article.aspx?aid=3056

ويقول درويش عن النصّ أو القصيدة التي يكتبها: "وأنظر إليها من هذا المنظار كما لو أنَّ شاعرًا آخر هو الذي كتب هذا النصّ. وهذا أحد مقاييس حُكمي على قصائدي، إذ أكتب وأضع في الدُّرج، وبعد فترة، أعيد قراءة ما كُتب. فإذا لاحظتُ أنَّ هذا النص يشبهني كثيرًا، أعرف أنني كررت نفسي، وأعرف أنني أنا من كتب النص. لكن عندما أشعر بأنَّ شاعرًا آخر قد كتب هذا النص، أي أنَّ هناك دهشة ما، وغرابة ما، وجديدًا ما، ساعتها أظنُّ أنَّ النَّصَّ قد استوفى بعض المتطلبات والشروط التي أحلم بها."[1]

إذن يسعى درويش جاهدًا إلى عدم تكرار نفسه، كما فهمنا منه من خلال الاعترافات والآراء التي أدلى بها في المقابلات التي أجريتْ معه باستمرار. فهل يا ترى يكرّر درويش نفسه في نصِّه (في حضرة الغياب)؟ وهل يُعدُّ التَّناصُّ الذاتي في هذا النص نوعًا من التكرار؟ وهل تُعدُّ الكتابة عن شيء واحد في زمنين مختلفين نوعًا من التّكرار أيضًا؟

وعن تجربته في الكتابة، يقول درويش لعباس بيضون: "ومع أنَّ كل النصوص هي كتابة على كتابة، فإنَّ دخول ما ليس منك إليك يكون مباشرًا إذا أنت قرأته قبل الكتابة مباشرة. لا أقرأ شعرًا، بل موضوعات بعيدة كليًّا عن الشِّعر... الكتابة الشعرية كما قلت هي كتابة على كتابة. المهم أن تجد صوتك الخاص بعيدًا عن هذه المؤثرات التي هي حتمية."[2] وقد يكون ظهور عباراتٍ ومقولاتٍ قديمةٍ من أشعار درويش في نصِّه الجديد، بسبب تسللها من لا وعيه إلى النصِّ الجديد.

ونجد في كثير من قصائد درويش تكرارًا لصورٍ فنيةٍ، أو استعارات أو عبارات، تعود للشَّاعر نفسه، ويبدو أنّه متمسك بها، فاستحوذت على اهتمامه، لذا فإننا نراها تتسلسل عبر

---

(1) نجمي، حسن: البحث عن القصيدة بين الولادة والصمت أو التسلل إلى مختبر محمود درويش الشعري. الكلمة. http://www.alkalimah.net/article.aspx?aid=3056

(2) بيضون، عباس: ***محمود درويش: علينا إعطاء الشعر جماليات تمنحه إمكانية العيش في زمن آخر وفي وعي آخر***. **سنكون يومًا ما نريد**. إعداد مهند عبد الحميد. رام الله: وزارة الثقافة الفلسطينية. 2008م. ص: 60. نقلاً عن جريدة (السّفير) اللبنانية 2003/11/12م.

الزمن، في أعمال الشاعر من بدايته حتى جديدِه، وقد تختفي لتظهر بثوبها القديم أو تظهر بثوبٍ جديدٍ[1]. ولعلَّ هذا التكرار يساعدُ في فهم الغامض من شعره وصوره[2].

ليس هذا فحسب، وإنما يمكن أن يعلِّق درويش على بعض نصوصه الشعرية؛ لتوضيح أمور غامضة، أو قد تُشكِّل لُبسًا ما، فيقول لعبده وازن: "بين حين وآخر أكتب بعض النصوص عن الشعر، وعن التَّجربة الشِّعرية، وأحاول أن أجيب عن أسئلة تتعلق بهذه التجربة ساعيًا إلى توضيح سوء فهم بريء أو مقصود، حول تجربتي."[3]

ونلاحظ أنَّ درويش يفعل ذلك في نصِّه (في حضرة الغياب)، إذ يفسِّر كثيرًا من الأمور التي وردتْ في شعره كما سنرى بعد قليل، ففي هذا النص "يسلم الكاتب قُرَّاءَه مزيدًا من المفاتيح لقراءة أشعاره وكان في (ذاكرة للنسيان) أتى على هذا."[4]

يكتب درويش في (في حضرة الغياب) سيرتَه الذَّاتيَّة، وسيرة شعبه الجماعية، فيرى بنباقي أنَّ هذا النَّصُّ "سيرة تجعل من السيرورة الزّمنية بوتقة تنصهر فيها الأزمنة وتتداخل اللحظات والمراحل. فينتقل ساردها بمرونة من الماضي إلى المستقبل، ومن الحاضر إلى الماضي ومن الطّفولة إلى الرشد، ومن الذّاتي إلى الجماعي ومن الشّخصي إلى العائلي، ومن الواقع إلى الحلم."[5]

إنَّ التجارب العالمية الخالدة هي تجارب عاشها أصحابها، فصاغوها وكتبوها معبرين عن ذواتهم، صادقين في إبداعهم، كاشفين حقيقةَ مشاعرِهمْ، بصورٍ رائعةٍ، وليس بالضرورة أن يكون الأديب قد عاش التجربة بنفسه، إذ يمكن أنْ يكون قد لاحظها وتفهَّمها، فأعمل بها فكره

---

(1) ينظر: عاشور، فهد ناصر: **التكرار في شعر محمود درويش**. ط/1. بيروت: المؤسسة العربية للدراسات والنشر. 2004م. ص: 70

(2) ينظر: السابق. ص: 152

(3) وازن، عبده: **محمود درويش - الغريب يقع على نفسه**. ص: 113

(4) الأسطة، عادل: في حضرة الغياب. جامعة النجاح الوطنية. http://www.najah.edu/file/Essays/arabic/Adel%20Usta%20Essays/Adel12.doc

(5) بنباقي، ميلود: ((في حضرة الغياب)) سيرة تزهد في التفاصيل. الكلمة. 21. 2008م http://www.alkalimah.net/article.aspx?aid=2923

وخيالَه ولغتَه[1]. ودرويش في نصِّه (في حضرة الغياب) إنما يكتب عن تجربة، أو تجارب عاشها أو مَرَّ بها، فعبَّر عن ذاته خير تعبير، ولكنها في نفس الوقت تنطبق على غالبية جيله، ممن هُجِّروا من بيوتهم وقراهم ومدنهم، فجاءت هذه التجربة معبرة عن الآخرين خير تعبير. لذلك يقول: "طبعًا الشاعر المسؤول تكون مشكلته الشخصية هي ملخص لأنا جماعية، وعندما أشعر بهذا الاختناق أبدأ البحث عن حلٍّ."[2]

1 -1: الطُّفولة

يَستحضر درويش في نَصِّه (في حضرة...) زَمَن طفولته، إذ يكتب عن هذه المرحلة المهمَّة من حياته اعتمادًا على الذاكرة، ولعلَّ ذلك يذكِّرنا بديوانه (لماذا تركت...)، الذي يَستحضر فيه أزمنةً عديدةً أهمها زمن الطّفولة، ومن الملاحظ أنَّ درويش في هذين الكِتابين يكتبُ عن أحداثٍ كان قدْ مَرَّ بها في السَّابق، أيْ أَنَّ الزّمن الكتابي يَختلف عن الزَّمن الشِّعريِّ، وهُنا يختلفُ نصّه (في حضرة...) عن كثيرٍ من قصائدِه التي يَتطابق فيها الزَّمنان[3].

1 -1 -1: ولادةُ درويش وطفولته

كثيرًا ما ذكر درويش الطُّفولة في شعره، فهي تُعدُّ الأساس والمنطلق لكلِّ فنان وشاعر ومبدع، بدءًا من السؤال والاستفسار ومرورًا بالمعرفة والعلم، حتى الوصول إلى الخيال. لذا فإنَّنا نجد أنَّ الطُّفولة تحتلُّ مساحاتٍ شاسعةً في أعمال درويش الشِّعريَّة والنَّثريَّة، وكذلك في عديد من المقابلات التي أُجريت معه، وليس عجيبًا أن نجد الطُّفولة تنتشر في نصِّهِ (في حضرة الغياب)، إذ يستحضرها في قريته (البروة) قبل النكبة ثم تتوالى الأحداث فيما بعد.

يقول درويش: "أعتقد أنَّ الطُّفولة أو مكان الطّفولة أو شعرية الطّفولة، هي أحد الينابيع الأساسية في كتابة أيِّ كاتب أو أيِّ شاعر، ومرجعيّة أولى، المهم كيف يُنظر إليها

---

(1) ينظر: هلال، محمد غنيمي: **النقد الأدبي الحديث**. بيروت: دار الثقافة، دار العودة. 1973م. ص: 384 – 385.

(2) فتوح، رفيف: ***اعترافات محمود درويش***. **جريدة الشعب**. القدس. 1986/8/6م. نقلاً عن "الوطن العربي"

(3) ينظر: الأسطة، عادل: في حضرة الغياب. جامعة النجاح الوطنية. http://www.najah.edu/file/Essays/arabic/Adel%20Usta%20Essays/Adel12.doc

بحنين مرضي أو كجزء من مراجعة الذّات باستمرار، وقراءة المشهد الإنساني الأول الذي شهده الكاتب أو الشاعر."[1]

تترسخ الطّفولة في ذاكرته، فهي محفورة فيها إلى الأبد، كيف لا؟ وهي تختلفُ عن طفولة كثير من الشّعراء، طفولةٌ انتهت دون سابق إنذار بحلول النَّكبة، وعندما يكتب عن طفولته، أي قبل ستين سنة، كأنه يكتب عن شيء معاصر، فيستقرِئُ ذاكرته لاستخراج صور الطّفولة لكي يكتب عنها فتستجيب له، ويقول عن دور الذّاكرة في الكتابة: "طبعًا للذاكرة واللاوعي دور، فلا شيء يأتي من بياض، والذي يكتب هو جسد وعقل، ولكن كيف تأتي الصورة من زمنٍ بعيد جدًّا لا نستطيع التحكم بمعرفة هذه الكيفيَّة."[2]

يكتب عن أحداثٍ وظروفٍ من حياته في الطفولة، إذ يتذكَّر مكانه الأول، كما يتذكر جغرافيا هذا المكان، والعودة إلى هذا المكان هي عودة إلى الزَّمن الأول، زمن الطّفولة، وحين يذكر بيته الأول، يذكر أجزاء منه: كحبل الغسيل، وباب البيت، والعتبة، والتّنّور[3]. كما يذكر حصان والده والبئر وشجرتي التّين والتّوت، والمدرسة والطّريق إليها، كما يذكر قريته ومدينته، ويذكر علاقته بأسرته. وترتسم هذه الصّور في ذاكرته، بل إنَّها تترسخ فيها، لينثرها من جديد في نصِّه (في حضرة...)[4]، كما رسمها من قبل في أعماله السابقة.

يتحدَّثُ درويش عن ولادته، فيكتب: "وُلدنا معًا على قارعة الزنزلختِ، لا توأمين ولا جارينِ، بل واحدًا في اثنين أو اثنين في واحد."[5]

درويش وهو ابن القرية والبيئة الفلسطينية، وُلدَ في شهر آذار، ففيه تتزيَّن الأرض وتتفتَّح الأزهار. يخاطب درويشُ الشاعرُ درويشَ الطفلَ، فقد وُلِدا معًا ولكنَّ الشاعرَ كبر، أما

---

(1) السلطاني، هناء: محمود درويش: أنا أول ناقد لنصي الشعري. الكلمة. 21. 2008م. http://www.alkalimah.net/article.aspx?aid=3062

(2) بيضون، عباس: ***محمود درويش: علينا إعطاء الشعر جماليات تمنحه إمكانية العيش في زمن آخر وفي وعي آخر***. **سنكون يومًا ما نريد**. إعداد مهند عبد الحميد. ص: 68

(3) ينظر: عاشور، فهد ناصر: **التكرار في شعر محمود درويش**. ص: 190

(4) ينظر: الملحق (1) - الاختصارات، المرفق في آخر الرسالة. ص: 189

(5) درويش، محمود: **في حضرة الغياب**. ط/1. بيروت: رياض الريس للكتب والنشر. 2006م. ص: 17

الطِّفل فإنَّه مازال طفلاً ولم يكبرْ، لذا فهما ليسا توأمين، كما أنَّ الشاعر قد رحل عن القرية بسبب النكبة، ثمَّ عاد إلى قرية مجاورة لقريته، ثمَّ رحل مرَّةً أخرى، ولكنَّ الطفل لم يرحلْ، بل إنّهُ بقيَ شاهدًا على كلّ ما جرى لهذه القرية، لذلك فهما ليسا جارين، ولكنهما في النهاية شيء واحد. وقد استخدم ضمير المتكلم بصيغة الجمع؛ ليجمع بين الشاعر و(أناه) في الخطاب، كما وظّف الفعل الماضي المبني للمجهول للدلالة على بُعد الزمن. وهنا لم يذكرْ شهر الولادة، أو الفصل الذي وُلِد فيه وهو الربيع، ولكنه اكتفى بالإشارة إليه من خلال توظيفه لنبات الزنزلخت.

وهذا يذكِّرنا بما كتبه عنه محمد لطفي اليوسفي، إذ يقول: "طفلاً ظلّ الطّفل إذن. وعبثًا سيحاول الشاعر أنْ يوهمنا بأنّه هو الذي يتحكّم بالعلاقة التي تربطه بالطّفل المتواري فيها إذا يعلن في نص الزَّمان بيروت/ المكان آب : "الشاعر يكبر ولا يسمح للطفل المنسيّ فيه بأن يكبر". عبثًا سيحاول أن يقنعنا بأنّه هو الذي يتحكّم بآليَّات الممارسة الإبداعيّة وبحدودها وضِفافها. ذلك أن هذا الطفل المنسيّ، هذا الطّفل الذي تحمّل، منذ البدء، هموم الكبار ومحنهم واقتحم عليهم عالمهم هو الذي سيظلُّ يعاود الظّهور في النّصوص."[1]

يحيلنا نص درويش السابق إلى قصيدته "الأرض" (أعراس)، إذ يذكر ولادته في شهر آذار، الذي حدثتْ فيه انتفاضةُ الأرض في بعض القرى الفلسطينية المحتلّة، مما أدى إلى استشهاد بعض الشبّان والشَّابَّات، يقول:

"وفي شهر آذار، قبل ثلاثين عامًا وخمس حروب،
وُلدتُ على كومة من حشيش القبور المضيء.
أبي كان في قبضة الإنجليز. وأمِّي تربِّي جديلتها
وامتدادي على العشبِ."[2]

---

(1) اليوسفي، محمد لطفي: ***عن الشعر ومكائد الطفل***. **زيتونة المنفى – دراسات في شعر محمود درويش**. إعداد جريس سماوي. ط/1 بيروت: المؤسسة العربية للدراسات والنشر. 1997م. ص: 33

(2) درويش، محمود: **ديوان محمود درويش.** م/1. ط/14. بيروت: دار العودة. (د.ت). ص: 639

ذكر ولادته على حشيش قريته الفلسطينية، وذكر شهرَ الولادة كـذلك وهـو آذار، أول شهور الربيع، حيث الحشيش والعشب ينتشران في أنحاءِ الأرض. وقد وظّف ضـمير المـتكلم بصيغة المفرد، للحديث عن نفسه، والفعل الماضي المبني للمجهول.

ويكتب في موضعٍ آخر من (في حضرة...) واصفًا ولادته: "هُنا وُلِدْنا، على حافَّةِ هـذه البئر كما تولد الخبّيزة والهندباء والفيجن. وهنا وُلِدْتَ كما يُولَدُ الخيال تدريجيًّا من كل شيء."[1]

بعد عودة الشاعر إلى فلسطين، في عام 1995م، زارَ عكا وحيفا، وزار أمّـه، وتـذكر مكان ولادته قرب البئر، حيثُ وُلدَ كما تولد الأعشاب والخيال، فيتابع حديثه عن الولادة موظفًـا ضمير المتكلم بصيغة الجمع، ثم ضمير المخاطَب، ويستخدمُ الفعل الماضي المبني للمجهول، ولم يذكر شهر الميلاد أو فصل الربيع صراحةً، ولكنَّ توظيف النباتات يدل عليه.

يعيدنا نص الولادة إلى قصيدة "في يدي غيمة" (لماذا تركتَ...)، إذ وصفَ ولادته فـي شهر آذار، حيث الرياحين والزيتون وشهر آذار المدلل الذي تزهر فيه أشجار اللـوز، وتنتشـر الخبيزة، وينطلق طائر السنونو معلنًا بداية الربيع، وترتفع الأشجار أعلى وأعلـى، وفـي هـذه الأجواء يولدُ الطفل[2].

في هذه القصيدة ذكر الشاعر شهر ولادته وهو آذار، وأشارَ إلى فصل الربيـع بـذكر النباتات المتنوعة التي تعلن ابتداءَ هذا الفصل الجميل الأخضر. واستخدم الفعل الماضي (كـان) ليدلَّ على الزمن الماضي، ثمَّ استخدم الأفعال المضارعة (تتلفَّت، تعلي، يؤثِّث...) لتـدل علـى الزمن الحاضر، وكأنَّه يستحضر ذلك الزمن البعيد ليكتب عنه في اللحظة الراهنـة، واسـتخدم كذلك ضمير الغائب (مولده، جده، صرخته...)، فهو يكتبُ عن (أناه) الغائبة.

وفي قصيدة "منفى (2) – ضباب كثيف على الجسر"، يُعيد درويش ذكر وِلادته في شهر آذار، شهر الربيع والورد الذي يلسع كأنه نحل، يقول:

---

(1) درويش، محمود: **في حضرة الغياب**. ص: 157

(2) ينظر: درويش، محمود: **الأعمال الجديدة**. ط/1. بيروت: رياض الريس للكتب والنشر. 2004م. ص: 285 - 286

" - سيلسعُني وَرْدُ آذارَ، حيثُ وُلِدتُ
لأوَّلِ مَرَّةْ"[1]

وظَّف هُنا الفعل المضارع ليدل على الزمن الحاضر، والاستمرارية وهو لسع الورود لهُ في شهر آذار، شهر ولادته، من كل عام. ثم وظّف الفعل الماضي ليدل على حدثٍ ماضٍ وهو الولادة الحقيقية، والتي سمّاها الولادة الأولى، فهناك ولادة ثانية وثالثة... شعرية وغيرها.

ينمو درويش الطفلُ، ويتعلَّق بالطيور والعصافير والفراشات فيذكر حُبَّه لها، في طفولته، فهو لمْ يشارك الأطفال في تعذيبها، بل بالعكس، فقد ضمَّ العصفور الذي زاره في الحلم، وشمَّه وجعلهُ أخاه، ثمَّ يتحدث عن الفراشات التي حملتْهُ وطارت، ومنها تعلَّمَ الطَّيران والعزلة، ثمَّ يذكر الأسماء الخفيفة للأشجار والنَّباتات[2].

ويكتب: "هناكَ سكَنتْكَ فتنةُ الطَّيران والعزلة. وهناك، حاولتَ أن تولدَ من حلمِكَ، دون أن تدرك الفارق بينَ الحلم والخيال."[3]

يستخدم هنا اسم الإشارة للبعيد (هناك)؛ ليدل على بُعد المسافة الزمانية والمكانية عن مكان طفولته الأول، كما يستخدم الفعل الماضي الذي يدل على بُعد الزمن، زمن الطفولة، ويستخدمُ ضمير المخاطب.

يحيلنا نصه السابق وما سبقه إلى ما وردَ في قصيدة "ربِّ الأيائل يا أبي.. ربِّها" (أرى...)، التي رثى بها أباهُ، إذ يقول:

"أتذكَّرُ الأعشابَ: يأخذني قطيعُ الأقحوانِ إلى حَلَبْ
من ههُنا قَطَعتْ مُخيِّلتي جبالَ النَّاي، خلفَ النَّاي أعدو
أعدو وراءَ الطَّيرِ أعدو كيْ أتَعلَّمَ الطَّيرانَ."[4]

---

(1) درويش، محمود: **كزهر اللوز أو أبعد**. ط/1. بيروت: رياض الريس للكتب والنشر. 2005م. ص: 141
(2) ينظر: درويش، محمود: **في حضرة الغياب**. ص: 18 وما بعدها.
(3) السابق. ص: 20
(4) درويش، محمود: **ديوان محمود درويش.** م/2. ط/1. بيروت: دار العودة. 1994م. ص: 391

كرَّر هنا الحديث عن فكرة الطيران والعدو وراء الطير، في خطابه لوالده الميت، إذ قال له إنَّه يتذكَّر الطُّفولةَ في البروة، ويتذكَّر الأعشاب التي وُلِد عليها ويحبُّها كثيرًا، ويتذكَّر جريه وعَدْوَه خلف الطَّيرِ؛ لأنَّه مفتونٌ بالطَّيرانِ ويرغبُ بتعلُّمِه من الطَّيرِ، ولكنه وظف الفعل المضارع الذي يدل على الزمن الحاضر، فكأنه استحضر ذلك الزمن البعيد فصار حاضرًا قريبًا، ووظّف ضمير المتكلم للحديث عن نفسه.

1 -1 -2: الطّفولة الشّقيّة

يقول شاكر النابلسي عن طفولة درويش: "كانت طفولة محمود درويش معذَّبة جدًّا، شأنه في ذلك شأن أيِّ طفلٍ فلسطينيٍّ من الطبقة الفقيرة. فمحمود كفلاح من عائلة صغيرة، لم يكن ينتمي إلى الطَّبقة الوسطى، كما هو الآن، وإنَّما كان ينتمي إلى الطَّبقة الفقيرة."[1]

لقد كانت الحياة بالنسبة لدرويش صعبة وشاقَّة، منذ أيامه الأولى، فقد شرق بحليب أمِّه، وكاد يموت من الاختناق، يكتب: "لم يصدق أحدٌ من الجالسين في ظلِّ شجرة التوت أنك ستحيا, من فرط ما شرقت بحليب أمك واختنقت. نحيلاً كنت كخاطرةٍ عابرة. نحيلاً كنبتة شعير خالية من الحب كنت. لكنّ لشهر آذار, القادر على سفك دم المكان شقائقَ نعمان, مهارةَ الإنقاذ من موت مبكر لا تنساه إلا لتتذكر أن الحياة لم تأتِ إليك على طبق من ذهب أو فضة, هاشّةً باشّةً, بل جاءتك على استحياء كجارية مدفوعة الأجر, صعبة وعذبة, وشديدة الممانعة. لكنّ التدريب الطويل على الألفة هو ما يجعل الحياة ممكنة."[2]

يوظف هنا أساليب عديدة كالنفي للدلالة على قسوة الحياة، وعلى أنَّها لم تكن هنيئة، ويوظّف أسلوب الاستدراك دلالة على الاستمرار في الحياة رغم قسوتها وشقائِها، ويوظّف ضمير المخاطب في خطابه مع (أناه).

---

(1) النابلسي، شاكر: **مجنون التراب – دراسة في شعر وفكر محمود درويش**. ط/1. بيروت: المؤسسة العربية للدراسات والنشر. 1987م. ص: 191

(2) درويش، محمود: **في حضرة الغياب**. ص: 17

يعيدنا نصه السابق إلى حوار أُجرِيَ معه في مجلة "نزوى" العمانية إذ يقول: "حين ولدت كنت ضعيفًا جدًّا وكان يفترض ألا أعيش وقال الطبيب إنَّ حياتي لن تستمر إلا أيامًا."[1]

هكذا تبدو الحياة قاسيةً, ويبدو درويش حزيناً منذ البداية, فيقول: "سَمَّوكَ الشقيّ, وأنت أطلقت على طائر الدوريِّ لقب الشقيّ. هو شبيهك في التوتّر, ونقيضك في الحذر."[2]

ويكتب: "وسَمَّوكَ الشقيَّ لأنك تبكي من فرح أو من حزن, دون أن يُؤَوِّلَ أحدٌ صوتَ الريح في قَصَب سرعان ما يتحول نايات. ماذا يقول الناي؟ هل يحمل في ما يحمل هذيان الريح, أمْ ينقل فرح الرُعاة بولادة حَمَل جديد, أم خوفهم من قطيع ذئاب يحاصر قطيع الأغنام؟. يستدرجك الناي إلى البعيد, وتبكي كمن يستبق الفاجعة. لا غيم أسود في الأفق/ فلماذا تبكي والموت بعيد؟"[3]

يوظّف في النصين السابقين أسلوب الاستفهام للاستفسار عن أسبابِ البكاء والحزن، ويوظف ضمير المخاطب، والفعلين الماضي والمضارع؛ للدَّلالة على التوتر والاضطراب.

وتذكِّرنا هذه النصوص بنصوص شعرية سابقة تتحدث عن طفولة الشاعر البائسة. ففي قصيدة "أهديها غزالاً" (عاشق...) تحدث عن عذاب طفولته إذ يقول:

"وأشهى من عصير المجد ما ألقى.. لأسعدها
وأنسى في طفولتها عذاب طفولتي الدامي
وأشرب، كالعصافير، الرضا والحُبَّ مِن يَدِها."[4]

ذكر هُنا طفولته المعذبة، وذكر ما ينسيه هذا العذاب وهو طفولة محبوبته، إذ أقام مقابلة بين طفولتين: طفولته المعذّبة، وطفولة محبوبته التي تنسيه هذا العذاب، ولم يأتِ على ذلك في (في حضرة...)، واستخدم ضمير المتكلم في الحديث عن نفسه وضمير الغائب في الحديث عن

(1) أبو هواش، سامر: ***حوار مع الشاعر محمود درويش. نزوى***. عُمان. عدد 29/ يناير 2002م. ص: 27
(2) درويش، محمود: **في حضرة الغياب**. ص: 22
(3) السابق. ص: 22 - 23
(4) درويش، محمود: **ديوان محمود درويش.** م/1. ص: 96

المحبوبة، كما استخدم الفعل المضارع للدلالة على الزمن الحاضر، والاستمرار في الحدث، فقد استحضر طفولتَه البعيدةَ.

ويقول في "جدارية":

"كلَّما يَمَّمتُ وجهي شَطرَ أُولى
الأُغنيات رأيتُ آثار القطاة على
الكلامِ. ولم أكن ولَدًا سعيدًا
كي أقولَ: الأمس أجملُ دائمًا."[1]

ويقول بعدَها بعدة صفحات:

"أريدُ أن ألقي تحيَّاتِ الصباحِ عليَّ
حيثُ تركتُني ولدًا سعيدًا [لم
أكنْ ولدًا سعيدَ الحظِّ يومَئذٍ"[2]

نلاحظ تكرار عبارة "لم أكنْ ولدًا سعيدًا" و"سعيد الحظ"، فدرويش لم يكن سعيدًا في طفولته الإنسانية والشعرية، ويظهر ذلك من خلال قصائده الأولى "أولى الأغنيات" وكذلك من خلال المقابلات التي أُجريَتْ معه، وحينَ زار عكا تذكَّرَ أماكنَ طفولته وصباه، فقال إنَّه ولدٌ سعيد، ثمَّ استدرك وقال إنَّه لم يكنْ سعيدًا، ولعلَّه قارنَ بينَ حياته عندما جاءَ زائرًا إلى عكّا، وبينَ حياته عندما كان طفلاً، ولعلَّ هذه المقارنة جعلته يقول: "حيث تركتني ولدًا سعيدًا" ثمَّ تذكَّر طفولته، فقال: "لم أكن ولدًا سعيد الحظ يومئذٍ."[3]

وقد وظَّف في القصيدة أسلوب النفي؛ لينفي السعادة عن طفولته، ووظَّف الفعلين الماضي والمضارع ليدل على القلق وعدم الاستقرار في هذه الطفولة.

---

(1) درويش، محمود: **الأعمال الجديدة.** ص: 511

(2) السابق. ص: 524

(3) ينظر: الأسطة، عادل: **أرض القصيدة – جدارية محمود درويش وصلتها بأشعاره.** ط/1. رام الله: دار الزاهرة للنشر والتوزيع. 2001م ص: 41 وما بعدها.

1 -1 -3: طفولة شقيّة عامّة

إنَّ شقاء الطُّفولة سمة لجيل درويش كله, الجيل الذي عاصر النكبة, وشهد أحداثها, لـذا فإننا نرى الشَّاعر يكتب في كثير من الأحيان عن الطّفولة والأطفال بشكل عام.

وإذا عُرف شاعر بالكتابة الذّاتيَّة، عن نفسه، فيمكن له أن يتحرر من ذاتيَّته وينطلق منها إلى الحياة والمجتمع والنَّاس، فيتصل بهم، ويكتب عنهم ويصورهم، فتصبح هذه الصّور حقائق، وتصبح تعبيراته وقصائده فعّالة ومؤثرة[1].

وقد استطاع درويش أنْ يعبّر عن نفسه، كما استطاع أن يعبّر عن غيره من النّاس العاديين، ذلك لأنَّه استطاع أن يكون شاعرًا، فإمكانية التعبير أسهل لديه من الإنسان العادي، ولكن قد يكون لدى الإنسان العادي إحساس لا يستطيع إخراجه، أو التعبير عمَّا يجول في خاطره. لذلك يقول: "الشعر موجود وقد يكون الشعر موجودًا في الإنسان غير الشاعر أكثر من توفره في الشّاعر نفسه، ولكنَّ الإنسان العادي لا يعرف أن عنده إمكانيَّاتٍ شعرية."[2]

فالشّاعر كما يقول وردزورث هو "إنسان يتحدث إلى أناسي، إلا أنّه وُهِب قسطًا من الحساسية الحية أكثر من سائر النّاس، وحماسةً أشدَّ ورقّةً أعظم، ومعرفةً بطبيعة الإنسان أشمل، وروحًا أوسع إحاطةً مما وهبه سائر النّاس العاديّين، هو إنسان ترضيه مشاعره ومشيئته وتبهجه روح الحياة فيه أكثر مما تبهج سواه، إنسان يمتعه أن يتأمل المشاعر والمشيئة التي تتجلّى في حركة الكون ومن عادته أن يحمل نفسه على خلقها حيث لا يجد لها أثرًا."[3]

ويزداد شقاء الطّفولة بالاحتلال والموت, ففي قصيدته "الموت في الغابة" (أوراق...) تحدَّث عن موتٍ وهمودٍ وسطوٍ وذبولٍ ووحشةٍ, وكلها تدل على الحزن والشّقاء[4].

---

(1) ينظر: هلال، محمد غنيمي: **النقد الأدبي الحديث**. ص: 490

(2) فتوح، رفيف: ***اعترافات محمود درويش*. جريدة الشعب**.

(3) ديتشس، ديفد: **مناهج النقد الأدبي بين النظرية والتطبيق**. ترجمة محمد يوسف نجم. بيروت: دار صادر. 1967م. ص: 524

(4) ينظر: درويش، محمود: **ديوان محمود درويش**. م/1. ص: 24

ويعلِّق عادل الأسطة على هذه القصيدة قائلاً: "هناك كتابة عن واقع مأساوي يُهمَل فيه البشر؛ تخمد النجوم وتهمد الطفلة ولا شيء يوحي صمت تفكير, وثمة جرح صغير ماتَ صاحبهُ, كأنَّ الموت في الغابة هو موت شعب في غابة هذا العالم."[1]

وفي عام 1967م عام النكسة والهزيمة, ازداد حزن الشاعر, وازداد أكثر عندما مرت طفولته في ذاكرته, فقد خاطب ذات العيون السود في قصيدة "خارج من الأسطورة" (آخر...) قائلاً:

"آه.. يا ذات العيون السود, والوجه المعفَّرْ
يشرب الشارعُ والملحُ دمي
كلما مرت على باليَ أقمارُ الطفولة"[2]

إنَّ طفولته الشَّقيَّة مرتبطة بالنكبة عام 1948م, وديوان (آخر...) مرتبط بالنكسة والهزيمة عام 1967م, والرابط بينهما هو البؤس والحزن والشقاء.

ويستمر الشّقاء والبؤس باستمرار الاحتلال الذي يقتل ويبطشُ, يقول في قصيدة "الموت مجاناً" (آخر...) عن مجزرة كفر قاسم:

"لا تسألي الشعراء أن يَرْثُوا زغاليل الخميلهْ
شرف الطفولة أنها
خطر على أمن القبيله
إني أُباركهم بمجد يرضع الدم والرذيلهْ
وأُهنّئُ الجلاد منتصرًا على عينٍ كحيلهْ

(1) الأسطة، عادل: **أرض القصيدة – جدارية محمود درويش وصلتها بأشعاره**. ص: 47
(2) درويش، محمود: **ديوان محمود درويش.** م/1. ص: 169

كي يستعير كساءه الشتوي من شعر الجديلهْ
مرحى لفاتح قرية!.. مرحى لسفاح الطفولهْ!.."[1]

هذا هو المحتلّ في كفر قاسم يغتال الطفولة, ويرى أنها تشكّل خطرًا على أمنه, فهي مستباحةٌ له، وهنا تزداد رقعة الطفولة المعذبة، الطفولة الشقيّة التي تتعرّض للقتل والاغتيال والإبادة على أيدي المحتلّين.

ووصف ما يفعله الاحتلال بالطّفولة أيضًا, في قصيدته "سرحان يشرب قهوة في الكافتيريا" (أحبك...) قائلاً:

"هم يحرثون طفولتنا ويصكون أسلحةً من أساطيرَ
أعلامهم لا تغني"[2]

إنَّهم يحرثون الطّفولة كالأرض, فهي مصدر الخوف الدائم للاحتلال, وهي خطرٌ على أمنهم, لذلك لا يهتمون بالأغاني والأناشيد, بل يهتمون بصناعة الأسلحة للقضاء على هذه الطفولة. لقد وظّف الشاعر الفعل المضارع للدلالة على الاستمرار في الحدث، وأسنده إلى واو الجماعة العائد على المحتلين الذين يقضون على الطفولة التي تشكل خطرًا على وجودهم، واستخدمَ ضمير المتكلم بصيغة الجمع، فالطفولة لا تخصه وحده، إنَّها طفولة فلسطينية عامة.

1 -1 -4: الطّفولة والبئر

من الأشياء التي يذكرها الشاعر في طفولته بئرُ الماء, يقول: "وتسمي البئر جرة لحفظ الصوت من عبث الريح."[3] البئر إذن جرة ماء ومصدرٌ للحياة, وهي أيضًا مكانٌ لحفظ الصوت حيث كان درويش يلعب ويلهو.

---

(1) درويش، محمود: **ديوان محمود درويش**. ص: 209
(2) السابق. م/1. ص: 458
(3) درويش، محمود: **في حضرة الغياب**. ص: 31

وبرحيل الشّاعر وأهله عن قريتهم, يفقدون هذه البئر, فيضطرون إلى الشّرب من آبـــار الآخرين, كما يفقدون كلَّ شيء من حقول وبيوت, فقد تغير الواقع وصار مؤلمًا[1].

وقد شهدت البئر ميلاده حيث وُلِدَ على حافّتها, إذ يقول: "هنا وُلدنا, على حافة هذه البئر كما تولد الخبيزة والهندباء والفيجن."[2]

هكذا تصبح البئر مكانًا للولادة, ففيها الماء والخير والعطاء, يولد الأطفال على حافتهـــا ويكبرون, كما تولد الأعشاب قربها وتكبر. وفي نصوصه السابقة تتنوع صورة البئر، كما هـــو واضحٌ، وجميعها يدل على الحياة وما يرتبط بها، ويوظِّف ضمير المخاطب في حديثه مع (أناه)، وضمير المتكلم بصيغة الجمع، فهو يكتب عن الذّات الجماعية حين يكتبُ عنْ ذاته الشخصـــية، ويوظف الفعل المضارع مستحضرًا زمن طفولته الماضي، وكأنه يكتب عن الزمن الحاضر.

تكرر ذكر البئر في قصائد عديدة, منها قصيدة "رباعيات" (أرى...) إذ يقول:

"أما كنتُ طفلاً على حافة البئر يلعبُ؟
ما زلتُ أَلعب.. هذا المدى ساحتي, والحجارةُ ريحي."[3]

نلاحظ ورود لفظة البئر هنا وهي مكان للعب واللهو، لدى درويش الطفل، وهذه صورة لمْ يرسمْها في (في حضرة...). وقد وظَّف أسلوب الحوار الداخلي مع ذاته من خـــلال الســـؤال والجواب، ووظَّف ضميرَ المتكلم للحديث عن نفسه.

كما ورد ذكر البئر في قصيدة "إلى آخري وإلى آخره.." (لماذا تركت...) حين تحـــاور مع والده, ووصف طريقَ العودة إلى البيت, حيث الخروبة والشارع العام, ثم الطريق الصـــغير

(1) ينظر: درويش، محمود: **في حضرة الغياب**. ص: 47
(2) السابق. ص: 157
(3) درويش، محمود: **ديوان محمود درويش.** م/2. ص:381

الذي يضيق بنبات الصُّبَّار, ثم يفضي إلى البئر وإلى كرم عمِّه. وعندما سأله والده إنْ كان يعرف البيت, فأجاب بأنّه يتذكّره كما يتذكَّر البئر والحصان والصفصافة في باحة البيت[1].

وهنا تصبح البئر جزءًا من الذاكرة الجماعية التي لا تمحى، بل تبقى راسخة لتشهد على عودة أهلها المهجرين شرقًا وغربًا، وقد استعمل الشاعر هنا ضمير المتكلم (عمي...)، فهو الذي يروي الأحداث ويصف الطريق والبيت في النص، واستعملَ الفعل المضارع (يضيق، يسير...) إذ استحضر تلكَ المرحلة من حياته، فجعل الزمن حاضرًا لا ماضيًا، على الرغم من أنه كتب عن زمن طفولتهِ البعيد.

وفي المجموعة الثالثة من ديوانه (لماذا تركت...) وهي "فوضى على باب القيامة"، قصيدة كاملة بعنوان "البئر"، ذكر البئرَ فيها ثماني مرات, فهي بئر قديمة تحتوي على الماء، وهي باقيةٌ رغم موت أهلها أو رحيلهم، كما أنها تُذكِّره بحادثة ضياعه وهو طفل صغير إذ ظن أهله أنه وقع فيها فصاروا ينادون داخلها، وهي بئر يوسف ومكان الولادة[2].

نلاحظ هنا تنوع صور البئر فقد اكتسبت صورًا أخرى لم ترد في (في حضرة...) إذ لم يشرْ إلى حادثة ضياعه والبحث عنه في البئر، كما لم يشرْ إلى بئر يوسف، وفي القصيدة تعدد خطابه إذ تحدثَ إلى الموتى حول البئر، وإلى الحجر والقمر والسرو والذكرى وجلجامش، وقد وظّف ضمير المتكلم (أختار، كنتُ...)، ثم ضمير المخاطب (يا قريني، وضعتكَ أمكَ...) في حديثه مع قرينه (أناه)، ووظَّف الفعل المضارع (أختار، وأقول...) لاستعادة الزمن الماضي ليصير حاضرًا .

وفي قصيدة "كالنون في سورة الرحمن" (لماذا تركت...) وردَ ذكر البئر, إذ يقول عن جدِّه الذي تربطه به علاقة قوية:

---

(1) ينظر: درويش، محمود: **الأعمال الجديدة.** ص: 307

(2) ينظر: السابق. ص: 335 وما بعدها.

"علمني القرآن في دوحة الريحان
شرق البئر"[1]

وفي قصيدة "ربما, لأن الشتاء تأخر" (سرير...) وردَ ذكر البئر كمكان لبلوغ الأطفال للحكمة[2]، وهذا لمْ يردْ في (في حضرة...)

وذكر البئر في قصيدته "لم أعتذر للبئر" (لا تعتذر...) إذ زار قريته ولم يجد البيت, كما لم يجد البئر كذلك, فيقول:

"لم أَعتَذِرْ للبئر حين مَرَرْتُ بالبئرِ,
استَعَرْتُ من الصَّنَوْبَرة العتيقةِ غيمةً
وعَصَرْتُها كالبرتقالةِ"[3]

لقد رُحِّلتْ أسرة الشّاعر عن القرية, وتركت الحقل والبيت والبئر, وصار كلُّ شيء مهجورًا, فالحقل بلا مزارعين, والبيت بلا سكان, والبئر بلا ماء, فلمْ يعتذرْ درويش للبئر التي لمْ يجدْها, أو لم يجدْ بها ماءً, لذلك استعار غيمةً من الصّنوبرة العتيقة, وعصرها كالبرتقالة لعلَّها تملأ البئر بالماء. وهنا قد رسم صورة أخرى للبئر، فقد جعلها إنسانًا يُقدَّم له الاعتذار، ولكنه لم يعتذر لها فقد وجدها فارغة من الماء، ولم يجدْها البئر التي عهدها دائمًا، فهي مهجورة الأهل ومحتلة.

1 -1 -5: الطّفولة والحصان

من الأمور التي يتحدث عنها درويش في طفولته, الحصان, حصان والده الذي تركه أثناءَ الهجرة, تركه في البيت ليؤنسه, ولكن جاءَ اليهود, واحتلُّوا القرية والبيت وسرقوا الحصان, فالحصان إذنْ مرتبطٌ بطفولة درويش وذكرياته[4].

---

(1)درويش، محمود: **الأعمال الجديدة**. ص: 340
(2) ينظر: السابق. ص: 636
(3) السابق. ص: 37
(4) ينظر: عاشور، فهد ناصر: **التكرار في شعر محمود درويش**. ص: 171وما بعدها.

ويرد في (في حضرة...) حديث عن الحصان الذي يخصُّ أسرته, فقد ركبه ذات يـــوم، وهو طفلٌ صغيرٌ، مغافلاً أهله، فركض به الحصان إلى الحقل، فشعر بأنه يطير، ثم سقط عنـــه وجُرِح، وبعد مداواته عوقب على فعلته[1]. ويكتب: "وهنا وُلِدْتَ كما يُولَدُ الخيال تدريجيًّا من كل شيء، فكيف تعيد الخيال معافىً وتطير على حصان؟"[2]

يوظف اسم الإشارة الدال على البعيد (هناك)، في النص الأول المشار إليه؛ للدلالة على بُعد المسافة وبُعد زمن الطفولة عنه، ثم يوظف اسم الإشارة الدال على القريب (هنا) ليدل علـــى قرب المسافة المكانية والزمانية نفســيًّا أو مجازيًّـــا. ويوظـــف ضـــمير المخاطـــب (ســـكنتكَ، حاولتَ...)، ويوظف الفعل الماضي (تسللتَ، دعوتَ...) في حديثه عن زمن طفولته الماضـــي، ثم يوظِّف الفعل المضارع (تعيد، تطير...) وكأنه يستحضر ذلك الزمن البعيد فيجعله حاضرًا.

إنَّ درويش مفتونٌ بالمغامرة والطيران منذ صغره، وها هو يعـــيش – وهـــو صـــغير - مغامرة مع الحصان، فيركب على ظهره فيسير به ويسرع، فيشعر أنّه يطير وأنَّ كلَّ شيء حوله يطير، ولكنْ تنتهي هذه المغامرة بسقوطه وجرحه.

وقد ذكر الحصان في قصيدته "أبدُ الصُّبَّار" (لماذا تركت...)، فيقول:

" - لماذا تركتَ الحصانَ وحيدًا؟
- لكي يُؤْنسَ البيتَ، يا وَلَدي،
فالبيوتُ تموتُ إذا غابَ سُكَّانُها..."[3]

تتغيّر صورةُ الحصان هنا، إذ أصبح كالإنسان الذي يؤنس البيت ويواسيه في غياب أهله عنه، فلم يعد ذلك الحصان مجرد ملهاة للطفل. وقد بنى الشّاعر هذهِ القصيدة على أساس الحوار بينه وبين أبيه، فاستخدم ضمير المخاطب في حديثه مع والده، وضمير المتكلم في حديثـــه عـــن نفسه، كما استخدم الفعل الماضي، فسؤاله لأبيه كان بعد هجرتهم إلى لبنان إثر النكبة، وأجابـــه

(1) ينظر: درويش، محمود: **في حضرة الغياب**. ص: 20 - 21
(2) السابق. ص: 157
(3) درويش، محمود: **الأعمال الجديدة**. ص: 299 - 300

الأب بالفعل المضارع، فالشاعر قد استحضر ذلكَ الزَّمن الماضي فكتب عنه بصيغة المضـــارع وكأنَّه اللحظة الحالية.

وفي قصيدته "في بيت أمي" (لا تعتذر...)، ذكر أنه زار بيت أمه فرأى صورتَه, وقــد كان في العشرين أو أصغر, فدار حوارٌ بين الشَّاعر وبين الطِّفل الذي بقي هنـــاك ولـــم يكبـــرْ, فيقول:

"أَتَذْكُرُ حافر الفرس الحرون على جبينك
أم مَسَحْتَ الجُرْحَ بالمكياج كي تبدو / وسيمَ الشكل في الكاميرا؟"[1]

هنا خاطب (أناه) موظفًا ضمير المخاطب، ومذكّرًا (أناه) بحادثة وقعت له مع الحصان، فقد تكون حادثة السقوط نفسها التي يكتب عنها في (في حضرة...)، أو غيرها فهو لم يبيِّنْ ذلك في القصيدة، كما أنه استخدم مفردة (الفرس) بدلاً من الحصان، وأضاف إليها صفة (الحـــرون)، ولمْ يصف الحصان في (في حضرة...) بهذه الصفة، واستخدم الفعل المضارع الذي يدلُّ علـــى استمرارية الحدث، فهو يتذكر الجرح والحصان، فكلما نظرَ في المرآة ورأى الجرح تذكر تلـــكَ الحادثة.

وفي قصيدة "لم أعتذر للبئر" (لا تعتذر...)، ورد ذكر الحصان, إذ يقول:

"وها هنا أَسْرَجْتُ للطيرانِ نحو
كواكبي فَرَسًا, وطرتُ."[2]

نلاحظُ هنا تشابه الفكرة، فركوب الحصان كأنه طيران في نَظرِ الشاعر وهـــو طفـــل. ونلاحظ أنه استخدم اسم الإشارة للقريب (هنا) مسبوقًا بحرف التنبيه (ها) ؛ لينبه ويؤكـــد علـــى المكان المشار إليه، وهو مكان الطفولة، أراضي قريته وحقولها التي شهدتْ حادثة سقوطه عـــن

(1) درويش، محمود: **الأعمال الجديدة.** ص: 28
(2) السابق. ص: 37

الحصان، ومن الملاحظ أيضًا أنه استبدل مفردة (الفرس) بمفردة (الحصان)، وقد استخدم الفعل الماضي وضمير المتكلم.

1 -1 -6: الطُّفولة الشّعرية وسورةُ الرحمن

لا شك أنَّ سورة (الرحمن) تمتاز بجرس قرآني خاص، يميزها من غيرها من السور، ولعلّ هذا هو السبب في وصفِها بأنها ((عروس القرآن))، وهذا الجرس أو الإيقاع، إنْ صحَّت التَّسمية، قد جذبَ انتباه درويش وحِسَّه الشعري. فيكتب في المقطع الثالث من (في حضرة...): "ستأخذك سورة الرحمن إلى الإيمان المصحوب بالطرب، فتحبُّ الله وتشفى من قلق السؤال الأول: ((من خلق الله))؟/

وتحبُّ الشعر ويأخذك الإيقاعُ المهموزُ بحرف النون إلى ليل أَبيض."[1]

يرتبط الشعر بالنسبة له بطفولته وبجدِّه وبمدرسته، فكل ذلك أثر فيه، وكان له دور في تنمية موهبته الشّعرية فيما بعد، فمن خلال مدرسته وجده تعرَّفَ إلى الحروف والقراءة والقرآن، لا سيما سورة (الرحمن)، ويوظف هنا ضمير المخاطب في خطابه مع (أناه)، ويوظف الفعل المضارع الذي يدلُّ على الزمن الحاضر وكأنه يكتب عن اللحظة الراهنة.

ثم يكتب في نهاية المقطع الأخير من (في حضرة...): "قَوْسُ قُزَح هو تحرُّش الوحي بالشاعر، بلا استئذان... وافتتان الشاعر بنثر القرآن/

فبأي آلاء ربكما تُكَذِّبان/

وغائبان أنا وأنت، وحاضران أنا وأَنت،

وغائبان/

فبأيِّ آلاء ربكما تُكَذِّبان."[2]

---

(1) درويش، محمود: **في حضرة الغياب**. ص: 27

(2) السابق. ص: 180 - 181

في هذا المقطع يعيد درويش الحديثَ عن تأثّره بالقرآن، وبسورة (الرحمن) بشكل خاص، وذلك من خلال تضمينه للآية الكريمة {فبأيِّ آلاء ربكما تُكَذِّبان}[1] التي تكرَّرت مراتٍ عديدة في السورة، وبشكلٍ ملفتٍ للنظر، وإذا كان الله –عز وجل- يخاطب الثقلين في الآية الكريمة، فإنَّ درويش يخاطب في تضمينه للآية نفسها (أناه) المتكلّمة والمخاطَبة، أي الأنا الحاضرة والأنا الغائبة.

يحيلنا نصا درويش السّابقان إلى قصيدته "كالنون في سورة الرحمن" (لماذا تركت...) التي رثى بها جدَّه الذي علمه القرآن، إذ يقول:

"البحرُ والصحراءُ حول اسمهِ
العاري من الحُرَّاسِ
لم يعرفا جدّي ولا أَبناءَهُ
الواقفين الآن حول ((النون))
في سورة ((الرحمن))
اللهم... فلتشهَدْ!"[2]

نلاحظ ارتباط الجد بسورة (الرحمن)، فقد حرصَ على تعليمها لأبنائه، وتمتازُ هذه السُّورة بتكرار حرف (النون) في خواتيم آياتها بشكلٍ ملفتٍ، وقد استخدم ضمير المتكلم في الحديث عن نفسه.

ويحيلنا النصان كذلك إلى "جدارية" إذ يقول فيها:

"سأقول: صُبُّوني
بحرف النون، حيث تَعُبُّ روحي
سورةُ الرحمن في القرآن. وامشوا

(1) سورة الرحمن، الآية: 13

(2) درويش، محمود: **الأعمال الجديدة.** ص: 340 - 341

صامتين معي على خطوات أَجدادي
ووقع الناي في أَزلي."[1]

لقد كرّر هنا ربط سورة (الرحمن) بالجد، وذكر حرف (النون) المرتبط بالسورةِ، وشبهه بالصحن أو الوعاء، كما ذكر الإيقاع بتعبيرٍ آخر وهو (وقع الناي)، وقد وظف أسلوب الأمـــر، وضمير المتكلم.

وفي قصيدته "يختارني الإيقاع" (لا تعتذر...) تحدث عن الإيقاع قائلاً:

"يَخْتارُني الإيقاعُ، يَشْرَقُ بي
أنا رَجْعُ الكمان، ولستُ عازِفَهُ"[2]

هنا لمْ يذكرْ سورة (الرحمن)، ولكنه ذكر الإيقاع، والإيقاع هو الذي يختاره. وهـــو، أي الإيقاع، في النص الأول في (في حضرة...) هو الذي يأخذه إلى عالمه الســـحريّ الموســـيقيّ، بمعنى أنَّ الشاعر منقادٌ للإيقاع وللشعر، فهو مفعول به وذلك ظاهر من خلال ضمائر النصـــب التي تعود عليه (الكاف والياء) في (يأخذكَ، ويختارني)، وهنا قد وظّف ضـــمير المـــتكلم فـــي الحديث عن نفسه، والفعل المضارع الدال على الاستمرارية في الحـــدث، إذ إنَّ الشـــاعر بقـــي محافظًا على الإيقاع والوزن حتى آخر عمره.

1 -1 -7: نهاية الطّفولة

تغيَّر بحلول النكبة كلُّ شيءٍ، أسماءُ الأماكن، وأسماء الأشخاص وأشكالهم وتصـــرُّفاتُهم، وتغيَّر كذلك الزَّمن، فلمْ يَعدْ درويش ذلكَ الطِّفلَ الصغيرَ، يقول: "يوقِظونكَ من زمَنِكَ الخـــاصِّ، ويقولون لك: اكبر معنا في زمن القافلة، واركضْ معنا لئلا يفترسكَ الذِّئبُ. فلا وقتَ لنا لِنـــودِّعَ

(1) درويش، محمود: **الأعمال الجديدة.** ص: 481 - 482
(2) السابق. ص: 19

أيَّ شيءٍ ساخنٍ. فاتركْ بقية منامكَ نائمًا على نافذة مفتوحة، ليلحقَ بكَ حينَ يصحو عندَ الفجر الأزرق."[1]

لقد انتهت الطُّفولةُ، وتوقَّف زمنُها، ليبدأَ زمنٌ جديدٌ، هو زمنُ الكبار. وقد أصبحَ درويش واحدًا منهم بسبب النكبة التي وضعت حدًّا لطفولته، فبقيت هناك في البروة كما هي لا تكبر ولا تنمو، في حين هاجر هو مع أهله وبدأ بالنُّموِّ سريعًا. ولمْ يشرْ مباشرةً إلى ترك الطفولة، ولكن من خلال فعل الأمر (اكبرْ) يتضح ذلك، ويوظف أسلوب الأمر، والأوامر صادرةٌ عن الأهل، وجميعها تدلّ على النمو ومغادرة مرحلة الطفولة ومكانها الأول. ويستخدمُ الفعل المضارع وكأنه يكتب عن اللحظة الراهنة، ويستخدمُ ضمير المخاطب.

ويعيدنا نصُّه السابق إلى قصيدة "أغاني الأسير" (عاشق...) التي تحدث فيها عن سجنه الأول, فقد كان شابًّا صغيرًا طريَّ العود, ولكنَّ حادثة السجن جعلته كبيرًا، إذ رأى أن الطفولة تلوّثت بطعم الكهولة[2].

اضطر درويش الفتى أن يكبر سريعًا, ويشرب من كؤوس طفولته التي تلوثت بطعم الكبر والكهولة, فكبر سريعًا وكبرت طفولته. وقد وظف ضمير المتكلم بصيغة الجمع، فالقصيدة تتحدّث عن الذات الجماعية التي يمثّلها درويش.

كما يحيلنا النص ذاته إلى اعترافاته لرفيف فتوح، إذ يقول: "صحوتُ من طفولتي وأنا بلا بيت، بلا أرض، وبلا وطن."[3] وهكذا تكون مغادرة الطفولة مرتبطةً بمغادرة الوطن، لذلك أصبح محرومًا من الطفولة والبيت معًا.

ويقول في قصيدة "من سماء إلى أختها يعبر الحالمون" (لماذا تركت...):

---

(1) درويش، محمود: **في حضرة الغياب**. ص: 33 – 34

(2) ينظر: درويش، محمود: **ديوان محمود درويش.** م/1. ص: 90

(3) فتوح، رفيف: ***اعترافات محمود درويش.* جريدة الشعب**.

".. وتَرَكْنا طفولتنا للفراشة, حين تَرَكْنا
على الدَّرَجات قليلاً من الزيت"[1]

غادر الشاعر قريته ورحل عنها كما غادرَ طفولته, وتركها للفراشة، في مكان طفولته الأول حيث كان يلعب ويلهو، وقدْ أشار صراحةً إلى ذلك (تركنا طفولتنا)، فمن الملاحظ في هذه القصيدة التشابه بينَ ما ورد فيها وبين ما يرد في (في حضرة...)، فالنَّصان يتحدثان عن المرحلة ذاتها، مرحلة الهجرة والطفولة التي شبَّتْ وكبرتْ في غير أوانها، ووظف ضمير المتكلم بصيغة الجمع فهو في الدّيوان كله قدْ روى سيرة شعبه الجماعية، كما استخدم الفعل الماضي للدلالة على زمن طفولته البعيد.

وفي قصيدة "قرويون من غير سوء" (لماذا تركت...)، ذكَر أن الطفولة لم تجئْ معهم في هجرتهم إلى لبنان[2].

نلاحظ أن الحديث قد تكرر عن الفكرة ذاتها، ولكنه صوَّر الطفولة كإنسان لم يترك المكان ولمْ يذهبْ مع الأهل، ووظَّف ضمير المتكلم بصيغة الجمع، والفعل المضارع (نرجع، تفرغ...) إذ استحضر ذلك الزمن الماضي البعيد الذي يتعلَّق بفترة الهجرة، وترك الطفولة للدخول إلى عالم الكبار.

ويعلِّق عادل الأسطة على هذه القصيدة في حديثه عن طفولة درويش قائلاً: "وكان يومها من الحمولة الزائدة/ وكان أيضًا يومها قد فارق الطفولة, وأصبح, مثل الكبار, يحمل عبء الحياة."[3]

1 -1 -8: العودة إلى الطفولة

يتمنى درويش أن يعود طفلاً صغيرًا, ليحيا حياة الأطفال كما هي, سويّةً فرِحة, دونَ حزن أو بؤس, فنراه يردّدُ ذلك كثيرًا في أعماله, فيقول في (في حضرة...):

---

(1) درويش، محمود: **الأعمال الجديدة.** ص: 372

(2) ينظر: السابق. ص: 293

(3) الأسطة، عادل: **أرض القصيدة – جدارية محمود درويش وصلتها بأشعاره**. ص: 55 -56

"فانهض من هذا الأبيض

عُدْ طفلاً ثانية/ عَلِّمني الشعر/ وعَلِّمني إيقاع البحر/ وأَرجعْ للكلمات براءتها الأولى/ لِدْني من حبة قمح, لا من جرح, لِدْني/ وأَعدني, لأضمَّك فوق العشب, إلى ما قبل المعنى/ هل تسمعني: قبل المعنى"[1]

هكذا يطلب درويش من (أناه) أن تعود طفلاً بريئًا؛ ليتعلم الشّعر والإيقاع من جديد, وتكون كلماته بسيطة وبريئة, ويريد أن يُولد من حبة قمح, وهي رمزٌ للخير والعطاء والحياة والسعادة, ولا يريد أن يولد من جرح, وهو رمز للحزن والبؤس والألم والموت. يريد أن يعود طفلاً ليعانق طفولته التي فقدها فوق العشب بخير وسلام, وبلا احتلال, ويريد أن يعود إلى ما قبل المعنى, ما قبلَ النكبة والمأساة, ما قبل الاحتلال والتشريد والقهر. ويستعملُ أسلوب الأمر، إذ يأمر (أناه) ويخاطبها بضمير المخاطب، كما يستعمل أسلوبَ الاستفهام للتأكد من أن (أناه) تسمعه، ويوظّف مفردات تدل على البساطة لتتناسب مع الطُّفولة.

ويقول في مقطعٍ آخر: "ولك من هذا الماضي نصيبٌ من طفولةٍ لا تريد أن تشيخ سريعًا بلا حكمة. لكن ما هو راسخ هو أن اسمك هو اسم الأرض/"[2].

نلاحظ إصرارَه على العودة إلى الطفولة، فهو يريد أن يعيشها كما هي, طبيعيّة. ولا يريد أن يكبر سريعًا وأن تمر الطفولة وتنتهي كلمح البصر, ولكنَّ الواقع هو الذي فرض عليه أن يكبر, وتنتهي طفولته مبكرًا, ولكنَّ اسمه مرتبطٌ باسم الأرض المقدسة, التي طمع بها الاحتلال وشرَّدَ أهلها, وصادر أملاكهم وبيوتهم وحقولهم.

"والعودة إلى الطفولة وأحاسيسها البسيطة المشرقة الصّريحة. هي نبع من أصفى ينابيع الشعر، وهو نبع يعرفه محمود درويش جيدًا، ويشرب منه دائمًا ويسقي منه أشعاره.. وهو عندما يعود إلى أحاسيس الطفولة ورؤاها ودنياها البسيطة إنما يعود بإنسانيّته إلى البراءة

(1) درويش، محمود: **في حضرة الغياب**. ص: 31

(2) السابق. ص: 36

والصدق والطهر الكامل والانطلاق والحماس للطبيعة والإنسان والحياة. وكبار الشّـعراء هـم الذين يعرفون كيف يشربون منْ نبع الطفولة الصافي البريء المليء بالطهر والنقاء."[1]

ويتعالق نصًّا درويش السابقان مع قصائد عديدة سابقة, تمنى فيها أن يعود طفلاً صغيرًا؛ ليحيا حياةً طبيعيةً, ففي قصيدة "إلى أمي" (عاشق...) يقول:

"هَرِمْتُ فرُدِّي نجوم الطفولةِ
حتى أُشارِكْ
صغار العصافيرِ
دربَ الرُّجوع
لعشِّ انتظارِكْ!"[2]

في النّصين المقتبسين من (في حضرة...) كان الاحتلال والنكبة السببَ الرئيس في وضع حدٍّ لطفولته، أما في القصيدة المذكورة فقد كان السجان السبب في جعل الشاعر هرمًا قبل الأوان، ووظف في القصيدة أسلوب الأمر، إذ طلب من أمه أن تعيد إليه طفولته، فتحوّل الأمر هنا إلى أمه، كما تحوّل الخطاب بمجمله إليها باستخدامه ضمير المخاطب، واستخدم ضمير المتكلم في الحديث عن نفسه.

وكان قد عبَّر عن شهوته للطفولة في حبيبتِه في "قصائد عن حب قديم" (عاشق...)."[3] وعبر عن حلمه "بعرس الطُّفولة" في قصيدة "اعتذار" (آخر...)[4]، وفي القصيدتين كان تمنيه للعودة إلى الطفولة بشكلٍ عامٍّ، دون سبب مباشر، فوظّف الفعل الماضي للدلالة على الزمن الماضي، وتجاوزه مرحلة الطفولة، وفي الفعلين (تشهيت، وحلمت) رغبةٌ عارمةٌ في العودة إلى الطفولة، كما استخدم ضمير المتكلم.

---

(1) النقاش، رجاء: **محمود درويش - شاعر الأرض المحتلة**. ط/2. القاهرة: دار الهلال. (د.ت). ص: 180
(2) درويش، محمود: **ديوان محمود درويش.** م/1. ص: 94
(3) ينظر: السابق. م/1. ص: 131
(4) ينظر: السابق. ص: 170

وتبقى الطّفولة عصيَّةً على الواقع، فلا يستطيع درويش تحقيقها أو العودة إلى حقيقتها، فيلجأُ إلى الحلم والخيال، ويحلم بهذه الطُّفولة لعلَّه يعيشها ويحياها لحظاتٍ جميلةً لا تُنسى، حتى وإنْ كانت حلمًا لا حقيقة.

وفي قصيدة "لديني... لديني لأعرف" (ورد...)، ظهر حنينه إلى الطُّفولة التي حُرِمَ منها، فطلب من أمِّه أنْ تَلدَه منْ جديدٍ، ليعودَ طفلاً صغيرًا ويشرب حليب البلادِ بلادِه، فهو خيرٌ منْ شراب الغربة وغذائها، ولا يريد أنْ يكبرَ حتَّى يأخذ حقَّه من هذه الطُّفولة التي حُرِمَ منها، حتّى لو كانت هذه الطُّفولة كلَّ حياتهِ. لقد عانى الشاعر كثيرًا في حياتِه، كما عانى الغربة والمنفى، فقد رأى كثيرًا خلال تنقُّلِه، لذلك أراد أن يبقى صغيرًا يتربَّى على راحتيْ أمِّه[1].

إنّ تمنيه للعودة إلى الطفولة هنا كان بسبب المنفى والغربة، إذْ شعرَ بالوحدة القاسية بسبب البعد عن أمه وأهله ووطنه، لذلك استخدمَ أسلوب الأمر في خطابه مع أمه، إذ طلبَ منها أنْ تلدَه من جديد ليعود طفلاً صغيرًا يتربى في حضنها الدافئ، لا في الغربة القاسية القاتلة، واستخدم ضميرَ المتكلم (لأعرف، أموت...) في الحديث عن نفسه، وضميرَ المخاطب (لديني، عليكِ...) في خطابِه مع أمِّه.

ويزيدُ حنين الشَّاعر إلى الطُّفولة في قصيدة "أرى شبحي قادمًا من بعيد" (لماذا تركت...)، إذ يقول:

"أُطلُّ على صورتي وَهْيَ تهرب من نفسها
إلى السُّلَّم الحجريّ، وتحمل منديل أُمّي
وتخفق في الريح: ماذا سيحدث لو عُدْتُ
طفلاً؟ وعدتُ إليكِ... وعدتِ إليَّ"[2]

(1) ينظر: درويش، محمود: **ديوان محمود درويش.** م/2. ص: 352

(2) درويش، محمود: **الأعمال الجديدة.** ص: 279

خاطب درويش هنا صورتَه في بيت أُمِّه، منذ كان طفلاً صغيرًا، فقد رأى الصّورة وهو كبير في السِّن. وفي حنينٍ دائمٍ وظاهرٍ إلى الطُّفولة، سأل هذه الصُّورةَ: "ماذا سيحدث لو عدتُ/ طفلاً؟ وعدتُ إليكِ... وعدتِ إليَّ"، ولكنَّ ذلك مستحيل، فالاحتلال دمَّرَ طفولته وأنهاها قبل أن يستمتعَ بها، ويحياها ببراءَتها وبساطتها دون خوفٍ أو حزنٍ أو شقاءٍ. ورغم ذلك ظهر تمنيه العودة إلى الطفولة موظفًا الحوار مع صورته، بضمير المتكلم وضمير المخاطب، كما وظف الفعل المضارع الذي يدلّ على الاستمرارية في الحدث.

وردَ ذكر الطّفولة الأخرى التي يريد أن يحياها درويش، في الأسطر الأولى من مُطوّلته "جدارية"، إذ يقول:

"أرى السَّماء هُنَاكَ في مُتَناوَلِ الأَيدي.
وَيحملُني جناحُ حمامةٍ بيضاءَ صَوْبَ
طُفُولَةٍ أُخرى."[1]

كتب هذه المطوّلة في عام 1999م، أي بعد إجراءِ عملية القلب بسنة واحدة، إذ فارق الحياة لمدةٍ قصيرة، فرأى خلالها أشياء كثيرة، وأحداثًا قد جرت من قبل، رأى السَّماء قريبةً جدًّا، فقد أصبحت في متناول الأيدي، ورأى حمامةً بيضاء حملته على جناحها إلى طفولةٍ أخرى، تختلف عن طفولته التي عاشها في الحياة، والحمامة البيضاء رمز للسَّلام، أي عكس الحرب التي عاشها في صِغره، فحرمته طفولتَه أو جعلتْ طفولتَه شقيَّة، فانتهتْ بسرعة، ودخل عصرَ الكبار مبكرًا، مما جعله يتمنّى ويحلم ويتشهّى طفولةً أخرى تختلف تمامًا عن طفولته الأولى، وتظهر (الأنا) من خلال توظيفه لضمير المتكلم، كما استخدمَ الفعل المضارع للدلالة على الزَّمن الحاضر، فهو وإنْ كان في سن متأخرة إلا أنه يتشهى الطفولة ويحلم أنْ يعودَ إليها.

نلاحظ ممَّا سبق أن درويش الذي ذَكرَ طفولته، بتفاصيل مختلفة في (في حضرة...)، كان قد أتى على ذلك في أشعاره وبعض المقابلات التي أُجريتْ معه، فنجد تعالقًا وتناصًّا بين

(1) درويش، محمود: **الأعمال الجديدة.** ص: 441

(في حضرة...) وقصائد عديدة ذَكر فيها طفولته، لاسيما في ديوانه (لمـــاذا تركـــت...)، هـــذه الطفولة التي كبرت قبل أن تأخذ حقها من العمر، فدرويش الطفل يتحمَّل هموم الكبار كأنَّه واحد منهم، منذ حلت النكبة بفلسطين، فعاش طفولة شقيّة، أسهمت في خلق الشاعر في هـــذا الطفـــل، كما أسهمتْ في تنمية هذه الموهبة، وإنْ كان الشاعر يحنُّ باستمرار إلـــى العـــودة إلـــى هـــذه الطفولة؛ ليحياها حياة طبيعية دونَ احتلال أو حزن.

1 -2: العلاقة الأُسريَّة

تربطُ محمود درويش بأُسرته - ولا سيَّما الأمّ وَالأب والجدّ والجدّة - علاقةُ حبٍّ وَطيـــدة، وهذا ظاهرٌ من خِلال الحديث عنهم في بعض قصائده، وفي بعض المُقابلات التي أُجريتْ معه. والنَّاظر في ديوانه (لماذا تركت...) الذي يُمثِّل سيرةً شِعريّةً له، يجدُ الإِهداء الذي قدّمه لأفـــرادِ أُسْرته الغائبين: جدِّه: حسين، وجدّتِه: آمنة، وأبيه: سليم، وإِلى الحاضرة حُوريَّة: أُمِّه[1].

وهو في أعماله، غالبًا ما يكتب عن أهله الحقيقيين ، ولا سيّما الأب والأمّ، يَسألُهُ عبّاس بيضون:

"*هل تتكلم عن أبيك وأمك الحقيقيين؟

- نعم، أمي وأبي الحقيقيان. أنا من أسرة ريفية. عائلتي تملك أرضـًـا. وتشـــتغل فـــي الأرض وتعيش من إنتاج الأرض. عائلة متوسطة الحال. من الطبقة الوسطى الفلاحية."[2]

1 -2 -1: الأمّ

يَكتب دَرويش في كثيرٍ مِنْ أشعاره عنْ أُمِّه، فهي رمزٌ للأُمِّ الفِلَسطينيّة التي فَقدَتْ بيتهـــا وأرضها وأهلَها، ولَجأتْ إِلى لُبنان، ثُمَّ عادتْ ولَكنْ إِلى قريةٍ أُخرى، ولَـــمْ تَعُـــدْ إِلـــى قريتهـــا الأصليِّة، لِتصبحَ لاجئةً مَرّةً أُخرى، ولَكن هذه المرَّة في وَطَنِها. هذه المَرأة التي عُرفتْ بِقهوتها

(1) ينظر: درويش، محمود: **الأعمال الجديدة.** ص: 275

(2) بيضون، عباس: ***من يكتب حكايته يرث أرض الحكاية*** **. مشارف**. القدس - حيفا. عدد 3. تشرين1/1995م. ص: 72

المشهورةِ، وَبانتظارِ ابنِها الغائب المغترب، إنَّه "سَيكونُ في حضرة أمِّه، حَضرة حوريَّة التي رَبَّته وتركتْه يُربِّي نَفسَه."[1] فهذه الأم صارت رمزًا للأرض والخير والعطاء المستمر الذي لا ينضب، تشاركُ الناس مصائبهم، كما صارت رمزًا للصبر والصمت، فهي الملجأ الذي يأوي إليه، وهي رغم ضعفها وحزنها تسيطر على عاطفتِها[2].

يكتب: "تذكَّر مع اسمك، أمَّكَ
وانسَ حروف الهجاءْ
تذكّر بلادكَ، وانسَ السّماء
تذكّرْ تذكَّرْ!"[3]

يَأمر (أناه) في هذا المقطع بِأَنْ تتذكرَ مَعَ اسمِه أمَّه لارتباطِه بها، وَأنْ تنسى حُروف الهِجاء، فَاسْمُ أُمّه يُغنيه عن كلّ اللغاتِ، ما دام يَذكرُه، كَما يَأمر نفسَه بِأَنْ يَذكُرَ بِلادَه وَينسى السّماء، فَبِلادُه تُغنيه عَن السّماء، فَهي التي أنجبَتْه، وَمِنْ أَجلِها تَشرّدَ وَرَحل، ثُمّ عادَ وَصارَ مُتسلِّلاً وَلاجئًا، ثمَّ سُجِنَ مرارًا، ثُمَّ ذاقَ مَرارةَ الغُربة والمَنفى. وَمِنْ أجلِها كتب أجمل الأشعارِ، فَصارتْ بِلادُه وأُمُّهُ شَيئًا واحدًا ومُوَحَّدًا في شِعرِه. ويوظف ضمير المخاطب وأسلوب الأمر في خطابه لـ(أناه).

ويَصف أمّه، بَعد أنْ رآها بِتصريحِ زيارةٍ خاصٍّ، عِندما ماتَ صاحبُه إميل حبيبي، فَيقول: "أمُّك هي أُمُّك ببياضها وشعرها الطّويل ولسانها الذي يجرح المبرد. موسوعة التفاصيل، وراوية المقارنات الطويلة بين الماضي والحاضر."[4]

يَروي هُنا عنْ تفاصيل عامّة لأمِّه، وهذه التفاصيل والصفات حقيقية.

---

(1) الأسطة، عادل: في حضرة الغياب. جامعة النجاح الوطنية. http://www.najah.edu/file/Essays/arabic/Adel%20Usta%20Essays/Adel12.doc

(2) ينظر: فاعور، ياسين أحمد: **الثورة في شعر محمود درويش**. تونس: دار المعارف للطباعة والنشر. 1989م. ص: 148 - 149

(3) درويش، محمود: **في حضرة الغياب**. ص: 48

(4) السابق. ص: 160

وكتب واصفًا شَعر أُمِّه في قصيدة "لديني... لديني لأعرف" (ورد...)، إذ يقول:

"أَمَا زَالَ شَعْرُكِ أَطْوَلَ مِنْ عُمرِنَا وَمِنْ شَجَرِ الغَيْمِ وَهوَ يَمُدُّ السَّمَاءَ إِلَيْكِ لِيَحْيَا؟"[1]

في هذهِ القصيدةِ، أفصح عَن الحنين إِلى أُمِّه، وَوصف ما فعلتْهُ به الغربةُ وَالمنافي، ووصف شَعر أمّهِ الطويل، فَتَساءل عنْه إِذا كانَ طَويلاً كعهدهِ، فاستخدم أسلوب الاستفهام، وضمير المخاطب في حديثه مع أمِّه، وضمير المتكلم بصيغة الجمع، وكأنَّ أمه هي أم الفلسطينيين جميعًا.

وَيقول عَلى لِسان المرأة/ الحبيبةِ في قصيدة "طائران غريبان في ريشنا" (سرير...):

"هل تريدُ الرجوع إلى ليل منفاك
في شَعْر حُوريَّةٍ؟"[2]

تَسألُهُ الحبيبةُ هُنا إِن كانَ يُريدُ الرُّجوعَ إِلى وَطنهِ الذي تَشرّدَ مِنْهُ، وَسلّمهُ إِلى المنفى في شَعر أمّه، وقد وظف ضمير المخاطب، ولكن الذي وجه الخطاب هنا ليس هو، بل المرأة/ الحبيبة، ووظف أسلوب الاستفهام إذ طَرحتْ هذه المرأة سؤالها عليه، كما وظف الفعل المضارع الذي يدلّ على الزمن الحاضر.

1 -2 -1 -1: الأمُّ والنّكبة

ويكتب عما فعلتْهُ النَّكبة بأمه: "طَعَنَتْها النكبةُ في القلب وحَمَّلتها تبعات الزلزال، فقاوَمتِ البؤسَ بالكبرياء وبطاقةٍ روحيةٍ أَمدَّت جسمها بقُوَّة فرس. لا تتعب، أو لا تأذن للتعب بأن ينطق بالشكوى، بل بهجاء الزمن الذي نقل أسرتها من مزارعين إلى لاجئين."[3]

---

(1) درويش، محمود: **ديوان محمود درويش.** م/2. ص: 352

(2) درويش، محمود: **الأعمال الجديدة.** ص: 613

(3) درويش، محمود: **في حضرة الغياب**. ص: 160

لقد كانت أُمُّه ابنةَ مُختار قرية الدامون، وهو أديب البقاعي[1]، هذا يعني أنَّها كانت تَعيش عيشة هَنيّة، مَيسورة الحال قبل الهجرة والتشرد. لقد غَرزَت النكبة رُمحَها الحادَّ في قلبها، فثقبته، وجعلته حَزينًا على الأرض السليبة والمفقودة، وتحمَّلتْ ما خَلَّفتْه النَّكبة من عذابٍ وشَقاءٍ وضَنكٍ وضيقِ عيشٍ. ولكنَّها تتمتعُ بعزَّة نفسٍ عالية وبكبرياء شامخةٍ، فقاومتْ هذا البؤس دون تعب أو كللٍ، ودون أن تسمح للتَّعب أن يظهر أو يشكوَ، ولكنَّها كانت تهجو الزَّمن الذي حوَّل أهلها إلى لاجئين. ويكتب عنها مستخدمًا ضمير الغائب، وكأنّ البُعد المكاني بينهما جعلها غائبة.

وينقلُنا نَصُّه إلى ما قالَه في قصيدة "تعاليم حورية" (لماذا تركت...):

"أَعْرِفُ ما يُخَرِّبُ قلبَكِ المَثْقُوبَ
بالطاووس، مُنْذُ طُرِدْتِ ثانيةً من الفردوس.
عالَمُنا تَغَيَّر كُلُّهُ، فتغيَّرتْ أَصواتُنا. حتّى
التحيَّةُ بيننا وَقَعَتْ كزرِّ الثَوْبِ فوق الرمل،
لم تُسْمِعْ صدىً. قولي: صباح الخير!
قولي أيَّ شيء لي لتمنَحَني الحياةُ دَلالَها."[2]

تتشابه صورُ قلب أمه الحزين بسبب النكبة، ولكن يختلف التصوير، ففي (في حضرة...) النكبة هي التي طعنت قلبها، ويذكر ذلك صراحةً، أما في هذه القصيدة فقلبها مثقوبٌ بالطاووس، ولم يذكر النكبة -وهي السبب في ذلك- مباشرةً، ولكنه ألمح إلى ذلك بقوله: "مُنْذُ طُرِدْتِ ثانيةً من الفردوس"، وهنا وظف ضمير المتكلم في الحديث عن نفسه، وضمير المخاطب في خطابه مع أمه.

(1) ينظر: النابلسي، شاكر: **مجنون التراب – دراسة في شعر وفكر محمود درويش**. ص: 196

(2) درويش، محمود: **الأعمال الجديدة**. ص: 345

1 -2 -1 -2: الأمُّ وتغرّب ابنها

لقد كبرَ درويش بعيدًا عنْ أحضان أُمِّهِ، ولكنَّه يبقى طفلَها المُدلَّل، وإذا كانا في حضـــرة الآخرين فإنَّه يُصبح شخصًا عامًّا، ويعبِّر عن ذلك قائلاً: "أمك هي أمك وأنت ابنها حين تكونـــان معًا. أمَّا في حضرة الآخرين فإنها تلعب دور الشاهد. تصون مسافةً تُبْقيكَ ضيفًا خاصًـــا علـــى أمومتها، وشخصًا عامًّا لا تدافع عن حقِّها في امتلاكه. كأنها تهجس وتهمس لنفسها: أنا وَلَدْتُهُ في البداية. لكن هو من واصل الولادة."[1]

وهنا نُلاحظ أنَّ "الأم تظهر للوهلة الأولى وكأنّها خارج المشهد الكلّي للسيرة، لكنها، في الحقيقة متجذّرة في أعماقها، تعرف التفصيلات دون أن تراها، وتحدس جوهرها دون أن يخبرها أحد بذلك."[2] لذلك نرى أن دورها قد توقف بعد الولادة، ليتابع هو بذاته مواصلة التربية والنمو في العذاب والرحيل، ثمّ في التسلل واللجوء، ثم في السّجن والإقامة الجبرية، ثـــم فـــي الغربـــة والمَنفى. واستخدم ضمير المخاطب في خطابه مع (أناه)، وضمير الغائبِ للحديث عن أمه.

يتعالق نَصُّ درويش السَّابق مع قصيدته "تعاليم حورية" (لماذا تركت...)، إذ يقول فيها:

"لم أَكبرْ على يَدِها
كما شئنا: أَنا وَهِيَ، افترقنا عند مُنْحَدرِ
الرُّخام... ولوَّحت سُحُبٌ لنا"[3]

تكرَّر حديثه عن الابتعاد عن حضن أمه ليكبر بعيدًا عنها، ونلاحظ أنهما كانا يريدان أن يبقيا معًا، ولكن الظروف قد فرقتهما عن بعضهما، وهنا وظّف أسلوبَ النفي؛ لينفي أنـــه كبـــر وتربّى على يدِها، ووظف ضمير المتكلم للحديث عن نفسِه، وضمير الغائب للحديث عن أمه.

---

(1) درويش، محمود: **في حضرة الغياب**. ص: 160

(2) الشيخ، خليل: **السيرة والمتخيل - قراءات في نماذج عربية معاصرة.** ط/1. عمان: أزمنة للنشر والتوزيـــع. 2005م. ص: 194

(3) درويش، محمود: **الأعمال الجديدة.** ص: 344

وقد ورد الحديثُ عن الفكرة نفسها في قصيدته "لا تعتذر عما فعلت" (لا تعتــذر...)، إذْ يقول فيها عن أُمِّه:

"والتفتوا إلى أُمِّي لتشهد
أَنني هُوَ... فاستعدَّتْ للغناء على
طريقتها: أنا الأمُّ التي ولدتْهُ،
لكنَّ الرياحَ هِيَ التي رَبَّتْهُ.
قلتُ لآخري: لا تعتذر إلاّ لأمِّكْ!"[1]

ونرى هنا التشابه في تناول الفكرة، وربَّما التشابه في المفردات والصياغة، إلا أنَّنا نجد أنه قد استخدم ضمائر متعددة مثل ضمير الغائب للحديثِ عنْ أمه، وحديث أمّه عنــه، وضــمير المتكلم في حديث أمّه عن نفسِها، وحديثه هو عن نفسه، كما استخدم أسلوب الاســتدراك فأمــه تؤكِّد أنها ولدته فاستدركتْ وقالت إنَّ الرياح هي التي ربّته، واستخدم أسلوب النهــي، إذ نهــى نفسه عن الاعتذار لأي شخصٍ باستثناء أمه فهي الأحق بذلك.

1 -2 -1 -3: الأمُّ وَالقَهوة

تَمتاز أُمُّ محمود درويش بَأنّها امرأةٌ نشيطةٌ، تَقوم بِإنجازِ أعمال بيتها بــاكرًا، فهــي لا تعرفُ الكللَ أو المَلَلَ، إذ تصلي الفجر، وتعد القهوة، وتنظف البيت، وتطهو الطعام. وفي اليــوم التالي يشاركها شرب القهوة فيذكّرها بقصيدته الشهيرة "إِلى أمّي" التي ربط بها القهــوة بأمــه، فترضى عنه[2].

يكتب درويش هنا عن أمه والأعمال اليومية التي تقوم بها، وعن قهوتها الشهيرة موظّفًا الفعل المضارع (تصحو، تصلي...) للدَّلالة على الزمن الحاضــر والاســتمرار فــي الحــدث،

(1) درويش، محمود: **الأعمال الجديدة.** ص: 30

(2) ينظر: درويش، محمود: **في حضرة الغياب**. ص: 161

وضمير الغائب (تصحو، قهوتها...) في الحديث عن أمِّه، وضمير المخاطَب (تشرب، سجنكَ...) في الحديث مع (أناه).

يربِطُ درويش بينَ القَهوةِ وأمّهِ منذ بداياتهِ الشِّعريِّة، ويستمرُّ ذلك في أشعاره، فالقهوة ورائحتُها تُذكِّرانه بأمِّه وأرضه ووطنهِ[1]. ويعيدنا ما سبق إلى قصيدته "إلى أمي" (عاشق...)، إذْ يقول:

"أحنُّ إلى خُبز أُمّي
وقهوةِ أُمِّي
ولَمسةِ أمِّي.."[2]

كَتبَ الشاعر هذه القصيدة وهوَ في سِجنه الثَّاني، إذ أظهر فيها حنينَه إلى خُبزِ أُمِّه بَعدَ أنْ صارَ يَأكلُ مِنْ خُبزِ السِّجن الذي لا يُشبه خُبزَ أمّه مُطلقًا، وَحنَّ إلى قَهوتها الطَّيِّبةِ بعدَ أنْ حُرِمَ منْها في السِّجن، وَحنَّ إلى لمستها الحَنون، بَعد أنْ تَعذَّبَ في السِّجن عَلى أيدي رِجال الشّرطة وَالأمن. وقد استعملَ الفعل المضارع للدلالة على الزمن الحاضر، فقد كتبَ هذه القصيدة وهو في السّجن، كما ذكرنا، ووظف ضمير المتكلم إذْ تحدّث عن تجربةٍ شخصيةٍ.

وفي قَصيدته "سرحان يشرب القهوة في الكافتيريا" (أحبك...) تحدَّثَ عن رائحة القهوة التي أصبحت جغرافيا، وكرَّر هذه الصورة في القصيدة ثلاث مرَّات، يقول:

"ورائحةُ البُنِّ جغرافيا.
ورائحة البن يدْ
ورائحة البن صوت ينادي.. ويأخذ..
رائحة البن صوت ومئذنة (ذات يوم تعود).

---

(1) ينظر: عاشور، فهد ناصر: **التكرار في شعر محمود درويش**. ص: 198 - 199

(2) درويش، محمود: **ديوان محمود درويش.** م/1. ص: 93

ورائحة البن ناي تزغرد فيه مياه المزاريب. ينكمش
الماء يومًا ويبقى الصدى."[1]

تُصبحُ رائحةُ البُنِّ في الغربة مكانًا، يُحَنُّ إليه، ومَوطنًا لا يُنسى، وَهذه الرائحة يَدٌ تمتــدُّ لِتصافِح أو تُهدْهِدَ أو تَتلمَّسَ هذا الشَّاعرَ المُغتربَ عَنْ بَلدِه، البعيدَ عنْ أهلِه، إِنَّها يَدُ أُمِّه، وهــذه الرَّائِحة صوتٌ يُناديه، إِنَّه صَوتُ أُمِّه، وإن لم يذكر أمه صراحة هنا، كما أنه لم يــربط القهــوة بأمّه مباشرة، ولكنه ذكر ما يشير إلى الأم فهي (اليد) التي تلمسهُ بحنانها ودفئها، وهي (الصوت الذي ينادي ويأخذ) وهو صوتُ الأم المشتاقة إلى فلذة كبدِها، ابنها الذي تغرب.

ويقولُ في قصيدة "تأملات سريعة في مدينة قديمة وجميلة على ساحل البحــر الأبــيض المتوسط" (حصار...):

"وما
شأني
أنا
بيدٍ تفتَحُ بابَ الفجرِ للقهوة
ما شأني أنَا؟"[2]

وهنا تصبح القهوة نفَّاذة، تخترق الآفاقَ والدُّروب، وتجوبُ الصَّحاري والبلاد، وتصــلُ إلى درويش مع كلِّ فجرٍ جديدٍ، لِتذكرَّه بِأُمِّه التي كانت تُعِدُّها في الصَّباح الباكر، وإن لمْ يذكرْها هنا، وتذكِّرَه بِبيته وأرضِه. ويقول في القصيدة نفسِها:

"المكانُ الرائحةْ
قهوةٌ تفتح شُبَّاكًا. غُموضُ المرأة الأولى."[3]

---

(1) درويش، محمود: **ديوان محمود درويش.** م/1. ص: 454 - 455
(2) درويش، محمود: **ديوان محمود درويش.** م/2. ص: 150 - 151
(3) السابق. ص: 156

يصبح المكان مُشبعًا بِرائحة القهوة، وتصبح رائحةُ القهوةِ مكانًا محسوسًا، تأتي من فلسطينَ مِنْ بيتِ أُمِّ الشَّاعر (المرأة الأولى)، وتفتحُ شبَّاكَه في الغُربة، وتدخل لتملأَ بيتَه ثمَّ تنتشر وتفوح في كلِّ مَكانٍ.

وذكر يومياتِ أُمِّه وَالأعمالَ المحببة إليها في قصائدَ عديدةٍ، فَيقول في قصيدة "هذا خريفي كلّه" (هي أغنية...):

"أُمِّي تُعِدُّ ليَ الصّباحَ على طبقْ
من فِضَّةٍ أو سنديانٍ، ليس في أُمِّي سوى
أُمٍّ هنالك تنتظرْ."[1]

لقد ذكر أُمَّه وهو في غُربته، بعدَ أنْ هاجَر إلى باريسَ، وذكر ما كانتْ تقوم به من أعمالٍ وعاداتٍ يوميَّة، دون تفصيل، وهي ما زالت تنتظرُ عودةَ ابنِها المدلّل. وقد وظف ضمير المتكلم، والفعل المضارع وكأنه يكتب عن اللحظة الراهنة.

ويقول في قصيدة "أربعة عناوين شخصية" "1 - متر مربع في السجن" (هي أغنية...):

"أُحبُّ فُتاتَ السماءِ التي تتسلل
من كُوَّة السجن مترًا من الضوءِ تسبح فيه الخيولُ، وأشياءَ أُمِّي
الصغيرةَ.. رائحةَ البُنِّ في ثوبها حين تفتح باب النهار لسرب الدجاجِ."[2]

وصف ذكرياته في السِّجن، إِذْ تذكر وهو داخلَه أشياءَ أُمِّه الصَّغيرة وعاداتِها اليوميَّةَ، فرائحةُ البُنِّ التي تُعطِّر ثوبَها تَنتشر وتفوحُ في كلِّ مكانٍ، حتى تصلَ إِليه وهو في سجنهِ، ثُمّ تَصله وهو في المنفى. وتحدث عن ارتباط القهوة بأمه وبالسجن، موظفًا ضمير المتكلم في الحديث عن نفسه، وضمير الغائب في الحديث عن أمه فهي غائبة عنه؛ أولاً لأنه كان في السجن، وثانيًا لأنه صار في المنفى.

---

(1) درويش، محمود: **ديوان محمود درويش**. م/2. ص: 249

(2) السابق. ص: 253

كَما ذكر في قصيدة "لديني... لديني لأعرف" (ورد...) الأعمال اليومية لها، إذ يقــول:

"سَلامٌ عَلَيْكِ وَأَنْتِ تُعِدِّينَ نَارَ الصَّبَاحِ، سَلامٌ عَلَيْكِ... سَلامٌ عَلَيْكِ."[1]

دعا الشاعر لأمّه بالسَّلام، وهي تُعِدُّ نار الصّباح، فعلى هذه النّار تَغلي قهوتهــا "ذائعــةَ الصِّيت"، وتُعدُّ طعامَها وتَطهوه، وتغسل الثِّياب وغيرَ ذلك، فاستعمل ضمير المخاطب في خطابه لأمه.

