جامعة النجاح الوطنية
كلية الدراسات العليا

رثاء الأقارب والذات في الشعر الفلسطيني (فدوى طوقان، محمود درويش، سميح القاسم، أحمد دحبور، مريد البرغوثي أنموذجاً)

إعداد
كامل محمد كامل ياسين

إشراف
أ. د. عادل الأسطه

قدّمت هذه الأطروحة استكمالاً لمتطلبات الحصول على درجة الماجستير في اللغة العربية وآدابها بكلية الدراسات العليا في جامعة النجاح الوطنية في نابلس، فلسطين.
2020م

رثاء الأقارب والذات في الشعر الفلسطيني (فدوى طوقان، محمود درويش، سميح القاسم، أحمد دحبور، مريد البرغوثي أنموذجاً)

إعداد

كامل محمد كامل ياسين

نوقشت هذه الرسالة بتاريخ 2020/09/21م، وأجيزت.

أعضاء لجنة المناقشة	التوقيع
1. أ. د. عادل الأسطة / مشرفاً رئيساً	.....
2. د. طه طه / ممتحناً خارجياً	.....
3. أ. د. إحسان الديك / ممتحناً داخلياً	.....

الإهداء

إلى أمي..

إلى أبي ..

أنتما منارة الروح ووجهة القلب

إلى روح جدّتي الفائضة حضوراً ودفئاً

إلى التي أيقظت في داخلي أياماً من الحب وعصوراً من الكلمات

إلى الإنسان في كل مكان وزمان

وهو يواجه الموت بأقصى ما يستطيع من الحياة

الشكر والتقدير

أتقدّم بجزيل الشكر وعظيم الامتنان إلى أساتذتي الكرام في قسم اللغة العربية، وأخصُّ بالشكر الأستاذ الدكتور عادل الأسطة الذي أشرف على أطروحتي، وكان لي بصبره الطويل وصدره الرحب خير موجهٍ وداعم طوال فترة الكتابة، ولم يبخل عليَّ بتوجيهاته وإرشاداته التي كان لها الأثر البالغ في خروج هذه الأطروحة إلى النور.

الإقرار

أنا الموقع أدناه مقدم الرسالة التي تحمل العنوان:

رثاء الأقارب والذات في الشعر الفلسطيني (فدوى طوقان، محمود درويش، سميح القاسم، أحمد دحبور، مريد البرغوثي أنموذجاً)

أقر بأن ما اشتملت عليه هذه الرسالة هو جهدي الخاص، باستثناء ما تمت الإشارة إليه حيثما ورد، وأن هذه الرسالة كاملة، أو أي جزء منها لم يقدم من قبل لنيل أي درجة أو لقب علمي أو بحثي لدى أي 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: كامل محمد كامل ياسين

Signature: التوقيع: كامل ياسين

Date: التاريخ: ٢١/ ٩/ ٢٠٠٨م

فهرس المحتويات

الموضوع	الصفحة
الإهداء	ج
الشكر والتقدير	د
الإقرار	هـ
فهرس المحتويات	و
الملخص	ي
المقدمة	**1**
الدراسات السابقة	2
صعوبات الدراسة	4
إشكاليات الدراسة	5
منهج البحث	5
محتويات الدراسة	6
الفصل الأول: رثاء الأقارب في الشعر الفلسطينيّ.	**8**
تمهيد	9
1.1 المبحث الأول: رثاء الأب	12
مدخل	12
1.1.1 فدوى طوقان	15
1.1.1.1 علاقة فدوى بأبيها من خلال السيرة الذاتية	15
2.1.1.1 علاقة فدوى بأبيها من خلال الشعر	18
3.1.1.1 رثاء الأب	22
4.2.1.1 بين يدي القصيدة	23
2.1.1 سميح القاسم	28
1.2.1.1 علاقة القاسم بأبيه	29
2.2.1.1 رثاء الأب	31
3.1.1 مريد البرغوثي	35
1.3.1.1 علاقة مريد بأبيه من خلال كتابه "رأيت رام الله"	35
2.3.1.1 رثاء الأب	37

الموضوع	الصفحة
3.3.1.1 بين يدي القصيدة	38
4.1.1 محمود درويش	44
1.4.1.1 علاقة درويش بأبيه	44
2.4.1.1 علاقته بأبيه من خلال الشعر	46
3.4.1.1 الرثاء في شعره	51
4.4.1.1 رثاء الأب	53
5.4.1.1 بين يدي القصيدة	55
5.1.1 أحمد دحبور	61
1.5.1.1 علاقة دحبور بأبيه	62
2.5.1.1 رثاء الأب	63
3.5.1.1 بين يدي القصيدة	64
2.1 المبحث الثاني: رثاء الأخ	69
مدخل	69
1.2.1 فدوى طوقان	72
1.1.2.1 علاقة فدوى بأخيها إبراهيم من خلال السيرة	72
2.1.2.1 الرثاء في شعرها	74
3.1.2.1 رثاء إبراهيم	76
4.1.2.1 علاقة فدوى بأخيها نمر من خلال السيرة	84
5.1.2.1 رثاء نمر	85
2.2.1 أحمد دحبور	94
1.2.2.1 علاقة دحبور بأخيه كامل	94
2.2.2.1 رثاء كامل	94
3.2.2.1 بين يدي القصيدة	95
3.2.1 مريد البرغوثي	101
1.3.2.1 علاقة مريد بأخيه منيف	102
2.3.2.1 رثاء منيف	104
3.3.2.1 بين يدي القصيدة	105
3.1 المبحث الثالث: رثاء الأم	112

الموضوع	الصفحة
مدخل	112
3.1.1. فدوى طوقان	113
3.1.2.محمود درويش	115
3.1.3. سميح القاسم	116
3.1.4. أحمد دحبور	117
3.1.5. مريد البرغوثي	120
4.1 المبحث الرابع: رثاء الزوجة	123
مدخل	123
1.4.1 مريد البرغوثي	127
1.1.4.1 علاقة مريد بزوجته رضوى عاشور	127
2.1.4.1 رثاء رضوى	129
الفصل الثاني: رثاء الذات في الشعر الفلسطينيّ	**135**
تمهيد	136
1.2 المبحث الأول: فدوى طوقان	140
1.1.2 الموت في سيرتها الذاتية	140
1.2.2 رثاء الذات في شعرها	140
2.2 المبحث الثاني: محمود درويش	153
1.2.2 الموت في شعره	153
2.2.2 جدارية	156
3.2.2 في حضرة الغياب	170
4.2.2 لاعب النرد	176
3.2 المبحث الثالث:سميح القاسم	182
1.3.2 الموت في شعره	182
2.3.2 رثاء الذات في قصيدة "كلمة الفقيد في مهرجان تأبينه"	183
3.3.2 بين يدي القصيدة	185
4.3.2 رثاء الذات في أعماله الأخيرة	197
4.2 المبحث الرابع:أحمد دحبور	201
1.4.2 الموت في شعره	201

الموضوع	الصفحة
2.4.2 رثاء الذات في قصيدته "في حضرة الذئب"	205
3.4.2 بين يدي القصيدة	206
الفصل الثالث: الدراسة الفنية	**216**
1.3 المبحث الأول: هيكل القصيدة	217
1.1.3 العنوان	217
2.1.3 المطلع	220
3.1.3 التخلّص	223
4.1.3 الخاتمة	224
5.1.3 طول القصيدة	227
6.1.3 البناء المقطعي	231
2.3 المبحث الثاني: الموسيقى	234
1.2.3 القصيدة العمودية	234
2.2.3 قصيدة التفعيلة	235
3.2.3 تحول التفعيلة في القصيدة الواحدة	235
4.2.3 التدوير	241
4.2.3 القافية	242
1.4.2.3 التنويع في القافية	243
2.4.2.3 غياب القافية	245
3.3 المبحث الثالث: اللغة	246
1.3.3 المعجم الشعري	246
2.3.3 التكرار	255
4.3 المبحث الرابع: الصورة الشعرية	263
1.4.3 الصورة المفردة	264
2.4.3 الصورة المركبة	270
الخاتمة	**277**
قائمة المصادر والمراجع	**279**
Abstract	**b**

رثاء الأقارب والذات في الشعر الفلسطيني

(فدوى طوقان، محمود درويش، سميح القاسم، أحمد دحبور، مريد البرغوثي أنموذجاً)

إعداد

كامل محمد كامل ياسين

إشراف

أ. د. عادل الأسطة

الملخص

تتناول هذه الدراسة رثاء الأقارب والذات في الشعر الفلسطيني عند الشعراء الفلسطينيين قيد الدراسة (فدوى طوقان، محمود درويش، سميح القاسم، أحمد دحبور، مريد البرغوثي)، ويدرس الباحث نصوص هؤلاء الشعراء في ضوء قصيدة الرثاء العربية، مثيراً أسئلة التشابه والاختلاف.

تشتمل الدراسة مقدمة وثلاثة فصول، وقد تحدث الباحث في المقدمة عن غرض الرثاء في الشعر العربي، وعن سبب اختياره، وموضوع الدراسة ومشكلاتها، والدراسات السابقة التي لها صلة بالموضوع، وأبان عن المنهج الذي اتّبعه في دراسته.

في الفصل الأول درس الباحث رثاء الأقارب، وجاء هذا الفصل متفرّعاً إلى أربعة مباحث على النحو الآتي: (الأب، الأخ، الأم، الزوجة)، وقد راعى الباحث في ترتيب المباحث عدد القصائد التي كتبت في كل موضوع، وراعى في توزيع الشعراء الفترة الزمنية التي كتبوا فيها نصوصهم.

أما في الفصل الثاني فقد درس الباحث رثاء الذات عند الشعراء الذين كتبوا في هذا الموضوع، وتفرّع الفصل إلى أربعة مباحث؛ حيث خصص كل مبحث للرثاء عند الشعراء المدروسين مراعياً الترتيب الزمني لكتابة القصائد، على النحو الآتي: (فدوى طوقان، محمود درويش، سميح القاسم، أحمد دحبور).

وخصص الباحث الفصل الثالث للدراسة الفنية؛ حيث توقف أمام بعض المظاهر الفنيـــة في القصائد المدروسة وهي: (بناء القصيدة، الموسيقى، اللغة، الصورة الفنية).

وقد شفع الباحث دراسته بخاتمة عرض فيها أهم النتائج والتّوصيات التي توصّل إليهـــا، وبقائمة حوت المصادر والمراجع التي اعتمد عليها.

المقدمة

منذ أن خلق الله الإنسان وصيّره خليفة على هذه الأرض والموت يُعدُّ من أعمق المعضلات الوجودية وأشدها تعقيداً؛ فمنذ البدء والإنسان يقف حائراً خائفاً حيال هذا الوحش الميتافيزيقي الذي يتربّص به وبإخوته من البشر، ومن المؤكد أنَّ خوف الإنسان من الموت يكمن في خوفه من المجهول، فمع أنَّ أساطير الحضارات القديمة ومن بعدها الديانات السماوية منها والوضعية قدّمت حلولاً لهذه المشكلة الوجودية، إلا أنَّ حيرة الإنسان وخوفه لم يتوقّفا إزاء الموت.

وبما أنَّ الشعر ترجمان الشعور والفكر الإنساني على امتداده فمن البدهي أن يكون الموت حاضراً في قصائد الشعراء على اختلاف الأزمنة والعصور والحضارات، أولئك الشعراء الذين حملوا على عاتقهم هموم البشرية، ولم يقدّموا حلولاً جاهزة وإنما خاضوا هذا الصراع الوجودي بكامل قوتهم وضعفهم أيضاً.

من هذا المنطلق ظهر شعر الرثاء؛ فلم يكن أمام الشعراء وهم يجدون الموت يُغيّب البشر من حولهم إلا البكاء، ومغالبة الحزن الذي يقهر الإنسان، ويضعفه، ويضعه في معركة غير متكافئة مع الوجود والطبيعة، وبما أنَّ البشر يتساوون أمام الموت بوصفهم ضحايا عاجزين؛ فمن الطبيعي ألا يقتصر شعر الرثاء على حضارة أو أمة دون سواها من الأمم والحضارات الأخرى.

وقد وقع اختياري على هذا العنوان ؛لأهمية شعر الرثاء وحضوره البارز في الأدب العربي ولخصوصية الرثاء في الشعر الفلسطيني ؛ حيث أنَّ الموت حاضرٌ بقوةٍ في حياة الفلسطينيين، هذا الحضور الذي يصل إلى درجة التعايش، والتأقلم معه، وأنسنته.

تتناول هذه الدراسة شكلين من أشكال الرثاء هما: رثاء الأقارب (الأب، والأخ، والأم، والزوجة)، ورثاء الذات، ولم يحضر رثاء الابن؛ لأنَّ الشعراء المدروسين لم يفقد أيٌّ منهم أحداً من أبنائه في حياته، بل إنَّ قسماً منهم لم ينجب مثل فدوى طوقان ومحمود درويش، علماً أنه قد يكون حاضراً وجلياً في قصائد شعراء فلسطينيين آخرين.

الدراسات السابقة

لا شك أنَّ الشعراء الذين سيتناولهم الباحث في هذه الدراسة هم من أكثر الشعراء تأثيراً في الحركة الشعرية الفلسطينية؛ ولهذا السبب فقد قامت حولهم كثيرٌ من الدراسات والأبحاث، لكن لم تتناول هذه الدراسات موضوع الرثاء في شعرهم بوصفه ظاهرة شعرية مشتركة بينهم وغيرهم، وإنما عالجت هذا الموضوع معالجة سريعة، فلم أعثر على دراسات سابقة تتناول الموضوع بشكل منهجي محدد؛ ومن أهم الدراسات التي اتصلت بالموضوع قيد البحث:

1ـ **فدوى طوقان ؛الشاعرة والمعاناة:** كتاب للباحث هاني أبو غضيب، صادر عن منشورات دار الزيتون عام(1983م)؛ يقارن الباحث فيه بين فدوى وأخيها إبراهيم مقارنة مضمونية فنية، ويدرس بعض دواوينها الشعرية دراسة تحليلية نفسية معبراً عن معاناتها الوجودية من خلال رؤية الشاعرة للموت؛ ليصل من خلال هذا إلى المعاناة الإنسانية كما تمثّلت في قصائد الشاعرة.

2ـ **فدوى طوقان تشتبك مع الشعر:** وهو كتاب للباحث شاكر النابلسي، صادر عن الدار السعودية للنشر في جدة عام (1985م) ؛، ويأتي الباحث فيه على تجربة فدوى طوقان الشعرية محاولاً أن يبرز المفاهيم الفنية للشعر العربي المعاصر، ثم يطبقها على دواوين فدوى طوقان " وحدي مع الأيام، وجدتها، أعطنا حبّاً ".

3ـ **فدوى طوقان ؛أغراض شعرها وخصائصه الفنية:** وهو كتاب لإبراهيم العلم صدر عن اتحاد الكتاب الفلسطينيين في القدس عام (1992م)؛ يتحدث فيه الباحث عن مناهل ثقافة فدوى طوقان التي أسهمت في نضوجها الشعري، وعن أغراض شعرها، ويعقد الباحث فصلاً كاملاً يتحدث فيه عن غرض الرثاء في شعرها، ويأتي على القصائد والمخطوطات التي كتبتها في رثاء والدها وأخويها إبراهيم ونمر.

4ـ **الصورة الشعرية عند فدوى طوقان:** كتاب لخالد سنداوي صدر عن مكتبة كل شيء في حيفا عام (1993م) ؛ يدرس فيه صاحبه الصورة الشعرية في شعر فدوى ومصادرها

والسمات الخاصة لهذه الصورة في مرحلتين إبداعيتين، ففي المرحلة الأولى الممتدة من عام (1929ــ1967م) نجد صورة العزلة والصراعات النفسية، وفي المرحلة الثانية الممتدة من عام (1967ــ1987م) انتقلت الشاعرة من الرومانسية إلى الواقعية ؛ إثر حدوث النكسة وممارسات الاحتلال التي تركت أثراً واضحاً في شعرها.

5 ــ **أرض القصيدة ؛ جدارية محمود درويش وصلتها بأشعاره:** وهو كتاب لعادل الأسطة صدر عن دار الزهرة للنشر والتوزيع (بيت الشعر) في رام الله عام (2001م) ؛ والكتاب هو مجموعة مقالات نشرت تباعاً تناول فيها الباحث عنوان الجدارية ودلالاته، ولوحة الغلاف، وموضوعات مختلفة أبرزها موضوع الموت في الجدارية، ووظيفة الشاعر والشعر، وطفولة الشاعر، مبيّناً صلة الجدارية بأشعار درويش السابقة.

6 ــ **النماذج البدئية وتجليّات الحضور والغياب في قصيدة محمود درويش " ربِّ الأيائل يا أبي ربّها ":** وهو بحث منشور في مجلة إربد للبحوث والدراسات عام (2001م) لإحسان الديك؛ يتحدث فيه عن تجربة محمود درويش الشعرية، وتوظيفه الأسطورة، فيأتي على عتبة عنوان القصيدة ويربطه بالمضمون الذي يمتزج فيه الواقعي بالأسطوري عن طريق استلهام التراث الكنعاني وأساطيره.

7ــ **سيرة فدوى طوقان وأثرها في أشعارها:** وهي رسالة ماجستير للباحث رمضان عمر، صدرت في كتاب عن دار الأسوار في عكا عام (2004م) ؛ يستفيد الباحث في هذه الدراسة من سيرة فدوى طوقان وأثرها في دراسة أشعارها، فيأتي على حياة الشاعرة من خلال سيرتها، ويستخدم المعطيات المستقاة من حياتها ليطبقها على أعمالها الشعرية، ويفسر بعض الظواهر الشعرية في أشعارها، ويقارن بين سيرتها وسير أخرى في الوطن العربي وتحديداً النسوية منها.

8ــ **جماليات الموت في شعر محمود درويش:** وهو كتاب للناقد المغربي عبد السلام مساوي، صدر عن دار الساقي في بيروت عام (2009م) ؛ و يدرس فيه الباحث مفهوم الموت

وتحولاته في شعر محمود درويش، ويرى أنه كان يتعاطى مع الموت بوصفه استراتيجية أساسية لاسترجاع الكيان الروحي والمادي، ثم يتوجه إلى المفهوم الذاتي للموت متمثّلاً في "جدارية"، حيث أخذ الشاعر يتعاطى مع الموت ذاتياً لا جمعياً، وأصبح أكثر انتباهاً للمسألة الوجودية، ويفصّل الباحث الأسباب التي دفعت الشاعر إلى هذا التحول.

9ــ **رمزية القناع في سربية سميح القاسم:** وهو بحث منشور في مجلة جامعة الأزهر في غزة عام (2011م) لإحسان الديك؛ يقف الباحث فيه على تقنية القناع التي برع سميح القاسم في استخدامها، ويأتي على علاقة القناع بالأسطورة والرمز، فيقف على عتبة العنوان وعلاقته بمضمون القصيدة، وعلى موت هاملت \ سميح \ تموز وبعثه وعلاقة أوفيليا حبيبة هاملت بفلسطين وتماهيها مع عشتار، ثم يقف على سؤال هاملت المعروف (أكون أو لا أكون).

10ــ **أحمد دحبور.. مجنون حيفا:** وهو كتاب لعادل الأسطة، صدر عن منشورات وزارة الثقافة الفلسطينية عام (2018م) ؛ ويضم هذا الكتاب مجموعة من الدراسات والمقالات أنجزها الباحث في فترات متباعدة، درس فيها العديد من أعمال أحمد دحبور الشعرية، وأتى على علاقة الشاعر بعائلته، وحضورها في شعره، وبعض الانطباعات والحوارات إثر زيارات ولقاءات متكررة مع الشاعر، وتكمن أهمية الكتاب في أنه يؤسس مدخلاً للباحثين والدارسين ليتناولوا من جديد مشهد أحمد دحبور الشعري.