وفي مُطوَّلته "جدارية" روى ما رآه في موته المُؤقَّت، قائلاً:

"رأيتُ بلادًا تعانقُني
بأَيدٍ صَباحيَّة: كُنْ
جديرًا برائحة الخبز. كُنْ
لائقًا بزهور الرصيفْ
فما زال تَنُّورُ أُمِّكَ
مشتعلاً،
والتحيَّةُ ساخنةً كالرغيفْ!"[2]

رأى درويش في موتِه المؤقَّت، بعدَ عمليةِ القلب التي أُجريتْ له في فَرنسا، رأى بــلادَه التي عانقتْه، فهي تَحنُّ إليه كما يحنّ هو إليها، وهنا قد وظف أسلوب الأمــر، إذ تــأمره بــلاده وتطلبُ مُنهُ أنْ يكونَ أهلاً لرائحة الخبزِ وزهور الرَّصيف، فَتَنُّور أُمِّه ما زالَ مشــتعلاً، وفيــه تَطهو الطعام وتخبزُ خبزَها الذي تفوحُ رائحته، ويشمُّها باستمرارٍ حَتى في غربته، ليصبح خبــز أمه هنا موازيًا لقهوتها التي طالما تغنى بها. ووظف ضمير المتكلم في حديثه عن نفسه، وضمير المخاطب في حوار البلاد معه.

(1) درويش، محمود: **ديوان محمود درويش**. م/2 ص: 352

(2) درويش، محمود: **الأعمال الجديدة**. ص: 464

أمَّا في قصيدة "لا تعتذر عما فعلت" (لا تعتذر...) فإنَّه قد بناها على أسلوب الحوار الداخلي، لذلك خاطب آخَرَهُ الشَّخصيَّ، موظفًا ضمير المخاطب ومتحدثًا عن ذكرياته القديمة التي يرتبط معظمها بأمه كـ(رائحة المريمية، وقهوة الأم، والأثاث الريفي البسيط) [1]. وهذه الذكريات ليست في البال والذهن فحسب، بل إنَّه يراها ويحسها ويشمها.

1 -2 -2: الأب

من الشخصياتِ التي يستحضرها درويش في (في حضرة...) والده، فهو يُمثِّلُ الأبَ الفلسطينيَّ الرِّيفيَّ الذي يَكدُّ ويتعب، في سبيل تحصيل رزقِ أبنائه وتعليمهم. فهذا الرَّجل الفلاح عملَ في الحقل والزّراعة، ثُمَّ عمل في المحجر لِيَسلَّ لأبنائهِ (رغيفَ الخبز والأثوابَ والدفتر).

ويظهرُ في أعماله الشعريّة كرمزٍ للقيم والمبادئ، وروح التاريخ الملـيءِ بالحكمة والتجربة، يربّي أبناءَه على حبِّ الأرض والتمسك بها، وينهاهم عن تركها والرحيل عنها[2].

ولا يَقِلُّ حضور الأبِ في شِعر درويش عنْ حضور الأمِّ، فَكلاهُما حاضرٌ بوضوحٍ في أعماله الشِّعريَّة والنّثريَّة على السَّواء. وَيردُّ درويش على سامر أبو هواش الذي قال له إنَّ حضورَ أمِّه أكثر منْ حضورِ أبيه في شعره قائلاً: "أُحب أن أصحح هذا الانطباع, فأبي حاضر حضورًا واضحًا ومبكرًا في شعري, حضور مرافق لحضور والدتي, مثلا في (عاشق من فلسطين) هناك قصيدة مهداة إليه, "نهاني عن السفر"، في (أرى ما أريد) هناك مرثية طويلة له "رب الأيائل يا أبي" وفي (لماذا تركت الحصان وحيدًا) هناك ثلاثية حوار بين الأب والابن خلال الهجرة الأولى إلى لبنان, فمن ناحية الكمية هو حاضر, أكثر, أو على الأقل حاضر بشكل موازٍ لحضور أمي."[3]

---

(1) ينظر: درويش، محمود: **الأعمال الجديدة**. ص: 29 - 30

(2) ينظر: فاعور، ياسين أحمد: **الثورة في شعر محمود درويش**. ص: 148

(3) أبو هواش، سامر: ***حوار مع الشاعر محمود درويش. نزوى***. ص: 26

ويكتب في المقطع الخامس من (في حضرة...) بعد عَودتهم من لبنان مُتسلّلين، وبعد أنْ أصبحوا مرَّة أُخرى لاجئينَ ولكن في وطنهم: "نشتري الماء من آبار الجيران، ونقترض الخبز من سخاء الحجر."[1]

في هذا النص إشارةٌ واضحةٌ إلى المهنة التي امتهنها أبوه، بعد عودتهم متسللين من لبنان، وهذه المهنة هي العملُ في المحجر، وفي قوله: "نشتري، نقترض، سخاء الحجر" دلالة على قسوة الحياة وتعبها وعُسرها، لذلك يقابل ذلك كله بالسّخرية المرّة، فيضيف كلمة (سخاء) إلى (الحجر). ويستخدم في هذا النص الفعل المضارع الذي يدل على الزمن الحاضر، وكأنه يكتب عن الوقت الحالي، ويستخدم ضمير المتكلم بصيغةِ الجمع، فليستْ أسرته الوحيدة التي عادت متسللة، وليس أبوه الوحيد الذي عملَ في المحجر.

ويكتب في المقطع الثامن عشر عن أبيه: "تنظر إلى صورته المعلَّقة أمامك على الجدار. تخفي حسرتك وأَسَاكَ على أيّوب الصبر الذي نقلته النكبة من اليسر إلى العسر، وقضى العمر يبحث لك ولإخوتك عن خبز وكتاب في الصراع المضني مع الصخر."[2]

يوظف هُنا صورة النبي أيوب الذي أصبح رمزًا للصبر، وهذا وارد كثيرًا في شعره، فيصور أباه بهذه الصورة، موظفًا الفعل المضارع الذي يدل على الاستمرارية في الحدث، فهو كلما نظر إلى صورة أبيه المعلقة تذكر ما فعلته به النكبة وغيرت الأحوال، فيخفي الشاعر حسرته على أبيه الصابر. ويوظّف ضمير المخاطب في خطابه مع (أناه)، ويشير إلى المهنة الشاقّة التي عمل بها الأب بعد العودة من لبنان وهي العمل بالحجر؛ لتوفير لقمة العيش والكتاب لتحصيل العلم.

يُحيلنا نصّاه السابقان إلى قصيدته "ثلاث صور" (أوراق...)، التي يقول فيها:

---

(1) درويش، محمود: **في حضرة الغياب**. ص: 47

(2) السابق. ص: 161

"كان أبي

كعهده , مُحمَّلاً متاعبا

يطارد الرغيفَ أينما مضى..

لأجله... يصارع الثعالبا

ويصنع الأطفال..

والتراب..

والكواكبا.."[1]

لقد رسمَ الشاعر صورةً يوميَّةً لأبيه، بعد حُلول النَّكبة، وبعد التّشرُّد والعودة إلى الوطن المفقود، الوطن السليب. وذلك بالإشارة إلى شقاء العمل والتعب في تحصيلِ لقمة العـــيش، دون الإشارة الصّريحة إلى مهنة الحجر المضنية، وقد وظف هنا الفعل الماضي (كان) ولكنَّه لا يـــدل على الزمن الماضي المنتهي، بل يدلُّ على الاستمرار، لذلك ألحقه بالأفعال المضارعة (يطارد، يصارع...)، ووظَّف ضمير المتكلم في الحديث عن نفسه، وضمير الغائب في الحديث عن أبيه.

وفي قصيدة "رسالة من المنفى" (أوراق...) استفسر عن والده قائلاً:

"فكيف حال والدي؟

ألم يزل كعهده، يحب ذكر الله

والأبناء.. والتراب.. والزيتون؟"[2]

وهنا قد أشار إلى المهنة الأساسية لأبيه وهيَ الزراعة، ولكنَّه لم يأتِ على ذكرهـــا فـــي (في حضرة...).

---

(1) درويش، محمود: **ديوان محمود درويش.** م/1. ص: 27

(2) السابق. ص: 36

أمَّا في قصيدة "أبي" (عاشق...) فَإِنَّه قد ذكر أباه الذي نهاهُ عن السَّفر، وطلب منه البقاءَ عندَه، كما تحدث عنْ أعمال أَبيه القاسية، وصبرِهِ على الأوضاع والظُّروف الصَّعبة، فهذا الأب "يربي الحجارا... ويخلق الأشجارا"[1]

هكذا هو والدُه، رجلٌ مثابرٌ ومكافحٌ، يعمل بالمهن الصَّعبة الشَّاقّة، دلالة على قسوة الحياة التي عاشها بعدَ إِعصار النَّكبة وطوفانِ التّشرّد واللجوء. إِنَّ هذا الأبَ يُربِّي الحجارة في الأودية والمحاجر كما يُربِّي أبناءَه، وكذلك يَخلق الأشجارَ، فيتحوَّل إِلى رجلٍ أُسطوريٍّ، يَتساقط من جلدهِ النَّدى، فَيروي الأرضَ فتخضرَّ، وَيلمس الأَشجارَ فَتورِق. لقد استخدم الشاعر هنا ضمير المتكلم في الحديث عن نفسِه، وضمير الغائب في الحديث عنْ أبيه، واستخدم الفعل الماضي (كان) متبوعًا بالأفعال المضارعة (يربي، يخلق...) للدّلالة على الاستمراريّة.

وفي "ربِّ الأيائل يا أبي... ربها" (أرى...) وصف والده الفلاح الفلسطينيَّ، قائلاً:

"يا سيِّد الشجر المسجَّى فوق ظلِّ الظلِّ من شَجَر الخزامْ
يا سيِّد الحجر الذي أَدْمَتْهُ كَفُّكَ ...هل خَرجْتَ من الرخامْ
لتعود يا أَبتي إِليه؟ دُلَّني لِمَ جِئْتَ بي.. لم جئتَ بي"[2]

صوَّر درويش في هذه القصيدة علاقتَه بِوالده، وخاطَبه فهو سيِّدُ الشَّجر؛ لأنَّه مزارع حفظَ الأرض والشَّجر، وخبرَ الزِّراعة، كَما أنَّه سيّدُ الحجر الذي أَدمى كَفَّه لِيوفِّر لأَبنائه احتياجاتِهم، وقدْ خَبرَ هذهِ المهنةَ المُضْنية، فأصبح سيِّدَها. وقد بنى الشاعر هذه القصيدة على أسلوب الحوار من جانب واحد، فهذه قصيدة رثاء، بمعنى أنَّ المرثيّ، وهو والده، لا يشترك في الحوار على الرغم من أنه موجّهٌ إليه، ويتضمن الحوار أساليب عديدة كالنداء والاستفهام والأمر...، ووظّف ضمير المخاطب في حديثه إلى أبيه، وضمير المتكلم في حديثهِ عنْ نفسه.

يقول: "ولم يدلّلك أبوك لئلا يرميك إخوتك في جُبّ الحكاية."[3]

---

(1) ينظر: درويش، محمود: **ديوان محمود درويش**. م/1. ص: 138

(2) درويش، محمود: **ديوان محمود درويش.** م/2. ص: 398

(3) درويش، محمود: **في حضرة الغياب**. ص: 19

لمْ يَحظَ درويش بالمحبَّة والدَّلال من والده، ربَّما لأنَّ الأب ريفيٌّ، فانشغلَ عن أبنائه بالأرض والزِّراعة، وبعدَ ذلك انشغلَ عنهم بالنَّكبة وبالصَّدمة الكبيرة التي خلّفتها، ثمَّ انْشغل عنهم بعدَ أنْ عملَ في المحجر. لذلك لَمْ يُدلّله أَبوه، وإذا دَلّله ربَّما يَحسدهُ إِخوته ويُلقونَه في البئر، كما غار إِخوة يوسفَ، عليه السلام، مِنه –وهو المدلَّل والمحبَّب لأبيه - فَألقوه في البئر.

وقد صرّح الشاعر لِرفيف فتوح عن انشغال أبيه بالزراعة قائلاً: "وبما أنَّ أبي كان دائم الانشغالِ بالأرض، وهو صاحبُ الأرض ولمْ ينشغلْ كثيرًا بتربيتنا، فَإنّ أمي هي التي أشرفتْ على تربيتي المباشرة."[1]

ويكتب عن أبيه: "وأبوك هو أبوك. كلما جلست إليه تَكَلَّمتما على عجل، فهو لا يكشف عن جرحه أمام ابنه. وأنتَ لا تعرف كيف تخفي عنه قسوة الشفقة عليه، فورثتَ عنه الجرح."[2]

إِنَّ والدَه رجلٌ خجول، لا يُطيل الحديث معه أو مع إِخوته، ولا يكشفُ عن أَلَمه وجُرحه أمامَه، فَيُشفق الابن عليه ويَرِثُ عنه الجرح. وفي نصيه المقتبسين من (في حضرة...) يوظف أسلوب النفي، فالأب لا يدلل ابنه، ولا يكشف أمامه عن جرحه، ويوظف ضمير الغائب في حديثه عنْه، وضمير المخاطبِ في حديثه مع (أناه).

يُحيلنا النَّصّان نفسهما إلى قصيدته "ربِّ الأيائل يا أبي.. ربها" (أرى...)، إذ يقول فيها:

"وأَبي خَجُولٌ، يا أَبي، ماذا يقولُ.. ولا تقولُ"

"يا أبي. لِمَ لمْ تَقُلْ لي مَرَّةً
في العمر: يا ابني!.. كي أَطير إِليكَ بعد المدرسةْ؟
لِمَ لَمْ تحاول أَن تربِّيني كما رَبَّيْتَ حقلك سمسمًا, ذُرَةً، وحنطةْ"

"خَبَّأْتَ قلبك، يا أَبي, عني لأَكبُر فجأَة وحدي على شجر النخيلْ"

---

(1) فتوح، رفيف: ***اعترافات محمود درويش***. **جريدة الشعب**.

(2) درويش، محمود: **في حضرة الغياب**. ص: 162

"وأَضَعْتُ قلبك يا أَبي، خَبأَته عني طويلاً، فالتجأتُ إلى القمرْ
قل لي: أُحبُّكَ، قبل أَن تغفو.. فينهمر المطر"

ويقول: "أَنت الذي خَبَّأْتَ قلبك يا أَبي عني، فآوتني حياتي
في ما أَرى من كائناتٍ لا تُكَوِّنُ كائناتي.."[1]

لقد أشرنا سابقًا إلى أن الشاعر بنى هذه القصيدة على أسلوب الحوار مع أبيه، فاستعمل أساليب عديدة يتضمّنها هذا الحوار، كالنداء والاستفهام...، واستعمل ضمير المتكلم للحديث عنْ نفسه، وضمير المخاطب في حواره مع أبيه، وهنا قد صرح بصفة الخجل التي اتَّصف بها أبوه، ونلاحظ في القصيدة لمسة عتابٍ من الابن لأبيه الذي أهمل في تربيته أو انشغلَ عنه، كما نلاحظ الاستطراد في وصف المسافة البعيدة بينهما، والقصيدة تتحدّث عن أبيه ورثائه.

يَقول: "عندما اشتدَّ عودك صار يبدو لك أنك أبو أبيك"[2]

يُخاطِبُ درويش (أناه)، فَعندما كبرَ وخبرَ الحياة وفهمها، خُيِّلَ إِليه أَنَّه أصبح والدَ والدِه الذي عُرِف بالخَجل وَالانْشغال بأعماله عن أبنائِه. إِنَّ الحياة تُنمِّي وتُكَبِّر، وهذا ما حدثَ له.

يُعيدنا نصُّه السابق إلى قصيدة "ربِّ الأيائل يا أبي.. ربها" (أرى...)، إذ يقول:

"عندما
كان الغروبُ يَقُصُّ خَرُّوبَ الغروبِ وعندما
كنا –أَنا وأَبوكَ– يا أَبتي وراءك وَالِدَيْكَ"[3]

لقدْ غيّرت النَّكبة أوضاعَ الفلسطينيين، وتأثَّرت بِسببها أسرةُ الشاعر وتشرَّدت، كما حدث مَع الأُسَر الفلَسطينيَّة، فابتعدَ الأبُ عنْ أبنائه، وانْشغلَ عنهم، فَالظُّروف قَلبت الموازين، ولمْ يَبقَ شيءٌ على حالِه، وكبرَ الشاعر بسرعةٍ، وغادرَ طُفولته ليدخلَ عالمَ الكِبار، وهنا يُصبحُ هوَ وَجدُّه

(1) درويش، محمود: **ديوان محمود درويش.** م/2. ص: 390، 391، 392، 393، 398 على التوالي.
(2) درويش، محمود: **في حضرة الغياب.** ص: 162
(3) درويش، محمود: **ديوان محمود درويش.** م/2. ص: 389

آباءً لِوالدِه الذي عَصَفتْ به النَّكبة، ودَمَّرتْ أحلامَه وسَلَبته فردوسهُ. "فالأبُ فلاحٌ فلسطينيٌّ كانَ يملكُ بعض الأراضي في قرية البروة، وهو يعيش في قرية الجديدة ولا يملك شيئًا."[1]

بعدَ زيارة درويش لأهله، تَطلب منه أمُّه أنْ يزورَ قَبرَ أبيه، ويقرأ عَلى روحه الفاتحـــة، ويصف كيف مات متأثرًا بضربة شمس أثناء الحج[2]. وقد استخدم ضمير المخاطب في حديثـــه مع (أناه)، وضمير الغائب في حديثه عن أبيه الذي غيَّبه الموتُ.

وفي "جدارية" ذكر موت والده، قائلاً:

"رأيتُ أَبي عائدًا
من الحجِّ ، مُغمىً عليه
مُصَابًا بضربةِ شمسٍ حجازيّة
يقول لرفِّ ملائكةٍ حَوْلَهُ:
أَطفئوني!..."[3]

وصفَ هنا ما رآه في مَوتِه المُؤقَّت، لمَّا توقَّف قلبُه عن العَمـــل لمـــدةٍ قَصـــيرةٍ، فَمِـــنَ الأشخاص الذين رآهم والدُه عندما عادَ منَ الحَجِّ وقد أُغمِيَ عليهِ، بسبب إصابته بضربة شمسٍ، أثناء تأديته لفريضة الحجِّ، ولم يذكر الشاعر لفظة موت أو ما يرادفها، بل ذكر أنَّه مُغمى عليه، وأن الحادثة كلها هي إحدى الرؤى التي رآها إثرَ عملية القلب الثانية عـــام 1998م، أي عنـــدما دخل عالم الموت الغامض العجيب. واستخدم ضمير المتكلّم في الحديث عنْ نفســـه، وضـــمير الغائبِ في الحديث عن أبيه.

1 -2 -3: الجد

يَستحضر الشاعر في (في حضرة...) جَدَّه، الذي ارتبطَ بأيام طفولتِه وذكرياتِه البعيـــدة، ولعلَّ العلاقة بينَه وبين جدِّه توطَّدتْ بَعدَ أَن انْشغَلَ الأَبُ عنْ أبنائه في العمـــلِ فـــي الزِّراعـــة

(1) النابلسي، شاكر: **مجنون التراب – دراسة في شعر وفكر محمود درويش**. ص: 195 - 196
(2) ينظر: درويش، محمود: **في حضرة الغياب**. ص: 163
(3) درويش، محمود: **الأعمال الجديدة**. ص: 461 - 462

والمحجر، طَلَبًا للرِّزق ولُقمة العيش واللباسِ ومتطلبات الحياةِ، وقدْ حلَّ الجَدُّ مكانَ الأب، فهو الذي دلّلَ أحفاده وروى لهم الحكايات، ونَزَّهُهم، كما أنه كان يتحسر على أرضه التي فقدها بسبب النكبة، "فالجد يمثل الانتماء المتجسد في ملكيّة التراب، وحنينه إلى إعادة الصلة المقطوعة، قانونيًّا والمتلاحمة تاريخيًّا ووجدانيًّا."[1]

يكتب درويش: "هكذا رأيتَ الدم الأول... دمك الذي علمك أن الندبة ذاكرة لا تكف عن العمل, كلما نظرت إليها شممت رائحة التبغ الذهبي, وعباءة جدك المعلقة كخيمة في الريح."[2]

يستحضر هُنا أشياءَ تَرتبط بذاكرةِ الطُّفولة, ومن هذه الأشياء ما يرتبط بالجد وهي العباءة التي يتذكرها باستمرار، وانطلاقًا من مقولة "الشيء بالشيء يذكر" فإنّه كان يذكر عباءة جده كلّما نَظرَ إلى جرحه القديم، فكل ذلك سلسلةٌ من الذكريات. ويستخدم هنا كلمة (كلما) لتدل على التكرار في الحدث، فهو يذكر عباءةَ جدِّه باستمرار، ويستخدم هنا ضمير المخاطَب.

ويكتب عن ماضيه الذي وُلِدَ من الغياب, فقد حاول الاحتلال طَمْسه ومحوَهُ وتغييبَه إلا أَنَّه يبقى عَصيًّا عَلى ذلك, فَيستحضرُه هُنا, بلْ إنَّ هذا الماضي هو الذي يُناديه بكلِّ ما فيه مِنْ ذِكرياتٍ بَعيدة وجميلةٍ, حيثُ أزهار الصُّبَّار تَملأ الطُّرق والتِّلال, ورائحة البلّوط في المواقد تنتشرُ وتفوح في كلِّ مكان, وعباءة جدِّه البنيَّة كالتبغ المبلَّل, تَخفق في الريح في صراع محبَّبٍ وَوُدِّيٍّ بينَ الحكمة من اقتراب الجدِّ مِنْ حقلهِ وبيتهِ بَعد أَنْ هُجِّرَ وشُرِّدَ, وَبينَ العبث منَ الاقتراب والوصول إلى فردوسهِ المفقودِ الذي طالما تحسَّر عليه وتألَّم[3].

لقد استحضر الشاعر جَدَّه في أعماله الشِّعريَّة الأولى, ففي قصيدة "خواطر في شارع" (عاشق...), خاطب جدَّه ووصفه بأنه نبيٌّ، وذكر أنه ارتدى الثياب الريفيّة الفلسطينية، كالقمباز الأسود كلون الدم القديم، والعباءة البنية كلون التّراب[4]. وفي هذه القصيدة ذكر لباس القمباز،

---

(1) فاعور، ياسين أحمد: **الثورة في شعر محمود درويش**. ص: 150

(2) درويش، محمود: **في حضرة الغياب**. ص: 18

(3) ينظر: السابق. ص: 46

(4) ينظر: درويش، محمود: **ديوان محمود درويش**. م/1. ص: 115 - 116

ولم يذكره في (في حضرة...)، وقد وظّف فيها ضمير المخاطَب في حوارِهِ مع جده المُتــوفَّى، وضمير المتكلم في الحديث عنْ نفسه.

وفي قصيدة "تعاليم حورية" (لماذا تركت...) يقول على لسان أُمِّه:

"لا تحنَّ إلى مواعيد
الندى. كُنْ واقعيًّا كالسماء. ولا تحنّ
إلى عباءة جدِّكَ السوداءِ"[1]

أصبحت عباءة الجد شيئًا من الماضي والذكريات التي يحن إليها الشاعر، والعباءة هنــا سوداءُ اللون، أما في (في حضرة...) فهي بُنيّة، فلعلَّ للجد أكثر من عباءة وهذا محتمل، أو لعل الشاعر نسيَ لونَها لارتباطها بالطفولة والزمن الماضي البعيد، وهذا محتملٌ أيضًــا، واســتخدم ضمير المخاطب في خطاب أمه له.

كما أشار إلى عباءة جده في "جدارية" إذ تركَ باب الغِناء مفتوحًا لمــنْ أرادَ أنْ يتغنَّــى بأمجاد العرب, في الأندلس التي فقدوها, واختارَ الوقوف في وطنه مُطلاً على أرضــه, وأرض أجدادِهِ المزروعةِ باللوز والرُّمَّان, لينفضَ عنْ عباءة جدِّه الغبار وما عَلِــقَ بهــا مــن خيــوطِ العنكبوت[2], فَهي متروكةٌ هُناك في بيتهم الذي احتلَّه الصَّهاينة. ويرتبطُ درويش بهــذهِ العبــاءة ارْتباطا وثيقًا, فهي الماضي الجميل المحفورُ في الذَّاكرة والوجدان, لذا فإنَّه يهتمُّ بِها وينظِّفها مِمَّا يُشوِّهُهَا ويلوِّثُها. وقد استخدم الفعل الماضي ثم الفعل المضارع ليدل على اســتمرار الحــدث، واستخدم ضمير المتكلِّم (تركتُ، أنفضُ...).

ومنَ الذّكريات الجميلة التي تربط درويش بجدِّه السهرات التي كانت تقــام فــي بيتــه، والحكايات التي كان يرويها لَه, أو التي كانتْ تُروى في ديوانه, والتي كانت مَدخلاً إلــى عــالم الشِّعر له. ويصف ذلك كلَّه بذاكرة يَقِظة، إذ كان يحضر تلــك الأمســيات، ويتــابع الحكايــات

(1) درويش، محمود: **الأعمال الجديدة.** ص: 346

(2) ينظر: السابق. ص: 494 - 495

المروية بشغف وشوق، مثل سيرة عنترة وحروبه ومغامراته وكذلك سيرة المُهلهل[1], وهذه الحكايات قد وَسِعت الآفاق وفَتَّقَت الخيال لديه, فكانت خُطوةً مهمَّةً له في دربِ الشِّعر, فهي مليئةٌ بالأشعار الحماسيَّة والبطوليَّة، مع أنه نادرًا ما كتب قصيدة حول هذه الرموز. ويوظف هنا الفعل المضارع (ينفضُ، يحملك...) وكأنه يكتب عن اللحظة الراهنة، كما يوظف ضمير المخاطب في حديثه مع نفسه.

يكتب فيما بعد عن الحرب التي انْدلعت بينَ أكبر حَمولتين في قريتهم, وقد كان شاهدًا عليها، إذ أوقفت الحرب الحكاياتِ, وعطَّلت السَّهرات في بيتِ جدِّه, يكتب: "لكن المعركة التي امتدت من الصباح إلى المساء لم تسفر عن قتلى أو نصر, بل فتحت أبواب السجون للمحاربين, وأَغلقتْ باب الحكايات في دار جدِّك. وكان عليك أن تبكي من فقر الليل. وكان عليك أن تكمل الحكايات وحدَك وعلى قدر حلمك, بلا رُواة ومعاونين!"[2]

يفيد الشاعر هنا من الطّباق الوارد في النص بين المفردتين (فتحت) و(أغلقت)، فالحرب المذكورة فتحت أبواب السجون، فتمّ أسر الناس الذين يحيون السهرات، ويستمعون إلى الحكايات في ديوان جده، كما أغلقتْ باب الحكايات فلم تعد تروى، فبقي هو وحيدًا أمامها، لذا يجب عليه أنْ يكملها وحده، وقد فعل ذلك. ويوظف هنا الفعل الماضي الذي يدلُّ على الزمن الماضي، كما يوظف ضميرَ المخاطب.

في قصيدته "منفى (1) - نهار الثلاثاء والجو صافٍ" ورد ذكر حكايات جده إذ يقول:

"أنسى روايات جدي وسيفًا على حائطٍ
أتذكّر خوفي من النومِ"[3]

يُنسي المنفى المرءَ كَثيرًا منْ ذكرياتِه وحياتِه؛ لانشغاله بحياةٍ جديدةٍ وبعيدةٍ كلَّ البعد عن منبع الذكريات والأحلام الجميلة, عن الوطنِ. ودرويش في هذه القصيدة, يُعبِّر عن حالة الغربة

(1) ينظر: درويش، محمود: **في حضرة الغياب**. ص: 28
(2) السابق. ص: 28 - 29
(3) درويش، محمود: **كزهر اللوز أو أبعد**. ص: 112

التي عاشها في المنفى, فَقَد أَنْسته كثيرًا من ذكرياتِه الجميلة, وذَكَّرتهُ بأشياءَ قاسية, والمنفى يقطع صِلته بذكرياته, ويربطُه بواقعٍ جديدٍ مُؤلم. وفي هذا المنفى يَنسى حكايات جَدِّه ورواياتِه التي كان يَسمعها منهُ أو منْ غيره في بيته قبل النوم, فينام ويحلمُ بها, ولكنَّه في المنفى يَتذكَّر خوفَه منَ النَّوم, فالنَّوم هُنا من دونِ حكايات جدِّه التي اعتادَ على سماعِها قبلَ النَّوم. وقد استخدم في القصيدة الفعل المضارع الذي يدلُّ على الزمن الحاضر، وضمير المتكلم، كما استخدم الطباقَ بين نسيانه لذكرياته وروايات جدِّه، وبين تذكُّره لخوفه من النوم ومن الواقع المؤلم.

ومنَ الأمورِ التي تربطُ درويش بجدِّه العسلُ، إذ كان جدُّه يُرغِمه على تناوله باستمرار، يكتب: "تتذكر مذاق العسل الجارح الذي كان جدك يرغمك على تناوله فتأبى"[1].

يصف تذكُّرَه لطعمِ العسل الجارح، فيَبقى هذا المشهد راسِخًا في ذهنه، فيوظف الفعل المضارع وكأنه يستحضر الزمن الماضي البعيد، كما يوظف ضمير المخاطب.

ويبقى ذِكرُ العسل المرتبط بجدِّه ظاهرًا في بعضِ قصائده. ففي قصيدة "إلى آخري وإلى آخره..." (لماذا تركت...) ورد ذكرُ العسل والجدِّ، إذ وصف البيت بعد الهجرةِ إلى لبنان قائلاً:

"ياسمينٌ يطوّق بوابةً من حديد
ودعساتُ ضوءٍ على الدرج الحجريِّ
وعبّادُ شمسٍ يُحدِّق في ما وراء المكان
ونحلٌ أليفٌ يُعِدُّ الفطور لجدّي
على طبق الخيزران"[2]

في هذا الحوار بينَ درويش وأبيه، وصف البيتَ بعد الهجرة إلى لبنان، فتحدث عن الذكريات القديمة، وذكَرَ النَّحل الطَّيب الأليف الذي اعتادوا عليه، إذْ يَحصلون منه على عسلٍ طازجٍ لفطور جَدِّه اليومِيِّ، يُقدَّمُ له على طبقٍ من الخيزران. إنَّ هذا المشهدَ لا يَغيبُ عنْ باله

(1) درويش، محمود: **في حضرة الغياب**. ص: 45

(2) درويش، محمود: **الأعمال الجديدة**. ص: 308

أبدًا. وهنا لم يذكر العسل صراحةً، ولكنه أشار إليه من خلال الفطور الذي يُعدِّه النحـــل لجـــده، كما لم يذكرْ أنَّ الجد كان يرغمهم على تناوله، ولمْ يذكرْ أنَّ العسل جارحٌ.

ويأتي على ذِكر العسل الجارحِ في قصيدة "طائران غريبان في ريشنا" (ســـرير...)[1]، ولم يرتبط ذكر العسل الجارح هنا بالجد كما في (في حضرة...).

وفي قصيدة "أنزلْ، هنا، والآن" (لا تعتذر...) ذكر طعمَ العسل قائلاً:

"فلربما جاءت مناسبةٌ، فتنسى
لَسعةَ العَسل القديم، كأنْ تحبَّ
وأنتَ لا تدري فتاةً لا تحبّكَ
أو تحبُّكَ، دون أن تدري لماذا
لا تحبُّكَ أو تحبُّكَ"[2]

إنَّ درويش الذي جاوز السّتين يذكرُ لسعةَ العسل القديم الجارحِ، فَطعمه لمْ يَزلْ في فمـــهِ ولمْ يُفارقْه، فهو يشعرُ بهذه اللسعة القديمة والطَّعم الجارح، ولم يشرْ صراحةً إلى ارتباط العسل بالجد، ولكنه ألمح إلى ذلك بوصف العسل بأنّه قديم، أي عائدٌ إلى زمن الطفولة، كما أنه وصف العسل بوصفٍ آخر، فهو ليس جارحًا كما في (في حضرة...)، ولكن فيه لسعة. بالإضافة إلـــى ذلك فقد استخدم الفعل المضارع الذي يدلُّ على الزمن الحاضِر، واستخدم ضمير المخاطَب.

1 -2 -4: الجدَّة

يبدو من خلال نَصِّ (في حضرة...) أنَّ حضور جدَّةِ درويش أقلُّ من حضـــور جـــدِّه، وكذلك يبدو حُضورها في الأعمال الشّعريّة؛ ذلك لأنَّه كان أكثر ارتباطًا بجدِّه، فقد كـــانَ للجـــد تأثيرٌ بارزٌ وواضح في حياته منذ طفولته إلى أنْ فارقَ الجَدُّ الحياة. أَما الجدّةُ فَإِنَّ دورها بســـيطٌ

(1) ينظر: درويش، محمود: **الأعمال الجديدة**. ص: 613
(2) السابق. ص: 33

ومحدودٌ في حياته، إلا أنَّه لمْ يغفلْ عَنْ ذكرِها في (في حضرة...)، أو في أشعاره السَّابقة. إذْ "تحضر صورتها في النص مقرونة بالعسل مثل الجد."[1]

يكتب: "ولم تعرف من أسماء النباتات إلا الخبيزة والهندباء ذات الزهر الليلكي كلون عيني جدتك."[2] ويضيف: "وتهرب من مشهد جدتك التي تضع المنخل على وجهها لتتّقي عقصات النحل وتقطف الشَّهْد بيد جريئة."[3]

يقتصر حضور الجدّة في النص كله على هذين السطرين فقط، ففي السّطر الأول يتحدث عن لون عينيْ جدته، وفي الثاني يتحدّث عن جنيها للعسل، وكيفية مقاومتِها للنحل، مستخدمًا ضمير المخاطب في خطابه مع (أناه)، ومستخدمًا الفعل المضارع الذي يدلّ على الزمن الحاضر، وكأنه يستحضر الزمن الماضي ويكتبُ عنه وكأنه حاضر.

وقد وردَ ذِكرُ الجدَّة في بعض قصائده، ففي بداياته الشِّعريَّة، تساءل في قصيدة "رسالة من المنفى" (أوراق...) عن جدَّته، قائلاً:

"وكيف حال جدتي
ألم تزل كعهدها تقعد عند الباب؟
تدعو لنا..
بالخير.. والشباب.. والثواب!"[4]

ظهرت الجدّة هنا امرأةً حنونًا، تدعو لأبنائها وأحفادها بالخير، وقد وظف ضمير المتكلم بصيغة المفرد ثم بصيغة الجمع.

---

(1) بنباقي، ميلود: ((في حضرة الغياب)) سيرة تزهد في التفاصيل. الكلمة. 21. 2008م. http://www.alkalimah.net/article.aspx?aid=2923

(2) درويش، محمود: **في حضرة الغياب**. ص: 20

(3) السابق. ص: 45

(4) درويش، محمود: **ديوان محمود درويش.** م/1. ص: 37

كما ورد ذِكرُها أيضًا في قصيدة "البئر" (لماذا تركت...)، إذ إنَّ كلامها العفوي يعيد الشاعر إلى أيامِ الطفولة البريئة[1]، وهنا قد وصف كلام جدته بالعفويِّ النابع من القلب مباشرة، وقد استخدم ضمير المتكلم بصيغة المفرد (وقلتُ...) ثمَّ بصيغة الجمع (يأخذنا، أيامنا...) وضمير الغائب (نعاسها) للحديث عن الجدة.

أما في قصيدة "تعاليم حورية" (لماذا تركت...) فإنَّه يقول على لسان أمِّه:

"كُنْ واقعيًّا كالسماء. ولا تحنَّ
إلى عباءة جدّك السوداءِ، أو رَشَواتِ
جَدَّتِكَ الكثيرةِ وانطلقْ كالمُهْرِ في الدنيا."[2]

وهنا قد ظهرت الجدَّة بصورةٍ ثالثةٍ في شعره، وهي الجدة التي ترشو أحفادها كثيرًا، ويحن الأحفاد إلى ذلك، فاستخدم ضمير المخاطب في حوار أمه معه.

هكذا نجد حضور جَدَّة درويش أقل مِنْ حضور أمّه وأبيه وجدّه، سواء في (في حضرة...) أو في أعماله الشّعريّة السَّابقة.

1 -3: الهجرة والتَّرحيل

عَصفت النّكبة عام 1948م بالشّعب الفلسطينيِّ، فشرَّدت مئات الآلاف من العائلاتِ من مُدنهم وقُراهم، واحتلَّت القوَّات الصّهيونيّة أراضيهم وممتلكاتِهم. وعائلةُ محمود درويش كانت إِحدى هذه العائِلات، فقدْ هُجِّرتْ من قرية البِروة قضاء عكَّا، متَّجهة شمالاً إِلى لبنان. وقدْ شَهِدَ درويش هذهِ الهجرة، ولمْ تزلْ صورُها راسخةً في ذهنه، لذا فإنَّنا نجدُ أنَّه رسمها في بعض قصائدِه، ولا سيَّما في ديوانهِ (لماذا تركتَ...).

(1) ينظر: درويش، محمود: **الأعمال الجديدة.** ص: 336

(2) السابق. ص: 346

لم يكن الفلسطينيون سببًا لحدوث النكبة، بل إنهم "كانوا طيِّبين مسالمين، ولا ذنب لهم غير أنهم وُلِدُوا على سفوحٍ شُبِّهتْ بالدرج المؤدِّي إلى الله. وكانوا شجعاناً بلا سيوف، وعفويين بلا بلاغة، فانكسروا أمام الدبابات، وهُجِّروا وبعثروا في مهبِّ الريح، دون أَن يفقدوا إيمانهم بالشفاء من جرح التاريخ."[1]

هكذا يصف درويش شعبه وأهله، موظفًا ضمير الغائب بصيغة الجمع للدلالة على شعبه الغائب عن وطنه والمحروم منه.

يحيلنا نصُّه إلى قصيدة "كم مرة ينتهي أمرنا" (لماذا تركت...) إذ كرّر فيها فكرةَ بساطة الشَّعب الفلسطينيّ الذي يُعنَى بالزِّراعة، ولكنَّ الظّروف كانت قاسيةً، فقهرته وهجَّرته منْ أرضه. يقول في هذهِ القصيدة:

"واثِقينَ، كأسلافهِمْ، من صَوَابِ
الشرائع... سَكُّوا حديدَ السيوفِ
محاريثَ. لن يُصْلِحَ السيفُ ما
أَفْسَدَ الصَّيْفُ - قالوا. وصَلُّوا
طويلاً. وغنّوا مدائحهُمْ للطبيعةِ...
لكنهم أَسرجوا الخيل،
كي يَرْقُصُوا رَقْصَةَ الخيلِ،
في فضَّة الليل..."[2]

نُلاحظ هنا مشهدًا من مشاهدِ التَّفريق، لما حدث مع شعب درويش وأهلِه، إنَّ الفلاحين أحالوا السّيوف إلى محاريث لِيمارسوا حياتهم اليوميّة في الزّراعة، ولكنّهم اضطروا أن يُسرجوا الخيل، ولكنْ لماذا وإلى أين؟ فيأتي الجواب لترقيصِ الخيول في عتمة الليل. ولكنْ سيضيق الكون، ويتحوّل الوطن إلى حلمٍ، وسيضطربُ سلوك الإنسان، وتغيبُ طُقوس الحياة اليوميّة التي

(1) درويش، محمود: **في حضرة الغياب**. ص: 67

(2) درويش، محمود: **الأعمال الجديدة**. ص: 288

تَجمع الأُسرة، وتنظِّم حياتها، وتيّسر معيشتها[1]. وإذا أمعنا النظر في نصيه السابقين فإننا سنلاحظ مدى التشابه بينهما من حيث المعنى والأفكار، وسنلاحظ اختلافًا في الألفاظ والتعبيرات، مثل: (طيبين) يقابلها (واثقين)، و(مسالمين) يقابلها (سكّوا حديد السيوف محاريث)... وهنا أيضًا، أي في القصيدة، وظّف ضمير الغائب للدلالة على شعبِه الذي هُجِّر من أرضه.

1 -3 -1: الطَّرد منَ الأرض

يكتب درويش عنْ (عُلماء الآثار المسلّحين): "وأَخرجوك من الحقل" ويتابع مخاطبًا (أناه): "فاصعد وقومَك/ أَعلى وأَبعد مما يعدّ تراث الأساطير لي ولك."[2]

يتحدَّث عن علماءِ الآثار القادمين من الغربِ إلى بلادِه، وهم مسلَّحون لحماية أنفسهم، جاؤوا لينقِّبوا ويبحثوا عن ماضٍ أسطوريٍّ زَعموا أنَّه موجودٌ في هذه الأرضِ، وهذا التُّراث الأسطوريُّ قدْ أعدَّ للشّعب الفلسطينيِّ مُسبقًا الهجرة والتّرحيل عن أرضهِ؛ لأنَّها ليست لهم -على حدِّ زعم الأسطورة وعلماء الآثار - فأَخرَجوا الفلسطينيَّ منْ أرضه وحقله، ليصبحَ لاجئًا ومشرَّدًا وبعيدًا عن وطنه وبيتهِ.

إنَّ خروج الفلسطينيين وعائلة الشَّاعر من بلادهمْ كان إجبارًا لهم، لذا فإنَّه قد استخدم همزة التَّعدية مع الفعل (خرج) ليصبحَ (أَخرج)، فهو لمْ يخرجْ وأُسرته برضاهُم، وإنَّما رغمًا عنهمْ كَحالِ المئات من العائلاتِ الفلسطينيَّة. ومن المُلاحظ أنَّ ضمير الغائب (واو الجماعة) في قوله "أخرجوك من الحقل" يعودُ على المحتل، ويرمزُ الحقل إلى الوطن السَّليب. ويوظف ضمير المخاطب في خطابه مع (أناه)، ويوظف الفعل الماضي للدلالة على الزمنِ الماضي، إذ لمْ يبقَ عربيٌّ في قرية البروة، ويوظف الفعل المضارع (يُعِدُّ) للدلالة على الاستمرارِ في الحدث، فتراث الأساطير (المحتل) مازال يعدُّ للفلسطينيين أمورًا تبعدهم عن أرضهم، دون أن يصرِّح بما يمكن أنْ يقوم به هذا المحتل.

---

(1) ينظر: الشرع، علي: **محمود درويش - شاعر المرايا المتحولة**. عمان: وزارة الثقافة. 2002م. ص: 81 - 82

(2) درويش، محمود: **في حضرة الغياب**. ص: 14

لقد تحدَّث في أعماله الأولى عن فكرة الطَّرد والإخراج، ففي قصيدة "عن إنسان" (أوراق...) يَقول عن التَّهجير والنّفي:

"طردوه من كل المرافئْ

أخذوا حبيبته الصغيرة،

ثم قالوا: أنت لاجئْ!"[1]

في هذه القصيدة التي تُعدُّ من بواكير شعره صرّح بأساليب المحتل العديدة، حيث الطرد منَ المكان والتعدي على الحبيبة/ الأرض، ووصف الفلسطيني بأنّه لاجئٌ، وقد وظف الفعل الماضي للدلالة على الزمن الماضي، وضمير الغائب بصيغةِ الجمع (واو الجماعة) للحديث عن المحتلّين، وضمير الغائب للحديث عن الفلسطينيّ المغيّب عن أرضه ووطنه.

ثُمَّ يَكتب: "فمن يروي قصّتنا نحن السائرين على هذا الليل، مطرودين من المكان ومن الأسطورة التي لم تجد منّا أَحدًا يشهد على أن الجريمة لم تقع."[2]

هكذا هُم الفلسطينيون في عام 1948م، لقدْ طُرِدوا من المكان، مـنْ أرضهم وبلدهِم، فصاروا لاجئين، وطُرِدوا منْ أُسطورتهم الخالدة، لتحلَّ مكانَها أُسطورةٌ زائفةٌ، ويمتلكَ السَّارق الأرض بذريعة أنَّها وعدُ الرّبِّ لَه.

إنَّ المهجَّرين من بلادهم يشتاقون إلى العودةِ إليها، ولكنَّ الاحتلالَ يحولُ دونَ ذلك، لذا يصوِّر درويش نفسَه للحبيبة اليهوديَّة (شولميت) في قصيدة "كتابة على ضوء بندقية" (حبيبتي...) قائلاً:

" - كان محمود صديقًا طيب القلب،

خجولاً كان، لا يطلب منها

---

(1) درويش، محمود: **ديوان محمود درويش.** م/1. ص: 12

(2) درويش، محمود: **في حضرة الغياب**. ص: 35

غير أن تفهم أنَّ اللاجئين

أُمةٌ تشعر بالبرد،

وبالشوق إلى أرض سليبة"[1]

لقدْ أَرَّقَ اللجوء والتشرّدُ الشّاعرَ، وفي هذه القصيدة التي تحدَّث فيها عن عشيقتهِ اليهوديّة (شولميت) إذ حرّك فيها العاطفةَ الإنسانية وأثارها؛ لتشعرَ وتحسَّ بشَعبِه المهجَّر الذي يعاني من النّزوح والتّشتت بعد أنْ سَلبَ قومُها أرضَه ووطَنه[2]. وقد استخدم ضمير الغائب، إذ اعتبرَ نفسه غائبًا وكأنه تحدث عنْ شخصٍ آخر، ونلاحظ التّغيير في الألفاظ فكلمة (مطرودين) يقابلُها (لاجئين)، و(المكان والأسطورة) يقابلها (أرض سليبة).

وقد كرَّر فكرةَ التَّهجير بعد هزيمة حزيران عام 1967م، إذ يقولُ مُخاطبًا الشاعرة فدوى طوقان في قصيدة "يوميات جرح فلسطيني" (حبيبتي...): إن أهله عادوا سبايا[3].

لقد بَنى هذا المقطع على الحوار الخارجيّ والداخليّ، إذ سأل نفسه "أين أهلي؟" دلالة على الضياع والتيه، فأتى الجوابُ: "خرجوا من خيمة المنفى وعادوا مرة أخرى سبايا"، ونلاحظ أنه وظّف ضمير الغائب (واو الجماعة) للحديث عنْ أهله المشردين، ونلاحظ في قولِه "مرة أخرى" أنهم تعرَّضوا مرتين للتهجير والطَّرد من الأرض.

لقد حلَّت النّكبة وتغيّر الوضع، وصار المواطن لاجئًا؛ لأنّه طُرِد منْ أرضه، كلّ ذلك جرى "بساعة نحس واحدة"، وتغيّر كلُّ شيْء، حتى اسم البلاد تحوَّل منْ (فلسطين) إلى (إسرائيل)، وهكذا يتمّ الوعد الإلهي لسارقي الأرض، فهمْ شعبُ الله المختار، فيأخذونَ الأرض

---

(1) درويش، محمود: **ديوان محمود درويش.** م/1. ص: 339

(2) ينظر: السلطان، محمد فؤاد ديب: ***صورة النكبة في شعر محمود درويش*. مجلة الجامعة الإسلامية**. عدد 1. مج 10/ 2002م/ ص: 162 - 163

(3) ينظر: درويش، محمود: **ديوان محمود درويش.** م/1. ص: 343 - 344

ويُلقون بالسّكان إلى الصحراء. يتحدّث الشّاعر عن شعبيْنِ: شَعب يُقتلع مـــنْ أرضـــه ويُهجَّـــر، وشعب يأتي من بعيدٍ ليسرقَها مدّعيًا أنَّ الله كتبها له ووعدهُ بها، مستندًا إلى مزاعم التَّوراة[1].

يوظف هنا الصّور الفنية للتعبير عن حجم المأساة التي تعرض لها شعبه، كقوله "دخـــل التاريخ كلص" و"الأسطورة تغزو"... ويوظف الأفعال الماضية (كان، دخـــل...) للدلالـــة علـــى الزمن الماضي، فقد احتُلت الأرض وهُجِّر أهلها وانتهى هذا الأمر، ويوظف الفعـــل المضـــارع (تغزو، يغزو...) لأن المحتل ما زال يرغب بالمزيد من الغزو والسّلب، ويستخدم ضمير المتكلم بصيغة الجمع (نحيا، لنا، بلادنا...) للدلالة على شعبِهِ، وضمير الغائب بصيغة الجمـــع (كتبـــوا، روايتهم...) للدَّلالة على الاحتلال.

وقد ورد في التوراة: "واجتاز أبرام في الأرضِ إلى مكان شكيم إلى بلوطة مورة. وكان الكنعانيون حينئذٍ في الأرضِ. وظهر الربُّ لأبرام وقال لِنسلِكَ أُعطي هذه الأرضَ."[2]

يُحيلنا نصُّ درويش إلى ما قاله عن الإخراج والتَّرحيل في قصيدته "قرويون من غيـــر سوء" (لماذا تركت...) إذ يقول:

"عندما جاءتِ الشاحناتُ من البحر. كنا
نُهيِّئُ وجبةَ أَبقارنا في حظائرها، ونرتِّبُ
أَيَّامَنا في خزائن من شُغْلنا اليدويِّ
ونخطب وُدَّ الحصان، ونُومئُ
للنجمة الشاردةْ

○

نحن أَيضًا صعدنا إلى الشاحنات."[3]

---

(1) ينظر: درويش، محمود: **في حضرة الغياب**. ص: 47 - 48

(2) تكوين: 12، ومرَّةً أخرى يتكرّر هذا الوعدُ لإبراهيم في تكوين: 15، ولإسحاق في تكوين: 26.

(3) درويش، محمود: **الأعمال الجديدة**. ص: 292 - 293

تكرَّرت هُنا فكرة التّهجير، إذ تحدّث عن الأعمال اليوميّة التي تقوم بها أُسرته القرويّة، ولكنْ تجيءُ شاحناتٌ منْ جهة البحر تحمل فيها المحتلَّ السَّارق للأرض والبيت، وفي شاحناتٍ أخرى يصعدُ الشَّاعر وأهله وشعبه ليهاجِروا إلى مكانٍ بعيدٍ عنْ أرضهم. "نلاحظ كيف يجدل الشاعر ببراعة بين ماضي الذات وماضي الآخر، كيف تتعاكس الرحلتان، رغم أن وسيلة النقل هي نفسها (الشاحنات)."[1] "ثمّة تقابل خفي بينَ شاحنات الجنود التي احتلت المكان، وبين الشاحنات التي كانت تحمل النّاس خارج فلسطين. ومن الملاحظ أنّ درويش يتوقف في هذا المشهد عن استخدام ضميرِ الأنا ليرسم تحوّلات طفولته في ظلال جماعية تلك اللحظة."[2] لذلك استعملَ ضمير المتكلم بصيغة الجمع، ولم يتحدَّث عن وعدِ الرب بمنح هذه الأرض لليهودِ.

1 -3 -2: الرّحيل إلى لبنان

في حديثه عن اتّجاه الطّرد أو التّهجير يكتب درويش: "فاصعد وقومَك"[3] والصّعود هنا باتجاه الشمال، أيْ إلى لبنان حيثُ هاجرتْ أسرة الشّاعر. ويتابع وصفه للهجرة إِلى لبنان، فالليل يغطّي كل شيء، وتسير الأسرة مع باقي الأُسَرِ المهاجرة تحت أشجار الزيتون، دون أن تعرف ما مصيرها، يركض الجميع ولم يجدوا وقتًا لتوديع أي شيء، وتطلب الأسرةُ من صغيرها أنْ يكبرَ ليلتحق بالقافلة فَلا يضيع[4].

يستحضر هذه الذكرياتِ الأليمة، ذكريات الرّحيل إلى لبنان، حيث تعرض اللاجئون إلى المطاردة والقتلِ، ويرسم هنا الصور الفنيَّة البديعة ليصوِّر حجم المأساة التي مرَّ بها أهله وشعبه، مثل قوله "الليل مكبرات صوت" و"الليل طبل الصدى" وذلك في وصف الطريق المُخيف إلى لبنان، وقوله "يفترسك الذئب" في وصف المحتل الغادِر. ويستخدم ضمير المخاطب (لك، واسمك...) في خطابه مع (أناه)، وضمير المتكلم بصيغة الجمع (لنا، نراها...) للحديث عن أهلهِ

(1) صالح، فخري: ***لماذا تركت الحصان وحيدًا. عن اللحظة الفلسطينية الملتبسة.*** **فصول**. م/15. عدد/2. 1996م. ص: 241

(2) الشيخ، خليل: **السيرة والمتخيل - قراءات في نماذج عربية معاصرة.** ص: 185

(3) درويش، محمود: **في حضرة الغياب**. ص: 14

(4) ينظر: السابق. ص: 33 - 34

المهاجرين، وضمير الغائب بصيغة الجمع (يوقظونك، يقولون...) للحديث عنْ أهله أيضًا، كما يستخدم أسلوب الأمر (اكبر، اركض...) في خطاب أهلهِ لهُ، ويوظف الفعل المضارع (ينشره، تتهيأ، يقولون...) وكأنَّه يكتب عن الزمن الحاضر.

يُعيدُنا نصَّاه المشار إليهما سابقًا إلى ما كتبه عنِ الهجرة في قصيدة "أبد الصبار" (لماذا تركت...) إذ يدور حوارٌ بين الابن وأبيه حول الوجهة التي سيتَّجهان إليها في الرحيل، والأب يشجع الابن طالبًا منه ألا يخاف من الرصاص، وأن يلتصقَ بالأرض لينجو، وبعدها سيصلان إلى "جبل في الشمال" وهو لبنان[1].

بنى الشاعر هذه القصيدة على أسلوبٍ قَصصيٍّ، إذ بدا الحوار بين الابن والأب، كما ظهر السّرد الذي يصف الأحداث، وكلها تدور حول الخروج من فلسطين والرَّحيل إلى لبنان، وقد وظف فيها أساليب متنوعة كالاستفهام والنهي والأمر والنداء؛ لتدل جميعًا على التوتر، وعلى المصير المجهول.

يعلِّق علي الشّرع على هذه القصيدة قائلاً: "إنّ قصيدة "أبد الصبار" التي ورد فيها لفظ عنوان الديوان كاملاً، تقدّم حكاية الرحيل القسري للفلسطينيين بعامة ولعائلة درويش ورحيلها باتجاه لبنان بخاصة. والقصيدة تمثل حوارًا بين صوت المتكلم والأب، أو بين درويش ووالده، ويستعيد المتكلم صوت الطفل الذي يبدو وكأنه يصغي لآلام الأب وهو يرحل عنْ أرضه قسرًا باتجاه الشمال/ لبنان."[2]

إنَّ "خروج محمود درويش القسري من فلسطينه التي رضعها طفلاً واستنشقها هواءً وتلفظها سهولاً، سيؤذن بانطواء المعاش وانكسار الطفولة واغتراب الزمان المباح، بحيث لم يبقَ إلا الأمل الذي يعتاش على الذاكرة."[3]

---

(1) ينظر: درويش، محمود: **الأعمال الجديدة.** ص: 298 - 299

(2) الشرع، علي: **محمود درويش - شاعر المرايا المتحولة**. ص: 70

(3) الأتاسي، محمد علي: "في حضرة الغياب" لمحمود درويش النثر المصفى بالشعر. شفاف الشرق الأوسط. http://www.metransparent.com/old/texts/mohamed_ali_atassi_on_mahmoud_darwish.htm

يَستمرُّ في حديثه عن الهجرة ليلاً، فيكتب: "فاخرج معنا إلى هـذا الليـل الخـالي مـن الرحمة. ستعرف فيما بعد كيف تنضّد الكواكبَ في خزانة الذاكرة، وكيف تعوِّض الخسارة بقـوة العبارة وتنتصر. أَمَّا الآن، فلا تنظر إلى النجمة لئلا تخطفك وتضيع. وتعلَّقْ بثوب أُمِّك... الدليل الوحيد على أن الأرض تركض حافية القدمين، ولا تبك كأخيك الصغير، المولود منذ أيام، لـئلا يرشد البكاءُ الجنودَ إلى جهتنا المرمية في الهواء كيفما اتفق."[1]

إنَّ الجوَّ مُخيف، فلا رحمة في هذا الليل، والكلّ يسير بهدوءٍ وصمتٍ، خوفًا من الجنود، هكذا يصف درويش، مرة أخرى، مشهد الرحيل إلى لبنان موظفًا أسلوبي الأمر والنهي، فالأسرة ترشدُ صغيرها لكيلا يدل جنود الاحتلال عليها، ونلاحظ أنه يكتب عن تفاصيلَ دقيقـةٍ إذ يـذكر أخاه المولود حديثًا، ولم يذكر هنا اتجاهَ الرحيل، وهذا واضحٌ في جملته الأخيـرة (إلـى جهتنـا المرمية في الهواء كيفما اتفق)، ويوظف ضمير المخاطب.

يُعيدنا هذا المشهد إلى قصيدته "تعاليم حورية" (لماذا تركت...)، يقول مخاطبًا أُمَّه:

"هل تتذكرين
طريق هجرتنا إلى لبنان، حيث نسيتني
ونسيتِ كيس الخبز [كان الخبز قمحيًا].
ولم أصرخ لئلا أوقظ الحراس."[2]

ثمة تشابه واضح في تناول الفكرة في نصّيه من حيث المعنى، مع وجود اختلاف فـي التفاصيل والألفاظ، ففي القصيدة ذكر اتجاه الهجرة (إلى لبنان)، ولمْ يذكرْ أخاه المولود منذ أيام، كما ذكر أنَّ أمه قد نسيته، ونلاحظ أن عبارته "ولم أصرخ لئلا أوقظ الحراس." يقابلها في النص الأول "ولا تبك كأخيك الصغير... لئلا يرشد البكاءُ الجنودَ". وقد وظف ضمير المتكلم.

(1) درويش، محمود: **في حضرة الغياب**. ص: 34

(2) درويش، محمود: **الأعمال الجديدة**. ص: 344

يُذكِّرنا المشهد الوارد في القصيدة بصورةِ مريم العذراء، عندما هاجرت مع ابنها المسيح خوفًا عليه. تَبدو الأمّ -أمّ الشّاعر - خائفةً مضطربةً، وتبدو عليها علاماتُ الحزن والأسى، لدرجة أنَّها نسيت ابنها وطعامَها، وتظهرُ المعجزة في سكوت الطّفل لا في كلامه كما حدثَ مع السيد المسيح. فالسّكوت هنا يعني النّجاة من الجنود، أمّا الكلام فإنَّه سيقود الجنودَ إلى مصدر الصّوت، وربّما يُؤدِّي ذلكَ إلى قتل العائلةِ[1].

1 -3 -3: النّكبة - الأسطورة - الرّمز

إنَّ درويش شاعرٌ مثقّفٌ، بل إنّه عالي الثّقافة، وعميق الرّؤية، يوظِّفُ في أدبه الأساطيرَ والرّموز التّاريخيّة والدّينيَّة، ويرصد الواقع بمنظورٍ أسطوريٍّ ورمزيٍّ، مما يُكسب القصيدة أو النّصَّ بُعدًا جماليًّا يتميز به أدبُه وفنُّه منْ سائر الآداب والفنون.

"لقد كثرتْ في شعر درويش شواخص التاريخ الضائع ليدل على شواخص الحاضر الضائع."[2] ففي معرض حديثه عن النّكبة والهجرة، في (في حضرة...) نراهُ يوظِّف مصطلح (التّيه) الذي استخدمه في شِعره ليدلَّ على التّشريد والرَّحيل، وهو رمزٌ متعلِّق باليهود منذ أيام سيِّدنا موسى عليه السَّلام، إذ وردَ في التَّوراة التي يقول عنها لعبده وازن : "لا شك أنها كانت إحدى مصادري الأدبية."[3]

كَما يوظِّف الأسطورة اليونانيَّة التي أفاد منها في بعض قصائدِه. يكتب: "لم يسحرك أَكَلَةُ اللوتس بمذاق النسيان العسليِّ. خرجوا من أسطورتهم سالمين، ودخلتَ وأهلك بلا استعداد كاف في التيه. تعرف تمامًا ماذا تركت وراءك: ماضيًا غير مُدوَّن في نشيد، عن طُرُواديِّين جُدُدٍ لا يُرْوَى عنهم إلا ما يقول أعداؤهم عنهم. لكنهم لم يخطفوا هيلين ولم يكونوا سببًا للحرب."[4]

---

(1) ينظر: الشيخ، خليل: **السيرة والمتخيل - قراءات في نماذج عربية معاصرة.** ص: 196

(2) الديك، نادي ساري: **محمود درويش: الشعر والقضية.** ط/1. عمان: دار الكرمل. 1995م. ص: 77 - 78

(3) وازن، عبده: **محمود درويش - الغريب يقع على نفسه.** ص: 95

(4) درويش، محمود: **في حضرة الغياب.** ص: 67

لقد أفاد الشاعرُ من مصطلح (التّيه)، فهو يوظِّفه في شِعره كرمزٍ للضيَّاع الفلسطينيّ بعد النّكبة، وهو بالأصل مرتبط بضياع اليهود، كما أشرنا آنفًا، والشاعر يفيد كثيـرًا مـن الرمـوز والأقنعة والأساطير التوراتية لخدمةِ شِعره وقضيته، وهنا يوظف ضمير المخاطب في خطابه مع (أناه)، وضمير الغائب بصيغة الجمع في الحديث عَن المحتلين، وعنْ شعبه المشرَّدِ.

ورد هذا المصطلح في قصيدة "كبر الأسير" (آخر...)، يقول:

"وأنا كبرتُ, كبرتُ يا حبي القديم مع الجدار
كبر الأسير, وأنت توقدُ
في ليالي التيه أُغنيةً ونار
وتموت، وحدك, دون دار"[1]

لقد أورد الحديثَ عن فكرة التّيه، في بواكيرِ شِعره، فرغمَ ضياعِ الفلسـطينيِّ وتشـرّدِه جرَّاء النّكبة، ثَمَّةَ من يُغنّي ويُنشد، ويُحيي الليل بالأمل. إنَّ تِيهَ الفلسطينيِّ ليس عقابًا مـنَ الله – كحالِ بني إسرائيل - بل هو تِيهٌ في الرّؤيا والحاضر والمستقبل. والأسير الفلسطينيّ يَكبـرُ فـي سجنهِ، محتضنًا معاناته وأحزانه، وأنتَ ستبقى تائهًا وضائعًا، لا تعرف طريق النّجاةِ، ولا تصلُ إلى هدفك، فمرةً تُغني وتُنشد لتخفّفَ عن نفسك وتواسيها، ومرةً أخرى توقد النَّار لتهتديَ بهـا، ولكنْ بلا أملٍ، فستموتُ وحدَك في تِيهكَ وتَشرُّدِك وضَلالك بِلا بيتٍ أو وطنٍ[2].

واستخدم في القصيدة الفعل الماضي والمضارع للدلالة على التـوتر، وعـدم وضـوح الرؤية، كما استخدم ضمير المتكلم.

وفي قصيدته "مديح الظل العالي" تحدَّث عن التيه كَمعادلٍ موضوعيٍّ للضياع الفلسطينيّ، لا سيَّما بعدَ الخروج من بيروت، يقول:

---

(1) درويش، محمود: **ديوان محمود درويش.** م/1. ص: 185

(2) ينظر: الربيحات، عمر أحمد: **الأثر التوراتي في شعر محمود درويش**. عمان: دار اليازوري العلمية للنشر والتوزيع. 2006م. ص: 189 - 190

"إلى مَنْ أَرفعُ الكلماتِ سَقفًا
وهذي الأرضُ يحملُها الغمامُ؟
ويرحل, حين يرحلُ، نحو تيهي"[1]

وهنا قد أضاف التيهَ إلى ياء المتكلم لكي يكسبَها خصوصيةً فلسطينيةً، واستخدم الفعل المضارع للدلالة على الزمن الحاضر واستمرار الحدثِ، فالتيه الفلسطيني ما زالَ مستمرًّا، كما استخدم ضمير المتكلم بصيغة المفرد والمراد بهِ الجمع، فالتيه ليس تيه الشاعر وحسب، بل هو تيه شعبه وقيادته بعدَ الخروج منْ بيروت.

وقد استمر في توظيف رمز التيه في قصائدَ عديدةٍ، معظمها يدلُّ على الضياع الفلسطيني بسبب النكبات التي حلَّتْ به[2].

وتكرر توظيفه لمصطلح التيه، وقد أضاف إليه كلمة (معاهدة)، كما أضاف إليه كلمةَ (خطبة) ليرمز إلى السَّلام الذي لا يفي الفلسطينيين حقَّهم[3]، وقد اعتبر هذا السلام تيهًا جديدًا للفلسطينيين، لا يقلُّ عن تيه النكبة.

وورد رمز التِّيه في قصيدة "فرس للغريب" (أحد عشر...) ليدلَّ على التِّيه العربيِّ عامَّة فهذه القصيدة مهداة إلى شاعرٍ عراقيٍّ[4].

أما طروادةُ فقدْ وظَّفها لترمزَ إلى فلسطينَ الضَّائعة، بعدَ النَّكبة، وقد ورد استخدامها في قصائد سابقةٍ ليدلَّ على الوطنِ السَّليب، يقول في قصيدة "نشيد" (عاشق...):

---

(1) درويش، محمود: **ديوان محمود درويش.** م/2. ص: 40

(2) ينظر مثلاً: قصيدة "مأساة النرجس، ملهاة الفضة" (أرى...) م/2. ص: 427، إذ يرى أن التيه هو "رحلة العبث الطويل إلى المكان". وينظر قصيدة "الهدهد" (أرى...) م/2. ص: 451.

(3) ينظر: مجموعة "أحد عشر كوكبًا على آخر المشهد الأندلسي" (أحد عشر...) وتحديدًا في المقطعين الرابع "أنا واحد من ملوك النهاية"، والسادس "للحقيقة وجهان والثلج أسود"، م/2. ص: 482، 485 - 486

(4) ينظر: درويش، محمود: **ديوان محمود درويش.** م/2. ص: 555

"وداعًا يا ليالي الطهر

يا أسوار طرواده

خرجنا من مخابينا

إلى أعراس غازينا

لنرقص فوق موت رجال طرواده

سبايا نحن"[1]

تحدَّث هنا عن طروادة/ فلسطين، وعن رجالها الذين دافعوا عنها حتى الموت، ونلاحظ تشابه الفكرة في النَّصين وهي الحديث عن طروادة/ فلسطين كضحية للاحتلال، ونرى اختلافًا في الألفاظ مع دلالتها على المعاني ذاتها، فكلمة (غازينا) في القصيدة يقابلها (أعداؤهم) في (في حضرة...)، و(رجال طروادة) يقابلها (طروادبين جدد)، واستخدم ضميرَ المتكلم بصيغة الجمع.

وتكرَّر توظيفه لدال طروادة إذ يقول في قصيدة "ضباب على المرآة" (العصافير...):

"لم أجد جسمك في القاموس

يا مَنْ تأخذينْ

صيغة الأحزان من طروادةَ الأولى

ولا تعترفين

بأغاني إرميا الثاني، وآه..."[2]

نلاحظُ هنا التناصّ والتّشابه بين القدس وطروادة، فاحتلال القدسِ وفلسطين حديثًا هو سقوطُ طروادة قديمًا، ويستخدم الشاعرُ هذا الرمزَ بكثافةٍ وعمقٍ وبلاغةٍ[3].

(1) درويش، محمود: **ديوان محمود درويش.** م/1. ص: 147 - 148

(2) السابق. ص: 269

(3) ينظر: مقدادي، ظافر: الرمزية الميثولوجية في شعر محمود درويش والصراع على ذاكرة المكان. موقع جماليا. http://www.jamaliya.com/ShowPage.php?id=5545

من الملاحظ أن الشاعر قد أفاد حقًا من دال طروادة، وقد رافقه هذا الرمز في أعماله الأولى[1]، ثم سيختفي هذا الرمزُ فترةً طويلةً من الزّمن في مسيرتهِ الشِّعريَّة، ليعاود الظّهور مرةً أخرى في أعماله الجديدةِ[2]. وسيبقى محافظًا على مدلوله. هكذا تصبحُ طروادة رمزًا للوطن الضَّائع، والشَّعب الذي لحقت به الهزيمة، وللضَّحيَّة التي فَقَدتْ كلَّ شَيء.

لا ينفصلُ درويش عن التراث الإنساني، بل إنَّه يستقي منه ليجعله متصلاً بالماضي، فيعبر عن حاضره، ويستشرف المستقبل، إذْ يقوم بتشكيل الصور الموروثة ويسقط عليها فكرَه وشعره لتنسجمَ مع واقعه، وليعبِّر عن تجربةٍ معاصرةٍ حيّةٍ[3]. لذلك يُمكننا أنْ نقولَ: "إنَّ الأسطورة لم تعد لدى الشاعر المعاصر بمثابة إعادة إنتاج لموقفٍ فكريٍّ أو حضاريٍّ قديمٍ يُستعار لعلاقة المشابهة بينه وبين التجربة الحديثة في الشّعر بقدر ما أصبح التعامل مع الأسطورة من الوجهة الفنية والفكرية تعبيرًا عن موقف الشاعر."[4]

1 -4: العودة

يكتبُ درويش في المقطع الخامسِ من (في حضرة...) عن عودته وأسرته من لبنانَ إلى فلسطين، بعدَ سنةٍ وبضعة أشهر، إثر النّكبة التي شرَّدت آلاف الفلسطينيين من بيوتهم وأراضيهمْ، لذا فَإِنَّني سأتناول في هذا المبحث عودتَه الأولى بعدَ النَّكبة، ولنْ أتناول هنا عودتَه الثَّانية إلى فلسطين بعد تَسلُّم السّلطة الوطنيّة الفلسطينيّة الحكمَ على بعضِ المدن الفلسطينية عام 1994م، إذ سيرد الحديث عنها في مبحث لاحق.

---

(1) وقد ورد دال طروادة في قصائد أخرى من أعماله الأولى مثل "مزمور 12" من مجموعة "مزامير" (أحبك...)، م/1. ص: 399 - 400. وقصيدة "قتلوك في الوادي" (أحبك...) م/1. ص: 417، إذ قابل الشاعر بين طفولته الضائعة وبين فلسطين السليبة، فأرضه وطفولته ضاعتا بسبب النكبة.

(2) ينظر مثلاً: "حالة حصار" ص: 16، وقد ورد الحديث عن الرمز نفسه في قصائد لاحقة مثل: "لا راية في الريح" و"لا كما يفعل السائح الأجنبي" (لا تعتذر...). أ.ج. ص: 40. ص: 140 على التوالي.

(3) ينظر: الديك، نادي ساري: **محمود درويش: الشعر والقضية**. ص: 76

(4) شعث، أحمد جبر: **الأسطورة في الشعر الفلسطيني المعاصر**. ط/1. خان يونس: مكتبة القادسية. 2002م. ص: 88

1 -4 -1: طريق العودة

يصفُ درويش طريقَ العودة إلى فلسطين بعدَ أنْ هُجِّر أهلُه من أرضهم، إلى لبنان، بعدَ النّكبة التي عَصَفت بفلسطين، يكتبُ: "الأشجار سوداء عمياء بلا أَسماء وبلا ظلال. وفي كل حجر سرّ ما. كأنَّ الموت الذي لم تره من قبل ينصب فخاخه بدهاءٍ تامّ السرية. فماذا تفعل في هذا الخلاء الكامل لو نقصت هذه القافلة الصغيرة؟"[1] ويتابع: "كيف تمضي وحيدًا إلى حياة لا تعرفها ولا تعرف مكانها؟ فأبكاك احتمالٌ يُهيل عليك، بلا رأفة، سماءً ثقيلة الوطأة. ويروي لك، بلا رحمة، نهاية قصة عن ضياع أَبديّ في ليل وحشيّ مُطبِقٍ على بغلتين، وطريقٍ صخريّ، وسمسارِ حنينٍ يقود خمسة عائدين إلى خطاهم المعاكسة."[2]

لقد كان وقتُ الرجوع ليلاً، وكان الوضعُ مخيفًا جدًّا، لا أحد يصدرُ صوتًا، أو يشعل عودَ ثِقاب، أو يقوم بحركةٍ ظاهرةٍ، فكلّ ذلك يلفت أنظارَ الجنود، فيطلقون النار باتجاه مصدرِ الصّوت أو الحركة. والعائدون يسيرون على أقدامهم حينًا ويزحفون حينًا، ويتسمَّرون في أماكنهم كأنَّهمْ صخرةٌ أو شجرةٌ حينًا، وينبطحون أرضًا حينًا آخر، إذا لاح ضوءٌ من بعيد. يمشي العائدون وكلُّهم حنين إلى الأرض التي أُخرِجوا منها[3].

قد يكون في العودة إِلى فلسطين، بعدَ النَّكبة، خطرٌ أكبرُ من الهجرةِ، فهدف اليهود هو إِخلاء الأرض من الفلسطينيين، ليعمِّرها القادمون الجُدد من أنحاء العالم ويسكنوها. لذا فإنَّ الفلسطينيين العائدين أو المتسللين إلى وَطنهم تعرَّضوا للقتل أو السّجن أو التَّهجير مرةً أخرى أو المطاردة، أو أنهمْ لمْ يصلوا قريتهم وبيوتهم، وعاشوا في قرى مجاورة، كما حدثَ معَ عائلة درويش إذ دمَّرَ الاحتلال قريتهم وحوَّلها إلى (كيبوتس).

يصفُ في النصوص السابقة العودة بتفاصيلها الدقيقة، ولكنه لم يحدد مَن هم العائدون الخمسة، ثم بعدَ ذلك يوضح أكثر فيقول إنهم عائلة، دون أنْ يذكر أفرادها، ولا شكَّ أنهم عائلته.

---

(1) درويش، محمود: **في حضرة الغياب**. ص: 41

(2) السابق. ص: 42

(3) ينظر: السابق. ص: 42 وما بعدها.

يوظف هنا أسلوب الاستفهام للدلالة على القلق والاضطراب، ويوظّف ضمير المخاطب، وضمير الغائب بصيغة الجمع في حديثه عن العائدين، كما يستخدمُ الفعل المضارع الذي يدل على الزمن الحاضر، وكأنَّه يكتب عن اللحظةِ الحاليّة.

لمْ يتحدث الشاعر، عنْ طريق عودتهِ هو وأهله، في شِعره كثيرًا، ولكنَّه أتى على ذلك في قصيدة "الجسر" (حبيبتي...) فقد وصف عودة ثلاثة فلسطينيين لاجئين هم (شيخ وابنته وجندي قديم)، حنّوا إلى وطنهم وأرادوا العودة إليه عبر الجسر، ولكن حرس الحدود كان لهم بالمرصاد، وتقتضي الأوامرُ إطلاقَ الرصاصِ على كل من يحاول العبور[1].

نلاحظ هنا تشابه الفكرة وهي فكرة العودة، ومنع الاحتلال للعائدين بالقتل أو السّجن، ونلاحظ الاختلاف في الموقفِ، فالعودة الأولى في (في حضرة...) عودةٌ شخصيةٌ، أي خاصّةٌ بالشاعر وبعائلته، وذلك بعد النكبة بسنةٍ ونصف تقريبًا، أما العودة الثانية، في القصيدة، فهي عامةٌ تتحدث عن متسللين عبر جسر الأردن، ربَّما كان ذلك بعد عام 1967م، ثم إنَّ هؤلاء العائدين لا يمتّون للشاعر بصلة قربى. وقد استعمل الفعل الماضي للدلالة على الزمن الماضي، وضمير الغائب بصيغة الجمع للحديث عَن العائدين، كما استعملَ أسلوبَ النَّفي للدلالة على عدم معرفتهم للمصير الذي سيؤولون إليهِ، ولعدم السّماح لهم بالعودة.

وقد تحدّث أيضًا عن طريق العودةِ ووصفَ ما حَدث في قصيدة "إلى آخري وإلى آخره..." (لماذا تركت...)، في أثناء حِوار المتكلّم مع الأبِ، فالابن يشكو طول الطريق، والأب يشجّعه، فلبنان صارت خلفهم، وصار الجليل أمامَهم، وعما قليلٍ سيصلان إلى البيت، ثم يُطمئن الأبُ ابنَه بسؤاله عن معرفته للبيت، فيجيبه الابن بأنه يعرفه[2].

تناول الشاعر في هذه القصيدة الفكرةَ ذاتَها، فكرة العودة، ولكنَّه أوجز في ذكر التفاصيل، وهذه إِحدى خصائص الشّعر، ومن الملاحظ أن القصيدة تدورُ حول اثنين فقط هُما

(1) ينظر: درويش، محمود: **ديوان محمود درويش.** م/1. ص: 353 - 354

(2) ينظر: درويش، محمود: **الأعمال الجديدة.** ص: 306 - 307

الابن والأب، بمعنى أنَّ العائدين، كما في القصيدة، اثنان فقط هما الأب والابن دون ذكرٍ لبقية الأسرة والبغلتين والسّمسار الوارد ذكرهم في (في حضرة...).

1 -4 -2: العودة النّاقصة

تمكّنت أسرة درويش من تخطّي الحدودِ بينَ لبنان وفلسطين، على الرّغم من طول المسافةِ، والخوف والقلق من العدوِّ المتربّص، والليل الموحش، ووُعورة الطَّريق، لكنها لمْ تصلْ إلى البروة؛ لأنها كانت قد دُمِّرتْ وبُنِيَ على أنقاضها مُستعمرَتان يهوديتان، واحدة للمهاجرينَ من أوروبا، والثانية للمهاجرين من اليَمَن. فاضطرت الأسرةُ إلى السَّكن في قرية مجاورةٍ، وهي دير الأسد، لكنَّهم كانوا محرومين من زيارة قريتهم، أو الاقترابِ من حدودِها وأراضيها.

يصفُ الشعور الجارح الذي يشعر بهِ العائدون إلى قُرى مجاورة لقراهم، إذ لم يستطيعوا العودة إليها لأنها محتلّةٌ، وصارت تحت سيطرة المهاجرين الجدد القادمين مِنَ اليمن. لقد انقلبت حياة هؤلاءِ العائدين بعد أن كانوا مالكين للأراضي والبيوت، إذْ صاروا يشترون الماءَ من جيرانهم ويمتهنون أصعبَ المهن، فعاشوا "في منزلة الصفر" على حدِّ تعبيره[1].

يتحدث هنا عن عودة غير تامَّة، فيها من البؤس والشّقاء ما فيها، فاللاجئ في لبنان عاد إلى وطنه، ولكنّه لم يعد مواطنًا كما كان بل عاد لاجئًا. يستخدمُ الشاعر الصور الفنيّة لتصوير الوضع السيِّئ الذي عاشه أهلُه بعد العودة (سخاء الحجر) و(عشت في منزلة الصفر)، ويستخدمُ الفعل المضارع (يجرحك، ترى...) وكأنَّه يكتب عن الزمن الحاضر، ويستخدم ضمير المخاطَب (يجرحك، أنتَ...) في خطابه مع (أناه)، وضمير المتكلِّم بصيغة الجمع (لنا، نحن...) للدلالة عَلى أهله العائدين. وضمير الغائب بصيغة الجمعِ (يفعلون، فهم...) للحديث عَن اليهود اليمنيّين.

يحيلنا ما سبق إلى قصيدته الشَّهيرة "جواز سفر" (حبيبتي...) إذ يقول فيها:

(1) ينظر: درويش، محمود: **في حضرة الغياب**. ص: 45 وما بعدها.

"عارٍ من الاسم؟ من الانتماءْ؟
في تربة ربَّيتها باليدينْ؟"[1]

تساءلَ الشاعر هُنا عن اسمه وانتمائه، هلْ هو عارٍ ومجرَّدٌ منهما، على الرَّغم منْ أنَّه في أرضه التي خَبِرَها وعاشَ فيها، وذلك بسببِ الاحتلالِ الذي حرمَه وأسرته من كافَّة الحقوق المدنيّة والإنسانيّة بعد العودةِ إلى فلسطين مُتسلِّلين منْ لبنان، وقد استمر هذا الحرمان حتى الآن، بهدف تغييب الفلسطينيين عن وطنهم بشتى الوسائل، وطمسِ كل ما هو فلسطيني، ومحوِ الهوية الفلسطينية، وقد وظف هنا ضمير المتكلم.

لقدْ تَحدَّث أيضًا عن الغربةِ المريرة داخلَ الوطن، بسبب مضايقاتِ الاحتلال، مستخدمًا التوكيد اللفظي لتأكيد الغربةِ في الوطن، وضمير المتكلم في قصيدته "قتلوك في الوادي (أحبك...)[2].

1 -4 -3: هِبةُ العالم المتحضِّر

لقد عانى الشّعب الفلسطينيُّ بعد النَّكبة معاناةً شديدةً، فصارَ لاجئًا مشرّدًا، بلا بيتٍ ولا مَأْوى. كما حُرِمَ منْ أبسط حقوق الإنسان، لذا فإنَّه كان يتلقَّى المعوناتِ والمساعداتِ من المؤسَّساتِ الدَّوْليَّة مثل: وكالة الغوث الدّوليّة، والصّليب الأحمر وغيرِهما.

ودرويش لم يغفلْ هذا الجانبَ من حياة شعبهِ بعدَ النّكبة، فقد التفت إلى ذلك في بعض القصائد، وفي (في حضرة...)، إذْ يَكتب: "الكلام إشارات يابسة تتبادلونها في الضرورات القصوى، كأنْ يغمى عليك من سوء التغذية، فتُداوى بزيت السمك... هبةِ العالم المتمدن لمن أخرجوا من ديارهم. تشربه مكرهًا كما تُكْرِهُ الألم على إخفاء صوته في ادعاء الرضا."[3]

---

(1) درويش، محمود: **ديوان محمود درويش.** م/1. ص: 359
(2) ينظر: السابق. ص: 414
(3) درويش، محمود: **في حضرة الغياب**. ص: 45

لم يذكرْ في هذا النص أسماءَ هذه المؤسسات التي تتمنن على اللاجئين بفتاتٍ من الغذاء والدَّواء، فقد تشابهت جميعها وصارت مؤسساتٍ ربحية، هدفها المال لا مساعدة اللاجئين أينما كانوا، لذلك فإنه يتحدَّث بشكلٍ عامٍّ عن العالم المتمدن الذي يهب اللاجئين المعونات، ثم إنه يكتب عن ذلكَ بعد العودة إلى فلسطين، وهنا يوظّف الفعل المضارع الذي يدل على الزمن الحاضر، وكأنه يكتب عن اللحظة الرَّاهنة، ويوظف ضمير المخاطب.

لقد الْتفتَ إلى هذه الفكرة سابقًا، ففي قصيدة "أغنية ساذجة عن الصليب الأحمر" (آخر...) تحدَّث عن تقديمِ المعوناتِ للاجئين كأكياس الطحين والجبن الأصفر وغير ذلك[1].

في هذه القصيدة أقام حوارًا مع أبيه حول الصليب الأحمر، إذ بيَّن مدى الذل الذي يتعرض له اللاجئون عندَ توزيع المعونات، وهنا ذكرَ الجهة التي تهبهم المعونات وهي الصليب الأحمر، واستخدمَ أسلوب السّخرية في حديثه عن الواقع المرير الذي يمرّ به اللاجئون، وذلك في قوله "نحن بخير وأمان/ بين أحضان الصليب الأحمر"، وقد وظَّف ضمير المتكلم بصيغة المفرد (يا أبي...) للحديث عنْ نفسه، وبصيغة الجمع (نحن...) للحديث عن اللاجئين.

وتحدّث عن جهة ثانية تقدم المساعدات للاجئين، في قصيدة "حبيبتي تنهض من نومها" (حبيبتي...)[2]، وهذه الجهة هي وكالة الغوث التي تسلّم اللاجئ بطاقة صارت هويته، وهنا لمْ يذكر المعونات التي تقدّمها، وذكر أنها لا تهتم بالجانب الإنساني للاجئين من خلال قوله إنها لا تسأل عن تاريخِ موتهِ، ووظف هنا ضمير المتكلم بصيغة المُفرد، وذلك عَلى لسانِ اللاجئ الفِلَسطيني.

1 -5: المُحتلّ

لقدْ شغلَ موضوعُ الاحتلال مساحاتٍ شاسعةً من أعمال درويش الشّعرية، فقد عاصرَه منْذ طفولتهِ الأولى، وخَبِرَه في النّكبة والهجرة والعودة، وعرفَهَ أكثر في شبابه، فقدْ عرف

(1) ينظر: درويش، محمود: **ديوان محمود درويش.** م/1. ص: 197

(2) ينظر: السابق. ص: 312

الملاحقة والسّجن والتّعذيب، والإقامة الجبرية والتّضييق، كما جرّبَه في المنفى، في بيروت وغيرِها. وفي (في حضرة...) يتحدّث عن المحتلِّ في جميع مراحل حياته منْذ كان طفلاً صغيرًا وحتّى شيخوخته، فالمحتلّ في نظره يدَّعي بأنّه صاحب المكان والذّاكرة، فيحتجّ بالمقدّس ويحتمي بالسّلاح، ويرتكب المجازر، ويَسجن ويَطرد ويقلب الحقائق...

وقد درسَ عادل الأسطة صورة اليهود في الأدبِ الفلسطينيِّ، في القرن العشرين منذ العقد الثاني منه حتى العقدِ الثامنِ، وأشار إلى نظرةِ محمود درويش الذي رفضَ تقسيم العالم إلى يهودٍ ولا يهودٍ، فقد تغزّل بمحبوبتهِ اليهوديّة (ريتا) بعدَ حرب 1967م[1].

وأشارتْ أسماء أبو غيث، في دراستها، إلى أنَّ صورة العدوّ تظهر في دواوين درويش الأولى على شكلِ ومضاتٍ، فالعدوّ يختفي صورةً ولفظًا، ويحضر أثرُهُ في هذه الدّواوين، فنادرًا ما يَرِدُ لفظٌ صريحٌ معبِّر عن المحتلّ أو العدوِّ، بل يُظهِرهُ في ألفاظٍ أخرى تعبّر عنه؛ وذلك لأنّ الشّاعر كان ينتمي إلى الحزب الشّيوعي الإسرائيليّ الذي مكّنه منْ مواجهة الدّولة ومعارضتها، كما أنّه احتكَّ باليهود وبمجتمعهم، فقدْ خالطهم وخبرهم عنْ قُرب، وقدْ وجد بعضَهم إيجابيًّا، دون أنْ ينسى الصراع مع الكيان الصّهيوني، أو أنْ يبتعد عن قضيته والدّفاع عنها[2].

وأشارَ المتوكّل طه إلى أنّ صورة "الآخر العدو" أخذت بالتّلاشي، بُعيْدَ توقيع اتفاقيّة السّلام، في تسعينيّات القرن الماضي، فلمْ يعدْ هذا العدوُّ الموضوعَ الأساسيَّ الذي يشغل فكر الأُدَباء الفلسطينيين[3]. ودرويش لمْ يغفلْ صورة "الآخر العدو" في (في حضرة...)، بلْ إنَّه يتحدّث عنها تارةً بإشاراتٍ ورمزيّة، وطورًا بإسهابٍ واستطرادٍ. ولعلّه بذلك أرادَ أنْ يعودَ إلى أسلوبِه السَّابق في رسم صورةِ المحتلّ، بعدَ أنْ قلَّلَ الحديث عنها بعدَ عام 1994م.

---

(1) ينظر: الأسطة، عادل: **اليهود في الأدب الفلسطيني بين 1913 - 1987.** ط/1. القدس: اتحاد الكتاب الفلسطينيين. 1992م. ص: 93 - 94

(2) ينظر: أبو غيث، أسماء غيث: **صورة العدو في شعر محمود درويش**. (رسالة ماجستير غير منشورة). الجامعة الأردنية. عمان، الأردن. 1999م. ص: 2 -3

(3) ينظر: طه، المتوكل: **صورة الآخر في الشعر الفلسطيني (1994 - 2004).** ط/1. رام الله: المركز الفلسطيني للدراسات والنشر والإعلام. 2006م. ص: 274

1 -5 -1: عُلماء آثارٍ ومُؤرّخون

يصفُ درويش المحتلّين بأنّهم علماء آثار، ينقِّبون في الأرض –أرضِه- بَحثًا عنْ جذور أسطورتهم كما يدّعون. يكتبُ: "في هذا الحقل المفتوح لعلماء الآثار المسلحين الذين لم يكفّوا عن استجوابك: مَنْ أنت؟ فتحسستَ أعضاءك كلها، وقلتَ: أنا أنا. قالوا: ما البرهان؟ فقلتَ: أنا البرهان. فقالوا: هذا لا يكفي، نحتاج إلى نقصان. فقلتَ: أنا الكمال والنقصان. فقالوا: قل إنك حجرٌ كي ننهي أعمال التنقيب."[1]

لَقدْ وظَّف الشّاعر مُصطلح (عالم الآثار) منْ قبل، دونَ أنْ يُغيِّر فيه، فيقولُ في قصيدة "يوميات جرح فلسطيني" (حبيبتي...):

"عالِمُ الآثار مشغول بتحليل الحجارهْ
إنه يبحث عن عينيه في ردم الأساطير
لكي يثبت أني:
عابر في الدرب لا عينين لي!
لا حرف في سفر الحضارهْ!"[2]

في هذا المقطعِ بيَّن الشّاعر مدى انشغال عالمِ الآثار بالتّحليل والتّنقيب في الحجارة، والأساطير ليُثبِتَ أنَّ الفلسطينيَّ مجرّد عابر سبيلٍ، لا مكانَ له على هذه الأرضِ، وأنّه هُوَ الأحقّ بها، فالفلسطينيُّ غريبٌ وهو صاحِب الأرض، فهو يرى أنّ الفلسطينيّ إنسانٌ مثلُه، ولكنّه عابرٌ سيمضي إلى سبيلِه، وقد وظّف ضمير المتكلم. وفي المقطع المُقتبس من (في حضرة...) يَرى أنّ علماء الآثار يعتبرونَ الفلسطينيَّ جمادًا، بمعنى أنّه لا يمكن أنْ يكون صاحبَ حضارةٍ على هذه الأرض. وهنا يظهرُ التَّطوّر في تناول هذهِ الفكرة، ويوظف ضمير المخاطب.