صعوبات الدراسة

واجه الباحث في أثناء إعداد هذه الدراسة عدداً من الصعوبات، أهمها:

1ــ صعوبة الحصول على بعض المراجع.

2ــ عدم وجود دراسة وافية تتناول موضوع الرثاء في الشعر الفلسطيني بشكل منهجي مفصل، فمعظم الدراسات التي تناولت الشعر الفلسطيني تناولته بوصفه شعراً مقاوماً ملتزماً، ولم تركّز بشكل وافٍ على المواضيع الإنسانية فيه، ولم تقرأه في ضوء قصيدة الرثاء العربية.

3ــ تعدد طبعات بعض دواوين الشعراء قيد الدراسة، ووجود اختلافات بينها.

مشكلة الدراسة

كيف تبدّى رثاء الأقارب والذات في الشعر الفلسطيني من الناحيتيْن: المضمونية والفنّية؟

وتنبثق من مشكلة البحث الأساسية، مجموعة من الأسئلة الفرعية ؛ أهمّها:

1ــ إلى أي مدى توافرت عناصر قصيدة الرثاء التقليدية في قصائد الرثاء التي كتبها الشعراء الفلسطينيون المدروسون ؟

2ــ كيف أثّرت الظروف السياسية والنكبات التي تعرضت لها القضية الفلسطينية في قصيدة الرثاء التي كتبها هؤلاء الشعراء؟

3ــ لماذا ذهب بعض الشعراء الفلسطينيين إلى كتابة قصيدة رثاء الأقارب والذات في فترات متأخرة من حياتهم بينما كتبها شعراء آخرون في بداياتهم الشعرية؟

4ــ كيف تجلّت الثقافات الإنسانية والفلسفات التي عالجت موضوع الموت في الشعراء الفلسطينيين المدروسين الذين كتبوا قصيدة الرثاء؟

منهج البحث

جمع الباحث القصائد التي كتبها الشعراء الفلسطينيون المدروسون، وقرأها ودرسها في ضوء الشعر العربي القديم، والدراسة بذلك في منهجها أقرب إلى المنهج التاريخي؛ أي قراءة الموضوع في ضوء قصائد سابقة قيلت في الموضوع نفسه، وفي الفصل الثالث الذي أتى فيه الباحث على الدراسة الفنية درس القصائد دراسة جمالية وأسلوبية متوقفاً أمام بعض الظواهر الفنية.

محتويات الدراسة

تتكون هذه الدراسة من فصلين وخاتمة على النحو الآتي:

الفصل الأول: رثاء الأقارب

وفيه تحدّث الباحث عن رثاء الأقارب (الأب، الأخ، الأم، الزوجة) عند الشعراء المدروسين، وقد راعى الترتيب الزمني في عرض القصائد، وبدأ الفصل بتمهيد يتحدث فيه عن غرض الرثاء؛ من حيث أصله وتطوره عبر العصور الأدبية المتعاقبة لرصد التغيرات الموضوعية التي طرأت على قصيدة الرثاء العربية، ودراسة قصائد الشعراء قيد الدراسة في ضوئها.

وقد تفرّع هذا الفصل إلى أربعة مباحث: (الأب، الأخ، الأم، الزوجة)، حيث عمد الباحث إلى عرض مقدمة موجزة في بداية كل مبحث عن هذه المواضيع، وتحدث عن علاقة الشعراء بأقربائهم كما يظهر في كتاباتهم الأدبية الأمر الذي من شأنه أن يضيء نصوص الرثاء، ثم توقف أمام الدراسات التي تناولت القصائد قيد الدراسة ــ إن وجدت ــ ودرس القصائد وحللها مثيراً في نهاية كل مبحث أسئلة التشابه والاختلاف مع القصيدة العربية.

الفصل الثاني: رثاء الذات

وفي هذا الفصل يتحدث الباحث عن رثاء الذات عند الشعراء الذين كتبوا في هذا الموضوع، واستهلّه بمقدمة موجزة تعرض لتطور غرض رثاء الذات في الشعر العربي، ويتفرّع الفصل إلى أربعة مباحث، كل مبحث يتحدث عن رثاء الذات عند شاعر معين مراعياً الترتيب الزمني لكتابة القصائد على النحو الآتي: (فدوى طوقان، محمود درويش، سميح القاسم، أحمد دحبور).

وقد توقف الباحث أمام الدراسات التي قاربت موضوع الموت في قصائد الشعراء قيد الدراسة، ثم درس هذه القصائد مثيراً أسئلة التشابه والاختلاف مع قصيدة رثاء الذات العربية.

الفصل الثالث: الدراسة الفنية

وفي هذا الفصل يدرس الباحث القصائد دراسة فنية، متوقفاً أمام بعض الظواهر الفنيّة البارزة فيها: (هيكل القصيدة، الموسيقى، اللغة، الصورة الشعرية)، ويخصّص مبحثاً كاملاً لكل ظاهرة من هذه الظواهر.

الخاتمة

وفيها عرض لأهم النتائج والتوصيات التي توصّل لها الباحث من خلال الدراسة.

الفصل الأول

رثاء الأقارب

تمهيد

يُعدُّ الرثاءُعلى اختلاف الأزمنة والعصور، من الموضوعات البارزة في الشعر العربي، ولا شكَّ أنَّ له خصوصية تميّزه عن غيره من الموضوعات؛ لا سيّما وأنّهُ يصدرُ عن عاطفةٍ صادقة وحزنٍ عميقٍ إثرَ الفقدِ والحرمانِ، وينفتحُ هذا الحزن على أسئلةِ الوجودِ المزمنة، وجدوى الحياة، ويقفُ شاعره محاولاً اقتحام كُنهِ الموت الذي يتربّص بالناس منذ البدء.

ويرى ابن فارس أنَّ اجتماع حرفيْ الراء والثاء ينطوي على رقّة وإشفاق[1]، ونجدُ أنَّ الفعل "رثيت" يحمل معنى الإشفاق والرقة، ويُقال: رثية في المفاصل: أي وجعٌ فيها،وتحمل معنى الرعشةِ في الأنامل[2]، في لسانِ العربِ: "رثا فلانٌ فلاناً إذا بكاهُ بعد موته، ورثيت الميت مدحتهُ بعد الموت وبكيته"[3] فاستناداً إلى هذه التعريفات نجد أنَّ الرثاء، في معناه اللغوي؛ يحيل إلى معاني الرقة والشفقة والحزن التي تعتري الإنسان المفجوع من أثر الموت.

ويرى شوقي ضيف أنَّ الرثاء بدأ عند العرب بصورة تشبه السحر والتعاويذ التي كانت تُقرأ على قبر الميت، كما أنَّ النساء كُنَّ حين يندُبنَ الميت يقمن قبل ذلك ببعض الطقوس، مثل: حلق الشعر، ولطم الخدود[4]، ولم يكن هنالك قصائد رثاء بالمعنى الفني إنما أناشيد نواحٍ تُنشَدُ بصياحٍ وعويل وِفْقَ إيقاعاتٍ معينة يكون القصدُ منها إظهارُ التفجّع وإثارة البكاء، وتختلف هذه الأناشيد النواحية عن المراثي الشعرية التي تحمل رؤية الشاعر، وتكون نتيجة للتأمل والخلق الفني[5].

---

[1] ينظر: ابن فارس؛ أبو الحسين أحمد: **معجم مقاييس اللغة**، ج2، تح: عبد السلام هارون، (د.ط)، بيروت، دار الفكر للطباعة والنشر والتوزيع، 1979م، مادة (رث)

[2] الزمخشري؛ أبو القاسم محمود بن عمر: **أساس البلاغة**، تح: محمد باسل عيون السود، (د.ط)، بيروت، دار الكتب العلمية، 1998م، ص 337

[3] ابن منظور ؛ محمد بن مكرم: **لسان العرب**، مادة (رثا)، (د. ط)، بيروت، دار صادر، 1992م

[4] ينظر: ضيف، شوقي: **الرثاء**، (ط4)، القاهرة، دار المعارف، 1987م، ص 7، 8

[5] ينظر: نعمة؛ مقبول علي بشير: **المراثي الشعرية في عصر صدر الإسلام**، (د.ط)، بيروت، دار صادر، 1997م، ص 17

وبهذا فقد تطور غرض الرثاء في العصر الجاهلي، بل إنَّ هناك من الشعراء من اشتهروا به مثل الخنساء، وقد توزّع الرثاء على ثلاثة محاور هي: الندب والتأبين والعزاء، و كثيراً ما كانت تتقاطع في القصيدة الواحدة، وسيصبح هناك شيء من التقنين والتنميط، فلا تكاد تخرج قصيدة الرثاء عن العناصر المحددة لها سلفا، كما ذكر حازم القرطاجنّي الذي كان يرى أنَّ الرثاء يجب أن يكون " شجيَّ القول، مُبكي المعاني، وأن يستفتح فيه بالدلالة على المقصد ولا يُصدّر بنسيب ؛لأنه مناقض لغرض الرثاء..."[1].

وبعد انتشار الإسلام أصبح الشعر أداة إعلامية حربية في وجه المشركين، فأخذ الشعراء يتناولون بعض الأفكار الإسلامية ويتحدثون عنها بألفاظ إسلامية لكن بمعمارٍ فني قديم، وعلى صعيد الرثاء فقد حاول الشاعر الإسلامي الخروج من دائرته الذاتية، وأخذ يسهم في الدفاع عن الإسلام ونشر تعاليمه[2].

وقد جاءت قصائد الرثاء في معظمها سطحية لا ترقى إلى مستوى الحادثة في تلك الفترة، لا سيما وأنَّ الشعراء وقعوا في ازدواجية حادة بين ماضي الجاهلية وحاضر الإسلام، إلا أنَّ هناك بعض المراثي التي تنم عن نضج فني ؛ مثل عينية أبي ذؤيب الهذلي التي تعتمد الدرامية في معالجة موضوع الموت من منظور فلسفي، وكذلك قصيدة متمم بن نويرة التي قالها في رثاء أخيه مالك؛ حيث ينفتح الشاعر من خلال حادثة الموت على الإنساني المشترك والكوني العام.

وبعد أن عصفت الفتن الداخلية والحروب الأهلية بالمسلمين أصبح الرثاء ذرائعيّاً؛ بمعنى أنَّ قصيدة الرثاء تغلغلت فيها الأيديولوجيا الحزبية والطائفية، وأصبحت وسيلة لمهاجمة الخصوم الآخرين، كما هو الحال في بكائيات الشيعة والخوارج، فلم تعد قصيدة الرثاء تنفتح على الوجع المريع وتعبر عن مرارة الفقد، ولم تعالج موضوع الموت من منظور إنساني.

---

[1] القرطاجنّي، أبو الحسن حازم: **منهاج البلغاء وسراج الأدباء**، (د.ط)، تح: محمد الحبيب بن الخوجة، بيروت، دار الغرب الإسلامي، 1986م، ص 306.

[2] ينظر: نعمة: **المراثي الشعرية في عصر صدر الإسلام**، ص 31.

وقد أخذت قصائد الرثاء فيما بعد تنحرف انحرافاً حاداً عن التعاطي مع موضوعات الموت والحزن والتفجع وإظهار ألم الفقد إلى مسارب أخرى؛ فشاع رثاء الحيوان والأدوات والمتعلَّقات المادية بدون دموع ولا حزن؛ إنما من أجل بثّ روح الفكاهة والسخرية والدعابة ونقد الواقع الاجتماعي.

وبالحديث عن الشعر الفلسطيني، فإننا نجد الشعراء الفلسطينيين في نهايات القرن التاسع عشر وبدايات القرن العشرين قد تأثروا بحركة الإحياء التي بسطت ظلالها، فبعد أن تحرر الشعر من قيود الزخارف اللفظية والمحسّنات البديعية في فترة الحكم العثماني، أخذ الشعراء الفلسطينيون يتأثرون بالشعراء السابقين من حيث البناء الفني ووحدة الوزن والقافية والموضوع[1]، فكانت قصيدة الرثاء امتداداً لما كانت عليه في العصور المتقدمة.

وفي فترة الانتداب البريطاني توجه الشعراء الفلسطينيون إلى إبراز الصورة السلبية للاحتلال والسمسار، واتجهوا في تلك الفترة إلى رثاء الشهداء الذين ارتقوا دفاعاً عن أوطانهم، ومع أنَّ الشعر الفلسطيني في تلك الفترة كان جماهيرياً غير متأثر بالموجة الرومانطيقية الذاتية التي اكتسحت الأدب العربي إلا أنه كان يحمل بوادر التجديد والنضوج الفني[2].

وبعد حلول النكبة عام (1948) حرّكت المأساة عواطف الشعراء الفلسطينيين وأذكت أحاسيسهم؛ فخرج الشعر صادقاً وملتهباً، ورثى الشعراء الكثير من الشهداء، ولم يتطور هذا الشعر فنياً، لكنّه ظل يكتسب قيمته من معالجته للموضوع الوطني[3].

وإثر الانقلاب المعرفي الحداثي، وشيوع شعر التفعيلة ؛ ظهر الكثير من الشعراء الفلسطينيين الذين تشرّبوا روح الحداثة، وانصهروا في بوتقة القضية، ولم يعد الرثاء غرضاً

---

(1) ينظر: السوافيري، كامل: **الأدب العربي المعاصر في فلسطين من سنة 1860 ــ 1960**، (د.ط)، القاهرة، دار المعارف، 1979م، ص 74.

(2) يأتي الدكتور إحسان عباس على قصيدة " الثلاثاء الحمراء " التي كتبها إبراهيم طوقان في رثاء الشهداء الثلاثة: محمد جمجوم وفؤاد حجازي وعطا الزير، ويرى فيها نواة للتجديد الفني في الشعر الفلسطيني؛ كونها تعتمد التدرج الدرامي في حركة الأيام والساعات؛ ينظر: إحسان عباس " **الشعر منذ بداية الانتداب حتى سنة 1967** "، الموسوعة الفلسطينية، الحياة الأدبية في فلسطين، مج 4، د.ط بيروت، دراسات الحضارة، 1984، ص 21.

(3) ينظر: السوافيري: **الأدب العربي المعاصر في فلسطين من سنة 1860 ــ 1960**، ص 83.

شعرياً بالمعنى المدرسي للكلمة؛ إنما أصبح هناك معالجة عميقة لموضوع الرثاء، واستثمار هذا الموضوع في التعبير عن نوازع النفس البشرية، وربْط الموت بالقضية الفلسطينية والمنفى والتاريخ والسياسة. وتسعى هذه الدراسة إلى مقاربة موضوع الرثاء لدى شعراء فلسطينيين محدّدين كتبوا في رثاء أقاربهم: الأب، الأخ، الأم، الزوجة، وفي رثاء الذات.

1.1 المبحث الأول: رثاء الأب

مدخل

لا شكَّ أن موت الأب من أشدّ الفجائع التي يمكن أن يمر بها الإنسان في حياته؛ على اعتبار أنَّ الأب يمثّل مصدر الأمن والأمان والحماية والحنان، وقيم الرجولة والركن المتين للأسرة، فلا عجب أن تكون قصائد الرثاء التي قيلت في الأب قصائد حارة تفيضُ أسىً وحزناً.

وقد توقف الدارسون في تناولهم موضوع الرثاء في الشعر العربي على اختلاف مراحله الزمنية أمام رثاء الشعراء لآبائهم، لكنَّ هذا الموضوع في الغالب لم يتلقَّ العناية الكافية، ولم يُلتفت إليه إلا في سياق الحديث عن غرض الرثاء بشكل عام في عصرأدبيّ بعينه، وقليلة هي الدراسات التي عُنيت بهذا الموضوع، وتناولته بشكل منهجي محدد.

ومن الدراسات التي تمكن الباحث من الاطلاع عليها والتي قاربت موضوع رثاء الأب دراسة محمد حسين أبو ناجي، والتي توقف فيها أمام الرثاء بأشكاله المتنوعة ابتداءً من العصر الجاهلي وانتهاءً عند العصر الحديث، ويأتي الباحث على موضوع رثاء الأب في معرض حديثه عمّا أسماه الرثاء الخاص؛ فيرى أنَّ القصائد التي قيلت في رثاء الأب تتضمن في مجملها معاني الحزن والأسى، وتعداد مناقب الأب الفقيد كالشجاعة والحنكة والسيادة، وبعض القصائد كان يغلب عليها طابع الحكمة والتفكر بجدوى الحياة وحقيقة الموت، ويسوق أمثلة لبعض الشواعر اللواتي رثين آباءهنَّ ؛ مثل: صفية بنت عبد المطلب، وفاطمة الزهراء، وفاطمة بنت الأحجم[1].

---

[1] ينظر: أبو ناجي، محمود حسين: **الرثاء في الشعر العربي أو جراحات القلوب**، (د.ط)، بيروت، منشورات دار مكتبة الحياة،، 1981م، ص 26.

وتعرض عذراء عودة الحسين نماذج من الشعر الذي قيل في رثاء الأب في معرض حديثها عن الرثاء في الشعر الجاهلي؛ وتخلص إلى أنَّ معظم المراثي في العصر الجاهلي كانت تتمحور حول المرثي، الذي حاول الراثي أن يجعله بطلاً يسبغ عليه القيم العليا للمجتمع واحتياجات القبيلة[1].

ويتوقف مهدي عواد الشموط أمام موضوع رثاء الأب؛ فيرى أنَّ الشعراء الأندلسيين تأثروا بفقد آبائهم، وأكثروا من ذكر مناقبهم، واستهجنوا العيش بعدهم خاصةً إذا كان الأب قتل غيلةً ؛ فتظهر هنا صورة الأب البطل الفارس[2].

ويأتي خالد نبيل أبو علي على رثاء الأب في معرض حديثه عن رثاء الأقارب في العصر المملوكي، ويخلص إلى أنَّ رثاء الآباء والأزواج اتّسما بقلة شواهدهما في ذلك العصر؛ ويعزو السبب في ذلك إلى عدم اهتمام الشعراء بهما، وعدم التفات المؤرخين لذلك النوع من الرثاء، ويغلب على النماذج القليلة التي أوردها طابع الحزن وإبراز التجلّد والصبر على فقد الأب[3].

ويحاول سلطان الزّغول أن ينفذ إلى تمثيلات الأب في القصيدة العربية بكل توجهاتها وانتماءاتها؛ فيأتي على تعبيرات الشعراء المحدثين عن فقد الأب في محاولة لقراءة الشكل الذي تمَّ عبره تقديم الأب الراحل، ويستجلي النصوص التي تتحدث عن فقد الأب ويحللها انطلاقاً من القصيدة الجاهلية القديمة مروراً بالقصيدة الرومانسية والقصيدة الدرامية، وقد وزَّع تمثيلات فقد الأب على عدة محاور وهي: المراحل الزمنية، وربط الأب بالمكان، وإحياء الأب المفتَقد، وأسطرة الأب[4].

---

[1] ينظر: الحسين، عذراء إبراهيم، *الرثاء في الشعر الجاهلي والإسلامي*، **مجلة الأستاذ**، مج1، بغداد، كلية الرافدين الجامعة، 2014م.

[2] ينظر: الشموط، مهدي عواد: **الرثاء في الشعر الأندلسي في عصري المرابطين والموحدين**، (رسالة ماجستير غير منشورة)،عمان، الجامعة الأردنية، 2010م، ص 11.

[3] ينظر: أبو علي، خالد نبيل، **فن الرثاء في العصر المملوكي الثاني (الدولة البرجية 784ـ923هـ)؛ دراسة تحليلية**، (رسالة ماجستير غير منشورة)،غزة، الجامعة الإسلامية، 2012م، ص 71.

[4] ينظر: الزّغول، سلطان، **البطركة الثقافية ؛ سلطة الأب وتمثيلاتها في الشعر العربي الحديث**، (ط1)، عمان، الآن ناشرون وموزعون، 2016م، ص 6.