---

(1) درويش، محمود: **في حضرة الغياب**. ص: 14

(2) درويش، محمود: **ديوان محمود درويش**. م/1. ص: 351

"ولكي ينفي الشاعر حق هذا العالم الأثري –الكيان الصهيوني- فإنه يجعله يبحث عن عينيه –وسيلة الرؤية- بينَ الأساطير، ليوحي بأنَّ الكيان الصهيوني تاريخيًّا وواقعيًّا ليس إلا أسطورة كاذبة مصيرها الزّوال، ويظلُّ هو صاحب الأرض ثابت الصلة بها حينما يزرعُ أشجاره –بثقة فيها- على مهلٍ."[1]

ويتحدّث عن فكرةٍ ثانيةٍ هي المحتلّ المؤرّخ، حيثُ إنَّ هذه الفكرة تُلِحّ عليه كثيرًا، فقد وردتْ في غيرِ موضعٍ في (في حضرة...)، إذْ يصف المحتلّ –تارةً- مباشرةً بأنَّه مؤرخٌ، وطورًا يشير إلى ذلك من خلال عمل هذا المؤرّخِ منْ كتابةٍ أو روايةٍ، فقد ذكر أنّ المحتلين يرْوون تاريخ الفلسطينيّ وسيرته نيابةً عنه[2]. وفي المقطع الخامس يصفهمْ بأنّهم يكتبون روايتَهم وروايةَ الفلسطينيين، مُدّعين أنّ الأرض لهمْ وليستْ لغيرهم، وأنّهم عادوا إليها بعد التّيه[3].

كما يرمزُ إلى رواية المحتلّ بأنّها "نص إغريقي" كَتب فيه تاريخ الضّحيّة كما يريد[4]. ويكتبُ عن نفسِه وهو في المنفى مُلتفِتًا إلى مصطلحِ (المؤرّخ): "ورأيت إلى نفسك تكمل ما تيسَّر لك من عمرك، بلا مؤرخين ومؤلفين في المطار المزدحم بالمسرعين إلى مواعيدهم التجارية والغرامية/"[5]

لقدْ أتى الشّاعر على فكرةِ كتابة المحتلّ لتاريخ الضّحيّة في قصائدَ عديدةٍ، ففي قصيدة "طريق دمشق" (محاولة...) يقول:

"يؤرِّخني خنجران:
العدوُّ

(1) أبو أصبع، صالح: **الحركة الشعرية في فلسطين المحتلة**. ط/1. بيروت: المؤسسة العربية للدراسات والنشر. 1979م. ص: 159

(2) ينظر: درويش، محمود: **في حضرة الغياب**. ص: 35

(3) ينظر: السابق: ص: 48

(4) ينظر: السابق: ص: 67 وص: 73

(5) السابق: ص: 54

وعورةُ طفل صغير تسمّونهُ
بردى"[1]

استخدمَ هنا الفعل المضارع (يؤرّخ) ليدلّ على استمرار العدوّ بكتابة تاريخ الضّحيّة كما يشاء. كما استخدم ضمير المتكلم.

وفي قصيدة "ربِّ الأيائل يا أبي.. ربها" (أرى...) يقول:

"سَرَقَ المؤرِّخُ، يا أبي، لُغَتِي وسوْسَنَتي وأَقصاني عن الوعد الإلهي
وبكى المؤرِّخُ عندما واجهتُهُ بعظام أَسلافي"[2]

ذكر الشّاعر تعبير (المؤرّخ) حرفيًّا، وأضاف إليه صفاتٍ أخرى، فهو سارقٌ وكـــاذبٌ، ويدَّعي أنّ الوعد الإلهيّ له وحده. وكرّر الشّاعر توظيفَ هذا التعبير في أعماله الجديـــدة، ففـــي قصيدة "لم يسألوا: ماذا وراء الموت" (لا تعتذر...)، يقول:

"حياتنا عبءٌ على ليل المُؤرّخ: ((كُلّما
أخفيتُهم طلعوا عليَّ من الغياب))..."[3]

وتبقى الفكرة ذاتها فالمؤرّخ قَلِقٌ باستمرار، كلَّما حاول تغييب الفلسطينيّ عـــن أرضِـــه، وجدَ آثاره الرّاسخة في كلّ ذرّة ترابٍ، أو قطرة ماءٍ أو ورقة شجرٍ. ولا نرى تغيّرًا كبيرًا أو ذا أثرٍ في تناول هذه الفكرة.

1 -5 -2: الجلاد المقدّس

يَستقي الاحتلالُ الصّهيونيُّ حقدَه وظلَمه من كُتبه المقدَّسة، التي تحثُّ علـــى الكراهيـــة والغطرسة والتّعالي والظّلم والاعتداء، لذلك فهو يربط الأوامر العسكريّة بفتاوى دينيّة مقدّســـة.

(1) درويش، محمود: **ديوان محمود درويش.** م/1. ص: 545
(2) درويش، محمود: **ديوان محمود درويش.** م/2. ص: 392
(3) درويش، محمود: **الأعمال الجديدة.** ص: 63

وقد الْتفتَ درويش إلى هذه النّقطة وكتبَ حولها في أشعاره، كما يتحدَّث عنها في (في حضرة...). يكتبُ "لم نكن بعد في حاجة للأساطير، لكن ما حدث فيها يحدث الآن فينا... في هذا اليوم المهروس بجنازير الدبابة."[1] ويذكر أنّهم "أصحاب الحق الإلهي"[2] كما يدَّعون، ويذكر أنّ فِكرَهم هوَ "أسطورة مدجّجة بالسلاح وبالمقدّس."[3]

لقدْ أتى في قصيدته "جندي يحلم بالزنابق البيضاء" (آخر...)[4]، على الحديث عن الجنديّ الذي يقاتل وهو مدفوع من الفكر الصّهيونيّ والأساطير الدّينيّة لهم، دون أنْ يشير الشّاعر إلى المقدّس صراحةً هنا، ولكنه أشارَ إليها بلفظ "الأعياد"، وهنا جاء الحديث على لسان جنديٍّ إسرائيليٍّ يعتبر ذلك كلَّه خرائب، وأنَّ الفكر الصهيونيَّ ما هو إلا تمثالٌ تائِهٌ بلا هُويّةٍ.

وقد تحدّث في قصيدة "آه... عبد الله" (العصافير...) عن فكرة الجَلاد المُقدَّس، إذ يقول:

"هكذا الدنيا...
وأنتَ الآن يا جلادُ أقوى (ويتابع...)
حين قالوا إنَّ هذا اللحن لُغمٌ
في الأساطير التي نعبدها -"[5]

في هذهِ القصيدة ذكرَ أنَّ المحتلَّ جلادٌ، يقدّس الأساطير التي تُبيح له القتل والاعتداء على الآخرين، لدرجة العبادة، والشّاعر لمْ يذكر القدسية، ولكنّه أشار إليها بلفظة (نعبدها).

وعلى لسان الجنديّ الإسرائيليّ تحدث عن ربطِ السّلاح بالفكر الدّينيّ الحاقد، فيقول في قصيدة "كتابة على ضوء بندقية" (حبيبتي...):

---

(1) درويش، محمود: **في حضرة الغياب**. ص: 35
(2) السابق. ص: 46
(3) السابق. ص: 54
(4) ينظر: درويش، محمود: **ديوان محمود درويش.** م/1. ص: 190 - 191
(5) السابق. ص: 260 - 261

"وطقوس الاحتفال
تقتضي أن أسجن الكذبة في الصدر،
وفي عينيك، يا شولا، وأن أمسح رشّاشي
بمسحوق عقيدة!"[1]

هنا، ذكرَ نوعَ السّلاح (رشّاش)، والمقدَّس (عقيدة)، والخطاب جاءَ على لسان الجنديّ الإسرائيليّ، وهذا لمْ يَرِدْ في (في حضرة...).

وقد استمرّ في مسيرتِه الشّعريّة بربطِ السّلاح بالمقدّس، ففي قصيدة "مديح الظل العالي" تساءَل عَن المحتلّين قائلاً:

"أَمنْ حَجَرٍ يقُدُّون النُعاسَ؟
أَمِنْ مزاميرٍ يصكُّون السلاحَ؟"[2]

يقترنُ السّلاح بالمقدَّس، ولكنَّ المقدَّس هنا جزءٌ من التّوراة وهي "المزامير"، كما أنّ الفعل (يصكّون)، الدالّ على الجمع، له دلالته، إذْ يبحث المحتلُّ في مزاميرِه القديمة عن تَبريراتٍ ومُسوِّغاتٍ لاعتداءاته المتكرّرة على الفلسطينيين وغيرهم، فيصنعُ سلاحه بمواصفاتِ كُتبِهِ المقدّسة، ليقضيَ على الضّحيّة.

وقد وصفَ المحتلَّ بأنّه جلاد مقدّس، ويعتدي على الآخرين في قصيدة "أبد الصبار" (لماذا تركت...)، إذ يقول:

"وكان جنودُ يُهُوشُعَ بن نونِ يبنون
قَلْعَتَهُمْ من حجارة بيتهما."[3]

---

(1) درويش، محمود: **ديوان محمود درويش.** م/1. ص: 335 - 336
(2) درويش، محمود: **ديوان محمود درويش.** م/2. ص: 40
(3) درويش، محمود: **الأعمال الجديدة.** ص: 300 - 301

إنّ المقدّس هنا هو نسبة الجنودِ إلى (يهوشع بن نون) مُساعدِ موسى عليه السّلام، وهؤلاء الجنود يَبنون دولتَهمْ على أنقاضِ الفلسطينيّين، وهنا أسلوبٌ مختلفٌ في تناول فكرة الجلاد المقدّس، فهذا المحتلّ الحديث، يقوم بما قامَ به أجدادُه التّوراتيّون قبل آلاف السّنين، فالفِكر واحد: السّلاح والتّوراة، والهدف واحدٌ وهو الاحتلال.

1 -5 -3: المحتلّ حيوانٌ مُفتَرسٌ

يصوّر درويش المحتلَّ كحيوانٍ متوحّشٍ مفترسٍ، يبحث عنْ ضحيّةٍ يطاردها، ويفترسها، بعد أنْ يستخدمَ مَعَها أساليب المكر والخداع والتّخويف وغيرها. يكتبُ ما يلي على لِسان أهلِه في أثناء الهجرة: "يوقظونك من زمنك الخاص، ويقولون لك: اكبر الآن معنا في زمن القافلة، واركض معنا لئلا يفترسك الذئب."[1]

هُنا يشبِّه الأهلُ المحتلَّ بالذّئب، وفي موضعٍ آخر يصفُه الأهلُ بأنَّه ضبعٌ، يكتبُ عنْ رحلة العودة المُضنية: "لكن همسًا مالحًا يأمرك بأن تنبطح على الأرض. هو الضبع - يقولون لك وهم يشيرون إلى ضوء سيارة من بعيد، ولا يأذنون لك بأن تسأل: هل يقود الضبعُ سيارةً؟ لم تعرف المجاز بعد، فلم تعرف أن الضبع هو ((حرس الحدود))"[2]، ويصفُ توحّش هذا المحتلّ الذي يأكل حتّى الزهور والورود الجميلة مثلَ اللوتس[3].

نلاحظُ من خلال النّصوص السّابقة أنّ الأهلَ كانوا يُخوِّفون صغارَهم من المحتلِّ بالحيوانات المفترسة، مثل الذئبِ والضّبع، فالأطفال لا يتخيَّلون مَعنى احتلالٍ ونكبةٍ وهجرةٍ ولُجوءٍ، ولكنّهم يمكن أنْ يتخيَّلوا الحيوانَ المُفترسَ فيخافوا. ولا شَكَّ أنَّ مثلَ هذه الحكايات قد رسمتْ صورةً حقيقيّةً للمحتلّ في ذهنِ درويش، منْذ طفولتِه، وبَقيَتْ هذه الصّورة في بالِهِ حتى وظَّفها فيما بعد في أشعارِه.

---

(1) درويش، محمود: **في حضرة الغياب**. ص: 33 - 34

(2) السابق. ص: 43 - 44

(3) ينظر: السابق. ص: 67

وظّف الشّاعر في بداياتِ قصائده رمزَ الذّئب، الذي يدلُّ على المحتلّ الماكر والمخادع والخائن، ففي قصيدة "أغنية" (أوراق...) يقول:

"وصارعت الذئاب، وعدت للبيتِ"[1]

ونلاحظ أنّه أورد التّشبيه نفسه، ولكنّه استخدم الجمع، للدّلالة على الكثرة، كما أنّ صِراعه مع المحتلّ كانَ يوميًّا في تلك المرحلة.

وأورد اللفظ مُقترنًا بالليل الذي يرمز إلى المحتلّ، كما في قصيدة "رسالة من المنفى" (أوراق...):

"الليل –يا أمّاه - ذئبٌ جائعٌ سفاحْ
يطارد الغريب أينما مضى..
ويفتح الآفاق للأشباحْ"[2]

وفي القصيدة نفسها شبّه المحتل بالغراب الذي ينهش الجُثث، وهي صورةٌ أخرى، ولكنْ هنا لطائرٍ جارحٍ، يقول:

"هل تذكرين أنني إنسان
وتحفظين جثتي من سطوة الغربان؟"[3]

وأشار في قصيدة "؟" (أوراق...) إلى الحرب التي تبطش بكفيّها ، وهما بلا شكٍّ المحتلّ، إذْ وَرَدَ التّشبيه هنا بلفظ "ذئبان جائعان".[4] ونَرى أنّه يُقرن هذا الحيوانَ المفترس، في هذه القصيدة والتي سبقتْها، بالجوع، والمحتلّ يتّصف بالجوع والشّهوة لقتلِ ضحيتّه الفلسطينيّ.

---

(1) درويش، محمود: **ديوان محمود درويش.** م/1. ص: 31
(2) السابق. ص: 38
(3) السابق. ص: 39
(4) السابق. ص: 42

وفي قصيدته التّسجيليّة "مديح الظل العالي" كرّر وصف المحتلّ بالذّئب، وفسرّ ما يقوم به هذا الذّئب، فهو ماكرٌ مخادعٌ غامضٌ، بالإضافة إلى ذلك فهو مُتباكٍ، ولمْ نجدْ مثلَ هذا الوصفِ في (في حضرة...). يقول:

"سَرَقْتَ دموعنا يا ذئب
تقتلني وتدخل جُثَّتي وتبيعها!
أُخرجْ قليلاً من دمي حتى يراك الليلُ أَكثَر حُلْكَةً!
واخرجْ لكي نمشي لمائدة التفاوض، واضحيْن،
كما الحقيقةُ"[1]

وفي قصيدةِ "أنا يوسف يا أبي" (ورد...) أوردَ ذكرَ الذئب كرمزٍ للمحتلّ، بالمقارنة مع إخوةِ يوسف كرمزٍ للعرب، ولكنّ الشّاعر هنا رسم صورةً أخرى للذئب/ المحتل، فهو - بالمقارنة مع العرب - أرحمُ منهمْ؛ لأنّه عدوٌّ معروفٌ وواضحٌ، أمّا العرب فهم أقسى منْ هذا الحيوانِ المفترس؛ لأنّهم غامِضون في تعاملهم مع الفلسطيني[2].

وفي قصيدة "سنختار سوفوكليس"[3] (أحد عشر...)، رمزَ إلى المحتلّ بالذّئب الماكر، مستخدمًا لفظَ المفرد، ورمز إلى الشّعب الفلسطينيّ بالغزالة التي تتَّصف بالوداعة والمسالمة.

ووصفَ المحتلّين بأنّهم "ذئاب البراري" في قصيدة "أبد الصبار" (لماذا تركت...) التي يتحدّث فيها عنْ طريق الهجرة إلى لبنان، قائلاً:

"تعوي ذئابُ
البراري على قَمَرٍ خائفٍ."[4]

---

(1) درويش، محمود: **ديوان محمود درويش.** م/2. ص: 41 - 42
(2) ينظر: السابق. ص: 359
(3) ينظر: السابق. ص: 531
(4) درويش، محمود: **الأعمال الجديدة.** ص: 300

يُشبِهُ التّعبير والأسلوبُ هنا ما وردَ في النص المقتبس من (في حضرة...)، ولكنّه هنا استخدم الجمعَ لا المفرد، كما أنّه أضافها إلى كلمة البراري؛ لتتّسعَ رقعة المحتلّ الذي ما زال يعوي ويعوي.

وقد رمز درويش إلى المحتلّ باستخدام دوال أخرى غير دال "الذئب"، ولمْ تَرِدْ مثل هذه الدوال في (في حضرة...)، فنرى أنّه وصفه بالذّباب وببناتِ آوى كما في قصيدة "أمل"[1] (أوراق...)، كَما وصفَه بالأفعى التي تتلوّى، وتمتاز بالغدر وبملمسها النّاعم وسُمّها القاتل، كما في قصيدته "تموز والأفعى"[2] (عاشق...).

أمّا في قصيدة "بقاياك للصقر" (ورد...) فإنّه وَصف المحتلّ بالصّقر الجارح الذي يأكل فَريسته ويقضي عليها، ولكنّ هذا الصقر قدْ يمثّل دور الضحيّة كما هي الحال في دالّ الذّئب في قصيدة "مديح الظل العالي". يقول:

"سَنُخْلِي لَكَ المَسْرَحَ الدَّائِرِيَّ. تَقَدَّمْ إِلَى الصَّقرِ وَحْدَكْ،
فَلا أَرْضَ فِيكَ لِكَيْ تَتَلاشَى،
وَلِلصَّقرِ أَنْ يَتَخَلَّصَ مِنْكَ، وَلِلصَّقْرِ أَنْ يَتَقَمَّصَ جِلْدَكْ."[3]

يحاولُ الشّاعر من خلال تشبيه المحتلّ بحيوانٍ مفترسٍ، أنْ ينزعَ عنه السّمات الإنسانيّة، فهو إنسانٌ في الشّكل فقطْ، أمّا في الرّوح والعقل والقلب والمضمونِ فهو حيوانٌ متوحّشٌ مفترِسٌ، ينقضُّ على الضّحية ولا يُبقي منها شيئًا؛ ليعيش مكانها ويلغيها منَ الوجود.

1 -5 -4: ارتكابُ المَجازر

يمارسُ الاحتلالُ العديدَ من الأساليب اللا إنسانيّة، في تحقيق أهدافه، فهو يقتلُ ويطرد ويسلب وينهبُ، وينتهكُ حقوق الإنسان، ويشير درويش في (في حضرة...) إلى بعضِ المجازِر

(1) ينظر: درويش، محمود: **ديوان محمود درويش.** م/1. ص: 14
(2) ينظر: السابق. ص: 100
(3) درويش، محمود: **ديوان محمود درويش.** م/2. ص: 358

التي ارتَكبها الاحتلال الإسرائيلي بحق شعبّه. يكتبُ مُشيرًا إلى هذه المجازر التي قَلَبت الموازين وبدَّلت الأحوال: "بساعة نحس واحدة دخل التاريخ كلصّ جَسور من باب، وخرج الحاضر من شباك. وبمذبحة أو اثنتين، انتقل اسم البلاد، بلادنا، إلى اسم آخر. وصار الواقع فكرة وانتقل التاريخ إلى ذاكرة."[1]

ويشيرُ إلى "ملك إسرائيل الجديد" (ميناحيم بيغن) الذي ارتكبَ مجزرة دير ياسين، ويصفُ هذه المجزرة بالجريمة التي يتباهى هذا المحتلّ بارتكابِها. ولكنَّ الضحيّة تتحوّل إلى شبحٍ لا يغيب عنْ ذهن القاتل، إذْ يُطاردُه باستمرارٍ[2].

تحدَّث الشّاعر في أعماله الأولى عن المجازِرِ، ففي قصيدة "مغني الدم" (آخر...) روى عنْ أحداث مجزرة كفر قاسم الشّهيرة، والمجازرُ جميعها تتشابَه، يقول:

" - أحصدوهم دفعة واحدة
أحصدوهم
.... حصدوهم.."[3]

وتحدّث في القصيدة نفسها عن الشّهيد الذي لا يموت إذ يقول:

"كُفْرَ قاسِم
إنني عدت من الموت لأحيا، لأغني
فدعيني أستعر صوتيَ من جرح توهَّج"[4]

مهما كَثرَ عددُ الشّهداء فإنّ المقاومة مستمرةٌ، والشّهيد لا يموت بلْ إنَّه ينجب المقاومين، وفي (في حضرة...) يتحوّل الشّهيد إلى شبحٍ يقضُّ مضجعَ القاتل، فهو لا يموتُ أبدًا. وكرّر الفكرة نفسَها عنْ مذبحة كفر قاسم، في قصيدة "الموت مجانًا" و"القتيل رقم 18"، فالقاتل سفّاحٌ

(1) درويش، محمود: **في حضرة الغياب**. ص: 47
(2) ينظر: السابق. ص: 70 وما بعدها.
(3) درويش، محمود: **ديوان محمود درويش**. م/1. ص: 204
(4) السابق. ص: 205

للطفولة، ويقتل بدمٍ باردٍ. إلا أنَّ هؤلاء الشّهداء يُنجبون مقاومين[1]. ونلاحظ التّغير في التّعبير، فالشهداء يَقضون نحبَهم، ويأتي من صُلبهم مقاومون، وتستمرُّ الحياة والمقاومة والثّورة.

وتكرَّر ذكرُ القتل والذبح بشكل عامٍّ في قصيدة "كأني أحبك" (محاولة...)، يقول:

"في كلِّ يوم لنا جُثَّةٌ
وفي كُلِّ يوم لهم أوسمة"[2]

وفي "مديح الظل العالي" وصف وحشيّة الاحتلال الإسرائيليّ، وما يقوم به منْ قتلٍ وذبحٍ عند اجتياحه لبيروت عام 1982م. يقول:

"بيروت/ فجرًا:
يُطلق البحرُ الرصاصَ على النوافذِ. يفتح العصفورُ أُغنيةً
مبكرةً. يُطيّرُ جارنا رَفَّ الحمام إلى الدخان. يموتُ مَنْ لا
يستطيع الركض في الطرقات: قلبي قطعة من برتقال
يابسٍ. أهدي إلى جاري الجريدةَ كي يفتِّش عن أقاربه.
أُعزّيه غدًا"[3]

ثم ذكَّر الشّاعر بأسماء المجازر التي قام بها الاحتلال فجميعها مُتشابهٌ، والقاتل واحـد، والضحيّة واحدةٌ، والهدف واحدٌ مهما تغيّر الزّمنُ[4].

واستمرَّ الشّاعر بوصف ما قام به الاحـتلال فـي لبنـان عـام 1982م، إذ اسـتخدم الإسرائيليون الجوّ والبرّ والبحر ليقصفوا ويقتلوا، يقول في قصيدة "سنخرج" (هي أغنية...):

---

(1) ينظر: درويش، محمود: **ديوان محمود درويش.** م/1. ص: 209 - 210
(2) السابق. ص: 466
(3) درويش، محمود: **ديوان محمود درويش.** م/2. ص: 35
(4) ينظر: السابق. ص: 42

"وقلنا:

سنخرج. فلتفتحوا خطوةً لدمٍ فاضَ عنَّا

وغَطَّى مدافعكم. أوقفوا الطائراتِ المغيرة خمسَ دقائقَ أُخرى

وكفّوا عن القصفِ، برًّا وبحرًا، ثلاثَ دقائقَ أُخرى

لكي يخرج الخارجون وكي يدخلَ الداخلون..

سنخرج؛ قلنا سنخرجُ"[1]

وفي قصيدة "خطبة ((الهندي الأحمر)) –ما قبل الأخيرة- أمام الرجل الأبيض" (أحد عشر...) أعادَ الحديث عن تجبّر المحتلِّ واستخدامه تقنيات القتل الجديدة[2]. أمَّا في قصيدته "حجر كنعاني في البحر الميت" (أحد عشر...)، فإنّه تحدّث عن القتل الذي يقوم به الاحتلال بشكلٍ عامٍّ، وذكر أنّ الفلسطيني يبقى مستمرًّا في حياته، ويتجدّد رغم هذه المجازر. يقول:

"أَأَتيْتَ... ثُمَّ قَتَلْتَ.. ثُمَّ وَرِثْتَ, كَي

يَزْدادَ هذا البحْرُ مِلْحا?

وأَنا أَنا أَخْضَرُّ عامًا بعدَ عامٍ فَوْقَ جِذْعِ السِّنديان"[3]

ونلاحظ التّشابه بالفكرة مع النّصِّ المقتبس من (في حضرة...)، ولكنْ مع اختلاف التّصوير، ففي (في حضرة...) يصوّر القتلى بالأشباح التي تطارد المحتلّ القاتل، فتقضُّ مضجعَه، وتمنعه من النّوم. أمّا في هذه القصيدة فإنَّه وصف الضّحيّة بالنبات الذي يخضرُّ كلّ عامٍ، وفي هذا دلالة على الاستمراريّة في المقاومة والحياة، رغم ما يقوم به المحتلّ.

واستمرَّ الشاعر في أعماله الجديدة بوصف غطرسةِ الاحتلال، فقد كَتب "حالة حصار" لتعبِّر عنْ عنجهيَّة المحتلّ واستمراره بالقَصف والقتل، يقول:

---

(1) درويش، محمود: **ديوان محمود درويش.** م/2. ص: 229

(2) ينظر: السابق. ص: 512

(3) السابق. ص: 520

"لا لَيْلَ في ليلنا المُتَلأْلِئ بالمدفَعِيّةِ
أَعداؤنا يسهرونَ،
وأَعداؤنا يُشْعِلون لنا النورَ
في حلكة الأَقبيةْ."[1]

أما في قصيدة "نزف الحبيب شقائق النعمان" (لا تعتذر...) فَإِنَّه وَصف المحتلّ بأنَّه آلهة تسفكُ الدّماء، يقول:

"وسال الماءُ أَحمرَ
في عروق ربيعنا...
أُولى أغانينا دَمُ الحُبِّ الذي
سفكته آلهةٌ،
وآخرُها دَمٌ سَفَكَتْهُ آلهةُ الحديد..."[2]

ونلاحظُ أنَّ صورة المحتلّ هنا مختلفةٌ تمامًا عمَّا رسَمها في (في حضرة...)، فهو هنا (آلهة تسفكُ الدّماء) وهو رمزٌ أسطوريٌّ وظَّفه الشّاعر كمُعادلٍ موضوعيٍّ للمحتلّ الذي يرتكب المجازر، ويقضي على ضحيّته، وفي (في حضرة...) يصوّر المحتلَّ القاتلَ (ملك إسرائيل الجديد) كرمزٍ توراتيٍّ يدعو إلى القتل وسفكِ الدّماء من أجل المَصلحة اليهوديّة أو الصهيونيّة، ويصبح الرّمز التّوراتي معادلاً موضوعيًّا للمحتلّ الذي يقتل ويدمّرُ.

وقدْ تحدّث عن قتل المحتلّ أيضًا في قصيدته "في القدس" (لا تعتذر...)، إذْ يسعى هذا المحتلّ إلى قتل كلّ ما هو عربيّ[3]. ونلاحظ التّكرار في وصف ارتكاب المحتلّ للقتل دونَ تغيير في التّعبير.

---

(1) درويش، محمود: **حالة حصار**. ص: 10

(2) درويش، محمود: **الأعمال الجديدة**. ص: 50

(3) ينظر: السابق. ص: 52

لقدْ وصفَ الشّاعر الاحتلال بِصفاتٍ أخرى، غير التي مرَّت معنا في العناوين الفرعيّة، وقدْ رمز إليه برموزٍ أخرى، لمْ نجدْها في (في حضرة...) أبدًا، ولكنَّها تكرَّرتْ في أشعاره، ومنْ هذه الصّفات (الروم) كما في قصيدة "عاشق من فلسطين"[1] (عاشق...)، وفي قصيدة "مديح الظل العالي"[2] و"أرى شَبَحي قادمًا من بعيد"[3] (لماذا تركت...)، ووَصَفهم بِـ(الغزاة) أو (الغزاة الفاتحين) أو (الفاتحين) كَما في قصائده "تلك صورتها وهذا انتحار العاشق"[4] و"قصيدة الأرض"[5] (أعراس)، و"في الْمَساءِ الأَخير على هذهِ الأَرْض"[6] و"كُنْ لِجيتارَتي وَتَرًا أَيُّها الماء"[7] (أحد عشر...)، ووصفَ المحتلَّ في بيروت بأنَّه (فاشيّ) كما في "مديح الظل العالي"[8]، كما وصفهمْ بِـ(البرابرة) كما في قصيدته "سيأتي برابرة آخرون"[9] (ورد...)، ووصَفهمْ بأنَّهم (مغول) كما في قصيدة "هدنة مع المغول أمام غابة السنديان"[10] وبأنهم (غرباء) في قصائد عديدة مثل "حجر كنعاني في البحر الميت"[11] (أحد عشر...) وفي "نزهة الغرباء"[12] (لماذا تركت...)، ووصَفَهم كذلكَ بِـ (التتار) كما في قصيدته "سنونو التتار"[13] (لماذا تركت...).

غالبًا ما يوظّف الشاعر، في حديثه عن المحتلّ، ضميرَ الغائب المُسند إلى الأفعال التي يمارسها هذا المحتلّ، وذلك دليلٌ على ترفُّع الشّاعر عن ذكره، فهو، أي المحتل، يتَّصف بالقتل والسّلب واللا إنسانيّة، بعكس الفِلسطيني الذي يتّصف بالنّبل والإنسانيّة والمسالمة، كما أنَّه

---

(1) ينظر: درويش، محمود: **ديوان محمود درويش.** م/1. ص: 83

(2) ينظر: درويش، محمود: **ديوان محمود درويش.** م/2. ص: 26

(3) ينظر: درويش، محمود: **الأعمال الجديدة.** ص: 280

(4) ينظر: درويش، محمود: **ديوان محمود درويش.** م/1. ص: 558 - 559

(5) ينظر: السابق. ص: 639

(6) ينظر: درويش، محمود: **ديوان محمود درويش.** م/2. ص: 476

(7) ينظر: السابق. ص: 489 - 490

(8) ينظر: السابق. ص: 51، ص: 55

(9) ينظر: السابق. ص: 340

(10) ينظر: السابق. ص: 406 وما بعدها.

(11) ينظر: السابق. ص: 519 - 520

(12) ينظر: درويش، محمود: **الأعمال الجديدة.** ص: 316

(13) ينظر: السابق. ص: 324

يوظّف هذا الضّمير؛ لأنَّ غياب المحتلّ أو العدوّ ليس غيابًا تامًّا، فآثاره موجودةٌ وبصماته راسخةٌ، فلا يمكنُ جهله حتّى وإنْ كان غائبًا، فالقتل والسّجن والدّمارُ والتّعذيب تَظهر جميعها على الأرض والإنسان.

1 -5 -4: المحتلّ المهاجرُ إلى فلسطين

لقد افْتُتِحَ بابُ هجرة اليهود إلى فلسطين قبلَ عشرات السّنوات من النّكبة، منذ عام 1878م، حتى يومنا هذا، وما زالتْ هذه الهجرة تتزايَدُ عامًا بعد عامٍ، إذْ تدعو الحركة الصهيونيّة والحكومات الإسرائيليّة المتتابعةُ إلى القدوم إلى فلسطين، وتحثُّ اليهود في كلِّ أنحاء العالم عليها، وتُغريهم بشتَّى الوسائل والطُّرق، منْ تمليكٍ واستثمارٍ وسعة عيشٍ وغير ذلك. وقد أشار درويش إلى ذلك في (في حضرة...) إِذْ يكتبُ عنْ يهودِ اليمن الذين هاجروا إلى فلسطين، واحتلّوا قريته، فأصبحت فيما بعدُ مستعمرتَهم أو (كيبوتسهم): "ترى إلى حياتك التي يتابعها مهاجرون من اليمن دون أن تتدخل في ما يفعلون بها، فهم أصحاب الحقّ الإلهي وأنت الطارئ اللاجئ."[1] موظفًا ضمير المخاطب.

لمْ يتحدّث الشّاعر في قصائده عن فكرة الهجرة اليهوديّة إلى فِلسطين كثيرًا، ولكنَّ الحديثَ عنها وردَ في قصائدَ متفرّقةٍ، ففي قصيدة "السجين والقمر" (آخر...)، يقول:

"لكنهم جاؤوا من المدن القديمةِ
من أقاليم الدخان
كي يسحبوها من شراييني،
فعانقت المدى."[2]

(1) درويش، محمود: **في حضرة الغياب**. ص: 45 - 46

(2) درويش، محمود: **ديوان محمود درويش.** م/1. ص: 218

أشار هنا إلى قدوم المحتلّين منْ مدنٍ بعيدةٍ قديمةٍ، دون أنْ يسمّي هذه المدن أو الدول التي جاؤوا منها إلى أرضه، فهمْ محتلّون ومجيئهم كانَ "كي يسحبوها من شراييني" على حدِّ قولِه، ولمْ يذكرْ في القصيدة أنَّهم موعودون منَ الله بهذه الأرض، وقد وظّف ضمير المتكلم.

غابت هذه الفكرةُ طويلاً، ثُمَّ عاودت الظّهور مرةً أخرى ليكتبَ عنها في قصيدته "أرى شبحي قادمًا من بعيد" (لماذا تركت...)، يقول:

"أُطلُّ على نَوْرَسٍ، وعلى شاحنات جُنُودْ
تُغَيِّرُ أَشجارَ هذا المكانْ.
أُطلُّ على كَلْبِ جاري المُهَاجرِ
مِنْ كَنَدا، منذ عامٍ ونصف..."[1]

أشارَ بدايةً إلى شاحناتٍ تُقِلُّ جنودًا دون أنْ يحدّد الجهة التي جاؤوا منها، ولكنَّ مجيئَهم استعماريٌّ بَحْتٌ، فهم سيغيّرون تضاريس المكان وطبيعتَه بما يُناسبهم، ويناسب البيئةَ التي قَدِموا منها، ثُمَّ ذكر بعد ذلك جارَه المهاجرَ منْ كندا، إذْ حدّد هنا الدولة التي هاجر منها جارُه، وتجدرُ الإشارة هنا إلى أنه قدْ بُنِيَ على أنقاض قريةِ الشّاعر مُستعمرتان، واحدةٌ للمهاجرين الشرقيين وتحديدًا من اليمن، والثانية للمهاجرين الغربيين، ولكنَّ الشاعر هنا لمْ يُشرْ إلى مهاجرين يمنيين، كَما أنه لم يذكرْ أنّ جاره المهاجر منْ كندا موعودٌ بهذه الأرض.

وأعادَ الحديثَ عن المهاجرين في قصيدته "قرويون، من غير سوء..." (لماذا تركت...)، دون أنْ يحدّد الجهة التي جاؤوا منها، ولكنْ يبدو أنّهم غربيون، فقُدومهم كان منْ جهةِ البحر كما ذكر في القصيدة[2].

1 -5 -5: تَجربةُ السّجن

تعرَّضَ درويش في شبابه للسّجن عدَّة مرّاتٍ، لنشاطهِ السّياسيّ والثقافيّ، بدءًا منَ العام 1961م، بعدَ أن انفصل عنْ أسرته، واستقرّ في مدينة حيفا، فقدْ سُجِنَ في هذا العام في سجن

(1) درويش، محمود: **الأعمال الجديدة**. ص: 277 - 278

(2) ينظر: السابق. ص: 290

الجلمة قربَ النّاصرة، ومكثَ مُدَّة أسبوعين دونَ محاكمةٍ، وكان الاعتقال آنذاك دونَ سببٍ، والسّجن الثّاني له كان عام 1965م، عندما سافرَ إلى القدس دونَ تصريحٍ للمشاركة بأمسية شعريّة. وبينَ عامي 1965 و1967 تعرّض للسّجن مرّةً ثالثةً لنشاطه ضدَّ حكومة إسرائيل، فحُكِم بغرامةٍ مقدارها مائتا ليرة إسرائيليّة. وبعدَ حرب 1967م اعتُقِلَ للمرَّة الرّابعة، بعد أنْ أصدرَ عددينِ منْ جريدة (الاتحاد)، ودامَ اعتقاله لمدَّة شهرٍ قضاه في سجن (الدامون). أمَّا المرَّة الخامسة والأخيرة فقد كانتْ عام 1969م، حيثُ مَكثَ عشرين يومًا في سِجن (الجلمة)[1].

ويتحدّث عنْ تجربة السّجن في (في حضرة...)، وتحديدًا في المقطع الخامس، إذْ يَرى في هذه التّجربة المريرة حريَّة الغناء والخيال، فهو يُناجي الخارج، ويَستحضر الحقول والسّهول والشّمس والبرتقال والسّنابلَ والزّهورَ، ورائحة قهوة أمّه، ويصفُ الزّنزانة الضّيّقة وأصوات أحذية السّجّانين، والعدس والرائحةَ غير المريحة، وعدم الشّعور بالزّمن. ورغمَ ذلك فهو يعتبر "السّجن كثافة"، كما يعتبرُ نفسَه "لا سجين ولا طليق"، لذلك يُحاور سجّانَه، ثمَّ يتركُه لـيَلِجَ في عالمهِ الشّخصيِّ وخياله الخاصِّ، ويصل إلى العالم الخارجيّ، حيثُ المقهى والشّارع والضّوء والجبل والصّنوبر والبحر والنّاس[2].

لقدْ وَصف تَجربة السّجن التي مرَّ بها عدة مرّاتٍ في أشعاره الأولى، فبعض قصائده كتبها داخلَ السّجن، لذلك جاءت معبِّرةً خير تعبيرٍ عنْ هذه التّجربة، وهذه المرحلة منْ حياته. ففي قصيدة "أغاني الأسير" (عاشق...) تحدَّث عنْ حبّه وأمّه الحزينة وعن الحريّة[3]، وعلى الرغمِ من حديث القصيدة عن السجن، إلا أنَّ الأمل يعبق بها من خلال العنوان أولاً، فكلمة أغانٍ تدلُّ على الأمل، وثانيًا من خِلال العديد من المفردات التي تدلّ على ذلك مثل: (مناديل حبي، حلم، أنت وحريتي).

---

(1) ينظر: النقاش، رجاء: **محمود درويش - شاعر الأرض المحتلة**. ص: 110 وما بعدها.

(2) ينظر: درويش، محمود: **في حضرة الغياب**. ص: 59 وما بعدها.

(3) ينظر: درويش، محمود: **ديوان محمود درويش**. م/1. ص: 89 - 90

إنَّ الزّنزانة الموصدة لمْ تمنعْ خيالَ الشّاعر من التّحليق، ففي هذا السّجن الضيّق يظهر الإيحاء والإلهام، فيلتقط صُورًا جميلةً وصُورًا أخرى حزينةً، فيستحضر الحبَّ والدّموع والكلام، ويستحضر أمّه الحزينة، ولمْ يستطع السجّان أنْ يمنع هذا اللقاء الروحي[1].

وتحدّثَ في قصيدةٍ بعنوان "السجن" (عاشق...) عنْ تجربةِ السّجن المريرة التي تَقلبُ نظامَ حياته، وتُغيّر كلَّ شيْءٍ، فهو رغمَ ذلك يرى أنَّ القَمر:

"صار أحلى وأكبر
ورائحة الأرض: عطرٌ
وطعم الطبيعة: سُكّر"[2]

نلاحظُ الاتّجاه المبكّر لجعل الزّنزانة الضيّقة أُفقًا واسعًا، لا حدودَ له تحدُّ منْ خيال الشّاعر الجامح. وفي هذه القصيدة قدْ كتبَ عنْ ذلك باختصارٍ، أمَّا في (في حضرة...) فإنَّه يتوسَّع في ذلكَ ويَستطرد.

وكرّر الفكرة ذاتَها في قصيدة "لا جدران للزنزانة" (العصافير...) إذْ رأى أنَّ الزّنزانة واسعةٌ رغْم ضيقها، ونفى في العنوان وجودَ جدرانٍ لزنزانته، فاستحضر وجه حريّته وبيّارة البرتقال وأسماء الشّهداء، وأضاف إلى ذلك أنَّه رأى جَبين حبيبته الذي يُشعّ[3].

يرفضُ الشاعرُ الواقعَ المريرَ في السّجن، حيثُ الضيّق والعذاب، كما يرفض الاستسلامَ لهذا الواقع، فيصنعُ واقعَه، ويتعدَّى حُدود الزّنزانة إلى عالمٍ أوسع، فَيرى الحريّة والطّبيعة والشهداء، كلُّ ذلك حامَ في فِكره وانتشله منْ بُؤس السّجن، فاستبشرَ بالأمل والمُستقبل[4].

---

(1) ينظر: حوّر، محمد: **القبض على الجمر - تجربة السجن في الشعر المعاصر.** ط/1. بيروت: المؤسسة العربية للدراسات والنشر. 2004م. ص: 330 - 331

(2) درويش، محمود: **ديوان محمود درويش.** م/1. ص: 103

(3) ينظر: السابق. ص: 300 - 301

(4) ينظر: حوّر، محمد: **القبض على الجمر - تجربة السجن في الشعر المعاصر.** ص: 335

وأشار في "مزمور 2" من مجموعة"مزامير" (أحبك...)، إلى تعذيب الشّرطة له إذ يقول مخاطبًا الوطن:

"فهل تقبل اسمي -
اسمي السري الوحيد -
محمود درويش؟
أما اسمي الأصلي
فقد انتزعته عن لحمي
سياطُ الشرطة وصنوبرُ الكرمل"[1]

ذكرَ هنا نوعَ التّعذيب صراحةً وهو الجلد بالسّياط. وأوردَ فكرة الحريّة في السّجن، في قصيدته "قتلوكِ في الوادي" (أحبك...)، إذْ أضاف إلى الحريّة "حمامة.. ورضا يسوع."[2]

ويُحيلنا المقطع الخامس منْ (في حضرة...) إلى قصيدة "أربعة عناوين شخصية" (هي أغنية...) وتحديدًا في العنوان الأول "1 - متر مربع في السجن"، إذْ تحدَّث عنْ تجربته في السّجن، وكيف رأى حريّته منْ داخل السّجن، فمدحها، واستطاع الدخولَ إلى خارجهِ، كما استطاع الخروجَ إلى داخلهِ، واستحضرَ أشياء أمِّه وقهوتها، كما استحضرَ الطّبيعة والحقول وَالقمحَ والسّماء[3].

نلاحظ مَدى التّشابه بينَ الفكرتين المطروحتين في النّصّين، في هذه القصيدة، وفيما ورد في (في حضرة...)، إذْ يَستطيع الشّاعر أنْ يلِجَ في عالمهِ الشّخصيّ، وخياله الخاصّ ليبني قصوره بأحلامِه ورُؤاه، ويرى حريّته كما يريد. كما نُلاحظ الاختلاف في الأسلوب، إذ وظَّف في القصيدة ضمير المُتكلّم (الأنا) كما أضاف القهوة التي استحضرها في سجنهِ إلى أمّه، أمّا في

(1) درويش، محمود: **ديوان محمود درويش.** م/1. ص: 376
(2) ينظر: السابق. ص: 419
(3) ينظر : درويش، محمود: **ديوان محمود درويش.** م/2. ص: 253 - 254

(في حضرة...) فَإِنَّه يوظِّف ضمير المخاطَب (الأنت)، وَلا يُضيف القهوة التي ذكرها إِلى أمّــه، ونلاحظ أنّه يستطردُ في وصفِ تجربةِ السّجن أكثرَ مِمَّا كتبه في هذه القصيدة أو غيرها.

وقد "استطاع الشاعر أنْ يتخلص من بؤس السجنِ بواقعه المــزري، بالتأمّــل والتفكيــر الهادئ الذي قاده للطّبيعة ومفاتنها، وقد غابتْ عنه هذه المفاتن وهو خارج السّجن، فاستحضرها وهو بعيدٌ عنها."[1] وهذا ما فعلَه حقًّا في قصائده السّابقة، وفي (في حضرة...) معَ اختلافٍ فــي التعبيرات أحيانًا، ومع زيادةٍ أو نقصانٍ في التفاصيل أحيانًا أُخرى.

وتكرَّر الحديثُ عنْ تجربة السّجن، وذلك في قصيدةٍ عنوانها "من روميات أبــي فــراس الحمداني" (لماذا تركت...)[2]، وهنا تَتَشابه التَّجربتان، إذْ إِنَّ أبا فراسٍ شاعرٌ وسجينٌ لدى الرّوم، ومحمود درويش شاعرٌ وسجينٌ لدى الاحتلال الإسرائيليّ. في القصيدة استخدم ضمير المــتكلِّم (الأنا) كما أضاف القهوة إلى أمّه –كما فَعلَ في قصيدة "أربعة عناوين شخصية" آنفــةِ الــذّكر - ولكنّه لمْ يفعلْ ذلكَ في (في حضرة...)، فلمْ يُضف القهوة إلى أمّه، والضّمير الذي يوظّفــه هــو ضَمير المخاطَب، كَما أَشرنا إلى ذلكَ سابقًا.

ثَمَّةَ عبارات وصور متشابهة في النّصّين، ولكنّنا سنلاحظ اختلافًا فــي تركيــبِ هــذه العبارات. ففي التّعبير الآتي: "والشمس تملأ قلبك بضوء البرتقــال"[3]، يشــبِّه أشــعّة الشّــمس بالبرتقال. وفي المقابل قال عَن البرتقال الذي تُحضره العائلة لابنها السّجين، عاكسًا التّشــبيه إذْ شبّه البرتقال بالشّمس في قصيدته "من روميّات أبي فراس الحمداني" (لماذا تركت...):

"وشمسٌ لنا في سلالِ
الفواكِهِ."[4]

---

(1) حوّر، محمد: **القبض على الجمر - تجربة السجن في الشعر المعاصر.** ص: 333

(2) ينظر: درويش، محمود: **الأعمال الجديدة.** ص: 369 وما بعدها.

(3) درويش، محمود: **في حضرة الغياب.** ص: 59 - 60

(4) درويش، محمود: **الأعمال الجديدة.** ص: 369

يتحدّث عن الذّكريات التي تزوره في سجنه، فيذكرُ فتاةً ما تنتظره، إذْ يكتب: "في كل أغنية فتاةٌ تنتظر على محطة باص أو على شرفة. وعلى كل شرفة منديلٌ يلوّحُ وحمامةٌ آمنة."[1]

وكتب في القصيدة السابقة عن الفتاة التي رافقتْه، وذَكَرها في سجنه قائلاً:

"وزنزانتي اتَّسَعَتْ، في الصدى، شرفةً
كَثَوْبِ الفتاة التي رافَقَتْني سُدى
إلى شُرُفات القطار"[2]

ويبدو الاختلاف هُنا بِأنَّ الفتاة مُعرَّفة بـ(ال) التعريف، كما أنَّها قد رافقته، وذكر أنَّ وجهة الذّهاب كانت إلى شُرفاتِ القطار، أمَّا في (في حضرة...) فإنَّه يذكر الفتاة بصيغة النكرة -غير مُعرَّفةٍ بـ(ال) التّعريف - وأنّها تنتظر، ولمْ ترافقْه، والانتظار كان على مَحطَّة الباص، ولا ذِكرَ للقطار.

ومنَ التّعابير التي نجد فيها اختلافًا في تركيبها، أو عكسًا، قوله: "ألسجنُ كثافةٌ."[3] وكانَ قد استخدَم هذا التّعبير منْ قبل في القصيدة السَّابقة، ولكنْ بِطريقةٍ عكسيّةٍ، إذْ جَعل للكثافة سِجنًا[4]، وهذا تناصٌّ ذاتي في الصورة، مع عكسِ التَّشبيه لكيلا يقع في التكرار، فبلفظة "السجن" يستحضر المتلقي أبوابَ السّجن وجنودَه وحراسَه، وغرفَهُ الكبيرة وزنازينه الصَّغيرة، والأروقة والقيود والتَّعذيب والألم، والمُعتقلين والأصوات والغناء والأمل، وكلُّ ذلك يدلّ على الكثافة والكثرة والتَّركيز.

منَ الملاحظ أنَّ درويش يعمل على تفكيك أشعاره السّابقة؛ ليبنيَ نصَّه الجديد، مع المُحافظة على الفكرة الرئيسة، موظِّفًا بذلك أساليب متنوعة، وصورًا أدبيّة تدلّ على عمق رؤيته، وبُعد نظرهِ وثقافته، وتقييمه للواقع الذي تعيشه الأمّة العربيّة والعالم مِنْ حولها.

---

(1) درويش، محمود: **في حضرة الغياب**. ص: 60

(2) درويش، محمود: **الأعمال الجديدة**. ص: 370

(3) درويش، محمود: **في حضرة الغياب**. ص: 59

(4) ينظر: درويش، محمود: **الأعمال الجديدة**. ص: 370 - 371

1 -5 -6: السّجّان

إنَّ السجّان إنسانٌ عاديٌّ، ولكنّه عدوٌّ محتلٌ، قاتلٌ ومغتصِبٌ، يمارس كافَّة أشكال التعذيب: إذْ يضرب ويخنقُ، ويغرق الرأس بالماء ويَشتُم، ويمنع الهواء والضَّوء والنَّوم. فصار كابوسًا يحلم به السّجناء، ويتخيلونَه في كلِّ حينٍ، ورغْمَ ذلك فإنَّه إذا أراد فَسيبدو مبتسمًا دَمِثًا، يتعامل بلطْفٍ ولباقةٍ، وبعطفٍ وحنانٍ[1].

هذه هي صورة السجّان بشكلٍ عامٍّ، وقدْ تحدَّث عنها درويش بهذا الأسلوب، وبهذه الصّفات، ولكنّه يُظهِرُ في أعماله التّحدي والإصرارَ، كما يَراه أسيرًا أكثر منَ الأسير نفسِه، ومُقيّدًا بالقيود نفسها، أمَّا السَّجين فإنَّه حُرٌّ في خياله ورُؤاه، يخاطبُ سجَّانه قائلاً: "أنت، لا أنا، هو الخاسر، فمن يحيا على حرمان غيره من الضوء يغرق نفسه في عتمة ظلِّه. ولن تتحرر مني إلا إذا بالَغَتْ حريّتي في الكرم، كأنْ تعلِّمك السلام وترشدك إلى بيتك. أنت الخائف، لا أنا، مما تفعله الزنزانة بي، يا حارس نومي وحلمي وهذياناتي الملغومة بالإشارات. لي الرؤيا ولك البرجُ وسلسلة المفاتيح الثقيلة والبندقية المصوَّبة إلى شبح. لي النعاسُ حريريُّ الطبع والملمس، ولك السَّهَرُ عليَّ لئلا يسحب النعاسُ سلاحَكَ من يدك قبل أن يرتدَّ إليك طرْفك. الحلم مهنتي، ومهنتك استراق السمع، سدًى، إلى حديث غير وُديّ بيني وبين حريتي/"[2]

يَظهر تَحدّي الشاعر للسجّان دونَ أنْ يُصرِّح بذلك، أو يقوله مُباشرة، ولكنَّه كانَ قدْ أتى على الحديث عن السّجّان ووَصْفِه، كَما أتى على فكرة تَحدي هذا السّجّان، والتّفاؤل بالتّخلّص من السّجّان وزواله، وقدْ كانتْ قصائدهُ الأولى مباشِرةً في التَّعبير، وواضحةً في المعنى، وتكاد تخلو منَ الصُّوَر الفنيَّة، والأساليب الشّعريّة، إلا في بعضها، ففي قصيدة "عن إنسان" (أوراق...)

---

(1) ينظر: أبو شمالة، فايز: **السجن في الشعر الفلسطيني 1967 - 2001.** ط/1. رام الله: المؤسسة الفلسطينية للإرشاد القومي. 2003م. ص: 122 - 123

(2) درويش، محمود: **في حضرة الغياب**. ص: 62 - 63

تحدّث عنْ زوال السّجّان والسّجن[1]، وتكرّر التّفاؤل في قصيدة "شهيد الأغنية" (عاشق...) رغمَ التّعذيب الذي يتعرَّض له السّجين، على يَدِ سجّانه[2].

وقدْ وردتْ فكرة التَّحدّي في قصيدة "نشيد" (عاشق...) وذلك عَلى لِسان النَّبيِّ محمد، إذْ يقول للسّجين:

" - تحدَّ السجن والسجّان
فإن حلاوة الإيمان
تذيب مرارة الحنظلْ!"[3]

وتكرَّرتْ فكرة التّحدي في قصيدة "موال" و"رد الفعل" (آخر...)[4]، إذ وَردتْ هذه الفكرة هنا صَراحةً. ويختفي حديث الشّاعر عنِ السّجّان، بعدَ ذلك، ليعودَ ظهورُه مرّةً أخرى في مطوّلته "جدارية"، حيثُ يلتقي بابْنِ سجَّانه في عكّا القديمة، فيدورُ بينَهما هذا الحوار:

"قلتُ للسّجَّان عند الشاطئ الغربيّ:
- هل أَنت ابنُ سجّاني القديمِ؟
- نعم!
- فأين أَبوك؟
قال: أَبي توفِّيَ من سنين.
أُصيبَ بالإحباط من سَأَم الحراسة.
ثم أَوْرَثَني مُهمَّتَهُ ومهنته"[5]

---

(1) ينظر: درويش، محمود: **ديوان محمود درويش.** م/1. ص: 13
(2) ينظر: السابق. ص: 98 - 99
(3) السابق. ص: 151
(4) السابق. ص: 178. وص: 235
(5) درويش، محمود: **الأعمال الجديدة.** ص: 526 - 527

نلاحظُ هُنا التّشابه في تناول فكرةِ السجّان الذي وصفهُ الشّاعر بأنّه هــو الأســير، أمــا الأسيرُ فهو حرٌّ بأسرِهِ.

وينتقل الشّاعر إلى الحديث عنْ فكرةٍ أخرى، وهي منْع السجّان للسّجين من كتابة الشّعر، إذْ يَكتب: "فلتُسْرِعْ قبل أن يوقفك السجَّانُ عن رياضة المجاز في منتصف هذا الشارع الواســع. ولتسرع قبل أن يوقظك، ويرمي إليك بوعاء البول الصباحيّ."[1]

يُسافر السّجين/ الشّاعر في خياله ورُؤاه وأحلامه، وينسجُ منها أغانيه وأشعارَه، ولكنّــه يخشى عليها مِنَ السّجّان المتربِّص بكلِّ نبضة قلبٍ لهذا الشّاعر/ السّجين، وبكلِّ رفَّة إحساسٍ، أو انتباهةِ عينٍ، أو وَمضة ضوْءٍ، أو قطرةِ دمٍ تجري في قلمِ هذا السَّجين. ولمْ يصرِّحْ درويش هنا بمنعهِ من كتابةِ الشّعر، وإنّما لَمَّح تلميحًا فقدْ وَظَّف تعبير (رياضة المجاز) ليدُلَّ علــى كتابــة الشّعر. أمَّا السّجّان فإنَّه يحاول أنْ يُغلقَ فَمَ الفلسطينيّ، ويُخرسه لِئلا يُطالــب بِحقوقِــهِ ويقــاوم بِالكلمة أو الشّعر، فيمنعهُ مِنَ الغناء، ويحرمه منْ أدواتِ الكتابة، لذلك يقولُ درويش في إحــدى مقابلاتِه إنَّه كَتب قصيدة "إلى أمي" في السّجن على علبةِ السَّجائر[2].

وقدْ ورد الحديث في أعمالهِ الأولى عنْ فكرة منْعه من الكتابة الشّعرية، ففــي قصــيدة "برقية من السجن" (عاشق...) تحدَّث عنْ إصراره على كتابة الشّعر، رغْمَ السّــجن والسّلاســل والقيود[3]. ووردَ الحديث عنْ ذلك في قصيدة "تحدٍّ" (عاشق...)، إذْ يظهر فيها تحــدي الشــاعر لسجانيه، فهم إذا منعوا عنه الدَّفاتر والأقلامَ وحاولوا غلق فمه، فإنَّه سيكتب الشِّــعر بالأظــافر والخَناجر[4].

تبدو المباشَرة والوضوح في التّعبير عن الفكرة، لدى الشّاعر في أعمالهِ الأولى، فقد ذكر أنَّ السجَّان يمنع سجينه مِنْ كتابة الشّعر، موظِّفًا التعابير المباشِرة في ذلك، ولكنَّ ذلك لمْ يمنعْــه

(1) درويش، محمود: **في حضرة الغياب**. ص: 65

(2) ينظر: درويش، محمود: ***لا قداسة لجلاد. الكرمل***. رام الله. 52/ صيف 1997م. ص: 219

(3) ينظر: درويش، محمود: **ديوان محمود درويش.** م/1. ص: 102

(4) ينظر: السابق. ص: 117

من توظيف الصّور الفنيّة والتلميح في بعض أعماله الأولى، ففي قصيدته "السجين والقمر" (آخر...) تحدَّث عنْ سبب سجنه، وذكر تعبير (الأغنية) التي تدلّ على الشّعر المقاوم الذي يُغضِب المحتلّ، فيسجن الشّاعر ويحاول أنْ يمنعَهُ من الغناء، يقولُ مخاطِبًا القمر:

"في آخر الليل التقينا تحت قنطرة الجبال
منذ اعْتُقِلتُ، وأنت أدرى بالسببْ
ألأنَّ أغنية تدافع عن عبير البرتقال
وعن التحدي والغضب
دفنوا قرنفلة المغني في الرمال؟"[1]

ويظهرُ هُنا التّشابه في الأسلوب، فهو لمْ يصرِّحْ بمنعِه منْ كتابةِ الشّعر في السّجن، ولكنّه يشير إلِى ذلك بالأغنية، وهذا ما فعله في (في حضرة...)، والاختلاف كان في التعبير نفسِه، إذ يستخدم تعبير (المجاز) ليدلّ على الكتابة الشّعريّة.

وفي "جدارية" أيضًا لمْ يلجَأْ إِلى التّصريح والوضوح، فقدْ وَظَّف تعبير (النشيد والأغنية) بدلاً منْ تعبير (الشِّعر)، يقول عَلى لسان ابن سجَّانِه الذي يَتَحدَّث عنْ والدِهِ –السَّجان القديم للشّاعر - ما يلي:

"وأوصاني
بأن أَحمي المدينةَ من نشيدكَ...
قُلْتُ: مُنْذُ متى تراقبني وتسجن
فيَّ نفسَكَ؟
قال: منذ كتبتَ أُولى أُغنياتك"[2]

(1) درويش، محمود: **ديوان محمود درويش**. م/1. ص: 217
(2) درويش، محمود: **الأعمال الجديدة**. ص: 527

"واللافت للنظر أن شعراء المقاومة، أكثروا من وصف قصائدهم في السجن بأنها "أغانٍ"."[1] وهذا ظاهرٌ كثيرًا في أشعارِ درويش وكذلك في (في حضرة...).

1 -5 -7: المَرْأة اليهوديّة - ريتا

يَرى المتوكل طه أنَّه على الرغم منْ تَعدُّد صور المحتلّ وتنوعها في الشّعر الفلسطيني، إلا أنَّ الصّورة الأساسية، وهي"العدو" مازالت دارجةً في أعمال الشّعراء حتى بِداية الثّمانينيات، وبعدَ ذلك ظهرت صورةٌ أخرى لا عِدائيةٌ ولا تصالحيةٌ في الوقتِ ذاتِه، بل هيَ إنسانيّة. لذا فإنَّ النظرة الشّعريّة قد تطوّرتْ، فصار الشاعر الفلسطيني يتحدّث إلى هذا الآخر ويحلِّل نفسيّتَه[2].

ولكنَّ درويش كانَ قدْ أتى عَلى رسْم الصّورة الإنسانيّة للمحتلِّ، من قبلُ، كما في قصيدتيْهِ "جندي يحلم بالزنابق البيضاء" و"كتابة على ضوء بندقية"، كَما أنَّه ارتبطَ بعلاقة حبٍّ معَ فتاةٍ يهوديّةٍ، تغزَّلَ بها وكتبَ عنها في بعض قصائده في نهاية الستينيَّات من القرن الماضي.

في معرضِ حديثه عنْ تجربة السّجن، في المقطع الخامس من (في حضرة...)، يتطرَّق إلى الإشارةِ إلى الفتاة التي أحبّها قبل حرب 1967م، يَكتب: "تقيس المسافة بين لقاء طويل ووداع صغير، فينتابك شعور حامض بالندم على خطأ لم ترتكبه: لست أنا المسؤول عما حدث. لكنَّ الحربَ أعادت كُلاً منا إلى خيمته. أنتِ إلى نشيدكِ الوطني، وأنا إلى السجن، فلم تَعُدْ أغنيةُ الجَسَديْنِ مشتركة!"[3]

من الملاحَظِ أنَّ الحديثَ هنا عن فتاةٍ كانت تربطهُ بها علاقةُ حبٍّ وطيدةٍ، ولكنَّ حرب 1967م التي وقعت بينَ قوميهما قدْ فرَّقت بينهما، ولكنَّه لمْ يُصرِّحْ باسمِ هذه الفتاة، أو حتَّى باسمٍ رمزيٍّ لها، ويوظف ضمير المخاطَب في خطابه معَ الفتاة، وضمير المتكلم للحديث عن نفسه.

---

(1) حوّر، محمد: **القبض على الجمر - تجربة السجن في الشعر المعاصر.** ص: 348

(2) ينظر: طه، المتوكل: **صورة الآخر في الشعر الفلسطيني (1994 - 2004).** ص: 389 - 390

(3) درويش، محمود: **في حضرة الغياب.** ص: 64 - 65

ونصُّه السّابق يحيلنا إلى القصائد العديدة التي نَظَمها فيها، إذْ ذكرها باسمٍ فني كما أشار في إحدى مقابلاته[1]. ففي قصيدته "ريتا والبندقية" (آخر...) كتبَ متغزّلاً بها، ولكنّه في الوقت نفسه تحدّث عن الحرب بيْنَ قوميهِما، إذْ وقفتْ في طريقهما، وحَرَمتهما منْ بعضِهما[2]. يقول:

"بين ريتا وعيوني.. بندقيَّهْ
والذي يعرف ريتا، ينحني
ويصلي
لإلهٍ في العيون العسليَّهْ! ...
آه.. ريتا
بيننا مليون عصفور وصوره
ومواعيدُ كثيره
أطلقت نارًا عليها.. بندقيَّه"[3]

كتبَ عنْ مواعيد ولقاءاتٍ وعلاقة حبٍّ تربطهُ بهذه الفتاة، وفي هذا تشابهٌ مع ما يرد في (في حضرة...)، ولكنّه لمْ يذكر الاسمَ الفنّيّ لها في (في حضرة...)، أمَّا في القصيدة فَنرى أنَّه قدْ صرَّح بالاسم الفنّيّ، ووظّف ضمير المتكلِّم للحديث عن نفسه، وضمير الغائب للحديث عنها.

وقدْ كرَّر الفكرة ذاتَها وبالأسلوب ذاتِه، في قصيدته "العصافير تموت في الجليل"[4] (العصافير...). وأوردَ الحديث عنْ هذه الفتاة في قصيدةٍ أخرى بعنوان "ريتا... أحبيني" (العصافير...)، كما تحدّثَ عنْ مَنْع الاحتلال للقائِهما، إذْ يَتَصدَّى الشّرطيّ لهما، وذكر اسمَها الفنيّ، واستخدمَ ضمير المُتكلِّم، وضميرَ المخاطَب، يقول:

---

(1) ينظر: درويش، محمود: ***لا قداسة لجلاد***. **الكرمل**. ص: 220

(2) ينظر: الأسطة، عادل: **اليهود في الأدب الفلسطيني بين 1913 - 1987**. ص: 94

(3) درويش، محمود: **ديوان محمود درويش**. م/1. ص: 186 - 187

(4) ينظر: السابق. ص: 257 وما بعدها.

"ريتا.. أحبّيني! وموتي في أثينا
مثل عطر الياسمين
لتموت أشواق السجين..
الحبُّ ممنوعٌ..
هنا الشرطيُّ والقدر العتيقْ."[1]

وأعادَ الحديث عنْ هذه المرأة في قصيدة "كتابة على ضوء بندقية"[2] (حبيبتي...)، موظِّفًا اسمًا فنيًّا آخر لها وهو (شولميت)، اسم المرأة المحبوبة في سِفْر (نشيد الأنشاد)، كما أنَّه وظَّف ضمير الغائِب للحديث عنْ نفسِه، وهو أسلوبٌ جديدٌ بالمقارنةِ مع القصائد السّابقة التي وظَّف فيها ضَمير المتكلِّم؛ ربَّما لأنَّ العلاقة بينهما قَد انتهتْ حقًّا، عشيَّة حرب 1967م، فصارت شولميت أو ريتا عشيقةً لجنديّ إسرائيليّ، لا يعرف إلا الحربَ والقتْل والبندقيّة.

وفي قصيدته "شتاء ريتا"[3] (أحد عشر...) كرَّر حديثه عنْها، وعنْ وقوف الفِكر الصّهيونيّ في وجه حُبِّهما، مُصرِّحًا باسمها الفني، وموظِّفًا ضمير المُتكلِّم.

إنَّ العلاقة بينَ درويش وريتا، ليستْ مجرَّدَ علاقة خاصّة أو شخصيّة، إذ غالبًا ما يعبّر عن الأنا الجمعيّة، فكثيرٌ من الشّبان العرب ارْتبطوا بعلاقاتٍ عاطفيّة مع فتياتٍ يهوديّاتٍ، ولكنّ المشكلة تكمن في أنَّ هذه العلاقاتِ تقام على أرض فِلَسطين - أرضِ الصّراع الذي لا ينتهي بينَ الشّعبين[4].

---

(1)درويش، محمود: **ديوان محمود درويش**. م/1 ص: 271

(2) ينظر: السابق. ص: 332 وما بعدها.

(3) ينظر: السابق. م/2. ص: 539 وما بعدها.

(4) ينظر: الأسطة، عادل: **أدب المقاومة. من تفاؤل البدايات إلى خيبة النهايات.** ط/1. رام الله: وزارة الثقافة. 1998م. ص: 85

1 -6: الهويّة الفلسطينيّة

لقد تحدّث درويش في أعماله الشعرية عَن الهُويَّة الفلسطينية، تارةً بطريقة مباشرة، وطورًا بالصور الفنية والمجاز، فعلى الرَّغم من انطلاقته الماركسية، وبدايته الشّيوعيّة، إلا أن الفِكر الوطني قد ظهر في أشعاره القديمةِ والحديثةِ. وهذه الهوية الفلسطينية طالَما حاولت القوات الصهيونية طمسَها ومحوَها، وإلغاءها من الوجود، بشتَّى الوسائل والطرق، من أوَّل لحظةٍ جاؤوا فيها إلى فلسطين، لذلك كان جيش الاحتلال يعتقل أو يقتل كل من يهتف باسم فلسطين، أو يغنّي لها أو يرفع علمها، أو يقول إنه فلسطيني. مما أدّى إلى إشعال الثورة في قلوبِ العديد من الأدباء الفلسطينيين، الذين سخّروا أقلامهم وأرواحهم لتثبيت هويتهم الفِلَسطينية ومواجهة الاحتلال، وقد تعرّض بعضهم للسجن، وبعضهم للنّفي، وبعضهم للقتل.

وكان درويش أحد هؤلاء الشعراء الذين رَفضوا التهويد، ومحو التّراث الفلسطيني، وطمس الهويّة الوطنية الفلسطينيّة، وفي (في حضرة...) إشاراتٌ عديدةٌ إلى تمسّكه بالهوية الفلسطينيّة.

1 -6 -1: الكِتابة والهويّة

لقد تكرّرت في أعمال درويش صورةُ الباحث عن هويته العربية أو الفلسطينيّة، منذُ أضحى لاجئًا في وطنه، والمفارقة هُنا أنَّه حمل وثائق ثبوتية إسرائيلية كالهوية وجوازِ السّفر، ولعلَّ ذلك خلق نوعًا من التناقض لديه، فهو مقاومٌ وشاعرٌ يرفض الاحتلال والاستسلام له، وهو في الوقت نفسِه يحمل وثائق إسرائيلية، مما دفعه إلى البحث عن سبيلٍ لإثبات هويته الفلسطينيّة، فلجأ إلى الشِّعر[1]. وهذا ما جَعله يكتب: "فلا تنظر إلى نفسك في ما يكتب عنك. ولا تبحث عن الكنعانيِّ فيك لتثبت أنك موجود. بل اقبض على واقعك هذا، واسمك هذا، وتعلّم كيف تكتب برهانك. فأنت أنت، لا شبحك، هو المطرود في هذا الليل."[2]

---

(1) ينظر: عاشور، فهد ناصر: **التكرار في شعر محمود درويش**. ص: 221 - 222

(2) درويش، محمود: **في حضرة الغياب**. ص: 35

يوظفُ درويش هنا أساليب متنوعةً، مثل: النهي، والأمر، والنفي. كما يوظّف ضمير المخاطَب والفعل المضارع؛ ليدلَّ على الزمن الحاضر.

ثمَّ يكتب بعد ذلك: "ويبدو لك أن للشعر قدرة على إجراء تعديل ما في المصائر، فَرُحْتَ تبني بيوتًا خيالية من حطامك ومن أسماء النبات والجماد، ليقف المكان مكانه وتعود الحياة إلى ما يشبه الحياة!"[1] ويستمرّ بتوظيف ضمير المخاطَب، والأفعال المضارعة التي يداخلُها الفعل الماضي.

إنَّ إثبات الهوية بحاجة إلى تدوينٍ وكتابةٍ، وذلك لترسيخِ هذه الهوية في التاريخ والواقع، والشَّاعر هو الذي يتولَّى هذه المهمة، وهو الذي يَصوغ هوية شعبه وأمته. وشاعرُنا لم يتوانَ لحظةً واحدةً عن هذه المهمة، لذلك فإنَّنا نرى تراب فلسطين في كلِّ حرفٍ من حروفه، ونتمتع بالبيئة الفِلسطينية والطّبيعة بكل كلمة من كلماته، ونستشعر الأصالة العربية والتّراث العريق في كل قصيدةٍ من قصائده.

لقد ذكر الشّاعر دور الكتابة في تثبيتِ الهُوية في العديد من قصائده، ففي قصيدة "عاشق من فلسطين" (عاشق...)، يقول:

"سأكتب جملة أغلى من الشُهَدَاء والقُبَلِ:
((فلسطينيةً كانت. ولم تزلِ!))"[2]

يؤمنُ الشَّاعر بأهمية الكتابة في مواجهة المحتل الذي يحاول ويسعى إلى محو هويته، لذلك استخدمَ الشاعر الفعل المضارعَ الذي يدلّ على الزمن الحاضر والمستقبل، وجعله مسبوقًا بحرف السين الذي يدلُّ على المستقبل القريب، كما أنَّه استخدم ضمير المتكلم المفرد.

وقد ذكر فعل الكتابة في قصيدتيه "ونحن نحب الحياة" و"نؤرخ أيامنا بالفراش" (ورد...). يقول في الأولى:

---

(1) درويش، محمود: **في حضرة الغياب**. ص: 162

(2) درويش، محمود: **ديوان محمود درويش**. م/1. ص: 80

"وَنَكْتُبُ أَسْمَاءَنَا حَجَرًا حَجَرًا"[1]

وظَّف هنا الفعل المضارع (نكتب)، أي فعل الكتابة، كما استخدمَ ضمير المتكلم بصيغة الجمع، وما سيكتبه هو وشعبه، الأسماء التي تدلّ عليهم، فهي هويتهم التي بها يُعرفون، وطريقة الكتابة ستكون بالحجرِ، وذلك لتثبيت الهويّة. ويقول في القصيدة الثانية:

"سَنَكْتُبُ منْ أَجْلِ ألا نَمُوتَ .. سَنَكْتُبُ مِنْ أَجْلِ أَحْلامِنَا
سَنَكْتُبُ أَسْماءَنَا كَيْ تَدُلَّ عَلَى أَصْلِهَا شَرْقَ أَجْسَامِنَا
سَنَكْتُبُ ما تكتبُ الطَّيْرُ فِي الفَلَوَاتِ"[2]

كرَّر الشاعر هنا فعل الكتابة أربع مراتٍ؛ للدلالة على أهمية الكتابة، فالكتابة ضرورية لمقاومة الموتِ، ومن أجل الأحلام وتدوين الأسماء لإثبات الهوية، ووظف الفعل المضارع مسبوقًا بالسين، كما وظَّف ضمير المتكلم بصيغة الجمع، ولعلَّه أراد إشراك الشَّعب بصوغ الهوية الوَطنية. في حين نجدُهُ يوظف ضمير المخاطَب المفرد في (في حضرة...).

وفي قصيدة "ربِّ الأيائل يا أبي.. ربِّها" (أرى...)، تَحدَّث عن فلسطين، ووَصَفها بأنها (أرض الكلمات)، وبأنَّها (القصيدة) التي يُطلُّ عَليها من منفاه[3].

نلاحظ هنا اهتمام الشاعر بالكتابة لترسيخِ هويته الوَطنية، ونلاحظ أنه يغير في مفردات الكتابة، فلمْ يذكرْ فعل الكتابة مباشرةً، بل إنهُ ذَكَر المكتوب مثل الكلمات والقصيدة، إذ تدلان على وطنِه، كما أنَّه وظَّف ضمير المتكلم، للحديث عنْ نفسه، وضمير المخاطَب عندَ مخاطبته لأبيه، ونجدُ أنَّه استخدمَ الأفعال المضارعة والماضية.

أما في قصيدته "قال المسافر للمسافر: لن أعود كما" (لماذا تركت...)، فإنه تَحدَّث عن الغيب الذي يطلبُ منه أن يكتبَ ليعرف من هو، ويثبت هُويته. يقول:

---

(1) درويش، محمود: **ديوان محمود درويش.** م/2. ص: 371

(2) السابق. ص: 372

(3) ينظر: السابق. ص: 392 - 393

"فكتبتُ: مَنْ يكتُبْ حكايته يَرث

أَرضَ الكلام، ويملُكِ المعنى تماما!"[1]

تحدَّث هنا عن ضرورة الكتابة لإثبات الهُوية، واستخدمَ الفعل الماضي، ثمَّ الفعل المضارع الذي يدلُّ على المستقبل، بأسلوب الشرط الذي يتكوَّن من فعل الشرط وجوابه، ففعل الشرط كتابة الحكاية، وجوابه وراثة أرضِ الكلام - الوطن. واستخدمَ هنا ضمير المتكلم وضمير الغائِب، كما وَصَفَ الوطن بأنَّه (أرض الكلام).

وفي قصيدته "قافية من أجل المعلقات" (لماذا تركت...)، جعلَ اللغة التي يكتب بها معجزةً، ومن عجائب الدنيا، وهويةً له[2]. وهنا وظف ضمير المتكلم، ولم يتحدثْ عن الكتابة، ولكنه استخدم مصطلح (اللغة) ليتحدث عنْها بشكلٍ عامّ، وجعلها هويته الأولى التي يُعرف بها.

وورد تعبيرٌ آخر في قصيدته "منفى 2 - ضباب كثيف على الجسر"، إذ جعل وطنه (أرض الحكاية)[3]، ونَرى أنه وظَّف ضمير المتكلم بصيغة الجمع، كما وظَّف الفعل المضارع وأسلوب الاستفهام.

1 -6 -2: بيئةُ القرية الفلسطينية

إنَّ المجتمع الفلسطيني بشكلٍ عام هو مجتمعٌ قرويٌّ، يعتمد أهله على الزِّراعة، ويمتاز بالمحافظة والاستقرار، لذلك نجد أنَّ الحركة الصهيونية قد أدركتْ ذلك، وسعتْ إلى فصل الإنسان العربيِّ عن أرضه، وربط اليهود القادمين إلى فِلسطين بهذه الأرض، وذلك من خلال تشكيل مستعمراتٍ زراعيّة[4].

---

(1) درويش، محمود: **الأعمال الجديدة.** ص: 378

(2) ينظر: السابق. ص: 384

(3) ينظر: درويش، محمود: **كزهر اللوز أو أبعد.** ص: 142

(4) ينظر: الخطيب، يوسف: **ديوان الوطن المحتل.** ط/1. دمشق: دار فلسطين للتأليف والترجمة والنشر. 1968م. ص:34

وقد نشأ درويش في أسرةٍ قرويّة، تعمل في الزراعة في قرية البروة، وقد تفتحت عيناه على جوِّ القرية الفلسطينية وبيئتها وطبيعتها، وتنفسَ هواءَها النقي، ولعب في ترابها، وسار على أرضِها، وتعرَّف إلى أدوات الزراعةِ من أبيه وجده، ولكنّه حُرِمَ منها بسبب الاحتلال. وحتى بعدَ العودة من لبنان، إثر النَّكبة والتهجير انتقلت أسرتُه للعيش في قريةٍ مجاورةٍ للبروة، هي دير الأسد، فظلَّ طابع القرية غالبًا على حياته، وظلَّ كذلك إلى أن انتقلَ للعيش في حيفا في شبابه.

إذنْ، يمكن القول إنَّ بيئة القرية الفلسطينيّة قد انطبعتْ في ذاكرة الشاعر، وحُفرت في وجدانه، لذلك نجد العديد من قصائدهِ تحمل رائحةَ القرية ومعالمَها وآثارَها. وظلَّ وفيًّا لقريته التي تعدّ الوطن الصغير، فهي هُويته الوطنية التي بها يعرف، فنراه يتناول هذه الفكرة في (في حضرة...)، إذْ يكتب: "فكيف تزوِّد البديهةَ بالوثائق والبنادق، وفيها ما يكفيها من محاريثَ خشبية، وجرارٍ من فخّار، وفيها زيت يضيء وإن لم تمسسه نار، وقرآن، وجدائل من فلفل وبامية، وحصان لا يحارب/"[1].

إنَّ كل ما ذكره في هذه الفقرة يدلُّ على بيئة القرية الفلسطينيّة، والتي تدلّ على الهوية الفلسطينيّة، ونَرى أنَّ ما ذكره تردد في أشعاره السابقة، لإثباتِ هويته من خلال بيئة القرية.

ظَهَرت بيئة القرية في بواكير أعمالهِ، كما في قصيدته "بطاقة هوية" (أوراق...)، حيث إنَّ أبا المتكلم قي القصيدة "من أسرة المحراث" وجده "كان فلاحًا"، وبيته "كوخ ناطور"، وعلى رأسهِ "عقالٌ فوق كوفيّة" وكانت له كرومٌ وأرضٌ كان يزرعها ويعتني بها[2].

نلاحظ أنَّه في القصيدة قد رسمَ بيئة القرية الفلسطينية، من خلال عملِ أهلها بالزراعة، وذكر بعض الأمور التي تتعلّق بالقرية كالمسكن المتمثل بالكوخ، واللباس المتمثل بالعقال والكوفية، والعمل المتمثل بالزّراعة والمحجر، ونلاحظ أنَّهُ استطرد في الحديث عن القرية، لعله كان محتاجًا إلى أكبر عددٍ من الصّور والأساليب لإثبات هويَّته الفلسطينية، فقد تَعرضَتْ هذه الهويّة في فترة كتابة القصيدة إلى المحو والطمسِ، بشكلٍ مكثَّفٍ على أيدي الاحتلال.

---

(1) درويش، محمود: **في حضرة الغياب**. ص: 13

(2) ينظر: درويش، محمود: **ديوان محمود درويش**. م/1. ص: 72

وتحدَّث عن بعض أعمال أهل القرية الفلسطينيّة، والتي وُجِدت في كل بيت فلسطيني، في قصيدته "مأساة النرجس ملهاة الفضة" (أرى...)، يقول فيها:

"ويُعَلِّقوا بسُقُوفهمْ بَصَلاً، وباميةً، وثومًا للشتاء
وليحلبوا أَثداء مَاعِزِهمْ، وغيمًا سالَ من ريش الحمامْ."[1]

نلاحظ هنا الاختلافَ في ذكر بعض الأمور التي تقوم بها الأسرة القرويّة، فقد ذكر أمورًا لم يذكرْها في (في حضرة...) باستثناء "تعليق الباميةَ" إذْ ذكرها في النّصين.

وفي قصيدته "في يدي غيمة" (لماذا تركت...) عادَ ليصف بيئة القرية الفلسطينيّة، وذلك لإعادة تثبيت الهوية الفلسطينية، ومقاومة المحتلّ الذي مازال يحاول إلغاءها، فذكر في القصيدة أنَّ أهل قريته يسرجون الخيل، ويمدحونَ الطَّبيعة لأنهم فلاحون، كما ذكر أهميَّة البئر[2].

نلاحظُ هنا أنَّه ذكر عمل أهل قريته، وهو الزراعة، من خلال بعض الألفاظ التي تدل على ذلك مثل الخيل، والمحاريث والطبيعة، وذكر طيبةَ أهله ومسالمتهم، فهم ليسوا محاربين أو معتدين، وذلك ظاهرٌ من خلال قوله: "سَكُّوا حديدَ السيوفِ محاريثَ."، وقد وظف ضمير الغائب بصيغة الجمع، كما وظَّف الفعل الماضي. أما في (في حضرة...) فإنه يذكرُ أنَّهم مسالمون غير معتدين من خلال قوله: "وحصان لا يحارب"، فنلاحظ مدى تشابهِ الفكرة، واختلاف التَّعبير. كما يستخدم ضَمير المتكلم، والأفعال المضارعة التي تدلُّ على الزَّمن الحاضر.

إنَّ ذكر الخيل في القصيدة، والحصان في (في حضرة...) أمرٌ ملفتٌ للنظر، فالخيل عند العرب معروفٌ أنه يستخدم في الحروب والغزوات، ولكنَّه في القصيدة يُسرَج لأعمال الزراعة، وفي (في حضرة...) لا يحارب، ولكنه يُستخدم لأعمال الزراعة أيضًا.

وتحدَّث عن بعض أعمال أهل القرية في قصيدته "قرويون من غير سوء" (لماذا تركت...)[3]، وقد ذكر عملاً آخر، لم يذكرْه في (في حضرة...)، وهو إطعام الأبقار. كما أنه لم

---

(1) درويش، محمود: **ديوان محمود درويش.** م/2. ص: 419

(2) درويش، محمود: **الأعمال الجديدة.** ص: 288

(3) ينظر: السابق. ص: 292 - 293

يذكرْ صفةً ما للحصان، ونراه قد وظف ضمير المتكلم بصيغة الجمعِ (أسماؤنا، أيامنا...)، كما وظَّف الفعل الماضي (كنا) وأتبعه بالأفعال المضارعة (نهيّئُ، نرتِّبُ، نخطبُ، نومئُ).

وفي قصيدته "إلى آخري وإلى آخره..." (لماذا تركت...)، تحدّث عن بيئة القرية، إذ ذَكرَ الحصان والبئر، ووصفَ مدخلَ البيت، حيث البوابة الحديدية المطوّقة بالياسمين والدرج الحجري والنحل...[1] وهنا لم يذكرْ صفةً ما للحصان، فهو معدّ للزراعة فقط، كما وظَّف ضمير المتكلم بصيغة المفرد.

وأعادَ الإشارة إلى مهنة أهله في قصيدة "... عندما يبتعد" (لماذا تركت...)، إذ يقول:

"... تلمعُ أَزرارُ سُتْرَتِهِ عندما يبتعدْ
عِمْ مساءً! وسَلِّمْ على بئرنا
وعلى جِهَةِ التين. وامشِ الهُوَيْنَى على
ظلِّنا في حقول الشعيرِ. وسلِّم على سَرْوِنا
في الأعالي. ولا تَنْسَ بوَّابةَ البيت مفتوحةً
في الليالي. ولا تَنْسَ خَوْفَ
الحصان من الطائراتِ"[2]

ذكر هنا مفرداتٍ تدل على بيئة القرية الفلسطينية، وتحدّث عن الحصان المسالم، ولكنَّه يخاف من الطائرات، تحدّث كذلك عن العدو، وقد وظّف ضمير المتكلم بصيغة الجمعِ، واستخدم أساليبَ متنوعة، مثل الأمر (عِمْ، سلّمْ، امشِ...)، والنهي (لا تنسَ).

1 -6 -3: الطبيعة الفلسطينية والنباتات

يُحاول درويش تثبيت الهوية الوطنية، من خلال الطبيعةِ الفلسطينية بعناصرها ونباتاتها، فنلاحظ أنَّه أكثر من توظيفها في أشعاره: قديمها وحديثها، ونلاحظُ أنَّ معظم هذه العناصر والنباتات قد أصبحت دوالَّ ترمز إلى وطنه.

(1) ينظر: درويش، محمود: **الأعمال الجديدة.** ص: 308
(2) السابق. ص: 431

لقد ارتكب الاحتلال المجازر الشَّنيعة في القرى الفلسطينية –على وجه الخُصوص- مثل: دير ياسين وقبية وكفر قاسم وغيرها، وأنَّه سعى إلى تدمير المئات مِن القرى الفلسطينية، ومحوها عَن الوجود، وإقامة المستعمرات الإسرائيلية مكانَها، مثل: كفر ياسيف، والمجدل، وبيت جبرين، والبروة...[1] وبهذا يتم استبدال اليهودِ وهويتهم بالعربِ الفلسطينيين وهُويتهم. لذلك كان لا بُدَّ من وجود مَن يقف في وجه الاحتلال ويقاومه، ويثبت حقَّه في المكان، فكانَ الشَّاعر هو الذي يتولَّى هذه المهمة الصَّعبة.

1-6-3-1: الحجر والحقل والأرض

ذكر درويش الحجرَ كثيرًا في أشعاره، إذ صار يُعدُّ رمزًا للمقاومة الفلسطينية، فمن صفات الحجر: القوة والثبات والصلابة... لذلك اتخذه الشاعر رمزًا للهوية الفلسطينية.

وقد أشار شاكر النابلسي إلى دلالات الحجر في الشِّعر العربي، فهو شاهدٌ وحافظ، وصفحة تاريخٍ وسرير العاشق، وأداة الوجود والعدم، وهو القسوة والرواية والمرايا والمعبد، وهو الصَّدى والمكان... وأشار إلى اتّساع مساحة استخدام الحجر بدلالاته المختلفةِ في شعر درويش، منذُ عام 1967م، لذلك صار بوَّابة يدخل بها إلى وطنِه[2].

يكتبُ درويش عن المحتلّين الذين ينبشون في الأرض: "فقالوا: قل إنك حجرٌ كي ننهي أعمال التنقيب، فقلت لهم: ليت الفتى حجرٌ، فلم يفهموك/"[3]. موظفًا ضمير المخاطب.

لقد وردَ دالُّ الحجر في أشعاره بصورٍ مختلفة، فنراه أحيانًا يدل على معناه الحقيقي، فهو جزءٌ من الأرض أو البيت كما في قصيدته "القتيل رقم 48" (آخر...)[4] وقصيدة "البئر" (لماذا تركت...)[5]. كما يرمزُ إلى المقاومة الفلسطينية، كَما في قصيدتيه "أحمد الزعتر" و"الأرض"

---

(1) ينظر: الخطيب، يوسف: **ديوان الوطن المحتل.** ص: 37 - 38

(2) ينظر: النابلسي، شاكر: **مجنون التراب – دراسة في شعر وفكر محمود درويش**. ص: 364 - 365

(3) درويش، محمود: **في حضرة الغياب**. ص: 14

(4) ينظر: درويش، محمود: **ديوان محمود درويش.** م/1. ص: 213

(5) ينظر: درويش، محمود: **الأعمال الجديدة.** ص: 335

(أعراس)[1] و"قصيدة بيروت" (حصار...)[2]. ويرمز إلى الوطن كَما في قصيدتيه "عاشق من فلسطين" (عاشق...)[3] و"مديح الظل العالي"[4]. ويرمز كذلك إلى التّراث اليهوديّ، كما ورد في "قصيدة بيروت" (حصار...)[5]، وفي "مأساة النرجس ملهاة الفضة" (أرى...)[6]. وكلّ ذلك على سبيل المثل لا الحصر[7].

وما يهمنا من شعرٍ ما ورد فيه التعبير الآتي "الفتى حجر" أو ما يُشابهه، ففي (في حضرة...) كَتب "ليت الفتى حجر"، في الفقرة الواردة آنفًا، ليبقى ثابتًا في أرضه، في وجه المحتلين الذين جاؤوا لاقتلاعه، وليكون شاهدًا على ما يجري في أرضه ليرويه فيما بعد شعرًا ونثرًا. إنّ عبارته "ليت الفتى حجر" تحيلنا –بداية- إلى قول الشاعر المخضرم تميم بن مقبل:

"[مَا أَطْيَبَ العَيْشَ لَوْ أَنَّ الفَتَى حَجَرٌ تَنْبُو الحَوَادِثُ عَنْهُ وَهْوَ مَلْمُومُ]"[8]

يُعد ذلك طبعًا تناصًّا خارجيًّا، لكن درويش كان قد وظّف عبارة الشاعر تميم بن مقبل "الفتى حجر" كثيرًا، فصارت وكأنها تناصٌّ داخليٌّ.

يقول في قصيدته "الخروج من ساحل المتوسط" (محاولة...):

"أنا الحجرُ
أنا الحجرُ الذي مسَّتْهُ زلزلةٌ."[9]

---

(1) ينظر: درويش، محمود: **ديوان محمود درويش.** م/1. ص: 620، وص: 638
(2) ينظر: درويش، محمود: **ديوان محمود درويش.** م/2. ص: 202
(3) ينظر: درويش، محمود: **ديوان محمود درويش.** م/1. ص: 82
(4) ينظر: درويش، محمود: **ديوان محمود درويش.** م/2. ص: 69
(5) ينظر: السابق. ص: 202
(6) ينظر: السابق. ص: 441
(7) للاستزادة يمكن العودة إلى كتاب شاكر النابلسي: مجنون التراب، ص: 366 وما بعدها.
(8) تميم بن مقبل: **ديوان تميم بن مقبل**. تحقيق: عزة حسن. بيروت: دار الشرق العربي. 1995م. ص: 198
(9) درويش، محمود: **ديوان محمود درويش.** م/1. ص: 484

استخدم هنا الجملةَ الاسميّة، وليس فيها أسلوب تمنٍّ، كما أنه وظف ضمير المتكلم، وكرَّر العبارة مرتين للتوكيد. والحجر هنا هوَ الشَّاهد والراوي.