أما عفاف إبراهيم حسن فتأتي بشيء من التفصيل على موضوع رثـــاء الأب، فتحـــاول الوقوف على تجربة رثاء الأب في الشعر العربي الحديث؛ للكشف عن طبيعتها على المستويين: الفكري، والشعوري، وسبر الأدوات الفنية التي اتّكأ عليها الشعراء في قصائدهم.

وتأتي الباحثة على تجربة فقد الأب من خلال ثلاثة مواقف هي: موقف الحزن والتفجع ؛ حيث يشترك الشعراء في بكاء الأب وتعداد مناقبه، وإظهار اللوعة، وموقف الحنين والتـــذكار؛ حيث يربط الشعراء حزنهم على فقدان آبائهم بالبيت والمواقف الحياتية التي عاشها كل منهم مع أبيه، وبالجانب الاجتماعي والوطني، وهناك موقف العتاب والندم ؛ حيث إنَّ بعـــض الشـــعراء دفعهم حزنهم إلى عتاب الأب الفقيد أو إلى عتاب الموت نفسه، وإلى الندم على مواقف معينـــة حصلت[1].

ويتوقف فاروق مواسي أمام نماذج شعرية قديمة قيلت في رثـــاء الأب وصـــولاً إلـــى الشعر الحديث؛ ويخلص إلى أنَّ الشعر الذي قيل في رثاء الأب صادرٌ عن نساء شواعر، ويأتي في مقاله على بعض الأدوات الفنية التي استخدمها شعراء الحداثة في رثـــاء آبـــائهم كـــالرمز والمبالغة[2].

وسيحاول الباحث في هذا المبحث دراسة القصائد التي قالهـــا الشـــعراء الفلســـطينيون المدروسون في رثاء آبائهم والوقوف على ما قالوه في رثائهم، والصفات التي أسبغوها علـــيهم، في ضوء قصيدة الرثاء القديمة والحديثة، فهل كرروا الكلام نفسه؟، ومـــاذا أضـــاف اللاحـــق للسابق؟.

---

[1] ينظر: حسن، عفاف إبراهيم: **رثاء الأب في الشعر العربي الحديث**، (رسالة ماجستير غير منشورة)، مكـــة المكرمـــة، جامعة أم القرى، مكة المكرمة، 2012م، ص5.

[2] ينظـــــر: مواســـــي، فـــــاروق، **رثـــــاء الأب عنـــــد الشـــــعراء المحـــــدثين**، الموقـــــع الإلكترونـــــي: http://www.diwanalarab.com/spip.php?article12362، تاريخ الزيارة: 13/ 9 / 2018 م

1.1.1 فدوى طوقان

1.1.1.1 علاقة فدوى طوقان بأبيها من خلال السيرة الذاتية

أصدرت فدوى طوقان سيرتها الذاتية بجزأين: (رحلة جبلية رحلةٌ صعبة)، (والرحلة الأصعب)، وتُعدُّ هذه السيرة بجزأيها من أجرأ السير الذاتية التي كُتبت عربياً؛ ذلك أنَّ الشاعرة تعبر بصدقٍ ووضوحٍ من خلال ذاتها عن معاناة المرأة التي ترزح تحت نير العادات والتقاليد، وتحاول بشتّى الوسائل الانفلات من ربقة الواقع الاجتماعي الظالم، فلا تلجأ إلى المواربة والتلميح، إنما تتحدث بكل شفافية ووضوح عن تفاصيل حياتها التي تركت أثراً لا يمّحي في ذاكرتها، فتكتب في مقدمة السيرة: "**حملتُ الصخرة والتعب، وقمتُ بدور الصعود والهبوط، الدورات التي لا نهاية لها، لا يكفي أن نحمل آمالاً كباراً وأحلاماً واسعة، حتى الإرادة وحدها لا تكفي**"[1]، فهي تصرُّ منذ البداية على مواصلة هذه الرحلة السيزيفية الصعبة وكتابة التجربة بكل ما فيها من مصاعب وأحزان.

وقد كان للعائلة دورٌ كبيرٌ في تكوين فدوى النفسي، وتعميق شعورها بالوحدة والانكفاء الحاد على الذات، هذا الانكفاء الذي وصل بها إلى مرحلة التفكير الجدّي في الانتحار، خاصة بعد حرمانها من التعليم ومن أبسط حقوقها الأسرية: " **كثيراً ما خطر لي تناول السم.. كان الانتحار هو الشيء الوحيد الذي يمكنني أن أمارس من خلاله حريتي المستلبة.. كنتُ أريد التعبير عن تمرّدي عليهم بالانتحار**"[2]؛ ليتحول الانتحار عندها من سلوك انهزامي استسلامي إلى وسيلة للتمرد والانعتاق.

وتمثّلت سلطة الأسرة بوالد فدوى الذي لم يكن ذلك الرجل المثالي الحنون الذي يمنح عائلته الحب والعطف كما تصوّره في سيرتها حيث تكتب: " **أما أبي فكان جافاً لا يترك لي أو لأخوتي مجالاً لنقترب إليه اكثر، وقد ظلَّ حضوره يبعث في نفسي الضيق منذُ طفولتي...**"[3].

---

[1] طوقان، فدوى: **رحلة جبلية رحلة صعبة**، (ط2)، عمان، دار الشروق للنشر والتوزيع، 1985م، ص 10.

[2] **المصدر نفسه**، ص 57.

[3] **المصدر نفسه**، ص 41.

لقد عانت فدوى كثيراً من الظلم الأبوي ؛ نظراً لحساسيتها المفرطة، ذاك الظلم الذي أخذ يُعرّيها من كينونتها ويجرّدها من وعيها، ويوصلها إلى مرحلة متقدمة من انعدام الكينونة وإنكار الذات: " **إنه لا يؤمن أنني أصلح لشيءٍ، إنّه لا يحمل لي سوى شعور اللااكتراث كأنني لا شيء، كأنني عدمٌ وفراغ، كأنني لا وجود لي إطلاقاً**"[1]، وفي المقابل كانت تميل إلى عمّها الحاج حافظ، والذي كانت تراه حاكماً وأميراً في الوقت الذي كانت تعتبر فيه والدها رجلاً عادياً كغيره من الناس[2]، وسيموت عمّها الحاج حافظ عام (1927) ؛ ليشكّل موته أول اصطدام لها مع مشكلة الموت[3].

وقد توقف الدارسون أمام علاقة فدوى طوقان بأبيها، في معرض دراستهم لسيرتها الذاتية وشعرها الذي يحمل في معظمه أصداءً من سيرتها في مراحل مختلفة من حياتها.

في حوارٍ صحفي أجرته ليانة بدرمع الشاعرة تتحدث الأخيرة عن ذكرياتها القديمة مع والدها، حيث لم تكن تشعر تجاهه بأي مودة، خاصة وأنّهُ حرمها وأخواتها من حقّهن في التعليم، وكانت العائلة تعاني من ضيقٍ مادي قبل أن يموت الأب ؛ فاجتمع للعائلة الفقر وصيتُ الغنى في آنٍ واحد[4].

وتدرس نادية عودة سيرة فدوى على اعتبارها وثيقة لتاريخ فلسطين، ومصدراً لنساء الطبقة العليا الفلسطينيات في تلك الفترة، وتأتي على علاقة الشاعرة بأبيها، وترى أنَّ حضور الأب في حياتها كان قليلاً، وتربط الباحثة بين موت والد فدوى والنكبة الفلسطينية؛ فبموت الأب بدأت فدوى تتحرر ذاتياً، وبحدوث النكبة أخذت رجولة الرجال تعاني من الهزيمة وصار النظام الأبوي كله مهاجماً [5].

---

(1) طوقان: **رحلة جبلية رحلة صعبة**، ص 71.

(2) ينظر: **المصدر نفسه**، ص 28.

(3) ينظر: **المصدر نفسه**، ص 30.

(4) ينظر: بدر، ليانة، فدوى طوقان: ***عندما يضربون بالريشة على العود يدقُّ قلبي***"، مجلة الكرمل، ع42، 1\10 \ 1991، ص 110.

(5) ينظر: عودة، نادية، **الشعر جسر نحو العالم الخارجي؛ دراسة في سيرة فدوى طوقان**، تر: عادل الأسطة، (د.ط)، نابلس، منشورات الدار الوطنية للترجمة والطباعة والنشر والتوزيع، 1998، ص 38

ويحاول رمضان عمر استثمار سيرة الشاعرة في توجيه بعض الإيحاءات الشعرية عندها، فيستفيد من بعض المعطيات المستقاة من حياة الشاعرة ليطبّقها على أعمالها الشعرية، ويأتي الباحث على حضور الرجل في السيرة الذاتية، فيتحدث عن شخصية الأب، ويجد أنَّ علاقة فدوى بأبيها كانت علاقة متوترة، تمثّل صورة السلطة المنفرة؛ مما ولّد في نفسها فلسفة الارتداد على الذات[1].

ويتحدّث الطيب غنايم عن بعض العوامل التي أسهمت في صقل موهبة فدوى طوقان وتحديد مسارها كالانكباب على القراءة، والثورة على العادات والتقاليد، ويشير إلى علاقة الشاعرة بأبيها الذي كان محافظاً متأثراً بالمنطق السائد الذي يمقت الإناث؛ مما جعل فدوى تعيش محرومةً من العطف والحنان الأبوي[2].

ويشير عادل الأسطة إلى إمكانية الإفادة من سيرة فدوى طوقان في دراسة شعرها، كما ويأتي على علاقتها بأبيها فيما يتعلق بالشعر الوطني؛ حيث كان والدها يطلب منها أن تكتب الشعر الوطني بعد وفاة أخيها إبراهيم، ويرى الأسطة أنَّ عزلة الشاعرة وابتعادها عن الناس أثّرا بشكل جليّ على موضوعاتها الشعرية الوطنية قبل النكسة؛ لا سيّما وأنَّ الكتابة في الموضوعات الوطنية والاجتماعية تتطلب الاندماج بالآخرين، وهذا ما حرمت منه فدوى[3].

وفي دراسته لسيرة الشاعرة بجزأيها يأتي سليمان جبران على علاقتها بأبيها كما تتمثل من خلال السيرة، فيرى في هذه العلاقة اعترافاً صادعاً خرقت فيه كل العادات والتقاليد

---

[1] ينظر: عمر، رمضان، **سيرة فدوى طوقان وأثرها في أشعارها**، (د.ط)، عكا، دار الأسوار، 2004، ص 43.

[2] ينظر: غنايم، الطيب: ***فدوى طوقان على وتري الخرق والبوح أو لعبة اختراق التابو***، مجلة مشارف، ع 24، 1\4\2004م، ص 94.

[3] ينظر: الأسطه: عادل، **السيرة كمنجز لدراسة النص الإبداعي**، الموقع الإلكتروني: https://staff-old.najah.edu/sites/default/files/%20%D8%A7%D9%84%D8%B0%D8%A7%D8%AA%D9%8A%D8%A9%20%D9%81%D8%AF%D9%88%D9%89%20%D8%B7%D9%88%D9%82%D8%A7%D9%86.pdf، ص 4، تاريخ الزيارة: 2018/9/24م.

المتوارثة في العائلة العربية فأصابت قدسية العائلة بالصميم؛ فكان حديثها بجرأة وانطلاق بداية لتحررها على مستويات عدة[1].

2.1.1.1 علاقة فدوى بأبيها من خلال الشعر.

لم يكن لوالد فدوى حضورٌ كبير في أشعارها الأولى؛ فلم يستطع ذلك الأب أن يترك الأثر الطيب في نفسها، ولم تستطع هي أن تتصنّع وتبرز صورة الأب المثالي وتنزع عنه غلالة الاستبداد والقسوة، فعندما علم والدها أنّها تتعلم كتابة الشعر " **أشاح بيده ووصل شرب القهوة المرة حاملاً كل معاني الاستخفاف والاستهانة**"[2].

وقد كان والد فدوى ناشطاً وطنياً يميل مع التيّار القومي الذي نشط في ثلاثينيات القرن المنصرم، فقامت حكومة الانتداب البريطاني بالقبض عليه هو ومجموعةٌ من رفاقه والزجّ بهم في سجن عكا، وهناك سيمرض ويشتدّ عليه المرض، وفي تلك الأثناء ستكتسح فدوى موجة من الحنين والحزن العميقيْن على والدها[3].

كتبت فدوى قصيدة "إلى أبي"،ونشرتها عام (1939) في مجلة الرسالة المصرية،التي كان يترأسها الأديب المصري أحمد حسن الزيّات، ولا تكاد الشاعرة في هذه القصيدة تنسحب من شرنقتها السوداء وهمومها الذاتية وهي تخاطب والدها المريض المسجون في مطلع القصيدة، حيث تكتب:

يا أبي ضاق بي الفضاءُ على رحْـ ... بِ مداهُ إذا ضاقَ صدري الكظيمُ
وعراني مما أصابَكَ من نَفْـ ... يٍ وسجنٍ كآبةٌ وهمومُ

---

[1] ينظر: جبران، سليمان: **الصعب والأصعب في رحلة فدوى طوقان**، مركز الدراسات والأبحاث العلمانية في العالم العربي، الموقع الإلكتروني: http://www.ahewar.org/debat/show.art.asp?aid=577676&r=0، تاريخ الزيارة: 12/5 /2018 م.

[2] طوقان: **رحلة جبلية رحلة صعبة**، ص 70.

[3] ينظر: **المصدر نفسه**، ص 17.

وحشـــةٌ تمـــلأُ الفـــؤادَ وغـــمٌّ راســخٌ فــي جــوانحـــي لا يــريمُ[1]

وتتراجع في ذهن الشاعرة صورة الأب المتسلّط المستبدّ، وتحلُّ مكانهـا صـورة الأب المريض الذي يكابد الألم في سجون الإنجليز:

ليْتَ شعري هل كفَّ عـنكَ مضيضُ السّ قـــمِ أم أنـــتَ موجـــعٌ مكلـــومُ

ويْحَ لي كيـفَ أنشـدُ الخفْـضَ والليـــ نَ وأنـــتَ المُقيّـــدُ المحـــرومُ [2]

فالموقف واللحظة يفرضان على الشاعرة أن تقصي صورة الأب السلبية؛ لتحلّ مكانهـا صورة الأب الحنون والمناضل، ولعلها وجدت في سجن والدها وفي اندلاع ثورة عام (1936) فرصة مواتية لأن تكتب الشعر الوطني الملتزم، وتنخرط في صفوف الشـعراء الـذين كـانوا يُلهبون الجماهير بقصائدهم المشحونة والغاضبة، علماً بأنَّها في تلك الفترة لـم تكتـب الشـعر الوطني إلا نادراً؛ فقد كانت في عزلة شبه تامة عن العالم الخارجي، والكتابة فـي الموضـوع الوطني والاجتماعي تتطلب من الكاتب الاندماج بالآخرين [3].

ثم تنتقل من مخاطبتها لوالدها إلى الحديث عن الوطن المغتصب وعن الأبطـال الـذين يذودون عن حياضه:

وطني بـي ممـا عـراكَ شجـونٌ وبقلـبي ممـا دهـاكَ كُـلـومُ

الـرزايـا حـلّـتْ بساحِـكَ والأ يامُ جـارت والبـؤسُ فيـكَ عـميـمُ

والنسـورُ الأُبـاةُ لمّـا استضيمـتْ ضاقَ عنهـا في الأرضِ هذا الأديـمُ [4]

---

[1] ينظر: العلم، إبراهيم: **فدوى طوقان ؛أغراض شعرها وخصائصه الفنية**، (ط1)، رام الله، اتحاد الكتـاب الفلسـطينيين، 1992م، ص 99، وينظر المصدر الأصلي: طوقان، فدوى، *إلى أبـي*، **مجلّـة الرسـالة**، القـاهرة، ع 299، 27 \3 \ 1939م.

[2] العلم: **فدوى طوقان؛ أغراض شعرها وخصائصه الفنية**، ص 99.

[3] ينظر: الأسـطة، عـادل، **السـيرة كمنجـز لدراسـة الـنص الإبـداعي**، الموقـع الإلكترونـي: https://staff-old.najah.edu/sites/default/files/%20%D8%A7%D9%84%D8%B0%D8%A7%D8%AA%D9%8A%D8%A9%20%D9%81%D8%AF%D9%88%D9%89%20%D8%B7%D9%88%D9%82%D8%A7%D9%86.pdf، ص 4، تاريخ الزيارة: 2018/12/25 م.

[4] طوقان: *إلى أبي*، **مجلة الرسالة**، ع 299.

ونلاحظ أنَّ الشاعرة ما زالت تدور في إطار الذات، ويبدو أثر التقليد واضحاً في استخدامها لمفردات وتعابير مستهلكة[1]؛ فهي تنهج نهج القصائد القديمة على مستوى الألفاظ الجزلة والصور الفنية؛ فلا غرابة أن يطلق عليها أخوها إبراهيم لقب (أم التمّام) بعد أن فوجىء بهذه القصيدة منشورةً في مجلّة الرسالة [2].

ومع أنَّ فدوى حاولت من خلال هذه القصيدة الانصهار في بوتقة القضية إلا أن انفعالها الوطني كان سطحياً؛ فلم تقدّم وعياً جديداً للقارىء إنما رددت مفاهيم جاهزة ومتداولة؛ فنجدها تكتب من الخارج وتتعامل مع التعبير الشعري الكلاسيكي، وتعجز عن مواكبة اللحظة؛ ربما لأنها كانت كغيرها من النساء مُقصاةً عن الساحة الوطنية في تلك الفترة، تتراكم المشاعر والهزات الوجدانية في داخلها، وتختمر لفترة ثم تولد على هيئة قصيدة، فتكتب عن قصيدتها السابقة: " **كانت تجربتي الشعرية في قصيدة " إلى أبي " حصيلة كل ما تجمّع في نفسي وتراكم من انفعالاتٍ منذ اشتعال الثورة عام (1936)، ما أقل القصائد التي كتبتها بعد الهزّة الانفعالية مباشرةً، لقد ظللتُ أعجز دائماً عن نظم الشعر وأنا في حالة الفوران العاطفي... بعد هدوء العواصف تعود إليَّ القدرة على النظم** " [3].

وقد كتبت الشاعرة قصيدة بعنوان " هو وهي "، وهي قصيدة حوارية طويلة بين فتاة اسمها ليلى وشاب يدعى عباس، تحدّثت فيها عن والدها بشيء من المواربة؛ فوصفته بالسجان الظالم والجلاد المتسلّط، فتكتب:

وإذا انشقَّ بابُ سجني أطلّتْ

منهُ عينا وحشٍ رهيبٍ كبيرِ

هو جلاّدي اللئيمُ ربيبُ الحقدِ

---

[1] ينظر: العلم: **فدوى طوقان ؛ أغراض شعرها وخصائصه الفنية**، ص 99.

[2] ينظر: طوقان: **رحلة جبلية رحلة صعبة**، ص 112.

[3] **المصدر نفسه**، ص 110.

والعنفِ والأذى والشرورِ

مستبدٌّ بالحكمِ، يُسْكرهُ الشرُّ

وتعذيبُ كل روحٍ ضعيفةْ

كان لي من شرورهِ كلَّ يومٍ

محنةٌ سُلّطتْ عليَّ مخيفة [1]

فهي تلجأ إلى التلميح والمواربة وتختبىء وراء شخصية ليلى المتخيلة، والتي تخاطب الحبيب المنتظر عباس، هذه الشخصية المشحونة بآمال فدوى وتطلّعاتها إلى عالم طوباوي ينتشلها من مستنقع العزلة والكآبة، ويرى سليمان جبران أن قراءة هذه القصيدة وملاحظة صورة الأب كما تمثّلت في سيرة فدوى تجعل القارىء يقرّر في شبه يقين أنَّ الجلاد المذكور في القصيدة ليس إلا أباها [2].