في حين نجده ينفي أنه يتمنى أن يكون حجرًا، وذلك في قصيدته "تلك صورتها وهذا انتحار العاشق"[1]. ولنا أنْ نتساءل: لماذا نَفى أنه حجرٌ، في حين تمنى أن يكون حجرًا في (في حضرة...)؟ يمكن أنْ نقول: إنه في القصيدة وظَّف الصفات السلبية للحجر، فهو جمادٌ لا يحرّك ولا يتحرّك، كما أنه قاسٍ، أما في (في حضرة...) فقد أضفى عليه الصِّفات الإيجابية، فأراد به الصَّامد والشَّاهد والرَّاوي.

لقد استخدم عبارة "ليت الفتى حجر" من قبل في قصيدته "موسيقى عربية" (حصار...)، إذ بدأ بها القصيدة وختمها بها، يقول:

"((ليتَ الفتى حَجَرٌ...))
يا ليتني حَجَرُ..."[2]

وهنا تشابهٌ بين ما ورد في القصيدة وما يكتبه في (في حضرة...)، إلا أنَّه في القصيدة قد وظَّف ضمير المتكلم، وأضافَ العبارة الثانية "يا ليتني حجر"؛ وذلك لتوكيد ما يقول، وليدلَّ على الفتى الذي تمنَّى أن يكون حجرًا، وهو الشَّاعر نفسه، ليكون شاهدًا وراويًا لما يجري.

أما في قصيدته "الحوار الأخير في باريس" (حصار...)[3] فإنَّه قد استخدم العبارة بشيء من التغيير، فبدلاً من توظيف أسلوب التمني، وظَّف أسلوب الترجّي بحرفه (لعلَّ)، وهذا الأسلوب أقرب إلى التحقيق من أسلوب التمني. والفتى هُنا ليس الشَّاعر، بل إنَّه عز الدين قلق الذي اغتيل في باريس، وقد وظف الشَّاعر ضمير الغائب للحديث عنه.

---

(1) ينظر: درويش، محمود: **ديوان محمود درويش.** م/1. ص: 572

(2) درويش، محمود: **ديوان محمود درويش.** م/2. ص: 81

(3) ينظر: السابق. ص: 122

وورد التعبير ذاته في قصيدته "مر القطار" (لماذا تركت...)[1]، إذ أراد به الخلود والبقاء، كمقابل موضوعي للموت والفناء، وليبقى شاهدًا وراويًا، فالفتى يموت، أما الحجر – وهو جماد - فهو لا يموت، وقد وظف ضمير المتكلم (الأنا) للحديث عن نفسه، كما وظف ضمير الغائب (الهو) للحديث عن الفتى وهو الشاعر أيضًا.

أعاد الشاعر استخدام التعبير بمزيد من التحريف، في قصيدته "هي جملة اسمية" (لا تعتذر...)، إذ يقول فيها:

"ليتني
حَجَرٌ قديمٌ داكنُ اللونيْن في سور المدينة"[2]

لقد حذف تعبير "الفتى" في القصيدة، وأضاف إلى الحجر صفتين أخريين (قديمٌ، وداكنُ اللونين) للدلالة على القِدم والأصالة في المكان، ونلاحظ أنه ربط الحجر بسور المدينة ليكون شاهدًا عن قرب، كما وظف ضمير المتكلم.

وهكذا يغدو الحجر دليلاً على وجود الفلسطيني وأصالته في المكان، وعلى تاريخه العريق في هذه الأرض، فهو ليس حجرًا أصم لا قيمة له، بل إنه باقٍ وشاهدٌ وحافظٌ وراوٍ.

يرتبط الشعراء الفلسطينيون بالأرض بشكلٍ عام، ففيها تمتدُّ جذورهم عبرَ التاريخ، وتربطهم بالحاضر والمستقبل، لذلك حاربُوا وقاوموا مِنْ أجل ألا يتركوا أرضهم، وحرصوا على التشبّث بها لأنها تجسّد هويتهم[3]. كما ارتبط درويش بعلاقة حبٍّ وطيدةٍ مع الأرض، فقد تكرّر حديثه عنها وعن ارتباطه بها، وعنْ حبِّه لها وتوحّده بها، وذلك لإثبات هويته الوطنية من

(1) ينظر: درويش، محمود: **الأعمال الجديدة.** ص: 330
(2) السابق**.** ص: 97
(3) ينظر: القاضي، محمد: **الأرض في شعر المقاومة الفلسطينية**. ليبيا - تونس: الدار العربية للكتاب. 1982م. ص: 246 - 247

خلالها، فإذا انفصلَ عنها، فإنه سيفقدُ هويته، ويمكن القول: "إنَّ الأرض أضحت في شعر المقاومة رمزًا للهوية الفلسطينية، كما أصبح الالتصاق بها وجهًا من وجوه النضال."[1]

لقد رمز الشَّاعر إلى وطنه بدوال عديدة، ترتبط جميعها بالأرض، وسأكتفي هنا بالإشارة إلى هذه الدَّوال من خلال بعض القصائد التي وردتْ بها، وذلك لكثرتِها. فمن الدوال التي استخدمها، دالّ (الرمل أو التراب)، وهذا الدال لمْ يردْ في (في حضرة...)، ولكنه تكرر في عدة مواضع في أشعاره السَّابقة، كما في قصيدة "الموت في الغابة" (أوراق...)[2]، وفي قصيدة "نزل على البحر" (هي أغنية...)[3]، وفي قصيدة "ضباب كثيف على الجسر"[4].

وقد استخدم رمز (الكرم أو الكروم) للدلالة على الوطن، ولم يردْ هذا الدال أيضًا في (في حضرة...)، كما في قصيدة "أمل" (أوراق...)[5]، و"تموز والأفعى" (عاشق...)[6]، وفي قصيدة "سقوط القمر" (العصافير...)[7]. كما رمَزَ إلى الوطن برمز (الغابة)، وقد ورد ذلك في قصيدتِه "الموت في الغابة" (أوراق...)[8]، وفي قصيدة "صوت من الغابة" (عاشق...)[9]، إذْ جعل الوطن غابة زيتونٍ، وأعاد التَّعبير ذاته في قصيدة "القتيل رقم 18" (آخر...)[10]، ونلاحظ أنَّ الشاعر لم يعدْ يوظّف هذين الرمزين –الكرم والغابة - فيما بَعد.

يرمز درويش إلى الأرضِ - الوطنِ بالحقل[11]، وقد ورد هذا الرمز في أشعارِه من قبل، كما في قصيدته "حبيبتي تنهض من نومها" (حبيبتي...)[12]، إذ وظَّف هنا أسلوب الحوار، كما

(1) القاضي، محمد: **الأرض في شعر المقاومة الفلسطينية**. ص: 88
(2) ينظر: درويش، محمود: **ديوان محمود درويش**. م/1. ص: 25
(3) ينظر: درويش، محمود: **ديوان محمود درويش**. م/2. ص: 235
(4) ينظر: درويش، محمود: **كزهر اللوز أو أبعد**. ص: 146
(5) ينظر: درويش، محمود: **ديوان محمود درويش**. م/1. ص: 14
(6) ينظر: السابق. ص: 101
(7) ينظر: السابق. ص: 282
(8) ينظر: السابق. ص: 24
(9) ينظر: السابق. ص: 106
(10) ينظر: السابق. ص: 210
(11) ينظر: درويش، محمود: **في حضرة الغياب**. ص: 14
(12) ينظر: درويش، محمود: **ديوان محمود درويش**. م/1. ص: 321

استخدمَ الجمع (الحقول)، وضمير المتكلِّم بصيغة المثنى. ووردَ هذا الرمز في قصيدته "تلك صورتها وهذا انتحار العاشق"، إذ يقول:

"وأُكذِّب الراوي
ولا أجد البنفسج والحقول."[1]

وظَّف في هذه القصيدة الفعل المضارع للدلالة على الاستمراريّة، كما وظف ضمير المتكلم، والجمع (الحقول)، وربَطها بالبنفسج. وقد ورد الرمز كذلك في قصيدته "أقبية، أندلسية، صحراء" (حصار...)[2]، موظفًا فيها أسلوب الحوارِ، وضمير المتكلم (الأنا) للحديث عن نفسه، وضمير المخاطَب (الأنت) للحديث مع صديقهِ، واستخدمَ الجمع (الحقول).

وفي قصيدته "حجر كنعاني في البحر الميت" (أحد عشر...)، يقول:

"عَلِّقْ سِلاحَك فَوقَ نَخْلَتِنا، لأَزْرَعَ حِنْطَتي
في حَقْلِ كَنْعانَ المُقدَسِ...خُذْ نَبيذًا من جِراري"[3]

لقد أضاف هُنا الرمز (حقل) –الذي رمز به إلى الوطن - إلى كنعان لتتَّضح الهوية الفلسطينيّة، كما أضاف إليه صفة المقدس، وقد وظَّف أسلوب الأمر، وضمير المتكلم للحديث عن نفسهِ، وضمير المخاطَب للحديث مع الغَريب.

وورد هذا الرمز في "جدارية"[4]، إذْ أضاف هنا كلمة (كتاب) إلى (الحقل)، فيصبح للحقل - الوطن كتاب يُكتَب فيه ويُحفَظ ما يُكتَب لتثبيت الهوية، كما وظَّف الفعل المضارع الذي يدلُّ على المستقبل والاستمرار، ووظَّف ضمير المتكلم.

---

(1) درويش، محمود: **ديوان محمود درويش.** م/1. ص: 563
(2) ينظر: درويش، محمود: **ديوان محمود درويش.** م/2. ص: 91
(3) السابق. ص: 519
(4) ينظر: درويش، محمود: **الأعمال الجديدة.** ص: 500

ويعبّر درويش عن مدى حبه للأرض، وتوحّده بها، إذ يكتب: "لكن ما هو راسخ هو أن اسمك هو اسم الأرض/"[1].

"إنَّ الأرض -في شعر المقاومة الفلسطينية- تبدو تجسيدًا واحتواءً للهوية الفلسطينية. وقد وقع النظر إليها بطريقتين:

1- عموديًّا: فكانت تمثل تجذر الفلسطيني ورسوخه فيها عبر الزمان.

2- أفقيًّا: فكانت تمثل الخصوبة التي تحولت إلى جدب ودمار أصابها بفعل الاحتلال الصهيوني."[2] ولا شكَّ أنَّ درويش قد نظر إلى الأرض بهاتين الطريقتين.

لقد ورد تعبير الشّاعر عن حبه للأرض وارتباطه بها، واندماجه فيها، في العديد من قصائده، فعلى سبيل المثال، تحدَّث عن ذلك في قصيدته "حوار في تشرين" (آخر...)، إذ يقول مخاطبًا هبة الريح/ العدو:

"فلن تحملي الأرض يومًا
ولن تنزعي جلدها عن جفوني"[3]

يبدو توحّد الشاعر بالأرض من خلالِ تعبيره بأنَّ جلدها ملتصقٌ بجفونه، ولنْ تنزعه هبَّة الريح، وقد وظف الشاعر هنا أسلوب النفي، نفي الفعل المضارع، للدَّلالة على الزمن الحاضر والمستقبل، وللدلالة على الاستمرارية، كَما استخدم ضمير المتكلم.

وفي "مزامير" (أحبك...) كتب الشاعر اسم أرضه على جثته وعلى بندقية[4]. كنوعٍ من التوحّد، وهنا أصبحت أرضه جزءًا منه، ووظف ضمير المتكلم.

وعن اندماجه في الأرض وتوحده بها، يقول في قصيدة "الأرض" (أعراس):

---

(1) درويش، محمود: **في حضرة الغياب**. ص: 36

(2) القاضي، محمد: **الأرض في شعر المقاومة الفلسطينية**. ص: 94

(3) درويش، محمود: **ديوان محمود درويش**. م/1. ص: 207

(4) ينظر: السابق. ص: 390

"أنا الأرض

والأرضُ أنتِ

....

-1-

أُسمّي الترابَ امتدادًا لروحي"[1]

لقد تحدَّث الشاعر عن حلول الأرض فيه، وذلكَ بعد أن خرج من فلسطين، إذ كان متمسكًا بأرضه وترابه، وهنا اندغمت الأرضُ وما عليها بالشاعر، لذلك ارتفعتْ قيمة التراب المعنوية[2]. وهنا توحدٌ كامل مع الأرض والتراب، وقد كرَّر تعبير "أنا الأرض" عدة مرات للدلالة على تأكيد التوحّد. و(الأنا) هنا تشمل الاسم والشخصيّة والتاريخ، والذكريات والماضي والحاضر والمستقبل. وفي (في حضرة...) يذكرُ حلول اسمه باسم الأرض، كما وظَّف في القصيدة الفعل المضارع الدالّ على الاستمرارية، وضمير المتكلم.

وتكرَّرت هذه الفكرة في "رباعيات" (أرى...)، إذ يقول:

خضراءُ يا أَرضُ.. خضراءُ يا أَرضَ روحي"[3]

يظهر توحُّده بالأرض، إذ جعلها أرضًا لروحه موظفًا أسلوب النداء، وضمير المتكلم.

وفي قصيدته "رب الأيائل يا أبي.. ربّها" (أرى...) يشبه الأرض بجلد الروح[4]. وقد وظّف ضمير المخاطب (الأنت) في خِطابه مع أبيه، أما في (في حضرة...) فإنه يوظّف ضمير المخاطب (الأنت) في خطابه مع (أناه) الآخر.

ووردتْ هذه الفكرة في قصيدته "كوشم يد في معلقة الشاعر الجاهلي"، إذ يقول:

---

(1) درويش، محمود: **ديوان محمود درويش.** م/1. ص: 637 - 638

(2) ينظر: القاضي، محمد: **الأرض في شعر المقاومة الفلسطينية**. ص: 133 - 134

(3) درويش، محمود: **ديوان محمود درويش.** م/2. ص: 381

(4) ينظر: السابق. ص: 389

"خَفِّف الوطءَ عند التذكُّر
فالأَرض حبلى بنا."[1]

خاطب الشَّاعر هنا (أناه) الآخر موظفًا أسلوب الأمر، وضمير المتكلِّم بصيغة الجمع، وهنا توحّد جماعيٌّ بالأرض، يبدو في تعبيره "فالأرض حبلى بنا". وفي (في حضرة...) يوظف ضمير المخاطَب بصيغة المفرد (اسمك).

1 -6 -3 -2: النباتات الفلسطينية

إنّ الشّعراء الفلسطينيين، وعلى رأسهم محمود درويش، لم يكونوا مهتمّين بالطبيعة، بالدرجة الأولى، بقدر اهتمامهم بالأرض الفلسطينية السليبة، التي تُنبت هذه الطبيعة الخلابة، كما أنَّ نباتات هذه الطبيعة قد تحولت إلى دوال خاصة في أشعارهم، ترمزُ إلى وطنهم فلسطين. وتحفل أشعار درويش بأسماء هذهِ النَّباتات التي تنمو في البيئة الفلسطينية، في سهولها وجبالِها ووديانها، فهلْ هو شاعر طبيعة؟

يقول رجاء النقاش: "ولا شك أنَّ نشأة محمود درويش قد عمقت إحساسه بالطبيعة، وعلاقته الوجدانية معها، ذلك لأنه وُلد في قرية فلسطينية، وعاش فترةً طويلةً من صباه في هذه القرية، والذين يعيشون في القرية يحسون بالطبيعة أكثر من أهل المدينة."[2] وهذا يفسّر توظيف درويش للطبيعة في أعماله الشعرية، فقد حرص حرصًا شديدًا على توظيف أسماء النباتات والأشجار التي تنمو في فلسطينَ لإثبات هويته الوطنية.

ويرى النقاش أيضًا أنه ليس كشعراء الطبيعة، الذين يعنون عنايةً كبيرةً بها، ويرون أنها هدفٌ يسعون إليه، فهو لا ينظر إليها كموضوعٍ أساسيٍّ أو مستقلٍّ في شعره، ولكنه يوظفها ليعبر عن تجربته الإنسانية والوطنية[3]. كما يعبّر عن علاقة الإنسان الفلسطيني بهذه الطبيعة، وبهذا تتحقق الهُوية الوطنية من خلال الطبيعة ومظاهرها.

---

(1) درويش، محمود: **كزهر اللوز أو أبعد**. ص: 156

(2) النقاش، رجاء: **محمود درويش شاعر الأرض المحتلة**. ص: 167

(3) ينظر: السابق. ص: 168

إنَّ اختياره لأسماء بعض النباتات التي يتعامل مَعها الفلسطيني، بشكلٍ يوميٍّ أو موسميٍّ، كان عن وعيٍ تامٍّ، وتوظيف هذه النباتات لم يأتِ من فراغ، إنما جاء ليقول للمحتل الإسرائيلي: إنَّ الفلسطينيين هم الذين زرعوا أرض فلسطين بنباتٍ فلسطيني، وهكذا يصوغ هويته الفلسطينية بنباتاتها. لذلك يقول في قصيدته "السجين والقمر" (آخر...):

"كانت هويتنا ملايينًا من الأزهار"[1]

ويذكر في قصيدته "تلك صورتها وهذا انتحار العاشق" أن هويته ورق الحقول[2].

وفي (في حضرة...) يردُ ذكر النباتات الفلسطينية التي تعلَّق قلب درويش بها، إذ تربطه بها علاقةٌ خاصة، من خلالها يثبت فلسطينيته، فهو يذكرُ من الأشجار الفلسطينية: الزيتون والبرتقال والتّين والتوت والصّنوبر وغيرها، ويذكر من الأعشاب: شقائق النعمان والخبيزة والهندباء والمريمية وغيرها، ويذكرُ من الحبوب: القمح والحنطة والسمسم وغيرها. وذلك على مدى المقاطع في (في حضرة...). إنّ حديثه عن هذه النباتات التي تنمو في الرّيفِ الفلسطيني لدليلٌ على تمسّكه بهويته الفلسطينية، والنّاظر في أشعاره يجد توظيف هذه النباتات بصورةٍ ملفتةٍ للنَّظر، على مدى مَسيرته الشعريةِ الطويلةِ.

يقول يوسف الخطيب: "إنّ التين، والزيتون، والسنديان، والخروب في أعالي الجبال، قدْ تخلّى الشعراء الآن عن كثير من قيمتها الجمالية المجردة في الطّبيعة، ليستولدوا منها قيمة فذة جديدة تمثل العراقة، والشّموخ، والالتحام الأوثق وَالأبقى بجسد الأرض عبرَ ألوف السنين."[3] وهكذا تغدو هذه النباتات هوية وطنية يُعرف بها الشاعر الذي نشأَ في بيئة قروية، ولكي يَدحض رأي الغزاة الصّهاينة بأن فلسطين صحراء قاحلة، وأنّهم جاؤوا ليحيوها ويزرعوها.

---

(1) درويش، محمود: **ديوان محمود درويش.** م/1. ص: 218

(2) ينظر: السابق. ص: 572

(3) الخطيب، يوسف: **ديوان الوطن المحتل.** ص: 44

وعلى سبيل المثال، يكتب: "لك ليل، ولا إقامة لنا ولك، منذ الآن. تحت أشجار الزيتون."[1] والزيتون هُنا رمز للوطن، وهوية له، ويوظف ضمير المخاطَب (الأنت) وضمير المتكلم بصيغة الجمع (النحن).

ولدرويش عشراتُ القصائد التي ورد فيها ذكر الزيتون، يقول في قصيدة "عن الصمود" (أوراق...):

"لو يذكرُ الزيتون غارسَهُ
لصار الزيت دمعا!"[2]

وهنا وظّف الزيتون كدال يرمز به إلى الوطن، كما وظف في القصيدةِ ضميرَ المتكلم بصيغة الجمع (النحن).

ويكتب عن البرتقال: "يَهُبُّ عليك هواء الحنين من ناحية البرتقال، على يمينك، ومن اليود البحري على يسارك."[3]

يكتبُ هنا عن البرتقال وهو في فلسطين، وذلك بعد عودته إليها لزيارة أهله بتصريحٍ خاصّ، ويوظف ضمير المخاطب. وقد وردَ البرتقال كرمز للوطن في قصائدَ عديدة له، إذ إنَّ فلسطين مشهورة بزراعته، فَعلى سبيل المثال وظَّف هذا الرمز في قصيدته "أقبية، أندلسية، صحراء" (حصار...)، قائلاً:

"سَهْلٌ وصعبٌ خروجُ الحمام من الحائط اللغويِّ، فكيف سنمضي
إلى ساحة البرتقالِ الصغيرةِ؟"[4]

---

(1) درويش، محمود: **في حضرة الغياب**. ص: 33
(2) درويش، محمود: **ديوان محمود درويش.** م/1. ص: 40
(3) درويش، محمود: **في حضرة الغياب**. ص: 153
(4) درويش، محمود: **ديوان محمود درويش.** م/2. ص: 89

وهنا كَتب عن البرتقال وهو خارج فلسطين، وتحديدًا بعد الخروج الفلسطيني من لبنان إلى منفى جديدٍ، وقد رمز إلى الوطن بعبارة "ساحة البرتقال الصغيرة"، ولكن الوصول إليها صعبٌ، وقد وظَّف هنا ضمير المتكلم بصيغة الجمع.

ويكتب عن شقائقِ النُّعمان كرمز فلسطيني: "وبحثنا عن زهرتنا الوطنية، فلم نجد أفضل من شقائق النعمان التي سمّاها الكنعانيون ((جراح الحبيب))"[1].

يوظف ضمير المتكلم بصيغة الجمع، والفعل الماضي والمضارع المنفي.

وقد كتب عن شقائق النعمان كرمزٍ فلسطينيٍّ في قصائد عديدة، فيحيلنا نصه السابق إلى "جدارية" إذ يقول فيها:

"ولم نعرف من الأزهار غيرَ شقائقِ النعمانِ"[2]

وهنا قد وظف أيضًا الفعل المضارع المنفي، وضمير المتكلم. ويحيلنا كذلكَ إلى قصيدته "نزف الحبيب شقائق النعمان" (لا تعتذر...)[3]، إذْ تحدَّث عن شقائق النعمان كرمزٍ فلسطيني موظفًا فيها ضمير المخاطب بصيغة الجمع، إذ خاطب "شعب كنعان" شعبه الفلسطيني، وهذا النزيف "شقائق النعمان" خاصٌّ بالكنعانيين/ الفلسطينيين.

ونلاحظ أنَّ (أنا) الشاعر قد ذابت في الذات الجماعية، كما انصهرتْ همومه بهموم شعبه، فهو ما زال يبحث عن ذاته من خلال الطَّبيعة التي تكسو وطنه، والتي يصوِّرها بطريقة خاصَّة، لا كما يفعل شعراء المهجر والرومانسيون الذين يتناولونها بالتَّحليل والتعليل[4]. وهكذا تكون الطبيعة عاملاً مهمًّا في إثبات الهوية وتحقيقها، لا مجردَ طبيعة جامدة وخالية من القيم الإنسانية النبيلة.

---

(1) درويش، محمود: **في حضرة الغياب**. ص: 70

(2) درويش، محمود: **الأعمال الجديدة**. ص: 449

(3) ينظر: درويش، محمود: **الأعمال الجديدة**. ص: 49

(4) ينظر: الديك، نادي ساري: ***الطبيعة في شعر محمود درويش***. **آفاق**. رام الله. 6 -7/ شتاء وربيع 2000م. ص: 77

1 -6 -4: الكنعانية - الفلسطينية

لقد حاول الاحتلال، في مخططِهِ الصّهيوني، محو كلّ ما هو فلسطيني، وجعله إسرائيليًّا، لكي يثبتَ أنَّ المكان له، وذلك بدءًا بـِ (التوراة والتلمود)، ومرورًا بـِ (بروتوكولات حكماء صهيون)، ووصولاً إلى الواقع الحي والممارسات اليوميَّة لتهويد فلسطين. لذلك فإنَّ الفلسطينيين يواجهون هجمة شرسة يشنُّها الصهاينة لإلغاء هُويتهم الوطنية، وضم الحضارة الفلسطينية القديمة إلى تراثهم المزعوم. ولذلك كان لا بدَّ من نهضة قوية، وهبة ثورية تقف في وجه هؤلاء المحتلين، فكان دور الشُّعراء بارزًا في ذلك.

يكتب درويش في المقطع الرابع من (في حضرة...): "ولا تبحث عن الكنعانيِّ فيك لتثبت أنك موجود. بل اقبض على واقعك هذا، واسمك هذا، وتعلّم كيف تكتب برهانك."[1]

ينهى (أناه) عن البحث والتنقيب في الأسطورة، ليثبتَ كنعانيته ووجوده، فهو موجودٌ رغم الاحتلال، ولكنه يريد أن يثبت وجوده من خلال الواقع اليوميّ، وأنه هو الذي سيكتب برهانه/ هويته، لا غيره، ويوظّف هنا أسلوبي النهي والأمر، وضمير المخاطَب والأفعال المضارعة، للدَّلالة على الزمن الحاضر. ثمَّ يكتب في المقطع نفسه عن الكنعانيات/ جدّاته منذ القدم، ويكتب عنْ أعمالهن القديمة[2].

لم يوظفْ درويش الأسطورة الكنعانية في أعماله الأولى، ولكنها ظهرت فيما بعد. أمَّا في أعماله الأولى فإنه كان يشير إلى فلسطين تارةً بصورة مباشرة، وطورًا بدوال خاصة، تحدثنا عنها من قبل. فعلى سبيل المثال يقول في قصيدته "عاشق من فلسطين" (عاشق...):

"سأكتب جملة أغلى من الشُهّداءِ والقُبَلِ:
((فلسطينيةً كانت. ولم تزلِ!))"[3]

---

(1) درويش، محمود: **في حضرة الغياب**. ص: 35

(2) ينظر: السابق. ص: 36 - 37

(3) درويش، محمود: **ديوان محمود درويش.** م/1. ص: 80

ثم يتابع قائلاً:

"فلسطينيةَ العينين والوشمِ

فلسطينية الإسمِ

فلسطينية الأحلام والهمِّ

..."[1]

ولعلنا نتفق معَ إلياس خوري الذي يرى أنَّ الشاعر في هذه القصيدة قد استخدم المرأة - الأرض، لإثبات الهوية، وأنَّ تكرار لفظة "فلسطينية" ما هو إلا صدى يترددُ لدى الشاعر، وقد اعتبر الاسم معركة للوجود الفلسطيني، فالوطن لا يُسترجع إلا إذا استعيد الاسم/ الهُوية، كما يرى أنه قد أخرج الاسمَ الفلسطينيَّ من الأنقاض والركام[2].

لقد ظهرت لفظة "كنعان" بدءًا من ديوانه (حصار...)، وذلك في "قصيدة بيروت"، إذ أضاف إليها كلمة أرض فأصبح التعبير "أرض كنعان"[3]، وتكرَّر هذا التعبير أو بهذا المعنى، في قصائد عديدةٍ فيما بعد مثل "ربِّ الأيائل يا أبي.. ربّها" (أرى...)[4] ، وفي قصيدة "حجر كنعاني في البحر الميت" (أحد عشر...)[5]، وفي قصيدةِ "سنختارُ سوفوكليس" (أحد عشر...)[6]، وفي قصيدة "أطوار أنات" (لماذا تركت...)[7]، وفي قصيدة "لاشيء إلا الضوء" (لا تعتذر...)[8]، وفي قصيدة "كوشم يد في معلقة الشاعر الجاهلي"[9]. ولم يردْ هذا التعبير "أرض كنعان" في (في حضرة...).

---

(1) درويش، محمود: **ديوان محمود درويش.** م/1. ص: 82

(2) ينظر: خوري، إلياس: ***محمود درويش: الهوية وسؤال الضحية.*** **الأيام.** رام الله. عدد 5279/ 2010/9/24م. ص: 10

(3) درويش، محمود: **ديوان محمود درويش.** م/2. ص: 201

(4) ينظر: السابق. ص: 392

(5) ينظر: السابق. ص: 519

(6) ينظر: السابق. ص: 533 - 535

(7) ينظر: درويش، محمود: **الأعمال الجديدة.** ص: 355

(8) ينظر: السابق. ص: 47

(9) ينظر: درويش، محمود: **كزهر اللوز أو أبعد.** ص: 165

كما وظَّف في أشعاره الآلهة الكنعانية، كرموزٍ فلسطينية، مثل (عناة) بشكلٍ متكررٍ، و(بعل) بشكلٍ أقل، كما في قصيدته "ربِّ الأيائل يا أبي.. ربّها" (أرى...)[1]، وفي قصيدة "حجر كنعاني في البحر الميت" (أحد عشر...)[2]، وفي قصيدة "أطوار أنات" (لماذا تركت...)[3]، وفي "جدارية"[4]، وأشارَ إلى (عناة) إشارةً دون تصريحٍ باسمها في قصيدة "ضباب كثيف على الجسر"[5]، وفي قصيدة "كوشم يد في معلقة الشاعر الجاهلي"[6]، ولم يوظفْ هذه الرموز (الآلهة الكنعانية) في (في حضرة...).

ووظفَ في قصائده أمورًا تتعلق بالديانة الكنعانية، كالصلاة والأعياد والشِّعر، كما في قصيدته "خطبة ((الهنديّ الأحمر)) -ما قبل الأخيرة- أمامَ الرّجل الأبيض" (أحد عشر...)[7]، و"حجر كنعاني في البحر الميت" (أحد عشر...)[8]، و"سنختار سوفوكليس" (أحد عشر...)[9]، وفي "جدارية"[10]، ولم يكتبْ عن هذه الأمور الدينية في (في حضرة...).

يكتب درويش: "وبحثنا عن زهرتنا الوطنية، فلم نجد أفضل من شقائق النعمان التي سمّاها الكنعانيون ((جراح الحبيب))"[11].

ستغدو زهرة شقائق النعمان رمزًا خاصًّا للفلسطينيين، إذ ورد ذكرها في الأساطير الكنعانية، والنعمان هو أحد أسماء (بعل)، ويوظفُ هنا ضمير المتكلم بصيغة الجمع.

---

(1) ينظر: درويش، محمود: **ديوان محمود درويش.** م/2. ص: 397

(2) ينظر: السابق. ص: 521

(3) ينظر: درويش، محمود: **الأعمال الجديدة.** ص: 353

(4) ينظر: السابق. ص: 478، ص: 504

(5) ينظر: درويش، محمود: **كزهر اللوز أو أبعد.** ص: 139

(6) ينظر: السابق. ص: 175

(7) ينظر: درويش، محمود: **ديوان محمود درويش.** م/2. ص: 505

(8) ينظر: السابق. ص: 519

(9) ينظر: السابق. ص: 528

(10) ينظر: درويش، محمود: **الأعمال الجديدة.** ص: 478، ص: 507

(11) درويش، محمود: **في حضرة الغياب.** ص: 70

يحيلنا نصُّه السابق إلى قصيدة "نزف الحبيب شقائق النعمان" (لا تعتذر...)، وقد أشـــرنا إلى النصين سابقًا، في هذا المبحث.

ويكتب: "وبحثنا عن طائرنا الوطني، فاخترنا ((الأخضر)) تَيَمُّنًا بانبعاثه مـــن الرمـــاد، وتجنّبًا لسوء فهم مع أخوة ((الفينيق))"[1].

يوظّف هنا (الطائر الأخضر) كدالّ فلسطيني، إذ يدل هذا الدال على التجدد والانبعـــاث، فيولد هذا الطائر من ذاته بعد موته، فهو يرمز إلى الشّعب الفلسطيني الذي يتجدد وينبعث مـــن الرماد. ويوظّف هنا ضمير المتكلم بصيغة الجمع للدلالة على الذَّات الجماعية.

تقترب الحكاية الخرافية من الأساطير، في المحتوى والمَضمون والأمور الخارقة، لذلك ألهمت الشّعراء والأدباء والمفكرين، فوظَّفوها في نتاجاتهم الأدبية لارتباطها بالإنسان وبقضـــاياه المصيرية، ولامتلائها بالحكمة والعبرة رغمَ بساطتها، وإنْ كان هذا الاهتمام قد ظهر في القـــرن الثامن عشر[2]، إلا أنَّنا نلاحظ انتشاره في الأعمال الحديثةِ لدى الأدباء.

لقد وردتْ حكاية (الطائر الأخضر) في الحكايات الشعبية الفلســـطينية، المرويَّـــة منهـــا والمكتوبة، إذ تروي هذه الحكايات أنَّ (الطائر الأخضر) هو في الأصل صبي تذبحه امرأة أبيه، وتقوم أخته الحنون بدفنِ عظامه تحتَ الشجرة، فينبعث من موته طائرًا أخضر ينتقم من امـــرأة أبيه، ومن أبيه الذي تزوجها، ثم يعود إلى أخته ويعود إلى حالته الطبيعيـــة. وقـــد وردتْ هـــذه الحكاية في كتاب (قول يا طير..) بعنوان (الطير الأخضر)[3].

---

(1) درويش، محمود: **في حضرة الغياب**. ص: 70

(2) ينظر: أبو هشهش، إبراهيم: ***"الطائر الأخضر" في الإبداع الشعبي وفي نصين ليحيى يخلف ومحمود درويش*. أبحـــاث اليرموك."سلسلة الآداب واللغويات".** المجلد 18. العدد 1/ 2000م. ص: 18

(3) ينظر: مهوّي، إبراهيم. وكناعنة، شريف: **قول يا طير...** بيروت: مؤسسة الدراسات الفلســـطينية. 2001م. ص: 99 وما بعدها.

وقد وظَّف درويش الطائرَ الذي يدلّ على الانبعاث والتجدد، في العديد من قصائده، مستلهمًا الأساطير القديمة، إذ ذكرَ طائر (العنقاء) الخرافي الذي ينبعث بعد احتراقه، وذلك في بعض قصائده مثل: "سرحان يشرب القهوة في الكفاتيريا" (أحبك...)، إذ يقول:

"كل يوم نموت، وتحترق الخطوات وتولد عنقاء
ناقصة، ثم نحيا لنُقتل ثانيةً."[1]

ونلاحظ هُنا الاختلاف في توظيف الدال، فقد وظَّف هنا طائر (العنقاء)، كما وظَّف ضمير المتكلم بصيغة الجمع للدلالة على شعبه، ووظَّف الفعل المضارع الذي يدل على الزمن الحاضر وعلى الاستمرارية.

وقد وردَ ذكر (العنقاء) في "مديح الظل العالي"، إذ خاطب المقاتل الفلسطيني قائلاً:

"فاظهر مثل عنقاء الرماد من الدمارِ"[2]

ربط هُنا (العنقاء) بالرماد وبالدَّمار، فهي تولد منهما وتنبعث وتتجدَّد، وهكذا هو المقاوم الفلسطيني، والخطاب هُنا موجَّه إليه.

كما ورد ذكرها في قصائد أخرى مثل "جدارية"[3]، و"في بيت أمي" (لا تعتذر...)[4]، و"كوشم يد في معلقة الشاعر الجاهلي"[5].

وقد وظف رمزًا آخر يدل على الانبعاث والتجدد، للدلالة على أن الشعب الفلسطيني مهما تعرض لنكبات ومجازر، فإنه ينبعث من قلب الدم والدمار، قويًّا وقادرًا على المقاومة والصمود في وجه المحتل، الذي يسعى إلى إفنائه ومحوه من الوجود. وهذا الرمز هو (طائر

---

(1) درويش، محمود: **ديوان محمود درويش.** م/1. ص: 461
(2) درويش، محمود: **ديوان محمود درويش.** م/2. ص: 10
(3) ينظر: درويش، محمود: **الأعمال الجديدة.** ص: 476
(4) ينظر: السابق. ص: 28
(5) ينظر: درويش، محمود: **كزهر اللوز أو أبعد.** ص: 170

الفينيق)، إذ ورد في قصيدته "مأساة النرجس ملهاة الفضة" (أرى...)[1]، وفي قصيدته "عود إسماعيل" (لماذا تركت...)، إذ يقول فيها:

"ورمادُ قريتنا اختفى بسحابةٍ سوداءَ لم
يُولَدْ عليها طائر الفينيق بَعْدُ"[2]

نلاحظ هنا اختلاف استخدام الرمز، إذ وظف (طائر الفينيق) كرمزٍ يدل على التجدد والميلاد من الرماد، مستخدمًا ضمير المتكلم بصيغة الجمع.

وفي أعمال أخرى لا يذكر اسم الطائر، ولكن الدلالة تبقى واحدة، وهي التجدد والميلاد مرةً أخرى من قلب الرماد، أو بعدَ الموت، كما في قصيدة "شادنا ظبية توأمان" (سرير...)[3]، وفي "جدارية"، إذ يقول:

"سأَصير يومًا طائرًا، وأَسُلُّ من عَدَمي
وجودي، كُلَّما احتَرقَ الجناحانِ
اقتربتُ من الحقيقة، وانبعثتُ من
الرمادِ."[4]

لم يذكرْ هنا اسم الطائر، ولكن تبقى الفكرة نفسها، ففي القصيدة قرائن تدل عليه كالعدم والاحتراق والرماد، ووظّف ضمير المتكلم بصيغة المفرد، والأفعال المضارعة والماضية.

وتكرر ذكر الطائر دون أن يذكر اسمه أيضًا في قصائد أخرى مثل "ولنا بلاد" (لا تعتذر...)[5]، إذ تحدّث عن أناه بضمير الغائب. و"لا كما يفعل السائح الأجنبي" (لا تعتذر...)[6]، إذ ذكر أن هذا الطائر وطني.

---

(1) ينظر: درويش، محمود: **ديوان محمود درويش.** م/2. ص: 422
(2) درويش، محمود: **الأعمال الجديدة.** ص: 312
(3) ينظر: السابق. ص: 578
(4) السابق. ص: 444 - 445
(5) ينظر: السابق. ص: 46
(6) ينظر: السابق. ص: 138

ولدرويش قصائد عديدة تحدث بها أو أشار إلى (الطائر الأخضر)، باعتباره رمزًا للتجدد الفلسطيني والانبعاث والميلاد. كما في قصيدة "أحبك أكثر" (آخر...):[1]

وظَّف الشاعر هنا اللون الأخضر الذي يدلّ على الحياة والتجدد، وربطه بقلب الوطن رمز الحياة أيضًا، كما وظف الفعل المضارع، وضمير المتكلم بصيغة الجمع للدلالة على الشعب الفلسطيني، وضمير المخاطَب للدلالة على الوطن الذي يتغزّل به الشاعر. وهنا لم يشر إلى الانبعاث أو الميلاد بشكل مباشر.

وفي قصيدته "نشيد إلى الخضر" (أعراس)[2]، إشارات واضحة إلى (الطائر الأخضر) الذي ينبعثُ بعد موته، ويولد من الرماد، ويرمز بالأخضر إلى الشهيد الذي يسقط على الأرض ويُنبت مقاتلين جددًا للاستمرار في مقاومة المحتل، وقد تكرّرت لفظة "الأخضر" و"أخضر" خمسًا وعشرين مرة مع العنوان؛ للدلالة على التأكيد والتركيز والتكثيف. ووظف الشاعر أساليب متنوعة مثل: التوكيد: (إنك الأخضر، إن في حنجرتي..)، والنفي: (لا يشبهك، لا يمشي إليك..)، والأمر: (فلتجدد، وجدد، ولتحاول...)، والنِّداء: (أيها الأخضر، يا أخضر..). كما وظَّف ضمير المتكلم للدلالة على نفسه، وضمير المخاطَب للدلالة على الأخضر/ الشهيد.

ودرويش، هُنا، أو في أي عمل آخر، لا يسرد الحكاية الشّعبية، ولكنه يمتصها ويذيبها في أعماله، مكتفيًا بالاعتماد على الرمز في هذه الحكاية، وهو (الطائر الأخضر) المنبعث من الرماد، ويظهر هنا الأسلوب الخاص، والتجربة المتميزة في توظيفِ الحكاية الشعبية[3]. لذلك نرى أنَّ هذا الرمز يكثف كل ما يريد أن يقوله الشَّاعر عن الانبعاث والتجدد والاستمرارية.

وأشار إلى (الطائر الأخضر) في قصيدته "مأساة النرجس ملهاة الفضة" (أرى...)، قائلاً:

---

(1) درويش، محمود: **ديوان محمود درويش.** م/1. ص: 240

(2) ينظر: السابق. م/1. ص: 652 وما بعدها.

(3) ينظر: أبو هشهش، إبراهيم: ***"الطائر الأخضر" في الإبداع الشعبي وفي نصين ليحيى يخلف ومحمود درويش.* أبحاث اليرموك. "سلسلة الآداب واللغويات".** ص: 24

"أما نحن، فاحملْنا لنرجعَ
من حروبِ الذَّودِ عن عرشِ السرير إلى فراشِ نسائنا
وإلى قماشِ الحورِ أَخضرَ في الرمادِ وفي رؤى شعرائنا."[1]

وهنا إشارةٌ واضحةٌ إلى (الطائر الأخضر) الذي سينبعث من الرماد في وطنه، كما أنه سينبعث في الشعر، وقد وظَّف الشاعر ضمير المتكلم بصيغة الجمع للدلالة على شعبه، وضمير المخاطَب لمخاطبة البحر، رمز النفي والتشريد، أو الأمل والعودة.

وفي قصيدته "حجر كنعاني في البحر الميت" (أحد عشر...)، وردت إشارة أخرى إلى (الطائر الأخضر)، إذ يقول:

"وأَنا أَنا أَخْضرٌ عامًا بعدَ عامٍ فَوْقَ جِذْعِ السِّنديان"[2].

وظف هنا ضمير المتكلم بصيغة المفرد، والفعل (أخضرٌ) للدلالة على التجدد والانبعاث.

1 -6 -5: الهوية القومية - العربية

يُعد العَلَمُ رمزًا خاصًّا لكل بلد، وهوية وطنية يعرف بها، وتتشابه بعض أعلام الدول العربية من حيثُ الشكل، ومن حيث الألوان، فالألوان الأربعة (الأحمر والأسود والأبيض والأخضر) تدخل في تشكيل أعلام دولٍ عربيةٍ عديدةٍ، لذا يكتب درويش موظفًا ضمير المتكلم بصيغة الجمع: "وبحثنا عن علَمنا الوطني، فأرشَدَنا بُعْدُنا القوميُّ إلى بيت الشعر إياه، الذي أغدق على الألوان الأربعة أوصافًا قد تجافي الموصوف، ولكنها تهيِّج الحماسة."[3]

يحيلنا هذا النص، بداية، إلى بيت الشعر الشهير لصفي الدين الحلي، إذ يقول:

---

(1) درويش، محمود: **ديوان محمود درويش.** م/2. ص: 434

(2) السابق**.** م/2. ص: 520

(3) درويش، محمود: **في حضرة الغياب**. ص: 70

"بيضٌ صَنائِعُنا، سودُ وقائِعُنا، خُضرٌ مَرابعُنا، حُمرٌ مواضِينا"[1]

وقد افتخر درويش بعروبتهِ وتغنّى بها في بداياته الشعرية، ففي قصيدته "بطاقة هوية" (أوراق...) يتضح ذلك من خلال قوله:

"سَجِلْ!
أنا عربي"[2]

وقد تكرَّرت هذه اللازمة أربع مرات، كافتتاحية لكل مقطعٍ من مقاطع القصيدة، وذلك لتأكيد الهوية العربية التي تنصهر فيها الهويّة الفلسطينية، فهي جزء منها، والتي تقابل الهوية الصهيونيّة التي جاءت لتمحوَ كل ما هو فلسطيني أو عربي، ولمْ يشرْ هنا إلى ألوان العَلَمِ، وقد وظَّف ضمير المخاطب للدلالة على المحتل، وضمير المتكلم للدلالة على ذاته العربية.

وظهر افتخاره بعروبته في قصيدة "نشيد" (عاشق...)[3]، فقد أشارَ إلى تقابل الهويتين: هوية العدو الذي يشتمُ ويتعالى، وهوية العربي الذي يتحدّى العدو ويفتخر بهويته، ولم يشرْ هنا إلى ألوان العلم، وقد وظَّف ضمير المتكلم بصيغة الجمع.

وذكر ألوان العلم الفلسطيني فيما بعد في "حالة حصار"، إذ يقول:

"سيلعب طفلٌ بطائرةٍ من وَرَقْ
بألوانها الأربعة
[أَحمر، أَسود، أَبيض، أَخضر]"[4]

تحدَّث هنا عن تحدي الفلسطيني، حتى وإنْ كان طفلاً، للعدو، إذ سيرفع هذا الفلسطيني هويته على شكل طائرة وَرَقيَّةٍ تحلق في عنان السماء، وتحمل هذه الطائرة ألوان العلم

(1) صفي الدين الحلي: **ديوان صفي الدين الحلي.** بيروت: دار صادر. 1990م. ص: 21
(2) درويش، محمود: **ديوان محمود درويش.** م/1. ص: 71
(3) ينظر: السابق. ص: 145
(4) درويش، محمود: **حالة حصار**. ص: 66

الفلسطيني، ولمْ يشرْ إلى أن هذه الألوان تختص بالهوية القومية العربية، ربّما لأنـــه شـــعر أن شعبه الفلسطيني وحيدٌ في هذا الحصار ومواجهة المحتل، إذ قال في النصِّ نفسه:

"وحيدون، نحن وحيدون حتى الثمالة
لولا زياراتُ قَوْسِ قُزَحٍ"[1]

1 -7: الغربة والمنفى

يقول ابن منظور في مادة (نفى): "يقال: نَفَيْته أَنْفِيه نَفْيًا إِذا أَخرجته من البلد وطردته... والنَّفْوةُ: الخَرْجة من بلد إلى بلد."[2] وفي المعجم الوسيط "(المَنْفى): مكان النَّفي. (ج) مَنَافٍ."[3]

عاشَ درويش سنوات عديدة في المنفى، فقد عرف معنى الغربة والوحدة والعزلة، لـــذا فإننا نجده قد كتب عن هذه التجربة في قصائد عديدة، إذْ عبَّر عنها بصدقٍ وحرارةٍ، حيث عاش هذه التجربة ابتداءً في الوطن ومرورًا بموسكو والقاهرة وبيروت وتـــونس وانتهـــاءً ببـــاريس. يكتب: "فيك من عمر المنفى ما فيك من عمرك في الوطن."[4] ومن الملاحظ أنه عاش ســـنوات النضج والوعي والتطوّر في المنفى، فهذا المنفى قد صقلَ موهبته الشعرية وأثراها، وفتح أمامَـــه الآفاق الرحبة التي لن تنفتح إذا بقي في فلسطين ولمْ يخرجْ منها، لذلك نجده قد مدحَ المنفى فـــي بعض قصائده أو في المقابلات التي أجريت معه.

وعلى الرغم من السَّنوات العديدة التي قضاها في الغربة والمنفى، إلا أنـــه بقـــيَ شـــديدَ الصلة بقضيته الفلسطينية، كما أنه ازداد التصاقًا روحيًّا ومعنويًّا بأرضه، بعد أن انفصل عنهـــا جسديًّا، وازداد تمسّكًا بهويته الوطنية والإنسانية، وقد أتاح له المنفى أنْ يحمل قضيته إلى العـــالم بعيدًا عن الشعر المباشر الذي كتبه قبل خروجه من فلسطين.

---

(1) درويش، محمود: **حالة حصار**. ص: 32

(2) ابن منظور، أبو الفضل جمال الدين محمد بن مكرم: **لسان العرب**. م/15. بيروت: دار صادر. (د.ت). مادة (نفـــي). ص: 337

(3) مصطفى، إبراهيم. وآخرون: **المعجم الوسيط**. ج/2. مصر: مجمع اللغة العربية. 1961م. مادة (نَفَى). ص: 951

(4) درويش، محمود: **في حضرة الغياب**. ص: 141

يكتب عن المنفى: "فلتصقل المسافة بكفاءة المحترف الماهر، لا بهشاشة المشتاق الحائر، فليس شعر المنفى ما يقول لك المنفى، بل ما تقول أَنت، ندًّا لندّ."[1]

نلاحظ أنه يتحدّث عن المنفى وكأنه ندٌّ له، أو خصم لا يؤثر فيه بقدر ما يؤثرُ هو فيه، فيوظف أسلوب الأمر مستعينًا بلام الأمر "فلتصقل" مخاطبًا (أناه) بضمير المخاطب، فـ(أناه) التي ستصنع طريق العودةِ بعد أن أصبحت في المنفى قويةً ومحترفةً، ولم تعدْ حائرة مضطربة، لا تدري ما تفعل، ويوظف هنا الفعل المضارع وكأنَّه يتحدث عن الزمن الحاضر.

يُحيلنا نصه السابق إلى المزمور رقم (4) من "مزامير" (أحبك...)، إذ يقول:

"إنني أتَّكئ على الريح
يا أيتها القامة التي لا تنكسر
لماذا أترنَّح؟.. وأنت جداري
وتصقلني المسافة
كما يصقل الموتُ الطازج وجوهَ العُشّاق"[2]

نلاحظ هنا تشابه الفكرة بشكلٍ عام، وهي الحديث عن المنفى، ولكن مع اختلاف في الجزئيات، ونرى أن العلاقة بين الشاعر والمنفى مضطربة، فهو متوترٌ وقلقٌ وغير ثابت، إذ يتكئ على الريح ويترنَّح، رغم قامته التي لا تنكسر، والتي تمثل له جدارًا يسنده، ولكن عظمه طري في هذا المنفى، فعمره فيه عندما كتب هذا النص سنةٌ أو سنتان، فهو غير متمرّس أو محترف، كما يورد في (في حضرة...)، ونلاحظ التناص في الصّورة الفنية "وتصقلني المسافة" التي أحالتنا إليها الصورة الواردةُ في (في حضرة...) كما يلي "فلتصقل المسافة"، ففي الأولى بدا مستسلمًا للمنفى، فالمسافة تصقله وتبعده عن وطنه دون أن يحرّك ساكنًا، فهي كالموت الذي لا يرد، وقد عكس التركيب فانعكس المعنى، أمَّا في الثانية فقد طالت سنوات المنفى، وصار

(1) درويش، محمود: **في حضرة الغياب**. ص: 92 - 93

(2) درويش، محمود: **ديوان محمود درويش**. م/1. ص: 379

محترفًا، فهو الذي سيصنع طريق العودة إلى وطنهِ، لذلك وظف أسلوب الأمر (فلتصقل)، وفي الأولى تصقله المسافةُ ليبتعد عَن الوطن، وفي الثانية هو الذي سَيصقل المسافة ليقترب منه.

وهنا، أي في المزمور رقم (4) وظَّف أساليب متعددة تدل على اضطرابه وعدم ثباته، إذ استخدم أسلوب التوكيد، ليؤكد اتكاءه على الريح وعدم ثباته، وأسلوب النداء في استغاثته بقامته/ الجدار التي لا تنكسر، وأسلوب الاستفهام للاستفسار عن حالة الترنُّح وعدم الثبات، دون أن يذكر حلاً ينهي هذه الحالة، كما استخدم الفعل المضارع فهو يتحدث عن زمن حاضر حين كتب هذا النص، واستخدم ضمير المتكلم بصيغة المفرد، إذْ تحدث عن نفسه في غربته.

1 -7 -1: الغجر والمنفى

يذكرُ درويش في المقطع السادس من (في حضرة...) الغجر دائمي السَّفر، الذين لا يمكثون في مكان واحد، يكتب: "في كلِّ وَلَدٍ غجريَّةٌ. وفي كل غجرية سَفَرٌ مرتجل. وفي كل سفر حكاية لا تُروى إلا بعد اجتياز الذكرى سنَّ الخجل من أَصحابها. ألهذا حَمَلْتَ الغجر معك كلما افترق المكان عن زمانه، وكلما تشرَّد المكان في سُكَّانه الباحثين عنه في ما تبقَّى من روائح هي الدليل على حسيَّة الروح؟"[1]

يكتبُ هنا عن الغجر كرمز للاجئين الذين لا يستقرون في مكان، فمن رحيلٍ إلى رحيل، ومن منفى إلى منفى، ويوظف هنا ضمير المخاطَب، والأفعال الماضية، فحديثه عن ذلك صار جزءًا من الماضي، وفي حديثه عن الغجر يوظف أسلوب النفي، فهم لا يقومون بكثير من الأعمال بسبب السفر، فلو كان لهمْ وطنٌ يوفر لهم الأمن والاستقرار لقاموا بتلك الأعمال.

لم يظهرْ هذا الرمز في أعماله الأولى، أو حتى في الأعمال التي كتبها بعدَ الخروج من فلسطين، إذ التفت إلى هذا الرمز وأخذ بتوظيفه بدءًا بقصيدته "مديح الظل العالي"، أي بعد الخروجِ من لبنان عام 1982م، وفيها يقول:

(1) درويش، محمود: **في حضرة الغياب**. ص: 50

"وطني حقيبهْ

وحقيبتي وَطَنُ الغَجَرْ

شعبٌ يُخَيِّمُ في الأغاني والدخانْ

شعبٌ يُفَتِّشُ عن مكانْ

بين الشظايا والمطرْ."[1]

جعل الشَّاعر في هذه القصيدة حقيبته وطنًا للغجر، إذ ليس لهم وطن ينتمون إليه، فالرَّحيل يتلوه رحيل وهكذا، "والعلاقة ((حقيبتي وطن الغجر)) تنبني من هذه الزاوية في التشبيه بين الغجر والفلسطينيين."[2] ثمَّ تحدث عن شعبه بصيغة النكرة لأنه يفقد الزمان والمكان، ويبحث عن وطنه. وقد وظف الشّاعر ضمير المتكلم والفعل المضارع، ليدل على الاستمراريّة في الحدث، وكذلك على الزمن الحاضر والمستقبل، ونلاحظ هنا تأثير الموقع والموقف في النص، فهذه القصيدة كُتِبت بعد الخروج من لبنان، بمعنى أنَّ الفلسطينيين ما زالوا يبحثون عن وطنهم ويسعون إلى العودة إليه، بعد أن انتقلوا من المنفى في لبنان، إلى المنفى الجديد في تونس، أما النصُّ السابق من (في حضرة...) فقد كُتِبَ بعد عودة الفلسطينيين المنفيين -ومنهم الشاعر - إلى وطنهم، لذلك يوظّف فيه الفعل الماضي، وكأنَّ المنفى أصبح ماضيًا.

وقد ورد ذكر الغجر في قصيدة "أقبية، أندلسية، صحراء" (حصار...)، فقد وصفهم بأنهم لا يحبّون الزراعة، لاستمرار رحيلهم، وذكرَ أنهم يرحلون إلى الأندلس جماعات[3]. والغجر همْ شعبه الفلسطيني الذي يرحل من منفى إلى آخر، والأندلس هي المنفى الجديد وهي تونس بعد مرحلة بيروت، فنلاحظ هنا أنَّه حدد الوجهة التي اتجه إليها الغجر/ شعبه المنفي. وقد بنى هذه القصيدة على أسلوب الحوار، ووظَّف فيها أساليب عديدة كالاستفهام، فمعظم الأسئلة المطروحة تستفسر عن زمانٍ أو مكانٍ، كما وظف أسلوب النفي فالغجر لا يمتلكون شيئًا بسبب عدم

---

(1) درويش، محمود: **ديوان محمود درويش.** م/2. ص: 57 - 58

(2) القاسم، أفنان: **مسألة الشعر والملحمة الدرويشية، محمود درويش في مديح الظل العالي/ دراسة سوسيو - بنيوية.** ط/1. بيروت: عالم الكتب. 1987م. ص: 141

(3) ينظر: درويش، محمود: **ديوان محمود درويش.** م/2. ص: 91

استقرارهم ورحيلهم المستمر، ووظف أسلوب الأمر والنهي في حوارِهِ مع صاحبه، كما استخدم الفعل المضارع ليدلَّ على الاستمرارية في الحدثِ فهم، أي الغجر/ شعبه، ما زالوا يرحلونَ ويبحثونَ عن وطنهم.

وكتبَ عن الغجر إذ قرنهم بالسفر والرحيل في قصيدته "نسافر كالناس" (ورد...)[1]، موظفًا ضمير المتكلم بصيغة الجمع ليدل على شعبهِ المنفي، وموظفًا الفعل المضارع للدلالة على الزمن الحاضرِ والمستقبل، فالمنفى ما زال قائمًا، وشعبه ما زال منفيًّا.

وتكرر حديثه عن الغجر بازدياد الغربة، واتّساع المنفى الفلسطيني في قصيدتهِ "الكمنجات" (أحد عشر...)، إذ يقول فيها:

"الكَمَنجاتُ تَبْكي مَعَ الْغَجَرِ الذَّاهِبينَ إلى الأَنْدَلُسْ
الكَمَنجاتُ تَبْكي على الْعَرَبِ الْخارِجينَ مِنَ الأَنْدَلُس"[2]

لقد وظف هنا أسلوب التّكرار، إذ تكررت عبارة "الكَمَنجاتُ تَبْكي مَعَ الْغَجَرِ الذَّاهِبينَ إلى الأَنْدَلُس" ثلاث مراتٍ، الأولى في بداية القصيدة، والثانية في وسطها، والثالثة في آخرها، والتكرار هنا جاءَ للتأكيد على أن الغجر/ شعبه ما زالوا في المنفى، ووظَّف الفعل المضارع الذي يدل على استمرارية الحدث، وهنا جَعلَ الكمنجات تشارك الغجر في البكاء.

وفي قصيدة "فرس للغريب" (أحد عشر...) ذكر الغجر كَلاجئين أو منفيين بشكلٍ عامٍّ، وقد وصفهم بأنهم أصدقاء طيبون[3]. وتكرر الحديث عنهم في قصيدته "مر القطار" (لماذا تركت...)، إذ يقول:

---

(1) ينظر: السابق. ص: 331

(2) درويش، محمود: **ديوان محمود درويش.** م/2. ص: 495

(3) ينظر: السابق. ص: 552

"ما الساعةُ الآن؟

ما اليومُ الذي حَدَثَتْ

فيه القطيعةُ بين الأمس والغدِ لَمَّا هاجر الغَجَرُ؟"[1]

هنا تساءل عن الزمن الذي حلت به النكبة بتفاصيله الدقيقة، الزمن الذي هاجر شعبه فيه قسرًا عن وطنهم، وفي هذه القصيدة وظف أساليب عديدة وذلك بشكل ملفتٍ للنظر، مثل النفي الذي يدل على عدم امتلاك الغجر/ شعبه لشيء بعد النكبة، واستخدم أسلوب الاستفهام، فقد كثُرَت الأسئلة المطروحة إثر النكبة، ولكنها لم تجد جوابًا واحدًا يفسر ما جرى، كما استخدم الفعل الماضي فالهجرة صارت جزءًا من الماضي، واستخدم كذلك الفعل المضارع الذي يدل على استمرارية الحدث، فالمنفى ما زال موجودًا، وشعبه لم يعد إلى وطنه.

أما في قصيدته "للغجرية سماء مُدَرَّبة" (لماذا تركت...)، فإنه تحدَّث عن الغجرية التي ترتبط بالرحيل والغربة[2]. وقد وظَّف هنا عدة أساليب، مثل الاستفهام إذ يود الاستفسار، من خلالها، عن بعض الأمور الغامضة، أو أنْ يسلِّط الضوء عليها، ووظف أسلوب النداء في ندائه للغجرية، فهو مرتبطٌ بها إذ ترمز إلى شعبه المنفي، ووظف أسلوب النفي فهذه الغجرية لا تملك شيئًا، بالتالي فهو لا يملك شيئًا مثلها، فلا بلاد ولا بيت ولا سقف. كما وظّف أسلوبي الأمر والنهي ليطلب منها بعض الأمور التي تربطهما معًا، وقد وظف ضمير المتكلم بصيغة المفرد في بداية القصيدة، ثم استخدمَ ضمير المتكلم بصيغة الجمع للدلالة على شعبه، فهو يروي سيرة شعبه، وقد وظَّف الأفعال الماضية التي ترتبط بالزمن الماضي، والأفعال المضارعة التي ترتبط بالزمن الحاضر والمستقبل، فالغجرية لمْ تعدْ إلى بيتها بعد.

1 -7 -2: المطار والمنفى

يتحدث درويش عن المطار كبوابة عامَّة، ومدخل كبيرٍ إلى المنفى، فهو في المطار حر بكل ما يفعل، كما أنه وحيدٌ، لا أحد يسأله أو يكترث به، ولكنه يرى نفسه شخصًا غريبًا وغير

(1) درويش، محمود: **الأعمال الجديدة.** ص: 330

(2) ينظر: درويش، محمود: **الأعمال الجديدة.** ص: 400 وما بعدها.

مرغوب فيه، بسبب الوثائق الثبوتية الفقيرة التي يحملها. ويرى أن "اللا مكـــان هـــو المنفـــى"، ويستمرُّ تنقله بين المطارات، ويشرح للموظفين عن شعبه المنفي أو تحـــت الاحـــتلال، ويـــذكر الأعمال التي يقوم بها المنفي في المطار، إذ يغسلُ ثيابه الداخلية ويحلق ذقنه، ويشربُ القهوة في الكافتيريا، ويُعجب بامرأة جميلة ويتغزل بها، ولكنها تغادر وتشعل في قلبِه الأشواق والذكريات، وربما يلتقي بها ويتعرف إليها في مطار آخر[1].

لم يَرِدْ دال (المطار) الذي يرمز إلى الغربة والمنفى، في أعماله الأولى التي كتبها وهو في فلسطين، أيْ قبل عام 1970م، ولكنَّ هذا الدال قد ظهر بعد خروجه من فلسطين، وقد وظفه في قصائد عديدة ليحمل الدلالة نفسها، ففي قصيدة "جواز سفر" (حبيبتي...) يقول:

"كلُّ العصافير التي لاحقتْ
كفي على باب المطار البعيد
كل حقول القمح،..."[2]

في هذه القصيدة التي ورد فيها دال (المطار)، يتضحُ من السياق أنه يرمز إلى الاغتراب والبعد عن الوطن، فقد وصفه الشاعر بأنه بعيد، كما أنه عرّفه بـــ (ال) التعريـــف، فالمطـــار/ المنفى معروف، وقد وظف ضمير المتكلم للحديث عن نفسه، كما وظَّف الفعل الماضي؛ ليصبح كل ما يتعلَّق بالوطن (العصافير، حقول القمح...) من الذكرياتِ الماضية، وسيبدأ زمن جديد هو زمن المنفى والاغتراب. وعلى الرغم من أنَّ الاحتلال قد أسقط الذكريات من جواز ســـفره، إلا أنَّ الوطن يعيش في قلبه، لذلك يقولُ في المزمور الثاني من "مزامير" (أحبك...):

"أيها الوطن المتكرر في المذابح والأغاني
لماذا أُهرِّبك من مطار إلى مطار
كالأفيون..

---

(1) ينظر: درويش، محمود: **في حضرة الغياب**. ص: 52 وما بعدها.

(2) درويش، محمود: **ديوان محمود درويش.** م/1. ص: 359

والحبر الأبيض..

وجهاز الإرسال؟!"[1]

لقد خاطب درويش الوطن في هذه القصيدة النثرية موظفًا أسلوب النداء، ومُعرّفًا بـ (ال) التعريف، فوطنه رغم البعد والغربة، يعيش معه، ويحمله من منفى إلى منفى، ومن مطار إلى مطار، ولكن الوطن ممنوع في كل المنافي، لذلك أبدع صورًا فنية ترسم منع الوطن من تهريبه إلى أيِّ مكان، فقد أصبح في نظر المسؤولين والموظفين من الأشياء الممنوعة. وقد وظَّف هنا ضمير المتكلم للحديث عن نفسه، وضمير المخاطَب للحديث مع الوطن، كما وظف أسلوب الاستفهام، ووظف التشبيه لرسم صورة منع الوطن، ووظف الفعل المضارع (أهربك) للدلالة على الاستمرارية والتجدّد، فالشاعر يتنقل من مطار إلى مطار، ومنْ منفى إلى منفى، فقد كتبَ هذه المجموعة بعد خروجه من فلسطين، أي في بدايةِ المنفى والاغتراب.

وورد دال (المطار) في قصيدته "كأني أحبك" (محاولة...)، إذ يقول:

"كان المطارُ الفرنسيُّ مزدحمًا

بالبضائع والناسِ.

كُلُّ البضائع شرعيَّة

ما عدا جسدي"[2]

نلاحظ هنا تشابه الفكرةِ مع ما يَرد في (في حضرة...)، فالنَّاس والبضائع في المطار قانونية بأوراقها الثبوتية، أما جسد الشاعر فهو مستثنى من ذلك، فدخوله إلى المطار ليس قانونيًّا أو شرعيًّا، ولكنه في القصيدة لا يذكرُ السبب، إذ على المتلقي أن يعرف أن الفلسطيني يفتقر إلى الأوراق الثبوتية التي تحمل اسمَ بلده، ليسافر إلى أي مكان يريد، كما أن الشاعر حدَّد هذا المطار وعرّفه فهو "المطار الفرنسي"، بالإضافة إلى ذلك فإنه وظف ضمير المتكلم للحديث عن نفسه،

(1) درويش، محمود: **ديوان محمود درويش**. م/1ص: 374 - 375

(2) السابق. ص: 467

كما أنَّه استخدم كلمة "مزدحمًا" و"كل" للدلالة على الكثرة والشمولية، ثم استثنى نفسَه من هذه الشّمولية الشرعية أو القانونية باستخدام أسلوب الاستثناء "ما عدا".

وفي "أربعة عناوين شخصية" (هي أغنية...)، وتحديدًا في العنوان الثاني "مقعد في قطار"، تحدَّث عن المنفى وعن بوابة أخرى للمنفى، غير (المطار)، وهي (القطار)[1]. إذ وظفه الشاعر كدال للغربة والبعد عن الوطن، فهو يحملُ المسافرين إلى المنفى وينقلهم من بلد إلى بلد.

ونلاحظ هُنا تشابه الفكرة، وهي المنفى، وأنه يوجد بوابةٌ أساسيةٌ لهذا المنفى في (في حضرة...) هي (المطار)، وهنا هي (القطار)، كما أنَّه تحدث عن الحب السريع في كلا النصين، وقدْ وظف الفعل المضارع للدلالة على استمرارية الحدثِ وتجدده، فقد كُتِبتْ هذه القصيدة وهو في المنفى في باريس، ووظف ضمير المتكلمِ بصيغة الجمع (لنا، نسافر، نحب...)، فالمنفي ليس هو وحده، كما وظف أساليب عديدة مثل: النفي (ليست لنا، لا نعود...)، فالمنفيّ لا يملك شيئًا في منفاه، كما أنه لا يستطيع القيام بالعديد من الأعمال التي يمكن أن يمارسها في بلده، ووظف الشاعر كذلك أسلوب الاستفهام الذي يفيد النفي، للتأكيد على فقدان مقومات الحياة في المنفى، أما أسلوب التعجب فقد استخدمه للتعجب من بُعد الحب (ما أبعد الحبَّ!) للدَّلالة على أن الحب في المنفى لا يكون قريبًا، وإذا اقترب فإنه لا يدوم.

وورد دال (المطار) في قصيدته "مطار أثينا" (ورد...)، فمطار أثينا سيوزع الناس إلى مطارات أُخرى، ومنهم الفلسطينيون، ولكنَّ الناس يغادرون المطار ويبقى الفلسطينيون "مقاعد فوق المقاعد"، وما زالوا ينتظرون، فقد جاؤوا من البحر وسيعودون إليه، فمن منفى إلى منفى[2].

لقد بنى درويش قصيدته بناءً دراميًّا يقوم على الحوار بالاستفهام والإجابة القصيرة، وهذا الحوار يدورُ بين أشخاص هم (المقاتل، والحامل، والموظف...)، وقد حدَّد هذا المطار "مطار أثينا"، ثم تحدث عن مطارات أخرى، أبقاها نكرة لتدل على أن المنفى مستمر ومجهول. ووظف ضمير المتكلم بصيغة الجمع، فالمنفيون متعددون (يوزعنا، أجبنا،...)، كما وظَّف

(1) ينظر: درويش، محمود: **ديوان محمود درويش.** م/2. ص: 255 - 256

(2) ينظر: السابق. ص: 332

أسلوب الاستفهام للدلالة على التيه والتخبط في هذا المطار/ المنفى، ووظف الفعل الماضي والمضارع للدَّلالة على عدم ثباتِ الحالة التي يمر بها المنفيون، فرغم تجمُّعهم في مكانٍ واحدٍ هو المطار، إلا أن هذا التجمع لا يعني التجمّع في الوطن الذي يمنحهم الاستقرار.

ونرى أنَّ "مأساة "المكان" تعبر عنه الشعرية بالسؤال المتكرر "أين؟" الأداة الدالة على المكان نحويًّا. و"البحر" –بدلالته على الحيرة والتنقل لا يمكن أن يكون حيزًا مكانيًّا ترتاح فيه الذات، أو يمكنه أن يستقبل الحياة والولادة والاستثمار. والمفارقة المؤلمة على المستوى الإنساني يرسمها سؤال رجل الجمارك وجواب المرأة: عنواننا بقجتنا... إنها مأساة الترحال الدائم لمن يفقد المكان؟!"[1]

1 -7 -3: المنفى في بيروت

يكرِّس درويش المقطع التاسع من (في حضرة...) كاملاً للحديث عن محطة بيروت، التي عاشَ فيها ما يقارب عشر سنوات بين عامي 1973 - 1982، وفي هذا المقطع يقيم حوارًا مع (أناه) حول السفن التي ستنقل المقاتلين إلى البحر، ويلحُّ بالسؤال عن ذلك، وعن النزول عن الكرمل، ويستحضر قدومه إلى القاهرة قبل بيروت، ويتحدث عن خروج المقاتلين عبر السفن، ولكنه لم يخرج معهم، إذ ظل فيها حزينًا ووحيدًا، يبكي ويبكي. ويصف يومًا كان قد خرج به إلى شوارعها، فرأى الجيش الإسرائيلي يحتلها، ثم يرتكب مجزرة صبرا وشاتيلا، فيضيق درويش ذرعًا بما يحدث، ويقرر الخروج منها بالتعاون مع السفير الليبي الذي نقله بسيارة دبلوماسية إلى دمشق، وكان قد بين له التخاذل العربي فيما يجري في لبنان ضد الفلسطينيين[2].

يوظف في هذا المقطع ضمير المخاطَب للحديث مع (أناه)، التي يقيم حوارًا معها، ويوظف الأفعال الماضية للدلالة على الزمن الماضي، والأفعال المضارعة للدلالة على الزمن الحاضر، وتوظيفه للفعلين (الماضي والمضارع) يدل على التوتر الذي كان يعيشهُ وهو في بيروت، فهي مرحلةٌ مهمة وخطيرة في حياته، فبالإضافة إلى المنفى والغربة، ظهرت الحرب

(1) رزقة، يوسف: ***المنفى وتجلياته في الشعر الفلسطيني*****. مجلة الجامعة الإسلامية.** عدد 1. مج 11/ 2003م. ص:8-9

(2) ينظر: درويش، محمود: **في حضرة الغياب**. ص: 75 وما بعدها.

الأهلية والطائفية والتمييز العنصري، ثمَّ قامت الحرب مع إسرائيل وتم اجتياح بيروت، وسقط آلافُ الشهداء من الفلسطينيين واللبنانيين، وخرجت المقاومة الفلسطينية من لبنان مبتعدةً عن فلسطين، فكل ذلك قد أثر في درويش، وجعله يستحضر تلك الأيام أو السنوات وكأنّه يعيشها، أو كأنَّه يكتب عن اللحظة الراهنة.

لقد كتب عن فكرة الغربة والمنفى في الوطنِ العربي، وذلك في قصيدته "النزول من الكرمل" (محاولة...) قائلاً:

"وها أنذا الآن
حين دخلتُ إلى الجامع الأمويِّ تساءل أهل دمشق:
مَنِ 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
مَن السائحُ المغتربْ ؟!"[1]

تحدث عن الاغتراب في البلدان العربية، "وبدأت الفجيعة تكبر كلما تنقل بين عواصم هذا الوطن أو ذاك من المحيط إلى الخليج ليدرك أنه أصبح بلا وطن."[2] فقد ذكر مثلاً ذهابه إلى دمشق والقاهرة وبغداد، ولكنه لم يذكر بيروت، وقد وظف أسلوب الاستفهام الذي يطرحهُ العرب "من العاشق المغترب؟ من السائح المغترب؟" ونلاحظ أنَّ كلمة (المغترب) تدل على الاغتراب في الوطن العربي، كما وظَّف ضمير المتكلم في حديثه عن نفسه، والفعل الماضي للدلالة على الزَّمن الماضي، على الرغم من أنه كان في بداية المنفى في بيروت حينَ أصدر هذه المجموعة.

---

(1) درويش، محمود: **ديوان محمود درويش.** م/1. ص: 475 - 476

(2) الأسطة، عادل: ***"مديح الظل العالي" واختصار التجربة الشعرية في شعر محمود درويش.*** **مجلة الكاتب**. القدس. عدد 43/ 1983م. ص: 142

إنَّ الواقع الجديد الذي صار إليه الشاعر، يمنعه من التعبير عن نفسهِ، ويحاول أن يكمم فاه، فهو هنا في البلاد العربية مراقَبٌ، كما أن حريته مقيدةٌ، لذلك نشأ لديه غربة نفسية وصراع داخليٌّ، فصارت نفسه الفلسطينية معتقلةً في نفسه العربية[1].

وفي قصيدة "أحمد الزعتر" (أعراس) تحدَّث عن الاغتراب، فالعواصم العربية ترفض الفلسطينيّ، وترفض الشاعر فيضطر إلى اللجوء إلى الحلم والشعر[2]. يظهر هنا جحود العواصم العربية للفلسطيني الذي ألفى نفسه غريبًا ومرفوضًا في هذه العواصم التي اعتبرها أضلاعه[3]، وقد وظّف في هذه القصيدة ضمير المتكلم للحديث عن نفسه (الفلسطينية)، وضمير المخاطَب ليخاطب أحمد العربي/ الفدائي الفلسطيني، وضمير الغائب للحديث عنه أيضًا، إذ يعتبره العرب مُغيَّبًا، أو غير مرغوبٍ فيه. ولم يذكر بيروت على الرغم من أن الحديث هنا عن الحرب الأهلية وعن مجزرة تل الزعتر، ولكنه لمّح إلى ذلك تلميحًا.

وتكرر حديثه عن استمرار المنفى والاغتراب، فيقول في قصيدته "مديح الظل العالي" على لسان صبرا:

"كَمْ مرةً ستسافرونْ
وإلى متى ستُسافرونْ
ولأيِّ حُلمْ؟
وإذا رجعتم ذات يومْ
فلأيِّ منفى ترجعونَ،
لأيِّ منفى ترجعونْ؟"[4]

---

(1) ينظر: مغنية، أحمد جواد: **الغربة في شعر محمود درويش (1972 - 1982).** ط/1. بيروت: دار الفارابي. 2004. ص: 37

(2) ينظر: درويش، محمود: **ديوان محمود درويش.** م/1. ص: 616

(3) ينظر: مغنية، أحمد جواد: **الغربة في شعر محمود درويش (1972 - 1982).** ص: 141 - 142

(4) درويش، محمود: **ديوان محمود درويش.** م/2. ص: 53

لقد كتبَ درويش هذه القصيدة بعد الخروج الفلسطيني من لبنان، إثر الحرب والاجتياح الإسرائيلي، إننا "نجد هناك تساؤلات لا تنتهي عن تكرار السفر، وإلى أي وقت سيستمر، وإلى أي منفى –حين العودة- سيكون المصير."[1] ففي هذا المقطع الشّعري يسأل مخيمُ صبرا الثوارَ الفلسطينيين الذين سيتركونَ لبنان ويرحلون، حيث وجودهم في لبنان منفى، ورحيلهم منفى، "ويستمر الرحيل الفلسطيني إلى ما لا نهاية وهكذا يضيع الوطن، ويعزّ وجود المنفى ليبدأ الاغتراب بأقسى حالاته وأشدها صعوبة أنْ لا يكون لك وطن، وأن لا يكون لك منفى، فكيف إذنْ يكون لك وجود؟"[2] وقد وظَّف هنا أسلوب الاستفهام الذي يدل على مرارة الواقع وألمه، كما وظَّف أسلوب الشرط الذي يربط الرجوع بالمنفى.

وفي مقطعٍ لاحقٍ من القصيدة نفسها اعتبر بيروت ظلال امرأة غريبة، واعتبر وطنه حقيبة[3]. وقد وظف ضمير المتكلم، كما وظف الفعل المضارع للدلالة على الاستمراريّة وعلى الزمن الحاضر، ووظف أسلوب النفي، فالفلسطيني لا يملك شيئًا في منفاه في بيروت.

تكررت فكرة المنفى في بيروت في "قصيدة بيروت" (حصار...)، يقول عن ذهابه إلى دمشق، بعد خروج المنظمة من بيروت:

"أصرخُ: أيها الميلادُ عَذِّبْني لأصرخ أيها الميلادُ...
منْ أجل التداعي أمتطي درب الشآم"[4]

تحدث هنا عنْ خروجه من بيروت إلى دمشق، دون أنْ يفسر كيف خرج بسيارة دبلوماسية خاصة، فالشعر ليس من وظيفته التفسير والشّرح، وقد استخدم ضمير المتكلم بصيغة المفرد، إذ خرجَ بمفرده مع السفير الليبي إلى دمشق، أما الفدائيون فقد خرجوا من جهة البحر، واستخدم الفعل المضارع الذي يدلّ على الزمن الحاضر.

---

(1) القاسم، أفنان: **مسألة الشعر والملحمة الدرويشية، محمود درويش في مديح الظل العالي/ دراسة سوسيو - بنيوية.** ص: 129

(2) الأسطة، عادل: ***"مديح الظل العالي" واختصار التجربة الشعرية في شعر محمود درويش.*** **مجلة الكاتب**. ص: 143

(3) ينظر: درويش، محمود: **ديوان محمود درويش.** م/2. ص: 56 - 57

(4) السابق. ص: 202

ويقول في القصيدة نفسها:

"وداعًا للذي سنراهُ
للفجر الذي سيشُقُّنا عمّا قليلْ
لمدينةٍ ستعيدُنا لمدينةٍ
لتطول رحلتُنا وحكمتُنا
وداعًا للسيوف وللنخيلْ"[1]

من المعروف أنَّ درويش قد كتب هذه القصيدة بعد الخروج من لبنان، ولكنه وظف هنا الفعل المضارع ليدل على الزمن الحاضر، وكأنه يكتب عن اللحظةِ الراهنةِ، وقد اتصلت الأفعال بحرف السين الذي يفيد الاستقبال القريب، كما وظَّف ضمير المتكلم بصيغة الجمع (سنراه، سيشقنا، ستعيدنا...)، للدّلالة على المقاتلين الذين سيخرجون من بيروت، ولم يذكرْ في هذا المقطع اسم المدينة التي سيخرجون منها، أو اسم المدينة التي سيرحلون إليها، فقد أبقاهما نكرتين مجردتين من الـ(التعريف)، فالمنفى مجهولٌ، كما أنه متواصل ومستمر، ومتشابه في كل مكان.

وفي قصيدته "سنخرج" (هي أغنية...)، ورد الحديث عن الخروج من بيروت إلى منفى جديدٍ، كما تحدث عن القصف الإسرائيلي للبنان[2]، موظفًا ضمير المتكلم بصيغة الجمع (سنخرج، قلنا...)، فالخارجونَ إلى المنفى هم الفلسطينيون، كما وظَّف الفعل المضارع للدلالة على أن الحديث عن الخروج الذي مضى عليه أربع سنوات تقريبًا عند كتابة هذه القصيدة وكأنه يجري الآن، فالماضي كأنه حاضرٌ لا يغيب ما دام المنفى قائمًا، وما دام شعبه بعيدًا عن وطنه.

وأشار إلى منفى الفلسطينيين في لبنان في قصيدة بعنوان "غبار القوافل" (هي أغنية...)، وفيها خاطَب أهل لبنان الذين يُبدون تخوفًا من القادمين إليهم[3]، وهنا لا يذكر بيروت صراحةً، ولكنه رمز إليها بـ (الجبل العالي)، وقد استخدمَ ضمير المتكلم بصيغة الجمع للدلالة على شعبه

(1) درويش، محمود: **ديوان محمود درويش.** م/2. ص: 203
(2) ينظر: السابق. ص: 229 وما بعدها.
(3) ينظر: السابق. ص: 238 وما بعدها.

الذي ينتقل من منفى إلى آخر، كما وظف الفعل الماضي والمضارع، فالمنفى الذي كانَ لمْ يزلْ، ووظف أسلوب النفي، فالمنفي مسلوبُ الإرادة، ولا يملك شيئًا يعينه على السير قدمًا نحو وطنه.

أما في قصيدته "ربِّ الأيائل يا أبي.. ربِّها" (أرى...) فلعلنا نجد جوابًا لسؤاله الكبير "لماذا نزلت عن الكرمل؟" إذ يقول فيها:

"أَتغفر يا أَبي
لِيَ ما صَنَعْتُ بقلبكَ المثقوبِ بالصُبَّار حين كبرتُ وحْدِي
وذهبتُ وحدي كي أُطِلَّ على القصيدة من بعيد؟"[1]

في هذه القصيدة التي رثَى بها والدَه، يطلب من والده الغفران لأنه كبر بعيدًا عنه، ولأنه تغربَ وحيدًا لكي يطل على وطنه من بعيد، وقدْ وظف أسلوب الاستفهام في سؤال أبيه، كما وظَّف ضمير المتكلم في حديثه عن نفسه، وضمير المخاطَب في خطابه مع أبيه.

زارَ الشاعر بيروت بعد النفي والاغتراب والعودة إلى فلسطين، واستحضرَ ذكرياته القديمة فيها، وقد عبَّر عن ذلك في قصيدته "لي مقعد في المسرح المهجور" (لا تعتذر...) [2]، واستخدم في هذه القصيدة ضمير المتكلم بصيغة المفرد، ثمَّ بصيغة الجمع، ونلاحظ أن التلاعب بصيغة الضمائر للربط بين ذاتهِ والجماعة، ووظف الفعل المضارع وكأنه يكتب عن اللحظة الراهنة، وقد وصَف المسرح بأنّه مهجورٌ وذلك لهجرة الفلسطينيين من بيروت.

1 -7 -4: المنفى في باريس

رحلَ درويش من دمشق إلى تونس، وفيها التقى بقيادات الثورة الفلسطينية، ولكنه لم يُطِل الإقامة فيها، إذ سرعان ما هاجر إلى باريس، وقد مكثَ فيها نحو عشر سنوات، متفرغًا للكتابة بعيدًا عن التوتّر والقلق والإحباط الذي عاشه في بيروت، وقد كان دائم التنقل لإحياء أمسياتٍ شعريةٍ في أنحاء العالم، ثم كان يعود إليها، كما كانَ دائم الاتصال بمنظمة التحرير.

---

(1) درويش، محمود: **ديوان محمود درويش.** م/2. ص: 393

(2) ينظر: درويش، محمود: **الأعمال الجديدة.** ص: 119 - 120

يكتب عنْ ذكرياته في باريس، في المقطع العاشر من (في حضـــرة...)، ويكتـــب عـــن خريفها وخريفِ عمره، الذي لا يريد أن يبلغ الشتاء، ويرى أنَّ المنفى لـــيس مجـــرد ســـفر أو رحيلٍ، إذ يمكن أن يدرب نفسه على التأمل، ويتحدّث عن جمال باريس وعن الطبيعـــة والنـــاس والطيور، ويذكر وحدتَهُ فيها، ويستحضر روائح المدنِ التي عاش بها أو مرَّ فيها ذات يوم[1].

وفي المقطع الحادي عشر يذكر الأعمال اليومية التي يمارسها وهو في باريس، إذ يقـــرأُ ويكتب، ويصنع قهوته كما اعتاد، ويحلقُ ذقنه ويغتسل، ثم يرتدي ثيابه الأنيقـــة ويـــذهب إلـــى مكتبه. يرتاد المقهى ويتأمل النَّاس، ويلتقي بصديقه النحات الذي يريد أنْ يصـــنع لـــه تمثـــالاً، فيرفض ذلك لأنه يعتبر أنَّ ذلك التمثال سيقيّده، وهو يريد الحريَّة بالحركة والكلام، ثم يعود إلى البيت يتابع التلفاز، ثمَّ يقرأ وينام[2].

وفي المقطعين (10 -11) يوظّف ضمير المخاطب بصيغة المفرد، في خطابه مع (أناه) في مرحلة المنفى في باريس، كما يوظّف الفعل المضارع للدلالة على الزمن الحاضـــر، وكأنـــه يستحضرُ تلك الفترة ويكتب عنها في لحظتها.

وردَ في الدواوين التي كتبها وهو باريس، قصائدُ عديدةٌ ذكر فيها الغربة والمنفـــى، دون أنْ يشير إلى المنفى في باريس، ولكنَّ الحديث عن المنفى كان بشكلٍ عام دون تحديد، وذلك لأنه كان مغتربًا في باريس، وكان شعبه الذي خرج من بيروت إثر حرب لبنان منفيًّا في تونس. ففي مجموعته (هي أغنية...) ورد الحديث عن المنفى في قصيدة "نزل على البحر"[3]، إذْ تحدث عن خروج الفلسطينيين من لبنان إلى المنفى الجديد في تونس. وفي قصيدته "عزف منفـــرد"[4] مـــن المجموعة نفسها ذكرَ اغترابه هو، مستخدمًا ضمير المتكلم بصيغة المفرد؛ لأنـــه تحـــدَّث عـــن تجربته الشخصية، وعن منفاه، ومن العنوان نجد أن كلمة (منفرد) تدل على الوحدة، كما استخدم

---

(1) ينظر: درويش، محمود: **في حضرة الغياب**. ص: 85 وما بعدها.

(2) ينظر: السابق. ص: 95 وما بعدها.

(3) ينظر: درويش، محمود: **ديوان محمود درويش.** م/2. ص: 233 وما بعدها.

(4) ينظر: السابق. ص: 242 وما بعدها.

أسلوب النفي، فهو لا يملك في المنفى شيئًا، واستخدم أسلوب التمني، إذ تمنى أنْ يكون شـــجرة لكيلا تتحرك وترحل عن الوطن، كما تمنى لو كان ولدًا لم يكبرْ ليرحل.

وفي مجموعته (ورد...) وردت قصائد عديدة تحدّث فيها عن المنفى، منها "وما زال في الدرب درب"[1]، وفيها ذكر الغربة المستمرة والرحيل الدائم بشكل عـــام، وقـــد وظَّـــف الفعـــل المضارع الذي يدل على الزمن الحاضر، كما وظَّف ضمير المتكلم للحديث عن نفسه، وضـــمير المخاطب للحديث عن صاحبه.

يردُ السؤال الآتي في المقطع العاشر من (في حضرة...): "أَفي مثل هذا النهار يمـــوت أَحد؟"[2]، يُحيلنا هذا السؤال إلى قصيدة "سماء لبحر" (ورد...)، وقد كتب هذه المجموعـــة فـــي باريس كما ذكرنا، يقول فيها:

"أَفِي مِثْلِ هَذَا النَّهَارِ تَمُوتُ عَصَافِيرُ فِضِّيَّةٌ، هَلْ يَمُوتُ أَحَدْ!"[3]

نلاحظ تشابه العبارةِ هنا مع ما يرد في (في حضرة...)، ولكنَّه في القصيدة أضاف جملة "تَمُوتُ عَصَافِيرُ فِضِّيَّةٌ"، ثم ذكر "هَلْ يَمُوتُ أَحَدْ!"، وقد وظف في القصيدة ضمير المتكلم، كمـــا وظَّف الفعل المضارع فهو يتحدث عن الزمن الحاضر وقتَ كتابتها.

وفي قصيدته "الهدهد" (أرى...)، تحدث عن استمرار المنفى، قائلاً:

"عَمَّنْ تفتِّشُ هذه النايات في الغابات؟ والغرباء نحنُ
ونحن أَهْلُ المعبد المهجور مهجورون فوق خيولنا البيضاءِ–
ينبت فوقنا قَصَبٌ وتعبر فوقنا شهُب ونبحث عن محطتنا الأَخيرةْ
لم تبق أَرضٌ لم نعمِّر فوقها منفى لخيمتنا الصغيرةْ"[4]

---

(1) ينظر: درويش، محمود: **ديوان محمود درويش.** م/2. ص: 324

(2) درويش، محمود: **في حضرة الغياب**. ص: 87

(3) درويش، محمود: **ديوان محمود درويش.** م/2. ص: 369

(4) السابق. ص: 457 - 458

نلاحظ هنا حديثه عن تواصل المنفى، واستمرار الغربة، فشعبه يغادرُ منفى، ليرحل إلى منفى جديد، وفي هذه القصيدة وظَّف الفعل المضارع للدلالة على الزمن الحاضر وعلى الاستمرارية في الحدث، فالغربةُ حاضرةٌ ومستمرةٌ، كما وظف ضمير المتكلم بصيغة الجمع للحديث عن شعبه الذي يرحلُ باستمرار، فهو دائم الهجرة والرحيل والاغتراب.

وفي ديوانه (سرير...) الذي كتبَ نصف قصائده في باريس –على حد تعبيره- وردتْ قصائد عديدة تتحدث عن المنفى بشكل عام.

ومن المُلاحظ أنه في القصائد التي أشرنا إليها أو لمْ نشرْ إليها في هذا المبحث، أنه قد تحدث عن المنفى والاغتراب بشكل عام دون أن يكتب عن تفاصيل دقيقة، كما في (في حضرة...)، فالشِّعر لا يلتفت إلى التفاصيل الدقيقة، والأمور اليوميّة الصغيرة، بل إنه يقوم على التلميح والتكثيف، وليسَ على الشرح والتفسير والاستطراد.