ويبدو أنَّ علاقتها المتوتّرة بأبيها في حياته، وصورته القاسية التي ظلّت تؤرقها وتحزُّ في ذاكرتها؛ قد أثارت لديها سؤال الدين، ودفعتها إلى الشك الديني في الإله؛ على اعتبار أنَّ الأب صورة مصغرة للإله الحاكم والذي جعلته يموت في قصيدتها " الإله الذي مات "، وتبدو من خلال العنوان متأثرة بفلسفة (نيشته) الذي نادى بموت الإله.

وقد أشار (استيفان فيلد) في دراسته عن الشعر الفلسطيني إلى هذه القصيدة، في معرض معالجته لسؤال الدين، ووجد فيها وصفاً شعرياً للشك إزاء الموروث الديني، ووصفاً لتجربة موت الله [3].

---

[1] ينظر: عمر: **سيرة فدوى طوقان وأثرها في أشعارها**، ص 110؛ وينظر المصدر الأصلي: طوقان، فدوى: **الأعمال الشعرية الكاملة**، (ط1)، بيروت، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، 1993م، ص 225

[2] ينظر: جبران: **الصعب والأصعب في رحلة فدوى طوقان**، الموقع الإلكتروني: http://www.ahewar.org/debat/show.art.asp?aid=577676&r=0.

[3] ينظر: فيلد، استيفان، *اليهودية والمسيحية والإسلام في الشعر الفلسطيني*، مجلة عالم الإسلام الألمانية، تر: عادل الأسطة، ونشرت الدراسة مترجمة في مجلة الكاتب المقدسي، عددي آب وأيلول، 1992م، ص 11.

ومع أنَّ فدوى تخوض في موضوع عميق وفلسفي في قصيدتها هذه، إلا أن صورة أبيها القاسية تلقي بظلالها بين أسطر القصيدة، خاصةً وهي تصف خوفها من الإله، هذا الخوف الذي ينزوي في أعماق النفس، ويقبع في العتمة:

كان في أعماقنا خوفٌ جهلنا كنهه

كان خوفٌ ينزوي في عتمةِ النفس ــ

ويخفي وجهه

عن مصبّ الضوء؛ لكنا تجاهلنا

وأغمضنا العيونا [1]

3.1.1.1 رثاء الأب

كانت العلاقة بين فدوى وأبيها، كما تُطلعنا في سيرتها الذاتية،علاقة متوترة قائمة على الخوف والرهبة والتوجّس؛ وانطلاقاً من هذه العلاقة بدأت فلسفة الكره نحو السلطة العليا تتبلور عند الشاعرة ممثّلة في البداية في سلطة الرجل الذي لم يمنحها الحنان ولم يغدق عليها من العطف ما تحتاج إليه.

وسيموت أبوها في عام (1948)، وستحاول أن ترثيه بعد أن أصبح لها تجربة مع الموت بعد وفاة أخيها إبراهيم الذي كان سندها ومتراسها الوحيد في وجه الأيام.

وقد رثت الشاعرة أباها في قصيدة واحدة وهي بعنوان" حياة " في ديوانها الشعري الأول "وحدي مع الأيام "، وأهدته إلى أخيها إبراهيم، وتبدو في هذا الديوان منكسرة إلى أبعد الحدود، تتقوقع على ذاتها وتخوض صراعها الدامي مع الحياة والناس، وتحاول الانفلات من ربقة

---

[1] طوقان: **الأعمال الشعرية الكاملة**، ص 296، 297.

الواقع، وترسم عالمها الحلمي الخاص، وتتعاطى مع موجودات الطبيعة، وتبثّ همومها إلى الفراغ والصدى؛ ولهذا تتصاعد النبرة الغنائية في قصائد هذا الديوان.

4.2.1.1 بين يدي القصيدة

كتبت الشاعرة هذه القصيدة على تفعيلات البحر المتقارب، وعمدت فيها إلى التجديد الموسيقي؛ حيث استخدمت أجزاء الأبيات من مشطور ومنهوك، وجاءت القصيدة في تسعة مقاطع على النحو الآتي:

ـ **المقطع الأول:** تؤكد الشاعرة أنَّ حياتها دموعٌ وقلبٌ ولوع، ولا تملك إلا الشوق والشعر والألحان

ـ **المقطع الثاني:** تفكّر في الموت الذي سيدفعها لأن تتلاشى؛ ليبقى صوتها يردد قصة حياتها الحافلة بالأسى

ـ **المقطع الثالث:** تمرُّ أمامها أطياف الراحلين في ليل السكون؛ فتغرق في دموع الحنين والأسى.

ـ **المقطع الرابع:** تخاطب أباها، وتطلب منه أن يطلَّ عليهم؛ فقد أصبحت حياتهم بعده ذلاً وجحوداً

ـ **المقطع الخامس:** يتراءى لها خيال أبيها، فيحنو عليها وتطلب منه أن يقترب أكثر.

ـ **المقطع السادس:** تتذكر أخاها إبراهيم، وقد مات وتركها وحيدة.

ـ **المقطع السابع:** تتحسّر على شبابها المقيّد بالأغلال.

ـ **المقطع الثامن:** تفزعُ للشعر حيث تجد فيه سلوى وملاذا.

ـ **المقطع التاسع:** تؤكد أنَّ نشيد وجودها سيبقى صداه يتردد بعد موتها.

وقد توقف بعض الدارسين أمام هذه القصيدة في معرض حديثهم عن علاقة فدوى بأبيها، فقد أتى إبراهيم العلم على مناهل ثقافة فدوى، وتجربتها الحياتية، وأثر كل هذا في شعرها، وعقد فصلاً كاملاً عن الرثاء في شعرها أتى فيه على رثائها لأخويها إبراهيم ونمر، وأشار إشارة عابرة إلى قصيدة " حياة " التي رثت فيها أباها؛ ليخلص إلى أنَّ هذه القصيدة أقرب ما تكون إلى ندب النفس منها إلى رثاء الأب[1].

وتتحدث غريد الشيخ عن مفهوم الموت عند فدوى طوقان، وتجد أنَّ عزلتها المفروضة عليها دفعتها لمناجاة الموت والتفكير فيه على اعتبار أنّه راحة للجسد والروح، وتشير الباحثة إلى قصيدة " حياة " ؛ وتخلص إلى أنَّ التفكير في الموت دفع الشاعرة لأن تبدو طفلة تحنُّ إلى أهلها ومراهقة تتحسر على شبابها [2].

ويدرس يحيى الشامي شعر فدوى فنياً وموضوعياً؛ فيقف على المرحلتيْن المفصليّتيْن في حياتها: المرحلة الرومانسية أو مرحلة ما قبل النكسة، ومرحلة ما بعد النكسة، وفي حديثه عن المرحلة الرومانسية يشير الباحث إلى قصيدة " حياة "، فيرى أنَّ الشاعرة تستحضر في قصيدتها صورة أبيها وأخيها الميتيْن؛ الأمر الذي زاد من انكفاء الشاعرة على ذاتها وتعميق شعورها بالاغتراب [3].

ويرى صبحي الحديدي في قصيدة " حياة " الكثير من الأسباب التي تسوّغ ترقية السياقات الاجتماعية والنفسية التي عاشتها الشاعرة إلى مرتبة العوامل الكبرى الصانعة لموضوعات النص الشعري؛ ففي هذه القصيدة يتّضح خطّان مهيمنان هما: خط الشجن العميق وتأمل الذات، وخط التحدي المتمحور حول لجوء الشاعرة للفن بوصفه خشبة الخلاص، ولا يقتصر التحدي على خيار الموضوع بل تنتقل الشاعرة من خلال القصيدة إلى خيار الشكل [4].

---

[1] ينظر: العلم: **فدوى طوقان؛ أغراض شعرها وخصائصه الفنية**، ص 64.

[2] ينظر: الشيخ، غريد، **فدوى طوقان شعر والتزام**، (د.ط)، بيروت، دار الكتب العلمية، 1994م، ص 63.

[3] ينظر: الشامي، يحيى، **فدوى طوقان ورحلة العذاب**، (د.ط)، بيروت، دار الفكر العربي، 2003م، ص 25.

[4] ينظر: الحديدي، صبحي، ***فدوى طوقان: الذات الشاعرة وترقية الموقف العاطفي***، **مجلة الكرمل**، ع 79، 2004م، ص 13، 14

ويشير عادل الأسطة إلى هذه القصيدة، ويرى أنّها كانت استثنائية في طريقة كتابتهـــا، خاصة وأنَّ الشاعرة أشارت إلى أنها أخفقت في رثاء أبيها، لكنها افتقدتـــه بعـــد موتـــه بســـبب المشاكل التي هبّت على العائلة بعد موته؛ وبسبب هذه المـــشـــاكل تولّدت لديها حاجـــة لعتـــاب الأب وانتقاده، فتذكّرته ورثته [1].

في المقطعيْن الأول والثاني من القصيدة نجد تصاعداً حاداً للنبرة الغنائية وإغراقاً فـــي الهموم الذاتية وانسحاباً إلى الداخل، فتكتب

حياتي دموع

وقلبٌ ولوعْ

وشوقٌ وديوانُ شعرٍ وعودْ[2]

وتؤكد على أنَّ حياتها أسىً، وتفكّر في الموت القادم، وترى أنَّ ظلَّ حياتهـــا سيتلاشـــى يوماً ما، ويظلُّ صداه يردّد صوتها وهي تشكو حياتها الحافلة بالدموع وقلبها المُترع بالأسى.

وفي المقطع الثالث تمهّد للحديث عن موت أبيها بالحديث عن طيوف الراحلين التي تلوح أمـــام ناظريها؛ حيث إنَّ موت أبيها لم يكن أول اصطدام مباشر لها مع مشكلة الموت، فقد فُجعت من قبل بوفاة بعض معارفها، ولم تكتب الشاعرة قصائد رثاء في أولئك الراحلين ــ باستثناء أخيهـــا إبراهيم ــ لكنَّ صورهم ظلّت تحاصرها كلما تحصّنت بالحزن وانسحبت إلى نفسها وذاتها:

بليل الشجون

وعمق السكونْ

تمرُّ أمامي كحلمٍ سرى

---

[1] ينظـــر: الأســـطة: **الســـيرة كمنجـــز لدراســـة الـــنص الإبـــداعي**، الموقـــع الإلكترونـــي: https://staff-old.najah.edu/2147/published-research، ص 16.

[2] طوقان: **الأعمال الشعرية الكاملة**، ص38.

طيوف أحبّائيَ الراحلينْ

فتزعجُ ناريَ خلفَ الرمادْ [1]

وفي المقطع الرابع تبدأ بالحديث عن أبيها وهي ترى الخلافات العائلية تشبُّ بعد وفاته، هذه الخلافات التي كانت الشاعرة تقف حيالها على الحياد، لكنه كان حياداً سلبياً يغرقها في مستنقع البؤس والألم ويعمّق من شعورها بالاغتراب، فتستنجد بأبيها الذي كان يستطيع أن يضع حدّاً لهذه الخلافات بصرامته وحزمه:

أطلَّ بروحكَ يا والدي

لتنظرَ من أفقكَ الخالدِ

فموتُكَ ذُلٌّ لنا أيُّ ذلِ

ونحنُ هنا بين أفعى وصلِ

ونفثِ سمومِ

وكيدِ خصومِ [2]

وتتخيل أباها في المقطع الخامس يشقُّ حجاب الغيب وينظر إليها من السماء نظرةً فيها حنان وعطفٌ، لكنه يبدو كئيباً، ولا يملك إلا أن يشاركها البكاء، وتدعوه أن يعود فقد طال رحيله ولم يعد هناك أحدٌ تستظلُّ العائلة بظلّه بعد رحيله [3].

وفي المقطع السادس تحضر صورة أخيها إبراهيم، وكأنَّ فجيعتها بموت أبيها جعلتها تستحضر كل أحزانها السابقة وتنبش في رماد الذكريات باحثة عن نار الحزن الدفينة، فتكتب:

---

[1] طوقان: **الأعمال الشعرية الكاملة:** ص 39.

[2] **المصدر نفسه**، ص 39

[3] ينظر: **المصدر نفسه**، ص 40.

وفي ليلِ سُهْدي

يُحرّكُ وجدي

أخٌ كان نبعَ حنانٍ وحبِ

وكانَ الضياءَ لعيني وقلبي

وهبّت رياحُ الردى العاتيةْ

وأطفأت الشمعةَ الغاليةْ [1]

وفي المقطع السابع تتصاعد نبرة اليأس والحزن والإغراق في الهموم الذاتية، وتستغرق في صراع مونولوجي حاد بينها وبين ذاتها؛ فتتحسر على شبابها المتآكل الـــذاوي، حيـــث رواه الأسى، وأصبح محكوماً بالأغلال التي تطوّقه [2].

وفي المقطع الثامن تطرق الشاعرة رأسها بوحشة ويأس، وتخلو إلى الشعر الذي تجد فيه ملاذاً لروحها، فتصوّرُ أشواق عمرها الذبيح؛ فيهدأ حسّها وتخشع نفسها وتسكن روحها[3].

وفي المقطع التاسع تخلو إلى عودها، حيث تهدهد أوتاره قلبها وتصارع آلام عمرهـــا، لتغني نشيد وجودها الذي سيظل صداه يتردد بعد موتها:

وهذا نشيدي

نشيدُ وجودي

سيبقى ورائي صداهُ يُعيدْ

حياتي دموع

---

[1] طوقان: **الأعمال الشعرية الكاملة**، ص 40

[2] ينظر: **المصدر نفسه**، ص 40، 41.

[3] ينظر: **المصدر نفسه**، ص 41.

وقلبٌ ولوع

وشوقٌ وديوانُ شعرٍ وعودْ [1]

وبقراءة هذه القصيدة في ضوء القصائد التي قيلت في رثاء الأب قديماً وحديثاً ؛ نجد أنَّ فدوى طوقان عبّرت بحسرة وألم عن فقد الأب وبكت بحرقةٍ وندم، لكن لم تعمد إلى ذكر مناقب الأب وإظهاره بصورة المرثي الذي تهتز النفس والعالم بفقده، فوجدت في هذه القصيدة مجالاً لأن تظهر شيئاً من العتاب والندم، لتصبح القصيدة معبرةً عن الافتقاد والحزن على مصير الذات أكثر من الحزن على وفاة المرثي، على غرار الكثير من الشعراء السابقين الذين رثوا آباءهم، وأظهروا الحزن والتفجع، وهي نفسها لم تكن تنظر إلى هذه القصيدة بوصفها قصيدة رثاء فتكتب في سيرتها الذاتية: " **ولقد حاولتُ أن أرثيه ففشلت، غير أنّي افتقدته افتقاداً حاداً حين أخذت تهبُّ علينا بعد وفاته رياح المشاكل العائلية** " [2].

ونجد في القصيدة اهتماماً كبيراً بالذات يجعلها أقرب ما تكون إلى ندب النفس منها إلى الرثاء؛ حيث تتلاشى صورة الأب بسرعة، ويطغى حضور الذات المنكسرة في القصيدة، ولعل السبب في ذلك يعود إلى النزعة الرومانسية التي طبعت شعرها في بواكيره الأولى [3]، فهي تجعل من الذات محوراً مركزياً في القصيدة، وتعبر من خلال موت أبيها عن حزنها وكآبتها وأحلامها التي تحطّمت على صخرة الحياة والعزلة.

2.1.1 سميح القاسم

أصدر سميح القاسم سيرته الذاتية " إنها مجرد منفضة " عام (2011)، واعتمد في سرد أحداثها على الذاكرة بالدرجة الأولى، متوسّلاً ضمير المخاطب في السرد، ومتوقفاً أمام مرحلة

---

[1] طوقان: **الأعمال الشعرية الكاملة**، ص 42

[2] طوقان: **رحلة جبلية رحلة صعبة**، ص 135.

[3] في كتابه "البطركة الثقافية ؛ دراسة في تمثيلات الأب في الشعر العربي الحديث"، يأتي سلطان الزّغول على قصيدة " يا موت " لأبي القاسم الشابي في رثاء أبيه، ويرى أنها تمثّل مرحلة القصيدة الرومانسية التي يتجلى فيها اهتمام اكبر بالذات؛ تعبيراً عن التمزق واليأس، ينظر: الزّغول: **البطركة الثقافية**، ص 15، وينظر المصدر الأصلي: **قصيدة " يا موت " لأبي القاسم الشابي، الديوان، (د.ط)**، بيروت، 2005م، ص 85.

الطفولة والنكبة، ومتحدّثاً عن أسفاره الكثيرة، ولقاءاته في الكثير من الشخصيات الاعتبارية، العربية منها والعالمية، وأتى على مواقفه في الدين والسياسة والشعر، وعلى علاقاته بعائلته.

وقد تناول الدارسون سيرة القاسم، فكتبت عنها الكثير من الدراسات التي تناولتها من زوايا مختلفة[1]، لكن لم يأتِ أحدٌ من الدارسين على علاقة الشاعر بأبيه من خلال السيرة؛ ولهذا سيدرس الباحث هذه العلاقة استناداً إلى السيرة نفسها.

1.2.1.1 علاقة القاسم بأبيه

يطلعنا الشاعر في حديثه عن أبيه على الكثير من صفاته ومناقبه الأثيرة؛ فقد كان يمتاز ببعد الرؤية، والرويّة والعمق في إصدار الأحكام، ويرى أنَّ بريطانيا لا تحب اليهود في الأصل، لكنها تتعامل بالمصالح لا بالعواطف؛ ولهذا كان يخشى أن تقف إلى جانب اليهود قبيل وقوع النكبة[2].

وكان أبوه يحرص تمام الحرص على إكرام ضيفه لدرجة أنّه كان في منزله كل ما يحتاجه الضيوف من مشروبات وأدخنة، مع أنه لم يكن يشرب الخمور ولم يكن يدخّن[3]، وكان حريصاً على تعليم أبنائه، ملتزماً بمبدأ المساواة بين الأولاد والبنات؛ ولهذا فقد أرسل ابنته شفيقة إلى دار المعلمات في رام الله رغم معارضة بعض الرجال المتزمتين من معارفه[4]، وعندما أصدر الشاعر ديوانه الأول " مواكب الشمس " كان أبوه يحاول الظهور بموقف محايد أمامه، وفي غياب الشاعر كان يقرأ قصائد الديوان مفاخراً بها أمام أصدقائه، ويعتبر ابنه خليفة المتنبي[5].

---

[1] من الدراسات التي تناولت السيرة: الأسطة، عادل: **إنها مجرد منفضة**، جريدة الأيام، 2012؛ الشايب، يوسف: " **إنها مجرد منفضة** " **لسميح القاسم** ".. **من الرامة إلى مسدس عرفات**، موقع ثقافات، 11\1\2015؛ لؤلؤة، عبد الواحد: **سيرة سميح القاسم المطوّقة بالشعر والفكاهة:** " **إنها مجرد منفضة** "، القدس العربي، 26\5\2018.

[2] ينظر: القاسم، سميح: **إنّها مجرد منفضة**، (ط1)، حيفا، دار راية للنشر والتوزيع، 2011م، ص 43

[3] ينظر: **المصدر نفسه**، ص 267

[4] ينظر: **المصدر نفسه**، ص 70

[5] ينظر: **المصدر نفسه**، ص 317

ويظهر الأب في السيرة مهتماً في الأرض والزراعة، حريصاً على أن يكــون أبنــاؤه مثله، ويتحدث الشاعر أيضاً عن اتّزان أبيه وهدوئه، وتمهّله في إصدار الأحكام بمــا أســماه " تهذيب القبح " بدلاً من محاربته والقــضاء عليه؛عــلى اعتبار أنَّ العنف لــيس وصفة صالحة للاستعمال دائماً[1].

وفي بواكيره الشعرية نجده يتحدث عن أبيه الذي يدافع عن وطنه ويتشبث بأرضه، ففي قصيدة له بعنوان " التعاويذ المضادة للطائرات " يستحضر ذكرى النكبة المرزوعة في مخيّلتــه، فيكتب:

نحنُ في ساعاتِ تهويم المساءْ

نصفُ قرصِ القمر المغدورِ، يبكي في الزقاق

لم يعد بعدُ أبي، والشائعات،

عن خيانات القيادة

واندفاع الجيش.. لكن للوراء

دفعتنا للبكاء! [2]

ويبدو أنَّ انشغال أبيه بالقتال وتمسكه بالأرض ودفاعه عنها أخذ يشحن صورة الأب في شعره بدلالات رمزية ليمثّل النخوة العربية والصحوة القومية، يصــلّي لإلــه الأرض، ويكابــد العذاب، ويحارب لينتزع حقه بالقوة[3].

---

[1] ينظر: القاسم: **إنّها مجرد منفضة**، 185

[2] القاسم، سميح، **الديوان \ دخان البراكين**، (د.ط)، بيروت، دار العودة، 1973م، ص 236.

[3] ينظر في **المصدر نفسه** القصائد الآتية: " الذي قتل في المنفى كتب إليّ "؛ دخان البراكين، ص 188، " الميلاد " ؛ دمي على كفي، ص 538، وينظر أيضاً: قصيدة " س ــ س ــ 87، "**الأعمال الكاملة**" ج3، (د.ط)، الكويت،دار سعاد الصباح، 1993م، ص 375، وقصيدة " مارش " في "**الأعمال الكاملة**" \ ج2، ص 133.

2.2.1.1 رثاء الأب

نشر القاسم قصيدته " أبي " التي كتبها في رثاء أبيه في ديوانه " شخص غير مرغــوب فيه " الصادر عام 1986، وتتألف هذه القصيدة من أربعة وثمانين سطراً، وقد راوح الشاعر فيها بين التفعيلة والكتابة العمودية، فنجد في القصيدة ستة أبيات كتبت على البحر الخفيف، وثلاثــة أبيات على البحر الكامل، وثمانية أبيات على بحر الرمل، ولا توجد فواصل مقطعية تفصل بين سطورالقصيدة، لكن نجد أنَّه ينتقل من فكرة لأخرى في القصيدة بسلاسة تجعل القصيدة مكوّنــة من عدة مقاطع على النحو الآتي:

ــ المقطع الأول: (1ــ 18): يتحدث الشاعر عن نفسه؛ حيث أصبح عــاجزاً ويائســاً نتيجــة الحزن والتقدم في السن ؛ فتغيرت نظرته للذات والأشياء.

ــ المقطع الثاني: (19ــ 26): يخاطب الشاعر أباه وهو يستشعر ألم الفقد، فيتذكّره ويحنُّ إليه.

ــ المقطع الثالث (27 ــ47): يعدّد مناقب أبيه وصفاته الأثيرة،ويربط بينه وبين عناصر الطبيعة والأرض.

ــ المقطع الرابع: (48 ــ 76): يصف لحظات موت أبيه وانكساره في هذه اللحظات، ومناجاته لأبيه وطلبه منه ألا يتركه.

ــ المقطع الخامس: (77ــ 84): لم يزل الشاعر يعتبر أباه حيّاً وحاضراً في المنزل، وماثلاً في ذاكرته، فيستمر في مخاطبته ويطلب منه أن يعود فهو مشتاقٌ له.

وقد توقف فاروق مواسي أمام هذه القصيدة في معرض دراسته لرثاء الأب عند الشعراء المحدثين، ورأى أنَّ فيها وصفاً ذاتياً للشاعر الذي يجد في شخصية أبيــه انعكاســاً لطموحاتــه الوطنية، وتأكيداً على الطاقة الشعرية عند الشعراء الفلسطينيين[1].

---

[1] ينظـــــر: مواســـــي: رثـــــاء الأب عنـــــد الشـــــعراء المحـــــدثين، الموقـــــع الإلكترونـــــي: http://www.diwanalarab.com/spip.php?article12362.

وتتوقف أمل حسن أمام هذه القصيدة في معرض حديثها عن موت الآخر الصديق في شعر سميح؛ حيث يبدو متأثراً حزيناً لوفاة أبيه، ويظهر مدى حاجته إلى حنانه والكلام معه [1].

يبدأ القاسم قصيدته في رثاء أبيه بالحديث عن نفسه، وهو أمر لم نعهده في قصائد الرثاء قديماً؛ فقد كان الراثي يبدأ قصيدته بإظهار الحزن والتفجع على وفاة المرثي، أما في هذه القصيدة، فيبدو الشاعر حزيناً يائساً، وقد بدأت أمارات الهرم تظهر عليه، فترهّل صوته، وتمهّل قلبه، وضاقت خطاه؛ وأصبح نتيجة كل هذا ينظر إلى الأشياء بعمق، ويسبر غور الحياة، ويغرق في خضمّ الأسئلة الوجودية المزمنة:

ألم يكن العشبُ أنقى وأنضرْ

هل الصبحُ أصفر؟

هل الوردُ أغبرْ

ألم يكن الأفقُ أعلى وأرحب

ألم تكن الشمسُ أزهى وأقرب [2]

وكأنَّ حزنه على نفسه وعلى أبيه غيَّر من نظرته إلى الأشياء والعالم، وكأنَّ العالم نفسه أخذ ينقلب على فيزيائيّته؛ فتتبدل طبائع الأشياء، ويتلاشى منطقها الصارم المحكم، ليعبّر عن دخيلة الإنسان الحزين الذي يصبحُ في لحظة الحزن والمعاناة مركز العالم، فيرى كل ما حوله يبعث على الحزن والبؤس، ويدفعه كل هذا إلى محاورة أبيه وسؤاله هذا السؤال الموجع: " يا والدي مَنْ تغيّرْ؟ " فهل كان هو الذي كبر وتبدّلت طبيعته وطريقة تعاطيه مع الأشياء، أم أنَّه أبوه الذي مات وتركه يعاني ويتقلّب على صفيح الأسئلة الحارقة؟.

---

[1] ينظر: حسن، أمل عبد اللطيف داود: **ظاهرة الموت في شعر سميح القاسم**، (رسالة ماجستير غير منشورة)، جامعة النجاح الوطنية، نابلس، فلسطين، 2017م، ص 231.

[2] القاسم، سميح: **شخص غير مرغوب فيه**، (ط2)، بيروت، دار الكلمة، 1986م، ص 43.

وفي المقطع الثاني نجد أن صراع الشاعر الداخلي الذي انعكس على الخارج دفعه لأن يدخل في حوارٍ طويلٍ مع أبيه، ويحنُّ إليه حنيناً جارفاً،فهو الصديق والفارس والإمام، يناديه بوجعٍ، ويتشهّى صوته الآمر، وطاعته له حينما يأمره، ويستحضر صورته وهو يرتدي عباءته التي لن يملأها أحدٌ غيره:

أتشهّى نداءكَ العذبَ "يا ابني" وجوابي لدى ندائكَ: "أمرَكْ!"
غبتَ عني.. هل غبتَ عني، وهذا طيفُكَ الحيُّ بيننا يتحرّكْ
لم تزلْ تملأ العباءةُ بيتي من ترى يملأ العباءةَ غيرُكْ؟ [1]

وينتقل الشاعر إلى تعداد مناقب أبيه وصفاته الأثيرة؛ فهو ذو وجهٍ سمح مشرقٍ، يسعى إلى طلب الرزق منذ الصباح الباكر، ويعامل أبناءه بطيبة وحنان ولا يقسو عليهم، وتظلُّ ملابسه معشّقة برائحة البُنّ والتراب، تعبيراً عن كرمه، وحبه للأرض، وتمسكّه بها، ويمتاز بحكمته وصبره ورؤيته العميقة وتأنيه في إصدار الأحكام.

ويوحّد الشاعر بين أبيه ومتعلّقات الطبيعة في قريته الرامة؛ دلالة على شدة ارتباط أبيه بالأرض، فيؤكد أنّه ما زال حياً مثل جبل حيدر الذي يحتضن الرامة، بل إنَّ أباه في نظره أحلى من جبل حيدر وأكبر وأعلى وأنضر، ويستمع إلى شجرة الزيتون في (خلة القصب) وهي تسأله عنه، تلك الشجرة المعمرة التي تهب الوجود لأمة العرب مثلها مثل أبيه الذي عاش معتزّاً بعروبته وقوميّته، يكتب:

وأومنُ أنَّكَ حيٌّ كحيدر

وأحلى وأكبرْ

وأعلى وأنضرْ

زيتونةٌ من " خلة القصبِ " تهبُ الوجودَ لأمّة العربِ
نشرتْ على الآفاق خضرتها وتفجَّرتْ نوراً مدى الحقبِ

---

[1] القاسم: **شخص غير مرغوب فيه**، ص 44.

مـــــا زرتُهـــــا إلا وعـــــاجلني منها سؤال الحـــزنِ: " أيـــنَ أبـــي "؟ [1]

ثم يصف الشاعر اللحظات الأليمة التي سبقت موت أبيه، فقد توقفت ساعة يده؛ تعبيـــراً عن سطوة الزمن وديدنه القاهر، واستوت راحتاه، وتوقف قلبه، ونام، وحين يدرك الشاعر هـــذا الانكسار الإنساني في لحظة الضعف الأخيرة لا يملك إلا أن يتوحّد مع أبيه، مؤكداً له أنّـــه مـــا زال يسمع نبضات قلبه، طالباً منه أن يتوكأ على دمعته وينهض بلغة جنائزية مؤثرة:

إليكَ ذراعي

إليكَ انكساري وحبّي

أرحْ في يدي يدكَ الباردة

توكّأ على دمعتي الجامدة [2]

ويستمر الشاعر في مخاطبة أبيه، طالباً منه ألا يرحل، فما زال مشتاقاً له، و في حاجـــةٍ إليه، لديه الكثير من الكلام ليقوله له، وما زال مؤمناً بحضوره وحياته، فلم يعلّق صورته فـــوق الجدار؛ حتى لا تلتقي عيناه بعينيْ أبيه احتراماً وهيبةً، وما زال ذكره في البيت لا ينقطع.

ويختم الشاعر القصيدة بعد أن عاد بدوره طفلاً صغيراً بدعوة أبيه لأن يأتي، واللافـــت أنّه بدأ قصيدته بتعبيره عن هرمه وعجزه ويأسه، وبعد أن استغرق في محاورة أبيه ورثائه عاد طفلاً صغيراً في نهايتها، وكأنَّ موقف الحزن والفقد أعاده طفلاً صغيراً يحتاج إلى حضور أبيه، ويتشبّث بصورته؛ لمواجهة الحياة والعالم من جديد.

وبهذا نجد أنَّ قصيدة الرثاء عند سميح القاسم تتقاطع مع قصيدة الرثـــاء التقليديـــة فـــي إظهار الحزن والتفجع، والحنين إلى المرثي وتذكره، وتعداد صفاته ومناقبه؛ فقد أسهب القاســـم في ذكر صفات أبيه وربطها بالأرض والوطن.

---

[1] القاسم: **شخص غير مرغوب فيه**، ص 45.

[2] **المصدر نفسه**، ص 46.

وفي المقابل كانت لقصيدته فرادة خاصة أخرجتها من القالب النمطي المتّبع، فجاءت القصيدة طويلة نسبياً، ونجده خصص مساحة كبيرة في بداية القصيدة للحديث عن نفسه، وأثر الحزن فيه، وتبدل طريقة تعاطيه مع مكونات العالم، وهذا ما لم نجده في قصيدة الرثاء التقليدية التي تكاد تطغى فيها شخصية المرثي على حساب الشاعر الراثي.

3.1.1 مريد البرغوثي

لعل أكثر ما يميّز تجربة مريد البرغوثي الأدبية معايشتُها للمنفى؛ ولكن ليس بوصفه عاملاً مؤثراً يفصلُ الذات عن المكان فحسب؛ إنما أيضاً بوصفه عاملاً يهدّد النفس البشرية بالاغتراب، ذاك الاغتراب الذي لا يكتفي بأن يجعل الإنسان المنفيّ يتشرنق على نفسه ويهذي في عزلته المفروضة عليه، بل يدفعه وبكل قوة لأن يصبح مسكوناً بالماضي محاولاً بعثهُ بكل ما يملك من حنين وحزن ودهشة تجعل النص الذي يكتبه المنفي شعراً كان أم نثراً يلتقط كل ما هو هامشي ولحظي، وتضيئهُ ــ أي الدهشة ــ في جسد النص أو تضيء جسد النص به؛ ولهذا فقد جاءت نصوص البرغوثي طازجة تنبض بالحياة في تفاصيلها وحيّثياتها الدقيقة، وتزخر بالرغبة العارمة في الاعتراض والصراخ، وهو الذي يقول في إحدى المقابلات الصحفية معه: " دافعي لكي أكتب هو رغبتي في أن أتدخل بشؤون العالم بانتقاده، وألا أقرَّ بأي وضعٍ كان حتى لو كان جميلاً " [1].

وقد كان لعائلة البرغوثي التي فرّقتها الجغرافيا حضورٌ لافتٌ في نصوص مريد؛ فتتمثّل صورة الأب والأخ والأم والزوجة والابن، ونجده يستنطق هذه الصور في كتاباته ويحمّلها جزءاً كبيراً من تبعات المنفى، ويدفعها لمؤازرته في لملمة الذات وانتشالها من هاوية التشظّي.

1.3.1.1 علاقة البرغوثي بأبيه من خلال كتابه "رأيت رام الله"

يُعدُّ كتاب البرغوثي "رأيت رام الله " من أهم الكتب التي تُقارب موضوع المنفى وأثره الفاعل في تجريد الإنسان الفلسطيني من أبسط صلة تربطه بنفسه ومكانه وماضيه، ولم يعمد

---

[1] من مقابلة تلفزيونية لبرنامج " وحي القلم " على قناة الجزيرة بعنوان " عائلة البرغوثي فرّقتها الجغرافيا وآوتها الكلمة، 2003، الموقع الإلكتروني: https://www.youtube.com/watch?v=T5_uuIXXuJc
تاريخ المقابلة: 2 /12 /2014 م.

البرغوثي إلى إسقاط طابع البطولة على شخصيات كتابه، وابتعد أساساً عن تمجيد الشخصية الفلسطينية بشكل عام، ليصبح في كتاباته الأدبية واقعياً بتأثيرٍ قاسٍ من الزمن فنجده يكتب: " قل إنّكَ رومانسيٌّ، الزمن هو الذي يؤذيك بكل برود، الزمن يرنّخنا بالواقعية"[1].

وقد تناولت دراسات كثيرة كتاب " رأيت رام الله " بالدرس والتحليل، لكن هذه الدراسات ركّزت في مجملها على التجنيس الأدبي له، ومقاربة موضوع المنفى، وصورة المكان[2]، ولم تأتِ على علاقة مريد بأبيه من خلال الكتاب؛ ولهذا سيدرس الباحث هذه العلاقة في ضوء قراءته للكتاب.

وتحضر الكتابة عن الأب بكثرة في " رأيت رام الله "؛ أما في الجزء الثاني " ولدت هناك.. ولدت هنا " فيتضاءل حضور الأب والشخصيات الأخرى، ويطغى حضور الابن تميم، الذي بدا وكأنَّ مريداً يريد أن يورثه الحكايات والأمكنة من خلال الكتاب.

لقد عانت عائلة البرغوثي من تبعات الحرب والمنفى، فكان والد مريد يعمل عسكرياً في الجيش الأردني، وبعد وقوع النكسة عام (1967) ظلَّ مقيماً في الأردن ومات هناك[3]، ويطلعنا مريد في كتابه على صفات أبيه فيكتب: " **عيناه الضيّقتان بسوادهما العميق لا تفصحان عن أحوال قلبه إلا عندما يضحك، أنا الوحيد الذي ورثتُ عنه سواد العينين وضيقهما**"[4]، ويكتب كذلك عن هدوء أبيه الطاغي وصبره الذي يشبه صبر حكماء الهند، الأمر الذي كان يستفزّ الوالدة التي كانت متسائلة وقلقة بطبيعتها[5]، وقد كان أبوه يلقّب بالحنون، ويتذكره أهالي قرية دير غسانة بهذا اللقب حتى بعد مغادرته القرية دون رجعة[6]، وقد ظلَّ على حنانه المعهود في

---

(1) البرغوثي، مريد، **رأيت رام الله**، (ط4)، الدار البيضاء، المركز الثقافي العربي، 2011م، ص 91

(2) ينظر: الشحات، محمد، **سرديات المنفى ؛ الرواية العربية بعد عام 1967**، قرمان، آلاء، **سرديات رام الله في الأدب الفلسطيني (فاروق وادي ومريد البرغوثي نموذجاً)**، (رسالة ماجستير غير منشورة)، جامعة النجاح الوطنية، نابلس، فلسطين، 2015م.

(3) ينظر: البرغوثي: **رأيت رام الله**، ص 33.

(4) **المصدر نفسه**، ص 33.

(5) ينظر: **المصدر نفسه**، ص 33.

(6) ينظر: **المصدر نفسه**، ص 95.

تعامله مع أبنائه الذين تقاسمتهم الجهات والمنافي: " **وكان أبي يكتبُ لي رسائل مؤثرةً لا أعرف كيف أتجنب الاضطراب بعد قراءتها**"[1].

ويكتب الشاعر عن موت أبيه ولحظة تلقّيه النبأ المفجع: " **في الواحدة والنصف ليلاً جاءني صوت منيف على الهاتف. مات أبي. علمتُ بعد ذلك أنه كان يتناول عشاءه وذهب للنوم، استيقظتْ أمي على صرخة رهيبة وانتهى الأمر**"[2].

وقد شكّل موت أبيه، فجيعة كبيرة أثّرت في نفسه، خاصة وأنَّه هو وأبوه كانا في المنفى:الأب في الأردن، ومريد في المجر، ليصبحَ موت الأب موتاً مزدوجاً، وهو ما سيعبّر عنه الشاعر في رثائه لأبيه.

2.3.1.1 رثاء الأب

يكاد حضور الأب يكون غائباً في شعر مريد، فلم يعثر الباحث على أيّة قصيدة في أعماله الشعرية يأتي فيها على علاقته بأبيه سوى قصيدته "أبو منيف" من ديوانه "طال الشتات"، وهي مؤرخة في شهر ديسمبر للعام (1986م).

وقد أشار إبراهيم نمر موسى إلى هذه القصيدة حين أتى على انفتاح الشعر الفلسطيني المعاصر على النص القرآني، واستشهد بمطلعها دليلاً على توظيف آدم باعتباره رمزاً دينياً، وإنساناً يموت، لتمتد من بعده فجيعة الإنسان بالموت وهشاشة الوجودة الإنساني[3]، وسوى هذه الدراسة لم يعثر الباحث على أي دراسة أخرى تتعرض للقصيدة بالدرس والتحليل.

ويمكننا القول إنَّ تجربة البرغوثي مع الموت تجربةٌ لافتة، فيها شيء من الخصوصية والفرادة، فالمنفى الذي كان يسكنه ويعايشه بتفاصيله كافة كان يجعل من موت الأحبة والأصدقاء

---

[1] البرغوثي: **رأيت رام الله**، ص 188.

[2] **المصدر نفسه**، ص 161.

[3] ينظر: موسى، إبراهيم نمر: **شعرية المقدس في الشعر الفلسطيني المعاصر**، (د.ط)، عمان، دروب للنشر والتوزيع، دار اليازوري للنشر والتوزيع، 2010م، ص 118.

موتاً مزدوجاً ومراوغاً؛ ولهذا فإنَّ المنفى حاضرٌ بقوة وكثافة في قصائد الرثاء التي كتبها مريد ومنها القصيدة التي رثى فيها أباه.