1 -7 -5: الحنين

يطرح درويش السؤال الآتي: "لماذا نزلت عن الكرمل؟"، إذ يتكرر هذا السؤال ثلاثَ مراتٍ في مقطع واحد[1]، وهو المقطع التاسع الذي يتحدث فيه عنْ مرحلة بيروت، ويعيد طرحه مرةً رابعةً في المقطع السابع عشر عند زيارته لحيفا[2]. ويردُ هذا السؤال بداية بتكرار اسم الاستفهام "لماذا"، كالآتي: "لماذا... لماذا نزلتُ عن الكرمل؟". إنَّ تكرار اسم الاستفهام "لماذا" يفيد التوكيد اللفظي على الاستفهام والاستفسار عنْ سبب النزول عن الكرمل. ويثير هذا السؤال إشكالاً ما لديه، فهذا السؤال يكشف عنْ أمرين مُهمَّين يرتبطان به ارتباطًا مباشرًا، الأمر الأول: الندم على الخروج من الكرمل/ فلسطين، والأمر الثاني: الحنين إلى المكان الأول/ فلسطين. ثمَّ يطرح سؤالاً آخر: "وماذا لو بقيتُ في حيفا؟"[3]

(1) ينظر: درويش، محمود: **في حضرة الغياب**. ص: 75، 76، 81 على التوالي.

(2) ينظر: السابق. ص: 154

(3) السابق. ص: 156

في سؤاله الأول "لماذا نزلت عن الكرمل؟" الذي تكرَّر أربع مرات، إذ يوظف في مرتين ضمير المخاطب الذي يتكئُ عليه على مدار النص (في حضرة...)، ويوظف في المرتين الأُخريين ضمير المتكلم، إذ يجعل أناه المخاطَبة، دائمًا، هنا متكلمةً، أما السؤال الأخير الذي يطرحه "وماذا لو بقيتُ في حيفا؟" فإنه يوظّف فيه ضمير المتكلم أيضًا. وفي السؤالين يوظف الفعل الماضي؛ لأنه يتحدَّث عن زمنٍ مضى وانتهى، ويستحضره بشيءٍ من الندم والحنين.

ويكتب عن ارتباط الحنين بالمنفى، فالمنفى هوَ الذي يولِّد الحنين لدى المنفيِّ: "وللمنافي رائحة مشتركة هي رائحة الحنين إلى ما عداها... رائحة تتذكر رائحة أخرى. رائحة متقطعة الأنفاس، عاطفيَّة تقودك كخارطة سياحية كثيرة الاستعمال إلى رائحة المكان الأول."[1] ثمَّ يكتب في المقطع الرابع عشر عن الحنين بشكل عام، فهو مسامرةُ الغائبين، وله بلدٌ وعائلة ويطوف في بلده كأنه دليل، وله فصلٌ مدلل هو فصلُ الشتاء، وهو يكذب من شدة الصدق، وهو شاعر يُعيد كتابة قصائده، وهو شوق الكلمات إلى مكانها الأول، كما أنه مرضٌ يصيب العاشق، وهو ندبة في القلب وأنينٌ ووجعٌ من نوعٍ صحي[2].

لقد كتب الشاعر قصائد عديدة تحدث فيها عن الحنين والشوق إلى الوطن الذي ابتعد عنه، بسبب المنفى والبعد، ونراهُ في قصيدة "إلى أمي" (عاشق...) قد ذكر حنينه إلى أمه وخبزها وقهوتها ولمستها، بسبب السجن الذي فرقهما[3]، موظفًا الفعل المضارع، فقد كتب هذه القصيدة وهو في السجن، كما وظَّف ضمير المتكلم للحديث عن نفسه.

أما في قصيدته "جندي يحلم بالزنابق البيضاء" (آخر...)، يرى أنَّ الحنين يلسع، وقد سألَ الجندي الإسرائيلي عن الأرض:

---

(1) درويش، محمود: **في حضرة الغياب**. ص: 91

(2) ينظر: السابق. ص: 119 وما بعدها.

(3) ينظر: درويش، محمود: **ديوان محمود درويش**. م/1. ص: 93

"وكيف كان حبّها

يلسع كالشموس.. كالحنين؟"[1]

وهنا قد أضْفى صفة أخرى للحنين وهي اللسع، كما أنَّه بنى القصيدة على أسلوب الحوار بينه وبين الجندي الإسرائيلي بُعيد حرب 1967م.

وقد وصف حنين اللاجئين وشوقهم إلى أرضهم السليبة في قصيدة "كتابة على ضوء بندقية" (حبيبتي...)[2]، ولم يذكر هنا أنَّ الشوق إلى المكان الأول، فهو معروف تلقائيًّا للمتلقي.

وقد عبَّر عن حنينه إلى الكرمل الذي نزل عنه في قصيدته "النزول من الكرمل" (محاولة...)، إذ يقول فيها:

"أيها الكرمل المتشعِّب في كل جسمي

لماذا تحمّلني كل هذي المسافاتِ

والبحرُ فاصلةٌ بيننا؟."[3]

يتشعب الكرملُ في جسد الشاعر وينتشر فيه، فلا يفارقه ولا يطيقُ الابتعاد عنه، رغم النزول عنه، فهو يشعر بالضياع، فالاحتلال يمنعه من الوصول إلى حبيبته، كما أنه لا يستطيع أن يركب البحر الذي يفصل بينه، وهو منفي، وبين أرضه السَّليبة المحتلة، فتزداد الغربة[4]، وتتعمق الجراح، ويصبح المنفى واقعًا مأساويًّا يحياه الشَّاعر، وقد استخدم أسلوب النداء (أيها الكرمل) مراتٍ عديدةً للدلالة على حنينه إليه، كما استخدمَ ضمير المتكلم والفعل المضارع ليدل على الزمن الحاضر.

وتكرر ذكر الحنين في قصيدة "وما زال في الدرب درب" (ورد...)، إذ يقول:

---

(1) درويش، محمود: **ديوان محمود درويش.** م/1. ص: 190

(2) ينظر: السابق. ص: 339

(3) السابق. ص: 473 - 474

(4) ينظر: مغنية، أحمد جواد: **الغربة في شعر محمود درويش (1972 - 1982).** ص: 65

"حَنِيني يئِنُّ إِلَى أَيِّ شيءٍ، حَنِيني يُصَوِّبُنِي قاتلاً أو قتِيلْ"[1]

جعل الحنين في السَّطر الشعري هو الذي يئن، موظفًا الفعل المضارع، فقد كتب هذه القصيدة وهو في المنفى، فهي تعبّر عن زمن الكتابة، واستخدم ضمير المتكلم للحديث عن نفسه.

وفي قصيدته "خطبة ((الهندي الأحمر)) - ما قبل الأخيرة - أمام الرجل الأبيض" (أحد عشر...)، يقول:

"أَلَمْ تَرْضَعوا مِثْلَنا
حَليبَ الحنينِ إِلى أمَّهاتٍ؟"[2]

لقد جعل للحنين حليبًا، وهو أساسُ الحياة في الطفولة، واستخدم هنا أسلوب الحوار، إذ طرح الضحية الأسئلة على المحتل المتكبر، كما استخدم ضميرَ المتكلم بصيغة الجمع (مثلنا) للحديث عن شعبه الذي شرب حليب الحنين إلى أمه/ وطنه، واستخدم ضمير المخاطَب بصيغة الجمع في خطابه مع الاحتلال (ألم ترضعوا...)، ونلاحظ أنَّه استخدم كذلك أسلوب الاستفهام ممزوجًا بحرف النفي (لم)، وذلك لنفي صفة الحنين عن المحتلين.

أما في قصيدته "رُبَّما، لأَنَّ الشتاء تأخَّر" (سرير...) فقد جعلَ الحنين طريقة للبقاء ورائحة تختص بالعشب بعد سقوط المطر عليه[3]، وقد وظَّف هنا ضمير المتكلم بصيغة الجمع ليشمله ومحبوبته في الحديث.

وأورد الحديث عن الحنين في "جدارية" إذ يقول:

"قال لي: أنتَ السجينُ، سجينُ
نفسِكَ والحنينِ."[4]

---

(1) درويش، محمود: **ديوان محمود درويش.** م/2. ص: 324
(2) السابق. ص: 510
(3) ينظر: درويش، محمود: **الأعمال الجديدة.** ص: 633
(4) السابق. ص: 528

استخدم هنا أسلوبَ الحوار، فالمتكلم هو ابن سجانه القديم الذي اعتبر الشاعرَ سجين نفسه وحنينه، ونلاحظ أن الحنين قد اتَّخذ صورة أخرى وهي السجن، وهذه الصورة لم ترد في (في حضرة...).

وكرر فكرة الحنين - الرائحة في قصيدة "طريق الساحل" (لا تعتذر...)، إذ يقول:

"طريقُ السنونو ورائحةُ البرتقال على البحرِ

[إنَّ الحنينَ هُوَ الرائحةْ]"[1]

لقد أشركَ درويش هنا حاسَّةَ الشم في العاطفة والشعور، فهي تهيج ما في القلب من ذكريات جميلة، فطريق السنونو يذكِّره بطريق البحر/ الساحل ورائحة البرتقال تذكّره ببيارات يافا وحيفا، لذلك يؤكد موظفًا أسلوب التوكيد بـ (إنَّ) على أن الحنين رائحة، وقد وظف في القصيدة من بدايتها ضمير المتكلم بصيغة المفرد والفعل المضارع، إذ كتبَ عن اللحظة الراهنة، فهو رغم عودته إلى فلسطين لم يعدْ إلى مكانه الأول ومرتع طفولته، ومنبع ذكرياته، لذلك يظل الحنين مشتعلاً في قلبه، ويهيّج فيه كل شيء حتى الرائحة.

وفي قصيدة "طباق" التي أهداها إلى إدوارد سعيد، وصفَ الحنين بأنه داءٌ[2]، لقد كتب في البداية عن إدوارد، ثم بعد ذلك استحضره وأنشأ معه حوارًا فصار يخاطبه، ولم يذكر هنا نوع الداء الذي أضافه إلى الحنين فصار الحنين داءً، إذ يصفه في (في حضرة...) بأنه "وجع من نوع صحيّ"[3]، وقد وظَّف في هذه القصيدة ضمائر عديدة: منها ضمير المتكلم للحديث عن نفسه، ثم للحديث عن إدوارد عندما يتكلم، واستخدم ضميرَ المخاطَب في حديثه عن إدوارد، واستخدم ضمير المتكلم بصيغة الجمع للحديث عنهما معًا، وضمير الغائب للحديث عن إدوارد. كما استخدم الفعل الماضي للحديث عن زمنٍ مضى، والفعل المضارع للحديث عن الزمن الحاضر، إذ استحضرَ إدوارد وخاطبهُ وكأنه يعيش معه ويناقشه ويبادله الآراء.

---

(1) درويش، محمود: **الأعمال الجديدة**. ص: 130

(2) ينظر: درويش، محمود: **كزهر اللوز أو أبعد**. ص: 189

(3) درويش، محمود: **في حضرة الغياب**. ص: 125

1 -7 -6: العودة

يكتب درويش في المقطع السادس عشر عن وداعِ تونس/ المنفى الأخير للفلسطينيين، ويكتب عن العائدين وعن الدولة الجديدة، وعن الاستقلال والسيادة، ويكتب عنْ بكائه في مسرح تونس في موقف الوداع، ويكتبُ عن الاحتلال الذي ما زال يحيط بالفلسطينيين ويتحكم بحياتهم اليومية، ويكتب عن اتفاقية السلام التي يعتبرها العقل "مسرحية فاشلة باطلة"، ثم يتحدث عن عودته إلى غزة، فيصفُ الطريق إليها من مصر، ويستذكر معين بسيسو وموته، ثم يدخلها ويرى آثار الاحتلال والدمارِ، ويزور المخيمات فيرى البؤس، ويشعر أنه لم يصل ولم يعد[1].

يوظف في هذا المقطع ضمير المخاطَب ليتحدث مع (أناه)، كما يوظف الفعل المضارع، للدلالة على الزمن الحاضر، وكأنه يكتبُ عن اللحظة الحالية، فالوضع ما زال على ما هو عليه، فالتسميات تشير إلى الشيء من بعيدٍ فالدولة ناقصة، والاستقلال ناقص، والسيادة غير مكتملةٍ، والاحتلال ما زال رابضًا على صدر الفلسطينيين، ويتحكَّم بكل نواحي حياتهم، وغزة مازالت تعاني تحت نير الاحتلال، وما زالت مخيماتها ترزحُ تحت وطأة البؤس والدمار.

لقد كتب عن وداع تونس في قصيدته "شكرًا لتونس" (لا تعتذر...)، قائلاً:

"شكرًا لتونسَ. أَرْجَعَتْني سالمًا من
حُبِّها، فبكيتُ بين نسائها في المسرح
البلديِّ حين تملَّصَ المعنى من الكلمات.
كُنْتُ أودِّعُ الصيفَ الأخيرَ كما يودِّعُ
شاعرٌ أُغنيةً غَزَلِيَّةً"[2]

وهنا قد ذكر بكاءَه في مسرح تونس البلدي، وقد ورد ذلك في (في حضرة...)، وقد استخدم في القصيدة أسلوب الحوار الداخلي، كما استخدمَ الفعل الماضي للدلالة على زمن

(1) ينظر: درويش، محمود: **في حضرة الغياب**. ص: 137 وما بعدها.

(2) درويش، محمود: **الأعمال الجديدة**. ص: 117

مضى، فقد كتبَ القصيدة بعد وداع تونس والعودة إلى فلسطين بسنوات، واستخدم ضمير المتكلم للحديث عن نفسه.

ثم يكتبُ في المقطع السابع عشر عن عودته من عمان إلى رام الله، ويصف المعاناة التي يمر بها المسافرون من تفتيش دقيق ومضايقات، ثم يتحدَّث عن أريحا الواقعية وعن دير قرنطل وعن الجو فيها، ثم يتحدَّث عن دعوة إميل حبيبي له وتلبيته للدعوة، ويصف طريق زيارته للجليل للمشاركة في جنازة صاحبه الذي لم يجد وقتًا للانتظار[1]. وفي المقطع الثامن عشر يستمرُّ في حديثه ووصفه لقرى الجليل حيث لا أثر للبروة، ويصف عكا وحيفا وذكرياته القديمة فيهما، ويذكر زيارته لبيت أمه، إذ يتحاورُ معها ويصفها، ويكتب عن زيارته لقبر أبيه، ثم يذكر أنه يتمنى مواصلة السير[2].

يستخدم في هذين المقطعين ضميرَ المخاطب، للحديث مع (أنـاه)، ويستخدم الفعل المضارع الذي يدلُّ على الزمن الحاضر، وكأن الأحداث التي جرت منذ عشر سنوات تحدث الآن أمام عينيه، أو في زمن الكتابة.

وفي "جدارية" ذكر عكا وذكرياته فيها، وقد وصفها كما كانت في الماضي، ثم تحدث عنها في حاضرِها، إذ تغيرت كثيرًا، ولكنها تبقى في نظره "أقدم المدن الجميلة، أجمل المدن القديمة"، وذكر سجانَه القديم، وابنه الذي ورثَ المهنة عن أبيه، ثم ذكر ملكيته للبحر والرصيف والهواء ومحطة الباص...[3]

لقد مزج الشاعر هنا بين الفعل الماضي والفعل المضارع، فهو يتحدَّث عن ذكريات مضت، وعن حاضرٍ يستحضر تلك الذكريات القديمة، كما استخدم ضمير المتكلم بصيغة المفرد للحديث عن نفسه، فالقصيدة كلُّها تجربةٌ ذاتيةٌ، ونلاحظ أنه يقتبس عبارته "أقدم المدن الجميلة/ أجمل المدن القديمة" ويضمنها في (في حضرة...)، حين يتحدث عن زيارته للجليل.

---

(1) ينظر: درويش، محمود: **في حضرة الغياب**. ص: 149 وما بعدها.

(2) ينظر: السابق. ص: 157 وما بعدها.

(3) ينظر: درويش، محمود: **الأعمال الجديدة**. ص: 524 وما بعدها.

وتحدث عن زيارته لأمه، ولكن بطريقة مغايرة، وذلك في قصيدته "في بيت أمي" (لا تعتذر...)، إذ رأى صورتَه معلقةً، وهو في العشرين من عمره، ثم دار حوار بينهما فصورته/ أناه تعتبره ضيفًا، فقد تساءلت إن كان هو هي أم لا، إذ تغيرت ملامحه وصار ذا نظارة طبية وحقائب، وتساءلت عن قلبه إنْ كان تغير كما غير دربه، ولكنه أكَّد لها أنه هو الشخص الموجود في الصورة، ولكنَّه قفزَ عن الجدار وهاجر ليرى ما لا يُرى[1].

نلاحظ أنه بنى هذه القصيدة على أسلوب الحوار المتمثل بالأسئلة التي طرحتها صورته/ أناه، وبالأجوبة والتبريرات التي ذَكرها ليبرر ذهابه وهجرتَه، وهنا لمْ يذكر أحدًا من أفراد أسرته كالأم وأبناء إخوانه وأخواته، إذ يذكرهم في (في حضرة...)، وقد وظَّف في هذه القصيدة ضمير المتكلم في الحديث عن نفسه (أمي، صورتي، قلتُ...)، وضميرَ المخاطَب الذي نطقت به صورته/ أناه لمخاطبته والحوار معه (أأنتَ يا ضيفي..)، كما وظَّف الفعل المضارع في حديثه عن اللحظة الراهنة (ترنو، لا تكف...)، ووظف الفعل الماضي في حديث الصورة/ أناه، وحديثه هو عن الزمن الماضي والذكريات (كنت، كان...).

وقد أفصحَ النص عن مقابلة بين مظهرِ الشاعر الخارجي الذي تغير بفعل السنين، وبين جوهره الداخلي، الذي تعرفه الصورة القديمة وتحفظه عن ظهر قلب، أما تغير القلب فهو مرتبط بتغير الظروف والواقع الذي أدّى إلى تغير الرؤية[2]. وهذا يفسر تغيّر النصوص أو الأساليب أو التعابير بسبب تغير الموقف والواقع.

وفي قصيدته "لا تعتذر عما فعلت" (لا تعتذر...)، تحدّث عن ذكرياته في بيت أمه حيث الكتب المتنوّعة والحصيرة ورائحة المريمية وقهوة أمه الشهيرة، وصورة والده على الجدار، وقد اجتمع الأهل والأصدقاء عند أمّه للترحيب به، وتساءلوا إنْ كان هو أم لا، فأجابتهم بأنها ولدته فربته الريح، وأكّد أنه لنْ يعتذر إلا لها[3].

---

(1) ينظر: درويش، محمود: **الأعمال الجديدة.** ص: 27 - 28

(2) ينظر: الجبر، خالد عبد الرؤوف: **غواية سيدورَى - قراءات في شعر محمود درويش.** ط/1. عمان: دار جرير للنشر والتوزيع. 2009م. ص: 70

(3) ينظر: درويش، محمود: **الأعمال الجديدة.** ص: 29 - 30

لقد استطرد، في هذه القصيدة، في الحديث عن ذكرياتٍ عديدةٍ أكثر مما ذكره في (في حضرة...)، وإن تشابهت بعضُ الذكريات التي ذكرها (كالأم وقهوتها، والأهل، وصورة الأب)، أما ما تبقى من ذكريات كـ (الكتب المتنوعة، والباب الحديدي والحصيرة...) فهي لم ترد في (في حضرة...). وقد استخدمَ في القصيدة ضمير المخاطب في معظم سطورها، وفي السطر الأخير منها، وذلك في حواره مع آخره الشخصي، ثمَّ استخدم ضمير الغائب في حديث الشهود والأم عنه، ووظَّف ضمير المتكلم في حديثه عن نفسه، ونلاحظ أنَّ تعدد الضمائر المستخدمة في القصيدة يدل على اضطراب الموقف والتوتر، فالعودة غير مكتملة، والكل تغير بسبب مرور الزمن، والحزن على الأحبة المفقودين مثل أبيه وصديقه إميل حبيبي. وقد بدأ القصيدة بالفعل المضارع الذي يدل على الزمن الحاضر (أقول) ثم استخدم الفعل الماضي (اختلفن، قلتُ).

يقول في قصيدته "ضباب كثيف على الجسر" عن العودة إلى فلسطين عبرَ جسر الأردن:

"هل نطأ الآن أرض الحكاية؟ قد
لا تكون كما نتخيَّلُ ((لا هي سَمْنٌ
ولا عَسَلٌ)) والسماء رماديَّةُ اللون.
والفجر ما زال أزرقَ ملتبسًا. ما
هو الزمن الآن؟ جسرٌ يطول
ويقصُرُ... فجر يطول ويمكر. ما
الزمن الآن؟/"[1]

بنى درويش قصيدتَه هذه على أسلوب الحوار، مع صاحبه الذي عاد معه عبر الجسر، ولعلَّ هذا الصاحب هو (أناه)، وهنا نعت فلسطين بأنها "أرض الحكاية"، وتشيع في هذا المقطع بل في القصيدة كلها الحيرة والتوتر والقلق، إذ يظهر على الشاعر وفي كلامه، كما يبدو ذلك أولاً في عنوان القصيدة، فالضبابُ يحجب الرؤية ويمنعها أحيانًا، وقد وصفه بأنه "كثيف" ليزيد من غموض المستقبل القريب الذي ينتظره بعد الجسر. ثم يبدو أيضًا في ألفاظ الزمان والمكان

(1) درويش، محمود درويش: **كزهر اللوز أو أبعد**. ص: 142 - 143

(الآن، الفجر...)، و(أرض الحكاية، جسر...)، ومنَ الأمور التي تدل على الحيرة والاضطراب الأسئلة التي طرحها حول المكان والزمان، وتوظيفه للحرف "قد" الذي يفيد التشكيك مع الفعل المضارع، كما أنَّه جعل السماء رماديةً، فاللون الرمادي يدل على الغموض، وجعلَ الفجر أزرق ملتبسًا لا يُظهِر الكائنات بوضوح، فهو "يطول ويمكر"، لذلك فإن هذه العودة غامضة مضطربة.

وقد وظَّف الشَّاعر هنا ضمير المتكلم بصيغة الجمع، إذ تحدث عن نفسه وعن صاحبه/ أناه. كما وظف الفعل المضارع، إذ استحضر طريق العودة عبرَ جسر الأردن، وكأنه يتحدَّث عن الزمن الحاضر. ونلاحظ الاختلاف مع ما يرد في (في حضرة...)، فهنا لم يتحدثْ عن مضايقات الاحتلال أو الحرس المسؤولين في الجسر، من تفتيشٍ وإذلالٍ للمسافرين عبر الجسر.

1 -8: الموت

لا شكَّ أن درويش قد انشغل بظاهرة الموت، ودليل ذلك تكرارُ العبارات أو المفردات التي تدل عليه مثل: (موت، قبر، جنازة، أشلاء، قتلى، موتى...)[1]، وذلك في العديد من قصائده، لذا تعدَّدت صور الموت لديه، إذ كتبَ عنه بصور متنوعة، ولم تكن له معه تجربة ذاتية تجعله يفكر فيه بصورة شخصية، فيكتب قصائد في تلك التجربة، إلا بعد عام 1984م، إذ خاض تجربة شخصية معه أثناء عملية في القلب، وقبلَ ذلك كان قد كتب عنه من خلال تجارب الآخرين، أو منْ خلال مواقف عامّة أو خاصة، أي عن أشخاص محددين كأصدقائه مثلاً.

لقد كتب عن الموت بصورته الحقيقية، وبمعناهُ المعروف، الفناء أو القتل أو عكس الحياة، كما في قصيدته "الموت في الغابة" (أوراق...)[2]، وفي مجموعة "أزهار الدم" (آخر...)[3] إذ كتبَ عن قتل الأبرياء في كفر قاسم، وكتب عن موت أصدقائه، أو قتلهم واغتيالهم، كما في قصيدته "كان ما سوف يكون" (أعراس)[4] التي رثى بها الشاعرَ راشد حسين،

---

(1) ينظر: أبو حميدة، محمد صلاح زكي: **الخطاب الشعري عند محمود درويش - دراسة أسلوبية.** ط/1. غزة: مطبعة المقداد. 2000م. ص: 110

(2) ينظر: درويش، محمود: **ديوان محمود درويش.** م/1. ص: 24 - 25

(3) ينظر: السابق. ص: 201 وما بعدها.

(4) ينظر: السابق. ص: 597 وما بعدها.

وفي قصيدته "سنة أخرى...فقط" (حصار...)[1] إذ كتب راثيًا أصدقاءه الذين قضوا في بيروت، إثر الاجتياح الإسرائيلي، كما كتب قصيدة "طباق"[2] في رثاء صديقه إدوارد سعيد.

وقد شبَّه العدو بالموت، في إحدى صوره، فأفعاله تؤدي إلى الفناء، كما في قصيدته "الورد والقاموس" (آخر...)[3]، فهو يرفض الموت/ العدو، وفي قصيدته "موت آخر وأحبك" (محاولة...)[4]، إذْ يعرف الموت/ العدو علاقة الحب الوطيدة بين العاشق/ الشاعر، والحبيبة/ الأرض. ويقف الموت/ العدو حائلاً دون تحقيق الحلم الفلسطيني، كَما في قصيدته "أحمد العربي" (أعراس)[5]، ويقصفُ الموت/ العدو بيروت مستخدمًا أسلحته المنوعة من البر والبحر والجو، وذلك في قصيدته "مديح الظل العالي"[6].

ومن صورِ الموت لديه، التضحية والاستشهاد من أجل الوطن، كَما في قصيدته "جندي يحلم بالزنابق البيضاء" (آخر...)[7]، و"المزمور 7" (أحبك...)[8]، و"مديح الظل العالي"[9].

ويرتبط الحبّ بالموت، أو العكس، إذا كان من أجلِ الوطن، وذلك في صورة أخرى يتجلَّى فيها الموت، كَما في قصيدته "النهر غريب وأنت حبيبي" (محاولة...)[10]، و"بين حلمي وبين اسمه كان موتي بطيئًا" (محاولة...)[11]، وفي "يعلمني الحب ألا أحب" (ورد...)[12]، وفي "شتاء ريتا" (أحد عشر...)[13]، وفي "أنا، وجميل بثينة" (سرير...)[14]، وفي "هنالك عرس"[15].

---

(1) ينظر: درويش، محمود: **ديوان محمود درويش.** م/2. ص: 183 وما بعدها.
(2) ينظر: درويش، محمود: **كزهر اللوز أو أبعد.** ص: 179 وما بعدها.
(3) ينظر: درويش، محمود: **ديوان محمود درويش.** م/1. ص: 173
(4) ينظر: السابق. ص: 526 وما بعدها.
(5) ينظر: السابق. ص: 623
(6) ينظر: درويش، محمود: **ديوان محمود درويش.** م/2. ص: 36
(7) ينظر: درويش، محمود: **ديوان محمود درويش.** م/1. ص: 190
(8) ينظر: السابق. ص: 387
(9) ينظر: درويش، محمود: **ديوان محمود درويش.** م/2. ص: 28
(10) ينظر: درويش، محمود: **ديوان محمود درويش.** م/1. ص: 489
(11) ينظر: السابق. ص: 502
(12) ينظر: درويش، محمود: **ديوان محمود درويش.** م/2. ص: 366
(13) ينظر: السابق. ص: 543
(14) ينظر: درويش، محمود: **الأعمال الجديدة.** ص: 654
(15) ينظر: درويش، محمود: **كزهر اللوز أو أبعد.** ص: 40

ويرتبطُ الموت بالحياة، فتصبح العلاقة تبادلية، أيْ تنبثق الحياة من الموت، كما تنبثق الولادة من العدم، كما في قصيدتِه "مغني الدم" (آخر...)[1]، وقصيدته "أنا آت إلى ظل عينيك" (حبيبتي...)[2]، وفي قصيدته "في مصر" (لا تعتذر...)[3].

إنَّ حديثه عن الموت يدل على أنه يكتب عنه بخلاف بعض المفكّرين أو الفلاسفة أو الأدباء، فهو لا يخافه، ولا يخاف على حياتِه منه، ولكنه يجعله بداية للحياة الكريمة والحرية، وطريقًا للسعادة[4]، ولذلك لاحظنا في العديد من قصائده التي أشرنا إليها آنفًا، ارتباط الموت بالحب والحياة والولادة والاستشهادِ من أجل نيلِ الحرية، واستعادة الأرض المغتصبة وتحقيق الحلم الفلسطيني.

ومنْ صورِ الموت لديه (أنسنته) له، أو تصويره ككائنٍ حي. فالموت، مثلاً، يشرب قهوة كما في قصيدته "امرأة جميلة في سدوم" (العصافير...)[5]، وهو كالثَّمر الذي ينضج أو يتأخر في النضج، كما في قصيدته "بين حلمي وبين اسمه كان موتي بطيئًا" (محاولة...)[6]، ويكون الموت مألوفًا، وخصمًا يُبارى وذلك في قصيدة "الحوار الأخير في باريس" (حصار...)[7]، ويكون الموت صاحبًا كما في قصيدة "أنا، وجميل بثينة" (سرير...)[8]، أما في "جدارية" فإنَّ الموت يتجلَّى بهذه الصورة البشرية أو ككائن حي، في مواضعَ عديدةٍ من القصيدة، إذ يأمره الشاعر بالانتظار[9]، وهو صياد وقنّاص يصطاد قلب الذئب[10]، إلى غير ذلك.

---

(1) ينظر: درويش، محمود: **ديوان محمود درويش.** م/1. ص: 205

(2) ينظر: السابق. ص: 330

(3) ينظر: درويش، محمود: **الأعمال الجديدة.** ص: 124

(4) ينظر: أبو حميدة، محمد صلاح زكي: **الخطاب الشعري عند محمود درويش - دراسة أسلوبية. ص:** 111

(5) ينظر: درويش، محمود: **ديوان محمود درويش.** م/1. ص: 291

(6) ينظر: السابق، ص: 503

(7) ينظر: درويش، محمود: **ديوان محمود درويش.** م/2. ص: 131

(8) ينظر: درويش، محمود: **الأعمال الجديدة.** ص: 656

(9) ينظر: السابق. ص: 481

(10) ينظر: السابق. ص: 483 - 484

1 -8 -1: المرض

أُصيب درويش بوعكةٍ صحيةٍ في القلب، فاضطر إلى إجراء ثلاث عمليات جراحية فيه، كانت الأولى في (فيننا) عام 1984م، وقد توقف قلبه عن النبضِ مدة دقيقةٍ ونصف، ورأى خلالها الأشياء بيضاء، ورأى نفسه طائرًا فوق غيم أبيض، وبعد أنْ عاد قلبه إلى النبض وعاد هو إلى الحياة شعر بالألم، فكتب على إثرها قصيدته "حجرة العناية الفائقة". أما العملية الثانية فقد أجريت في (باريس) عام 1998م، وقد خاض خلالها تجربة الموت السابقة، فرأى كل شيء أبيض، واستحضر أزمنةً قديمةً وأشخاصًا كثيرين من أزمنة مختلفة، فكتب على إثرها "جدارية"، ثم كتب عن الموت في أعمال لاحقة. أمَّا العملية الثالثة والأخيرة فقد كانت في (أمريكا) عام 2008م، ولكنها فَشِلت مما أدّى إلى وفاته وفاة حقيقية.

يكتبُ في المقطع الثالث عشر من (في حضرة...) عن العمليتين الجراحيتين اللتين أُجريتا له في القلب، إذْ يتحدث في الصفحات (111 - 113) عن العملية الأولى التي أجريت عام 1984م، ثم ينتقلُ إلى الحديث عن العملية الثانية التي أُجريت عام 1998م، في الصفحات (114 - 118).

يكتب عن الإصابة الأولى: "اخترقَ خنجرٌ صدرَك، فصرختَ: في أيِّ قلبٍ أُصبتُ؟ لم تسمع أَحدًا يذكِّرك بأن لك قلبًا واحدًا، فقد أُغمي عليك في ليل فيينا البارد."[1]

في هذا النصّ يوظف ضمير المخاطب، والفعل الماضي، فهو يكتب عن حدث ماضٍ، ويوظف أساليب عديدة كالاستفهام، وكأنَّ له أكثر من قلب، فأراد أن يستفسر عن القلب المصاب، ويوظّف أسلوب النفي، فلا أحد يذكّره بأنَّ له قلبًا واحدًا وهو المصاب، ثمّ يذكر مكان إجراء العملية وهو (فيينا).

ثمّ يكتب عن العملية الثانية، وكان قد احتفل مع أصدقائه بعيد ميلادِهِ، وكانت نسبة نجاح العملية ضئيلة فطلب الطبيب البدء بتجهيز جنازته، ولكنه دخل غرفة العمليات متحمسًا[2].

(1) درويش، محمود: **في حضرة الغياب**. ص: 111

(2) ينظر: السابق. ص: 114

ويستخدم هنا ضمير المخاطَب والفعل الماضي، فالحدث الذي يكتبُ عنه ماضٍ، ويستخدم ضمير المتكلم بصيغة الجمع، وذلك على لسان أصدقائه (لم نصدق، دموعنا، لنا...)، ويستخدمُ أسلوب النفي (لم نصدقْ، لم نسألْ...) دلالة على توتر الأصدقاء وخوفهم عليه، وقد ذكرَ هنا المكان الذي أُجريت فيه العملية وهو (باريس).

يحيلنا نصه الأول إلى قصيدته "حجرة العناية الفائقة" (هي أغنية...)، إذ قال فيها:

"تدورُ بيَ الريحُ حين تضيقُ بيَ الأرضُ. لا بُدَّ لي أن أطيرَ وأن
ألجُمَ الريحَ لكنني آدميٌّ.. شعرتُ بمليون نايٍ يُمَزِّق صدري...
هو القلب ضلَّ قليلاً وعادَ، سألتُ الحبيبة: في أيِّ قلبٍ أُصبتُ؟
فمالتْ عليه وغطَّتْ سؤالي بدمعتها. أيها القلبُ.. يا أيها القلبُ
كيف كذبت عليَّ وأوقعتني عن صهيلي؟"[1]

نلاحظ هُنا أنه قد طرح السؤال الآتي: "في أيِّ قلبٍ أُصبتُ؟" والذي يكرره بحرفيته في (في حضرة...)، وفي القصيدة لم يذكر المكان الذي أجريت فيه عمليته الجراحية، كما يبدو في القصيدة أنه تحدّث عن فتاة كانت برفقته في المستشفى، ولمْ يذكرْ ذلك في (في حضرة...). ونلاحظ أنه وظف الأفعال المضارعة والماضية، فالقصيدة كُتِبت بعد العملية الجراحية بسنة أو سنتين، فهي صارتْ من الزمن الماضي، ولكنه الماضي القريب، إذ استحضره في القصيدةِ بكل سهولة، لذلك مزجَ الفعلين أو الزمنين معًا، كما أنه وظف ضمير المتكلم للحديث عن نفسه، وضمير المخاطَب في خطابه لقلبه المصاب، ولتوكيد خطابه للقلب كرّر أسلوب النداء.

وفي "جدارية" وصفَ قلبه المصاب بأنه غريب عنه كجاره، وأنه يتعرض للصدأ بسبب الجفاف العاطفي، فلا يحن إلى المطر والحنين وكأنه زائد عنه، فلا مَعنى له كحرف التشبيه الزائد، وإذا جفَّ ماؤه تتجرد الجماليات وينزوي الشعور في الثياب[2].

(1) درويش، محمود: **ديوان محمود درويش.** م/2. ص: 257

(2) ينظر: درويش، محمود: **الأعمال الجديدة.** ص: 510 - 511

وظف هنا أسلوب النفي (لمْ يعدْ، لا يئنّ...) للدلالة على المعنى السلبي للقلب المصـــاب، كما وظَّف التشبيه بحرفيه كأن والكاف (كأنه جاري، يصدأ كالحديد...)، وقــدْ وظــف ضــمير الغائب (كله، كأنه...) للحديث عن قلبه؛ فلأنه مصابٌ اعتبره غائبًا، ووظف ضمير المتكلم فــي الحديث عن نفسه (سأحلم، حفظتُ، جاري...)، ووظَّف الفعل المضــارع (ســأحلم، يصــدأ...) للدلالة عَلى الزمن الحاضر، وكأنه كتب عن اللحظة الرَّاهنة، إذ إنه كتب "جدارية" بعد عام واحد منْ عمليته الجراحية الثانية.

1 -8 -2: الموت الأبيض

يصفُ درويش تجربة الموت الأولى التي مرّ بها، إذْ يرى الأشياء (النــوم، والضــوء، والغيم، والهواء، والأبدية...) كلها بيضاء، ويشعرُ أنه ريشة تطير أو تسبحُ في الكون وقد تجرد من الزمن كله، ويرى أنَّه في راحة تامة كأنه منثور على القطن، فلا يَخشى السقوط، وقد كــان موته/ نومه مريحًا للغاية، بعد أن توقف قلبه عن النبض لمدة دقيقة ونصف[1].

في حديثه عن هذهِ التجربة التي رأى فيها كل شيء أبيض، ولهذا اللون دلالاتٌ عديــدةٌ في شعره، ولكنه هنا حمل دلالة الصَّفاء والنقاء، لا دلالة التيه والضياع. وقــد اســتخدمَ الفعــل الماضي، فالعملية أُجريت منذ زمن بعيد، واستخدم الفعل المضارع للدلالة على الزَّمن الحاضر، إذ يستحضر ذلك الزمن البعيد ليربط بين العملية الأولى والثانية، ويستخدمُ أسلوب النفي (لم ترَ، لا تخشى...)؛ فهذه التجربة هي الأولى التي يمر بها الشاعر. ويوظف التشبيه، فهو يشبه نفســه بأشياء ملموسة أو غير ملموسة (كريشة، كأنك روحك...)، ويستخدم ضمير المخاطَب (يحملــك، كنت...) في خطابه لأناه التي تخوض تجربة الموت.

يحيلنا حديثه عن هذه التجربة النادرة إلى قصيدته "حجرة العناية الفائقة" (هي أغنية...)، إذ يقول:

(1) ينظر: درويش، محمود: **في حضرة الغياب**. ص: 111 وما بعدها.

"لا بُدَّ لي أن أطيرَ وأن
ألجُمَ الريحَ لكنني آدميٌّ...
غبتُ قليلاً عن الوعي. متُّ. وصحتُ قبيل الوفاة القصيرةِ:
إني أحبُّكِ، هل أدخل الموت من قدميكِ؟ ومتُّ.. ومتُّ تمامًا فما
أهدأ الموت لولا بكاؤك! ما أهدأ الموتَ لولا يداكِ اللتان تدقّان
صدري لأرجع من حيث متُّ. أحبك قبل الوفاةِ، وبعد الوفاةِ،
وبينهما لم أُشاهد سوى وجه أمي."[1]

نلاحظ مدى التشابه في النصين من حيثُ تناول فكرة حالة الموت المؤقت، ففي القصيدة ذكر الشعور بالطَّيران، وأنَّ الحادثة هي موت مؤقت (وفاة قصيرة)، وأن الموت هادئٌ ومريحٌ، وكل ذلك قد ورد في (في حضرة...). وذكر في القصيدة أنثى مخاطبة (أنتِ)، ولعلها الحبيبة التي قال لها "إني أحبكِ"، ولعلها أمُّه التي لمْ يشاهدْ سوى وجهها وهو في هذه الحالة، وذلك لمْ يردْ في (في حضرة...)، ثم إنَّه في (في حضرة...) يتحدث عن البياض في كل شيء، ولم يذكرْ ذلك في القصيدة نهائيًّا. وقد وظف هنا أساليب عديدةً كالاستفهام، فهو يخوض تجربةً جديدةً في حياته، ووظف أسلوب التعجب في تعجبه من هدوء الموت وراحته، كما زاوجَ بين الفعلين: الماضي والمضارع، للدلالة على التوتّر والاضطراب في توظيف الزمنين: الماضي والحاضر، واستخدم ضمير المتكلم في الحديث عن نفسه، فهذه التجربة شخصيَّة، كما وظف ضمير المخاطب (الأنتِ) في خطابه مع أنثاه.

ويصف تجربة الموت الثانية، فهي طيران في رحلة البياض، على حدِّ تعبيره، ويتحدث عما رآه خلال ذلك، إذ رأى فأرًا ظل يطارده فتحول إلى وسواس، كما رأى الشعراء يصطادون الحجل، ورأى الشهداء سعداء، ورأى بلادًا يلبسها الشهداء...[2]

---

(1) درويش، محمود: **ديوان محمود درويش.** م/2. ص: 257

(2) ينظر: درويش، محمود: **في حضرة الغياب**. ص: 116 - 117

يكتب هنا باختصار شديدٍ عن تجربة الموت الثانية، موظفًا ضمير المخاطب (رأيت، عليكَ...)، كما يوظف الفعل الماضي (فكرت، رأيت...)، فالتجربة صارت قديمة، ولكنه يستحضرها موظفًا الفعل المضارع (فتطير، فتسير...)، وكأنه يكتب عن اللحظة الحالية، ونلاحظ أنه لم يتحدثْ هنا عن راحة في الموت، لذلك تمنَّى أنه لو كان في موته الأول عام 1984م، أو أنْ تتشابه الحالتان، ففي الأولى كان الموت هادئًا ومريحًا، وفي الثانية كثرت الرؤى والهلوسات والهذيان. وهنا لمْ يستطردْ في وصف الموت المؤقت، بل كتب عنه باختصار.

لقد وظف الشاعر اللون الأبيض في قصائد سابقة، فمثلاً في "مديح الظل العالي" يرى أنَّ (البحرَ والسماء والقصيدة والتمساح والهواء والفكرة وكلبَ البحر وكل شيء والدهشة والليلة والكون وأصدقاءَه وصورةَ أعدائه) كلها بيضاء[1]. لقد كتب الشاعر هذه القصيدة بعد اجتياح لبنان –كما هو معروف- وقد انتشر الدمار والخراب في أنحاءِ بيروت، وهذا سبب توظيفه للون الأبيض بهذه الصورة وبهذا التركيز والتكثيف، وهذا يدل على انتشار الموت والجدب في أنحاء البلاد كلها[2]. والرؤية هنا ضبابيّة غير واضحة، وربما دلّت، بالإضافة إلى الجدب والموت، على التيه والضياع والتشرد، أما اللون الأبيض الذي رآه في موته المؤقت، فإنَّه يدل على الصفاء والنقاء، حيث الهدوء والراحة النفسيّة والاستمتاع بالمشاهد التي رآها.

لقد كتب الشاعر مطولته "جدارية" إثر هذه العملية وهذه التجربة، إذ يقول:

"وكُلُّ شيء أَبيضُ،
البحرُ المُعَلَّقُ فوق سقف غمامةٍ
بيضاءَ. والَّلا شيء أَبيضُ في
سماء المُطْلَق البيضاءِ...
وكأنني قد متُّ قبل الآن...

(1) ينظر: درويش، محمود: **ديوان محمود درويش.** م/2. ص: 72 - 73

(2) ينظر: أبو حميدة، محمد صلاح زكي: **الخطاب الشعري عند محمود درويش - دراسة أسلوبية. ص:** 145

أَعرفُ هذه الرؤيا، وأَعرفُ أَنني
أَمضي إلى ما لَسْتُ أَعرفُ."[1]

تحدَّث هنا عن رحلته في عالم الموت الأبيض، حيثُ البياض هو السائد في كل شـــيء، وذكر أنَّ هذه التجربة كان قد مر بها سابقًا، مشيرًا إلى تجربته الأولى مع الموت، وقد اســـتخدم الفعل المضارع بشكلٍ ملحوظٍ أكثر من الفعل الماضي، للدلالة على الزمن الحاضر، فالقصـــيدة كُتبت مباشرة بعد هذه التجربة. كما استخدم ضمير المتكلم في حديثه عنْ نفسه، ومن الملاحـــظ أنه كتب عنْ هذه التجربة بإسهابٍ واستطرادٍ.

وسنلاحظ التَّشابه الكبير في تناول الفكرة، واستخدام العبارات، بين ما يـــرد فـــي (فـــي حضرة...) وبين ما ورد في "جدارية"، فعلى سبيل المثال: عندما طلبَ الطبيـــب مـــن أصـــدقاء الشاعر إعداد الجنازة، كانت باريس في فصل الربيع[2]. أما في "جدارية" فقد طلب من الموت أن ينتظره حتى يُنهي أمور الجنازة في فصل الربيع، في بلده الذي وُلد فيه[3]. ونلاحظ الاخـــتلاف ففي (في حضرة...) ستتم تدابير الجنازة في باريس، وسيقوم بها الأصـــدقاء، وفـــي "جداريـــة" ستكونُ التدابير في وطنه الذي وُلد فيه، وسيقوم هو بنفسه بإعداد الجنازة.

ومن الأمور المتشابهة بينَ النصين، الهذيان والأحـــلام التـــي رآهـــا، فهـــوَ يـــرى أنَّ الممرضين يضربونه ويعذبونه، كما يرى أنّ غرفته في المستشفى ما هي إلا سجن يقيد حريتـــه. ويذكر أصدقاءه الذين لازموه في المستشفى وهم: ليلى ونبيل وصبحي وإلياس وفـــاروق[4]، ثـــم يرى في هلوساته فأرًا يطارده ليصبح بعد ذلك وسواسًا لا يفارقه، ويرى الشـــعراء يصـــطادون الحجلَ، ويرى الشهداء سعداء لتقديمهم الأمل للأحياء، ويرى بلادًا يلبسها الشهداء[5].

---

(1) درويش، محمود: **الأعمال الجديدة.** ص: 442 - 443

(2) ينظر: درويش، محمود: **في حضرة الغياب**. ص: 114

(3) ينظر: درويش، محمود: **الأعمال الجديدة.** ص: 481

(4) ينظر: الملحق رقم (2) رسالة صبحي حديدي. ص: 290 من هذه الدراسة.

(5) ينظر: درويش، محمود: **في حضرة الغياب**. ص: 114 وما بعدها.

وقد كتب في "جدارية" عن أحلامه ورؤاه في هذياناته بعد حقنِه بالمخدر، إذ رأى الطبيب الفرنسي يضربه وهو في زنزانته/ غرفته، ورأى والدَه العائد من الحج، وقد أصابته ضربة شمسٍ، ورأى شبابًا من المغرب يلعبون الكرة، ورأى الشعراء (ريني شار) و(هيدغر) وأبا العلاء المعري، كَما رأى رفاقه الثلاثة يبكونه ويعدّون له الكفن، ورأى بلادًا تعانقه وتذكره برائحة خبز أمه وتنورها[1].

نلاحظ هنا تشابه الرؤى مع اختلاف في التفاصيل أحيانًا، بين ما يرد في (في حضرة...)، وبين ما ورد في "جدارية"، إذ لمْ يذكرْ في الأول أنه رأى والده وهو عائد من الحج، ولمْ يذكر الشباب المغاربة، وفي حديثه عن الشعراء لم يذكرْ أسماءهم، بل إنه يذكر أنهم يصطادون الحجل، أما في "جدارية" فقد ذكر أسماءهم، إذ إن (ريني شار) و(هيدغر) "يشربان النبيذ ولا يبحثان عن الشعر"، أمّا المعري فإنه "يطرد نُقَّاده من قصيدته". وأما رفاقه الذين لازموه أثناء مرضه فإنَّه يذكرهم بالاسم في (في حضرة...)، وعددهم خمسة، ولكنَّه في "جدارية" أشار إليهم إشارة دون أن يذكرَ أسماءهم، وعددهم ثلاثة، فربَّما نسي العدد أثناء كتابته "جدارية"، أو أنَّه خلط في الأحداث عندما كتب (في حضرة...).

ومنَ الأمور التي رآها بلادٌ تعانقه، فهي بلا شك بلاده، إذ تربطهُ برائحة خبز أمه وبتنورها الذي لم ينطفئ، أما البلاد التي يكتبُ عنها في (في حضرة...) فهي وطنه أيضًا، إذ ترتبط بالشهداء الذين يلبسونها.

ومن الأفكار المشتركةِ بين النصين أثناء هذيانه، حديثه عنْ فقد اللغة والخوف على موتها، يكتب: "يأتيك السَّجَّانُ بهراوة غليظة. تحاول أن تقول له شيئًا، فلا يخرج منك صوتك. تشير بأصابعك إلى أنك تريد ورقة وقلمًا. تكتب: فقدتُ لغتي!"[2]

نَرى أنه يشبه الطبيب بالسجان الذي يعذّب سجينه، ونرى أنه لم يعدْ قادرًا على الكلام، إذ فقدَ لغته، وهذا طبعًا بسبب جرعات التخدير. ويوظف هنا ضمير المخاطب والفعل المضارع.

---

(1) ينظر: درويش، محمود: **الأعمال الجديدة.** ص: 461 وما بعدها.

(2) درويش، محمود: **في حضرة الغياب**. ص: 115

وقد تكرر ذلك في "جدارية" إذ يقول مخاطبًا ممرضته:

"نسيتُ الكلام
أَخاف على لغتي
فاتركوا كُلَّ شيء على حالِهِ
وأَعيدوا الحياة إلى لُغَتي!.." ويقول:

"أُريدُ الرجوعَ فَقَطْ
إلى لغتي في أقاصي الهديل...
هل الموتُ ما تفعلين بي الآنَ
أَم هُوَ مَوْتُ اللُغَةْ؟"[1]

يظهر التشابهُ واضحًا في تناول هذه الفكرة، ولكن في (في حضرة...) لم يذكر الممرضة، بل تحدَّث عن سجانٍ وهو الطبيب أو الممرض، أما في "جدارية" فإنه ذكر الممرضة، وقد أضافها إلى ياء المتكلم (ممرضتي). واستخدمَ ضمير المتكلم، والفعل الماضي والمضارع، فقد اختلطت الأزمنة (الماضي والحاضر) في حالة الهذيان التي مرّ بها.

وإذا ما عدنا إلى بداية (في حضرة...)، فإننا نقرأ ما يأتي: "فلتأذنْ لي بأن أراكَ، وقد خرجتَ مني وخرجتُ منك." ونقرأ :"يا ((أنا))ي النائم..." ثم نقرأ: "فلا نعلم مَن انتصر منا ومن انكسر، أنا أم أنت أم الموت"[2]، نلاحظ هُنا تعدد الضمائر في خطابه مع أناه، إذ إن (أنا) المتكلم تتحدث إلى (أنتَ) المخاطب وكلاهما واحد، فيسلخ من ذاته (أنا) أخرى يخاطبُها، ونحن الآن أمام (أناتان)، الأولى متكلمة والثانية مخاطبة، الأولى راثيةٌ والثانية مرثيةٌ. وقضية التلاعب بالضمائر واردة في شعره، وقد ظهرت جلية في "جدارية" إذ يقول:

---

(1) درويش، محمود: **الأعمال الجديدة.** ص: 498 - 499

(2) درويش، محمود: **في حضرة الغياب**. ص: 9، 11، 12 على الترتيب.

"تنحلُّ الضمائرُ
كُلُّها. ((هو)) في ((أنا)) في ((أَنت))." ويقول:
"مَنْ أَنتَ، يا أَنا؟ في الطريقِ
اثنانِ نَحْنُ، وفي القيامة واحدٌ." ثم يقول:
"مَن أَنا يا
أَنت؟"[1]

ويشيرُ عادل الأسطة في دراسته لـ"جدارية" إلى عددٍ من القصائد السابقة لها، وقد بُنِيتْ على أساس تعدّد الضمائر وتداخلها، مثل قصيدة "شتاء ريتا" (أحد عشر...)، وقصيدة "قال المسافر للمسافر: لن نعود كما..." (لماذا تركت...)، وقصيدة "قناع... لمجنون ليلى" (سرير...)، كما يشيرُ إلى أنَّ القارئ يمكن أن يفيد من أقوال درويش النثريَّة ومن اللقاءات التي أُجرِيتْ معه بهذا الشأن[2]. ففي إحدى المقابلات ذَكر أنَّ الأنا قد تكون هي الآخر أو العكس[3].

كَما يشيرُ عباس دويكات في دراسته "الجدارية والنصوص الغائبة" إلى سيطرة الأنا في "جدارية" وتعددها وتنوّع صورها (أنا، أنت، هو) لتأكيد التجربة الشخصية من خلال الشعر[4].

وعنْ تلاعبِهِ بالضّمائر يكتبُ درويش في مقالةٍ عنوانها "تردد الماء وحماس الحجر" ما يلي: "أحيانًا، أسيطر على ضمير المتكلم، كما يسيطر الصائم على رغيف يأتي لحظة الغروب. وأحيانًا.. أحيانًا أسيطر على ضمير المخاطب، كما يسيطرُ النائم على حلم لا يأتي من وقت. تارةً أقع في النرجس.. وتارةً أقع في البحار.

وهاأنذا أعدد أشكالي لأحدد جوهري."[5]

---

(1) درويش، محمود: **الأعمال الجديدة.** ص: 459، 476، 477 على الترتيب.

(2) ينظر: الأسطة، عادل: **أرض القصيدة – جدارية محمود درويش وصلتها بأشعاره.** ص: 77 وما بعدها.

(3) ينظر: مجموعة من الكتاب: **محمود درويش المختلف الحقيقي - دراسات وشهادات.** ص: 19

(4) ينظر: دويكات، عباس وآخرون: **قراءات في جدارية محمود درويش.** ط/1. نابلس: ملتقى بلاطة الثقافي. 2001م. ص: 19

(5) درويش، محمود: ***تردد الماء وحماس الحجر*. شؤون فلسطينية.** م/15. ع/48. آب 1975. ص: 5

من خلال ما سبق نلاحظ أن الأنا لا تقفُ جامدة عند حدٍ معينٍ، بل إنها تؤثر وتتأثر بما حولها، فتحمل من صفاتِ غيرها، وتتعدد وتتبدل، فتارة تكونُ متكلّمة لتروي وتسرد، وتارة أخرى تكون مخاطَبة لتستمع لما يروى، وتارة ثالثة تكون غائبةً ليُروى عنها.

ويزاوج بينَ الأنا والأنت موظفًا ضمير المتكلم، إذ يكتب "أنا المرثيُّ والراثي"[1]، يحيلنا ذلكَ إلى ما قاله في "جدارية":

"أَنا الكلامُ. أَنا المؤبِّنُ والمؤذِّنُ
والشهيدُ"[2]

وظّف الشاعر هنا ضمير المتكلم (الأنا)، ولكنْ بشيء من الإضافة، فهو، أي الشاعر، الكلام الذي سيُتلى على (أناه) الميت، وهذا الكلام قد يكون قرآنًا أو شعرًا أو نثرًا، وهو المؤبن والمؤذن اللذان ينعيان الميت ويتلوان هذا الكلام، وهو الشهيد الذي فارق الحياة.

ومنَ الأمور المتشابهة بين النصين، أنه قد وعدَ الموتَ بكأس نبيذ أحمر في إحدى القصائد[3]. ومن خلال البحث والتقصي لمْ نجدْ سوى "جدارية" قد كتب فيها عن الموت والنبيذ الأحمر، وقد وردَ ذلك في موضعين منفصلين، إذ يقول في الموضع الأول:

"ويا مَوْتُ انتظرْ، واجلس على
الكرسيّ، خُذْ كأسَ النبيذ"[4]

لقد خاطَب الموتَ هنا وكأنه إنسان، إذ طلب منه الانتظار والجلوس وتناول كأس النبيذ، فهو الذي سيقدمه إليه، ولمْ يذكرْ أنَّ النبيذ أحمر اللون. ثم يقول في الموضع الثاني:

---

(1) درويش، محمود: **في حضرة الغياب**. ص: 15
(2) درويش، محمود: **الأعمال الجديدة**. ص: 479
(3) درويش، محمود: **في حضرة الغياب**. ص: 10
(4) درويش، محمود: **الأعمال الجديدة**. ص: 486

"هَيِّئ لي
نبيذًا أَحمرًا للاحتفال بعودتي لِعِيادةِ
الأرضِ المريضة."[1]

وهنا خاطَب الموتَ أيضًا، وطلب منه أنْ يهيّئ هو، أي الموت، النبيذَ، وقد ذكر لونه فهو أحمر، ولكن لا يبدو في النصِّ أي وعدٍ من الشاعر للموت بكأس النبيذ الأحمر، كما يرد في (في حضرة...).

ويتفق النصَّان في وصف الموت بالغدر، إذ يكتب: "أمَّا الموت، فلا شيء يُهينُهُ كالغدر: اختصاصِهِ المُجَرَّب."[2] ثمَّ يكتب عنه في معرض حديثه عن العودة متسللين من لبنان بعد الهجرة: "كأنَّ الموت الذي لم تره من قبل ينصب فخاخه بدهاءٍ تامّ السرية."[3] في هذين النصين يكتبُ عن الموت بضمير الغائب، كما يوظف الفعل المضارع للدلالة على الزمن الحاضر والمستقبل واستمرارية الحدثِ، فالموت سيبقى متصفًا بالغدر، وسيبقى صيّادًا يتربص بالضحايا، ويوظف ضمير المخاطب.

يؤنسنُ الشاعر الموت ويجسّده لوصفه بالغدر، فالغدر والخيانة من صفات الإنسان، أو من صفاتِ الذئب أو الثعلب كما ورد في "جدارية"، إذْ طلب منه أن يكون صيادًا شريفًا، ووصفه بأنه قناص قلب الذئب، كما طلب منه أن ينزع أقنعة الثعالب[4].

اتَّضح وصف الموت فيما سبق بأنَّه غدّار ومخادع، وهو أكثر غدرًا من الذئب نفسه فهو يقتنص قلبه، فهل سيكون هذا الموت صيادًا شريفًا؟ وقد وظَّف الشاعر ضمير المخاطَب في حديثه مع الموت، وضمير المتكلم في حديثه عن نفسه.

---

(1) درويش، محمود: **الأعمال الجديدة.** ص: 494

(2) درويش، محمود: **في حضرة الغياب**. ص: 10

(3) السابق. ص: 41

(4) ينظر: درويش، محمود: **الأعمال الجديدة.** ص: 483 وما بعدها.

على الرّغم من أن الموت يشكّل الجزء الرئيس في "جدارية"، إلا أنَّها تمجيــدٌ للحيــاة، فالشاعرُ يحبُّ الحياة[1]، ويتضح ذلك من خلال العديد من العبارات المتكررة بشكلٍ لافتٍ للنظر في ثناياها مثل :"خضراء أرض قصيدتي"، وأريد أن أحيا"، "انتظرني ريثما أنهي قراءة طرفــة بن العبد"، "وأنا أريد، أريد أن أحيا..."، "وأقول شكرًا للحياة"[2]. ومثلَ ذلك التمجيد لا نجده مطلقًا في (في حضرة...)، فلعلَّ الشاعر أدرك أو شعر أنَّ الموت قد اقتربَ حقًّا هذه المرة.

(1) ينظر: الأسطة، عادل: **أرض القصيدة – جدارية محمود درويش وصلتها بأشعاره**. ص: 146

(2) درويش، محمود: **الأعمال الجديدة.** ص: 465، 480، 481، 487، 496 على الترتيب.

الفصل الثاني

علاقة نصّ (في حضرة الغياب) بالأعمال النّثريّة السّابقة لدرويش

2 -1: الطُّفولة

2 -2: العلاقة الأسريّة

2 -3: الهجرة وَالتّرحيل

2 -4: العَودة

2 -5: المُحتل

2 -6: الهُويّة الفلسطينيّة

2 -7: الغُربة وَالمَنفى

2 -8: المَرضُ وَالموتُ

مدخل

يُعدُّ محمود درويش أديبًا غزيرَ الإنتاج شعرًا ونثرًا، فبالإضافة إلى عشرات الدّواوين الشّعريّة التي أصدرها، نَجدُ مئات المقالات التي نشرها في صحفٍ ومجلاتٍ مختلفةٍ وعديدةٍ، ثمَّ أصدر مجموعةً من الكتب النّثريّة تضمّ مقالاتٍ ومقابلاتٍ ورسائلَ وأطرافًا عديدةً منْ سيرتِهِ الذّاتيّة، وسيرةِ شعبه الجماعيّة.

ولا يختلفُ درويش في نثره كثيرًا عنه في شِعره، فهو أديبٌ ملتزمٌ بقضايا أُمَّته ووَطَنه، لذا فإنَّ قارئَ نثرِه سَيرى أنَّهُ شَبيهٌ كثيرًا بِشعره. وقد يُعين النّثرُ على تفسير الغامض منْ شِعره، أو توضيح بعض الرُّموز التي تحتاج إلى تأمُّلٍ وَبحْثٍ وَقِراءة.

على الرّغم منْ أنَّه عُرِف شاعرًا إلا أنَّه أَكثرَ منْ كِتابة النّثر، إذ يَنحاز إليه كَوسيلةِ تعبيرٍ أَكثر منَ الشّعر أحيانًا، وقد كتب مقالةً بعنوان "بلاغ من النّثر" (عابرون...) تحدَّث فيها عن الشّعر والنّثر مُظهِرًا انحيازَهُ إلى النَّثر، وَمُبيِّنًا العلاقةَ الوطيدةَ بيْنَ الاثنين، فَيكتب متسائلاً: "أَليس النثر هو حقل الشّعر المفتوح. أَليس الشّعر هو نثر الورد على الليل ليضيء الليل؟

ولماذا نختلف على ما هو الأجمل؟"[1]

يلجأُ درويش إلى النَّثر لعدة أسباب، منها أَنَّ النّثر في تِكراره لبعض المضامين الشّعريَّة يُنير الدَّربَ أمامَ القارئ، ويفتح الأبواب المُغلقةَ أَمامَه لِكشف الغامض منْ شِعره. كما عمل في الصّحافة، فقد كان مُحرِّرًا في بعض الصّحف وَالمجلات، وكان رئيسَ تحريرِ بعضها، فيكتب فيها الافتتاحيات والمقالات، ويُعَوِّدُ قارئَه على أنَّه مُتعدِّدُ المواهب فهو شاعرٌ مُبدعٌ وهو كذلك ناثِرٌ مبدعٌ. وبالإضافة إلى ذلك فَهو يُحبّ النّثر ويميلُ إليه أحيانًا أَكثر من الشّعر[2].

لَقد ظلم درويش نثرَه، فلمْ يُعِرْهُ اهتمامًا مثلَ الشّعر، إلا أنّه يَجد فيه مُتَّسعًا للتَّعبير والبوح أكثر منَ الشّعر نفسِه، إذ يقول مُعترِفًا بذلك: "كتبتُ الكثير من النثر لكنني ظلمت نثري لأنني لمْ

(1) درويش، محمود: **الأعمال النثرية**. بيروت: دار العودة. 2009م. ص: 530

(2) ينظر: شاكر، تهاني: **محمود درويش ناثرًا**. ص: 12 وما بعدها.

أمنحْهُ صفة المشروع. أكتب نثرًا على هامش الشّعر أو أكتب فائضًا كتابيًّا أسميه نثرًا. ولكنْ لمْ أُولِ النّثر الأهمية التي يستحقها، علمًا أنني من الشديدي الانحياز إلى الكتابة النّثريّة. والنثـــر لا يقل أهمية عن الشعر. بل على العكس، قد يكون في النثر مساحة من الحريّة أكثر من الشـــعر. فإذا جَفَّ نَصّي الشّعري قد ألجأ إلى النّثر وأمنحه وقتًا أكثر وَأُولِيهِ جِدّيّة أكثر."[1]

يتنقل درويش في كتابته بين الشّعر والنّثر، فيطرق باب هذا تارةً، ويزور ذاك طـــورًا، فكلاهما يُكَمِّل الآخَر، ولا غِنى لهُ عنهما، يقول: "وكنت عندما أكتب النثر أنتبه إلى أنني نســـيت القصيدة، وأن عليّ أن أعود إليها. هكذا أكون بين النثر والشعر."[2] ولعلَّ هذا مـــا دَفَعَـــه إِلـــى القول: "النثر جار الشعر ونزهة الشاعر/

الشاعر هو الحائر بين النثر والشعر"[3]

ويشهدُ الشَّاعر شوقي بزيع على جمالية النّثر لديه، فهو ناثر كبير كما هو شاعر كبيـــر، كما أننا نتلمس جمالية النثر في معظم كتبه النثرية، والتي توازي جمالية الشعر[4].

يُطِلُّ عَلينا درويش بنصِّه (في حضرة...)، الذي حار في تصنيفه النّقادُ والأدباءُ، هل هو شِعر؟ أمْ هو نَثر؟ أمْ هو مزيجٌ منهما؟ وَإِنْ كانَ نَثرًا، فما هو نَوعُ هذا النَّثر؟

يذهب محمد علي الأتاسي إِلى أَنَّ هذا النّصَّ مَزيجٌ بينَ الشّعر والنّثـــر, بـــلا حـــدود أو ضوابط بينَ الاثنين, فيقول: "فإذا بنا أمامَ بناءٍ لغويٍّ ومجازيٍّ لا نعرف في سطورِه أيـــنَ يَبـــدأ النَّثر وَأينَ ينتهي الشِّعر, أَين تزوي العبارة وَأينَ يُولدُ المَعنى."[5]

---

(1) وازن، عبده: **محمود درويش - الغريب يقع على نفسه**. ص: 73 - 74

(2) السابق. ص: 74

(3) درويش، محمود: **في حضرة الغياب**. ص: 177

(4) ينظر: بزيع، شوقي: ***التوأمة بين المغامرة الجمالية والعمق المعرفيّ*. هكذا تكلم محمود درويش - دراسات في ذكرى رحيله**. تحرير عبد الإله بلقزيز. ط/1. بيروت: مركز دراسات الوحدة العربية. 2009م. ص: 124

(5) الأتاسي، محمد علي: "في حضرة الغياب" لمحمود درويش النثـــر المصـــفى بالشـــعر. شـــفاف الشـــرق الأوســـط. http://www.metransparent.com/old/texts/mohamed_ali_atassi_on_mahmoud_darwish.htm

ويرى بنباقي أنَّ هذا النص يَنسجم مع "مقومات ذلك الجنس الأدبي الذي سماه (جان إيف تاديه): المحكي الشعري. ففي هذا الجنس لا يستطيع الكاتب/ الشاعر أن يقول كل شيء. إذ لكي يكون الخطاب شعريًّا, يتوجب عليه اعتماد ذاكرة انتقائية تختار من الأحداث ومن الشخصيات ومن عناصر الفضاء ما يتناسب مع نوع الخِطاب. أي ما يوافق الخِطاب الشّعري."[1]

ونرى أنَّ بنباقي يميل بهذا الرأي إلى أنَّ (في حضرة...), أقرب إلى الشّعر منه إلى النّثر, ذلك لأنَّ في هذا النّصِّ اختزالاً كثيرًا للمراحل التي يتحدث عنها درويش في نصّه. وهذا يَقرب مِنَ الشِّعر, أما إذا أراد أنْ يكتبَ التَّفاصيل التي مَرَّ بها في مراحل حياتِه المختلفةِ فَإِنَّه سَيحتاج إلى كُتبٍ ومؤلَّفاتٍ عديدةٍ, وَهنا سَتكون الكِتابةُ نوعًا من التَّوسُّع الذي يُناسِب النّثر.

ورُبَّما اعترفَ دَرويش بِنثريَّة هذا النَّص, إِذ يقول في مطلع الجزء الأول منه: "سطرًا سطرًا أنثرك أمامي بكفاءةٍ لم أوتها إلا في المطالع"[2]، ويُعيد هذه العبارة في مطلع الجزء الأخير, مُعترفًا بأَنَّ نصَّه خُطبة: "سطرًا سطرًا أنثرك أمامي بكفاءةٍ لم أوتها إلا في المطالع. وأطيل خطبتي كشاعرٍ يحتفظ بالمقطع الأخير, ليطيل التأمُّل في ما مضى من هواياته/"[3]

يذكر عادل الأسطة أن البعض قد يرى فيه شعرًا، أو يرى فيه بعضٌ آخر نثرًا، في حين قد يرى آخرون أنه تزاوج بين الاثنين. ويرى أنَّ درويش يَعدُّ نصَّه خُطبة, مشيرًا إلى الصفحات الواردة في (في حضرة...) والتي يصف فيها درويش نصه بأنه خطبة[4].

ويوافق عبد الإله بلقزيز درويشَ بتسمية هذا النص بـ(نص) دون تحديد جنسه أو نوعه. ويرى أنه مزجٌ للشّعر والنّثر معًا, فيقول عن هذا النصّ إِنَّه "حطم الحدود الفاصلة بين

---

(1) بنباقي، ميلود: (في حضرة الغياب) سيرة تزهد في التفاصيل. مجلة الكلمة. http://www.alkalimah.net/article.aspx?aid=2923

(2) درويش، محمود: **في حضرة الغياب**. ص: 9

(3) السابق. ص: 173

(4) ينظر: الأسطة، عادل: في حضرة الغياب. جامعة النجاح الوطنية. http://www.najah.edu/file/Essays/arabic/Adel%20Usta%20Essays/Adel12.doc

الجنسين ليُنتج نوعًا من الكتابة عصيًّا على التصنيف بحيث يصعب العثور على نسبه في جينيالوجيا الشعر أو النثر."[1]

ويتبعه الشَّاعر شوقي بزيع في ذلك, إذ يقول: "بينما يتموج كتابه في حضرة الغياب على شكل نصٍّ طويل في السّيرة والرّحلة والحنين وتزجية الألم."[2]

أما محمد دكروب فإنَّه يرى أن (في حضرة...) يتراوح بين الشّعر والنّثر, وقد يتَعَدَّاهما إلى الفلسفة والفكر والنّقد, وقد يتعدّى ذلك كُلَّه فيصبحُ هذا النّصُّ كتابةً جديدةً, ومن نوعٍ جديد[3]. إذ يحار المرء أين يضع هذا النص، فهو يجمع بين (النثر الفني العالي المستوى) وبين (الشعر الذي يتجلى في إهاب جديد، حداثي، مختلف.) كما يذكر أنّ هذا الكتاب هو نتيجة لما تعرّض له قلبه منْ توقّف، ودخوله في موت مؤقّت إثر العمليتين الجراحيتين اللتين أُجريتا له[4].

ويرى خالد الجبر أنَّ (في حضرة...) هو سيرة ذاتيَّة لدرويش، وأنَّ هذه السّيرة كُتِبتْ نَثرًا للتّخلّص مِنَ الإيقاع والوزن والقافية، كما أنَّ هذه السِّيرة مُركَّبة مِنْ ثلاثِ سِيَرٍ، هي: سِيرة المكانِ وأصحابِه، وَسيرة درويش (أنا - أنت، الشّاعر والنّاثر) وسِيرة الشّعر، وَبالإضافة إلى هذهِ السِّيَرِ أو العناصر الأساسِيَّة الثَّلاث يدخل ضمن المقاطع العشرين التي يتكوَّن منها النّصُّ عناصرُ أخرى ليكتملَ المشهدُ الذي يَرسمهُ درويش من احتلالٍ وغُربةٍ وَمَنفى وَانكسارٍ وَحُلمٍ...[5]

ونحنُ نذهب مع درويش في وصف نصه (في حضرة...) بأنَّه خطبة، ليس لأنه ذكر ذلك في النص نفسه، كما أشارَ عادل الأسطة، ولكن من خلال توظيفه لضمير المخاطَب في

---

(1) بلقزيز، عبد الإله (محرر): **هكذا تكلم محمود درويش - دراسات في ذكرى رحيله.** (المقدمة). ص: 17

(2) بزيع، شوقي: ***التوأمة بين المغامرة الجمالية والعمق المعرفيّ*. هكذا تكلم محمود درويش - دراسات في ذكرى رحيله**. تحرير عبد الإله بلقزيز. ص:126

(3) ينظر: دكروب محمد: ***الشعر، في فنون الكتابة النثرية (قراءة أولية في نثر محمود درويش)*. هكذا تكلم محمود درويش - دراسات في ذكرى رحيله**. تحرير عبد الإله بلقزيز. ص: 185

(4) ينظر: دكروب، محمد: ***هذا الشعر لي*. محمود درويش عصي على النسيان**. تحرير ميشال سعادة. ط/1. بيروت: رياض الريس للكتب والنشر. 2009م. ص: 86

(5) ينظر: الجبر، خالد عبد الرؤوف: **غواية سيدورى - قراءات في شعر محمود درويش**. ص: 239

مقاطع النص كلها، وهو الضمير المستخدم عادة في الخُطَب بشكلٍ عامٍّ، بالإضافة إلى تنويعه في استخدام الأساليب اللغويّة التي تقوم عليها الخطبة من نداءٍ وأمرٍ ونهيٍ ونفيٍ واستفهامٍ...، ولكن خطبته هذه هي خطبة أدبيّة لما فيها من ميزات أدبية مختلفة، إذ إننا نجدُ فيها ملامح من السيرة الذاتيّة، كما نجد فيها بعض خصائص القصَّة والحكاية، ونستمعُ فيها إلى الإيقاع والوزن والشّعر. والغرض منها هو الرّثاء، رثاء النفس، وهذا ما دفعَ درويش إلى أن يفتتحَ النص ببيت شعرٍ للشاعر مالك بن الريب الذي رثى نفسَه بقصيدته الشهيرة.

2 -1: الطُّفولة

2 -1 -1: الطفولة في البروة

وُلِد محمود درويش في قريةٍ فلسطينية هي البروة, في شهر آذار, الذي فيه تخضرُّ الأرضُ, وتزهرُ الأشجار, وتغرِّد الطّيور, لذلك جاءتْ أعماله الشّعريّة والنّثريّة تَعبقُ برائحةِ الأعشاب والأرض, وتمتلئُ بأصواتِ العصافير. يكتب عن ولادته: "وُلدنا معًا على قارعة الزنزلختِ، لا توأمين ولا جارينِ، بل واحدًا في اثنين أو اثنين في واحد."[1] ويكتب أيضًا: "هنا وُلِدنا, على حافةِ هذه البئر كما تولد الخبيزة والهندباء والفيجن."[2]

هكذا كانتْ وِلادة درويش, بَيْنَ الأشجارِ, وَفوقَ الأعشاب, وقُربَ البئْر, ويوظف الفعل الماضي للدلالة على الزمن البعيد، وضمير المتكلم بصيغة الجمع. ويقول عن قريته التي وُلِد فيها, وَعاشَ طفولته: "أذكر نفسي عندما كان عمري ست سنوات. كنت أقيم في قريةٍ جميلةٍ وهادئة, هي قرية البروة الواقعة على هضبة خضراء, ينبسط أمامها سهل عكا. وكنت ابنًا لأسرةٍ متوسطة الحال عاشت من الزراعة."[3]

---

(1) درويش، محمود: **في حضرة الغياب**. ص: 17

(2) السابق. ص: 157

(3) درويش، محمود: **شيء عن الوطن**. ط/1. بيروت: دار العودة. 1971م. ص: 212

وهكذا كانتْ حياته في طفولته، حيث أقام في قريةٍ جميلةٍ تقعُ على هَضَـبة خضـراءَ، وتُحيطها الحقولُ والسّهول الخضْراء، وكانتْ أُسرته تَعمل بالزِّراعة، فَارْتبط بِالأرض والتُّـراب والأعشاب واللون الأخضر مُنْذ طُفولته الأولى.

وفي رسالةٍ بعنوان "حجر من الجليل" يُرسِلُها إلى صديقٍ منَ الجَليل, في يـوم الأرض, يقول فيها عن ميلاده في هذه القرية: "وُلدت هناك معك. وُلدت على تلة تبسط ذراعها الغربيـة فتحمي حقلاً واسعًا من النزول إلى البحر... وُلدت على تلة تبسط ذراعها الشـرقية فتصـطدم بالسماء, تكسر غيمة. تجرحها. يسيل ماؤها على حجر فيرتعش ويزهر."[1]

وقد وظَّف هنا ضمير المتكلم بصيغة المفرد، في الحديث عن نفسه، كما وظف ضـمير المخاطَب في حديثه مع صديقه.

يذكرُ في (في حضرة...) شجرةَ التّوت التي فَتَّحَ عينيه على رؤيتها، فَيكتب: "لم يصدق أحدٌ من الجالسين في ظلِّ شجرة التوت أنك ستحيا, من فرط ما شرقت بحليب أمك واختنقت."[2] كانتْ شَجرةُ التّوت هذه تَتَوسَّط دارَ جدِّه، حيثُ يجلسُ تَحتَها أهلُ البيْتِ والأقـارب والضّـيوف، فتُظلِّلهم وتحنو عليهم. وقد تكرَّر ذكرُها في أعمالٍ نَثريَّةٍ سابِقة، ذلك لأنَّها تعني الشَّيءَ الكثيـر له، وَلارتباطه بها، ولأهميتها في البيْت. وقد استخدم ضمير المخاطب.

وفي مقالةٍ لهُ بعنوان "القمر لم يسقط بالبئر" ذكرها مرتبطـةً بـالقَمر، فهـي مرتفعـةٌ وشامخةٌ، تَصلُ إلى القمر لِعُلوِّها، فَيقول عن القمر: "كان أعلى من جبيني وأقرب مـن شـجرة التوت التي توسطت دار جدي."[3] وقد وظَّف ضمير المتكلم.

كما ذكرها في رسالةٍ إِلى سميح القاسم بعنوان "هناك.. شجرة خروب"، إذ يقـول فيهـا موظفًا ضمير المتكلم والفعل المضارع الذي يدل على الـزمن الحاضـر وعلـى الاسـتمراريّة

(1) درويش، محمود: **في وصف حالتنا**. ط/2. عكا: دار الأسوار. 1987م. ص: 120

(2) درويش، محمود: **في حضرة الغياب**. ص: 17

(3) درويش، محمود: **يوميات الحزن العادي**. ط/5. بيروت: دار العودة. 1988م. ص: 30

بالحدث: "ولكنني أتذكر ساحة الدار التي تتوسطها شجرة التوت التي تشد البيوت لتحولها إلى دار هي دار جدي."[1]

لا ينسى درويش شجرةَ التّوت المزروعة وسطَ بيْت جدِّه، والتي أصبحت مزروعة في ذاكرتِه وفي وِجدانِهِ وفي قاموسِهِ الأدبيِّ، هكذا يتذكرُها بعدَ أكثرَ مِنْ أربعين سَنة، وبعد أكثر من ستين سنة، فلنْ ينساها أبدًا.

ينمو حُبُّ الطبيعة منْ أشجارٍ وأعشابٍ في قلبه، يكتب: "فابتعدت عن البيت، وخلوت إلى الشجر الذي لم تعرف من أسمائه إلا ما خفَّ لفظه، كالزيتون والخرنوب والسنديان والبلُّوط. ولم تعرف من أسماء النباتات إلا الخبيزة والهندباء ذات الزهر الليلكي كلون عيني جدتك."[2]

يصف ارتباطه بالنبات والأشجار، لا سيما الخروب، مستخدمًا الفعل الماضي للدلالة على الزمن الماضي، وضمير المخاطب في خطابه مع (أناه).

وذكر شجرةَ الخرّوب في بعضِ رسائلِهِ إلى سميح القاسم، وهذه الشَّجرة ترتبط بطفولته مثل شجرةِ التّوت التي تَوسَّطتْ دار جدِّه، فَإذا كانت شجرة التّوت مَكانًا عامًّا لتَجَمُّع الأهل والجيران والأحبة، فَإنَّ شجرةَ الخرّوب مكانٌ خاصٌّ بالنسبة له. يكتب في "رسالة أولى" إلى سميح القاسم: "من حق الولد أن يلعب خارج ساحة الدار. من حقه أن يقيس المدى بفتحة ناي. من حقه أن يقع في بئر أو فوهة كبيرة في جذع شجرة خروب."[3]

تُمثِّل شجرة الخرّوب هُنا مكانًا للعب واللهو خارجَ البيْت، فدرويش الطِّفلُ يُحبُّ المغامرة، ومنْ حقّه أنْ يبتعدَ قليلاً عن البيت ليكتشفَ العالم مِنْ حوله، ويقيسَ المدى بَفتحة ناي كما يريد، ومنْ حقِّه أنْ يختفيَ في بئْرٍ أو في جذعِ شجرةِ الخرّوب الكبيرة.

---

(1) درويش، محمود، والقاسم، سميح: **الرسائل**. بيروت: دار العودة. 1990م. ص: 45

(2) درويش، محمود: **في حضرة الغياب**. ص: 20

(3) درويش، محمود، والقاسم، سميح: **الرسائل**. ص: 36

وفي رسالة ثانية بعنوان "هناك... شجرة خروب"، يكون لهذه الشَّجرة دورٌ مهـمٌ، فهـي إثباتٌ ودليلٌ قاطعٌ على أنَّ مَنْ غرسها هُم أجدادُه الفلسطينيون، لا المهاجرون الجددُ. يقول فـي حديثه مَع (دانيال) أحد سُكَّان الكيبوتس الذي أُقيم على أنقاض قرية البروة:

"من علمك يا دانيال أنّ تحت كيبوتسك قريتي؟

قال: شجرة الخروب الضخمة... سألت أحد زملائي في الكيبوتس عمن غرسَ هـذه الشـجرة، فقال: نحن المهاجرين. ولكنني أدركت من عمر الشجرة أنه يكذب، وأدركت أن أحد أجدادك هو الذي غرسها."[1]

وفي الرسالةِ نفسها، ذكر حنينَه وشوقَه إلى هـذه الشَّـجرة، فيقـول للقاسـم: "شـجرة الخرّوب - أغبطكَ لأنَّك تراها كل يوم في طريقك من الرامة إلى حيفا، ومن حيفا إلى الرامـة. سلّمْ عليها إذا كانوا لم يجدعوها بعد. شجرة الخروب - اختبأتُ في جذعها العملاق المجوف مـن المطر ومن الأهل عندما كنت ألعب مع السحالي والزيز والزواحف."[2]

وقد وظَّف في هذه الرسالة ضمير المتكلم في الحديث عن نفسه، وضمير المخاطَب فـي حديثه مع صديقه القاسم واليهودي (دانيال).

لقد كان درويش طفلاً مغامرًا، يحبُّ التَّجارب الخطيرة ويمارسها، حتى وإنْ كان فيهـا أذى لنفسه، ولا يتوبُ عنها أبدًا، مهما كانت النتيجة أو العقاب منَ الأهل. فمن المغامرات التـي مرَّ بها في طفولته تجربة السّكين الحادّة، إذ جرح ركبته بها محاولاً اختبارها، فتوجـع عنـدما انتزعوا السكين، وبعد ذلك عاقبوه على فعلته[3].

وهنا يوظف الفعل الماضي (جرّك، فغافلتَ...) للدلالـة علـى زمـن الطفولـة الأول، ويستخدم ضمير المخاطَب (جرّك، أهلك...).

---

(1) درويش، محمود، والقاسم، سميح: **الرسائل**. ص: 44

(2) السابق. ص: 45

(3) ينظر: درويش، محمود: **في حضرة الغياب**. ص: 18

ويحيلنا نصّه السابق إلى ما ذكره في مقالة بعنوان "ونهاني عن السفر" (عابرون...)، إذ كتب عن هذه التجربة/ المغامرة وعن والده: "لم يضربني مرة واحدة، حتى حين أحنيت ركبتي وغرزتها في السكين الضخمة لا لشيء.. إلا لأعرف إنْ كانت تجرح... ولأعرف إن كان الجرح يؤلم، كل ما فعله بي أبي هو أنَّه أخرج السكين من لحمي الطري وناولني إلى أمي..

هل السكين تجرح؟

هل الجرح يؤلم؟"[1]

نلاحظ هنا مَدى التشابه بين ما يرد في (في حضرة...)، وفي هذه المقالة، ولكنه هنا استخدم ضميرَ المتكلم، كما أنه ذكرَ التفاصيل عن الأهل، فالأب هو الذي انتزع السكين من لحمه، وناوله إلى الأم، كما لمْ يذكرْ أنَّ الأب هو الذي عاقبه. ولم يذكرْ هذه التفاصيل في (في حضرة...).

لقد كانت الحياة والطُّفولة بالنسبة له قاسيتين، وبائستين –كما مرّ معنا في الفصل الأول - فيذكر في (في حضرة...) قسوة هذه الحياة، وقسوةَ طفولته التي لمْ تكنْ سَويَّةً أو عاديَّةً، فَيكتب عنها: "لم تأتِ إليك على طبق من ذهب أو فضة، هاشّة باشّةً، بل جاءتك على استحياء كجاريةٍ مدفوعة الأجرِ، صعبة وعذبة، وشديدة الممانعة. لكنَّ التدريب الطويلَ على الألفة هو ما يجعل الحياة ممكنة."[2]

ويقول أيضًا عن طفولته: "وسَمَّوْكَ الشّقيَّ لأنك تبكي من فرح أو من حزن."[3]

نجد هنا أنه يوظّف أسلوب النفي، ويوظف الطباق ليدل على صعوبة تلك الحياة، وتناقضها وقسوتِها في مرحلة الطفولة، كما يوظّف ضمير المخاطب في خطابه مع (أناه).

---

(1) درويش، محمود: **الأعمال النثرية**. ص: 538

(2) درويش، محمود: **في حضرة الغياب**. ص: 17

(3) السابق. ص: 22

وقد ذكر درويش الشّابُّ، وهو في حيفا، طفولَته البائسةَ القاسيةَ، فيكتب في مقالته "الفرح عندما يخون": "وتذكر طفولتك القاسية وطفولة المستقبل والأشجار."[1]

لم تدُم طفولته كثيرًا، فبِحلول النَّكبة توقّفتْ طفولتُه عن النّموِّ، وانتهت هذه المرحلة مـنْ حَياته ليدخل مباشَرةً إلى عالم الكبار وحياتِهم، فها هو عندما فَقَدَ مكانَه وزمانَه، فَقَـدَ طفولَتـه أيضًا، يكتب: "ولم أكنْ طفلاً آنذاك، ولكني هو الآنَ في وداع يفتح الماضي الناقص باب المدائح على مصراعين: المكان المفقود، والزمان المفقود. ليس المكان هو الفخ إذ يصير إلى صورة."[2]

يتحدث في هذا النصّ عن الطفولة بشكلٍ عامٍّ، لذلك قال: "المكـان المفقـود، والزمـان المفقود."، ويستعمل أسلوب النفي، فالنكبة حرمته طفولته، فلم يعد طفـلاً منـذ تلـك اللحظـة، ويستعمل ضمير المتكلم، والفعل المضارع وكأنه يكتب عن اللحظة الحالية.

وقدْ أكّد على فكرة الطفولة المفقودة في حوارٍ قديمٍ مع الشاعر محمـد دكـروب، فهـي مأساته الخاصة التي تزامنت مع مأساة شعبه العامة[3]، وقد ربط هنا بـين الخـاصّ المتمثـل بطفولته وذكرياته، والعامّ المتمثل بالنكبة التي حلت بشعبه، كما استخدم ضمير المتكلم.

يذكِّرنا النصُّ المقتبس من (في حضرة...)، بالرسالة الأولى التي أرسـلَها إلـى سـميح القاسم، وعنوانها "رسالة الأولى" إذ يقول متسائلاً عن المكان والطفولة بعد عبث يـد الاحـتلال بهما: "ولكن أين مكاننا؟ أين لحمنا ودمنا؟ أين طفولتنا؟"[4]

وظّف في هذه الرسالة أسلوب الاستفهام، باستخدامه اسم الاستفهام (أيـن) الـذي يفيـد السؤال عن المكان، والمكان هنا مفقودٌ والإنسان مفقودٌ وكذلك الطفولة، وهي طفولة عامة، لذلك أضافها إلى ضمير الجماعة (نا)، وكذلك المكان واللحم والدم. ووظّف ضمير المـتكلم بصـيغة الجمع ليعمِّم فكرة ضياع الطفولة.

---

(1) درويش، محمود: **يوميات الحزن العادي**. ص: 141

(2) درويش، محمود: **في حضرة الغياب**. ص: 19

(3) ينظر: درويش، محمود: **شيء عن الوطن**. ص: 241

(4) درويش، محمود، والقاسم، سميح: **الرسائل**. ص: 36

يحنُّ درويش إلى العودة إلى الطّفولة، وإلـــى مكانِهـــا المـــزيَّن بالنّباتـــات والأعشـــاب والأشجار. يقول: "عُدْ طفلاً ثانية/ علِّمني الشعر/ وعلِّمني إيقاع البحر/ وأَرجعْ للكلمات براءتهـــا الأولى/ لِدْني من حبة قمح, لا من جرح, لِدْني/ وأَعدني, لأضمَّك فوق العشب, إلـــى مـــا قبـــل المعنى/ هل تسمعني: قبل المعنى/ كان الشجر العالي يمشي مَعَنا شجرًا لا معنى."[1]

ترتبط طفولته بالأعشاب والنباتات التي تربّى عليها، ويخاطب (أناه) طالبًا منها العـــودة إلى الطفولة البريئة، موظفًا أسلوب الأمر وضمير المخاطب.

يُحيلنا نصّه السابق إلى رسالته إلى القاسم بعنوان "حاضر ســـابق..."، إذ تحـــدث عـــن محاولته لتذكر أسماء النباتات والأعشاب التي ربطت لغته بالطبيعة، وتساءل إن كان ذلك بحثًـــا عن طفولة المكان، أم شوقًا إلى العودة إلى مكان هذه الطفولة[2]، وقد استخدم هنا أسلوب النفـــي (لم أكفَّ) للتأكيد على تذكر هذه النباتات وعدم نسيانها، والإصرار على العودة إلـــى الطفولـــة، واستخدم أسلوبَ الاستفهام (ما سر انبثاق هذا الماضي؟ ما البداية... ما النهاية؟) للاستفسار عن الطفولةِ ومكانها الأول، والبحث عنها من خلال ارتباطها بالطبيعة، كَما استخدم ضمير المـــتكلم (لم أكفَّ، لغتي...).