وقد جاء عنوان القصيدة " أبو منيف "، وهو من العناوين الصريحة التي ظهرت بكثرة في شعره مثل قصائد: منيف، رضوى، زوزو، تميم، حنظلة، سعيد القروي...[1]، ومع أنَّ العنوان يبدو للوهلة الأولى واضحاً ومباشراً إلا أنّهُ ينطوي في الوقت ذاته على شيء من التكثيف والإيحاء؛ فكأنَّ الشاعر يريد أن يجعل من أبيه شخصية مركزية لها ثقل وجودي وعاطفي كبيران، واللافت أنّه استخدم في العنوان كُنية والده؛ ربما ليشير أيضاً إلى أخيه الكبير منيف الذي كان له أثرٌ كبير في حياة مريد يوازي تأثير أبيه، وسيموت منيف في المنفى بعد وفاة الأب بخمس سنوات.

3.3.1.1 بين يدي القصيدة

كتب الشاعر قصيدته على تفعيلات البحر الكامل، وتتكون من مئة وسبعة أسطر، موزّعةً في اثني عشر مقطعاً، تفصل بينها علامات نصّية، وتتفاوت هذه المقاطع في الطول، وقد جاءت موزعة كالآتي:

ـ **المقطع الأول** (1 ــ 5): يبدأ الشاعر قصيدته بالحديث عن الموت، فمع أنه قديمٌ وفعلٌ يومي إلا أنّه باغت الشاعر لحظة وفاة أبيه.

ـ **المقطع الثاني** (6 ــ 9): إقرار الشاعر بسذاجته الطفولية حين اعتقد أنَّ الموت سيتجاوز أباه.

ـ **المقطعان الثالث والرابع** (10 ــ 18): وصف صوت الناعي لحظة نقل خبر وفاة أبيه.

ـ **المقطع الخامس** (19 ــ 27): شعور الشاعر بالخذلان؛ فأبوه كان حنوناً، لكنَّ حنانه لم يردّ الموت عنه.

---

[1] أبو شخيدم، نسرين: **شعر مريد البرغوثي؛ دراسة أسلوبية**، (رسالة ماجستير غير منشورة)، جامعة الخليل، 2014م، ص 8.

ـ **المقطع السادس** (28ـ 56): موت الأب في المنفى بعيداً عن قريته وأجوائها وعادات أهلها، ووصف هذه الأجواء والعادات.

ـ **المقطعان السابع والثامن** (57 ـ 67): حديث الشاعر عن دلالات الموت في المنفى؛ وكأنَّ الأرض لم تطلب أبناءها المنفيين، والذين بدورهم لم يطالبوا بحق العودة.

ـ **المقطع التاسع** (68ـ 85): انتقال الشاعر للحديث عن ذاته، وانكساره الداخلي، وضعفه أمام العالم بعد وفاة والده.

ـ **المقطع العاشر** (86ـ 99): مخاطبة الشاعر لأبيه الذي انتقل من منفى لآخر، وحزنه الشديد؛ لأنه لم يتمكن من حضور جنازته وتوديعه.

ـ **المقطع الحادي عشر** (100ـ 103): يتحول حزن الشاعر على وفاة والده إلى غضب عارم.

ـ **المقطع الثاني عشر** (104ـ107): يدعو الشاعر أباه لأن يغادر عالم الأحياء ويترك كل شيء وراءه، فالموت في المنفى اتهامٌ.

يبدأ الشاعر قصيدته وهو يقف حائراً أمام لغز الموت الذي هو مكرورٌ ومُعادٌ منذ عهد آدم إلى الآن، ومع هذا الوعي العميق بكنه الموت، وحتميّته يتعجّب من أن موت أبيه باغته وهزّه من الداخل:

أدركتُهُ

وكأنّهُ مُذ كانَ، لم يفجعْ بمخلوق سواكْ !

الموتُ فينا منذُ آدمَ يا أبي

عَمَمٌ وعاديٌّ تماماً

كيفَ باغتني إذنْ حتى العظامْ؟[1]

---

[1] البرغوثي، مريد، **الأعمال الشعرية**، (ط1)، بيروت، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، 1997 م، ص 351.

وفي غمرة حزنه واندهاشه يخرج من سذاجة الطفولة التي تستثني الأحباب والأهل من الموت، ويصطدم بحقيقة الموت التي لا تستثني أحداً حتى وإن كان أباه الـــذي كـــان يظـــنّ أن حضوره أبديٌّ

وفي المقطعيْن الثالث والرابع يصف صوت الناعي الذي أوصل إليه خبر وفـــاة أبيـــه، وأخرجه من خيالاته الطفولية ليجعله يصطدم بأرضية الواقع الصلبة، فصوت الناعي لـــم يكـــن واثقاً إنما متلعثماً، وهذه اللعثمة تفصح أكثر، والكلام المكسور ينبىء بالمصيبة، لكنَّ هذا الصوت يحاول أن يكون رقيقاً، وأن يخفف من وطأة المصيبة، لكنه يحاول المستحيل:

صوتٌ يرقُّ على مياه مخاوفي كذوائبِ الصفصافِ

محنيٌّ بوطأةِ ما يحاولُ أن يُخبّىءُ أو يذيعَ

كأنما الناعي يحاول مستحيلاً

مثل ترتيب الحديد على غمامْ[1]

ثم يأتي في المقطع الخامس على صفات أبيه الأثيرة، فقد كان يُلقّبُ بـــالحنون، وكـــان الناس يحبونه، لكنَّ هذا الحب لم يقهِ من الموت، مع أنَّ الشاعر عاد إلى جهالة الطفولة، وأخـــذ يعجن قوانين الحياة حسب هواه؛ فيبقي أباه حاضراً، ولا يرضى بهذه النهاية المُفجعة [2].

وفي المقطع السادس يتحدث الشاعر عن موت أبيه في المنفى؛ ليصبح موته مزدوجـــاً، وهنا يتحدث عن قريته وأجوائها وعادات أهلها، مشيراً إليها بالفعل المضارع " تبتعـــد " وكـــأنَّ موت أبيه في المنفى ينسل الأمكنة من ذاكرته ويزيد من هوة الاغتراب والفجيعة، فيجسّد فضاء هذه القرية الذي أخذ يتلاشى بموت أبيه:

وتموتُ في المنفى

---

[1] البرغوثي: **الأعمال الشعرية**، ص 352.

[2] ينظر: **المصدر نفسه**، ص 352، 353.

ومن منفىً سواهُ يطيرُ وحشُ النعي

من منفىً إلى منفى وتبتعدُ البلادُ

بخبزها وجرارها ومنمنمات العشبِ في أسوارها،

بهشاشةِ القمرِ الذي يسري بأخضرهِ

على صُبّارها...[1]

فهو يحاول التأكيد أنه ابن المكان الذي يخوض معركة غير متكافئة مع الزمن والمنفى والموت في وقت واحد، وهو في المقطع السابق يعيشُ تجربة البيت بكل واقعيّتها وحقيقتها من خلال الأفكار والأحلام؛ حينما يبني الخيال جدراناً سميكة مريحاً نفسه بوهم الحماية كما يرى (جاستون باشلار) [2]؛ فيتجسد فضاء نصه على شكل المكان الذي (يبتعد) بابتعاد أبيه، فنجده يلتقط صورة بانورامية لدير غسانة معشّقة برائحة الماضي الذي يتسلل إلى حاضر الموت والحزن بخجل ومواربة، ومن خلال المقطع السابق من القصيدة يمكن أن نخرج بتصنيف بسيط لتمظهرات فضاء القرية كما يجسّده الشاعر:

تمظهرات طبيعية	تمظهرات مادية \ تراثية	تمظهرات شعورية
منمنات العشب	الخبز \ الجرار	المسامرة الحميمة
هشاشة القمر	الطوابين القديمة	التلفّت، خشية الواشين
ندى \ تين	الأهلّة \ القباب	الدموع، الآلام
العصافير	الساحات \ الأقواس	مباهج الأعراس
حقل كُمّثرى	الطابات	الحكايات

وهنا يشير الشاعر إلى أبيه الذي كان يجتمع مع أهل قريته في المضافات، ويتحدثون في السياسة، ويشتمون الملوك، ويتلفّتون خشية الواشين، ويتحدث عن أعراس أهل القرية،

---

[1] البرغوثي: **الأعمال الشعرية**، ص 353، 354.

[2] ينظر: باشلار، جاستون، **جماليات المكان**، تر: غالب هلسا، (ط2)، بيروت،المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، 1984م، ص 36.

وتعاضدهم مع بعضهم بعضاً في المآسي، وعن ساحات القرية وأقواسها، والألعاب الشعبية وغيرها، في محاولة منه لقهر سطوة المنفى الذي يتّحدُ بالموت.

وفي المقطعين السابع والثامن يعود إلى مخاطبة أبيه الذي مات في المنفى، ويعطي موته بُعداً وطنياً؛ فكأن موت أبيه وموت غيره من المنفيين في بلاد الغربة يوحي بأنَّ الأرض لم تطلب أبناءها الذين بدورهم فرّطوا في حق العودة وتعبوا من المطالبة به، فكان مصيرهم الموت في المنفى بعد أن أصبح الحق قطرة زئبق تتشاجر الأصابع عليها، لكنّ صيحات هؤلاء المغتربين ما زالت تتردد في حرقة بالغة وتعود باردة إلى أصحابها:

صيحاتُ غربتنا توزّعُ جمرها

وتعود أبردَ من صقيع الليلِ

حين يشفُّ شاهدةَ الرخامْ[1]

ويتحول الشاعر في المقطع التاسع إلى الحديث عن ذاته، وعن هشاشته الناجمة عن موت أبيه وابتعاده عن أحبابه؛ فهو الآن يعيش في عالمٍ مزدحم ملتبسٍ وغامض، ولا يصارع حزنه على وفاة أبيه فحسب، بل يصارع خوفه من أعلام البلاد وانتصار القصر، ويصارع القهر والسياسة التي تهزم الإنسان وتقهره من الداخل، وتحول بينه وبين أمه الحزينة، فلا يستطيع أن يشارك أهله حزنهم على وفاة الأب، ويؤكد لأبيه الميت، والذي تفصله عنه مسافة بعيدة، أنه سيهزم كثيراً من الملوك قبل أن يستطيع تمرير كفه على جبين أبيه المتوفى، وكأنّه قادرٌ على جعل ابنه قوياً أمام كل هذه التحدّيات حتى وإن كان ميتاً [2].

وفي المقطع العاشر يطلب الشاعر من أبيه أن يذهب من منفاه الأرضي إلى منفاه الأبدي، حيث سيكون مفرداً في جنازته، وسيدفن في قبر غريب، وستنتظر الأم التعازي في البريد، وسيعجز الأبناء عن توديع أبيهم، وفي مثل هذا اليوم تشتد وطأة الحزن على قلب

---

[1] البرغوثي، **الأعمال الشعرية**، ص 354.

[2] ينظر: **المصدر نفسه**، ص 356.

الشاعر، وترتفع كفاءة المخافر، وتسهر العيون على الحدود، وتنتصر وزارات الدفاع على قبر الأب:

ولمثلِ هذا اليومِ، لا لسواهُ

يشتدُّ التنافسُ في وزارات الدفاعِ

على احتلال منمنمات الروحِ في روحي

وينتصرونَ، في زهوٍ، على قبر الفقيدْ[1]

ثم يخرج الشاعر من دوامة حزنه، مدركاً أنّه لم يعد له حقٌ في الحزن؛ فالحزن في النهاية استسلامٌ وتقوقع، لكنّه محقٌّ في غضبه على كل شيء، حتى إنَّ حزنه الذي يهزُّ روحه يستحيل في النهاية إلى غضبٍ عارمٍ يخرج من تجريديته وتعاليه ويصبح ملموساً، فيكتب:

لا، ليسَ حزناً ما يرجرجُ زيزفونَ الروحِ

بل غضبٌ أراه مُشخّصاً وله قوامْ[2]

وفي المقطع الحادي عشر يدعو أباه لأن يذهب إلى عالم الموت وحيداً، ويترك وراءه كل هذه العجائب، وكل ما هو غامض وملتبس في هذا العالم، مؤكداً له أنَّ الموت في المنفى تهمةٌ لا يستطيع الإنسان أن يقول أو يفعل شيئاً حيالها [3].

وبهذا نجد أنَّ قصيدة الرثاء عند البرغوثي تتقاطع مع قصيدة الرثاء العربية في بعض الجوانب، فقد تساءل الشاعر في البداية عن جدوى الموت، وبحث في أسرار الوجود وأتى على صفات أبيه ومناقبه الأثيرة؛ فقد كان حنوناً، يحبه الناس، ويشاركهم في السهر والحديث في شؤون السياسة، وعاد إلى ماضي قريته الذي يذكّره بوالده، فتمازجت مشاعر الحزن والحنين والتذكار.

---

[1] البرغوثي: **الأعمال الشعرية**، ص 357.

[2] **المصدر نفسه**، ص 357.

[3] ينظر: **المصدر نفسه**، ص357، 358.

وأهم ما يميز القصيدة حديث الشاعر عن ذاته، وأثر الحزن عليه، فلا يطغى حضـــور المرثي على حضور الراثي، ونجده يستثمر المنفى بوصفه متواطئاً مع الموت وعاملاً مســـتلباً للذات والهوية؛ حيث يجعل من موت المنفيّ موتاً مزدوجاً بعد أن يجرّده من كينونته وإنســـانيّته ووجوده؛ فاستطاع الشاعر من خلال كل هذا أن يعبّر عن فقد الأرض، ويعترض بجرأة، ويعود إلى ماضي القرية البعيد، صانعاً بذلك مشهداً متناغماً لا يحصر قصيدة الرثاء في حدود ضـــيقة وأبيات قليلة، إنما يجعلها تنفتح على الكوني الرحب والإنساني المشترك.

4.1.1 محمود درويش

يحتل محمود درويش مكانة بارزة ومهمة في الشعر العربي والعالمي على حد ســـواء، وعلى الرغم من كثرة الدراسات التي كُتبت حول شعره، وانشغال النُقّاد والبـــاحثين بـــه، إلا أنَّ نصوصه الشعرية والنثرية تظل دائماً مفتوحة على أفق التأويل والبحث.

" مَنْ يكتب حكايتَهُ يرثْ أرضَ الكلامِ ويملكِ المعنى تماماً "، وفي رحلته الطويلة كـــان درويش يرنو إلى كتابة هذه الحكاية في الوقت الذي يحاول فيه الآخر اليهودي طمس معالمهـــا، ومصادرة الذاكرة الفلسطينية ومحوها، وفي محاولات درويش كتابة الحكايـــة تتقـــاطع صـــور الوطن والعائلة والمقاوم الفلسطيني والحبيبة والذات، في إيقاعٍ غنائيّ سلس.

1.4.1.1 علاقة درويش بأبيه

في كتابه " يوميات الحزن العادي "، والذي يضمُّ مجموعة مـــن المقـــالات والتـــأملات والخواطر، وشذرات من سيرته الذاتية، يأتي درويش في غير موضع على علاقته بأبيه؛ فنجده يتحدث عن شدّة التصاقه بالأرض وتجذّره بها، فلم يوافق على بيع أرضه قبيل النكبة، مع أنّـــه كان فقيراً يعيلُ أسرةً كبيرةً، ويعمل في مقلعٍ للحجارة: " **إنّهُ يعيلُ أسرةً من ثمانية أفرادٍ تسكنُ بيتاً من الطين لا يصلحُ حظيرةً لحيوانٍ مدلل، ولا مصدر رزق للأسرة الكبيرة التـــي تطالـــب بالأكل والثياب والدواء والكتب، غير انتحاره البطيء على مقالع الحجارة، يصحو في الخامسة**

صباحاً ويعود في الخامسة مساءً إلى النوم ليصحو قادراً على مواصلة العذاب اليـــوميّ..."[1]، وحينما نصحه الناس أن يبيع أرضَهُ رفض ذلك؛ فقد كان متعلّقاً بها حتى قبل وقوع النكبة، وقد لاقى في سبيل ذلك أشكالاً من العذاب والاضطهاد، فيكتب درويش: " **كبرت أشجار الصبّار التي رمى الإنكليز أبي فيها وقطّعوها عليه بالفؤوس التي اختفت في اللحم، مَنْ أكثرُ حظّاً يا أبـــي؟ ذاك الذي أكل الشوك وواصل تربية الأرض، أم ذاك الـــذي جـــاء إلـــى الأرض فلـــم يجـــد إلا الشوك؟**"[2].

ولما وقعت النكبة عام (1948م) هاجرت عائلته إلى لبنان، علـــى أمـــل العـــودة بعـــد الانتصار المنتظر الذي كانت الجيوش العربية تحاوله، فانتقلوا في لبنان إلى أماكن مختلفة؛ حيث أقاموا في رميش وبنت جبيل والدامور قبل أن يفرض عليهم مسمّى اللاجئين [3]، وحـــين كـــان درويش يسأل أباه عن سبب خروجهم من أرضهم كان يؤكّد له أنّهم لم يفهموا ماذا يحـــدث، وأنَّ المعركة عابرةٌ ومضمونة النتائج، " **ولم تكن فكرة الوطن تحتاجُ ــ علـــى مـــا يبـــدو ــ إلـــى الاجتهاد الفكريّ والتعبئة الجماعية والتخطيط..** " [4]، ولمّا تسلّلت العائلة من لبنان إلى البـــروة وجدوا مستعمرةً كانت قد أقيمت على أراضيها، وفي دير أسد، حيث أقاموا، أخذ الأب يعمل في مقالع الحجارة، ويروي درويش قصته مع الحاكم العسكري الإسرائيلي (دوف) الـــذي اســـتدعاه ووبّخه بحجة أنّه قال كلاماً ضد الحكومة، وهدّده بمنع أبيه من العمل، فما كان من الأب إلا أن شجّع ابنه؛ ولهذا وصفه درويش بأنّه بطل الصبر والأمل [5].

وفي كتابه " في حضرة الغياب " تبرز صورة الأب الفقير الذي تمنعه كرامته من البكاء، ومن إخراج أحد أبنائه من المدرسة؛ لعدم القدرة على تعليمهم: " **وفي صيفٍ بعيدٍ ، على ســـطح بيتٍ طينيّ بعيد، تحشرج صوت أبيك وهو يقول لكم: لم أعد قادراً على تعليمكم أنـــتم الثلاثـــة معاً، لقد تعبتُ، على واحدٍ منكم أن يتطوع بترك المدرسة ليعينني، لم يعد ظهري قادراً علـــى**

---

[1] درويش، محمود: **يوميات الحزن العادي**، (ط4)، بيروت، رياض الريّس للكتب والنشر، 2007م، ص 26.

[2] **المصدر نفسه**، ص 21 ــ22،

[3] ينظر: **المصدر نفسه**، ص 17.

[4] **المصدر نفسه**، ص 22،23.

[5] ينظر: **المصدر نفسه**، ص 26.

حمل الصخرة وحدي، فتباريتم في الشهامة، كل واحدٍ قال: أنا، فسالت دمعة أبيك على مـــرأى منكم، وبكيتم معه وعليه، وفجأةً قال: لا، دخل القمر في المحاق تلك الليلة، واحتضن كل واحدٍ منكم حلمه الصغير بتؤدة ونام"[1].

ويستخدم درويش في نصّه أسلوب المخاطب الـــوهمي؛ حيـــث يكـــون هـــو المرســـل والمستقبل، ويعود إلى طفولته، تعبيراً عن شعوره بالعزلة والاغتراب وهو ما نستشفّه من عنوان نصه " في حضرة الغياب " [2]،

ثم يشير إلى موت أبيه؛ حيث توفيّ بضربة شمس أثناء تأديته فريضة الحج: " **على قبر أبيكَ، النائم في حضن أبيه، قرأت الفاتحة، وقلت: جاء الآن دوري، مات أبوكَ بضربة شـــمسٍ أثناء تأديته فريضة الحج، وأنتَ تهيىء الآن نفسكَ للموت بعد الحج إلى قبر أبيكَ، لا بضـــربةِ شمسٍ تموت، فالفصلُ ربيعٌ، بل بضربةِ قمر!**"[3].

ونلحظ أن الشاعر يقيم حواراً بين الشعر والنثر، والمجرّد والمشخّص، ويقتـــرب ممـــا أسماه فيصل درّاج " النثر الخالص" [4]، الذي يقترب من الشعر ويتوخّى الإيقـــاع الـــذي كـــان درويش متيّماً به، فيقول: " ألنثرُ جارُ الشعر ونزهة الشاعر \ الشاعر هو الحـــائر بـــين النثـــر والشعر"[5].

2.4.1.1 علاقته بأبيه من خلال الشعر

كانت قصيدة درويش قصيدة واقعيةً في بداية تشكّلها، وكان يحاول فيها رســـم الواقـــع الفلسطيني في الداخل المحتلّ بأدوات بسيطة ونبرة خطابية عالية، وقد مرّت قصيدته بمراحـــل

---

[1] درويش، محمود، **في حضرة الغياب**، (ط1)، بيروت، رام الله، رياض الريّس للكتـــب والنشـــر، بالتعـــاون مـــع دار الشروق،، 2006م، ص 162، 163.

[2] ينظـــــر: الأســـــطة، عـــــادل: فـــــي حضـــــرة الغيـــــاب، جريـــــدة الأيـــــام، 10 \12 \2006، الموقع الالكترونـــي: https://www.al-ayyam.ps/ar_page.php?id=29fbf8cy44023692Y29fbf8c، تـــاريخ الزيارة: 1/9 /2019 م.

[3] درويش: **في حضرة الغياب**، ص 163.

[4] ينظر: درّاج، فيصل: ***ثلاثة مداخل لقراءة محمود درويش***، **مجلة الكرمل**، ع 90، ربيع 2009، ص 73.

[5] درويش: **في حضرة الغياب**، ص 177.

ومتغيّرات متفاوتة، فتطورت موضوعياً وفنيّاً، وكان من الطبيعيّ لصورة الأب التي لم تكد تغيب عن شعره أن تتطور مع تطور الرؤية الشعرية والأداة.

وقد درس عبد الرحمن ياغي خمسة دواوين للشاعر هي: " عصافير بلا أجنحة "، و"أوراق الزيتون "، و"عاشق من فلسطين "، و" آخر الليل "، و"يوميات جرح فلسطيني"، وذهب إلى أنَّ قراءته لهذه الدواوين لن تكون رحلة نقد، ولا تفسير، بقدر ما هي رحلة معايشة [1].

ويأتي ياغي على علاقة الشاعر بأبيه، فيرى أن درويشاً يبدو معتزّاً بأبيه الذي انحدر من أسرة المحراث، وهو مؤمن بمنزلته في التركيب الاجتماعي، مدركاً دور هذه الطبقة وقدرتها على مطاردة الرغيف ومصارعة العالم في سبيل تأمين حياة كريمة، ويبدو كذلك متعلّقاً بأبيه المشدود بدوره لتراب أرضه.

ويعتبر حسين حمزة الأب موتيفاً مركزياً في شعر درويش، ويرى أنَّ الشاعر يحمّل شخصية الأب منذ البداية مسؤولية الانكسار، ويرسمها ضعيفة وسلبية، وتتغير هذه الدلالة بعد مرحلة بيروت ويصبح الأب رمزاً للقوة الفاصلة والسلطة، والحضارات العابرة عبر التاريخ، ثم يصوّر مدى إنسانيتها في مجموعته " لماذا تركت الحصان وحيداً "، وتتأرجح صورة الأب بين الذاتي والرمزي، وتكون صفة عدم الثبات والاستقرار إحدى أهمّ ميّزاتها [2].

ويتتبع سليمان جبران تحولات صورة الأب في شعر درويش في مراحل مختلفة من حياته؛ فهو يصوّر أباه في البداية كادحاً يسعى لتحصيل رزق عياله، ونجد نقداً ناعماً لأبٍ لا يشغله من مصير العائلة سوى توفير الرغيف.

وبعد تحرر الشاعر من الرقابة الإسرائيلية، وخروجه من الحزب الشيوعي أخذ يعيد النظر في صورة أبيه ؛ فتحدث عنه من منظور قومي، ويحاسبه على المستوى الشخصي

---

[1] ينظر: ياغي، عبد الرحمن: **شعراء الأرض المحتلة في الستينات:دراسة في المضامين**، (ط2)، الكويت، شركة كاظمة للنشر والترجمة والتوزيع، 1982م.

[2] ينظر: حمزة، حسين: **معجم الموتيفات المركزية في شعر محمود درويش**، (دط)، حيفا، مجمع اللغة العربية، 2012م، ص 232.

والقومي، وفيما بعد اكتسب الأب في شعر الابن مساحة ذات أهمية ليبدو ممثلاً للحكمة والعدل؛ رغبةً في تعويضه عن الصورة الجافة التي رسمها له ابنه الشاعر سابقاً، كما أعطاه فرصة للدفاع عن نفسه في مواقف حوارية متفاوتة.

ويوازن جبران بين صورة الأم والأب في شعر درويش؛ فيرى أنَّ صورة الأم تبدو ثابتةً في جوهرها، أما صورة الأب فهي متحولة تعكس في تحولها مراحل واضحة في شعره[1].

وحينما كان درويش يكتب قصائد ملتهبة تشعل حماس الجماهير وتدعو إلى التشبث بالأرض والمقاومة، برزت صورة الأب الفقير، الذي يشتغل في الزراعة، ويرفض التنازل عن كرامته ويعيش بعزة نفس رغم فقره، ويحرص على تعليم أبنائه، وينهاهم عن السفر بحيث يربط بين الأرض والموت والوطن الذي يمنح الذي يموت فيه هويةً وكياناً [2].

وتتلاشى صورة الأب المتمسّك بالأرض الذي ينهى أبناءه عن السفر، وتظهر صورة الأب المنكسر، الذي يجوع في بلاد الآخرين؛ حيث يأتي الشاعر على الفترة التي قضاها وعائلته لاجئين في لبنان، فاستشعر فجيعة الفقد ومعنى أن يصبح الإنسان فجأة بلا وطن [3]، فهو مثل غيره من أبناء جيله الذين حمّلوا الأهل مسؤولية الخروج والتخلّي، فيقول في إحدى المقابلات الصحفية: " أنا من جيلٍ حمّل آباءه مسؤولية الهجرة؛ لأنّهم لم يدافعوا جيداً عن أرضنا، ولا زالت صلتنا بهم ملتبسة بالسجال والخلاف " [4].

وشيئاً فشيئاً أخذ درويش يبتعد عن المواقف الماركسية، والخطابية العالية في شعره، خاصةً بعد خروجه من فلسطين إلى القاهرة وباريس، وسيكتبُ شعراً فنياً يقوم إلى حد بعيد على

---

[1] ينظر: جبران، سليمان: **تحولات الأب في شعر محمود درويش**، الموقع الإلكتروني: http://www.m.ahewar.org/s.asp?aid=364620&r=0، تاريخ الزيارة 9\1\2019.

[2] ينظر: درويش، محمود: **الأعمال الأولى**، ج1، (ط1)، بيروت، دار رياض الريّس للكتب والنشر، 2005م: " مرثية " ص 24؛ " ثلاث صور " ص 34؛ " رسالة من المنفى " ص 41؛ " بطاقة هوية " ص 80؛ " أهديها غزالاً "، ص 108؛ " أبي" ص 153.

[3] ينظر: **المصدر نفسه:** قصيدة " أغنية ساذجة عن الصليب الأحمر "، ص 210.

[4] بيضون، عباس: محمود *درويش:* ***من يكتب حكايته يرث أرض الحكاية***، **مجلة مشارف**، ع 3، 1 أكتوبر 1995م، ص 71.

موتيفات التوراة والتراث الإسلامي والمسيحي، وأساطير الحضارات القديمة [1]، فأخذ يشحن صورة الأب بدلالات رمزية عديدة، فلا تطغى صورة الأب البيولوجي على شعره، وأصبح الأب يمثّلُ الرسالات والحضارات والمحاربين[2]، وأصبح سادن التاريخ وعرّاف الذاكرة المتخمة بتفاصيل الأرض، في الوقت الذي يحاول فيه الآخر اليهودي مصاردة الأرض وطمس التاريخ، مع أنَّ البرهنة على شرعية الانتماء التي يقوم بها الآخر لا تعطيه الحق في الانتماء، حيث نجد الشاعر يكتب:

" **الوطن الحقيقي هو الذي لا يُعرَّف ولا يُبرهن، أما الوطن الذي يخرج من معادلة كيماوية أو يخرج من معهد نظري فهو ليس وطناً. إنَّ إحساسكَ بالحاجة إلى البرهنة على تاريخ صخرة وقدرتك على اختراع البرهان لا يعطيكَ أولوية الانتماء على من يعرفُ ميعاد المطر من رائحة الصخرة**"[3]؛ ولعله يستحضرُ صورةَ أبيه الذي كان يقضي يومه مدجّجاً بالتراب والعشب والانتماء المتجذر، غير محتاجٍ لأن يتدثر بدثار التاريخ حتى يثبت أحقيّته في هذه الأرض.

وفي عام (1995) نشر درويش ديوانه " لماذا تركت الحصانَ وحيداً "، وهو بمثابة سيرة شعرية يعود فيها لطفولته، وقد أعطى لنفسه في هذا الديوان فسحة خصوصية يستطيع من خلالها العودة المتخيلة إلى الماضي بكل متعلقاته وتفاصيله، متحرراً بذلك من ضغط اللحظة التاريخية والظروف الخارجية التي طالما طبعت شعره بطابع جمعي عام.

ويرى خليل الشيخ في دراسته لهذا الديوان أنَّ الشاعر أتى على سيرته الذاتية في الكثير من أشعاره السابقة، لكنّها لا ترقى إلى مصاف السيرة الشعرية كلياً ؛ خاصة وأنَّ تلك النصوص

---

[1] ينظر: جبران: تحولات الأب في شعر محمود درويش، الموقع الإلكتروني: http://www.m.ahewar.org/s.asp?aid=364620&r=0.

[2] ينظر: درويش: **الأعمال الأولى**، ج2: قصيدة " أنا يوسف يا أبي " ص 159؛ "مديح الظل العالي " ص 385؛ " حجر كنعاني في البحر الميت " ص 313.

[3] درويش: **يوميات الحزن العادي**، ص 44.

كتبها الشاعر في خضمّ الصراع العربي الإسرائيلي، وما يفرضه هذا الصراع من تحديات؛ مما جعل هذه النصوص تمزج بين الأبعاد الذاتية والجمعية[1].

ويهدي درويش ديوانه إلى جدّه وجدته وأبيه وأمه، وتبرز صورة الأب في عدة قصـــائد في الديوان؛ ففي قصيدة " أبد الصبار " يقيم حواراً مطوّلاً مع أبيه، ونجده لا يسترجع طفولتـــه الماضية بقدر ما يتقمّص شخصية الطفل الذي كانه عندما خرجوا من البروة فيكتب عن أبيه:

تحسَّسَ مفتاحه مثلما يتحسسُ

أعضاءهُ، واطمأنَّ. وقال له

وهما يعبرانِ سياجاً من الشوكِ:

يا ابني تذكّر ! هنا صلب الإنجليزُ

أباكَ على شوكِ صبّارةٍ ليلتيْنِ،[2]

فالأب الذي التحم بالمكان، وكان على أمل العودة يحاول في هذه الرحلة أن يجعل مـــن ابنه راوياً لسيرة الحديد والدم، ثم يحضر ذلك الأب الذي ظل مرتبطاً بالأرض حتى بعد خروجه منها، وظلَّ على عادته القديمة غارقاً في مشاغل الحياة اليومية:

يتأملُ أيامه في دخانِ السجائرِ

ينظرُ في ساعةِ الجيبِ:

لو أستطيعُ لأبطأتُ دقّاتها

كي أؤخرَ نضجَ الشعيرِ !

---

[1] ينظر: الشيخ، خليل: **السيرة والمتخيل**، (ط1)، عمان، دار أزمنة للنشر، 2005م، ص 174.

[2] درويش، محمود: **الأعمال الجديدة**، (ط1)، بيروت، دار رياض الريس للنشر والكتب، 2004م، ص 299.

ويخرجُ من ذاته مرهقاً نزقاً:

جاءَ وقتُ الحصاد... [1]

ويعود الابن الشاعر بأبيه إلى الأرض عودة رمزية متخيلة في قصيدة " إلى آخري وإلى آخره"[2]؛ حيث يقيم حواراً مع أبيه وهما يعودان عودة رمزيةً إلى المكان، ويتناوبان على حمل بعضهما بعضاً في رحلة العودة.

ويرسم الشاعر في هذه القصيدة صورة بانورامية للطريق إلى البيت، لتصبح القصيدة في نهاية المطاف سيرة للمكان، ولتبدو السيرة الشعرية وكأنها إعادة تركيب لكسر المكان مستخدماً ذاكرة الطفل الذي كانه [3]، ولا تُظهر تفاصيل المكان والطريق إليه تشكيلاً جغرافياً بقدر ما تُظهر تشكيلاً جمالياً محفوراً في الذاكرة، خاصة وأنَّ الشاعر يريد أن يقطع هذا الدرب إلى آخره هو أو إلى آخر ذاته؛ إنه استنزاف للذات من أجل الوصول إلى لحظة الإشراق العليا؛ حيث يتماهى الشاعر مع أبيه حين يجد نفسه ممتلئاً بالمكان وبالحنين إليه.

3.4.1.1 الرثاء في شعره

قبل التطرق إلى قصيدة درويش التي كتبها في رثاء أبيه ينبغي الوقوف قليلاً على تجربته في الرثاء، ومفهوم الموت في شعره؛ فقد كتب الكثير من قصائد الرثاء في الشهداء والأصدقاء، وفي كل مرحلة من مراحل حياته كانت نظرته إلى الموت تختلف عن سابقتها.

يدرس شاكر النابلسي فكر درويش من شعره، استناداً إلى عدة محاور ترتبط بفعل المقاومة والثورة والحرية والحداثة الشعرية، فيعقد فصلاً كاملاً في كتابه بعنوان " درويش مغنّي الشهداء " يأتي فيه على نظرة الشاعر للموت من خلال قصائده، ورثائه للشهداء، وارتباط الموت

---

[1] درويش،: **الأعمال الجديدة**، ص 302.

[2] ينظر: **المصدر نفسه**، ص 309.

[3] ينظر: صالح، فخري: ***لماذا تركت الحصان وحيداً؛ قراءات***، **مجلة الدراسات الفلسطينية**، مج 7،ع 25، 1996م، ص 175.

بفعل المقاومة والخلود، ويتتبع في بداية هذا الفصل غرض الرثاء في العصور الأدبية وصولاً إلى العصر الحديث الذي اختلفت فيه نظرة الشعراء للموت، وتقلّصت مساحة رثاء الأشخاص ليحل مكانها رثاء الأوطان والشهداء [1].

وحينما يستعرض الباحث بعض النماذج التي رثى فيها درويش الشهداء؛ يخلص إلى أنَّ الرثاء في شعره له خصوصية وفرادة نابعة من ظروف العصر الذي عاش فيه، ومن ظروف حركة الشعر العربي، ومن كونه شاعراً ثورياً؛ فجاءت معظم مراثيه لتكرّس معاني الغربة الإنسانية والمكانية وتثير سؤال الهوية [2].

ويأتي الباحث على بعض الجماليات في قصيدة الرثاء لدى درويش؛ مثل: استعمال الزمن المتمثّل بالفعل الماضي (كان)، ورثاء الناس البسطاء والعاديين، واستعمال التكرار الجنائزي، والحوار الذي يقيمه بينه وبين المرثي [3].

ويتوقف إبراهيم خليل أمام بعض القضايا الفنية والموضوعية في شعر درويش، من خلال استعراض نماذج شعرية مختارة ودراستها دراسة عميقة.

ويخصّص الباحث الفصل الأخير من كتابه للحديث عن الرثاء في شعر درويش وهو بعنوان " مراثي درويش "؛ حيث يتحدث في البداية عن الرثاء في العصور المتقدمة، ونظرة الشعراء القدماء للموت، ثم يتوقف أمام بعض المراثي؛ ليخلص إلى أنَّ الشاعر بذل جهداً واضحاً في الخروج بقصيدة الرثاء من النمط التقليدي، وتحوّل المرثية إلى موقف يندمج فيه المرسل بالمستقبل، والبكاء إلى ثورة وتحريض ورؤيا شاملة للكون [4].

---

[1] ينظر: النابلسي، شاكر: **مجنون التراب**، (ط1)، بيروت، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، 1987م، ص 402.

[2] ينظر: النابلسي: **مجنون التراب**، ص 420.

[3] ينظر: **المرجع نفسه**، ص 428 ــ 434.

[4] ينظر: خليل، إبراهيم، **محمود درويش؛ قيثارة فلسطين**، (ط1)، عمان، دار فضاءات للنشر والتوزيع، 2006م، ص 237.

ويتوقف عبد السلام المساوي أمام تمثيل درويش للموت في شعره على الصعيديْن: الموضوعي والذاتي؛ فيرى أنَّ الموت في أشعاره الأولى كان بمثابة استراتيجية أساسية لاسترجاع الكيان الروحي وإعادة الاعتبار لهوية الشعب التاريخية، فكان يمجّد الشهداء ويضفي سمات أسطورية عليهم، ويلتحم بالأرض، وفيما بعد أخذ الموت في شعره يعبر عن شواغل الذات، والمواجهة الفردية مع الموت وتذويته وتأمله في سياق الرؤية الفردية كما يتمثل في جداريته[1].

ويرى حسين حمزة أنَّ الموت من أكثر الموتيفات تكراراً في شعر درويش؛ كونه يرتبط بموتيفات أخرى مثل: الشهيد والمنفى والحب، وقد تغيّرت دلالات الموت في شعره من تمجيد له في المراحل الأولى إلى محاورته وتحميله دلالات إنسانية وكونية [2].

4.4.1.1 رثاء الأب

كتب درويش قصيدته " ربّ الأيائل يا أبي.. ربّها " في رثاء أبيه، وأدرجها في ديوانه " أرى ما أريد " الصادر عام (1990م)، ونجد أنّه في هذه القصيدة قد استثمر موضوع الموت لتمجيد الحياة، والعودة إلى التاريخ في صفائه الأول، عن طريق إحلال الخاص في العام، وهذا ما نلاحظه في قصائده التي كتبها بعد خروج المقاومة الفلسطينية من لبنان، "حيث خرجت قصيدته من بنيتها التراجيدية الجماعية نحو مساحات من الذات، فلم يعد العام يلحظ إلا من خلال الخاص"[3].

وقد تناول الدارسون هذه القصيدة من زوايا عدةٍ؛ فأتى إحسان الديك على تجربة درويش الشعرية وتوظيفه للأسطورة في مرحلة متقدمة من حياته، انطلاقاً من هاجسه لصناعة التاريخ الفلسطيني وخلق أسطورته الخاصة، ويتوقف الباحث أمام عنوان القصيدة ويربطه بالمضمون

---

[1] ينظر: مساوي، عبد السلام، **جماليات الموت في شعر محمود درويش**، (ط1)، بيروت، دار الساقي، 2009م.

[2] ينظر: حمزة: **معجم الموتيفات المركزية في شعر محمود درويش**، ص 484.

[3] بلقزيز، عبد الإله: **هكذا تكلم محمود درويش؛ دراسات في ذكرى رحيله**، (د.ط)، بيروت، مركز دراسات الوحدة العربية،، 2009م، ص 10.

الذي يمتزج فيه الواقعي بالأسطوري عن طريق استلهام التراث الكنعاني، ثم يتحدث عن جدلية العلاقة بين الماضي والحاضر والأنا والنحن، هذه العلاقة التي حوّلت الصراع من صراع وجود ورغبات إلى صراع بين النماذج الأولى[1].