إنَّ الماضي مزروعٌ في درويش، مِثلَ النَّباتات والأشجارِ، يَحنُّ إِليه وإِلى مكانِ طفولتـــه الأوَّل، وَإِلى أرضِه الأُولى وعُشبه الأوَّل، لذلك نَجِدُ تَزاوجًا بينَ لُغته والطَّبيعة.

2 -1 -2: الطّفولة في لبنان

تَغيّر بحلول النَّكبة كلُّ شيْءٍ، فَصارت الأرض مسلوبةً، وهاجرَ أهلُها إلى لبنان وغيره، وصارَ المواطنُ لاجئًا، وهكذا تكثر الأسئلة والمصطلحاتُ الكبيرة في ذهْن الطّفل. إذ إنَّ "السؤال ممارسة طفولية للغة. والطُّفولة إنما هي إقامة في السؤال. والنّاظر في نصوص درويش جميعها

(1) درويش، محمود: **في حضرة الغياب**. ص: 31

(2) ينظر: درويش، محمود، والقاسم، سميح: **الرسائل**. ص: 101

يلاحظ أنّ الطفل الذي ما فتئ يتسلل إلى هذه النصوص هو الذي يشهر الأسئلة كلّها ويواجه بها العالم."[1]

تَتوالدُ في ذهن درويش الطّفلِ أسئلةٌ كثيرة ومحيّرة، وكان ذلك نتيجة النّكبة وتبعيَّاتِها، فيتساءل في مرحلة الطفولة في لبنان عن معنى كلمة (لاجئ) التي تعرف إليها هناك، بُعيد الهجرة، ويتساءل عن معنى كلمة (وطن) الذي حُرم منه، ثم تتوالى الأسئلة بعد ذلك حول ضيق الوطن بالناس، وحول هويته[2].

يبني درويش نصَّه المشار إليه على أسلوب الحوار بين (أناه) وبين أهله المهاجرين، والحوار يتضمن أسلوبَ الاستفهام، فالطفل يريد أن يستفسر عن المفردات الجديدةِ التي يسمع بها لأول مرة في لبنان، ويستخدمُ ضمير المخاطب (تسأل، خلفك...)، ويستخدم الطباق في المفردتين (خلفك) التي تدلُّ على الماضي الحزين، والواقع المؤلم بسبب النكبة، و(أمامك) التي تدلُّ على المستقبل المجهول المظلم، ويوظف الفعل المضارع وكأنَّه يكتب عن الزمن الحاضر.

تحيلنا أسئلته المتتالية عن طفولتِه في لبنان بعدَ النَّكبة إلى مقابلة قديمة نشرتها مجلة (الجديد) إذ يقول: "وهنا استمعت، لأول مرة، إلى كلمات جديدة فتحتْ أمامي نافذة إلى عالم جديد: الوطن، الحرب، الأخبار، اللاجئون، الجيش، الحدود، وبواسطة هذه الكلمات بدأت أدرس وأفهم وأتعرّف على عالم جديد، وعلى وضع جديد.. حَرمني طفولتي."[3]

لقدْ ربط نهاية طفولته بتعرفه إلى العالم الجديد والوضع الجديد الذي دَخله في لبنان، واندمج فيه، وتحدّث عن مفردات ومصطلحات كثيرة أدخلته عالمَ الكبار قبل أوانه، واستخدم ضمير المتكلم في الحديث عن نفسِه.

---

(1) اليوسفي، محمد لطفي: ***عن الشعر ومكائد الطفل***. **زيتونة المنفى – دراسات في شعر محمود درويش**. إعداد جريس سماوي. ص: 34

(2) درويش، محمود: **في حضرة الغياب**. ص: 38 - 39

(3) درويش، محمود: **شيء عن الوطن**. ص: 214

ويقول لمحمد دكروب عن طفولته التي انتهت تمامًا بعد الهجرة إلى لبنان: "لقد وُضِعت هذه الطفولة في النار، في الخيمة، في المنفى، مرة واحدة وبلا مبرر تتمكن من استيعابه، ووجدت نفسها فجأة تعامل معاملة الرجال ذوي القدرة على التحمل ولا تُستثنى من مصيرهم."[1]

ويتابع قائلاً: "وحين صحا ذلك الطّفل الممزق الثياب من التّعب والرّهبة كان رأسه يزدحم بالأسئلة التي هاجمته دفعة واحدة وبلا تسلسل."[2]

لقد استيقظَ الطِّفلُ الفلسطينيُّ من أحلامِ طفولتِهِ، عندما اصْطَدم بِجدار النّكبة والتّشريد واللجوء، فقد تحدث بداية عن طفولة عامة ضائعة، ثم استخدم ضميرَ الغائب، فالطفل الذي تحدّث عنه غائب عن مكانه وزمانه، وتحدث عن الأسئلة الكثيرة التي شغلت بالَ الطفل دون أنْ يفصلها أو يذكرها.

وفي مقالته "الوطن... بين الذاكرة والحقيبة" كتب أيضًا عن طفولته في لبنان، وعن تعرفه إلى الوطن واللاجئ ووكالة الغوث والعودة[3]، وقد استعمل الفعل المضارع (تصبح، تنتظر...) الذي يدلّ على الزمن الحاضر، وكأنه يكتب عن اللحظة الراهنة، كما استعملَ ضمير المخاطَب (تصبح، تأكل...).

لقد حُرم هذا الطّفل من ممارسة طفولته واللهو بألعابه، فأُقحم في عالم الكبار، فالنّكبة أوقفتْ طفولته عن النّمو والكبر، واللجوء أنهى هذه الطّفولة تمامًا ليدخلَ مرحلةَ الكبار، وعالمَهم ودنياهم دون أنْ يتدرَّب على ذلك. يوقَظُ هذا الطفل من زمنه الخاص، ويُطلَبُ منه أن يكبر ويغادر طفولته، ويسير في ركب الكبار[4]، وفي لبنان يعتزلُ النّاسَ، ويصعدُ إلى صخرةٍ عاليةٍ تُطِلُّ على البحر، ويبكي على طفولته التي جُرِّدت منه، دونَ أنْ يَتعلَّم كيفَ يكبر، ودون أنْ

(1) درويش، محمود: **شيء عن الوطن**. ص: 241 - 242

(2) السابق. ص: 242

(3) درويش، محمود: **يوميات الحزن العادي**. ص: 55

(4) ينظر: درويش، محمود: **في حضرة الغياب**. ص: 33 - 34

يعرفَ المسافةَ بَيْنَ هُنا (لبنان) الذي لجأ إليه، وَهُناك (فلسطين) التي رَحَلَ عنها، لذلك أصبح هذا الطفل كبيرًا مثل هؤلاء الكبار، يتحمَّل الصّعاب ويتحدّث بكلامِهم ومُصطلحاتهم[1].

في نصوصِهِ المشار إليها يستخدم الفعل المضارع (يوقظونك، تنتحي...) إذْ يستحضر ذلك الزمن البعيد، فيكتب عنه وكأنَّه حاضر، ويستخدم ضمير المخاطب (زمنك، لك...) في خطابه مع (أناه).

وقد عزَّز فكرة انتهاء الطفولة، والدخول إلى عالم الكبار في حوارِه مع محمد دكروب إذ يقول: "ومنذ تلك الليلة انقلبت الصّفة الخاصّة لعالم الطّفولة، وأصبح ذلك الطّفل محرومًا من الأشياء واللغة التي تميزه بها عن الكبار."[2]

استخدمَ في هذا الحوار الفعل الماضي للدلالة على الزمن الماضي، واستخدم ضميرَ الغائب للحديث عن الطفل الذي غابَ عن طفولته، كما استخدم اسم الإشارة (ذلك) وهو للبعيد، إذ إنّ ذلك الطفل صار بعيدًا عن مكان طفولته الأول وزمانها حين دخل عالم الكبار.

تعرَّف درويش منْذ طفولته إلى البحر، فقد كانت مدينته عكا ساحليَّة، وتعلّق به أكثر بعدَ الهجرةِ إلى لبنان، فهناك صارَ مشهد البحر شبْهَ يوميٍّ بالنسبة له. يكتب: "يا بحر، يا بحر... ولا تفلح في تركيب النداء الكافي. لكنّ حرف الحاء يدرّب الحلق على بُحَّة الملح: يا بحر، يا بحر! وتبكي، فيذوب قليل من الملح الصاعد إلى العينين، وتتضح وُجهة النداء: يا بحر، يا بحر.. خذني هناك."[3]

هكذا ينادي البحرَ في لبنان، فيغصُّ ويبكي، ولكنَّه يُعاود النِّداء مِرارًا، فهذا البحر سيأخذهُ إلى هُناك، إلى فلسطين. وتبرز هنا دلالة من دلالات البحر الكثيرة الواردة في أعماله، وهي العودة، وذلك في قوله "خذني هناك"، ولمْ يذكر اسم البلدة التي كانوا يأتون إليها لرؤية البحر. ويوظّف أسلوب النداء بشكلٍ متكرّرٍ، إذ ينادي البحر رمز العودة، ويستخدم أسلوب النفي، إذ

(1) ينظر: درويش، محمود: **في حضرة الغياب**. ص: 39

(2) درويش، محمود: **شيء عن الوطن**. ص: 242

(3) درويش، محمود: **في حضرة الغياب**. ص: 39

يرى أن نداءه للبحر غير كافٍ، كما يوظف الفعل المضارع الذي يدل على الــزمن الحاضــر، وكأنه يكتب عن اللحظة الحالية، ويوظف ضمير المخاطَب.

وقد ورد ذكرُ البحر في أعمالٍ سابقةٍ، فيكتب: "الدامور أصغر من بيروت وأجمل مــن بيروت، لأن فيها بحرًا أكبر."[1] وقد ورد البحر هنا بصورته الحقيقيّة بلا رموز أو استعارات.

وفي مقالته "ونهاني عن السفر" (عابرون...) ذكر بحر لبنان: "وكان علينا، نحن الأولاد، أن نتسلق جبل جزين في الشتاء لنقطف الثلج، وأن نسبح في الصيف في بحر الدامور."[2]

لقد وردَ البحر في هذه المقالة بصورته الحقيقية أيضًا، ووظّف ضمير المــتكلم بصــيغة الجمع في حديثه عنْ أصحابه اللاجئين، وفي النصين السابقين ذكر اسمَ البلدة التي كانوا يــأتون إليها لزيارة البحر، وهي الدامور، ولمْ يأتِ على ذلك في (في حضرة...).

2 -1 -3: الطّفولة والشعر

لقدْ أَحَبَّ درويش مُنذُ طُفولته الأولى العزلةَ واللعب بعيدًا عن البيت والأهل، وربَّما جَعله ذلك يخطو الخطوات الأولى نحو عالم الشّعر والأدب، فقدْ كانَ يلعبُ ويلهــو، ويــركضُ وراءَ الطّيور والفراشات، ويحاول تقليدها بالطّيران إلى المجهول، فتعلَّمَ منْها فِقْهَ العزْلة والطَّيران، ثُمَّ ليدخلَ بعدَ ذلك في مرحلةِ التّأمل ثُمَّ الحُلُم والخيال[3]، وهي الخطوات الأولــى والأساســيَّة فــي طريق الشِّعر الوعر، والذي يحتاج إلى دُربةٍ ومِرانٍ وثقافةٍ عالية، وذلك ما حقَّقه فيما بعــد، أيْ عندما دخلَ عالم الشِّعر وأدْركَ اللعبة، بَلْ إنّه صار جُزءًا منها. يوظف في النص المشــار إليــه أسلوب الأمر (فاحملني)، عندما طلب من (أناه) أن تحمله إلى "مدارج الضوء"، وأسلوب النفــي (لم تعرف أسماءها) فقد شاهد ألوانًا لم يعرفْ أسماءها، كما كرَّر اسم الإشارة الدال على البعيــد (هناك) ليدل على بُعد الزمان والمكان عنه، ويستخدم الفعل الماضي (انبلج، انهمرت...) للدلالة على الزَّمن الماضي، ويستخدم ضمير المخاطب (حملتْكَ، فوقفتَ) في خطابه مع (أناه).

---

(1) درويش، محمود: **ذاكرة للنسيان**. ط/6. بيروت: دار العودة. 1994م. ص: 78

(2) درويش، محمود: **الأعمال النثرية**. ص: 539

(3) ينظر: درويش، محمود: **في حضرة الغياب**. ص: 20

وقد ذكر في إحدى المقابلات أنه ورثَ عن أهله "عادة التأفف والركون إلى الصمت والتأمل". وذلك أوصله إلى عالمِ الشعر، فالتأمل يحتاج إلى العزلة، كما أنّه استطاع أن يربط بين الكلمات الجديدة التي تعلمها وبينَ الواقع المؤلم[1].

وهنا قدْ تحدث عن شيءٍ آخر أدخله عالم الشعر منذ الطفولة، وهو التأمّل. وذلك طبعًا بعد الهجرة إلى لبنان، فلم يذكر الفراش والطيران والعزلة وَالحقول، فكلٌّ ذلك فقده بعد الهجرة، كما أنّه استخدم ضمير المتكلم في الحديث عن نفسه.

لقد أحبّ المدرسة كثيرًا في طفولته، إذ أضافت إلى ألعابه الطُّفوليَّة لُعبةً جديدةً هي اللعب بالحروف، فيركِّبها ويُفكِّكُها، ويجمعُها ويُبعثرُها، ويكوّنُ منها مفرداتٍ ذات مَعْنى، فيرى أنَّ هذه اللعبة تُشبه السِّحر، وَهكذا يَرى أنّ كلَّ العالم يُولد مِنَ الكلمات، ويتَّسعُ خيالُه ويمارِس اللعبةَ أكثر ، فيَتَعرَّف إلى الكلمات ومدلولاتِها. يُمارسها بِدهشة وإِعجاب. ثمّ يَستهويه حرفُ النّون، بصوتِهِ وشكلِه، ثمّ يَحملُهُ إِلى سورة الرّحمن فيحب الله، ويسحره الإيقاع في حرف النون في تلك السورةِ، ويحب الشّعر والحكايات التي تكتمل بالفروسية والشعر والحبّ، التي سيتابعها في ديوان جده، ففيها من بطولات عنترة والمهلهل، وبذلك سَحَره عالمُ الإيقاع والحكاية[2].

وبذلك يدخلُ عالم الشعر، ويوظف هنا الفعل المضارع (تبني، يولد...) الذي يدلُّ على الزمن الحاضر، إذ يستحضر الزمن البعيد ليصبح حاضرًا. كما يرسم الصور الفنية (الحروف قلقة، الحروف جائعة...)، ويستخدمُ ضمير المخاطَب (تشرَّبتَ، تركض...)، كما يستخدم أسلوب الأمر (خذها، حكَّ،...) إذ يطلبُ من (أناه) أن تلعب بالحروف ذات السحر المدهش عند تركيبها.

يُحيلنا ما سَبق إِلى ما قاله لرفيف فتوح: "منذ وعيت القراءة، وأنا مفتون بالشعراء، كنتُ أعتبر أنَّ الشّاعر كائن عجائبي، يشبه صورة أبطال الحكايات الشعبية، وهو واحد منهم، كل

(1) ينظر: درويش، محمود: **شيء عن الوطن**. ص: 244

(2) ينظر: درويش، محمود: **في حضرة الغياب**. ص: 25 وما بعدها.

الملاحم الشعبية فيها شعراء وفرسان وحبيبات فالجانب الشاعري هو الذي جعلني أشعر أنّي قادر على دخول هذا العالم."[1]

نلاحظُ في هذا الحوار أنه قد تحدث بشكل عام عن ارتباط الشعر بالفروسية والحكايات، دونَ أنْ يفصل، أو يذكر أسماء هذه الحكايات أو أبطالها كما فعلَ في (في حضرة...)، كما أنه لم يتحدثْ عنْ مرحلة المدرسة ودورها في تعلم الحروف، ولمْ يذكرْ أيضًا اللعب بالحروف ذات السحر والدهشة حين تجتمع لتشكل كلماتٍ ذات معانٍ، وصورًا فنية رائعة، وقد استعمل هنا ضمير المتكلم في الحديث عن نفسِهِ.

كما يُحيلنا أيضًا إلى حواره مع عباس بيضون حول تعرُّفه إلى عالم الشعر، فقد ذكر له أنه تأثّر بالسير والملاحم الشعبية كسيرة عنترة، وذكرَ دور المدرسة في تعليم الشعر العربي الأصيل كالمعلقاتِ وأشعار المتنبي وغيره، وتحدّث عنْ محاولة تقليده للشعر الأندلسي والمهجري لسهولتِهما في ذلك[2].

نلاحظ هنا مَدى تأثُّر الطّفل بحكايات الفروسيَّة، والبطولة والشِّعر الحماسيِّ، والسِيَر الشَّعبيَّة، كما عرف في المدرسة أَنَّ الشِّعر يُكتَب، ولم يذكر تلاعبه بالحروف وتركيبها لتشكيل الكلماتِ، كما أضاف أنه بدأ بتقليد الشِّعر الأندلسيِّ والمهجريِّ، حتى ازدادت صلتُه بِالشِّعر. وأنَّ العائلة اهتمت بذلك فأحضرت له الكتب الشعرية، ولم يذكر ذلك في (في حضرة...).

وَفي حواره مع فخري صالح ذكر أنه كان يحلم بأن يصبح شاعرًا، فقد كان منبهرًا بالشعر، كما أنه كان يرى الشاعر وكأنه فارسٌ أو عاشقٌ[3]. ولم يذكرْ هنا الحكايات مباشرة، كما لم يذكرْ دورَ المدرسة وتلاعبه بالحروف وتشكيل الكلمات، وقد استخدمَ ضمير المتكلم.

---

(1) فتوح، رفيف: ***اعترافات محمود درويش*. جريدة الشعب**.

(2) ينظر: بيضون، عباس: ***من يكتب حكايته يرث أرض الحكاية*. مشارف**. ص: 79

(3) ينظر: صالح، فخري: حوار مع محمود درويش. ***محمود درويش: يتداخل سؤال الحرية مع سؤال الإبداع ليمتحن التزام الشاعر بسؤاله الجمالي*. سنكون يومًا ما نريد**. إعداد مهند عبد الحميد. ص: 143

وعنْ مرحلة لاحقة في الطفولة الشعرية يقول في حوارٍ مع سامر أبو هواش: "لمْ أكنْ في تِلكَ السِّنِّ أعي قوةَ الشّعر والكلمات بصورة عامَّة, كنت أقرأ وأكتب أحيانًا منْ دون الانتباه حتى إلِى أنَّني أكتب شعرًا, كان الشِّعر, كما القراءة جزءًا مِنْ عالمي الخاصِّ والحميم."[1]

لقد تحدّث هنا عنْ مرحلة متقدمة، إذ تعرَّف إلى عالم الشعر، فصار يخوضُ هذه التجربة ويمارسها، على الرّغم من أنه لم يكن يعرف مدى تأثيرِها.

وفي الخِتام اعترف بالسِّن التي كتبَ فيها الشِّعر قائلاً: "أنا بدأت التأتاة الشّعريّة عندما كنتُ فَتيًّا بينَ العاشرة والثانية عشرة منْ عمري."[2] وكان ذلك طبعًا بعد العودة من لبنان، أي بعدَ النكبة والهجرة والعودة متسللين، وفقدِ الوطن ومكان الطفولة والحقل والبيت والذكريات، وبعدَ أنْ أصبح لاجئًا في لبنان، ثم لاجئًا في وطنه.

2 -2: العلاقة الأُسرية

2 -2 -1: الأمُّ

يرتبطُ درويش بأمّه ارتباطًا وثيقًا, إذ يُكثرُ من الكتابة عنها في أعماله النَّثريَّة والشِّعرية على السَّواء. يقول في نَصِّه (في حضرة...):

"تذكّر مع اسمك، أمَّكَ
وانس حروف الهجاء
تذكر بلادك، وانس السماءْ
تذكر تذكَّرْ!"[3]

يطلبُ من (آخرِه) أَنْ يتذكَّر أمَّه واسمها، لارتباطه الشّديد بها، مسخدمًا أسلوب الأمر وضمير المخاطب.

---

(1) أبو هواش، سامر: ***حوار مع محمود درويش. نزوى***. ص: 28

(2) فتوح، رفيف: ***اعترافات محمود درويش. جريدة الشعب***.

(3) درويش، محمود: **في حضرة الغياب**. ص: 48

إنَّ الأم هي نبع الحنان ومصدر الدفء والعطفِ، إنَّها رمز الأمان والعطاء، وهي الوطن البعيد الذي يفتقده المشرد، لذلك يلجأُ إلى الشكوى إليها، وبثِّ همومه وأحزانه إليها، لعلها تخفّف عنه بعض ما يعانيه بسبب البعد والغياب. إنَّ اختيار الكاتب تذكر الأم والشكوى إليها يُعدُّ أسلوبًا فنيًّا عميقًا ومعبرًا[1].

يُعيدنا نَصُّه السَّابق إلى ما وردَ في كتابهِ (ذاكرة للنسيان)، إذْ يقول: "لا أعرف كما لا أعرف تمامًا لماذا أتذكر أمي، ودرس القراءة الأول، وفتاتي الأولى تحت شجرة الصنوبر"[2].

نلاحظ المقابلة بين النصّين، إذْ يذكر الأم صراحةً فيهما، ويذكر في النص الأول الحروف وبلاده، في حين ذكر في النصّ الثاني مقابل الحروف درسَ القراءة الأول، ومقابل بلاده ذكر فتاته الأولى، وقد استخدمَ ضمير المتكلم.

لقد زارَ أهله للمشاركة في جنازة صديقه إميل حبيبي عام 1996م, فَدارَ بينه وبينَ أمِّه حوارٌ، فسألها عن سبب ضربه وهو صَغير, فتجيبه: بسبب شقائه[3].

لقد كانتْ أمّه شديدةً في تربية أبنائِها, وقدْ تستخدم العقاب, فكلُّ مغامرة قام بها في طفولته, كان يُحاسَب عَليها ويعاقَب, ودائمًا كانت الأمُّ تَقوم بذلك, أمَّا الأبُ فَإنَّه كان مسالِمًا لا يُعاقِب. وقد اعترفت الأم أنها كانت تضربه لشقائه وحسب، وهنا لم يتحدث عن موقف محدد يتطلب العقاب، ولم يذكر الشعور الذي تولّد لديه عندما كانت تضربه. وقد وظَّف ضمير المخاطب (تسألها، تضربك..) في خطابه مع (أناه)، وضمير الغائب (تسألها، وجهها...) في الحديث عنْ أمه، ويوظف الفعل المضارع (تسألها، يحمر...) في حديثه عن زمن اللقاء بها، والفعل الماضي (كانت، كان...) في الحديثِ عنْ زمن الطفولة والشّقاء.

وقد أورد الحديث عن عقاب أمِّه له في مقالتِه "القمر لم يسقط في البئر" وذلك بسبب مغامرة السَّفر إلى عكا وحده, وبعد البحث المضني عنه في آبار القرية، عاد الطفل الضائع،

---

(1) ينظر: النقاش، رجاء: **محمود درويش - شاعر الأرض المحتلة**. ص: 135

(2) درويش، محمود: **ذاكرة للنسيان**. ص: 103

(3) ينظر: درويش، محمود: **في حضرة الغياب**. ص: 160

فبكت ثمَّ ضربته عقابًا على فعلته[1]. وقد وظَّف هنا ضمير المتكلم (أمي، بكيتُ...) في الحديث عن نفسِهِ، وضمير الغائب (معها، فرحتها...) في الحديث عن أمِّه، كما استخدم الفعل الماضي (كانت، بكت...) للدَّلالة على زمنِ الطفولة البعيد.

وذكر في المقالة نفسها أنها "كانت جميلةً وقاسيةً تنشر الرعب في البيت."[2]

إنَّ أمَّه على الرَّغم من جمالها إلا أَنَّها قاسية وشديدة على أبنائها, يخاف منها الجميع إذ تنشر الخوفَ والرُّعب في أنحاء البيت وربَّما خارجَه، وذلك لارتباطها بالبيت والأبناء، ولانشغال الأب بتحصيلِ لقمة العيش، ولغيابه الطويل عن البيت، فلا بدّ للأم أن تقوم مقام الأب الغائب.

وفي اعترافاته لرفيف فتوح وصفَ علاقته بأمِّه قائلاً: "علاقتي مع أمي في الطفولة, كانت علاقة ملتبسة, كانت عندي عقدة, كنت أشعر أنَّ أمي تكرهني لأنها كانت دائمًا تعاقبني, وتعتبر فيّ الولد الشَّقيَّ, المسؤول عن أيِّ شغبٍ في البيت وفي الحارة."[3]

في هذا الحوار ذكر شعورَه بأنها تكرهه، وأنها تفضل إخوته عليه وتُدللهم، مما زاد في شعورِه بأنها تكرهه حقًّا، ومما زاد العقدة لديه.

وقد أكَّد على فكرة أن أمه قاسية وتكثر من عقابه في حوارٍ مع عباس بيضون، إذ ذكر له أنها شرسةٌ بطبعها، تعاقبه وتضربه لأي سببٍ، أو ربَّما بسبب الخلافات العائلية كما كان يظنّ، لذلك نما لديه عقدة بكرهها له، ولكن ذلك زالَ عندما سُجِن[4]. وفي هذا الحوار أكّد على الشعور المتولد لديه والعقدة التي صارَ يشعر بها وهي كره الأم له، ولكنه ذكر أنَّ ذلك كله وهم، فقد ظهرت الحقيقة، عندما دخلَ السجن، وهي أنّ أمه تحبُّه، ولمْ يذكرْ ذلك في (في حضرة...).

---

(1) ينظر: درويش، محمود: **يوميات الحزن العادي**. ص: 31

(2) السابق. ص: 45

(3) فتوح، رفيف: ***اعترافات محمود درويش***. **جريدة الشعب**.

(4) ينظر: بيضون، عباس: ***من يكتب حكايته يرث أرض الحكاية***. **مشارف**. ص: 72

وفي مقابلةٍ مع سامر أبو هواش تكرّر وصفه لأمه بالشدة والقسوة، إذ كانَ يعتقد أنها لا تحبه[1]. وهنا قد كرَّر ذكر شعوره بأنها لا تحبه نتيجة المعاملة القاسية.

يكتب واصفًا جمالها: "أمك هي أمك ببياضها وشعرها الطويل ولسانها الذي يجرح المبرد."[2] يتحدّث عن صفات جمالية عامة لأمه، موظفًا ضمير المخاطب للحديث مع (أناه)، وضمير الغائب للحديثِ عنها.

وقد كتبَ في مقالته "القمر لم يسقط في البئر" واصفًا أمَّه: "كانت جميلةً وقاسيةً... وبارعةً في السُّخرية."[3] نلاحظ مدى التشابه بين نصّيه، فالجمال في النص الثاني يقابله البياض والشّعر الطويل في النص الأول، والبراعة في السّخرية في النص الثاني يقابلها اللسان الذي يجرح المبردَ في النص الأول، ونلاحظُ اختلاف التعبيرات والألفاظ التي تعبّر عن الفكرة ذاتها.

وقد وصف أمَّه لرفيف فتوح ذاكرًا شعرها الأحمر الطويل وعينيها الزرقاوين[4].

يربطُ درويش بينَ القهوةِ وأمِّه، فالقهوة تذكِّره دائمًا بها وبأرضه، وعندما زارَ أهله بتصريح خاصٍّ، كانَ يجلس مع أمّه ويتناول بصحبتها القهوةَ التي طالما عَشِقها وحنَّ إليها وتغنَّى بها، فيسأل أمَّه إنْ كانتْ تُعجبها الأغنية التي كَتبها لها عندما كانَ في سِجنه الثاني، فتخجل وتبتسمُ وترضى عنه وتدعو له[5].

يبني هذا النصَّ على أسلوب الحوار بينه وبين أمه حول القهوة وحولَ أغنيته/ قصيدته الشهيرة "إلى أمي" مستخدمًا ضمير المخاطَب في خطابه مع (أناه)، وفي حواره مع أمِّه وحوارها معه، ويوظف ضمير الغائب في الحديث عنها. ويوظّف الفعل المضارع للدلالة على الزمن الحاضر، إذْ يستحضر زمن زيارته لأهله قبل عشر سنواتٍ من كتابة هذا النص.

---

(1) ينظر: أبو هواش، سامر: ***حوار مع الشاعر محمود درويش***. **نزوى**. ص: 26

(2) درويش، محمود: **في حضرة الغياب**. ص: 160

(3) درويش، محمود: **يوميات الحزن العادي**. ص: 45

(4) ينظر: فتوح، رفيف: ***اعترافات محمود درويش***. **جريدة الشعب**.

(5) ينظر: درويش، محمود: **في حضرة الغياب**. ص: 161

كتب في (ذاكرة للنسيان) مميزًا بين أنواع القهوة: "أعرف قهوتي، وقهوة أمي، وقهوة أصدقائي. أعرفها من بعيدٍ وأعرف الفوارق بينها. لا قهوة تشبه أخرى."[1]

كل قهوةٍ لها كيانها المستقل، ومذاقها الخاصّ، ورائحتها المميزة، فقهوته التي يصنعها لها طقوسٌ وطريقة وأسلوبٌ يختلف عن أية قهوةٍ أخرى، وكذلك قهوة أمّه لها نكهة طيّبة خاصة بها وحدها، أما قهوة أصدقائه فربَّما تُصنع على عجلٍ فتختلف عن قهوته وعنْ قهوة أمِّه.

بعد غيابٍ طويلٍ وحظرٍ ومنعٍ شديديْنِ، تمكَّنَ درويش من زيارة أهلِه بتصريحٍ خاصٍّ، وقد الْتقى بهم ففرحَ كثيرًا، فبادلوه الشّعور الجميل، فَرِحين برؤيته. يكتب واصفًا هذا المشهد: "لم تنتبه إلا الآن إلى أنك عمٌّ وخالٌ، كما لم تعلم إلا الآن أن أمك تغني. تطلق الزغاريد والأناشيد التي تخاطبك باسمك الكامل، وترى إليك فارسًا عائدًا من رحلة الأسطورة. ترجوها أن تكفَّ عن اختراع المجد على وتيرة الحرمان والبُعْد. فما أنت إلا ابنها وما هي إلا أُمُّك. تَضُمُّها وتضمُّك على مرأى من كاميرات الهواة المُصوَّبة إلى قلبين."[2]

يتحدث في هذا النص عن أمه حينما التقى بها بعدَ غيابٍ طويلٍ دام لسنوات عديدة، قضاها في المنفى والغربة، وقد الْتمَّ شملُ العائلة بعد هذا الفراقِ الطويل والمرير، ولكنْ لنْ يدومَ هذا اللقاء طويلاً، فسُلطة الاحتلال سمحتْ له أنْ يزور أهله ليومين اثنين فقط. تستقبل ابنَها المسافر، إذ تراه فارسًا أسطوريًّا يعود إلى قصره، فتضمّه شوقًا وحنانًا، ويضمّها حبًّا وحنينًا. ويوظّف الفعل المضارع الذي يدل على الزمن الحاضر، وضمير المخاطَب، وضمير الغائب.

لقد تغيّر الوضع الآنَ، فلمْ يَعدِ الشاعر ذلكَ الطّفل الشقيَّ الذي يستحق العقاب، لسبب أو لغير سببٍ، لقدْ أصبح الابن المدلَّل لدى أمّه، إذ استقبلته استقبالاً حافلاً ومؤثِّرًا من شِدَّة الفرح.

اكتشفَ درويش بعدَ مرحلةِ الطّفولة أنَّ أمَّه تُحبُّه فعلاً، فقد عزز ذلك بقوله: "وبقيتْ عندي هذه العقدة، أن أمّي لا تحبني، إلى أنْ سُجنتُ لأول مرة" وتابع "أصبحتُ فجأة الابن المدلل

(1) درويش، محمود: **ذاكرة للنسيان**. ص: 19

(2) درويش، محمود: **في حضرة الغياب**. ص: 159

لأمي، كأنّه حصل نوع من التعويض المتبادل عن ماضي سوء تفاهم، أنا الآن بالنّسبة لأمّي الابن الأفضل، لأنّني الابن المطارد والبعيد."[1]

لقد قال هذا الكلامَ وهو في المنفى، في باريس، إذ استحضرَ ذكريات الطفولة، ولكنه ذكر كيف تغير موقف الأم بعد سجنه، فأصبحَ الابنَ المدلل والمحبب إلى قلبها.

وقد أكَّد الفكرة في حواره مع عباس بيضون، إذ ذكر له كيفَ تغيَّرت أمه بعد أن سُجِن، فعرف أنها لا تكرهه، كما أصبح مدللاً عندما عاش في حيفا[2].

وتحدَّث إلى سامر أبو هواش عن فكرةِ كُره أمه له: "وبقيتْ هذه الفكرة مَعي إلى أنْ سُجنتُ للمرة الأولى، وعندها أدركتُ أنها تحبّني، بل أدركتُ كم تحبّني."[3]

لقد جرى هذا الحوار بعدَ عودته إلى فلسطين، وبعد التقائه بأهله وأمه، إلا أنَّه تحدث عن مرحلة السجن، وتغيّرِ موقف الأم وشعور الابن، ولمْ يتحدثْ عن زيارته لأهله، والتقائه بهم.

وعندما سأله عبده وازن عن علاقته بأمِّه قال: "أنا ابنها المفضَّل، والسّبب بسيط.. لأنّني الابن الغائب. غبتُ عنها سنوات طويلة ولكنْ كنَّا نلتقي قبل ((الإغلاقات)) من حينٍ إلى آخر."[4]

في هذا الحوار تحدَّث عن تغير أمه بسبب البُعد والمنفى، فقد جرى هذا الحوار بعد عودته إلى الوطن والتقائه بأمه. ولمْ يُصبح درويش الابن المدلّل والمفضل لأمه، إلا بعد غيابِه عنها بسبب السّجن، ثمَّ بعد ذلك بسبب المنفى والبعد؛ فغيابه عنها هو الذي حنن قلبها عليه.

2 -2 -2: الأب

يَستحضر درويش أباه في (في حضرة...) إذْ يرتبط به بعلاقة خاصةٍ، تختلف عن تلك التي تربطه بأمّه، فلمْ يشعرْ يومًا بأنَّ أباه يكرهه؛ ربَّما لأنَّ هذا الأب كان دائم الانشغال عن

---

(1) فتوح، رفيف: ***اعترافات محمود درويش*. جريدة الشعب**.

(2) بيضون، عباس: ***من يكتب حكايته يرث أرض الحكاية*. مشارف**. ص: 72

(3) أبو هواش، سامر: ***حوار مع الشاعر محمود درويش*. نزوى**. ص: 26

(4) وازن، عبده: **محمود درويش - الغريب يقع على نفسه**. ص: 115

أبنائه بطلب الرّزق؛ وربّما لأنّه أقلُّ من الأمِّ قسوةً وصرامةً، فهو لمْ يعاقب ابنه على شقائه كما كانت تفعل الأمّ، ولمْ يشاركْ في تربية أبنائه مثل الأمّ أو الجدّ.

كثيرًا ما تحدّث درويش عن مهنةِ والدِه بعد العودة من لبنان, وهي العمل في محجر يكتب: "نشتري الماء من آبار الجيران, ونقترض الخبز من سخاء الحجر."[1]

يُشير هنا إشارة إلى مهنة أبيه القاسية، وهي العمل في محجرٍ. وفي استخدامه لكلمة (سخاء) مضافة إلى كلمة (الحجر) سخريةٌ مرةٌ وحزينةٌ، تدل على قسوة الحياة، ويستخدم الفعل المضارع وكأنه يكتب عن الوقت الحالي، كما يستخدم ضميرَ المتكلم بصيغة الجمع.

ويكتب في موضعٍ آخر عن والده ومهنته القاسية: "وقضى العمر يبحث لك ولإخوتك عن خبز وكتاب في الصراع المضني مع الصخر."[2]

وهنا يكتب صراحة عن مهنة والده بالحجر والصخر، موظفًا ضمير الغائب في الحديث عنه، وضمير المخاطب في خطابه مع (أناه). ونلاحظ مدى صعوبة هذا العمل من خلال استخدامه للفعل (يبحث)، فالعثور على الخبز والكتاب أمر شاق وصعب، وكذلك من خلال قوله (الصراع المضني) فالعمل في الحجر والصخر قاس وشاق للغاية.

يُحيلنا نصَّاه السابقان إلى ما ذكره في مقالته "القمر لم يسقط في البئر", إذ وصف هذا العمل, ووصف والده الذي كان يستخرج لهم الخبز من الصخر، والذي كان يصحو باكرًا ويعود متأخرًا لتحصيل متطلباتِ أسرته[3].

صرَّح هنا بعمل والده وهو العمل في (مقالع الصخر أو الحجارة)، ووصفَ قسوة هذا العمل بصفات عديدة، فهو "انتحار بطيء" و"عذاب يومي"، كما ذكرَ أنَّ العمل خطير جدًّا، لذا كان لا بدَّ للعامل من توقيع اتفاقيةٍ مع دولةِ الاحتلال تسمى (وثيقة الموت)، حيث كانت مقالع

---

(1) درويش، محمود: **في حضرة الغياب**. ص: 47

(2) السابق. ص: 161

(3) ينظر: درويش، محمود: **يوميات الحزن العادي**. ص: 43

الحجارة في منطقةِ تدريبات عسكرية قد يتعرض العامل للإصابة أو الموت. وقد وظّف درويش هنا ضمير الغائب (إنه، انتحاره...) في الحديثِ عن أبيه، ووظف الفعل المضارع (يعيل، يصحو...) إذ استحضرَ الزمن الماضي وكتب عنه وكأنه حاضرٌ.

وكتب في مقالته "ونهاني عن السفر" (عابرون...) عن عمل أبيه الشاق بالحجر الذي منه يقتلع لأبنائه متطلباتِ الحياة[1]. ونلاحظ أنه ذكر صراحةً هذا العمل، وقد استخدم ضمير الغائب (لكنه، بلاده...) في الحديث عن أبيه، وضمير المتكلم بصيغة المفرد (أبي) في الحديث عن نفسه، وضمير المتكلم بصيغة الجمع (لا ننسى، يدلّنا...) في الحديث عن الأسرة.

يكتب عن علاقته بأبيه: "ولم يدللك أبوك لئلا يرميك إخوتك في جب الحكاية."[2]

لقد انْشغل الوالد عن أبنائه, فلمْ يدللهم كما يفعل الآباء عادة, ربّما كان ذلك بسبب الظروف القاسية التي مرَّ بها الأب إثر النَّكبة وما خلّفتْه من آلامٍ وأحزانٍ، أو بسبب انشغاله بمشاغل الحياة التي لا تنتهي، ويوظف درويش في هذا النص أسلوب النفي؛ لينفي أن العلاقة كانت وديةً أو قريبةً مع أبيه، ويستخدم ضمير المخاطب.

وقد ذكر في مقالته "القمر لم يسقط في البئر" أنَّ انشغال الأب عن أبنائه جعلهم يتعلَّقون بالجدِّ أكثر, فالأبُ مشغولٌ بتحصيل الرزق وتوفير احتياجات أبنائه طوالَ النّهار, فَلا سبيل لتدليلهم[3]. وهنا ذكر الجد كبديل عن الأب وتعويض للدلال الذي حُرِم منه بسبب انغماس الأب في الحياة القاسية، وقد وظف ضمير المتكلم (أبي، جدي...) في الحديث عن نفسه، وضمير الغائب (هو، أحبه...) في الحديث عن الجد، كما وظَّف الفعل الماضي (كان، رباني...)، والفعل المضارع (يقضي، ينتظر...) وذلك لمزج الزمنين الماضي والحاضر، وجعلهما زمنًا واحدًا.

---

(1) ينظر: درويش، محمود: **الأعمال النثرية**. ص: 537

(2) درويش، محمود: **في حضرة الغياب**. ص: 19

(3) ينظر: درويش، محمود: **يوميات الحزن العادي**. ص: 43

وكتبَ في مقالته "ونهاني عن السفر" (عابرون...) عن ابتعاد الأب: "ونادرًا ما كان يكلِّمني. هل امتصت الأرض عاطفته؟ كنتُ سعيدًا بهذا الصمت, بهذا الإهمال, لأنه لمْ يضربني كما كانت أمي تفعل, لم يضربْني مرة واحدة."[1]

في هذه المقالة أشارَ إلى ابتعاد أبيه المادي والمعنوي عنه، وقد ذكرَ سبب الابتعاد وهو الانشغال بالأرض، واستخدم أساليبَ عديدةً كالاستفهام والنفي ليبيِّن مدى ابتعاد الأب، واستخدم ضمير المتكلم في الحديث عن نفسه، وضمير الغائبِ في الحديث عن أبيه.

يهتمُّ والد درويش بتعليمِ أبنائه رغم الظّروف الصّعبة التي عاشها، يكتب: "وفي صيف بعيد، على سطح بيت طينيّ بعيد، تحشرج صوت أبيك وهو يقول لكم: لم أَعد قادرًا على تعليمكم، أنتم الثلاثة معًا. لقد تعبت. على واحدٍ منكم أن يتطوع بترك المدرسة ليعينني، لم يعد ظهري قادرًا على حمل الصخرة وحدي. فتباريتم في الشهامة. كل واحد قال: أنا. فسالت دمعةُ أبيك على مرأى منكم، وبكيتم معه وعليه. وفجأة قال: لا. لا أحد."[2]

إنَّ الأب على الرغم من تعبه وعدم قدرته على عمله المضْني، وعلى الرَّغم من الظروف القاسية، التي أحاطت به وبأسرته، نَجد أنّه مصرٌّ على تعليم أبنائه، وعلى توفير الكتب والدَّفاتر لهم، كما يوفِّر لهم الخبز والثَّوب، ويبدو ذلك من خلال التوكيد اللفظي بتكرار حرف النفي (لا)، للدّلالة على إصراره على عدم ترك أبنائه للمدرسة، كما يظهر ذلك جليًّا في كثير من كتابة درويش عن والده، إذ يُقرن الدَّفتر أو الكتاب بالرَّغيف والثَّوب عند حديثه عن عمل والده. يبني هذا النص على أسلوب الحوار بين الأب والأبناء، فتتنوع الضمائر، إذ يوظّف بداية ضمير المخاطَب بصيغتي المفرد والجمع في خطابه مع (أناه)، وضمير الغائب في الحديثِ عن أبيه، ثم يستخدم ضمير المتكلم في حديثِ الأب، والفعل الماضي للدلالة على الزّمن الماضي البعيد.

وقد ظهرَ اهتمامُ الأبِ بتعليم ابنه في مقالة "القمر لم يسقط في البئر"، إذ كتب عن إلقائه لأول قصيدةٍ، أثارت حفيظةَ مختار القرية والحاكم العسكريّ، إذ هدّده الأخير بقطع تصريح

(1) درويش، محمود: **الأعمال النثرية**. ص: 538

(2) درويش، محمود: **في حضرة الغياب**. ص: 162

العمل عن والده: "وحين قال لي: سأمنع أباك من العمل في مقلعِ الحجارة وأقطع عنه تصـــريح الموت، بكيتُ في طريق العودة إلى البيت، لأنَّ هذا معناه أن أزداد جوعًا وبردًا، وألا أنتقل إلى المدرسة الثانوية ذاتِ التكاليف الباهظة، فليس التَّعليم مجانيًّا كما يظن الـــبعض. وفـــي البيـــت شجَّعني أبي وقال الله يرزقنا."[1]

نلاحظُ حرصَ الأب على تعليم ابنه وتشجيعه، مع اختلاف في الموقف الـــذي وردَ فـــي (في حضرة...)، ففيه يبدو الأب متعبًا من العمل، فيطلب منْ أبنائه ترك المدرسة لمساعدته، ثـــم يعدل عن هذه الفكرة، أمَّا في هذه المقالة فإنه مصرٌّ على تعليم ابنه على الرغم من تهديد الحاكم العسكري بمنعه من العمل. وقد استخدمَ درويش في هذه المقالة ضمير المتكلم في الحديث عـــن نفسِهِ، وضمير الغائبِ في الحديث عن أبيه.

وفي مقالته "حجر من الجليل" وصف حرصَ والده على تعليمه، إذ ندم الأب لأنـــه لـــم يتعلم، ولا يريد لابنه ذلك[2]. استعملَ درويش في هذه المقالة ضمير المتكلم (أبي، يعلمني...) في الحديث عن نفسه، وضمير الغائبِ (رحلته، مثله...) في الحديث عن أبيـــه، واســـتعمل الفعـــل المضارع (يندم، يعلمني....) الذي يدلُّ على الزمن الحاضر، وكأنه يكتب عن اللحظة الحالية.

لقد تعلّم والد درويش القراءة والكتابة في كُتّاب القرية، ولكنْ لم يكن تعليمًا منتظمًـــا[3]، ولعلّه من أجلِ ذلك كان حريصًا على تعليم أبنائه.

وفي مقالة أخرى بعنوان "ونهاني عن السفر" (عابرون...) كتب عن اهتمام الأب بتعليم أبنائِهِ، إذ ينتزع الخبز واللباس والكتاب لأبنائه[4]، موظفًا ضمير المتكلم بصـــيغة الجمـــع (لنـــا) للحديثِ عن نفسه وعن إخوته، وضمير الغائب للحديثِ عن أبيه.

---

(1) درويش، محمود: **يوميات الحزن العادي**. ص: 45

(2) ينظر: درويش، محمود: **في وصف حالتنا**. ص: 119

(3) ينظر: النابلسي، شاكر: **مجنون التراب– دراسة في شعر وفكر محمود درويش**. ص: 198

(4) درويش، محمود: **الأعمال النثرية**. ص: 540

لاحظنا كيف كتب درويش، في النّصوص السابقة، عن والده، وعن حرصه الشَّديد على توفير الكتاب لتعليم أبنائه، كحرصه تمامًا على انتزاع رغيف الخبز والأثواب من قلب الصّخر القاسي، الذي يمثِّل الحياة القاسية الصَّعبة التي عاشها الأب وأسرته بعد التّشريد واللجوء.

يذكر درويش صبر والده في بعض أعماله رغم الظّروف الصّعبة التي مرّ بها، إذ يكتب: "تنظر إلى صورته المعلقة أمامك على الجدار. تخفي حسرتك وأساك على أيوب الصبر الذي نقلته النكبة من اليسر إلى العسر."[1]

يصف أباه بأنَّه (أيوب الصبر)، وهذا الرَّمز وظَّفه كثيرًا في أعماله. لقد غيّرت النكبة حال الأب وبدّلت حياته وقلبت الموازين، فعاش بالعسر الشديد بعد اليسر والرخاء والنعمة، قبل حلول النّكبة التي شردته وأُسرَته إلى لبنان، ثمّ عادوا متسللين، فعاشوا لاجئين مرةً أخرى ولكن في وطنهم. يوظف هنا الفعل المضارع الذي يدل على الزمن الحاضر، وضمير المخاطَب.

يُحيلنا نصُّه السابق إلى مقالته "القمر لم يسقط في البئر"، إذ كتب فيها واصفًا صبر أبيه: "كان أبي بطل الصّبر والأمل ولم يزل."[2] وهنا لم يصفه بأنه (أيوب) ولكنه أضفى عليه صفةً أخرى فهو في نظره بطلٌ أسطوريٌّ للصبر والأمل، وهذا الوصف ملازم له، وقد استخدم ضمير المتكلِّم في الحديث عن نفسه.

ويُحيلنا النصُّ ذاته إلى مقالته "ونهاني عن السفر" (عابرون...)، إذ يكتب: "وحين أعادنا أبي إلى فردوسهِ المفقود، أدرك أنَّه يقع في الهاوية، لا لأنَّ صورة الفردوس تخالفُ واقعها، بل لأنَّ الواقع إيّاه لم يعدْ واقعًا وواصل ارتقاءه إلى ذكرى بعيدة، فقد تحوّل المكان إلى أنقاض. لا شيء هُناك.. لا شيء هناك غير حُطام القلب..

هل كان أبي قادرًا على استيعاب هذه الصّدمة؟ هل كان قادرًا على مواصلة الجلوس عند أطراف المشهد المنهار، كما فعل جدّي وهوى على السّياج المرفوع بين قلبه وأرضه؟

---

(1) درويش، محمود: **في حضرة الغياب**. ص: 161

(2) درويش، محمود: **يوميات الحزن العادي**. ص: 45

لقد صمد أبي.. وتحوّل ((اللاجئ)) في لبنان إلى لاجئ في بلادِه."[1]

نلاحظُ في هذا النص استمرار درويش في الحديث عنْ قدرة أبيه على التحمل، تحمل الصدمة وتحمل رؤيةِ أرضه التي لا يستطيع الوصول إليها، موظفًا أسلوب النفي ليدل على عدم امتلاك الأب لأي شيء بعد النكبة، فَقَدْ فَقَدَ كل ما كان يملكه. ووظف كمًّا من الأسئلة التي تؤكد صبر والده وصموده على الرغم من الخسارة المؤلمة، واستخدم ضميرَ المتكلم في الحديث عن نفسه، وضمير الغائب في الحديث عنْ أبيه، واستخدم الفعل الماضي للدلالة على الزمن البعيد.

لقد ماتَ والده بسبب ضربة شمس، أُصيب بها عندما أدّى فريضةَ الحج، ودُفن قرب فردوسه الذي زرعه وفلحه بيديه، يكتب: "على قبر أبيك، النائم في حضن أبيه، قرأت الفاتحة. وقلت: جاء الآن دوري. مات أبوك بضربة شمس أثناء تأديته فريضة الحج. وأنت تهيئ نفسك للموت بعد الحج إلى قبر أبيك. لا بضربة شمس تموت، فالفصل ربيع، بل بضربة قمر!"[2]

هكذا يصفُ في هذه الفقرة كيف مات أبوه، ذاكرًا السبب بصراحة، وهو ضربة شمس أصابته عندما أدى فريضة الحج، ويذكر أنه دفن في فلسطين من خلال قوله "النائم في حضن أبيك"، ويتحدّث بعد ذلك عن موته هو. ويستخدم ضمير المخاطَب في خطابه مع (أناه)، وضمير الغائب في الحديث عن أبيه.

يذكِّرنا نصُّه السّابق بمقالته "ونهاني عن السفر" (عابرون...)، إذ يكتب فيها عن أبيه: "أبي جَفَّ فجأة. تيبَّس كالشجر المهجور، أبي مات هناك.. أبي دُفن هناك في التلِّ المطلِّ على مشهد حياته المنهار. فأين أموت يا أبي؟"[3]

لم يصرِّح تمامًا بكيفية موت أبيه، ولكنه أشار إلى ذلك إِشارة، فالفعلان (جفَّ) و(تيبَّس) فيهما دلالةٌ واضحةٌ على أثر الشَّمس السّاطعة القوية، ذات الحرارة العالية التي قضت على والده. وذكر أنه دُفِنَ قريبًا من أرضه السليبة، واستخدم الصورةَ الفنية في رسم مشهد موت أبيه،

(1) درويش، محمود: **الأعمال النثرية**. ص: 540

(2) درويش، محمود: **في حضرة الغياب**. ص: 163

(3) درويش، محمود: **الأعمال النثرية**. ص: 540

وكأنَّه شجرة تجف وتيبس، واستخدمَ اسم الإشارة الدال على البعيد (هناك) ليدلَّ على بُعده عن مكان موت أبيه ودفنه، ورَبطَ موت أبيه بموته، إذ استفسر وسأل أباه الميت عن المكان الذي سيموت هو فيه، واستخدمَ ضمير المتكلم للحديث عن نفسه، وضميرَ الغائب للحديث عن أبيه.

وفي حوارٍ مع عبده وازن ذكر كيف مات أبوه صراحةً، قائلاً: "أما الوالد فتُوفي منذ عشر سنوات، وقد أُصيب بضربة شمس في الحج."[1]

لقد أثَّر موت الأب في درويش كثيرًا، فهو يَعتبر أباه ابنًا له أحيانًا، ويعتبره صديقًا له أحيانًا أخرى، كما يربطُ بين موت أبيه وبين موته هو في نصوصٍ عديدةٍ.

2 -2 -3: الجدّ

يكتب درويش في نَصِّه (في حضرة...) عن جدِّه، فهو يستحضره لأنه مرتبط بذاكرته، وكان قد تحدث عَنه في أشعاره، ولكنْ من الملاحظ أنَّ حديثه عنهم في النّثر يبدو أقل.

يذكر في (في حضرة...) عباءة جده الكبيرة، فهي تذكِّره به[2]. ويَحضر الجدُّ أكثر في النصِّ من خلال الحديث عن ديوانه الذي يجتمعُ فيه الأهل والجيران والضيوف؛ للاستماعِ إلى الحكايات والروايات مثل سيرةِ عنترة والمهلهل وغيرهما، كما يحضر الجدُّ من خلال الحديث عن العسل ذي الطّعم الجارح، فقد كان يرغم حفيدَه -درويش الطفل- على تناوله. وتحضر الجدَّة مرتبطةً بالعسل مثل الجد، فهي التي كانت تجمعُ العسل وتضع المنخل لحماية وجهها من النَّحل[3].

لقد كتب عنْ جده في النَّثر، ولكنّ ما كتبهُ عنه في (في حضرة...) لم يمرّ سابقًا في نثره، فقد كتب عن جده في لبنان، بعدَ النكبة والهجرة، وكتب عن أمله في العودةِ إلى وطنه

(1) وازن، عبده: **محمود درويش - الغريب يقع على نفسه**. ص: 115

(2) ينظر: درويش، محمود: **في حضرة الغياب**. ص: 18، وص: 20

(3) ينظر: السابق. ص: 29، وص: 45. وينظر: بنباقي، ميلود: (في حضرة الغياب) سيرة تزهد في التفاصيل. مجلة الكلمة. http://www.alkalimah.net/article.aspx?aid=2923

وأرضه، وكتبَ عن الظلم والذّل بسبب اللجوء والتّشرد، حيثُ الجبن الأصفر والتّمر والطّحين، كما كتب عن موت جده[1].

وذكر في أعماله النّثريّة السّابقة اهتمام جدِّه به، فهو الذي ربّاه، وقد كان يحبّه أكثر مِنْ أبيه، إذ كان يشتري له الكتب، وقد علَّمه القراءة، وهذا ما جعله يُفاخر أمام أصدقائهِ بهذا الحفيد الذي يَستطيع قراءة كلِّ شيءٍ[2].

من الملاحظ أنّه في (في حضرة...)، لا يذكر التفاصيلَ الدقيقةَ في علاقته بأفراد أسرته (الأم والأب والجد والجدة)، فهذا يحتاجُ إلى كتبٍ عديدة ليغطيَ كافة التفاصيل الدّقيقة، والذكريات الكثيرة التي تربطه بأُسرته، في حين نجد أنه كتبَ وذكر تفاصيل عديدةً عن أمِّه وأبيه وجده باستطراد وإسهاب في نثره المكتوب، وفي المقابلات التي أُجريَتْ معه.

2 -3: الهجرة والترحيل

تحدّث درويش في أعماله النّثريّة عن النّكبة وتبعاتها، منْ طردٍ منَ المكان والذّاكرة، ومنْ سلْبٍ للأرض، ونهبٍ للخيرات، ومن مجازرَ وقتلٍ وغير ذلك منْ ممارساتٍ قامت بها القوّات الصّهيونيّة عام 1948م، بشكلٍ كبيرٍ ثُمَّ بعدَ ذلك، بهدف تطهير الأرض مِنْ كلّ ما هو فلسطيني؛ لتصبحَ جاهزةً للقادمين الجدد من شتى بِقاع الأرض، فهم يريدون أرضًا بلا شعبٍ لشعبٍ بلا أرضٍ. كما أتى درويش أيضًا على ذلك في العديد من المقابلاتِ التي أُجرِيتْ معه.

لقد قاوم أهل البروة والقرى المجاورة الاحتلالَ، فتحرَّرت القرية، ولكنْ عادت القوّاتُ الصّهيونيّة واحتلتْها منْ جديدٍ، وقامتْ بهدمها بسببِ ما لاقته منْ مقاومةٍ وصُمودٍ، فخرجَ أهلها النَّاجونَ من الاحتلال، حيثُ لجأَ بعضُهم إلى سوريا ولبنان، لِيصبح لاجئًا في غيرِ وطنه، ولجأ بعضُهم إلى القُرى المجاورة ليصبح لاجئًا في وطنه[3].

---

(1) ينظر مثلاً: درويش، محمود: **شيء عن الوطن**. ص: 200 وما بعدها.

(2) ينظر مثلاً: درويش، محمود: **يوميات الحزن العادي**. ص: 43. وأبو هواش، سامر: ***حوار مع الشاعر محمود درويش. نزوى***. ص: 27

(3) ينظر: النابلسي، شاكر: **مجنون التراب – دراسة في شعر وفكر محمود درويش**. ص: 178

2 -3 -1: الطَّرد منَ المكان

استمرَّت القوَّات الصّهيونيّة بسلبِ أراضي المواطنين الفلسطينيين، بأساليب عديدةٍ فقد كانتْ تُضيِّق عليهم الخناق وتَطردهمْ من بيوتهم، وتقوم بنسْفِها حتى لا يعودوا إليها، وتعتبر أملاكَهم وأراضيهم أملاكَ غائبين، وتحوِّلها إلى (كيبوتسات)، أي مستوطنات زراعية[1]. كما حدثَ لقرية الشَّاعر، البِروة، وغيرِها من القرى الفلسطينيّة.

يَكتبُ درويش عنْ طرد المحتلِّ لَه: "وأَخرجوك من الحقل."[2] ويَصف الاحتلال الذي طرد الفلسطيني من المكان ومن الأسطورة ليخلو له، أي للعدو، المكان[3]، ثم يذكر أن أهله المسالمين هُزِموا أمام الآلة العسكرية، فهُجِّروا من أرضهم، ولكنهم بقوا على أمل العودة[4].

لقدْ طَردَ المحتلُّ الفلسطينيَّ منْ حقلهِ وأرضهِ؛ ليواصلَ البحث عنْ تاريخه المزوّرِ، وتُراثه المزيَّف، طَردَ الفلسطينيَّ "من المكان ومن الأسطورة" ليخلوَ له المكان، ويبني ويؤسس ما يشاء حيثُ يشاء، وتخلو لَه الأُسطورة؛ ليسطِّرَ فيها ويروي ما يشاء لمنْ يشاء، فقدْ محا أُسطورة الفلسطينيِّ وطمسَ معالمَ مكانه، وكأَنَّ شيئًا لمْ يكنْ. هذا هو الفلسطينيّ، إنَّه طيِّبٌ مسالمٌ شجاعٌ، ولكنَّه هُزِم أمام آلة الاحتلال فشُرِّد ونُفي من أرضهِ.

يستخدم درويش فيما سبق مفردات تدل على أن شعبه أُخرج رغمًا عنه، كقوله: (أخرجوك، مطرودين، هُجروا وبُعثروا)، ويستخدم ضمائر عديدة مثل ضمير المخاطب (أخرجوك) في خطابه مع (أناه)، وضمير المتكلم بصيغة الجمع (لم نكن، قصتنا...) للحديث عن شعبه المطرود، وضمير الغائب بصيغة الجمع (كانوا، ولدوا...) للحديث عن شعبه أيضًا.

إنَّ الفكرةَ التي كتبَ عنها آنفًا، أورد الحديث عنها في أعمال عديدة، فهذه الفكرة تلح عليه كثيرًا، فقد عاش التجربة بنفسه، وذاق مرارتها، وعانى بسببها أشد المعاناة، فيقول في لقاء

---

(1) ينظر: علان، إبراهيم: **الشعر الفلسطيني تحت الاحتلال**. ط/1. الشارقة. مطبعة الشهامة. 1995م. ص: 28

(2) درويش، محمود: **في حضرة الغياب**. ص: 14

(3) ينظر: السابق. ص: 14

(4) ينظر: السابق. ص: 35

قديم مع مجلة (الآداب): "لا بيت الآن ولا أهل. شعب كامل يعيش بلا وطن في هذا العالم الـذي يجعل القمر وطنًا آخر. كيف أحاور الحقيقة.. وما هي الحقيقة؟ العالم يطلب من الضحية البرهنة على أنّها ليست القاتل. والقاتل الحقيقي يتظاهر بالبكاء."[1]

نلاحظ هنا أنّه لمْ يصرحْ تمامًا بطرد الاحتلال، ولكن من خلال كلامه يفهم ذلـك، فقـد استخدم أسلوب النفي لينفي امتلاك شعبه لأي شيء، إذ فقد كل شيء بسبب الطرد، وأظهر هنـا صورة المحتل القاتل المتباكي، وهذا لم يرد في (في حضرة...).

وتحدَّث عن فكرة الطَّرد أيضًا في مقالةٍ بعنوان "القمر لم يسقط في البئر"، يكتب فيهـا: "لأن رحيلي لم يكن اختياريًّا. لم يكن سفرًا. كان نفيًا وطردًا."[2] ثم ذكر أن الإسرائيليين ادّعـوا أنَّ الفلسطينيين تخلّوا عن أراضيهم، وأنهم خيروهم بين المـوت أو النـزوح، ومارسـوا ذلـك بالسلاح، وكل ذلك خطة أُعد لها مسبقًا[3].

نلاحظ أنّه استخدم عدة أساليب لغوية مثل النفي (لم يكن اختياريًّا، لم يكن إجراءً طارئًا)، والتوكيد (إنّ الإسرائيليين، وإنّ تفريغ فلسطين...) ليثبتَ فكرة الطرد مـن المكـان، واسـتخدم ضمير المتكلم بصيغة المفرد (رحيلي) للحديث عن نفسِه وعنِ الفلسطيني بشكلٍ عام، كما استخدم ضمير الغائب بصيغة الجمع (يأخذون، لا يخدعون...) فـي حديثـه عـن اليهـود، و(تخلـوا، أمامهم...) في حديثِهِ عن العرب.

وفي مقالةٍ أخرى بعنوان "الوطن... بين الذاكرة والحقيبة"، تعجَّب منْ أستاذ التاريخ الذي نفى أن يكونَ ما قامت به القوَّات الصّهيونيّةُ طردًا للفلسطينيين من أراضيهمْ، ثـم تحـدث عـن اعتراف العدوِّ نفسِه بارتكاب المجازر، وطردِ المواطنين، واحتلالِ الأرض[4].

---

(1) درويش، محمود: **شيء عن الوطن**. ص: 337

(2) درويش، محمود: **يوميات الحزن العادي**. ص: 34 - 35

(3) ينظر: السابق. ص: 41 - 42

(4) ينظر: السابق. ص: 56 - 57

وكرّرَ فكرة الطَّرد والتَّهجير في مقابلةٍ بينَ الهجرة اليهوديّة إلى فلسطين، والهجرةِ الفلسطينيَّة منها، في مقالةٍ عنوانها "الحقيبة والمفتاح" إذْ يَكتب فيها: "ومنَ الصعب التسليم بالرأي القائل إنَّ الحق الإنساني في هجرة الإنسان من مكان إلى مكان ينطبق على الهجرة اليهودية إلى فلسطين. ليس هذا القانون مطلقًا، لأن هذه الهجرة الصهيونية جاءتْ وتجيء لاجتثاث حق الإنسان الفلسطيني من مكانٍ على سطح هذه الكرة الأرضية، ولدفعه إلى الهجرة الدائمة - من جهة. ومن جهة أخرى، فإن هذه الهجرة -في ظروف الصراع- تعتبر هجرة أمنية لتثبيت الظلم والاغتصاب. والمهاجر اليهودي الذي اختارَ القدوم إلى أرض فلسطين قد اختار، بمحض إرادته الحرة، أن يكون جنديًّا في جيش الغزاة."[1]

في هذه المقالة قد حدد نوع الهجرة اليهودية، وهي هجرةٌ صهيونيةٌ هدفها اقتلاع الفلسطينيين من أرضهم. وربط بين هجرة اليهود والتجنيد.

وفي رسالةٍ بعنوان "هناك... شجرة خروب" أرسلها إلى سميح القاسم، تحدَّث عن المحتل الذي يَطردُ الفلسطينيَّ منْ أرضه ويحتلُّها، ويدّعي ملكيةَ المكان وكلّ شيءٍ حتى اللغة والشّعر والتّعبير عَمَّنْ كان يسكن هذه الأرض، ويتمتع بخيراتها، وينعم بنعيمها[2].

ذكر في هذهِ الرسالة تفشي الاحتلال، وتجنيده لشعرائه للدِّفاع عن الخطة الصهيونية، وقد استخدم في هذه الرسالة ضمير المتكلم بصيغة الجمع (طفولتنا، عنا...) فهو يتحدَّث عن جيلٍ كاملٍ، ووظف ضمير الغائب بصيغة الجمع (ليكونوا، هم...) للحديثِ عن المحتلين.

2 -3 -2: الهِجرة ليلاً إلى لبنان

يَكتبُ درويش واصفًا الهجرةَ والتَّشريد في الليل المُخيف حيث ينتشر الرعب في نفوس المهاجرين إلى مصائر مجهولة، الذين لم يجدوا وقتًا للوداع أو الحلم، فتطلب الأسرة من ابنها الصغير ترك كل شيء واللحاق بهم، فهذا وقت السرعة ووقت الكبار[3].

---

(1) درويش، محمود: **وداعًا أيتها الحرب وداعًا أيها السلام**. ط/2. عكا: منشورات الأسوار. 1985م.ص: 60

(2) ينظر: درويش، محمود، والقاسم، سميح: **الرسائل**. ص: 44

(3) ينظر: درويش، محمود: **في حضرة الغياب**. ص: 33 - 34

يذكرُ هنا تفاصيل عديدة حدثت في أثناءِ الهجرة، حيث الليل وأشجار الزيتون والأصوات والناس والخوف...، ولمْ يذكرْ جهة الرحيل، ويذكر من أسرته المهاجرة أمَّه وأخاه الصغير وهو (المخاطَب). ويستخدم ضمير المخاطَب (لك، يوقظونك...) في خطابه مع (أناه)، وضمير المتكلم بصيغة الجمع (لنا، أسماؤنا...)، وضميرَ الغائب بصيغة الجمع (يوقظونك...) في حديثه عن أهله المهاجرين، كما يستخدمُ الفعل المضارع (ينشره، تتهيأ...) وكأنَّه يكتب عن اللحظة الراهنة.

لقدْ وصفَ الهجرةَ في حوار قديم نُشر في مجلة (الجديد)، فقد تمت هذه الهجرة ليلاً بعد أن أيقظته أمه، وصار الكل يعدو باتجاه غابة الزيتون ثمَّ إلى لبنان حيث استقرت أسرته[1].

نلاحظ هنا مَدى التشابه مع ما أشرنا إليه من (في حضرة...)، فالوصف قريبٌ جدًّا، ولكنه هنا ذَكرَ تفاصيل أكثر عن حادثة الهجرة ليلاً، فأمُّه هي التي أيقظته، كما أنه كان مع أحد أقربائه الضائعين، ولمْ يذكرْ ذلك في (في حضرة...)، وذكر تعرّضهم لإطلاق الرصاص مباشرةً. ونراه قد استخدم تعبير (أيقظتني أمي من نومي فجأة)، أمَّا في (في حضرة...) فإنه يستخدم تعبيرًا مشابهًا باللفظ والمعنى مع اختلاف بسيط (يوقظونك من زمنك الخاص) ليدلَّ على زمنِ الطفولة الذي انتهى بابتداء النَّكبة والهجرة، كما مرَّ معنا في المبحث الأول.

وَقدْ أوردَ الحديثَ عن الهجرة إلى لبنان أيضًا في مقالتهِ "القمر لم يسقط في البئر"، يكتبُ: "لم نسكن مخيمًا، مررنا في رميش، ثمّ بتنا ليلة في بنت جبيل التي ازدحمت بصراخ المنفيين وكانت حظيرة بشرية. كانت الليلة الثانية التي نبيتها خارج البيت. الليلة الأولى كانت في أحد مضارب البدو في الجليل حيث أكل عشرات من ((الضيوف)) بيضًا مقليًّا من إناء واحد. وفي جزين - حيث أقمنا! رأيت السواقي التي تسكنُ البيوت، ورأيت الشلال."[2]

نلاحظ هُنا أنه ذكر تفاصيل لم ترد من قبل، ولمْ ترِدْ في (في حضرة...)، إذ ذكر بعض القرى التي مرَّ بها هو وأهله، كما ذكر بعض الأشياء التي رآها لأول مرة، إذْ لمْ يرَها من قبل

(1) ينظر: درويش، محمود: **شيء عن الوطن**. ص: 212 - 213

(2) درويش، محمود: **يوميات الحزن العادي**. ص: 36

في فلسطين. وفي هذه المقالة وظّف ضمير المتكلم بصيغة الجمع للحديث عن أهله المهـاجرين، وبصيغةِ المفرد للحديث عن نفسه.

وقدْ تحدَّثَ في مقابلةٍ مع عباس بيضون عن الظّروف التي مرُّوا بها بعدَ الهجـرة إلـى لبنان، يَقول: "أقمنا بضعة أشهر في جزّين، وهبط الشتاء، فرأيت الثلج ولم أكن رأيت الثلج مـن قبل. وانتقلنا إلى الدامور. أتذكر التراموای في بيروت. سبحنا على شـاطئ الـدامور. صـور وذكريات كثيرة تعيدني إلى هذهِ الفترة."[1]

ذكر هُنا أماكن في لبنان وتفاصيل أخرى لمْ يكنْ قد ذكرها من قبل مثل الإقامـة فـي جزين، ورؤيته للثّلج و(الترامواي).

2 -3 -3: الشاعر الطروادي

يَرى درويش نفسَه شاعرًا طرواديًّا، شهدَ المذبحة، وروى ما شاهد شِعرًا، أو نثـرًا، أو مزيجًا من الاثنين. يكتب: "فمن أَنت في هذه الرحلة؟ أشاعر طرواديّ نجا من المذبحة ليروي ما حدث، أم خليط منه ومن إغريقي ضلَّ طريق العودة؟ إنَّ فتنة الأسطورة تجعلك نهبًـا لانتقـاء الاستعارات... فَخُذْ منها ما يصلح لصعود النشيد إلى ختـام آخـر، يتّسـع لصـوت الضـحية الطرواديِّ المفقود، ولعجز النصر الإغريقي عن إعادة الشباب إلى المحارب الذي شاخ في ثنائية البيت والطريق."[2]

يسألُ في هذه الفقرة (أناه) "من يكون؟" وهو على يقين بالإجابة، فهو الشّاعر الطّـروادي الذي روى وما زال يروي الأحداثَ، ويدافع عنِ الضحايا. ويستخدمُ هنا الحوار الـداخلي بينـه وبين (أناه) كما يستخدمُ أسلوب التوكيد للدلالة على أهمية توظيفِ الأسطورة.

---

(1) بيضون، عباس: ***من يكتب حكايته يرث أرض الحكاية***. **مشارف**. ص: 73

(2) درويش، محمود: **في حضرة الغياب**. ص: 67 - 68

ربّما نجدُ في نصه السّابق، إجابة عن سؤالٍ كان قد طرحهُ في مقطعٍ سابق، وهو :"فمن يروي قصّتنا نحن السائرين على هذا الليل..."[1]

لقدْ عبَّر عنْ فكرة الشّاعر الطّروادِيِّ الذي شاهد الأحداث، ورواها، في حوار مع عباس بيضون، فقد أجاب بأنه يريد أن يكون شاعرًا طروادِيًّا يقف إلى جانب الخاسرين والضحايا، الذين لا يستطيعونَ التَّعبير عن خسارتهم، فهو يريد أنْ يعبِّر عنهم، ويروي القصة كاملة[2].

نلاحظُ هنا مدى التقارب والتشابه بين ما يرد في (في حضرة...)، وما وردَ هنا، فالفكرة واحدةٌ، والألفاظ تكاد تكون واحدةً.

ويمكننا أن نستعينَ بما قاله ميلود بنباقي عن نصِّ درويش السابق: "تسعف هذه الأسطورة الشاعر/ الكاتب في إثراء خطابه ومنحه القوة وشرعية التاريخ الإنساني المشترك، مثلما تخدم القضية التي يدافعُ عنها سواء كتب عن ذاته أو عن شعبه. قضيته الشخصية كذات شردت وهجرت وأبعدت عنِ الأهل ومسقط الرأس ومواطن الطفولة، وكشاعرٍ ذاق مرارةَ المنافي والاعتقال وهُدد في حياته وحريته... وقضيته الجماعية التي لا تكادُ تختلف عن القضية الأولى."[3]

لعلَّ درويش وصلَ إلى مُبتغاه، فقدْ أصبح بالفعل شاعرًا طروادِيًّا، نجا من المذبحة، وشاهدَ الجرائم التي اقترفَها الغزاةُ بحقِّ شعبه، كما شاهدَ عمليَّات السّلب والنّهبِ التي جرتْ عَلى أرضه، بلْ إنَّه ذاق مرارةَ الهجرة والنّفي خارجَ الوطن، كما ذاقَ عذاب فُقدان الطّفولة والبيت والحقلِ. وبرغم ذلكَ فقد استطاعَ أنْ يُعبِّر عن كل ذلك ويرويه بِأسلوبٍ أو بأساليبَ فنيّة متنوعةٍ، تجعله شاعرًا متميزًا، وكاتبًا مبدعًا حقًّا.

---

(1) درويش، محمود: **في حضرة الغياب**. ص: 35

(2) بيضون، عباس: ***من يكتب حكايته يرث أرض الحكاية*. مشارف**. ص: 85 - 87

(3) بنباقي، ميلود: (في حضرة الغياب) سيرة تزهد في التفاصيل. مجلة الكلمة. http://www.alkalimah.net/article.aspx?aid=2923

أخيرًا تجدرُ الإشارة هنا إلى دراسةِ ميلود بنباقي حول (في حضرة...)، التي يقول فيها إنَّ درويش لم يكتبْ عن النَّكبة والتشريد والضياعِ سِوى فقرةٍ واحدةٍ، ويمكن أن يكتبَ في ذلك كتابًا أو أكثر[1]. ولكنَّ ذلك مردودٌ، فقد أوردنا أو أشرنا في هذا المبحث إلى العديد منَ الفقرات التي وردتْ في (في حضرة...) والتي تتحدّث عن النّكبة والتّهجير والرّحيلِ.

2 -4: العودة

كتبَ درويش في بعض أعماله النّثريّة واصفًا العودة إلى فلسطين، بعد أنْ هُجِّروا من أرضهم، ورَحلوا إلى لبنان، كَما أتى على ذلك في بعضِ المقابلات التي أُجريَتْ معه، ونلاحظُ أنَّه كتبَ عن ذلك بتفاصيلَ أدقّ مِمَّا كَتبه في الشِّعر.

2 -4 -1: طريق العودة

يصفُ درويش طريق العودة من لبنان، فقد ساروا مسافةً طويلةً، مليئة بالخوف والرّعب، فالليل يخيم على كل شيء، والخوفُ يحيط بهم من كل جانب، ووعورة الطريق لا تساعدهم على الإسراع في المشي، وقدْ كانوا حريصين على ألا يصدروا صوتًا أو ضوءًا لئلا ينكشف أمرهم، والعائدون هم خمسة يبدو الأب واحدًا منهم، ويقود العائدين سمسارٌ يعرف الطريقَ إلى الجليل[2].

نلاحظ هنا أنه يتحدَّث عن تفاصيل دقيقة حدثت في أثناء العودة إلى فلسطين، فنراه يستخدمُ الصور الفنية في تصوير الرعب وصعوبة الطريق كقوله (الأشجار سوداء، وكأن الموت... ينصب فخاخه، والضوء الواشي)، كما يستخدمُ أسلوب الاستفهام (فماذا تفعل في هذا الخلاء...؟، ومن أية جهة...؟) دلالة عَلى الحيرة والقلق والاضطراب، ويوظف أسلوب النهي (لا تسعل، لا تشعل) في التّحذير من إصدار أية حركة، ويوظّف أسلوب التوكيد (فإنَّ بصيص

---

(1) ينظر: بنباقي، ميلود: ***(في حضرة الغياب) سيرة تزهد في التفاصيل*. مجلة الكلمة.**

(2) ينظر: درويش، محمود: **في حضرة الغياب**. ص: 41 وما بعدها.

نارك، أنَّ الليل...) للتأكيد على خطورة الموقف. ويوظّف الفعل المضارع (تفعل، ستروي...) وكأنه يكتب عن الزّمن الحاضر، ويوظف ضميرَ المخاطَب، وضمير المتكلم بصيغة الجمع.

لقد تحدّثَ من قبل في أعمالِهِ النَّثريَّة السّابقة عنْ وصفِ طريقِ العودة، ففي حوارٍ قديمٍ نُشِرَ في مجلة (الجديد) ذكر كيف عادوا من لبنان، إذ كانوا يظنون أنَّ ذلك سيكون نهاية اللجوء والتشرد، وذكر أنَّ العائدين ثلاثة: هو وعمه والدليل[1].

نجد أنّه تحدَّث عن ثلاثة عائدين فقط، وقد حددهم، كما ذكرَ أنَّ العودة ستكون نهاية لكلمة (لاجئ) التي كانت تُشعِره بالإهانة، وقد استخدم كلمة (دليل) بدلاً من كلمةِ (سمسار) الواردة في (في حضرة...).

وفي مقالته "القمر لم يسقط في البئر" أتى على وصف طريق العودة، إذ يكتب: "تسللنا في الليل الوعر تحت خطر الموت. لم نذهب سوية خوفًا من تفكك العائلة في حالة تعرض قافلة المتسللين إلى الخطر. التقينا بعد ليلتين من الزحف المضني في قرية هناك. ها نحن مرة أخرى في فلسطين. هذه هي العودة."[2]

لمْ يذكرْ هنا عدد العائدين، أو لمْ يشرْ إلى هويتهم، كما فعل في (في حضرة...)، وذكر التقاءهم بعد ليلتين في قرية فلسطينية، وذكرَ أنهم عادوا متفرقين، ولم يذكر ذلك كله في (في حضرة...)، وقد وظّف ضمير المتكلم بصيغة الجمع.

وفي مقالَتِه "الوطن... بين الذاكرة والحقيبة"، تحدَّثَ عنْ مصير المتسلِّلين منْ لبنان إلى قُراهم في فلسطين، فمصيرهم كان الموت[3]. ولم يذكرْ ذلك في (في حضرة...)، على الرغم من حديثه عن المخاطرِ التي تواجه المتسللين إلى الأرض المحتلة عائدين إلى قُراهم، وقد بنى نصه المشار إليه على أسلوب الحوار الداخلي موظفًا ضمير المخاطب.

---

(1) ينظر: درويش، محمود: **شيء عن الوطن**. ص: 214

(2) درويش، محمود: **يوميات الحزن العادي**. ص: 38

(3) ينظر: السابق. ص: 55

وقد عزّزَ فكرةَ العودة في حواره مع عبده وازن، إذ يقولُ له: "فعدنا متسللين مع دليل فلسطيني يعرف الطرق السرية إلى شمال الجليل."[1]

ولم يأتِ هنا على ذكر التفاصيل الدقيقة، وعلى عدد العائدين. لعلَّ هذا الخلط في عدد المتسللين أو في أنَّ الأب كان من ضمن المتسللين أو لا، يعود إلى ما تبقى من صور وأحداث في ذاكرة الشاعر، فهو يكتب في (في حضرة...) اعتمادًا على ذاكرته، ويكتبُ عن أحداث جرت منذ أكثر من ستين سنة، واستخدم كلمة (دليل) بدلاً من كلمةِ (سمسار).

2 -4 -2: العودة الناقصة

لم يكتملْ حلمُ درويش وعائلته بالعودةِ إلى قريتهم التي عاشوا فيها، فقد عادوا إلى قريةٍ أخرى مُجاورةٍ لها، هي قرية دير الأسد، وقدْ شَعروا بالغربةِ ومَرارة التَّشرُّدِ واللجوءِ، كَشعورهم عندما هاجَروا إلى لبنان.

يكتبُ عنْ هذا الشّعور المُؤلم: "كل شيء هنا برهان على الخسارة والنقصان. كل شيء هنا مقارنة موجعة مع ما كان هنا. وما يجرحك أكثر هو أن ((هناك)) قريبة من ((هنا)). جارة ممنوعة من الزيارة. ترى إلى حياتك التي يتابعها مهاجرون من اليمن دون أنْ تتدخل في ما يفعلون بها، فهم أصحاب الحقّ الإلهي وأنت الطارئ اللاجئ."[2] ثم يذكر أنَّهم عاشوا حياة بؤس وشقاء، يشترون الماء من الآخرين، ويأكلون الخبز من الكدِّ والتعب، وأشارَ إلى مطاردة الجنودِ للمتسللين[3].

يتحدث فيما سبقَ عن فكرة اللجوء في الوطن، إذ لمْ يعدْ هو وأهله إلى قريتهم، ولم يكتملْ حلم العودة، ويوظف هنا ضمير المخاطب في خطابه مع (أناه)، وضمير المتكلم بصيغة الجمع (لنا، نحن...) للحديثِ عن أهله العائدين، ويستخدم الفعل المضارع (نشتري، نقترض...) وكأنه يكتبُ عن اللحظة الراهنة.

---

(1) وازن، عبده: **محمود درويش - الغريب يقع على نفسه**. ص: 118

(2) درويش، محمود: **في حضرة الغياب**. ص: 45 - 46

(3) ينظر: السابق. ص: 47 وما بعدها.

لقد أوردَ الحديث عن فكرة العودة النَّاقِصة والتّسلّل واللجوء في الـوطن، فـي أعمـالٍ عَديدةٍ، وتكلَّمَ عنها في بَعض المُقابلات، ففي اللقاء القديم الذي نشرته مجلة (الجديد) أشار إلـى عدم عودته إلى زقاق الطفولة، إذ غدا لاجئًا في وطنه، ورأى أن اللجوء في الوطن أكثر وحشية من اللجوء خارجه، وذكر أنَّه كان يختبئ عندما كانت الشرطة تأتي إلى القريةِ لأنه متسلل[1].

نلاحظ مدى التشابه في تناول الفكرة في النّصين المشار إليهما، مع اختلاف في الألفـاظ والتعبيرات، كما أنَّه في النص الثاني ذكر تفاصيل أدق كدخوله المدرسة والاختباء من الشرطة.

وفي مقالته "القمر لم يسقط في البئر" كتب عن العودة النَّاقصة، واللجوء فـي الـوطن، ومرارةِ الغربةِ فيه، فحضورهم الجسدي غياب في القانون، ثم ذكر شعور اللاجئ في وطنه وهو المرارة والألم، إذ لم يستطعْ زيارة أرضه، وأنه يشتري الماءَ بالمال، فهو ملعون أينما ذهب[2].

وهنا كتب عبارة مختلفة لفظًا؛ للتعبير عن اللجوء في الوطن والعودة النَّاقصـة، وهـي (الحاضرين الغائبين)، فهم حاضرون جسديًّا، وغائبون في القانون، وقد اسـتخدمَ الطِّبـاق فـي (حضورنا - غياب) لإظهار المفارقة في الحالتين، واستخدم أسلوب النفي (لم نعرف، لا يكون لنا حق..) للدّلالة على فقر اللاجئ، وعدم امتلاكه لأي شيء وهو في وطنه، ووظّف ضمير المتكلم بصيغةِ الجمع (نحن، لم نعرف...) للحديث عن اللاجئين في وطنِهم، وضـمير المخاطَـب (أن تكون، سواك..) وضمير الغائب (ترابه، أرضه..) للحديث عن اللاجئ الغائب عن أرضه.

وكتبَ عنْ هذه الفكرة في رسالته إلى القاسِم "هناك... شجرة خروب"، إذ ذكر أنّه لمْ يَبقَ شيءٌ من معالم قريتهم سوى شجرة الخروب والكنيسة، وذكر وجود اليهود اليمنيين، كما ذكـر اضطرار أهله للسكن في قرية دير الأسد بعد تدميرِ قريتهم[3].

نجد هنا التشابه واضحًا مع ما يَرد في (في حضرة...)، ولكنه هنا ذكـرَ اسـم القريـة الفلسطينية التي عاشَ بها هو وأهله، وهي دير الأسد، ووظّف ضمير المتكلم بصـيغة المفـرد

(1) ينظر: درويش، محمود: **شيء عن الوطن**. ص: 215 وما بعدها.

(2) ينظر: درويش، محمود: **يوميات الحزن العادي**. ص: 38 وما بعدها.

(3) درويش، محمود، والقاسم، سميح: **الرسائل**. ص: 46

(مارست، لمْ أجدْ...) للحديث عن نفسهِ، وضمير المتكلم بصيغة الجمع (وصلنا، علينا...) للحديثِ عن أهله.

وتكرَّر حديثه عن تأثير كلمة لاجئ التي تُشعره بالنقص والإهانة[1]، أما في حواره مع عبده وازن، فقد تحدَّث عن العودةِ غير المُكتملة، وعَن اللجوءِ داخلَ الوطن[2]. وقد ذكر القرية التي عاشوا فيها، كما ذَكَرَ المصطلح الذي وظَّفه من قبل في مقالته "القمر لم يسقط في البئر" وهو (الحاضرون الغائبون)، وأشارَ إلى الصُّعوبة التي واجهوها للحصول على بطاقات.

2 -4 -3: هبة العالَم المتحضّر

يكتبُ درويش في (في حضرة...) عنْ حالهم بعدَ العودة منْ لبنان، فَاللجوء مازالَ، ولكنَّه الآنَ في الوطن، فصارتْ أسماءُ اللاجئين أرقامًا، وصاروا يتلقّون المُساعدات منْ مؤسَّسات إنسانيّة دوليّة. فيذكر تناوله لزيت السمك الذي يوفره العالم المتحضر للاجئين[3].

لم يذكرْ هنا اسم مؤسسة بعينها تقدم المساعداتِ، ولكنه يتحدث عن ذلك بشكلٍ عامٍّ، ويُشير إلى أن هذه المؤسَّسات تقدم المعونات في فلسطين المحتلة، أي بعدَ عودة اللاجئين، ويستخدم هُنا ضمير المخاطب (لن تجد، عليك...) في خِطابه مع (أناه)، ويوظّف الفعل المضارع وكأنه يكتب عن الزمن الحاضر.

لقدْ أشار إلى هذه الفكرة سابقًا، ففي مقالةٍ بعنوان "الجبنة الصفراء... والوطن" إذ تحدث عنْ وكالة الغوث الدّوليّة، التي كانت توزِّع عليهم الغِذاء في لُبنان، يكتبُ عن جَدِّه: "وعند الضحى –ما أقسى حنانه- كان يأخذنا لنقف معه في طابور الشحاذين: كل واحد يحمل سلة صغيرة، وعيناه على الأرض، واقفًا في الدور حتى يقترب منْ موزع الفتات ويعطيه قطعة من

(1) ينظر: بيضون، عباس: ***من يكتب حكايته يرث أرض الحكاية*** **.مشارف**. ص: 73. وينظر: أبو هواش، سامر: ***حوار مع محمود درويش. نزوى***. ص: 27

(2) ينظر: وازن، عبده: **محمود درويش - الغريب يقع على نفسه**. ص: 118

(3) ينظر: درويش، محمود: **في حضرة الغياب**. ص: 45

الجبن الأصفر.. وحبات من التمر.. وحفنات مِن الطحين. وكـــان ذلـــك أول عهـــدي بِـــالجبن الأصفر.

وأدركت عندما كبرت أنَّ ذلك الجبن الأصفر والطحين كنّا نأخذه مجاناً من وكالة غوث اللاجئين."[1]

نلاحظ هُنا أنه ذكر اسم المؤسسة التي توزّع المعونات وهي (وكالـــة الغـــوث)، وذكـــر المعونات التي تقدمها للاجئين في لبنان، وليس في الوطن كما يرد في (في حضرة...).

وكان قدْ أتى على ذكر هذه المؤسسات، واصفاً ما تقوم به من باب التمنّن، لا من بـــاب المساعدة الإنسانية، إذ وصفَ الذّل الذي يلاقيه اللاجئ من أجل تحصيل لقمة العيش منها[2].

ومن الملاحظ أنه لم يأتِ، بعد ذلك، على وصف هذه التجربة في أعمـــال أو مقـــابلات لاحقةٍ، ربما رأى في ذلك وصفاً غير لائق باللاجئ الذي هُجِّر من أرضه، وحُرم مـــن العـــودة إليها، وظل يعيش على أمل العودة، ولقاء الأهل في أرضِ الوطن، بل في الأرض التـــي اقتُلِـــع منها.

2 -5: المحتل

خَبرَ درويش اليهودَ، فقد عايَشَهم في صِباه وشبابِه، واختلطَ بهـــم، وتربطـــهُ بِبعضـــهم علاقاتٌ طيّبة، ولا سيّما أنّه كان عضوًا في الحزب الشّيوعيّ الإسرائيليّ، ولهذا نجده يفصلُ بيْنَ الشّعب اليهوديّ وبينَ رموز السُّلطة والحُكّام، ويرى أنَّ ثَمَّةَ نماذجَ يهوديّة طيّبة[3].

تَتنوّع صورة المحتلّ في أعماله النّثريَّة، وفي المقابلات التي أُجرِيتْ معهُ، فقد كتبَ عن المحتلِّ الذي يكتبُ روايتَه وروايةَ ضحيّتِه، وكتبَ عن المحتل الذي يرتكب المَجـــازر وينهـــبُ

(1) درويش، محمود: **شيء عن الوطن**. ص: 201

(2) ينظر مثلاً: حواره المنشور في مجلة (الجديد) في كتابه (شيء عن الوطن) ص: 213، ومقالته "الوطن... بين الذاكرة والحقيبة" في كتابه (يوميات الحزن العادي) ص: 55

(3) ينظر: شاكر، تهاني: **محمود درويش ناثرًا**. ص: 169 - 170

ويسرقُ، وكتبَ عن المحتل الضَّحيّة الذي تَحوّل إلى جلادٍ وقاتلٍ، وتَحدّث أيضًا في أعماله عنْ تجربة السّجن التي مَرّ بها، وعنْ علاقته بِالسجّان.

وقد صوَّر اليهودَ في نثره بِأَنَّهم بَرابرة، يقتلونَ وينهبونَ، وفيهمْ عُقَدٌ نَفسيَّة تدفعهم إلى أَبْشع الأفعال، وقادَتُهم ملوك يُحاولون التَّخلُّص منْ كلِّ ما هو فِلَسطينيّ، فَدولَتهم التي قامتْ عَلى أنقاض فِلَسطين هي مؤسَّسة صهيونيّة استعماريّة[1].

ومنْ خِلال قراءتنا لِنصِّه (في حضرة...) اتَّضح لنا رسمه لهذه الصّور المتنوّعة، ولكنْ هلْ كرَّرَ رسمَ الصّور ذاتِها؟ أمْ أَنَّه غَيّر في رسْمها ووصْفِها؟ وكيفَ تناولَها في (في حضرة...)؟

2 -5 -1: المُحتلّ المُؤرِّخ

يتحدَّث درويش عن المحتلّ الذي يَسرق لِسان ضحيَّته الفِلَسطينيِّ، ويكتبُ تاريخَه نيابةً عنهُ كَما يحلو له، يَكتب: "فلا تنظر إلى نفسك في ما يكتب عنك."[2] ويكتبُ أيضًا: "كتبوا روايتهم: عدنا. وكتبوا روايتنا: عادوا إلى الصحراء. وحاكمونا: لماذا وُلدتم هنا؟"[3] ويشيرُ إلى المؤرخين والمؤلّفين في المقطع الذي يليه[4].

إنَّ الفِكرة التي تناولَها سابقًا، وهي أَنَّ المحتلَّ يَروي ويكتب ويُؤَرِّخ بَدَلاً من الفِلَسطينيّ، كان قدْ كتب عنها في بعض أعمالِه النّثريّة السّابقة، ففي رِسالةٍ بعنوان "...والدكتاتور" يَكتب فيها عن المحتلّ الذي يتحكَّم بِحياة الفلسطيني، كَما يتلاعبُ بِمصيرِه، ويسيطرُ على فَرَحه وحزْنه، ويحيا في حياته، ويكتبُ أُسطورتَه كَما يشاء[5]. ولكنَّه هنا أشار إلى المحتلّ المُؤرِّخ بِمصطلح

(1) ينظر: شاكر، تهاني: **محمود درويش ناثرًا**. ص: 174

(2) درويش، محمود: **في حضرة الغياب**. ص: 35

(3) السابق. ص: 48

(4) ينظر: السابق. ص: 54

(5) ينظر: درويش، محمود، والقاسم، سميح: **الرسائل**. ص: 91

"الدّكتاتور" كَما أَنَّه ذكر أنَّ الدّكتاتور يَصوغ أسطورتَه هو ولمْ يُشرْ إلى أنَّــه يصــوغُ تــاريخ الفلسطينيّ وأُسطورتَه، كَما فعلَ في (في حضرة...).

وكانَ قد أَتَى على الفكرةِ نفسِها في حديثِه معَ عبّاس بيضون، فيقول عنْ هــذا المحتــلّ: "أما أن يسعى إلى أن يسكنني ويركّب لي مخيلتي وروايتي عنه وعني، أن يكون ذاكرتي أيضًا، فهذا شيء آخر وهذه هي المشكلة."[1]

نُلاحظ مَدى التّشابه بينَ ما قاله في هذه المُقابلة، وما يذْكره في (في حضرة...)، إلا أَنَّه هُنا اعتبر ما يَقوم به الآخر مُشكلة، ونلاحظُ أنَّه استخدم في المقابلةِ الفعلَ المضــارعَ، فالمحتــلُّ ظلَّ إلى زمنٍ بَعيدٍ يروي عن الفِلَسطينيّ ما يشاء، دونَ أَنْ يَجِدَ مَنْ يعترضُ عَلى ذلك. واستخدمَ درويش ضميرَ المُتكلّم المُفرد، أمَّا في (في حضرة...) فَإنّه يستخدم ضَــمير المــتكلّم للجماعــة (روايتنا، حاكمونا...)، كَما يوظِّف الفعل الماضي (كتبوا، عدنا، عادوا)، وربّما وظّــف الفعــل الماضي هُنا ليدلَّ على أنَّ زمنَ المحتلّ قد انتهى، أو أوشكَ عَلى ذلك، وأنَّ الزَّمن الفِلَسطينيّ قــدْ جاء، وسيروي الفِلسطينيُّ عنْ نفسِه. وهذا ما دَفعه إلى أنْ يكتبَ: "فلا تنظر إلى نفسك فــي مــا يكتب عنك. ولا تبحث عن الكنعانيِّ فيك لتثبت أنك موجود. بل اقبض على واقعك هذا، واسمك هذا، وتعلّم كيف تكتب برهانك. فأنت أنت، لا شبحك، هو المطرود في هذا الليل."[2]

ويكتب أيضًا: "ما زلنا أحياء، وقادرين على تعديل النصِّ الإغريقي، فالفصــل الأخيــر فصل النهاية مفتوح إلى ما لا نهاية!"[3]

2 -5 -2: الجَلاد المُقدَّس

كثيرًا ما يصفُ درويش المحتلَّ بأَنَّه جَلاد مُقدَّس، والصِّفتان مُتناقِضتان إلى حَدٍّ بَعيــد، ولكنَّ المُحتلّ يَجمع بينهما، دونَ أنْ يُناقِضَ نفسَه، فكُتُبه المُقدَّسة كَالتَّوراة والتّلمود تَدفعُه إِلــى أنْ

(1) بيضون، عباس: ***من يكتب حكايته يرث أرض الحكاية*. مشارف**. ص: 88

(2) درويش، محمود: **في حضرة الغياب**. ص: 35

(3) السابق. ص: 72 - 73

يكونَ جلادًا قاتِلاً، وسفّاكًا للدّم، كي يعيشَ. فهو يستمدُّ طُغيانه وظلمهُ مِنْ هذهِ الكتب التي تُضيء أمامَه الضَّوء الأخضر للقتل والسّلب والنّهب، وهذا ما لَفتَ نَظر درويش، فَوَصفهُ بِذلك.

يَصف المحتلَّ بأنَّه مُسلَّحٌ بالدّبابة التي تُهرَسُ بها أيّامُ الفلسطينيين[1]، وبِأَنّه شعب الله المختار، وصاحب الحقِّ في هذه الأرضِ الموعودة[2]. ويكتبُ عنهم: "ورأيتَ إلى نفسك في شريط سينمائيّ طويل تروي على رسلك ما حلَّ بأهلك مسروقي اللسان، والقمح والبيت والبرهان... منذ هَبَطَتْ عليهم جرّافة التاريخ العملاقة وجرفتهم من مكانهم وسوَّت المكان على مقاس أسطورة مدجّجة بالسلاح وبالمقدّس."[3]

لقدْ أتى درويش على هذه الفكرةِ في أعمالهِ النّثريّة الأُولى، ففي مقالةٍ بعنوان "ثلاث كلمات على إيقاع واحد" كتب عن هذا المحتلّ الذي يتعالى ويَنهب ويعتدي، ويظلمُ لتحقيقِ أهدافه وأساطيرِه وخُرافته التّوراتيّة[4].

نرى أنَّه في (في حضرة...) لمْ يصرّح باسم التَّوراة، كما فعل في مقالَته "ثلاث كلمات على إيقاع واحد"، فقد نَعتَها بالمقدَّس، وجعلها في النَّصّين أُسطورة.

وقد كرَّر الفكرة ذاتَها في مقالته "القمر لم يسقط في البئر"، إذْ يَرى أنَّ المحتلَّ في إرهابه وعُنفهِ يُبرِّر ما يقوم به بفتاوى دينيّة منْ التوراة، وبِفتاوى سياسيّة من الواقع[5]. وفي مقالة أخرى بعنوان "من يقتل خمسين عربيًّا يخسر قرشًا..." رأى أنَّ ما قام به الاحتلالُ في كفر قاسم، يستندُ إلى الفكر الصّهيونيّ المُشبع بالحقدِ والكراهيّة والجريمة، المستمدّ منْ تُراثه المُقدَّس الذي يُؤمن بِثنائيَّة "السَّيف والكتاب"[6]. لمْ يُشِرْ في هذه المقالة إلى التَّوراة صراحة، إلا في قول (جابوتنسكي)، فقد ذكرَ "التُّراث الصّهيونيّ" و"الكتاب والسّيف" و"الذّرائع الدّينيّة" و"قداسة التّعاليم

---

(1) ينظر: درويش، محمود: **في حضرة الغياب**. ص: 35

(2) ينظر: السابق. ص: 46

(3) السابق. ص: 53 - 54

(4) ينظر: درويش، محمود: **شيء عن الوطن**. ص: 79

(5) ينظر: درويش، محمود: **يوميات الحزن العادي**. ص: 42

(6) ينظر: السابق. ص: 124 وما بعدها.

الصّهيونيّة". ونلاحظ هنا أنَّ التّعابير تختلف عنها في (في حضرة...)، إذ يَستخدمُ تَعابير "السّلاح والمقدس" و"الجلاد مقدس"، ولكنّها تدور حول الموضوع ذاتِه.

وأعادَ الحديث عن الفكرةِ نفسِها في مقالته "ذاهب إلى العالم غريب عن العالم"، إذ يكتب: "وجاء الثالث المدجج بالتوراة والسلاح، واقتلعني منْ جبالي وسهولي ودحرجني من الحضارة إلى الحضيض."[1] وهنا صرَّح بالتّوراة، وربطها بالسّلاح، كما أنَّه تحدَّث عنْ مُمارسات الاحتلال الذي يستندُ إلى توراتِه في تبرير ما يقومُ به.

وقد ورد الحديثُ عنْ هذه الفكرة في مقالةٍ بعنوان "هكذا كتب السجين قصيدته الأولى عن القدس"، إذْ يكتب: "كانَ الكهنة ينفخون في الأبواق ويفحون كالأفاعي، وكان الجنرال يختلط بالكاهن ويأكل الحجارة. كانوا ينطحونَ حائط المبكى."[2]

لقدْ وظَّف درويش في هذه المقالة مصطلحاتٍ أخرى، ولكنَّها تدورُ حولَ الفكرة ذاتِها، فَـ(الجنرال) هو الجَلاد والعسكريّ، والمُرتبط بالسّلاح، و(الكاهن) هو المرتبط بالمقدّس والتّوراة، اختلَطا فصارا مزيجًا واحدًا، يكمل أحدهما الآخر.

وفي رسالتِه إلى القاسم "منذ البداية"، أشار إلى مقدّس الاحتلال، ودافعيَّتِه إلى القتل وارتكابِ المجازر، وهو التّلمود الذي وَعَدهم بالعودة إلى فلسطين[3]. وهُنا صرَّح باسم كتابهم المقدّس الثّاني، وهو التّلمود، ولمْ يفعلْ ذلكَ في (في حضرة...).

وكان قدْ كرَّرَ الحديثَ عنْ الجلاد المقدّس في مقالته "حجر الوعي" (عابرون...)، إذْ ذَكر أنَّ المحتلَّ مُدجَّجٌ بالسّلاح، فيقتل ويسلب[4]. دون أنْ يشيرَ إلى أنَّه مقدَّس، أو يربطَهُ بالتّوراة.

أمَّا مقالته "توراة كاهانا" (عابرون...) فإنَّه صرّح فيها باسم مقدّسهم، إذْ تحدَّث بشكلٍ عامّ عنْ جلاد مُقدّس، أو قاتلٍ يبرِّر ارتكابَه للقتل بالتّوراة التي يجدُ فيها الذَّرائعَ لِما يقوم به من

(1) درويش، محمود: **يوميات الحزن العادي**. ص: 174

(2) درويش، محمود: **في وصف حالتنا**. ص: 110

(3) ينظر: درويش، محمود، والقاسم، سميح: **الرسائل**. ص: 164

(4) ينظر: درويش، محمود: **الأعمال النثرية**. ص: 398

مجازر، يكتبُ: "وهكذا، فإنّ كاهانا –صاحب قناع الأصولية الدينية- لا يفتقر إلى عناصر المحاججة حول حيوية نشازه: الشعب، من هو الشعب؟ الشّعب معي... فيكون هو، الشجاع الواضح الصريح، المعبر عنْ باطن الوعي اليهودي، لأنه ليس مسؤولاً إلا أمام الله والضمير والحقيقة. فيقول: الكل يفكر مثلي، ولكنني الرجل المستقيم الذي يقول أفكاره بشكل مستقيم."[1]

وقدْ أوردَ الحديث عن هذه الفكرة في مقابلةٍ لاحقة مَع (لور أدلير)، إذْ يقول عن (نتنياهو) وحكومته إنّهم: "مزيج من أنصاف الأنبياء وأنصاف الجنرالات."[2] ويظهرُ تناولُ الفكرة بتعابيرَ مُغايرة، فبدلاً من المقدَّس استخدمَ تعبير (أنصاف أنبياء)، وبدلاً من تعبير الجَلاد، استخدم تَعبير (أنصاف الجنرالات)، وهُناك دلالة لكلمة "مزيج"، فالمحتلُّ يربط بينَ هذين الاتّجاهين لتبرير أفعاله الإجراميّة.

2 -5 -3: ارتكابُ المَجازر

يرتكبُ الاحتلالُ المجازرَ والمذابح ليحقِّقَ ما يريد، فينهب ويسلب، ويحتلّ ويسرق. ودرويش قدْ شهدَ بعضَ هذهِ المجازر في طفولته، وهو في فلسطين، وفي شبابهِ وهو في لبنان.

وتبدو بعض الشّخصيّات اليهوديّة في نثرهِ غيرَ سَويّةٍ، لِما فيها منْ حقدٍ وكراهيّةٍ تَجاه الآخرين، وتنظر إليهم عَلى أنَّهم أَغيار، وتقسم العالمَ إلى يهودٍ ولا يهود، فَهي تعتبر نفسَها شعبَ الله المختارَ، كَما أنَّها تخترع عَدوًّا ما لِتبرير أعمالِها الهَمَجيَّة، فترتكب أبشع المجازر، وتنهب وتسلب، وتعدّ ذلك بطولة[3].

يكتبُ عن النّكبة وأحداثها: "بساعة نحس واحدة دخل التاريخ كلصّ جَسور من باب، وخرج الحاضر من شباك. وبمذبحة أو اثنتين، انتقل اسم البلاد، بلادنا، إلى اسم آخر. وصار الواقع فكرة وانتقل التاريخ إلى ذاكرة."[4]

---

(1) درويش، محمود: **الأعمال النثرية**. ص: 474

(2) درويش، محمود: ***لا قداسة لجلاد* . الكرمل**. ص: 222

(3) ينظر: شاكر، تهاني: **محمود درويش ناثرًا**. ص: 179 وما بعدها.

(4) درويش، محمود: **في حضرة الغياب**. ص: 47

هنا يتحدّث عن المذابح بشكلٍ عامّ، ودورِها في تبديل الأحوال والظّروف. وفي المقطع الثّامن من (في حضرة...) يصفُ المحتلّين بأنَّهم "أكلة اللوتس"، ثمَّ يتحدّث عنْ مجزرة دير ياسين، وعنْ بطلها الإسرائيلي (ميناحيم بيغن)، ولكنّه لمْ يذكر اسْمَه صَراحةً، إذْ سمّاه "ملك إسرائيل الجديد"، ويصفُ الضّحيّة التي تحوّلتْ إلى شبحٍ يُطارد القاتل، ويمنعه من النوم والرّاحة. كما يشير إلى مجزرة صبرا وشاتيلا، دونَ أن يذكرها صراحةً، ولكنَّ القاتل هو نفسه، والضّحيّة نفسها، والجريمة نفسها[1].

لقد تحدّث عنْ مجزرة دير ياسين في مقالته "القمر لم يسقط في البئر"، إذْ يكتبُ: "ومناحيم بيغن هو الذي قال: "لولا النصر في دير ياسين، لما كانت هناك دولة إسرائيل". ولمْ يخفوا الغاية من مذبحة دير ياسين، وقتها، حينَ طافت سياراتهم تعلن في مكبرات الصوت الاختيار التالي: إما أن تخرجوا وإما يحدث لكم ما حدث في دير ياسين."[2]

نلاحظ أنَّه قدْ صَرَّح باسمِ مُرتكب هذه المجزرة، وهو (مناحيم بيغن).

وأشار إلى الفكرةِ ذاتِها في مقالةٍ لاحقة عنوانها "من يقتل خمسين عربيًّا يخسر قرشًا..."، ولكنَّه تَحدَّث هنا عن مجزرةٍ أخرى هي كفر قاسم[3]. فالمجازر مُتَشابهةٌ، وقد أوردَ الحديث في المقالة نفسِها عن الإرهابيّ (بيغن)، إذْ يكتب: "وقد عبر عن هذا النوع من العنف المسلح الإرهابي الشهير مناحيم بيغن، حينَ كتب أن أساليب العنف التي لجأ إليها الصهيونيون قبل 1948 هي الطريق الوحيد الفعال لتأمين الأهداف القومية في فلسطين، وأنها "أشبعت رغبة جارفة مكبوتة عند اليهود للانتقام". كانَ ذلك قبل عام 48."[4]

وفي (ذاكرة للنسيان) كَرَّر الحديثَ عنْ (بيغن)، وما قام به في دير ياسين، وكيف حاول تغييبَ الفلسطينيين، ولكنَّهم يطاردونه كالشّبح[5]. وتحدّث فيما بعد عنْه وكأنَّه عاش في عهد

---

(1) ينظر: درويش، محمود: **في حضرة الغياب**. ص: 67 وما بعدها.

(2) درويش، محمود: **يوميات الحزن العادي**. ص: 42

(3) ينظر: السابق. ص: 107 وما بعدها.

(4) السابق. ص: 123

(5) ينظر: درويش، محمود: **ذاكرة للنسيان**. ص: 70 - 71

سليمان، كما تحدَّث عن ملك صور (حيرام) الذي عقد معه سليمان صلحًا[1]. نلاحظ التَّشابُه في الحديثِ الوارد في (في حضرة...) و(ذاكرة للنسيان)، ولكنَّه في الأول لا يذكرُ (بيغن) بالاسم، ويُنطِقه، إذ يتكلّمُ بضمير المتكلِّم، وفي الأخير تحدّث عنه بضمير الغائب.

ووصفَ (بيغن) بأنَّه "بطل دير ياسين" في مقالةٍ عنوانها "قبل الزيارة وبعد الزائر"[2]، والوصفُ هنا يختلف عن وصفه في (في حضرة...)، إذ يَجعله ملكًا لإسرائيل. وفي مقالة لاحقةٍ عنوانها "جنون أن تكون فلسطينيًّا" أعاد الحديثَ عن (بيغن)، إذْ يكتب: "سيصحو السيد المريض بيغن من اكتئابه العميق ليشاهد صبرا وشاتيلا 2، على شاشة التلفزيون. سيقول مرة أخرى إن غير اليهود يقتلون غير اليهود، فما ذنب اليهود؟"[3]

وهنا ذكرَ (بيغن) صراحةً، وتحدَّث عن مجزرة صبرا وشاتيلا صراحةً، وقد أشار إلى هذه المجزرة في مقالتيه "خطاب قصير في أسبوع طويل" و"القتل الآخر، والأبجدية الجديدة"[4].

وعزَّز فكرة المُحتلّين القتلة الذين يرتكبون المجازر، في رسالته إلى القاسم "اشرح لهم... اشرح لهم صبرك"[5]، ولكنّه هُنا تحدَّث عن قتلٍ عامّ. وقد كتب عنْ مجازر الاحتلالِ، وانتهاكاتِه لحقوق الإنسانِ عامَّة، والفلسطيني خاصَّة، في بعضِ مقالاته في مجموعتِه (عابرون...)، مثل "الكاميرا، والصورة، والمشهد" و"سؤال إلى الضمير اليهودي"[6] و"خليل الوزير، مرارة الحرية"، إذ يكتب فيها: "لقد اغتالونا كثيرًا كثيرًا في كل مكان، بكاتم الصوت ذاته، وبالقناع ذاته. وانتصروا علينا في شروط الغابة، غابتهم، في معركة ليست معركتنا. هم الإرهابيون بامتياز، هم القتلة بامتياز، هم القراصنة بامتياز، همْ قطاع الطرق بامتياز.."[7]

---

(1) ينظر: درويش، محمود: **ذاكرة للنسيان**. ص: 123

(2) ينظر: درويش، محمود: **في وصف حالتنا**. ص: 22

(3) السابق. ص: 158

(4) السابق. ص: 144. ص: 150

(5) ينظر: درويش، محمود، والقاسم، سميح: **الرسائل**. ص: 202

(6) ينظر: درويش، محمود: **الأعمال النثرية**. ص: 405، ص: 413

(7) السابق. ص: 582

2 -5 -4: تجربَة السّجن

يدخلُ السَّجين في صراعٍ طويلٍ مع السّجّان، من خلال تجربته المريرة، لذلك ظهــرتْ صُورتان للسّجن، ترسَّختا في أذهان الأسرى: إحداهما قاتمةٌ، تدعو إلى التّشاؤم، فهي مبنيَّةٌ على الخوف واليأسِ والحرمان، لذا فهي صورةٌ إحباطيّة سوداويّةٌ. أمَّا الصّورة الثّانية فهي تدعو إلى التّفاؤل والإشراق؛ لأنها مبنيّة على الأملِ والثّقة بالنّفس والحريّــة[1]. ودرويــش فــي أعمالــه المختلفة ينتمي إلى الصّورة الثّانية، إذ يرسُمُها بأسلوبه الخاصّ، في شعره ونثــره، وفــي (فــي حضرة...) يلوّنُها بِصبغتهِ الخاصّة.

يتحدَّث في المقطع السّابع من (في حضرة...) عن تجربة السّجن، حيثُ يغنّي وهو فــي السّجن؛ ليروِّض العُزلة ويناجي العالم الخارجيّ، فيستحضر الحقولَ وسنابل القمــحِ والبرتقــال والزّهور، ورائحةَ القهوة، كما يصف السّجن والزّنزانة، حيث السّجّان والباب الحديديّ والعــدس والحرمان من النّظافة الشّخصية والقهوة والصّحيفة وأخبار الخارج[2].

لقدْ تحدّث في أعماله النّثريّة السّابقة عنْ تجربة السّجن التي مرَّ بها، كما أنّــه وصــف الإقامةَ الجبريّة التي فُرِضَتْ عليه في بيته في أثناء إقامته في حيفا، كَما تعرَّض لــذلك زمــلاؤه الشّعراء والكُتَّاب، ولكنّه في (في حضرة...) لمْ يُشِرْ إلى الإقامة الجبريّة.

لقد استطاعَ أنْ يقاوم المحتلَّ وهو داخلَ السّجن، فلمْ يعتبر السّجنَ مكانَ جُمود وانهــزام، بلْ جَعله نقطةَ انطلاقٍ وتحدٍّ. يقول في كلمةٍ بعنوان "واقع الكاتب العربي في إسرائيل" كان قــد ألقاها في مؤتمرِ نيودلهي: "إنّ أجمل أعمالنا الأدبية كتبت في السجون.. في السجون السياســية وفي السّجون المعنوية.. في السجون العلنية وفي السجون السرية."[3]

---

(1) ينظر: أبو شمالة، فايز: **السجن في الشعر الفلسطيني 1967 - 2001.** ص: 137

(2) ينظر: درويش، محمود: **في حضرة الغياب**. ص: 59 وما بعدها.

(3) درويش، محمود: **شيء عن الوطن**. ص: 192

إنَّ اعترافَه الصّريح بأنّه كتبَ أفضل الأعمال الأدبيّة في السّجن، يدلُّ على أنَّه كتب عنْ تفاصيلَ دقيقة، وعنْ تجربةٍ حقيقيّةٍ، كان قد مرَّ بها هو ورفاقه، ولمْ يقلْ ذلكَ صراحةً في (في حضرة...)، فقد أشارَ إلى ذلك من خِلال استخدامِه للغناء ومُناجاة الخارج واستحضار الطَّبيعة.

وفي حِوارٍ قديمٍ أجراه معه محمد دكروب، وصفَ تجربةَ السّجن وكتابةَ الشِّعر فيه، ولكنَّه لمْ يُعبّر عنْ هذهِ التّجربة كما فعل في (في حضرة...)، ففي هذا الحوار تحدَّث عن التأمّل وعلاقتهِ بالعالم الخارجي والنّاس، كما اعتبر الأشياءَ خارج السّجن ذات ذكرياتٍ ومواعيد[1]. أمّا في (في حضرة...) فإنّه يتحدّث عن علاقته بالخارج منْ خِلال مناجاتِه، والتَّدرّب على الغناء، واستحضارِ الأشياء التي يحبّها وهو داخلَ السّجن.

وكانَ قد تحدّث عن الحريّة والوطن في مقالتهِ "الوطن بين الحقيبة والذاكرة"، في معرضِ حديثه عنْ تجربة السّجن، إذْ يكتبُ: "في السجن تعانقك الحرية. وفي السجن تمتلئ بالوطن أيضًا."[2] وهنا لمْ يكتبْ باستطرادٍ عن تجربة السّجن، على الرّغم من أنَّه استخدمَ الأسلوب نفسَه بتوظيف ضمير المخاطَب.

وفي مقالته "الحمار حرًّا" نلاحظُ التَّشابه في تناول الفكرة، ولكنَّه كتب باختصارٍ، فهو يغنّي لوطنه ويكتب رسائلَ لحبيبته ويقرأ[3]. وفي مقالةٍ أخرى بعنوان "الفرح عندما يخون" اعتبر السّجنَ حريّةً، وفيه يبدأ كلُّ شيْء[4]. لمْ يُسهبْ هنا بالحديث عن علاقة السّجن بالحرّيّة. وفي المقالاتِ الثّلاث السّابقة لمْ يتحدثْ عن مناجاته للعالم الخارجي، ولمْ يذكر استحضارَه لِما هو خارجَ جدران السّجن، مِنْ أُناسٍ وطبيعةٍ.

لقد استطاعَ في مقالةٍ لاحقةٍ عنوانها "ثلاث بطاقات من حيفا" وتحديدًا في البطاقة الثّانية "الزنزانة"، استطاع أنْ يتحرَّر من قيوده، وينطلق خارجَ الزّنزانة ليستحضر الطّبيعة من الوطن

(1) ينظر: درويش، محمود: **شيء عن الوطن**. ص: 256 - 257

(2) درويش، محمود: **يوميات الحزن العادي**. ص: 69

(3) ينظر: السابق. ص: 93

(4) ينظر: السابق. ص: 148

العربيّ كلِّه[1]. وهنا وظَّف أسلوب الحوار بينه وبين السَّجان، كما أنَّه ركب حِصاناً وانطلق خارجَ زنزانته ليستحضر العالم والطَّبيعة، واستخدم ضمير المتكلّم. أمَّا في (في حضرة...) فإنَّه يُناجي العالم الخارجيّ، ويستحضر الطّبيعة وهو داخلَ السّجن، ولمْ يُجْرِ حوارًا مع السَّجَّان.

رأى درويش عشيَّة حرب 1967م أنَّ زنزانة السّجن خيرٌ من خارجها، حيثُ الواقع الأليم الذي آلت إليه الأوضاعُ، والهزيمة المريرة الشّنيعة التي لحقتْ بالعرب، فكتبَ مقالةً عنوانها "هكذا كتب السجين قصيدته الأولى عن القدس"، يقول فيها: "ما أجمل هذه الزنزانة. كأن حزيران لا يصل إليها، كأنها الدليل الوحيد على أن الحرية لم تقمع تمامًا كل أصدقائي هنا. يهجمون عليَّ كما يهجمون على البشارة."[2]

تحدَّث هنا عن الحريّة داخل السّجن، فالوضع خارجَه يدعو إلى اليأْس والتّشاؤم، فالهزائم تتوالى، والاحتلال يزداد غَطرسةً وإرهابًا وبطْشًا. وذكر في هذه المقالة أصدقاءَه الذين كانوا ينتظرونَ خبرًا عمّا يدور من أحداثٍ، خارجَ جدران السّجن، وهذا لمْ يذكرْهُ في (في حضرة...)؛ ربَّما لأنَّه يتحدَّث عن تجربة السّجن بشكلٍ عامٍّ، ولكنّه في المقالة السّابقة كان قدْ تَحدَّث عن سجنه عشيّةَ حرب حزيران عام 1967م.

وقد أوردَ الحديث عنْ تجربة السّجن في (ذاكرة للنسيان)، إذْ كتبَ عن حِساء العدَسِ والحِرمان من القهوة، وعنْ زملائه في السّجن، ثمَّ تحدَّث عنْ أمّه التي أحضرت إليه القهوة، ولكنَّ الحارس حرمه منها وسَكبها على الأرض[3]. وأشارَ هنا إلى أنَّ القهوة هي قهوة أمِّه.

أمَّا في رسالته إلى القاسِم بعنوان "منذ البداية"، فإنَّه رأى أنَّ السّجن منطلَقٌ لأصوات الغاضبين والثَّائرين[4]. وهذه الصّورة لمْ يتطرّقْ إليها في (في حضرة...)

---

(1) ينظر: درويش، محمود: **وداعًا أيتها الحرب وداعًا أيها السلام**. ص: 75 - 76

(2) درويش، محمود: **في وصف حالتنا**. ص: 111

(3) ينظر: درويش، محمود: **ذاكرة للنسيان**. ص: 21 - 22

(4) ينظر: درويش، محمود، والقاسم، سميح: **الرسائل**. ص: 164

وعنْ سجنه الأول يقول لعباس بيضون: "وأنا في السادسة عشرة من عمري. زارتني أمي في السجن، وحملت لي قهوة وفواكه، واحتضنتني وقبّلتني، فعلمت أنّ أمي لا تكرهني."[1] وهُنا ذكر أمَّه، ونسبَ القهوةَ إليها.

وقدْ أوردَ الحديث عن القهوة وأمِّه في تجربة السّجن في حوارهِ مع (لور أدلير)[2]. وهنا تحدّث عنْ تطوّر علاقته بأمّه وهو في السّجن، ولمْ يأتِ على ذلك في (في حضرة...) في حديثه عَن السّجن؛ وذلك لأنه يكتب من الذاكرة، فالذاكرة خداعة، وهنا يُلاحَظ الفرق بين كتابة كاتب عن الفكرة في اللحظةِ نفسِها، وكتابته عنها بعد أربعين سنة.

2 -5 -5: السجَّان

يعتبرُ درويش سَجّانَه سجيناً ومُقيّدًا بحراسته، فهو الخاسر والخائفُ من الغفلة، فسيضْطرّ هذا السّجّان إلى السّهر ليحرس نوم السّجين وحلمَه وهذياناتِه، فيحمل المفاتيح الثّقيلة، ويُصوِّب البندقيّة باتّجاهه، ويحاول التّلصّص عليه، فيُغافلهُ السَّجين ليدخل عالمَه الخاصّ ورُؤاه الذاتيّة[3].

لقدْ تحدَّث عن السّجان وعلاقتِه به، ففي مقابلةٍ قديمةٍ أجرته معه مجلة (الآداب)، يقول: "وأنا أحاور سجاني لأني أريد أن أتكلم، وأشعر بالملل!. وإذا كنت لا أكره زوجة سجاني، فإنّ ذلك لا يعني أني أنسجم مع سجاني."[4]

اعتبرَ السّجّانَ في هذه المُقابلةِ سجّاناً فقطْ، لا ينسجمُ معه، فهما سجينٌ مقاومٌ، وسجّانٌ محتلٌّ. وفي مقالته "الفرح عندما يخون" نراهُ قدْ شكرَ سجّانَه الذي جعلهُ وحريَّتَه في معادلةٍ واحدةٍ[5]. إنَّ حديثه عن السّجّان مُختصَرٌ، ولكنَّ هذا السّجانّ هو الذي ربطهُ بالحرّيّة.

---

(1) بيضون، عباس: ***من يكتب حكايته يرث أرض الحكاية***. **مشارف**. ص: 72

(2) ينظر: درويش، محمود: ***لا قداسة لجلاد***. **الكرمل**. ص: 219

(3) ينظر: درويش، محمود: **في حضرة الغياب**. ص: 62 - 63

(4) درويش، محمود: **شيء عن الوطن**. ص: 321

(5) ينظر: درويش، محمود: **يوميات الحزن العادي**. ص: 150

وقد أشار إلى السّجّان في البطاقة الثّانية "الزنزانة"، من مقالةٍ بعنوان "ثلاث بطاقات من حيفا"، إذْ يغضب السّجّانُ من الحوار مع سَجينه، فهو لا يحبّ الشّعر، فيغلقُ باب الزّنزانة، ولكنّه في النّهاية سيعترف بأنّه هو السّجين، يكتبُ درويش الحوارَ التّالي بينه وبين سجّانه:

"ومن أين هذه الحرية؟

* من القيد الذي وضعته أمس.

صار السجان حزينًا. ورجاني أن أمنحه حريته."[1]

جعل السّجّانَ في هذه المقالة مُعترفًا بتقيّده بسجينِه، فقد أصبح سجينًا لسجينهِ ويطالب بحرّيّته هُو، وهُنا قدْ وظّفَ ضمير المتكلّم وأسلوبَ الحوار. وفي البطاقةِ الثّالثة "والشارع لي" ذكر أنّ الجنود يحرسون لِسانَه من الشّعر المقاوم، ولكنّهمْ لنْ يَحرسوا قلبه، فيمنعوه منَ الأحلام والرّؤى[2]. وهنا غيَّر في الألفاظ والتّعبيرات، فحراسة السّجّان للِّسان، أما في (في حضرة...) فالسّجّان يحرس نومَه وهذياناتِه.

وكانَ قدْ عزّز فكرة السّجان المرتبط بسجينه في مقابلته مع عباس بيضون، إذْ يقول فيها: "لماذا لا يغنّي السجّان؟ السجين وحده هو الذي يغنّي. ولم نسمع في يوم بأن السّجان يغنّي. يغنّي السجين لأنه موجود أكثر مع نفسه فيما السجّان موجود مع الآخر. مهنته أنْ يحفظ ويؤمن عزلة الآخر لدرجة تجعله ينسى عزلته هو."[3]

هنا كرّر درويش الحديثَ عن فكرة غِناء السّجين، وارتباط السجّان بوجود السّجين، ولمْ يذكرْ أنَّ السجَّان مُسلَّح، ويتلصّص على السّجين، وأنّه خاسِرٌ وخائفٌ ويحيا على حرمان غيره، ونلاحظ أيضًا أنَّه قد غيّر مهنةَ السَّجان وبدّلها، إذ جعلها هنا حفظَ عزلةِ السّجين وتأمينها، في حين يجعلُ مهنتَه في (في حضرة...) استراقَ السّمع بين السّجين وحريّتِه.

---

(1) درويش، محمود: **وداعًا أيتها الحرب وداعًا أيها السلام**. ص: 76

(2) ينظر: السابق. ص: 77

(3) بيضون، عباس: ***من يكتب حكايته يرث أرض الحكاية*. مشارف**. ص: 87

2 -5 -6: مُهاجرون منَ اليَمن

يكتب درويش عن الذين احتلّوا قريته، وأقاموا فيها مُستعمرةً، وهم مهاجرونَ من اليمن، يَكتب: "ترى إلى حياتك التي يتابعها مهاجرون من اليمن دون أنْ تتدخل في ما يفعلون بها، فهم أصحاب الحق الإلهي وأنت الطارئ اللاجئ."[1]

لقدْ أوردَ الحديث عَن المستعمرين القادمين مِنَ اليَمن، في حوارٍ قديمٍ نُشر في مجلة (الجديد) إذ ذَكرَ اسمَ المستعمرة التي أقاموها وهي (أحيهود). كَما ذكر أنَّهم رُعاة أغْنام[2].

وفي مقالتِهِ "القمر لم يسقط في البئر" كتب عنْ مهاجري اليمن: "وهذا الراعي الصغير الذي أدهشته تحيتي: من أين أنت؟ من اليمن؟ أخبرته أنني منْ هذه القرية، فظنني رومانيًّا لأنه يعتقد أنّ هذه الأطلال آثار قرية رومانية."[3]

في هذهِ المقالةِ لمْ يذكرْ أنَّ اليمنيين مَوعودون منَ الله بهذه الأرض، ولكنْ يَبدو منْ خِلال كلامه أنّهم مُضلَّلون من المؤسّسةِ الصّهيونيّة التي وَعَدتهمْ بأرضٍ خاليةٍ منَ الشّعب، لذلك ظنَّ الشَّابُّ اليمنيُّ بقايا قرية البروة آثارًا رومانيّة، وأنَّ هذه القريةَ خاليةٌ منَ السّكان تَمامًا.

وأعادَ الحديث عنِ المهاجرين في مقالةٍ عنوانها "الوطن... بين الذاكرة والحقيبة" إذ استغلّ هؤلاء القادمون أرضَه، فامتلكوها وصارتْ لهم، وصاروا مواطنين، أمَّا هو فقدْ صارَ لاجئًا[4]. نلاحظُ التّشابه بينَ ما تناولَه في هذهِ المقالة مِنْ وصفٍ للمهاجرين من اليمن، وبينَ ما يكتبه عنهمْ في (في حضرة...)، ولكنّه في هذه المقالة لمْ يذكرْ أنّهم أصحاب حقٍ ووعدٍ إلهيّ بامتلاك هذه الأرض، ويبدو أَنَّ الوعدَ هو وعدُ حكومةِ الاحتلال، إذْ جعلتهم يمتلكونَ هذه الأرض ويزرعونَها ويرعون فيها ماشِيَتَهمْ.

---

(1) درويش، محمود: **في حضرة الغياب**. ص: 45 - 46

(2) ينظر: درويش، محمود: **شيء عن الوطن**. ص: 224

(3) درويش، محمود: **يوميات الحزن العادي**. ص: 40

(4) ينظر: السابق. ص: 55 - 56

وقدْ عزَّزَ فكرة الهجرةِ إلى فلسطينَ في مقالةٍ عنوانها "الحقيبة والمفتاح"[1]. ولكنّه في هذه المقالةِ تحدّثَ عن المهاجرين بشكلٍ عامٍّ، ولمْ يُخصّص الحديث عن مُهاجري اليمن، وقدْ ذَكرَ دَوْرَ الصّهيونيّة في هذهِ الهِجرة، ووَصفَ الأرض التي هاجروا إليها بأَنَّها "أرض الميعاد"، ونلاحظُ التّشابه في تناول الفِكرة مع (في حضرة...) ولكنْ باختلافٍ في التّعبيرات، فقدْ وصفهمْ في الأخير بَأَنَّهمْ "أصحاب الحق الإلهي".

وفي مقالةٍ عنوانها "بيت مسكون بالأشباح" تحدّث عن هجرةٍ عامّةٍ، ومهاجرين عامّين دونَ أنْ يذكر الجهة التي جاؤوا منِها، يكتبُ: "قال الشيخ اليهودي: أعرف أنَّ هذا ليس بيتي. ولكن ما ذنبي؟. الحكومة أحضرتني إلى هنا.

الحكومة أحضرته. أعدت له هذا المصير. الحكومة قالت له: هذا بيتك الأبدي. هذا بيت إسرائيل. الحكومة قالت له: لنْ يعود العرب.. لنْ يعودوا، لأنهم غير قادرين على القتال."[2]

لقد صارَ هؤلاء المهاجرون مواطنينَ بأمرٍ منَ الحكومةِ والمؤسّسة الصّهيونيّة، ولمْ يُشرْ هنا إلى وعدٍ إلهيٍّ، وحقٍ بهذه الأرضِ.

وقدْ كرَّرَ حديثَه عنْ مهاجري اليمن في رِسالةٍ إلى القاسم عنوانها "اشرح لهم... اشرح لهم صبرك" يكتبُ: "واشرح لأهل اليمن حق راعي البقر اليمني، إذا كان يهوديًّا، في دفعنا من الحقل إلى ما وراء السياج."[3]

ولمْ يُشرْ في الرّسالة إلى الحقّ الإلهيّ المَزعوم، ولمْ يذكرْ أنّه أصبح لاجئًا بقدوم هؤلاءِ المهاجرين، ولكنّه عبَّر عنْ ذلك بتعبيرٍ مغايرٍ، وهو دَفْعُهُ خارجَ سياجِ الحقل، وغالبًا ما يرمزُ بِالحقل –في أعمالهِ الشّعريّة والنّثريّة - إلى وطنِهِ فِلَسطين.

---

(1) ينظر: درويش، محمود: **وداعًا أيتها الحرب وداعًا أيها السلام**. ص: 59 وما بعدها.

(2) السابق. ص: 110

(3) درويش، محمود، والقاسم، سميح: **الرسائل**. ص: 202

2 -5 -7: المرأة اليهوديّة - ريتا

لقدْ كَتبَ درويش في أعماله عنْ فتاةٍ يهوديّةٍ كان قدْ أحبَّها، ولكــنَّ الفكــرَ الصّــهيونيَّ والظّروف التي أحاطتْ بهذين العاشقيْنِ، وبِحبِّهما، كانتْ قاسيةً وَعَنيفةً، لذلكَ لمْ يُكتبْ لِهذا الحبّ أنْ ينموَ ويستمرَّ ويثمرَ، ويذكرُها في (في حضرة...) دونَ أنْ يُصرِّحَ باسمِها، أو أنْ يذكرَ اسمًا فنيًّا يعبّر عنها، فيكتب: "تقيس المسافة بين لقاء طويل ووداع صغير، فينتابك شــعور حــامض بالندم على خطأ لم ترتكبه: لست أنا المسؤول عما حدث. لكنَّ الحربَ أعادت كُلاً منا إلى خيمته. أنتِ إلى نشيدكِ الوطني، وأنا إلى السجن، فلم تَعُدْ أغنيةُ الجَسَديْنِ مشتركة!"[1]

يُحيلنا هذا النصُّ إلى كتابهِ (ذاكرة للنسيان)، فقدْ وردَ فيه حوارٌ طويلٌ بينَه وبــين هــذه المرأة اليهوديّة، وقد كانَ الحوار حولَ حبِّهما، وأسئلة عنْ حبّ اليهود والعــرب، كمــا وصَــفَ الأشياء العاديّة التي يحبّها كمسرحيّات شكسبير، ومدينة حيفــا، والعنــب، والنّبيــذ، وغمــوض الشّعرِ... وكذلك حولَ الإقامةِ الجَبريّة والاعتقالِ في حيفا[2].

لَمْ يُشرْ هُنا إلى اسم تِلك الفتاة، وَلكنَّه تحدَّث عنْها وحاوَرَها بإسهابٍ، إذ اســتخدمَ هنــا أسلوبَ الحوار، منْ سُؤالٍ وأمرٍ ونفيٍ وشرطٍ، كما أنَّه وَظَّف ضميرَ المُتكلِّم (قلتُ، صَــمَتُّ..)، وأشارَ إلى الاختلاف بينهما، وإلى بَصْمة الصّهيونيّة وتأثيرِها في حبِّهما بالتَّعبير الآتي: "[وكلانا يقتل الآخر خلف النافذة]"[3]، وذلك في وسطِ الحوار، ويكرّره مرَّةً ثانيةً مع تغييرِ مفردة (خلف) إلى (تحت)، وذلكَ في آخر الحوار: [وكلانا يقتل الآخر تحت النافذة][4]، وربَّما بكلمــة (تحــت) أشار إلى قربِ الحربِ والقتل، فخلفَ النافذة ليس بالضّرورة أن يكونَ قريبًا منها مثل تحتها.

أمَّا في (في حضرة...) فإنّه يكتب عنها باختصارٍ، فَيشير إلى افتراقِهما بوداعٍ صــغيرٍ، كما أنّه عبّر عن تأثيرِ الصّهيونيّة في حبّهما بطريقةٍ مغايرةٍ، فالحربُ فرّقتْهما، "ولم تعد أغنيــة

---

(1) درويش، محمود: **في حضرة الغياب**. ص: 64 - 65

(2) ينظر: درويش، محمود: **ذاكرة للنسيان**. ص: 105 وما بعدها.

(3) السابق. ص: 106

(4) السابق. ص: 108

الجسدين مشتركة!" على حدّ تعبيره. نلاحظ أنّه يوظّف ضَمير المخاطَب في البداية: (تقيس "أنت" ضمير مستتر، فينتابكَ، لم ترتكبْه "أنت" ضمير مستتر) ثمّ يستخدمُ ضمير المتكلّم: (لستُ أنا، منا، وأنا)، و لمْ يُشرْ إلى اسم هذه الفتاة في النّصّين، كما أنّه يوظِّف الفعل المضارع فيهما.

وقدْ أتى في حوارهِ مع عباس بيضون على فكرةِ الحبيبة اليهوديّة، فقد كانت علاقته بها أوّلَ علاقةٍ متكاملةٍ، ولكنّها إشكاليّةٌ وخاصّة معَ أهلِها، على حدِّ تعبيره، يقول: "أحببت مرة فتاة لأب بولندي وأم روسية، قبلتني الأم ورفضني الأب. لم يكن الرفض لمجرد كوني عربيًّا. ذلك الحين لم أشعر كثيرًا بالعنصرية والكره الغريزي. لكن حرب 1967 غيّرت الأمور. دخلت الحرب بين الجسدين بالمعنى المجازي، وأيقظت حساسية بين الطرفين لم تكن واعية من قبل. تصوّر أن صديقتك جندية تعتقل بنات شعبك في نابلس مثلاً، أو حتى في القدس. ذلك لن يثقل فقط على القلب، ولكن على الوعي أيضًا. حرب 67 خلّفت قطيعة عاطفية في علاقات الشبّان العرب والفتيات اليهوديات."[1]

لمْ يذكرْ هُنا اسمَ هذه الفتاة، ولكنّه حدَّد الحرب التي فرّقتْ بينَهما، وهي حربُ حزيران عام 1967م، ولمْ يُشرْ إلى أنّه سُجِنَ عشيَّةَ الحرب، وقدْ أشار إلى انتقال الفتاةِ إلى الخدمة في الجَيشِ الإسرائيليِّ صَراحة، كَما أنَّه استخدمَ ضمير المتكلّم في هذه الفقرة عدَّة مرات (أحببتُ، قَبِلتني، رَفَضني)، وفي المقابل وظَّف ضمير المخاطَب (صديقتكَ) مرَّة واحِدةً فقطْ، عندَ حديثِهِ عنها وهي مُجنَّدةٌ إسرائيليّة.

وفي مقابلةٍ لاحقةٍ مع (لور أدلير)، تحدَّث إليها عن المرأةِ اليهوديّة المَحبوبة، فهي موجودةٌ فعلاً ولكنّها لا تحمل اسمَ (ريتا) فهذا الاسم هو اسمٌ فنيٌّ لا أكثر، وتحدَّث عن علاقة الحبّ التي جَمعتْ بينَ قلبيهما، وعن الحربِ التي فرَّقتْ بينَ شَعبيهما، وقالَ إنّه يبحث عنْ (شولاميت) رمز المرأةِ المحبوبة في (نشيد الإنشاد)[2].

(1) بيضون، عباس: ***من يكتب حكايته يرث أرض الحكاية***. **مشارف**. ص: 75

(2) ينظر: درويش، محمود: ***لا قداسة لجلاد***. **الكرمل**. ص: 220

من الملاحظ أنّه ذكر هنا الاسمين الفنيين لهـذهِ المـرأة اليهوديّـة المحبوبـة (ريتـا) و(شولاميت)، وكانَ قد وظّفهما في أشعاره سابقًا، كما أنه تحدّث هنا عن تفاصيل أدقّ ممّا أتـى عليهِ في (في حضرة...)، وقدْ بدا درويش هنا عاشقًا ولَهان.

2 -6: الهُويّة الفلَسطينيّة

استمرَّ درويش، في نثره، بالكتابة عن الهوية الفلسطينية، والبحث عنها، والتأكيد عليهـا، وحفظها من كافة الممارسات التي يقوم بها الاحتلال، من محوٍ وطمسٍ وإلغاءٍ لها، وكما مر معنا في الفصل السابق كيف كتب عن الهوية من خلال الارتباط بالأرض والطبيعة والأسطورة، فإنه كتب عن ذلك في نثره، فتارة نراهُ قد كتب عـن الأرض الفلسـطينية، وتـارة عـن الأشـجار والنباتات، وأحيانًا قليلة عن الأسطورة الكنعانية، خلافًا للشعر الذي أكثر فيه من ذكر الأسطورة وتوظيفها. كما أتى على ذلك كلِّه في بعض المقابلات التي أجريت معه على مدار رحلته الأدبية.

لقد طرحَ درويش جملة من الأسئلة حول الهوية في مقالته "في اللحظة المريضة":

"كيف نحافظ على هويتنا؟

أن نكون - مجرد أن نكون."[1] إذن، لكي يحافظ الفلسطيني على هُويتـه، كإنسـان أولاً، وكفلسطيني ثانيًا، يجب أنْ يكون. ويتابع: "كيف نُنْقِذُ الجسد؟ كيف ننقذ الفكـرة؟ وكيـف ننقـذ الروح؟... وليس في وسع شعب يحمل مثل هذه الهوية الفلسطينية الفذة أنْ يكون غير ما يكـون عليه أصحاب الرسائل التاريخية الكبرى: رسائل الحرية."[2] فالجسد والفكرة والـروح جميعًـا تصبُّ في بوتقةٍ واحدةٍ، هي الهويّة.

(1) درويش، محمود: **في وصف حالتنا**. ص: 134

(2) السابق. ص: 136

2 -6 -1: الأرض الهُويّة

يصف درويش وطنَه بأنَّه حقل[1]؛ ذلك لأنه ابن قرية، ويرى أنَّ الحقل هو كل حياة الفلاح، وأقصى ما يتمناه المحصول الوفير منْ هذا الحقل. ويكتب عن امتزاجه بالأرض: "لكن ما هو راسخ هو أن اسمك هو اسم الأرض/"[2].

يُعبّر هنا عن مدى ارتباطه بالأرض وامتزاجه بها، إذ إنَّ هذا التداخل والاندغام ما هو إلا تمسك بالهوية الوطنية، وقد عبر عن علاقة الفلسطيني بأرضهِ في مقالته "القمر لم يسقط بالبئر"، يكتب: "هل يكون التراب قدسيًّا إلى هذا الحد؟ بالنسبة للفلسطيني نعم."[3]

نلاحظ هنا التَّشابه في الفكرة، وهي ارتباطُ الفلسطيني بأرضه، ولكن مع وجود اختلاف في الألفاظ والأسلوبِ، ففي النص الأول يستخدم مصطلح الأرض، ويستخدمُ ضمير المخاطب، أما في النص الثاني، فقد استخدمَ مصطلح التراب ليدل على هويته، وقد وصفه بالقدسيِّ، ووظّف أسلوب الحوار الداخلي.

وفي مقالته "الفرح.. عندما يخون!" كتب عن ارتباطه بأرضه: "هذا وطنك والرد على الغزاة - مزيد منَ الحب لهذا الوطن. لأن أي وهنٍ في العلاقة بينكما منفذ للغزاة. يضعون فلسطين في جيوب بزاتهم العسكرية. وتبقى فلسطين وطنك.. خارطة، أو مذبحة، أو أرضًا، أو فكرة. إنّها وطنك. ولنْ يقنعك الخنجر بأنها لهم."[4]

لقد وظَّف هنا ضمير المخاطب، وذكر أنَّ الأرض هي وطنه فلسطين مهما كانت، وبأية حالٍ، كما ذكر الاحتلال الذي يسعى دومًا لاغتصاب وطنه، ومحو هويته منَ الوجود.

---

(1) ينظر: درويش، محمود: **في حضرة الغياب**. ص: 14

(2) السابق. ص: 36

(3) درويش، محمود: **يوميات الحزن العادي**. ص: 39

(4) السابق. ص: 150

وكتب في مقالته "ذاهبان إلى البحر" مقارناً بين اليهود والفلسطينيين: "لقد مات ((الوطن)) فيهم، لأنَّه وطن خطيئة. وعاش فينا لأنه وطننا. أكان لا بدَّ من حروب ليفهموا العلاقة بين الحزن والبحر."[1]

عقدَ في هذه المقالة مقارنة بينَ نظرة اليهود إلى هذا الوطن، وبينَ نظرةِ الفلسطينيين له، موظفًا ضمير الغائب في حديثه عن اليهود، وضميرَ المتكلم بصيغة الجمع في حديثه عنْ شعبِهِ الفلسطيني، كما أنه ذكر لفظة ((الوطن))، ثم أضافها إلى ضمير المتكلّم بصيغة الجمع "وطننا".

وكتب عن اندماج الفلسطينيين بأرضهمْ في مقالة بعنوان "على حجر" (عابرون...): "فهذه الأَرض المشبعة بينابيع الوحي وبالآبار المسمومة، هذه الأَرض لأَبنائها جسدًا للروح، وروحًا للجسد، منذ الأَزل وإِلى الأَبد.."[2]

نلاحظُ هنا تشابه الفكرة واختلاف التعبير عنها، فهو تحدَّث عن الذات الجماعية بضمير الغائب، كما أنَّه تحدث عن اندماج عضوي بين الأرض وأفراد شعبهِ الذين وصفهم بأنهم أبناؤها، كما ذكر آثار عدوان الاحتلال على هذهِ الأرض وأشار إلى قدسيتها.

وفي مرحلةِ ما بعد بيروت تحدّث عن الأرض بشيء من القدسية، فالحدود بين أرض وأرض تذوب، وذكر أنَّ الأرض امتزجت بملامح الإنسان، وأنَّ العلاقة بينهما وصلت إلى العبادة والصوفية، وفيها تمتزج المرأة والأم والحبيبة[3]. ويرى أنَّ الأرض بشكلٍ عام هي هوية البشر جميعًا، والتي يسعى الاحتلال لطرد الفلسطيني منها إلى البحر، إلى التيه، على حدّ تعبيره.

وعن علاقته بالأرض يقول: "أريد أن أرث أو أوطد علاقتي بأرض الحكاية."[4] أضاف هُنا (أرض) إلى (الحكاية) التي يريد أن يرويها هو لا أعداؤه الذين اعتادوا على رواية الحكايات عن ضحيتهمْ، ووظَّف ضمير المتكلم والفعل المضارع الذي يدلُّ على الزمن الحاضر.

---

(1) درويش، محمود: **وداعًا أيتها الحرب وداعًا أيها السلام**. ص: 121

(2) درويش، محمود: **الأعمال النثرية**. ص: 386

(3) ينظر: بيضون، عباس: ***من يكتب حكايته يرث أرض الحكاية*. مشارف**. ص: 82

(4) السابق. ص: 86

وأشارَ في المقابلة ذاتها إلى وجوب دفاعه عن اسم بلاده، ومكانه وهويته وثقافته[1].

وفي لقاءٍ آخر، تحدث عن الفكرة الفلسطينية التي بدأتْ بالظُّهور والنمو لدى الفلسطينيين، بعد هزيمة 1967م، ولكنها ظَهَرتْ قبل ذلك في ديوانه (عاشق...) دون أن يعرف كيف جاءتْ هذه الفكرة، في ذلك الزمن المبكر[2].

لعلَّنا نفهم من كلام درويش أنَّ الصراع قبل عام 1967م، كان صراعًا على الأرض السليبة دون الحاجة إلى تسمية أو انتماء، لذلك كان اليهود يطلقون اسم (العرب) على الفلسطينيين، في محاولةٍ لتضليل القضية، أو تعميم الجريمة التي يرتكبونها، فيصبح الصراع إسرائيليًّا عربيًّا، وتضيع الحقوق الفلسطينية والهوية الوطنية، وبعدَ ذلك صار التأكيد على الهوية الفلسطينية، والتَّسمية الفلسطينية أمرًا ضروريًّا وحتميًّا، لحفظ الحقوق وتثبيت الهوية وتأكيدها.

2 -6 -2: البيئة الفلسطينية

يكتظُّ (في حضرة...) بأسماء العديد من النباتات الفلسطينية، كالمريميّة وشقائق النعمان والفيجن وغيرها، كما يكتظّ بأسماء العديد من أشجار الطبيعة الفلسطينية كالزّيتون والبرتقال والخروب والليمونِ وغيرِها، ونلاحظ أيضًا أنه يذكر الحبوب بكثرة، كالقمحِ والشعيرِ والحنطة، وكل ذلك على مدارِ الكتاب، ولمْ يكن التوظيف عبثًا، إذ كثيرًا ما يلجأ درويش إلى تصوير هويته الفلسطينية بالحديث عَنِ البيئة والطبيعة والحياة التي عاشها وهو طفلٌ صغيرٌ، فارتسمتْ ملامح البيئة في ذهنه، وبقيت معه بل انحفرتْ في ذاكرته بعد ذلك.

في مقالته "دفاع عن الشجر" كتب عن صمود الشجر ومقاومته وتحديه: "إنَّ الغناء للشجر غناء للوطن.. للجمال.. للصمود.. للكرامة.. للأمل.. للتحدي.. للبقاء.. وللحياة."[3]

---

(1) ينظر: بيضون، عباس: ***من يكتب حكايته يرث أرض الحكاية***. **مشارف**. ص: 109

(2) أبو هواش، سامر: ***حوار مع الشاعر محمود درويش***. **نزوى**. ص: 29 - 30

(3) درويش، محمود: **شيء عن الوطن**. ص: 94

لمْ يذكرْ في هذه المقالة نوعًا ما من الشجر أو النبات، ولكنَّه تحدث عن الشـــجر بشـــكل عام، وهكذا يغدو الشَّجر هوية وطنية تضمنُ الحياة والاستمرار والبقاء.

وتحدَّث في لقاء قديم مع محمد دكروب عن رمزيَّة الشجر، ولا سيما البرتقال والزيتون، إذ إنهما رمزان للحياة والاستمرار والوطنيّة، فهما ليستا مجرد شجرتين، ولكنَّ أهميتهما تأتي من علاقة الإنسان بهما وتعامله معهما[1]. وهنا ذكر أهمَّ شجرتين فلسطينيتين دون غيرهما.

وقد صوَّر ارتباط الفلسطيني بشجر الليمون، إذْ كتب في مقالته "القمر لـــم يســـقط فـــي البئر": "ولمْ يكن والد صديقي المقيم في بيروت يبالغ حين شمَّ تفتح أزهار الليمون في بيارات يافا في موعدها.. وماتَ."[2] يقف الليمون هنا موازيًا للبرتقال ليرسم الهوية الفلســـطينية، فالرجـــل اللاجئ في لبنان يشدُّه الحنين، ورائحة الليمون إلى أرضه ووطنه فيموت دونهما.

وفي رسالته إلى سميح القاسم "هناك.. شجرة خروب" ذكر شجرة الخروب علـــى وجـــه الخصوص، كما ذكر الزيتون، كتب في هذه الرسالة: "ولكنّ شجرة الخروب إياها التـــي دلـــت المستوطن الأجنبي ((البريء)) عليَّ وعلى أجدادي هي هي غلاف هويتي، وهـــي أيضًـــا جلـــد روحي إذا كان للروح جلد."[3] وظَّف هنا ضمير المتكلم، فالنص رسالةٌ إلى صديقه، وتحدَّث عن شجرة الخروب التي اعتبرها هويتَه التي يُعرف بها.

2 -6 -3: الهوية والأسطورة

لمْ يستطع الاحتلالُ اجتثاث الفلسطيني من تاريخه ومنْ أســـطورته، فهُويتـــه الكنعانيـــة تضربُ جذورَها في أعماق التاريخ والماضي، ولا مجال لمحوِها أو إلغائِها، لذا يسعى الاحتلال إلى تدمير الواقع الفلسطيني والمستقبل، ولكنَّ الفلسطينيَّ له بالمرصـــاد. يكتـــب درويـــش: "ولا

(1) ينظر: درويش، محمود: **شيء عن الوطن.** ص: 273 - 274

(2) درويش، محمود: **يوميات الحزن العادي.** ص: 33

(3) درويش، محمود. والقاسم، سميح: **الرسائل.** ص: 45

تبحث عن الكنعانيِّ فيك لتثبت أنك موجود. بل اقبض على واقعك هذا، واسمك هذا، وتعلّم كيف تكتب برهانك."[1]

يحيلنا نصُّه السابق إلى مقالةٍ بعنوان "حجر الوعي" (عابرون...)، إذ كتب فيها: "لم يتساءل الفلسطينيون، أَبدًا، ما هو وطنهم... ولكنهم تساءلوا ما هي دولتهم.." وتابع "فأَرض الميعاد هي أَرض الفلسطينيين، وحقّ العودة هو حقٌّ فلسطيني."[2]

نلاحظ هنا مدى التشابه في الفكرة، ولكنْ يبدو الاختلاف في التَّعبيرات التي كتبها، فقد كُتِبتْ هذه المقالة بعد إعلان استقلال فلسطين الذي كَتبه بيده، ونراهُ هنا قد صرّح باسم الشعب الذي يعرف وطنه حقَّ المعرفة، ولكن ما يهم هذا الشعب في هذه اللحظة الحسَّاسة والحاسمة هو الدولة في هذا الوطن، فأيُّ إلغاء للدولة هو إلغاءٌ للهوية، ونلاحظ أنَّ درويش يسعى إلى تثبيت الهوية الحديثة التي يحاول الاحتلالُ طمسَها، بعد أنْ عجز عن طمس التاريخ والماضي.

وتكرَّرت الفكرة في حواره مع صبحي الحديدي عن الأسطورة قائلاً: "لسنا بحاجة إلى أساطير إضافية كي نقترب من المحتوى الملحمي لتاريخ أريحا أو أرض كنعان، فالأسطورة هنا لا تنتهي لأنها أصلاً تتواصل في الزمان وَالمكان".[3]

ولكن يبدو من قوله أنَّه ربط بين الماضي والحاضر بالأسطورة، ولكنَّه رفض أساطير جديدةً تثقل كاهل القضية الفلسطينيّة، وهنا لا ينفصلُ عن الأسطورة بشكلٍ تام، ملتفتًا إلى الواقع.

يستحضر درويش الحكاية الشعبية الفلسطينية "الطير الأخضر"، إشارةً إلى الخصوصية الفلسطينيّة، إذ يكتب: "وبحثنا عن طائرنا الوطني، فاخترنا ((الأخضر)) تَيَمُّنًا بانبعاثه من الرماد، وتجنّبًا لسوء فهم مع أخوة ((الفينيق))".[4]

---

(1) درويش، محمود: **في حضرة الغياب**. ص: 35

(2) درويش، محمود: **الأعمال النثرية**. ص: 396 - 397

(3) حديدي، صبحي. محمود درويش: ***فلسطين ليست بحاجة إلى أساطير إضافية***. **القدس العربي**. لندن. 6279/ 12 آب 2009م. ص: 10

(4) درويش، محمود: **في حضرة الغياب**. ص: 70

يوظّف هنا رمز "الطائر الأخضر" الذي يدلُّ على البعث والتجدد بعدَ الموت، وهو رمزٌ فلسطينيٌّ وَردَ في أشعاره كما أسلفنا، ويوظف ضمير المتكلم بصيغة الجمع المسند إلى الفعلِ الماضي (بحثنا، فاخترنا)، وهُنا يفرّق بين "الطائر الأخضر" الذي ورد في الحكاية الشعبيّة الفلسطينية كرمزٍ خاصٍّ بالفلسطينيين، وبينَ "طائر الفينيق" الذي ورد في الأسطورة الفينيقية، التي تمتدُّ لتشمل لبنان جغرافيًّا.

وقد وردَ ذكر الفينيق والطائر الأخضر، كرمزين للانْبعاث والتجدّد بعد الموت في مقالته "جنون أن تكون فلسطينيًّا" إذ كتبَ عن ممارسات الاحتلال، وعن صمود شعبهِ: "العملية ذاتها عمليّة استئصال الشعب الفلسطيني: من أرضه، ومن أمله، ومن جسدهِ، مستمرة منذ حوالي أربعين عامًا. ولكن طائر الفينيق، أو الطائر الأخضر –كَما تسميه الأغنية الشعبية الفلسطينية - لا يتوقف عنِ الولادة منْ رماده."[1]

لقدْ ربطَ في هذه المقالة بين الطائرين "الأخضر" و"الفينيق" في الولادة والتجدّد، وقد وظّف ضمير الغائب للحديث عنْ شعبه الفلسطيني، كما وظَّف أساليب عديدة منها الاستدراك والنفي، ووظَّف الفعل المضارع للدلالة على الحدثِ في الزمن الحاضر أو المستقبل.

وقد تحدَّث عن رمز آخر للتجدد والانبعاث وهوَ طائر العنقاء، طائر ذو خصوصيَّة عربيةٍ، يقول: "لا أدري إذا كنت أجد الأنوثة في فلسطين ذاتها، منساقًا وراء دلالات الانبعاث والقيامة والخصوبة والتقاليد الزراعية في شخصيات مثل العنقاء وأناة."[2]

وظَّف هنا في حديثه ضمير المتكلم، كما وظف رمزًا ثالثًا للتجدد والميلاد، وهو العنقاء، وقد ذكر ارتباط هذا الطائر بِصفاتٍ أنثوية كالخصوبة والزراعة، على أساس أنَّ الانبعاث والقيامة ميلاد جديد، وحياةٌ جديدةٌ، كما تحدَّث عن إلهة الخصب الكنعانية "أناة".

---

(1) درويش، محمود: **في وصف حالتنا**. ص: 157

(2) حديدي، صبحي. محمود درويش: ***فلسطين ليست بحاجة إلى أساطير إضافية*** **. القدس العربي.** ص: 10

2 -4 -6: الهوية القومية

لا شكَّ أنَّ محمود درويش قد نقل القضية الفلسطينية من مجالها الفلسطيني الضيِّق المحدود، لينطلق بها إلى آفاق العروبة، ثمَّ إلى آفاق العالم الرحبة، لتصبح قضيته عالمية، وليتحول حديثه من هويّة ذاتية أو وطنية إلى هويّة عربية قومية، ثمّ إلى هويّة إنسانية عالمية. يكتب: "وبحثنا عن علَمنا الوطني، فأرشَدَنا بُعْدُنا القوميُّ إلى بيت الشعر إياه، الذي أغدق على الألوان الأربعة أوصافًا قد تجافي الموصوف، ولكنها تهيِّج الحماسة."[1]

يوظّف هنا ضمير المتكلم بصيغة الجمعِ، والأفعال الماضية لتدلَّ على الزمن الماضي، ذاكرًا ألوان العلم الفلسطيني الأربعة، والتي تشتركُ فيها عدةُ دول عربية، لتصبح مشتركةً في الهوية القومية.

وقد كتبَ عن عروبته في مقالة بعنوان "ذاهبان إلى البحر" ذاكرًا أنَّ البحر حتى لو كان محتلاً، فإنّه سيبقى عربيًّا[2]. وفيها قارنَ بين الفلسطينيين واليهود.

وتحدَّث إلى عباس بيضون عن عروبته وعن اتساعِ رقعة هويته، وانفتاحها على العالم، قائلاً: "أقول للآخر تلك هويتي شاركني فيها ففيها متسع لك. ونحنُ العرب لم تكنْ لنا حضارة إلا حينَ خرجنا من الخيمة وانفتحنا على المتعدد والمختلف. لستُ من المأزومين بهويتهم ولا من الذين يسألون من هو العربي؟ وما هي الأمة؟ أنا عربي لأنَّ لغتي عربية."[3]

نلاحظ هنا أنَّ درويش يحلق في سماء العالم، منطلقًا من ضيق الهوية الشخصية، وحصرها في منطقةٍ محددةٍ، إلى كل العالم. وفي هذا الحوار ذكر الآخر - المحتل، ودعاه إلى المشاركة في الهُوية، فهو إنسانٌ مثله، ولم يرد ذلك في (في حضرة...)، كما تحدّث بضمير المتكلم المفرد، وقد وظّف الفعل المضارع والأمر للدلالة على المستقبلِ والاستمراريّةِ، كما وظّف الفعل الماضي في حديثه عن ماضي العرب وتاريخهم.

---

(1) درويش، محمود: **في حضرة الغياب**. ص: 70

(2) ينظر: درويش، محمود: **وداعًا أيتها الحرب وداعًا أيها السلام.** ص: 121

(3) بيضون، عباس: ***من يكتب حكايته يرث أرض الحكاية* . مشارف**. ص: 91

وقدْ رَبَط بين الهوية الفلسطينية والهوية العربية في مقالة عنوانها "فاجأنا بأنه لم يفاجئنا" في رثاءِ ياسر عرفات، كما أنه وظَّف ضمير المتكلم بصيغة الجمع، ووظَّف أساليب متنوعة كالنفي والحصر والشَّرط، إذ كتب فيها: "وفي كل واحد منا وعيُ هويةٍ لا تعاني من قلق التعريف: لن نكون فلسطينيين إلا إذا كنا عربًا. ولن نكون عربًا إلا إذا كنا فلسطينيين. فهذه الهويّة مستعصية على المراجعة والتّفاوض"[1].

2 -7: الغربة والمنفى

يفردُ درويش عدةَ مقاطع من (في حضرة...) للحديث عن المنفى والاغتراب، منذ وصوله إلى القاهرة قادمًا من موسكو التي خرج للدراسة فيها، ولكنَّه قطع الدراسة، إذ قرر التوجه إلى بلد عربي قريب من وطنه مكانيًّا ومعنويًّا، فاختار القاهرة، فانهالتْ عليه سهام الاتهام بالضعف والخيانة والتخلي عن مبدأ المقاومةِ، وعن المواقف التي كان ينادي بها ويدعو إليها.

لقد عاشَ في المنفى سنوات طويلة تقاربُ تلك السنوات التي عاشها في الوطن[2]، فيكتب عن المنفى بشيءٍ من القلق والتوتر، وغموض الواقع والمستقبل، فلا يدري إلى أينَ يعود، أو أين يذهب، فالأمام غامض والوراء مظلمٌ ومشتَّت، وعنوانه القديم يسلمّه إلى عنوان جديد، فقد نام على أسِرَّة كثيرة، ودقَّ مسامير كثيرة على جدران مختلفة، ونسيَ مطالع قصائد في أدراج متعددة، لكثرةِ ما سافر أو رحل، ولكثرة ما أصبحَ وطنه حقيبة يحملها من منفى إلى منفى[3].

تتَّضح معاناته في حديثه عن المنفى، فلا راحة ولا استقرار، ويعبِّر عن ذلك من خلال الحديث بشكلٍ عامٍّ عن المنفى موظفًا أسلوب الاستفهام بكثرة، وهذا يدلُّ على الحيرة والاضطراب، والحاجة إلى إجابات شافية تريحه من هذا التوتّر والقلق، وعدم الاستقرار بسبب المنفى، ويوظّف هنا ضمير المخاطب، كما يوظف الفعل الماضي للحديث عن زمنِ المنفى

(1) درويش، محمود: ***فاجأنا بأنه لم يفاجئنا***. **الكرمل**. رام الله. عدد 82/ شتاء 2005م. ص: 14

(2) ينظر: درويش، محمود: **في حضرة الغياب**. ص: 141

(3) ينظر: السابق. ص: 89 - 90

الماضي، ويوظف الفعل المضارع، فهو يستحضرُ تلك الأيام المؤلمة. والخلط في استخدام الزمنين أو الفعلين (الماضي والمضارع) دليل على الاضطراب الذي عاشه في المنفى.

وقد كتبَ عن المنفى بشكل عام في أعمال سابقة، ففي مقالته "ذاهب إلى العالم غريب عن العالم"، يكتب: "وحين كنت أشعر بالبرد في المنافي، كانت صحف الرأي العام العالمي تقيني منَ الأمطار والارتجاف. وحين كنت أشعر بالجوع، كانت فقرة منْ ثلاثة سطور في خطاب رئيس دولة متحضرةٍ تشبعني. وحين كنت أشعر بالحنين، كانت الأغاني الأجنبية، المنبثقة منْ راديو الجيران، تجعل الرحيل تجربة جميلة.

وهكذا يذهب العالم إلى غرفة النوم.. وينساني."[1]

نلاحظُ حديثه عن المعاناة التي يلقاها في المنفى، حيثُ الجوع والبرد والحنين إلى الوطن، وهنا قدْ أفصح عن ألوان أخرى من المعاناة لمْ يوردها في (في حضرة...)، بالإضافة إلى ذلكَ فقد استخدم ضمير المتكلم في حديثه عنْ نفسه.

وفي المقالة نفسِها كتب عن اغتراب الفلسطينيين: "وأعرف أنَّ فلسطين –على الخارطة - بعيدة عني. وأعرف أنّكم نسيتم اسمها وتستخدمون ترجمتها الجديدة. أعرف هذا كله –أيها السادة القضاة -. لقدْ صارت فلسطين أجسادًا تتحرك.. تنتقل في شوارع العالم، وتغني أغنية الموت، لأنَّ المسيح الجديد ترجل عن الصليب. امتشق عصا، وخرج منْ فلسطين."[2]

كتب هنا عنْ ابتعاده عن فلسطين وعن نفي شعبه واغترابه عنْ وطنه، موظِّفًا رمز (المسيح) و(الصليب)، للدّلالة على الشقاء والتضحية، ووظّف الفعل المضارع ليدل على الزمن الحاضر، فهو حين كتب هذه المقالة كان في المنفى، كما وظّف الفعل الماضي فقد اعتبر خروجه من فلسطين زمنًا ماضيًا. واستخدم ضمير المتكلم (أعرف، أني...) للحديث عنْ نفسه، وضمير

(1) درويش، محمود: **يوميات الحزن العادي.** ص: 172

(2) السابق. ص: 177

الغائب للحديث عنْ نفسه أيضًا (ترجل، امتشق)، فقد اعتبر نفسه غائبًا عندما خرج من فلسطين، واستخدم ضمير المتكلم لمخاطبة "السادة القضاة" (أنكم، نسيتم)، إذ رمزَ بهم إلى العالم أجمع.

وتكرّرت فكرة المنفى والاغتراب في مقالته "وطن آخر"، إذ شعر بابتعادِ الشَّعب عن الوطن، كما ابتعد الوطن عنهم[1]. ووظفَ الفعل الماضي وكأن الاغتراب عنِ الوطن صار ماضيًا، واستخدم ضمير المتكلم بصيغة الجمعِ (اغتربنا، عنا...)، فهو يتحدث بلسان شعبه.

وكتب في مقالةٍ لاحقةٍ عنوانها "هند تخربش على الجيتارة":

"إنها تمطر.. تمطر، فتأتون إلى البيت وتنتظرون.
ولا يعود الولد الذي لا يكبر إلا خارج البيت. في البيتِ يكون الجميع أطفالاً.
لمْ أجد جيتارة أخربش عليها مثل هند
لأنّي خارج البيت.
لأنّي خارج الطفولة.
أينَ أقضي ليلة رأس السنة؟ تسألين الآن.
تسألين بكثرة: أينَ يقضي الليلة؟
أقضيها في الليالي السابقة. أفتح المفكرة وأقرأ رقمَ هاتف البيت. أغنّيه. أبكيه."[2]

كتبَ هنا عن مرارة المنفى والبعد عن الأهل، ولا سيما الأم، ولمْ يذكرْ ذلك في (في حضرة...)، وقد استخدمَ أساليب عديدة كالتوكيد (إنها تمطر) ليؤكدَ على وقت العيد ليلة رأس السنة، الذي هو محرومٌ منه، بسبب البعد، كما استخدم أسلوبَ النفي (لا يعود، لم أجد) فهو ينفي عودته إلى البيت الذي لمَّ شمل عائلته باستثنائه، كَما ينفي امتلاكه جيتارة يخربش عليها، فالمنفي لا يملك شيئًا في منفاه، ووظَّف أسلوب الاستفهام، على لسانِ أمه، فهي حائرة مثله، إذ لا يدري أينَ يقضي ليلة رأس السنة، فلا أحد يلتفت إليه في الغربة، كما وظّف ضمير المتكلم في حديثه عن نفسه، وضميرَ الغائب إذِ اعتبر نفسه غائبًا لأنه منفي وبعيدٌ عن أهله ووطنه.

---

(1) ينظر: درويش، محمود: **وداعًا أيتها الحرب وداعًا أيها السلام**. ص: 40

(2) السابق. ص: 136

وفي رسالته إلى سميح القاسم، التي عنوانها "سفر بلا سفر" تحدَّث عن استمرار السفر والاغتراب، فما رجع من سفرٍ إلا ليسافر من جديدٍ، فقد اعتبر أنَّ الريح تجري به أو يحركها، كما أنَّه لا يعتبر نفسه كالناس المسافرين، فهمْ يعودون إلى أوطانهم، أو إلى نقطة انطلاقهم، أما هو فإنه يبدأ بسفرٍ جديدٍ ومنفى جديد، لذلك يرى نفسه تائهًا[1].

في هذه الرسالة وظف أسلوبَ النفي ليدل على عدم الاستقرار والراحة النفسية، كما استخدم أسلوبَ الاستفهام للدلالة على حيرة المنفي وتيهه، واستخدمَ ضمير المتكلم بصيغة المفرد، بداية، للحديث عنْ نفسه، ثم بصيغة الجمع للحديث عن المنفيين بشكلٍ عام، وقد استخدم هنا الفعل المضارع ليدلّ على الزمن الحاضر واستمرارية الحدث، فقدْ كتبَ الرسالة وهو في منفاه في باريس، وهذا يعني أنّه كتب متأثرًا باللحظة التي عاشها، أيْ كتب عن واقع كان يعيشه في تلك الفترة.

وتحدث في حواره مع عباس بيضون عنِ الغريب، فهناكَ عدة مستويات لهذا المفهوم: كطردِهم من قريتهم البروة، وسكنهم في قرية مجاورة لها، وهي غربةٌ داخليةٌ، ثمّ يرى بعد ذلك أن المفهوم صار مركّبًا ليشمل الشعوب كلها[2]. لقد وضّح هنا مفهوم الغريب من وجهةِ نظره دون أنْ يستطرد في الحديث عن معاناته، كما أنَّه لم يتطرق إلى المنفى وآلامه بشكل مباشر.

وفي حوارٍ آخر أجراه معه غسان زقطان وآخرون، يقول: "والمنفى متعدد المعاني والأبعاد، وهناك مَنفى اختياري كمنفى جيمس جويس وغيره، ولكنّ المنفى عند الفلسطينيين منفى المضطهدين والمحرومين مِن الوطن، وللمنفى عندهم معنى واحد هو عَكس الوطن، وكل شيءٍ في الوطن جنة بالمقارنة مع المنفى، وهذا في حالتنا نحن."[3]

هنا تحدَّث عن المنفى من وجهة نظر شعبه الفلسطيني، وليسَ من وجهة نظره كشاعرٍ، فقد تحدث بلسان الجماعة، لذلك قال :"في حالتنا نحن"، ونلاحظُ أنه عقد مقارنة بين المنفى

---

(1) ينظر: درويش، محمود. والقاسم، سميح: **الرسائل.** ص: 125

(2) بيضون، عباس: ***من يكتب حكايته يرث أرض الحكاية*. مشارف.** ص: 76 - 77

(3) مجموعة من الكتاب: **محمود درويش المختلف الحقيقي - دراسات وشهادات.** ص: 41

والوطن، هذه الثنائية التي طالما كَتبَ عنها في أدبه. فهما، أي المنفى والوطن، تارةً يتناقضان، وتارةً يتداخلان في بعضهما ويختلطان، وتارةً يتشابهان أو يتبادلان الأدوار.

2 -7 -1: المطار/ المنفى

يُعدُّ المطار دالاً من دوالّ المنفى والاغتراب في أدب درويش، مثل البحر والريح وغيرهما، فمن خلاله ينتقل من مكانٍ إلى مكانٍ، ومن منفى إلى منفى، وهكذا تستمر الغربة والشتات والضّياع. يكتب عن المطار باعتباره رمزًا للمنفى: "تجلس في مطعم المطار في ركن قصيّ، وتفكِّر في جدوى الرحلة: هل أنا في ذهاب أم إياب. لا أحد ينتظرني في الذهاب ولا سبب يدعوني إلى الإياب... وحُرٌّ أنا في هذا الزحام المسافر، وآمِنٌ كبضائع الحوانيت المعفاة من الجمارك، ومحروس بأجهزة الإنذار الإلكترونية. لا أحد يسألني من أنت ولا أَحد يلتفت إلى مشيتي المتلعثمة، وإلى الزر المقطوع في معطفي، وإلى بقعة الزيت على قميصي."[1]

ثمَّ يرى نفسه غريبًا في مطار تالٍ لأنَّ الوثائقَ الثُّبوتيةَ غيرُ واضحةٍ أو ناقصةٌ، ويرى نفسَه في مطارات متتالية محاولاً أن يشرح وضع شعبه المشرد دونَ جدوى، ودون أن يحصل على إذن بالدخول[2].

يكتبُ هنا عن أناه بضمير المخاطب (تجلس، تفكر...)، ثم يقيم حوارًا داخليًّا موظفًا ضمير المتكلم (ينتظرني، يدعوني)، وتظْهر الحيرة والاضطراب منْ خلال استخدامه لأسلوب الاستفهام، فهو لا يعرفُ إن كان في رحيل عن الوطن، أمْ في رجوع إليه، كما أنَّ توظيفه لأسلوب النفي يدل على الغربة النفسية التي يعانيها، وعلى المنفى المرير (لا أحد، ولا سبب)، ومما يدل على التوتر وعدم الاستقرار تنويعه في استخدام الأفعال المضارعة والماضية، فهو حينَ يستخدم الفعل المضارع فإنَّه يستحضر الحدث وكأنَّه يكتب عن اللحظة الحالية (تجلس، ينتظرني...)، وحينَ يستخدم الفعل الماضي فإنّه يكتب عن زمن مضى، فقد كتبَ هذا النص وهو في الوطن، أي بعد عودته من المنفى، إذ صار المنفى جزءًا من الماضي الذي يتذكره.

(1) درويش، محمود: **في حضرة الغياب**. ص: 52

(2) ينظر: السابق. ص: 53

يحيلنا نصّه السابق وما تلاه إلى مقالته "حالة انتظار" إذ كتبَ فيها عن المطار الفرنسي، وعنْ غموض هويته وجنسيته، فقد حاول أن يشرح لرجال الأمن الفرنسي في المطار هذا الغموض، ولكنْ دون جدوى، لذلك فهو في تناقض واضطراب[1].

نلاحظُ هنا أنَّه استعمل ضمير المخاطب كما في (في حضرة...)، إذْ خاطب أناه، ولكنه حدَّد هنا المطار، فهو مطار (بورجيه) الفرنسي، على العكسِ من (في حضرة...)، إذ لمْ يحدد المطار، بلْ جعله عامًّا ومتعددًا، فالمنافي التي عاش بها متعددةٌ كالمطارات التي ذكرها. كما أنه وظَّف هنا الأفعال الماضية للحديث عن زمن مضى، فالمقالة تتحدّث عن زمن ماضٍ أو حادثة مضتْ منذ سنوات قليلة من فترة كتابتها، وقد وظَّف الفعل المضارع ليدل على الزمن الحاضر، فهو ما زال في المنفى، وما حدثَ له في المطار الفرنسي يمكن أنْ يحدث في أي مطارٍ آخر في العالم، واستعملَ أسلوب الحوار ولكن ليس مع (أناه)، بل مع موظفي المطار، أو البوليس الفرنسي. كما أنه لم يستطردْ في الحديث عن المطار والاغتراب كما في (في حضرة...).

أما مقالته "في المطار" (عابرون...) فإنَّه كتب فيها عن المطار بشكل عام كبوابة للمنفى، ثم بدأ بالتخصيص، إذ ذكر حادثة المطار الفرنسي الذي وزَّعه إلى مطارات مختلفة في أوروبا، دونَ أن يحقَّ له المناقشة في هذا الإجراء، وكتبَ عن العائلات الفلسطينية المشرَّدة والمعذبة في المطارات، كما كتبَ عن التعامل السيِّئ والإهانة للفلسطينيين في هذه المطارات؛ لأنهم فلسطينيون لا غير، ثمَّ كتب عن المطار العربي وفيه تكبر المأساة، فرجال الأمن يوقفون الفلسطينيين لساعاتٍ أو لأيامٍ أو لأسابيع –على حدِّ تعبيره- فهذا أقل ما يستطيع العرب تقديمه منْ أجل القضية الفلسطينية[2].

نلاحظُ هنا تكرار الفكرة وتشابهها مع ما يردُ في (في حضرة...)، ولكن مع وجود اختلافاتٍ وزياداتٍ، فهو هنا قد استطرد في الحديث عن المطارات، والمهانة التي يلقاها

(1) ينظر: درويش، محمود: **يوميات الحزن العادي.** ص: 9

(2) ينظر: درويش، محمود: **الأعمال النثرية.** ص: 505 وما بعدها.

الفلسطيني؛ لأن هويته غير واضحةٍ، وجنسيته غامضة، كَما أنه أشار إلى المطار العربي وسوء تعاملِ الموظفين والأمن مع الفلسطينيين؛ لأنهم يشكّلون خطرًا على "الأمن الإقليمي".

بالإضافةِ إلى ذلك فقد وظف أسلوب الحوار بينه –كفلسطيني ينزل بالمطـــار ليغـــادره- وبين رجل الأمن العربي الذي يُهينه ويذله ليس لشيء ولكن لأنَّه فلسطيني، فهذه الأوامر التـــي يتلقونها منَ المسؤولين عنهم صادرة عنْ رأس الهرم. وقد استخدم كذلك أسلوب النفي (لا أكتب، لا هوية، لا حق، لا يحق...) للدَّلالة عَلى عجز الفلسطيني عنْ فعل أي شيء فـــي المطـــارات والمنفى، سواء أكان مطارًا أجنبيًّا أم عربيًّا.

كما وظَّف هنا ضمائر متعددةً، لتشابه الحالة وتعدد الضحايا فعدد المعانين في المطارات يزداد باستمرار، ولتكون الصورة شاملة وعامة، نرى أنه قد بدأَ المقالة بضمير المتكلم (لا أكتب، كتبتُ...)، واستمرَّ بذلك على مدار المقالة، ثمَّ استخدم ضمير الغائب للحديث عنْ أي منفيٍّ قـــد عانى في المطارات (سينقله، يشحنه...)، ولعلَّه بذلك أراد نفسه أو الفلسطيني بشكلٍ عام، فأسنده إلى ضمير الغائب باعتباره مُغيّبًا في القانون الدولي، فهويته مجهولةٌ، وجنسيته ضائعة الملامح. كما استخدمَ ضمير المتكلم بصيغة الجمع (تركنا، جميعنا،...)، وذلك للحديث عنْ شعبه الذي ذاقَ ما ذاق من المرارة والألم والتّشرد والضّياع في مطارات العالم، وفي مطارات الوطن العربـــي. لقد وظف أيضًا الفعل المضارع (لا أكتب، سينقله...) ليدلَّ على الـــزمن الحاضـــر واســـتمرار الاغتراب، إذْ كتبَ هذه المقالة وهو في المنفى، كما وظَّف الفعل الماضي بشكلٍ أقل للدلالة على زمن مضى، فبعض الحوادث صارتْ في الزمن الماضي (كما حدث لي منذ سنين...).

ثمَّ تحدث بعدَ ذلك إلى عبده وازن عن المطار الفرنسي، قبل سفرهِ إلى موسكو للدارسة، قائلاً: "حاولت السفر قبلاً إلى باريس لكن السلطات الفرنسية رفضتْ دخولي إلى أرضها. كـــان هذا في العام 1968. كان لديَّ وثيقة إسرائيلية لكنّ الجنسية غير محددة فيها. الأمن الفرنسي لـــم يكنْ مطلوبًا منه أن يفهم تعقيدات القضية الفلسطينية. كيفَ أحمل وثيقة إسرائيلية، وجنسيتي غير محددة فيها، وأقول لهم بإصرار إنني فلسطيني. أبقوني ساعاتٍ في المطار، ثم سفّروني."[1]

(1) وازن، عبده: **محمود درويش - الغريب يقع على نفسه**. ص: 137

مِنَ الملاحظ هنا أنه تحدث بكثير من الوضوح، ربَّما لأن ذلك حوار صحفي، وليس نصًّا أدبيًّا، كما أنه ذكر العام الذي حدثتْ فيه تلك الحادثة، وقد استخدم ضمير المتكلم، إذ تحدث عن نفسِهِ، واستخدم الفعل الماضي للحديث عنْ زمنِ الحادثة التي وقعت قبل أكثر من ثلاثين عامًا خلتْ على زمن هذه المقابلة. كما وظَّف الفعل المضارع بشكلٍ أقل.

2 -7 -2: مرحلة القاهرة

يستحضرُ درويش مرحلة القاهرة، في معرض حديثه عن مرحلة بيروت، إذْ يكتب: "في القاهرة الساحرة الساهرة تحلم بأنك في الجنة، فتقوم في الليل وتفتح النافذة لتتأكد من صحَّة الأبديَّة كلما رأيتَ النيل. لكن، لماذا نزلت عن الكرمل؟ يغيب السؤال عن الآخرين ويحضر فيك وحدك، سريًّا خفيًّا كآلام الشبح التي يوقظها عُضْوٌ مبتور. فتقول: كفى هذا. وتنام."[1]

يتحدّث هنا باختصار عن الفترة التي قضاها في القاهرة، على الرغم من أنها كانت المحطة الأولى لهُ في الوطن العربي، بعد الخروج منْ فلسطين. يستخدم هنا ضمير المتكلم للحديثِ عن نفسه، كما يستخدم الفعل المضارع، إذْ يستحضر تلك الفترة البعيدة، ويكتب عنها كأنها حدثت هذه اللحظة، ونلاحظ أنّه يحضر فيه السؤال المهم الذي طالما أرّقه وأقلقه في سنواتِ منفاه الطويلة، "لماذا نزلت عن الكرمل؟' والذي يمكن صِياغته بوضوح أكثر كالآتي "لماذا خرجت من فلسطين؟'، وقدْ طرحَ عليه كثيرٌ من الأدباء والمثقفين مثل هذا السؤال، والبعض اتَّهمه بالتراجع والتخاذل والتداعي، إلا أنَّ هذا السؤال وهذه الاتهامات غابتْ عن الناس، وبقيتْ حاضرةً في ضميره وقلبه.

لقد كانتْ مرحلة القاهرة مهمة في حياته، السياسية والأدبية، فهيَ البلد العربي الأول الذي زاره بعد الرحيلِ من فلسطين إلى موسكو، وقد كتب بيانًا مهمًّا ألقاه في مصر مبيناً سبب خروجه من فلسطين، ومما جاء في بيانه: "إنَّ وطني قضية أدافع عنها من أي موقع. ولست أول مواطنٍ أو شاعرٍ يبتعد عن بلاده ليقترب منها... ورحيلي الذي أرجو أنْ يكون مؤقتًا عن وطني

(1) درويش، محمود: **في حضرة الغياب**. ص: 76

ليس تغييرًا لموقف أو قضية لكنه تغيير لموقع واختيار لموقع راسخٍ ووطيدٍ حمَّله التاريخ مسؤولية تاريخية هيَ مسؤولية الحركة التحررية في المنطقة وهذا الموقع هو القاهرة."[1]

ورغم بيانِه الواضح إلا أن سهام الاتهام بقيت موجهةً إليه فترة من الزمن، وقد التقى بالشَّاعر عبد الرحمن الأبنودي في بداية حياته في القاهرة، وفي أحد اللقاءات: "أنظر –قال درويش- وأشار إلى كومة ضخمة من الجرائد والمجلات قائلاً: كل هذه المطبوعات عامرة بالشتائم والاتهامات الموجهة إليّ بسبب مغادرتي بلادي إلى القاهرة، لو أطاع الشّاعر جمهوره لما عاش شاعرًا لعام واحد."[2]

ولكنَّه وجد من يدافع عنه، فقد أشارَ رجاء النقاش إلى ثلاثة مبرراتٍ لخروجه من فلسطين تتلخّص فيما يلي:

1- إنّه قضى عمره في الأرض المحتلة مناضلاً، منذ النكبة حتى خروجِه من فلسطين.

2- اشتداد الاضطهاد الإسرائيلي للمثقّفين العرب، إذ لمْ يعد قادرًا على الحركة والنَّشاط السياسي أو الثقافي، والتَّعبير عن الرأي.

3- لقد اختارَ الشاعر القاهرةَ موقعًا للنضال، ولمْ يختر بلدًا أجنبيًّا لطلب الراحة والاستجمام. فالقاهرةُ موقع قريبٌ من القضية الفلسطينية مكانيًّا ومعنويًّا[3].

وتقول ريتا عوض في دراسةٍ خاصَّة أنجزتها عن خروجِ درويش من الأرض المحتلة: "ولكن النضال لا يرتبط ببقعة جغرافية، بل هو في الأساس موقف، والاحتلال الصهيوني لا يختص بفلسطين فحسب، بل هو قضية الأمة العربية بأسرها، المهددة حضاريًّا في وجودها

---

(1) درويش، محمود: **شيء عن الوطن**. ص: 350 - 351

(2) قرني، محمود: ***محمود درويش تحت سماء القاهرة: ناصريون وقوميون في حضرة الظل الأخضر***. **القدس العربي**. لندن.21/20 أيلول 2008م. ص: 4. (ملحق خاص بمناسبة أربعين يومًا على رحيل محمود درويش).

(3) ينظر: النقاش، رجاء: **محمود درويش شاعر الأرض المحتلة**. ص: 276 وما بعدها.

واستمرارها. ويلوح لي أنَّ خروج محمود درويش من الأرض المحتلة مرتبط بإيمانه بوحدة مصير هذه الأمة"[1].

وذكرَ جابر عصفور الترحيب والاحتفاء بدرويش حينَ وصلَ إلى القاهرة لا سيما من الناصريين، كما أنَّه عمل في الصحافة المصرية في دار الهلال ثمَّ في الأهرام، وقرَّر الرحيل عن القاهرة بعد غروب شمس الناصرية[2].

ولعلَّ في ذلك ردًّا على سؤاله الذي يلحُّ عليه باستمرار "لماذا نزلت عن الكرمل؟"، إذ يبدو أن الآخرين قد قنعوا بالأسباب والمبررات التي ساقها بيانه، أو المدافعون عنْ خروجه، ولكن السؤال يبقى في ذاته يعذبه وحده.

وتحدَّث إلى عبده وازن عن مرحلة القاهرة فقد عاشَ فيها سنتين، وقد اعتبرَها محطة مهمة في حياته، واعتبر دخولها حدثًا عظيمًا، إذ التقى فيها بأدباء ومثقفين كبار، كما أنَّه عمل بصحيفة (الأهرام) ، وصادقَ شعراء كثيرين مثل أمل دنقل وغيره[3]. لقد تحدَّث في هذا الحوار باستطرادٍ عن محطة القاهرة، إذ ذكَرَ علاقته بالمدينة، وبأهلها وسكانها وأدبائها، واستخدمَ ضمير المتكلم فهو يتحدَّث عن نفسه، واستخدم كذلك الفعل الماضي، إذْ ذكر ماضيًا بعيدًا.

2 -7 -3: مرحلة بيروت

لقدْ أحبَّ درويش بيروت حبًّا كبيرًا، وفضّل الموت فيها على الخروج منها، فهو لا يرى مكانًا يشبهها، لذلك تعد هذه المرحلة مرحلة مهمَّة في حياته[4]، فقد قضى فيها عشرَ سنواتٍ من عمره. وفي (في حضرة...) يتحدَّث عن هذه المرحلة في المقطع التاسع[5]، وقد تحدَّثنا عن ذلك

---

(1) عوض، ريتا: ***خروج محمود درويش: هل قتل الشاعر أم بعثه؟*** **شؤون فلسطينية.** بيروت. ع 25/ 1973م. ص:84

(2) ينظر: قرني، محمود: ***محمود درويش تحت سماء القاهرة: ناصريون وقوميون في حضرة الظل الأخضر.*** **القدس العربي.** ص: 4

(3) ينظر: وازن، عبده: **محمود درويش - الغريب يقع على نفسه.** ص: 138 وما بعدها.

(4) ينظر: شاكر، تهاني: **محمود درويش ناثرًا.** ص: 60

(5) ينظر: درويش، محمود: **في حضرة الغياب.** ص: 75 وما بعدها.

في المبحث السابع من الفصل الأول في هذه الدراسة[1]، ويوظّف في هذا المقطع أسلوب الاستفهام للدلالة على الحيرة والقلق، ويوظّف كذلك أسلوب النفي للدلالة على الاغتراب، فالمنفي لا يملكُ أي شيء، كما يوظف الفعلين (الماضي والمضارع)، للدّلالة على القلق والاضطراب، فتلك المرحلة كانتْ مليئة بالاحتمالات والمفاجآت والاغتيالات وغيرِ ذلك. ورغم ذلك كلِّه تبقى بيروت بالنسبة لهُ "المنفى الذي عاش فيه فمنحه كل ما يمكن أن يمنحه وطن لأبنائه."[2]

وقد ارتبطَ معها بعلاقة عشق متميزة، وفيها ما فيها منْ صراعاتٍ ثقافيةٍ وسياسيةٍ من كل شكلٍ ولونٍ، فهي لم تكنْ له منفى، إذ التقى فيها بعددٍ من الشعراء الكبار مثل نزار قباني ومحمد الفيتوري وخليل حاوي وغيرهم، وفيها تغيَّرت نبرته الشّعرية، كما أقام العديد من الأمسيات الشّعرية التي رفض أنْ يلقي في إحداها قصيدته الشهيرة "بطاقة هوية"[3].

كتبَ وهو في باريس كتابَه النَّثري (ذاكرة للنسيان)، الذي يقول عنه: "وغاية هذا الكتاب النثري التحرر من أثر بيروت، وفيه وصفت يومًا من أيام الحصار."[4] وقد ذكر فيه تفاصيل دقيقةً عن حياته في بيروت، إذ كتب عنْ شعوره بالغربة فيها، بعد أنْ طالبَ اللبنانيون الفلسطينيين بالخروج من لبنان: "وصرت الغريب الوحيد. كم أكتم شكواي: لماذا يكون الوطن اللبناني منافيًا لفلسطين؟ لماذا يصير الرغيف المصري منافيًا لفلسطين؟ ولماذا يصبح السقف السوري منافيًا لفلسطين؟ ولماذا تكون فلسطين منافية لفلسطين.

كمْ أنا غريب هنا، في ربيع 1980، الهواء ينذر بشيء ما، وطريق المطار ينذر بشيء ما، والبحر ينذر. وصرت الغريب الوحيد."[5]

---

(1) ينظر: ص: 147 من هذه الدراسة.

(2) شاكر، تهاني: **محمود درويش ناثرًا.** ص: 60

(3) ينظر: السيد، ناظم: ***محمود درويش في خيمته البيروتية*. القدس العربي.** لندن. 21/20 أيلول 2008م. ص: 7. (ملحق خاص بمناسبة أربعين يومًا على رحيل محمود درويش).

(4) وازن، عبده: **محمود درويش - الغريب يقع على نفسه.** ص: 147

(5) درويش، محمود: **ذاكرة للنسيان.** ص: 86

نلاحظُ أنَّه ذكر الرفض العربي لفلسطين، وليس فقط الرفض اللبناني، كما ذكر شعوره بالغربةِ والوحدة قبل اجتياح لبنان بسنتين، وذكرَ الهواء والمطار والبحر كبوابات أو طُرُقٍ إلى المنفى الجديد بعد بيروت، وقد وظَّف أسلوب الاستفهام للدلالة على التوتر والاضطراب، ووظَّف ضميرَ المتكلم للحديث عن نفسه، ولكنه عمَّمَ حديثه عن فلسطين، إذ أصبحَ الفلسطيني بشكلٍ عامٍّ غريبًا في بيروت.

وذكرَ بعد ذلك فترة الاجتياح الإسرائيلي لبيروت، وذكرَ القصف بأنواعه، فازداد المطالبون بخروج الفلسطينيين منْ لبنان، على الرغم من أنَّ بيروت كانت ملجأً للفلسطينيين، بل للعرب بشكلٍ عام، كما أنها تحل عقدة الغربة في الغرباء[1]. وهنا كتبَ باستطرادٍ عن المرحلة البيروتية وعن الاجتياح، وقد وظَّف ضمير المتكلم وضمير المخاطب، وكأنَّه تبادل أدوار، ولكنه في (في حضرة...) يكتب باختصارٍ عن تلك المرحلة موظفًا ضمير المخاطب.

وفي حديثهِ مع سامر أبو هواش قال: "عشت بيروت في الحرب، لذلك لا أستطيع القول إنَّها كانت مؤثرة، بمعنى أنَّني لمْ أستطع القيام بمشروع متواصل هنا في بيروت."[2]

هذا يعني أنَّ مرحلة بيروت حالت دون تقدمه وتطوره شعريًّا كما ينبغي أو كَما كان يتوقع، فمن حربٍ أهلية إلى حربٍ مع الجيش الإسرائيلي، ثمّ الخروج من لبنان. ولمْ يكتب عن تجربته الشّعرية وهو في بيروت في (في حضرة...).

وتحدَّث إلى عبده وازن عن مرحلة بيروت، فذكرَ أنَّه عاش فيها عشر سنوات، وأنه يحنُّ إليها، ووصف الوضع هناك أثناءَ الحرب الأهلية، ثمَّ أثناء الاجتياح الإسرائيلي وسقوط الشهداءِ والقتلى في الحربين، كما تحدَّث عن رغبةِ اللبنانيين في خروج الفلسطينيين من بلدهم، وذكرَ خروج المقاومة الفلسطينية عبرَ البحر، وخروجه عبرَ البرِّ إلى دمشق مع السفير الليبي[3].

---

(1) ينظر: درويش، محمود: **ذاكرة للنسيان.** ص: 114 وما بعدها.

(2) أبو هواش، سامر: ***حوار مع محمود درويش. نزوى***. ص: 37

(3) ينظر: وازن، عبده: **محمود درويش - الغريب يقع على نفسه**. ص: 141 وما بعدها.

نلاحظُ مدى تشابه الرواية في التَّفاصيل الواردة في هذا الحوار، وفي (في حضـــرة...)، ولكنَّه في هذا الحوار تحدَّث عن الجانب الثقافي، إذْ ذكرَ أعماله الشعرية التي كتبها في بيروت، كما تحدَّث عن الأنشطة الثقافية كذلك، كإصدارِ مجلة (شؤون فلسطينية) و(الكرمل).

2 -7 -4: مرحلة باريس

يكتبُ درويش في المقطعين العاشر والحادي عشر من (في حضرة...)[1] عن المرحلـــةِ الباريسيّة، وفي المقطعين يستخدمُ الفعل المضارع الذي يدلُّ على الزمن الحاضر، فهو يستحضر تلك الفترة، أو تلك المرحلة ويكتبُ عنها، كما يستخدم ضمير المخاطب.

ولمْ يكتبْ في أعماله النثرية عن المنفى في باريس، ربما لأنّه لمْ يعتبرْ تلك المرحلة، أو هذه المدينة منفى، على الرَّغم من ارتفاع نسبة الحنين في قلبه إلى وطنِهِ.

لقد أتى على ذكر مرحلة باريس في حواره مع عبده وازن، إذْ ذكر أنَّها مجرّد محطـــة، وفيها نضجت موهبته الشّعرية، فقد كان لديه وقت ومزاج للتأمل والقراءة والكتابة، فهيَ مدينـــةٌ جميلةٌ تضمّ الفنانين والأدباء[2]. لمْ يتحدَّثْ هنا بإسهابٍ كما فعل في (في حضرة...)، وقد أشـــار إلى سطرِهِ الشعري "أفي مثل هذا النهار يموت أحد؟" الـــوارد فـــي قصـــيدته "ســـماء لبحـــر" (ورد...)[3] إذْ كتبها في باريس، وورد أيضًا في سياق النص في (في حضرة...)، وفي الحوار وظَّف الفعل المضارع وكأنه يتحدث عنْ مرحلةٍ حاليةٍ، والفعل الماضي لأنه بالأصل يتحدث عن مرحلةٍ ماضيةٍ. وقد ذكر أعماله التي ألَّفها في باريس، ولمْ يفعلْ ذلك في (في حضرة...).

2 -7 -5: نظرةٌ أخرى للمنفى

لمْ يعد المنفى نقيضًا للوطن، إذ استطاع درويش أن يَأْلَفَه ويروضه، ويطوعـــه لصـــالح أدبه وخدمة قضيتِهِ، لذلك يعمل "على توظيف واستثمار الجانب الإبداعي من المنفى، إنه الكتابـــة

(1) ينظر: درويش، محمود: **في حضرة الغياب**. ص: 85 وما بعدها. و ينظر: ص: 152 - 153 من هذه الدراسة.
(2) ينظر: وازن، عبده: **محمود درويش - الغريب يقع على نفسه**. ص: 146 - 147
(3) ينظر: درويش، محمود: **ديوان محمود درويش.** م/2. ص: 369

ربّما خارج الشرط، حيث يتسع هامش الحرية الفكرية والالتقاء مَع الرؤى والفلسفات الإنسانية الأكثر نضوجًا."[1] لذلك كانت مرحلةُ باريس أهمَّ مرحلةٍ في تطور شعره، ونضج تجربته، وبذلك تحوّل المنفى إلى معنى إيجابيٍّ يفيد منه الإنسان المنفيُّ.

يكتبُ عن نظرتهِ إلى المنفى وهو في باريس: "ليس المنفى سفرًا، ذهابًا وإيابًا، وليس إقامة في حنين. فقد يكون زيارة، وانتظارًا لما يفعل بك الزمن، وخروجًا من الذات إلى غيرها للتعارف والتآلف أو لعودة الذات إلى الصَدَفة. لكلِّ منفى طبيعةٌ ولكل منفيّ طبائع. في المنفى تدريب على التأمُّل في ما ليس لك، وإعجاب بما ليس لك. فالمنفى يهذِّب الجسد، يفتنك جمال الشكل، ولو كان المعنى ناقصًا، فالكمال هو وعي النقصان."[2]

لقدْ تغيَّرت نظرته إلى المنفى بعد أنْ أَلِفَه، ففيه فسحة للتأمّل وإعادة النظر، وهذا ما كان يفعله في المنفى ربما ابتداءً من حيفا، حيث كان بعيدًا عن أهله، ويشعر بالنفي والاغتراب على الرغم من اقترابهم مكانيًّا. ونلاحظُ أنَّه يستعمل الطباق في بعض المفردات (ذهاب وإياب، سفر وإقامة...). وربّما يدل ذلك على التوتر والحيرة التي عاشَها في المنفى، كما يستخدم أسلوب النفي، فالمنفيّ لا يملك شيئًا، ويوظف ضمير المخاطب في حديثه مع (أناه)، ويوظّف الفعل المضارع الذي يدلّ على الزمن الحاضر، فهوَ يستحضر محطة مهمة في حياته وهي المنفى.

وأشارَ إلى هذا المعنى في حوار قديمٍ مع محمد دكروب، إذ قال: "في المنفى يتوفر لديك الإحساس بالانتظار. وبأنّ المأساة مؤقتة فتتسم رائحة أمل. وتحمُّل عذاب المنفى مبرَّر. والتصور للمنزل والحقل والجمال المنشود والسّعادة القصيّة وغيرها أمر مشروع."[3]

لقدْ كانت فكرة النظرة الإيجابية للمنفى موجودةً لديه حين أجرى هذا الحوار، على الرغم من أنّه لمْ يخضْ تجربة المنفى كما هي الحال عندَ كتابته (في حضرة...)، إذْ عاش المنفى في

---

(1) أبو خشان، عبد الكريم: ***ابن عوليس.. بين الاغتراب والمنفى الثقافي*. محمود درويش المختلف الحقيقي - دراسات وشهادات**. مجموعة من الكتاب. ص: 133

(2) درويش، محمود: **في حضرة الغياب**. ص: 89

(3) درويش، محمود: **شيء عن الوطن**. ص: 247

الوطن وخارجه، وفي الحوار استخدمَ الفعل المضارع؛ لأنه تحدث عَن اللحظة الراهنة التي كان يعيشها، كَما استخدم ضمير المخاطب وكأنَّ الكلام موجه لأي شخص منفي.

وفي مقالته "حلم مسيَّج بالمدى المفتوح"، عبّر عن نظرة أخرى للمنفى، إذ كتب عن زيارته لنيقوسيا للمشاركة بمهرجان الشباب، وقد اعتبر المنفى منطلقًا يواصل منه الفلسطيني النضال والكفاح والتضحية والإنجاز، حاملاً وطنه وقضيته إلى كل العالم[1].

مِنَ الملاحظ أنَّ فكرة المنفى كنقيض للوطن قَد اختفت هنا، فلم يعدْ يشعر درويش بالاغتراب، إذ صار المنفى طريقًا إلى العالم ليعرض عليه قضيته التي حَمَلها من وطنه المحتل، موظفًا ضمير المتكلم بصيغة الجمع، للحديث عنْ شعبه المنفي الذي يقاوم ويناضل وهوَ في المنفى، كما وظَّف الفعل المضارع للدَّلالة على استمرار المنفى واستمرار النضال فيه.

وقد كتبَ رسالةً إلى سميح القاسم بعنوان "شقاء يوم الثلاثاء" يقول فيها: "وفي المنفى من طرائق إبداع ما يخفف نعته بالجحيم المطلق."[2]

لقد قالَ ذلك وهو في منفاه في باريس، وبعدَ أنْ كتب أجمل أعماله الشعرية وأبدع فيها، لذلك فهو لا يرى المنفى جحيمًا، بلْ يمكن أن يغيِّره الإنسان بإبداعه، ولمْ يحددْ هنا نوع الإبداع، ليتركه عامًّا وشاملاً كالشعر والنثر والرسم والغناء وغيره. ولمْ يذكرْ ذلكَ في (في حضرة...).

وفي حوار أجري معه في الوطن بعد العودة، تحدَّث عن المنفى بشيء من الألفة، ذلك لأنه أدمنه فلمْ يعتبرْهُ عقدةً، وربما شعر بأنه غير موجودٍ لكثافته، فقد استطاع أنْ يسيطر عليه لغويًّا. وتحدث عن علاقته الذاتية بالمنفى، فهو يألَفُه لأنه أبدع فيه لغويًّا، أما شعبه الفلسطيني كمجموعٍ فهو –أي درويش - يرى أنَّ نظرتهم إلى المنفى ذات قيمة سلبية؛ لأنَّهم ضحايا له[3].

---

(1) ينظر: درويش، محمود: **في وصف حالتنا.** ص: 124

(2) درويش، محمود. والقاسم، سميح: **الرسائل.** ص: 160

(3) ينظر: مجموعة من الكتاب: **محمود درويش المختلف الحقيقي - دراسات وشهادات.** ص: 41 - 42

2 -7 -6: الحنينُ والنّدمُ على الخروج

لقد ساورَ درويشَ الحنينُ إلى وطنه، وهو يستحضرُ حياته في المنافي العديدة التي عاش فيها، يطرحُ السؤال الآتي: "لماذا نزلت عن الكرمل؟"[1]، ويكتبُ في المقطع الرابع عشر من (في حضرة...)[2] تعريفاتٍ عديدة للحنين[3]، ويكتب أيضًا: "وفي مخيّلة العائد من إعجاز جماليات الصور ما يُكَفِّر عن خطيئة الخروج، الإجباريِّ وشبه الإجباري معًا."[4] ويكتب أيضًا: "وعلى الطريق الساحليِّ الساحر ظلالٌ من ماضيك، وجمالٌ متسامحٌ يغفر للغائب ما ارتكب من أخطاء."[5] ثم يسأل أناه: "وماذا لو بقيتُ في حيفا؟ وماذا لو بقيت في أَيِّ مكان؟"[6]

يبدو في النّصوص والأسئلة السَّابقة حنينه واشتياقه إلى الكرمل، وطنهِ، ولعلَّ هذا الحنين ممزوجٌ بالندم على الخروج، إذ اعتبرَه خطيئة، فبالسؤال "لماذا" بحثٌ عن سبب النزول عن الكرمل والخروج من الوطنِ، وكأنَّ الجواب الذي سيكون ردًّا على السؤال: ليتك لمْ تنزلْ عن الكرمل، أي ليتك لمْ تتركْ وطنك وتهاجر، فنرى في السؤال لمسةَ ندمٍ وعتابٍ لذاته التي طاوعته على النزول عن الكرمل والرحيل عن الوطنِ. وهنا لم يعبِّرْ صراحةً عن حنينه الدائم إلى وطنه، أو عن ندمه على الخروج من الوطن. ويبدو أنَّ هذا السؤال المتعب: "لماذا نزلت عن الكرمل؟" جاءَ من ضغط داخلي فهو، أي السؤال، يغيبُ عن الآخرين، ويحضر فيه على حدِّ تعبيره.

وذكرَ أنَّه نادمٌ على السفر والخروج من الوطن، في رسالته إلى سميح القاسم "رسالة أولى" إذْ سأل ذاته عن الندم على السفر، فأجاب بأنه فعلاً نادم[7].

نلاحظ من خلال كلامه أنَّه عبر صراحة عن ندمهِ على السفر، ولكن يبدو أنه كتب ذلك نتيجة ضغط خارجي، وقد وظّف هُنا ضمائر متعددة، وكلها تدلّ عليه كمتهم بالندم على السفر،

---

(1) درويش، محمود: **في حضرة الغياب**. ص: 75، 76، 81 على التوالي.

(2) ينظر: السابق. ص: 119 وما بعدها.

(3) ينظر: ص: 155 - 156 من هذه الدراسة.

(4) درويش، محمود: **في حضرة الغياب**. ص: 138

(5) السابق. ص: 154

(6) السابق. ص: 156

(7) ينظر: درويش، محمود. والقاسم، سميح: **الرسائل**. ص: 37

وقد استخدم أساليب عديدةً ومتنوعةً كأسلوب الشرط، فالسببُ مقترن بالنتيجة، وراحتهم لا تكون إلا باعترافه بالندم، واستخدم أسلوب الاستفهام وكأنَّه احتجاج مكبوت، لا يسمعه إلا هو وصديقه.

وقد عبَّر عن حنينه إلى الوطن في الفقرة التالية للفقرة السابقة مِنَ الرسالة نفسها، ونعت وطنَه بأنَّه (المكان) وبأنه (مكان المكان)[1]، والأفعال التي وظَّفها مضارعة تدلّ على الزمن الحاضر (أريد، لأضع...) وتدلّ جميعها على الحنين إلى المكان، والرَّغبة في العمل فيه.

وترتفعُ نسبة الحنين في قلبه، بعد ستَّ عشرة سنة من المنفى والاغتراب وجعلته يصرخُ: "بدي أعود. بدي أعود."[2] والحنين إلى الوطن، وتمنّي الرجوع إليه ظهر من تِكرار عبارته "بدي أعود"، فالتّكرار يدل على التوكيد على الشوق الذي غمر قلبه وهو في المنفى.

وفي اعترافاته لرفيف فتوح، وفي السنَّة نفسها التي أرسل رسائله إلى القاسم، عبَّر عن ندمه على السَّفر صراحة، وقد كرَّر ذلك عدة مرات في هذا اللقاء للتأكيد على ذلك، كما عبّر عن حنينه وشوقه إلى أرضه ومكانهِ الأوّل وبيته وأهله وناسه[3].

2 -7 -7: العَودة

يخصّص درويش المقاطع السادس عشر والسّابع عشر والثّامن عشر من (في حضرة...)[4] للحديث عن وداعِ المنفى، وانتقاله إلى المرحلة الجديدةِ وهي العودة إلى الوطن[5]. يكتب بسخرية مرّة عنْ وداع المنفى، وعن العودة الناقصة، موظفًا ضمير المتكلم بصيغة الجمع (بحرنا، شرقنا...)، للدَّلالة على شعبه المنفي العائد إلى وطنِهِ، ويوظّف ضمير الغائب (هو، عيناه...)، وكأنّ المنفيَّ غائبٌ عن وطنه مادام في منفاه أو في طريق العودة، وسيصبح حاضرًا

(1) ينظر: درويش، محمود. والقاسم، سميح: **الرسائل**. ص: 37

(2) السابق. ص: 38

(3) ينظر: فتوح، رفيف: ***اعترافات محمود درويش*. جريدة الشعب**.

(4) ينظر: درويش، محمود: **في حضرة الغياب**. ص: 137 وما بعدها.

(5) ينظر: ص: 160 - 161 من هذه الدراسة.

عندما يطأُ أرض وطنه، ويوظف كذلك ضمير المخاطَب من بداية هذه المقاطع (لكنك، تودع...)، ولعلَّ هذا التنوع في استخدام الضمائر يدلّ على لهفة العودة، وحيرة العائد.

ونلاحظُ أن عبارته "أَتيتُ ولم أَصِلْ، وجئتُ ولم أَعُدْ."[1] تدلُّ على اضطراب العودة، فهو جاءَ إلى جزءٍ من وطنه، لا يرتبط معه بذكريات شخصيّة، إذْ زار غزة ورام الله وسكن في الأخيرة، كما أنَّه زار الجليل للمشاركة في تأبين إميل حبيبي، وزيارة أهله، إلا أنّه لمْ يعدْ إلى مكانه الأول، مرتعِ الطّفولة، كما لم يعد إلى حيفا التي قَضى بها أجملَ أيامِ العمر. لذلك فهو لم يعتبر الرجوعَ إلى الوطن عودةً محقَّقةً، بل إنه يراها ناقصةً غير تامةٍ، أو كأنه لم يعد أصلاً.

يحيلنا ما سبق إلى مقالته "المنفى المتدرج"، إذْ ذكرَ فيها عودته إلى جزءٍ من وطنه بعد منفى دام سنواتٍ عديدة، ووصف الطريق إلى هذا الجزء وهو غزة حيثُ النخيل والدمار والحواجز العسكرية والمستعمرات، وذكر أنه كان برفقة وزير الثقافة ياسر عبد ربه دون أنْ يذكرَ اسمه في المقالة، وقد جرى بينهما حوار حول الوطن والدخول إليه، كما تحدَّث عن زيارته القصيرة للجليل للمشاركةِ بتأبين إميل حبيبي وزيارة بيتِ أمِّه، ثم ذكر أنه لمْ يعدْ بَعد[2].

نلاحظُ تشابهَ الموضوع أو الفكرة مع ما يردُ في (في حضرة...)، إلا أنه هنا كتب باختصار عن مرحلة العودة، إذْ يكتب في (في حضرة...) عنها باستطراد، كما أنَّه لم يذكر في هذه المقالة عودته إلى رام الله، ولمْ يتحدثْ عن علاقته بها، ولم يذكرْ طريق العودة عبر جسر الأردن، والمعاناة التي يلقاها المسافرون. وقد وظَّف في هذه المقالة ضمير المتكلم في حديثهِ عن نفسهِ (لي، أرى،...)، ووظَّف فيها كذلك الفعل المضارع الذي يدلُّ على الزمن الحاضر(سيتاح، أرى، أقترب...)، وكأنَّه يستحضر تلك الفترة غير البعيدة زمنيًّا عنْ كتابة هذه المقالة.

وتحدَّث في مقابلته مع غسان زقطان وآخرين عن علاقته برام الله، وذكر أنّه لم يعدْ إليها لأنه لمْ يسكنْ فيها من قبل، فلا تربطه بها ذكرياتٌ وماضٍ، فهو يعتبرها جزءًا من وطنه،

---

(1) درويش، محمود: **في حضرة الغياب**. ص: 145

(2) ينظر: درويش، محمود: ***المنفى المتدرج***. **الكرمل**. رام الله. عدد 60/ صيف 1999م. ص: 234 - 235

وهو ضيف فيها[1]. ولمْ يتحدثْ في هذا اللقاء عن شعوره بالعودة، كما لم يأتِ على زيارته لغزة والجليل للمشاركة في تأبين صاحبه وزيارة أسرته.

وقد أكَّد على فكرة العودة غير المكتملة في مقابلته مع جيزيل خوري، إذْ يرى أن عودته نسبية وأنَّ العودة الحقيقية هي العودة الجماعية[2]. تحدَّث هنا بضمير المتكلم موظفًا الفعل المضارع، فهو ما زال يعتبر حلم العودة غير محقق ما دام اللاجئون لم يعودوا إلى وطنهم.

ووصف لسامر أبو هواش عودته إلى بيتِ أمّه عند زيارته للجليل قائلاً: "حرصت لدى زيارتي الأولى لمناسبة المشاركة في تأبينِ إميل حبيبي على أنْ يكون دخولي صامتًا أو متواريًا، لذلك ذهبت إلى البيت ليلاً وقلت لأخي بألا يخبر أحدًا أنني ذاهب إلى البيت، لكن حال وصولي إلى البيت ورؤية أمي لي حتى راحتْ تزغرد وكان هذا إشعار للبلدة كلها بأني رجعت."[3]

لمْ يتحدثْ هنا عن عودته إلى الوطن بشكلٍ عامٍّ، كما لم يتحدثْ عن غزة ورام الله وزيارتهما، وقد وظَّف ضمير المتكلم والفعل الماضي، فهذه الزيارة صارت جزءًا من ماضيه.

وكرَّر حديثه عن العودة الناقصة في حواره مع عبده وازن، إذْ أشار إلى أنه ما زال يشعر بالمنفى حتى هنا في وطنه[4].

نلاحظُ هنا أنَّه وظف أسلوب النفي، وذلك لعدم شعوره بالحريِّة في وطنه، كما وظف أسلوب التوكيد ليؤكد على أنَّه محاصرٌ، فالمنفى مازال قائمًا حتى في الوطن. ووظَّف ضمير المتكلم للحديث عن نفسِه، والفعل المضارع للدَّلالة على الزمن الحاضر، واستمرارية الحدث.

وتحدَّث بعد ذلك، في الحوار نفسه، عن العودة بشكلٍ عامٍّ إلى جزءٍ عامٍّ من الوطن، وليس إلى جزئه الشخصيّ الذي يحمل ماضيه وذكرياته[5]. وهنا صرّح أن خيار العودة كان

---

(1) ينظر: مجموعة من الكتاب: **محمود درويش المختلف الحقيقي - دراسات وشهادات.** ص: 46

(2) ينظر: خوري، جيزيل: ***حوار مع محمود درويش عن السياسة والشعر وتجربة الموت*. مجلة الدراسات الفلسطينية.** بيروت: مؤسسة الدراسات الفلسطينية. عدد 48/ خريف 2001م. ص: 21

(3) أبو هواش، سامر: ***حوار مع محمود درويش*. نزوى.** ص: 32

(4) ينظر: وازن، عبده: **محمود درويش - الغريب يقع على نفسه.** ص: 127

(5) ينظر: السابق. ص: 148

واجبًا أخلاقيًّا ووطنيًّا، كما أنه خطوة خطيرة تعادل خطوةَ الخروج من الوطن، ولمْ يذكرْ ذلكَ في (في حضرة...).

2 -8: المَوت

كتب درويش عن الموتِ بشكلٍ عام، في أعماله النثرية، من خلال رثائِه لبعض الشخصيّات الأدبية والسياسية، الذين تربطه بهم علاقات صداقةٍ وزمالةٍ، فقد كتب عن بعضهم قبل إجرائه للعمليّة الجراحيّة الأولى، أي قبل أنْ يخوض تجربة الموت، إذ رَثى غسان كنفاني بثلاث مقالاتٍ: الأولى بعنوان "عرس الدم الفلسطيني" إذ أشاد بدوره الإبداعي والنضالي والثوري[1]. والثانية بعنوان "آه.. من يرثي بركانًا؟!" وفيها جعل كنفاني والوطن شيئًا واحدًا، وتحدث عن دوره في المقاومة والكتابة[2]. أمّا المقالة الثالثة فقد كانت مقدمة للمجلد الثالث من أعماله الكاملة، بعنوان "غزال يبشر بزلزال..." إذْ تحدّث عن دوره الريادي في النقد والثورة[3].

وكتبَ عن موت جدّه باختصار في مقالته "الفرح.. عندما يخون!"[4]، وكتب في رثاء ماجد أبي شرار مقالةً عنوانها "صباح الخير يا ماجد" وفيها حثَّه على النهوض والاستمرار بالحياة، وكأنه يخاطب إنسانًا حيًّا، ووصفه بأنَّه العكس، وبأنه بركان مغطى بوردة[5]. ثم كتب عن موتِ معين بسيسو في مقالة بعنوان "معين بسيسو لا يجلس على مقعد الغياب" فهو صديقه في الشّعر والمنافي، ذكرَ حضوره الأدبي والثوري وعشقهُ لغزة[6].

---

(1) ينظر: درويش، محمود: ***عرس الدم الفلسطيني*. شؤون فلسطينية.** بيروت. ع 12/ آب 1972م. ص: 6 - 7

(2) ينظر: درويش، محمود: ***آه.. من يرثي بركانًا؟!*. الآداب**. بيروت. ع 8. م 20/ 1972م. ص: 6 والتتمة ص: 80 - 81. وينظر: درويش، محمود: **وداعًا أيتها الحرب وداعًا أيها السلام**. ص: 17 وما بعدها. المقالة منشورة بعنوان "محاولة رثاء بركان".

(3) ينظر: درويش، محمود: **في وصف حالتنا.** ص: 78 وما بعدها.

(4) ينظر: درويش، محمود: **يوميات الحزن العادي.** ص: 131 وص: 142

(5) ينظر: درويش، محمود: ***صباح الخير يا ماجد*. الكرمل.** بيروت. عدد 4/ خريف 1982م. ص: 4 وما بعدها. وينظر: درويش، محمود: **في وصف حالتنا.** ص: 88 وما بعدها.

(6) ينظر: درويش، محمود: ***معين بسيسو لا يجلس على مقعد الغياب*. الكرمل.** نيقوسيا. ع 11/ 1984م. ص: 4 وما بعدها. وينظر: درويش، محمود: **في وصف حالتنا.** ص: 97 وما بعدها.

وكتب عن موتِ بعض أصدقائه بعد إجرائه للعملية الجراحية الأولى، إذ تحـدَّث عَـن الوحدة التي كانت سببًا في موت الشاعرين راشد حسين ومعين بسيسو، في رسالته إلـى سـميح القاسم بعنوان "بيت من هواء"[1]. ورثى والدَه بمقالة عنوانها "ونهاني عن السفر" (عـابرون...)، إذ كتب عن تعبه بين العمل بالحجر والزراعة، وكتب عن موته[2]. وأعاد الكتابة عن موت معين بسيسو في مقالةٍ عنوانها "الشارع في الشاعر" (عابرون...) وقد ذكر كيفَ يلـتقط الشّـعر مـن الشارع ومن الحياة اليوميّة[3].

ورثى عاصي الرحباني الذي لحَّن أغاني السيدة فيروز عنْ فلسطين والقدس، في مقالته "تلك الأغنية هذه الأغنية" (عابرون...)[4]. وكتبَ عن موت الشاعر المِصريّ صـلاح جـاهين بمقالة عنوانها "شاعر القمر والطين" (عابرون...) فهو شاعرُ العامية، يبحث عن الشعر في كـل شيءٍ، سيّس الأغنية والمغنين، وقال ما عجزَ عن قوله شعراء الفصحى، وهو قدوةٌ لهم[5].

وكتب عن موتِ راشد حسين في غربته ووحدته في نيويورك، بمقالةٍ عنوانها "لا تفـتح أمامي الباب..." (عابرون...)[6]. ثمَّ كتب راثيًا حسين مروة الذي قُتِل نتيجة الطائفية والحـرب الأهلية في بيروت بمقالته "اغتيال الشيخ" (عابرون...)[7]. ثمَّ رثى أبا جهاد في مقالـةٍ عنوانهـا "خليل الوزير، ومرارة الحريّة" (عابرون...) إذْ أشاد بدوره النضالي، وأشار إلى اغتياله، ولكنه رغم ذلك فهو حيٌّ بين إخوانه[8].

كما كتبَ في رثاء أصدقائه بعد العملية الجراحية الثانية، إذْ رثى الرئيسَ الرّاحـل أبـا عمار بمقالةٍ عنوانها "فاجأنا بأنه لم يفاجئنا" إذ تحدَّث عن دوره الأسطوري والنضالي في قيـادة

---

(1) ينظر: درويش، محمود. والقاسم، سميح: **الرسائل.** ص: 79 وما بعدها.
(2) ينظر: درويش، محمود: **الأعمال النثرية.** ص: 537 وما بعدها.
(3) ينظر: السابق. ص: 543 وما بعدها.
(4) ينظر: السابق. ص: 555 وما بعدها.
(5) ينظر: السابق. ص: 561 وما بعدها.
(6) ينظر: السابق. ص: 567 وما بعدها.
(7) ينظر: السابق. ص: 573 وما بعدها.
(8) ينظر: السابق. ص: 579 وما بعدها.

الثورة، ومواجهة الموتِ والعدو[1]. كما رثى ممدوح عدوان بمقالة عنوانها "كما لو نودي بشاعر أن انهض - إلى ممدوح عدوان"[2]، وكتبَ عن اغتيال الصحفي الفلسطيني سمير قصير في افتتاحية أحدِ أعداد مجلة (الكرمل)، وتحدَّث عن جهده وسعيه في الصحافة[3].

ولا يختلفُ درويش في نثره كثيرًا عن شعره، فهو في رثاءِ أصدقائه لا يبكي ولا يتحسر ولا ييأس، صحيح أنَّه يحزن، ولكنه يجعل من هذا الحزن أسبابًا للتحدي والصمود والمقاومة والبدء من جديدٍ، فلا يقعده موت أصدقائه عن النضال والكفاح. وفي مقالاته نتلمسُ الحثَّ على المقاومة، والحضَّ على مواصلة السير على خطى الشهداء، كَما في قصائده العديدة التي رثى بها أصدقاءَه وأحبابه، كما أنَّنا نشعر أنه يكتب عن أحياءٍ لا عن أمواتٍ، فهم خالدون بأعمالهم وإنجازاتهم وكتاباتهم، وكأنَّه يريد أن يخلد نفسه من خلال كتاباته وشعره عنهم، وأنْ ينتصر على الموت ويهزمَه كما هَزمتْه "الفنونُ جميعها".

2 -8 -1: تجربة الموت الأولى

يستحضرُ درويش ذكرياتِ تجربته الأولى في الموت المؤقّت، إثر عمليته الجراحيّة الأولى، ويصفُ شعوره آنذاك، ويصف ما مرَّ به وكأنه "نوم أبيض" ومدهشٌ، كما رأى نفسه طائرًا في الفضاء خفيفًا مثل الروح، ورأى أنَّ هذه الحالة هي راحةٌ تامةٌ لا ألمَ فيها ولا وجع، كما رأى الأشياء خلالَها بيضاء، وكان ذلك لمدةٍ قصيرةٍ من الزمن، ولكنه شعر بالوجع عندَ عودته إلى الحياة[4].

يذكرُ في وصفه السابق لما مرَّ به مكانَ إجراء العملية الجراحية وهو (فيينا)، ويذكر مدة توقف قلبه عن النَّبض والحياة، وهي دقيقةٌ ونصف. ويستخدم هنا الفعلين الماضي والمضارع، اللذين يدلان على زمنين مختلفين، وذلك يدلّ على التوتر والاضطراب؛ فهذه الحادثة مرت منذ

---

(1) درويش، محمود: ***فاجأنا بأنه لم يفاجئنا*. الكرمل.** ص: 7 وما بعدها.

(2) درويش، محمود: ***كما لو نودي بشاعر أن انهض - إلى ممدوح عدوان*. الكرمل.** رام الله. عدد 82 / شتاء 2005م. ص: 95 وما بعدها.

(3) درويش، محمود: ***افتتاحية*. الكرمل.** رام الله. عدد 84/ صيف 2005م. ص: 2 - 3

(4) ينظر: درويش، محمود: **في حضرة الغياب**. ص: 111 وما بعدها.

سنواتٍ طويلةٍ، ولكنه يستحضرها بشكلٍ واعٍ وتام، لذلك أسهب واستطردَ في وصف هذه الحالة، ويستخدم ضمير المخاطب (عشتَ، سألتَ...)، ويوظّف بعض الأساليب اللغوية مثل الاستفهام، للسؤال عن الحالة التي مر بها (أين أنا؟...)، كما يوظّف أسلوب الأمر في خطابه مع (أناه) (فاصرخ، واسألني...)، ويوظّف أسلوب التوكيد (إنه حياة، إنه نوم...)، للدَّلالة على أنَّ الحادثةَ التي مرَّ بها ليست موتًا حقيقيًّا، ويوظف التشبيه لرسمِ الصّور البديعة التي رآها خلال رحلته البيضاء: (كان يحملك كريشة، تسبح كما لو كنت تطير...).

وقد ذكرَ باعترافاته لرفيف فتوح هذه التجربة بعدَ مرور سنتين عليها، يقول: "الرغبة في الموت. أو كثرة الموت في قصائدي كما أشرت إليها، سؤالٌ حساس لأنَّه شخصي، بعد أنْ رأيت الموت، الموت الذي لا أستطيع الهرب منه لأنني متّ، متّ لمدة دقيقة ونصف في المستشفى، ولم أكنْ أعلم أن أموت في مثل هذه الراحة، رأيته فضاء أبيض، قطن وثلج، كنت أنام على غيم أبيض، شديد البياض، وعندما استطاعوا طبيًّا أنْ يعيدوني إلى الحياة شعرت بألم جسدي شديد وانزعاج، كأنّهم اعتدوا على راحتي."[1]

نلاحظُ مدى تشابه الوصف، والحديث عنْ هذه الحالة بين النصين، ولكنّه تحدّث في المقابلة باختصار عنْ هذه الحادثة، وقد ذكرَ مدة الموت في المستشفى دون أنْ يشير إلى المكان، أو البلد الذي أُجريت فيه العملية الجراحية.

وقد أشارَ إلى هذه التجربة في رسالته إلى سميح القاسم، وعنوانها "حنين إلى الشعر"[2]، دونَ أنْ يذكر التفاصيل عنها، وقد ذكرَ (فيينا) مكان إجراء العملية.

وقد تكرَّر الحديث عن هذه التجربة في حوارٍ آخر مع عباس بيضون، إذ يقول واصفًا هذه الحالة: "أعتقد أنّ حادثة الموت السريعة التي تعرّضت لها غيّرت سلوكي الشخصي، وسلوكي الأدبي، وسلوكي الشعري إذا جازَ التعبير... في هذه الحادثة أبصرت الموت وكان مرأى الموت جميلاً جدًّا لي. كان عبارة عن نوم على قطنٍ أبيض –هكذا شعرت - وتحليق على

(1) فتوح، رفيف: ***اعترافات محمود درويش***. **جريدة الشعب**.

(2) ينظر: درويش، محمود. والقاسم، سميح: **الرسائل**. ص: 191

غيوم... وعلامة العودة مِن الموت إلى الحياة كانت الإحساس بالألم. نَجحَ الأطباء في إعادة القلب إلى العمل بالصّدمة الكهربائية وبالضرب بالقبضة على الصّدر، فكانت الإشارة الأولى إلى أنّني رجعت إلى الحياةِ هي الإحساس بالألم."[1]

نلاحظُ مدى التشابه في تناول هذا الموضوع، ولكنَّه في حواره هذا لمْ يستطردْ في الحديث عن تجربة الموتِ، كما فعل في (في حضرة...)، إذ لمْ يذكرْ كافة التفاصيل مثل مكان إجراء العملية الجراحية، ومدة موته المؤقت، وذكر أنَّ الأطباء أعادوا القلب إلى العمل والنبض بالضّرب على الصدر بقبضة اليد، بالإضافة إلى الصّدمة الكهربائيةِ، وهذا، أي الضرب بالقبضة على الصدر، لمْ يذكرْهُ في (في حضرة...).

2 -8 -2: تجربةُ الموتِ الثانية

لقد أُجريَتْ لدرويش عملية جراحية ثانية في القلب، كما أشرنا إلى ذلك سابقًا، عام 1998م، فيكتب عن هذه الحادثة وما جرى له أثناءَ ذلك، فقد أمرَ الطبيب أصدقاء الشاعر بالبدء بإعدادِ الجنازة، فالموت شيءٌ مؤكّدٌ في مثل هذه الحالة، ويكتبُ عن تخديره بجرعاتٍ عاليةٍ من المخدر فاستحضر أشياءَ غائبة أو خيالية، إذْ رأى الممرض والطبيب سجانيْنِ يعذبانهِ، ويذكر أنه لمْ يعدْ قادرًا على الكلام، ثمَّ يصحو ويناقش إلياس خوري في روايته الشّهيرة (باب الشمس)، ثم يعود إلى هذيانه ويروي لصاحبه قصَّةَ تعذيبه. ويذكر قلقَ أصدقائه عليه، ثمَّ يعود إلى الحديث عنْ هذياناته ورؤاه، إذ رأى فأرًا ظل يطارده، حتى صار وسواسًا، كما رأى الشعراء والشّهداء وبلاده التي "يلبسها الشهداء"، وهنا يتمنَّى أنْ يعود إلى موته الأول[2].

يستحضرُ تلك المرحلة من حياته، ويذكر أنَّ هذا الموت نوم، ولم يُشِرْ إلى نوع هذا النوم، هل هو مريحٌ كما في الموت الأول عام 1984م؟ أم لا؟ ولمْ يذكر البياض الذي رآه في موته الأول، ونلاحظُ أنَّ الهذيانات في الموت الثاني كانت كثيرةً بشكلٍ لافت للنظر، وبشكل

(1) بيضون، عباس: ***من يكتب حكايته يرث أرض الحكاية*. مشارف**. ص: 98

(2) ينظر: درويش، محمود: **في حضرة الغياب**. ص: 114 وما بعدها.

مزعجٍ، ويبدو من كلامه أنَّ الموت الأول كان مريحًا لذلك تمنى لو كانَ الموت الثاني مثلَ الموت الأول.

يوظِّف في حديثه عن هذه التجربة الفعل المضارع (أحملها، تهذي...) للدلالة على الزمن الحاضر، وكأنه يكتبُ عن حدثٍ جرى في الوقت الحالي، كما يستخدم ضمير المتكلم بصيغةِ المفرد (أحملها) للدلالة على نفسِه، ثمَّ بصيغة الجمع (لنا، لم نصدق...) للدَّلالة على جماعةٍ من أصدقائه، ويوظّف ضمير المخاطب في حديثه مع أناه (نومك، عنك...).

في مقابلته مع جيزيل خوري تحدَّث عن تجربة الموت الثانية، إذْ أجرى فحوصاتٍ طبية في بلجيكا، ثمَّ ذهب إلى باريس وهناك تقرَّر إجراء العملية، على الرَّغم من خطورتها، وذكر أنَّه مرَّ بمرحلة الموت المؤكد وهي أخطر مرحلةٍ مرَّ بها في حياته، على حدّ تعبيره، وذكر أنه كان يهذي كثيرًا بسبب التنويم المغناطيسي والبنج، وتحدّث عن زيارة صديقه إلياس خوري له، ونقاشه معه حول روايته، وقد طلبَ منه أنْ يُهرِّبَهُ من السجن إذْ رأى غرفته في المستشفى سجنًا، ورأى الأطباء سجانين، وذكر خوفه من فقدِ اللغة، بسبب جرعاتِ المخدر الكبيرة، إذ لمْ يعدْ قادرًا على النطق. ثمَّ تحدَّث عن تجربة الموت الأولى، وذكرَ الاختلاف بين التجربتين، فالأولى كانت نومًا مريحًا "على غيوم بيضاء"، في حين أنَّ التجربة الثانية كانت أكثر عذابًا وألمًا ففيها صراع مع الموت، ووصفَ علاقته بالموت قبلَ خوض التجربة بنفسه، فقد كان ذلك من خلالِ قصائد الرثاء في أصدقائه، وفي النهاية ذكر أنَّه لم يعد خائفًا من الموت، فقد حاوره وروَّضه وشرب معه النبيذ[1].

منَ الواضح تشابه ما يرد في (في حضرة...) مع ما وردَ في هذه المقابلة، من حيث الموضوع ووصف الأحداث التي مرَّ بها درويش في تلك المرحلة، ابتداءً من الدخول إلى العملية الجراحية ومرورًا بالموت الحقيقي ومرحلة الهذيان بفعل التخدير، فالخوف على فَقدِ اللغة، ثم انتهاءً بالصحو والوعي التامّ. فقد تحدث في المقابلة باستطراد عن تلكَ المرحلة فذكر أدقَّ

(1) ينظر: خوري، جيزيل: ***حوار مع محمود درويش عن السياسة والشعر وتجربة الموت***. **مجلة الدراسات الفلسطينية**. ص: 15 وما بعدها.

التفاصيل، وذكر زيارته إلى بلجيكا وإجراء الفحوصات فيها، وذكرَ إلياس خوري بالاسم عندما زارَه في المستشفى، وذكر أسماء الشّعراء الذين استحضرهم في رؤاه مثل (رينيه شار) وأبي العلاء المعري، وذكرَ أصدقاءَهُ الذين كانوا يرافقونه في تلكَ الفترة دون أن يذكرَ أسماءَهم، على خلافِ ما قام به في (في حضرة...).

وفي حوارٍ لاحق قال لفخري صالح عن "جدارية" ما يلي: "كانت استجابة لحدث كبير طارئ جرى في حياتي، وهو حادث مرضي وعمليتي الجراحية الخطيرة التي وضعتني عمليًّا في مواجهة مباشرة مع الموت. الموت مَضى في سبيله أما سؤاله فقد اخترقني."[1]

ولمْ يأتِ في هذا الحوار على التفاصيل الدقيقة التي يأتي عليها في (في حضرة...)، بل كما نلاحظ أنه اكتفى بالإشارة بشكلٍ عامٍّ إلى هذه المرحلة التي مرَّ بها دون استطراد.

ثمَّ حاوره عباس بيضون فذكر له أنَّ "جدارية" كُتِبَتْ عن موتِه الشخصي، وعندما أعاد قراءتها وجد أنّها تمجيدٌ للحياة، ثم ذكر له أنَّ على الإنسان أن يعيشَ حياته متناسيًا الموت الذي يعطل الحياة، وأنَّ عليه أن يختار أحد الحلّين، فإمّا أن يهزم الموت بالفن أو أنّه سيجد الحياة بعد الموت[2]. وهنا لمْ يخضْ في ذكر التفاصيل لتلك التجربة، إذ تحدّثَ بشكلٍ عام عن الموت، وذكر أنَّ أمام الإنسان خيارين في مواجهة الموت، وهذا لمْ يذكرْهُ في (في حضرة...).

وتكرّر الحديثُ عن تجربة الموت الثانية في حواره مع عبده وازن، إذ ذكرَ له أنَّ "جدارية" كُتِبَتْ في تجربة موته الشخصية، وتحدّثَ إليه عن رؤاه، فحياة المرء تمرّ أمامه بشكل سريعٍ، وذكر أنَّه التقى في هذه الرؤى بالمعري و(هايدغر) و(رينيه شار)، وذكرَ أنَّه استخلص عبرةً مهمة من هذه التجربة، هي أنَّ الحياة هبة من الله يجب أنْ يحياها الإنسان، ثمَّ تحدَّث عن

---

(1) صالح، فخري: ***محمود درويش: يتداخل سؤال الحرية مع سؤال الإبداع ليمتحن التزام الشاعر بسؤاله الجمالي. سنكون يومًا ما نريد***. إعداد مهند عبد الحميد. ص: 143

(2) ينظر: بيضون، عباس: ***محمود درويش: علينا إعطاء الشعر جماليات تمنحه إمكانية العيش في زمن آخر وفي وعي آخر. سنكون يومًا ما نريد***. إعداد مهند عبد الحميد. ص: 76 وص: 80

عدم خوفه من الموت، ولكنّه يخشى موت قدرته على الكتابة، وقال إنَّ هزيمة المـــوت بـــالفنون وهمٌ جميلٌ[1].

لمْ يذكر في هذا الحوار أيضًا تفاصيل دقيقة عنْ تجربته الثانية، فقد كان كلامه عامًّا، إلا أنّه ذكر أسماء الشعراء الذين مرّوا في رؤاه، وأنَّ هذه التجربة جعلته يمجّد الحياة أكثـــر، ولـــمْ يذكرْ ذلك في (في حضرة...).

(1) ينظر: وازن، عبده: **محمود درويش - الغريب يقع على نفسه**. ص: 93 - 94 وص: 154

الخاتِمة

استطاع درويش أن يخرجَ من مأزق التّكرار في نصّه (في حضرة...)، ففيه من الفنون الأدبيّة الشيءُ العديد، إذْ نرى أصداءً للسيرة الذّاتية تنقلُنا إلى كتابهِ (يوميات الحزن العادي)، وديوانه (لماذا تركت...)، كما نلمسُ فيه روح الرّواية فيعيدنا إلى كتابه (ذاكرة للنسيان)، ونلاحظُ فيه كذلك الشّعر الذي يلفّه الإيقاع والقافية أحيانًا، ونلاحظ الأسلوب الخطابي فيه، ويتميز النص ببنائه الدّرامي من حيث الحوار الخارجي والداخلي، والحركة، وغير ذلك. إذنْ، فالنّصُّ خليط من فنون أدبية متنوعة، لذلك استعصى على النّقاد تصنيفُه، إذ كتبَ درويش على غلافه كلمة (نص) دون تحديد جنسهِ الأدبيّ، ولكننا كما رأينا، وكما أشار إلى ذلك عادل الأسطة فإنّ درويش، في مواضع عديدة من النصّ ذاته، يعتبره خطبة. وقد خرجتُ من هذه الدراسة بجملةٍ من النّتائج وهي:

* ثمةَ عوامل عديدة تجعل الكاتب يكتب عن فكرةٍ ما أو موضوع ما بطريقتين مختلفتين، أو متشابهتين إلى حدٍّ بعيد، منها:

1 - الكتابة منَ الذاكرة، فقد كتب درويش كتابه (في حضرة...) معتمدًا على الذاكرة التي يمكن أن تخونَه في بعض المواقف التي يكتب عنها، فقد يَنسى أو يخلط أو يزيدُ أو ينقصُ في الأحداث التي يرويها ويكتبُ عنها، فهو يكتب عن زمن طفولته الأوّلِ وذلك منذ أكثر من ستين سنةً، فلا شكَّ أنّ هذه السنوات الطّويلة كفيلةٌ في أنْ تكون عاملاً مهمًّا أو سببًا رئيسًا في نسيان بعض التفاصيل في حياتهِ وذكرياته، كما يكتب عن مراحلَ لاحقةٍ جرتْ فيها أحداثٌ عديدة قد يكون لها دورٌ في الخلط أو النّسيان.

2 - تغيّر موقف الشاعر وموقعه وتطور فكره أو تغيره، فهذه الظّروف جميعًا تجعل المَرء يغيّر أحيانًا منْ نظرته إلى الأمورِ، أو من طريقة تعبيره، أو منْ رأيه. إذْ كتبَ أعماله الأولى عندما كان منتميًا إلى الحزب الشّيوعيّ، فقد كانت أشعارُه، في تلك الفترة، تتّسم بالمباشرة، كما هي أشعار زملائه. وبعدَ ذلك، في بداية السّبعينيات، خرج من فِلَسطين وزار موسكو والقاهرة ثمّ بيروت، وكان ذلك نقلة نوعية في تطوره الشعري، إذ التقى بالعديد من الأدباء والمفكّرين

والسّياسيين العرب، وقد التحق، في بيروت، بمنظّمة التحرير الفلسطينية، فتغيّر كثيرٌ من مواقفه ورُؤاه.

وبعد خروج المنظّمة من بيروت هاجرَ إلى باريس ليقيم فيها سنواتِ الإبداع الشعري والفكري، وقد أنتج هناك العديد من دواوينه التي تُعتبر الأهمَّ في رحلته مع الشّعر، على حدٍّ تعبيره. وبعد توقيع اتفاقيّات السّلام مع الإسرائيليين قدَّم استقالته من المنظمة، وكتب العديد من القصائد التي عبّر فيها عن رفضهِ لعملية السّلام التي اعتبرها هزيلةً، ولا تعطي الفلسطينيين أدنى حقوقهم. ثمَّ عاد مع العائدين وزار الوطن وأقام فيه، فقد كتبَ في ربوعه العديد من الأعمال الشعرية والنثريّة، فالنظرة ستختلف الآنَ، إذْ عاد إلى الوطن العام، ولم يعدْ إلى وطنه الخاصّ، مكانِ طفولته الأولِ حيث وُلِد وتربّى ولَعب. كما كتب نصّه موضوع الدراسة (في حضرة...) بعد العودة إلى الوطن بسنوات.

* ونلاحظ أنّ درويش يتناص مع ذاته كثيرًا في (في حضرة...)، وذلك من خلال المضامين والأفكار التي تناولناها في هذهِ الدراسة وهي: الطّفولة، العلاقة الأسريّة، الهِجرة والتَّرحيل، العودة، المحتل، الهويّة الفلسطينيّة، الغربة والمنفى، والمرض والموت. ولكنَّه يرفض أن يكرّر نفسه، فهو يكتب عن الفكرة بغير طريقةٍ، وبغير أسلوبٍ، وبغيرِ تعبيرٍ، حتى لا يقعَ في ما يسمّى بالتّكرار الذي يقضي على كثير من الأدباء، ولذلك نرى أنه في (في حضرة...) يحذف تارةً بعض التفاصيل، ويزيدها طورًا في مواضع أخرى، كما أنه يغيّر في التعبيرات والمصطلحات، ومن الملاحظ أنّه يغير في استخدام الأساليب، فنراه يوظّف ضمير المخاطب في مقاطع (في حضرة...) كلِّها، وهو بالقياس مع أعماله السّابقة يعدُّ استخدامًا بارزًا وملفتًا للنظر، وتوظيف ضمير المخاطَب وهو انسلاخ (أنا) أخرى مخاطبة، من الـ(أنا) المتكلمة يمارسه المرء في حالة العزلة، كما أشارَ إلى ذلك عادل الأسطة في دراسته لنص (في حضرة...)، وقد بدا هذا واضحًا في كتابه (يوميات الحزن العادي).

وبالعودةِ إلى النصّ ذاته، فإننا سنجد بعضَ الفقرات القليلة التي يوظّف فيها ضمير المتكلم بصيغة المفرد، وبصيغة الجمع للكتابة عن شعبهِ، فهو حينَ يروي سيرتَه الذاتية فإنه

يروي سيرة شعبه الجماعيّة، فالخاصّ متداخل في العامّ والعكس صحيح. كما أنه يوظّف بشكل أقل ضميرَ الغائب، إذ يعتبر نفسَه غائبًا عن مكانِ الطّفولة وزمانها.

أمّا في أعماله الشّعرية والنثريّة السّابقة، فقد نوّع في استخدام الضمائر، إذ وظف ضمير المتكلم بصيغة المفرد والجمع، وضمير المخاطَب، وضمير الغائب، وقد برَّر ذلك في إحدى مقالاته التي مرّت معنا[1]، فهو يريد أنْ يرى نفسه متكلّمًا ومخاطبًا وغائبًا، أي في الحالات كلّها.

* ومن اللافت للنظر في (في حضرة...) تنويعه في استخدام الأفعال: الماضية التي تدل على الزمن الماضي البعيد، والمضارعة التي تدلّ على الزّمن الحاضر، وفي هذا تنويعٌ بحسب الرؤية التي يكتب من خلالها الشّاعر، ففي توظيفه للفعلِ الماضي يستحضر الزمن الماضي البعيد بما فيه من ذكرياتٍ قديمة ويكتب عنها، وبذلك يختلفُ الزمنان: الكتابي والروائي أو الشّعري. وفي توظيفه للفعل المضارع، يكون قَد استحضر الزمن الماضي وجعله ماثلاً أمامه، فيكتب عنه وكأنّه حاضر الآنَ، والأحداث التي جرت يكتب عنها وكأنها حدثت في هذه اللحظة، وبذلك يتشابه الزمنان الكتابي والروائي أو الشّعري من حيثُ الإبداع، ويختلفان من حيثُ الحقيقة والواقع.

وقد لاحظنا في أعماله الشّعرية والنثرية السّابقة أنه غالبًا ما كتب عن اللحظة الحالية، أي التي مر بها، باستثناء كتابه (يوميات الحزن العادي)، وبعض رسائله إلى سميح القاسم، وديوانه (لماذا تركت الحصان وحيدًا؟)، وبعض المقابلات التي أُجريَتْ معه، ففيها قد استحضر الزمن الماضي البعيد وما جَرى من أحداث كان لها الأثر البالغ في تشكيل شخصيته النّضالية والأدبيّة فيما بعد، كزمن الطفولة الأول، والنَّكبة والهجرة والتشريد إلى لبنان، ثمَّ العودة إلى فلسطين متسللاً...

* وينوّع درويش الأساليب التي يستخدمها في (في حضرة...)، ليزيد النصّ حيويّةً وتميّزًا، فنجدُ أنَّه يستخدم أسلوبَ النّداء والاستفهام والشرط والنفي والنهي والأمر، لذا نشعر أنّ النصَّ ينتمي فعلاً كما وصفه هُوَ إلى فنِّ الخطبة، التي تحتوي على هذه الأساليب مجتمعةً.

---

(1) درويش، محمود: ***تردد الماء وحماس الحجر. شؤون فلسطينية***. ص: 5

* ومن الأمور المُلفتة للنّظر في (في حضرة...) أنّ الشّاعر يتناص مع ذاته في رسْمِ الصور الفنيّة، ولكنَّ ذلك ليس تكرارًا، إذ يقلب الصّورة الفنية، ويعكس التركيب اللغويّ فيها، فهو في (في حضرة...) يشبّه أشعة الشمس بالبرتقال، إذ يقول: "والشمس تملأ قلبك بضوء البرتقال"[1]، في حين أنه شبَّه البرتقال بالشمسِ في قصيدته "من روميّات أبي فراس الحمداني" (لماذا تركت...) إذ يقول فيها:

"وشمسٌ لنا في سلالِ
الفواكِهِ."[2]

ومن الصّور الفنيّة الواردة أيضًا، قوله في (في حضرة...) واصفًا السجن: "ألسجنُ كثافةٌ."[3] وكان قد استخدم التعبير ذاتَه بالعكس في القصيدة السّابقة أيضًا، إذ يقول:

"أُحبُّ الكثافَةَ حين تخبِّئُ في سجنها
حَرَكات المعاني"[4]

ويردُ التعبير الآتي في (في حضرة...): "فلتصقل المسافة بكفاءة المحترف الماهر"[5] وقد استخدمَ التعبير نفسَه من قبل في المزمور رقم (4) من "مزامير" (أحبك...)، إذ يقول:

"وتصقلني المسافة

كما يصقل الموتُ الطازج وجوهَ العُشّاق"[6]

ونلاحظ القلبَ في استخدام التعبير أو التّصوير، والاختلاف في استخدام الأفعال، وكل ذلك بناءً على تغير الموقع والموقف والفكر.

---

(1) درويش، محمود: **في حضرة الغياب**. ص: 59 - 60
(2) درويش، محمود: **الأعمال الجديدة**. ص: 369
(3) درويش، محمود: **في حضرة الغياب**. ص: 59
(4) درويش، محمود: **الأعمال الجديدة**. ص: 371
(5) درويش، محمود: **في حضرة الغياب**. ص: 92
(6) درويش، محمود: **ديوان محمود درويش**. م/1. ص: 379

* ثمة صور للمحتلّ لمْ يكتبْ عنها درويش في (في حضـــرة...)، علـــى الـــرّغم مـــن دورانها في أعمالِه الشّعرية والنّثرية على السّواء، وهذه الصّور هي:

1 - صورة المحتلّ المتباكي.

2 - صورة المحتلّ ضحيّة النازيّة الذي تحوّل إلى جلادٍ، فنسي أنّه كان ضحيةً ذات يوم.

3 - صورة الجنديّ الضّحية للصّهيونية.

4 - وصف المحتلّين بأنّهم: (روم، مغول، برابرة، غرباء، آخرون، فاشيّون، فاتحون...).

* لقد استطاع درويش أنْ يجعلَ التَّناصَّ الخارجيّ (مع نصوص خارجية) تناصًّا ذاتيًّا أو داخليًّا (مع نصوصه هو)، وذلك من خلال توظيف النصوص الخارجية بشكل لافتٍ للنظر فـــي أعماله السّابقة، ثم يعيدُ توظيفها في (في حضرة...)، مثل توظيفِه لدالِّ (طروادة) الذي يعبّر بـــه عن الضّحية، ودال (التيه)، وتوظيفِه لقول الشّاعر القديم "لو أنّ الفتى حجر"، فقد وظَّـــف هـــذه التعبيرات في أعماله السّابقة مرارًا وتكرارًا، إذ صارت جزءًا من قاموسه الأدبي وأدواته الفنية، ثُمَّ يُعيد استخدامَها هُنا.

قائمة المصادر والمراجع

1 - المصادر

القرآن الكريم

الكتاب المقدس (العهد القديم)

تميم بن مقبل: **ديوان تميم بن مقبل.** تحقيق: عزة حسن. بيروت: دار الشرق العربي. 1995م.

درويش، محمود: **ديوان محمود درويش.** م/1. ط/14. بيروت: دار العودة. (د.ت).

شيء عن الوطن. ط/1. بيروت: دار العودة. 1971م.

يوميات الحزن العادي. ط/5. بيروت: دار العودة. 1988م.

وداعًا أيتها الحرب وداعًا أيها السلام. ط/2. عكا: منشورات الأسوار. 1985م.

في وصف حالتنا. ط/2. عكا: دار الأسوار. 1987م.

ديوان محمود درويش. م/2. ط/1. بيروت: دار العودة. 1994م.

حالة حصار. ط/1. بيروت: رياض الريس للكتب والنشر. 2002م.

الأعمال الجديدة. ط/1. بيروت: رياض الريس للكتب والنشر. 2004م.

كزهر اللوز أو أبعد. ط/1. بيروت: رياض الريس للكتب والنشر. 2005م.

في حضرة الغياب. ط/1. بيروت: رياض الريس للكتب والنشر. 2006م.

الأعمال النثرية. بيروت: دار العودة. 2009م.

درويش، محمود، والقاسم، سميح: **الرسائل.** بيروت: دار العودة. 1990م.

صفي الدين الحلي: **ديوان صفي الدين الحلي.** بيروت: دار صادر. 1990م.

مهوّي، إبراهيم. وكناعنة، شريف: **قول يا طير...** بيروت: مؤسسة الدراسات الفلسطينية. 2001م.

2 - المعاجم

ابن منظور، أبو الفضل جمال الدين محمد بن مكرم: **لسان العرب.** م/15. بيروت: دار صادر. (د.ت).

مصطفى، إبراهيم. وآخرون: **المعجم الوسيط.** ج/2. مصر: مجمع اللغة العربية. 1961م.

3 - المراجع العربية

الأسطة، عادل: **اليهود في الأدب الفلسطيني بين 1913 - 1987.** ط/1. القدس: اتحاد الكتاب الفلسطينيين. 1992م.

أدب المقاومة. من تفاؤل البدايات إلى خيبة النهايات. ط/1. رام الله: وزارة الثقافة. 1998م.

أرض القصيدة – جدارية محمود درويش وصلتها بأشعاره. ط/1. رام الله: دار الزاهرة للنشر والتوزيع. 2001م.

أبو أصبع، صالح: **الحركة الشعرية في فلسطين المحتلة.** ط/1. بيروت: المؤسسة العربية للدراسات والنشر. 1979م.

بلقزيز، عبد الإله (محرر): **هكذا تكلم محمود درويش - دراسات في ذكرى رحيله.** ط/1. بيروت: مركز دراسات الوحدة العربية. 2009م.

الجبر، خالد عبد الرؤوف: **غواية سيدورى - قراءات في شعر محمود درويش.** ط/1. عمان: دار جرير. 2009م.

أبو حميدة، محمد صلاح زكي: **الخطاب الشعري عند محمود درويش - دراسة أسلوبية.** ط/1. غزة: مطبعة المقداد. 2000م.

حوّر، محمد: **القبض على الجمر - تجربة السجن في الشعر المعاصر.** ط/1. بيروت: المؤسسة العربية للدراسات والنشر. 2004م.

الخطيب، يوسف: **ديوان الوطن المحتل.** ط/1. دمشق: دار فلسطين للتأليف والترجمة والنشر. 1968م.

دويكات، عباس وآخرون: **قراءات في جدارية محمود درويش.** ط/1. نابلس: ملتقى بلاطة الثقافي. 2001م.

الربيحات، عمر أحمد: **الأثر التوراتي في شعر محمود درويش.** عمان: دار اليازوري العلمية للنشر والتوزيع. 2006م.

السعدني، مصطفى: **التناص الشعري - قراءة أخرى لقضية السرقات.** الإسكندرية: منشأة المعارف. 1991م.

شاكر، تهاني: **محمود درويش ناثرًا.** ط/1. بيروت: المؤسسة العربية للدراسات والنشر. 2004م.

الشرع، علي: **محمود درويش - شاعر المرايا المتحولة.** عمان: وزارة الثقافة. 2002م.

شعث، أحمد جبر: **الأسطورة في الشعر الفلسطيني المعاصر.** ط/1. خان يونس: مكتبة القادسية. 2002م.

أبو شمالة، فايز: **السجن في الشعر الفلسطيني 1967 - 2001.** ط/1. رام الله: المؤسسة الفلسطينية للإرشاد القومي. 2003م.

الشيخ، خليل: **السيرة والمتخيل - قراءات في نماذج عربية معاصرة.** ط/1. عمان: أزمنة للنشر والتوزيع. 2005م.

طه، المتوكل: **صورة الآخر في الشعر الفلسطيني (1994 - 2004).** ط/1. رام الله: المركز الفلسطيني للدراسات والنشر والإعلام. 2006م.

عاشور، فهد ناصر: **التكرار في شعر محمود درويش.** ط/1. بيروت: المؤسسة العربية للدراسات والنشر. 2004م.

علان، إبراهيم: **الشعر الفلسطيني تحت الاحتلال.** ط/1. الشارقة. مطبعة الشهامة. 1995م.

علوش، سعيد: **معجم المصطلحات الأدبية المعاصرة.** ط/1. بيروت: دار الكتاب اللبناني، الدار البيضاء: سوشبريس. 1985م.

فاعور، ياسين أحمد: **الثورة في شعر محمود درويش.** تونس: دار المعارف للطباعة والنشر. 1989م.

القاسم، أفنان: **مسألة الشعر والملحمة الدرويشية، محمود درويش في مديح الظل العالي/ دراسة سوسيو - بنيوية.** ط/1. بيروت: عالم الكتب. 1987م.

القاضي، محمد: **الأرض في شعر المقاومة الفلسطينية.** ليبيا - تونس: الدار العربية للكتاب. 1982م.

مجموعة من الكتاب: **محمود درويش المختلف الحقيقي - دراسات وشهادات.** ط/1. عمان: دار الشروق. 1999م.

مغنية، أحمد جواد: **الغربة في شعر محمود درويش (1972 - 1982).** ط/1. بيروت: دار الفارابي. 2004.

مفتاح، محمد: **تحليل الخطاب الشعري (إستراتيجية التناص).** ط/3. الدار البيضاء: المركز الثاقي العربي. 1992م.

النابلسي، شاكر: **مجنون التراب – دراسة في شعر وفكر محمـــود درويـــش.** ط/1. بيـــروت: المؤسسة العربية للدراسات والنشر. 1987م.

النقاش، رجاء: **محمود درويش - شاعر الأرض المحتلة.** ط/2. القاهرة: دار الهلال. (د.ت).

هلال، محمد غنيمي: **النقد الأدبي الحديث.** بيروت: دار الثقافة، دار العودة. 1973م.

وازن، عبده: **محمود درويش - الغريب يقع على نفسه.** ط/1. بيروت: رياض الريس للكتـــب والنشر. 2009م.

يقطين، سعيد: **انفتاح النص الروائي.** ط/2. الدار البيضاء: المركز الثقافي العربي. 2001م.

4 - المراجع المترجمة

باختين، ميخائيل: **الخطاب الروائي.** ترجمة: محمد برادة. ط/1. القاهرة: دار الفكر للدراســـات والنشر والتوزيع. 1987م.

تودوروف، تزفيتان: **ميخائيل باختين: المبدأ الحواري.** ترجمة: فخري صالح. ط/2. بيـــروت: المؤسسة العربية للدراسات والنشر. 1996م.

ديتشس، ديفد: **مناهج النقد الأدبي بين النظرية والتطبيق.** ترجمة محمد يوسف نجم. بيـــروت: دار صادر. 1967م.

كريسطيفا، جوليا: **علم النص.** ترجمة: فريد الزاهي. ط/2. الدار البيضاء: دار توبوقال للنشـــر. 1997م.

5 - فصول من كتب

أبو خشان، عبد الكريم: ***ابن عوليس.. بين الاغتراب والمنفى الثقافي.*** **محمود درويش المختلف الحقيقي - دراسات وشهادات.** مجموعة من الكتاب. ط/1. عمان: دار الشروق. 1999م.

بزيع، شوقي: ***التوأمة بين المغامرة الجمالية والعمق المعرفيّ*****. هكذا تكلم محمـــود درويـــش - دراسات في ذكرى رحيله**. تحرير عبد الإله بلقزيز. ط/1. بيروت: مركز دراسات الوحدة العربية. 2009م.

بيضون، عباس: ***محمود درويش: علينا إعطاء الشعر جماليات تمنحه إمكانية العيش في زمن آخر وفي وعي آخر*****. سنكون يومًا ما نريد**. إعداد مهند عبد الحميد. رام الله: وزارة الثقافة الفلسطينية. 2008م.

دكروب محمد: ***الشعر، في فنون الكتابة النثرية (قراءة أولية في نثر محمود درويش)*****. هكذا تكلم محمود درويش - دراسات في ذكرى رحيله**. تحرير عبد الإله بلقزيز. ط/1. بيروت: مركز دراسات الوحدة العربية. 2009م.

دكروب، محمد: ***هذا الشعر لي*****. محمود درويش عصي على النسيان**. تحرير ميشال سعادة. ط/1. بيروت: رياض الريس للكتب والنشر. 2009م.

صالح، فخري: ***محمود درويش: يتداخل سؤال الحرية مع سؤال الإبداع ليمتحن التزام الشاعر بسؤاله الجمالي*****. سنكون يومًا ما نريد**. إعداد مهند عبد الحميد. رام الله: وزارة الثقافـــة الفلسطينية. 2008م.

اليوسفي، محمد لطفي: ***عن الشعر ومكائد الطفل*****. زيتونة المنفى – دراسات في شعر محمود درويش**. إعداد جريس سماوي. ط/1 بيروت: المؤسسة العربية للدراسات والنشر. 1997م.

6 - الرسائل الجامعية

أبو شرار، ابتسام موسى عبد الكريم: **التناص الديني والتاريخي في شعر "محمـــود درويـــش".** (رسالة ماجستير غير منشورة). جامعة الخليل. الخليل. فلسطين. 2007م.

أبو غيث، أسماء غيث: **صورة العدو في شعر محمود درويش**. (رسالة ماجستير غير منشورة). الجامعة الأردنية. عمان، الأردن. 1999م.

7 - الدوريات والمجلات والصحف

الأسطة، عادل: ***"مديح الظل العالي" واختصار التجربة الشعرية في شعر محمود درويش*. مجلة الكاتب**. القدس. عدد 43/ 1983م.

الديك، نادي ساري: ***الطبيعة في شعر محمود درويش*. آفاق**. رام الله. عدد 6 -7/ شتاء وربيع 2000م.

السلطان، محمد فؤاد ديب: ***صورة النكبة في شعر محمود درويش*. مجلة الجامعة الإسلامية**. عدد 1. مج 10/ 2002م.

السيد، ناظم: ***محمود درويش في خيمته البيروتية*. القدس العربي**. لندن.21/20 أيلول 2008م. (ملحق خاص بمناسبة أربعين يومًا على رحيل محمود درويش).

أبو هشهش، إبراهيم: ***"الطائر الأخضر" في الإبداع الشعبي وفي نصين ليحيى يخلف ومحمود درويش*. أبحاث اليرموك."سلسلة الآداب واللغويات"**. عدد 1. مج 18 / 2000م.

أبو هواش، سامر: ***حوار مع محمود درويش*. نزوى**. عُمان. عدد 29/ يناير. 2002م.

ب. م. دوبيازي: ***نظرية التناص*. علامات في النقد**. ترجمة المختار حسني. ج 34. مج 10/ 1999م.

بيضون، عباس: ***من يكتب حكايته يرث أرض الحكاية*. مشارف**. القدس - حيفا. عدد/ 3. تشرين1 /1995م.

حديدي، صبحي: ***محمود درويش: فلسطين ليست بحاجة إلى أساطير إضافية***. **القدس العربي**. لندن. عدد 6279/ 2009/8/12م.

خوري، إلياس: ***محمود درويش: الهوية وسؤال الضحية*. الأيام.** رام الله. عدد 5279/ 2010/9/24م.

خوري، جيزيل: ***حوار مع محمود درويش عن السياسة والشعر وتجربة الموت*. مجلة الدراسات الفلسطينية.** بيروت: مؤسسة الدراسات الفلسطينية. عدد 48/ خريف 2001م.

درويش، محمود: ***آه.. من يرثي بركانًا؟!*. الآداب.** بيروت. عدد 8. مج 20/ 1972م.

***عرس الدم الفلسطيني*. شؤون فلسطينية.** بيروت. عدد 12/ آب 1972م.

***تردد الماء وحماس الحجر*. شؤون فلسطينية.** عدد 48. مج 15/ آب 1975.

***صباح الخير يا ماجد*. الكرمل.** بيروت. عدد 4/ خريف 1982م.

***معين بسيسو لا يجلس على مقعد الغياب*. الكرمل.** نيقوسيا. عدد 11/ 1984م.

***لا قداسة لجلاد*. الكرمل.** رام الله. عدد 52/ صيف 1997م.

***المنفى المتدرج*. الكرمل.** رام الله. عدد 60/ صيف 1999م.

***فاجأنا بأنه لم يفاجئنا*. الكرمل.** رام الله. عدد 82/ شتاء 2005م.

***كما لو نودي بشاعر أن انهض - إلى ممدوح عدوان*. الكرمل.** رام الله. عدد 82/ شتاء 2005م.

***افتتاحية*. الكرمل.** رام الله. عدد 84/ صيف 2005م.

رزقة، يوسف: ***المنفى وتجلياته في الشعر الفلسطيني*. مجلة الجامعة الإسلامية.** عدد 1. مج 11/ 2003م.

صالح، فخري: ***لماذا تركت الحصان وحيدًا*. عن اللحظة الفلسطينية الملتبسة*. فصول.** عدد 2. مج 15/ 1996م.

عوض، ريتا: ***خروج محمود درويش: هل قتل الشاعر أم بعثه؟*** **شؤون فلسطينية.** بيروت. عدد 25/ 1973م.

فتوح، رفيف: ***اعترافات محمود درويش.*** **جريدة الشعب.** القدس. 1986/8/6م. نقلاً عن "الوطن العربي".

قرني، محمود: ***محمود درويش تحت سماء القاهرة: ناصريون وقوميون في حضرة الظل الأخضر.*** **القدس العربي.** لندن. 21/20 أيلول 2008م. (ملحق خاص بمناسبة أربعين يومًا على رحيل محمود درويش).

8 - مواقع الإنترنت والمجلات الإلكترونية

الأتاسي, محمد علي: "في حضرة الغياب" لمحمود درويش النثر المصفى بالشعر. شفاف الشرق الأوسط.

http://www.metransparent.com/old/texts/mohamed_ali_atassi_on_mahmoud_darwish.htm

الأسطة، عادل: في حضرة الغياب. جامعة النجاح الوطنية.

http://www.najah.edu/file/Essays/arabic/Adel%20Usta%20Essays/Adel12.doc

الأسطة، عادل: محمود درويش .. كزهر اللوز سؤال السلالة (2). جامعة النجاح الوطنية.

http://www.najah.edu/file/Essays/arabic/Adel%20Usta%20Essays/Adel24.doc

الأسطة، عادل: محمود درويش والمتنبي وامرؤ القيس وأبو تمام. جامعة النجاح الوطنية.

http://blogs.najah.edu/staff/adel-osta/article/article-27/file/016.pdf

الأسطة، عادل: محمود درويش وأبو فراس: تشابه التجربة. جامعة النجاح الوطنية.

http://blogs.najah.edu/staff/adel-osta/article/article-37/file/123333.pdf

السلطاني، هناء: محمود درويش: أنا أول ناقد لنصي الشعري. الكلمة. 21. 2008م.
http://www.alkalimah.net/article.aspx?aid=3062

بنباقي، ميلود: (في حضرة الغياب) سيرة تزهد في التفاصيل. الكلمة. 21.
2008م.http://www.alkalimah.net/article.aspx?aid=2923

صالح، فخري: في حضرة الغياب: محمود درويش ينثر حياته. مرافئ
http://www.marafea.org/paper.php?source=akbar&mlf=copy&sid=12429

عمر، عزت: "في حضرة الغياب" عن المنفى والحنين إلى الحاضنة الأولى. موقع عزت
عمر.http://www.izzatomar.com/modules/news/article.php?storyid=172

مقدادي، ظافر: الرمزية الميثولوجية في شعر محمود درويش والصراع على ذاكرة المكان.
موقع جماليا. http://www.jamaliya.com/ShowPage.php?id=5545

نجم، مفيد: تناص التجربة مع ذاتها - قراءة في مستويات التناص الداخلي عند محمود درويش.
مجلة الموقف الأدبي.-http://www.awu-dam.org/mokifadaby/403/mokf403
006.htm

نجمي، حسن: البحث عن القصيدة بين الولادة والصمت أو التسلل إلى مختبر محمود درويش
الشعري. الكلمة.21. 2008م. http://www.alkalimah.net/article.aspx?aid=3056

الملحق (1) الاختصارات

(أوراق...):

(أوراق الزيتون)

(عاشق...): (عاشق من فلسطين)

(آخر...): (آخر الليل)

(العصافير...): (العصافير تموت في الجليل)

(أحبك...): (أحبك أو لا أحبك)

(محاولة...): (محاولة رقم 7)

(حبيبتي...): (حبيبتي تنهض من نومها)

(حصار...): (حصار لمدائح البحر)

(ورد...): (ورد أقل)

(أرى...): (أرى ما أريد)

(هي أغنية...): (هي أغنية هي أغنية)

(عابرون...): (عابرون في كلام عابر)

(أحد عشر...): (أحد عشر كوكبًا)

(لماذا تركت...): (لماذا تركت الحصان وحيدًا؟)

(سرير...): (سرير الغريبة)

(لا تعتذر...): (لا تعتذر عما فعلت)

(في حضرة...): (في حضرة الغياب)

اختصارات استخدمت في بعض الهوامش:

م/1: ديوان محمود درويش، المجلد الأول

م/2: ديوان محمود درويش، المجلد الثاني

أ.ج: مجلد الأعمال الجديدة

الملحق رقم (2) رسالة صبحي حديدي

عودة إلى رسائلRe

: السلام عليكم

صبحي حديدي

s.hadidi@libertysurf.fr

إلى طارق الصيرفي

من: **Subhi Hadidi** (s.hadidi@libertysurf.fr)

تاريخ الإرسال: 08/رجب/1432 11:42:45 م

إلى: طارق الصيرفي (tareq_sairafy@hotmail.com)

الأستاذ طارق

تحية طيبة

هنا تعريف بالأسماء المقصودة:

ليلى شهيد، سفيرة فلسطين في باريس ساعة العملية، والسفيرة في بروكسيل حالياً

نبيل درويش، الصحافي الفلسطيني، ومدير مكتب إذاعة فرنسا الدولية في القاهرة حالياً

صبحي حديدي، الناقد السوري المقيم في باريس

الياس صنبر، المؤرّخ ومترجم محمود درويش إلى الفرنسية، ممثل فلسطين في اليونسكو حالياً

فاروق مردم بك، مؤرّخ، مسؤول قسم الأدب العربي في دار النشر الفرنسية آكت سود

تمنياتي لك بالتوفيق في دراستك

صبحي حديدي

----- Original Message -----

From: طارق الصيرفي

To: s.hadidi@libertysurf.fr

Sent: Thursday, June 09, 2011 6:02 PM

Subject: السلام عليكم

الأستاذ صبحي حديدي

تحية طيبة وبعد

أنا طارق الصيرفي، طالب في مرحلة الماجستير، من فلسطين

أعد رسالة حول التناص الذاتي في (في حضرة الغياب) لمحمود درويش، بإشراف الأستاذ الدكتور عادل الأسطة - جامعة النجاح الوطنية - نابلس

وأود الاستفسار عن عبارة وردت في الكتاب وهي قول محمود (رحمه الله)

عندما كان في المستشفى قبل إجراء العملية الثانية في باريس عام 1998م

"... حتى ظننت ليلى، ملاكك الحارس وأصدقاؤك نبيل وصبحي والياس وفاروق..."

هل ليلى هي ليلى شهيد؟ ومن هو نبيل؟

والياس هل هو الياس خوري؟ وهل فاروق هو فاروق مواسي؟

أرجو أن ترد علي للأهمية وجزاك الله خيرًا

http://www.alsairafy.net

An-Najah National University
Faculty of Graduate Studies

Autotextuality in (In The Presence of Absence) for the poet Mahmoud Darwish.

By
Tareq Ali Ahmad Al-Sairafy

Supervisor
Professor. Adel Al- Ostah

This thesis is Submitted in Partial Fulfillment of the Requirements for the Degree of Master in Arabic Language and Literature, Faculty of Graduate Studies An-Najah National University, Nablus, Palestine.
2011

Autotextuality in (In The Presence of Absence)
for the poet Mahmoud Darwish.

By
Tareq Ali Ahmad Al-Sairafy
Supervisor
Professor. Adel Al- Ostah

Abstract

This thesis deals with the theory of autotextuality in Mahmoud Darwish's book In the Presence of Absence, where the poet uses it to autotextualize with him self in the essence, concepts, methods, images, and glossary that serves concepts; which he does in his poetic and prosaic works as well. So, is this autotextuality (or reconstruction of ideas) considered repetition? Or has the poet created his text to avoid repetition? And what has he innovated in this book?

This thesis shall answer these questions and others; so I divided it into: an introduction, two chapters, and an epilogue. The introduction sheds light on: the subject, previous studies, the importance of this study, and the methodology I used.

In the first chapter, I examined the connection between his above mentioned book- about which the whole study is conducted- and what has proceeded of Darwish's poetry. I traced mutual positions of intertextuality, and found that they meet at many points (i.e. topics), such as: childhood, family relations, immigration and deportation, returning home, occupier and jailor, Palestinian identity, alienation and exile, and sickness and death.

I have made these topics as basic titles in my research, and many subtitles have branched accordingly, containing some other textualities. So, I examined them from the perspective of: style, use of pronouns, past and present tense verbs, and imagery. I also referred to the poet's vision of action, or idea, or that of the subject of his poetry; then, that of In the Presence of Absence, which means the time of action, and of the time of writing about it, later on.

In the second chapter, I examined the relation between his book, and what has proceeded of the poet's prose: his articles, letters, diaries, and interviews. Thus, I revealed posts of textuality between In the Presence of Absence, and its former prosaic works, as I did in the first chapter.

The epilogue contained the most important results I reached after research and examination of this subject; I mainly found:

- That Darwish writes many texts on the same subject, but the difference is noticeable in terms of style, glossary, expressions and imagery; thus, there is no repetition.
- That he wrote his book depending on memory; which means that he may have forgotten some details of his past life. Especially when he wrote about that early stage of his childhood before Nakba.
- That he autotextualizes by drawing images, and reversing analogy sometimes, or even building imagery expressions.
- The poet makes great use of external textuality, by repeating it differently in other texts. Consequently, it became part of his culture and language, to create intertextuality.

This document was created with Win2PDF available at http://www.win2pdf.com.
The unregistered version of Win2PDF is for evaluation or non-commercial use only.
This page will not be added after purchasing Win2PDF.