ويستقصي ظافر المقدادي الرمزيات التي كان الشاعر يكثّف بها معاني نصوصه وأبرزها الرموز الميثولوجية؛ فيأتي على الرمزية التوراتية والمسيحية والإسلامية والرافدية والمصرية والكنعانية، مستشهداً بالكثير من الأمثلة الشعرية، ويتحدث عن صراع درويش مع الآخر على المكان مستشهداً بقصيدة " ربّ الأيائل يا أبي.. ربّها "، التي يظهر فيها الآخر غريباً، بينما يبدو الشاعر حريصاً على امتلاك المكان باللغة؛ ولهذا فقد أكثر من استدعاء الرموز الميثولوجية واحتفى بها على اعتبارها جزءاً من ثقافته وعلى اعتباره امتداداً لها [2].

ويرى سليمان جبران في القصيدة حساباً عسيراً للأب أكثر منها رثاءً له؛ فقد نقد الشاعر أباه نقداً شخصياً تمثّل بعدم تقريب ولده إليه، وانشغاله بالعمل في الأرض بحيث منعه ذلك من تعليم ابنه، ويرى أنَّ مزايا الأب التي مجّدها الشاعر في المرحلة الماركسية من حياته أصبحت في هذه القصيدة مدعاةً للوم والعتاب[3].

ويأتي يوسف حطيني على حضور الأنا الدرويشية متوزّعة في شخصيات متعددة في شعره ومنها شخصية الأب في قصيدة " ربّ الأيائل يا أبي.. ربّها "؛ حيث يسبغ درويش على أبيه في هذه القصيدة مجموعة من الصفات تتمحور جميعها حول شدة الالتصاق بالمكان[4].

---

[1] ينظر: الديك، إحسان: ***النماذج البدئية وتجلّيات الحضور والغياب في قصيدة محمود درويش " ربّ الأيائل يا أبي ربّها"***، **مجلة إربد للبحوث والدراسات**، الأردن، 2001م، ص 20.

[2] ينظر: المقدادي، ظافر: الرمزية الميثولوجية في شعر محمود درويش والصراع على ذاكرة المكان، ديوان العرب 2009/8/7 الموقع الإلكتروني: https://www.diwanalarab.com/spip.php?page=article&id_article=19088، تاريخ الزيارة 17 /2019/1م.

[3] ينظر: جبران: تحولات الأب في شعر محمود درويش، http://www.m.ahewar.org/s.asp?aid=364620&r=0

[4] ينظر: حطيني، يوسف: محمود درويش يرسم الأنا الدرويشية ونماذج شخصياته، موقع ثقافات، http://thaqafat.com/2015/08/27399، 7 /2015/8م، تاريخ الزيارة: 12 /2019/1م.

ويرد فايز رشيد على الاتهامات التي وُجّهت للشاعر، حيث رأى البعض في استعماله الرموز التوراتية دعوةً للتعايش مع الآخر الصهيوني، ويرى رشيد أنَّ الشاعر كان يتعاطى مع التوراة بوصفها نصاً أدبياً أكثر منه نصاً دينياً، ويستشهد بقصيدة " ربّ الأيائل "؛ ليؤكد أنَّ درويشاً استثمر نصوص التوراة والرموز العربية والإسلامية وحضارة العراق ومصر؛ ليحارب المشروع التزويري الصهيوني على ذاكرة المكان[1].

ويتوقف سلطان الزّغول أمام قصيدة درويش في رثاء أبيه، ويرى أنَّ تمثيل الشاعر لأبيه في هذه القصيدة توزع على عدة محاور، فقد استعاد لحظة الأخذ الأولى أيْ خروج الفلسطينيين من وطنهم إثر النكبة، واستطاع أن يكثّف تجربة الفلسطيني من التشرد حتى الانحسار الذي أخذ يدفعه إلى التساؤل عن بدايته القديمة، ويصنع الشاعر فسحة خصوصية يستعيد فيها طفولته في حضن أبيه، ويلجأ إلى التاريخ مؤكداً على كنعانية هذه الأرض رغم تتابع الأقوام عليها، مؤكداً على سرقة مؤرخ الغزاة لكل ما يربط الفلسطيني بأرضه[2].

5.4.1.1 بين يدي القصيدة

كتب درويش قصيدته " ربّ الأيائل يا أبي.. ربّها " على تفعيلات البحر الكامل، وتقع في مائة واثنين وخمسين سطراً، يوجد بينها فواصل مقطعية، واعتماداً على هذا الفصل يمكن القول إنَّ القصيدة تتكون من سبعة مقاطع تتفاوت في الطول؛ فالمقطع الأول يقع في ثلاثة عشر سطراً، والثاني في سبعة عشر سطراً، والثالث في خمسة عشر سطراً والرابع في أربعة وعشرين سطراً، والخامس في أربعة وثلاثين سطراً، والسادس في اثنين وعشرين سطراً، والسابع في أربعة وعشرين سطراً.

---

[1] ينظر: رشيد، فايز: ليس دفاعاً عن محمود درويش ولكن إنصافاً للحقيقة، القدس العربي، 3 /2016/8م، https://www.alquds.co.uk/%EF%BB%BF-%D9%84%D9%8A%D8%B3-%D8%AF%D9%81%D8%A7%D8%B9%D8%A7-%D8%B9%D9%86-%D9%85%D8%AD%D9%85%D9%88%D8%AF-%D8%AF%D8%B1%D9%88%D9%8A%D8%B4-%D9%88%D9%84%D9%83%D9%86-%D8%A5%D9%86%D8%B5%D8%A7%D9%81-%D9%84/، تاريخ الزيارة: 1/15 /2019 م.

[2] ينظر: الزّغول: **البطركة الثقافية ؛ تمثيلات الأب في الشعر العربي المعاصر**، ص 169 ــ،172.

وبقراءة هذه المقاطع نجد أنَّ الشاعر ركّز فيها على الآتي:

ـ **المقطع الأول** (1ـ13): يبحث الشاعر عن أبيه، ويتحدث عن تشبّثه بالأرض والتحامه بها.

ـ **المقطع الثاني** (14ـ30): يأتي على صفات أبيه، ويتذكر تفاصيل حياته وارتباطه بالأرض.

ـ **المقطع الثالث** (31ـ45): يعاتب أباه عتاباً ناعماً وهو يتذكره عندما كان يولي أرضه عناية واهتماماً أكثر من أبنائه.

ـ **المقطع الرابع** (46ـ69): يتحدث عن تعاقب الغزاة على هذه الأرض، ويعتبر أباه سادناً لتاريخها؛ فهو الذي كان يرفض الرحيل وينهى أبناءه عنه.

ـ **المقطع الخامس** (70ـ103): يتحدث عن انكسار أبيه وحزنه وهو ينظر إلى أرضه المسلوبة منه، وإلى الآخر العدو الذي يصادر الأرض والتاريخ، ويؤكد الشاعر على تجذّره في أرضه بعد أن يتّحد صوته بصوت أبيه.

ـ **المقطع السادس** (104ـ125): يعود بالأرض إلى صفائها البدئيّ وفطرتها الأولى، ويطلب من أبيه أن ينهض ويكتب اسمه فوقها ويكون بداية لتاريخها الجديد.

ـ **المقطع السابع** (126ـ152): يبدو حزيناً على وفاة أبيه، ويطلب منه أن يسلّم على جده الكنعاني الأول، ويعاتب أباه لأنه مات مع أنه وعد بالبقاء، ولأنه جاء به إلى هذه الدنيا من أجل أن يحزن ويتعب.

في المقطع الأول من القصيدة يخاطب الشاعر أباه وقد خرج يبحث عنه مستسلماً لخطى جدّه، ويرسم مشهداً تراجيدياً لأبيه وهو مصلوبٌ على شوك الصبّار، فيكتب:

أنت المُعلَّقُ فوق صُبّارِ البراري من يديْك

وعليكَ صقرٌ من مخاوفنا عليكْ

وعليكَ أن ترث السماءَ من السماءْ

وعليكَ أرضٌ مثل جلد الروحِ تثقبهُ زهور الهِندباءْ[1]

فهو عندما يشير إلى هذه الحادثة يمنحها بعداً أعمق؛ ويستثمرها للتعبير عن التحام أبيه بالأرض لتصبح جزءاً منه، وانحيازه للندى وحقول القمح التي صاردها الاحتلال، وحفاظه على كينونة أرضه.

ويتذكر الشاعر في المقطع الثاني أباه في حياته، ويأتي على بعض صفاته، فهو خجولٌ لا يحدّث ابنه عن الأرض مع أنه كان يريد من أبيه أن يعلّمه كتاب الأرض من ألفه إلى يائـــه، وهو مثل الحديقة في مهابته وببساطته، ولا يحدّثه عن التاريخ فهو موجودٌ هنا قبل الزمان، ولا يحتاج إلى برهان يثبت أحقيّته في هذه الأرض ولا إلى دليل على شرعية وجـــوده وأســـبقيّته، وحينما كان ابنه يسأله كان يتجاهله:

فيغضُّ عني الطرف. يصلحُ غصن داليةٍ. يقدّمُ للحصان شعيرهُ

والماء. يعرفه على مهل، يلاطفهُ ويهمسُ: يا أصيلُ.

يتناولُ النعناعَ من أمي. يدخّنُ تبغهُ. يحصي ثُريّات العنبْ [2]

فهو يتمسك بكل ما هو آني وملموس (غصن دالية، الحصان، النعناع، التبـــغ، ثريّـــات العنب)؛ ولا يحتاج لأن يفكر في براهين دامغة تثبت شرعية وجوده ؛ ولهذا فإنَّ الأب لا يـــردُّ على أسئلة ابنه، بل يطلب منه أن يهدأ.

في المقطع الثالث يعود الشاعر إلى التاريخ، ويعاتب أباه؛ لأنه أبعـــده عمـــا حـــاول أن يكونه، ولأنه كان منشغلاً عن أبنائه بفلاحة الأرض وانتظار المواسم:

لِمَ لمْ تقل لي مرةً

في العمر: يا ابني !!.. كي أطيرَ إليكَ بعد المدرسةْ

---

[1] درويش، محمود: **أرى ما أريد**، (ط1)، عمان، الأهلية للنشر والتوزيع، 2014م، ص 21.

[2] **المصدر نفسه**، ص 22.

لِمَ لمْ تحاولْ أن تربّيَني كما ربيْتَ حقلك سمسماً، ذرةً، وحنطةْ[1]

ثم يطلب من أبيه أن يكون سيده من جديدٍ؛ ليواجه صلف التاريخ والواقع، ويرى الدليل في الوقت الذي خبّأ فيه أبوه قلبه عنه، وتركه يكبر فجأة.

ويعطي الشاعر حديثه عن أبيه بعداً تاريخياً عميقاً في المقطع الرابع؛ فيعود به إلى الأرض الكنعانية الأولى، ويصفه بأنه أرضٌ من النعناع تتغلغل تحت قصائده، ويصف الأرض بأنها كرة تخطّفها الغزاة على مرّ العصور، مزوّرين تاريخها وكاتبين نشيدهم المزعوم.

وهنا يأتي الشاعر على الآخر اليهودي؛ بوصفه مؤرخاً لا يسعى لإثبات شرعية وجوده على هذه الأرض فحسب، إنما يسعى لإسكات صوت الضحية وإقصائها عن المشهد:

سرقَ المؤرّخُ، يا أبي، لغتي وسوسنتي وأقصاني عن الوعدِ

الإلهي

وبكى المؤرخُ عندما واجهته بعظامِ أسلافي: " إلهي.. يا إلهي

لِمَ لمْ يموتوا كلهم لتكون لي وحدي..؟ [2]

فنجد أنَّ الشاعر قد استثمر حدث الموت في سبيل مواجهة الآخر اليهودي الذي يصادر تاريخ الضحية ولغتها وكينونتها، وليس موت الأب وحده، إنما موت الأسلاف متمثّلا ببقايا عظامهم، على اعتبار أنَّ الموت في الأرض هو علامة الارتباط الأزلي بها.

ثم يلتمس الشاعر من أبيه المغفرة على ما فعله بقلبه الذي يصفه بأنه مثقوبٌ من الصبار؛ علامةً على تماهيه في الأرض، ويصفه بأنه توراة الجذور، وبأنه ابتكر من الصخور القاسية كرماً، ونهى أبناءه عن الرحيل إلى صيدا وصور.

---

[1] درويش: **أرى ما أريد**، ص 23

[2] **المصدر نفسه**، ص 24.

وفي المقطع الخامس يصف الشاعر أباه وهو حزينٌ، ينظرُ إلى فردوسه المفقود، ويغافل سارق الأشجار، ويصطاد بخياله زهرة أقحوان منها، ويعود الشاعر إلى الحديث عن الغزاة المتعاقبين على هذه الأرض، فيكتب:

يأتون كي يتحاربوا فينا.. هم الأمراءُ، والشهداءُ نحنُ

يأتونَ، يبنونَ القلاع على القلاع، ويذهبون، ونحن نحنُ

لكنَّ هذا الوحشَ يسرقُ جلدنا وينامُ فيه فوق خيش فراشنا

ويعضُّنا، ويصيحُ من وجع الحنين إلى عيون الأقحوانْ [1]

فيتداخل صوته بصوت أبيه، مؤكداً على حقه المشروع، ومتحسّراً على أنه أصبح زائراً غريباً، بينه وبين حقوله مترٌ واحد يقصُّ قلبه، ومع هذا التداخل الذي يصل إلى درجة الاتحاد بين الصوتيْن تصل القصيدة إلى لحظة التوتر؛ نتيجة تدفق الكلمات التي تؤكد أنه هنا ومن هنا بإيقاعٍ حاد ومتسارع:

أنا من هنا. أنا ههنا.. وأمشّطُ الزيتونَ في هذا الخريف

أنا من هنا. وهنا أنا. دوّى أبي: أنا من هنا.

وأنا هنا. وأنا أنا. وهنا هنا. إني أنا. وأنا هنا. وهنا أنا[2]

ويجرّد الشاعر الأرض من تاريخها الغابر في المقطع السادس، ويعود بها إلى صفائها البدئيّ؛ فهي صغيرة لا تودّع الناس ولا تستقبلهم، وليس لها ماضٍ لتتذكره، ولا ترحل مع

---

[1] درويش: **أرى ما أريد**، ص 25.

[2] **المصدر نفسه**، ص 26.

الراحلين عنها، وهنا يطلب الشاعر من أبيه أن ينهض من موته؛ من أجل أن يكتب اسمه فوقها كما كتب أجداده الأوائل أسماءهم؛ تأسيساً لتاريخٍ جديد [1].

ويعود الشاعر إلى التاريخ وهو يؤكد أنَّ الغزاة مرّوا علـــى هـــذه الأرض، وتقاســـموا شهداءها على مر العصور، وظلت امرأةً وأماً لأبيه الذي يحرس تاريخها وماضيها ويرتبط بها حتى بعد موته.

وفي المقطع السابع يأتي على موت أبيه وحزنه عليه، فيطلب منه أن يسلّم على جـــدّه، ويقبّل يديه نيابةً عن أحفاد بعل وعناة، مرتبطاً بجذوره الكنعانية الأولى، ويعتذرُ من أبيه الـــذي كان قد خبأ عنه قلبه في الطفولة، والآن تسحبه رابطة الأبوة من شتاته وضياعه.

ويعاتب أباه لأنه مات مع أنه كان قد أرجأ عمره وتعب، ووعد ابنه بأن يعيش طـــويلاً ولكنه لم يفعل، ويستغرب من أن أباه الذي كان سيّد الحجر، والذي أدمى كفّه وخرج منـــه ذات يوم سيعود إليه، فيكتب:

يا سيّد الحجر الذي أدمته كفُّكَ..هل خرجتَ من الرخامْ

لتعودَ يا أبتي إليه؟ دُلَّني لم جئتَ بي.. لمَ جئت بي

ألكي أنادي حين أتعبُ: يا أبي، يا صاحبي؟ [2]

فيستشعر في النهاية عبث الوجود وانتفاء الحياة، وهو يجد نفسه وحيداً دون أبيه الـــذي أخذ يخاطبه: "يا صاحبي"، ينقّب عن الأرض والتاريخ والماضي، ويلتبس فعل الموت عليه فـــلا يعرف أهو الذي مات أم أبوه.

وبهذا نجد أنَّ قصيدة درويش تتقاطع مع قصيدة الرثاء العربية في تعداد صفات الميّت؛ فقد أتى على الكثير من صفات أبيه وتفاصيل حياته؛ فهو متمسّك بالأرض حدَّ التماهي، يـــولي

---

[1] ينظر: درويش: **أرى ما أريد**، ص 27، 28.

[2] **المصدر نفسه**، ص 29، 30.

أرضه اهتماماً أكثر من أبنائه الذين كان يلتزم الصمت الذي يشبه الخجل أمامهم، وهو الذي كان توراةً للجذور، وسيّداً للحجر، يمشّط الزيتون في الخريف، ويتطلّع بحسرة إلى أرضه المسلوبة منه.

ولكن الملاحظ أنَّها تختلف عنها في جوانب عديدة؛ فقصيدة الرثاء القديمة دخلت إلى الموضوع مباشرة، وعدّدت صفات المرثي الذي يشار إليه بضمير الغائب غالباً، أما قصيدة درويش فتتحول إلى قصيدة ذاتية وسياسية؛ فهو يخاطب أباه وكأنه ماثلٌ أمامه، ويتحدث عن علاقته به حيّاً، ويستثمر لحظة موت الأب للعبور إلى التاريخ والحديث عن فلسطين والغزاة الذين تعاقبوا عليها، ليصبح موت أبيه ميلاداً جديداً،، فنجده يتعاطى مع حدث الموت برؤيا تمكّنه من الانفتاح على الماضي والتاريخ القديم؛ لتصبح قصيدة الرثاء عنده طويلة ونابضة بالحياة.

5.1.1 أحمد دحبور

حينما غادر أحمد دحبور حيفا مع عائلته كان له من العمر سنتان؛ فتفتّحت عيناه على بيوت الصفيح المترامية، ليتقبّل منذ صغره المنفى على مضض، وليحمل مسمّى "لاجىء"، بكل ما يحمله هذا المسمّى من اغتراب على الصعيدين النفسي والاجتماعي، كل هذا على رقعةٍ متواضعة من الأرض، على مشارف مدينة حمص، والتي كانت في الأصل جزءاً من ثكنة عسكرية للجيش الفرنسي قبل أن تصبح مخيّماً للاجئين الفلسطينيين تسمّيه الحكومة مخيم خالد بن الوليد، ويصرُّ الفلسطينيون على تسميته مخيم العائدين [1].

وبعد أن أخذت موهبته الشعرية تتفتح وتنضج، أخذ يعي هموم الفقراء في المخيم، ويرى في المقاومة خلاصهم الوحيد، وفي استشهادهم بعثاً جديداً؛ فاستثمر فقرهم من أجل النهوض والمقاومة وتجاوز المرحلة، وانطلق بهم من مخيّم الجوع والفقر إلى السمو الثوري.

---

[1] ينظر: دحبور، أحمد: الحقيقة ولا شيء غير الحقيقة، موقع " مبدعون فلسطينيون "، https://www.facebook.com/103552476818/posts/10154577646296819، تاريخ الزيارة: 17 \2 \2019م

1.5.1.1 علاقته بأبيه

تبلورت علاقة دحبور بأبيه في كتاباته الأولى من خلال تعبيره عن هموم الفقراء في المخيم الذي عاش فيه؛ فقد كانت عائلته فقيرة شأنها شأن الكثير من العائلات في المخيم؛ وترك هذا الفقر أثراً في تكوينه النفسي ووعيه الشعري فيما بعد.

وقد تناولت الكثير من الدراسات شعر دحبور من زوايا عدة، لكن الدراسات التي أتت على علاقته بأبيه من خلال الشعر قليلة، فربط عمر عتيق في دراسته بين السيرة الذاتية للشاعر وقصائده متمثلة بديوان " كسور عشرية"، ومن خلال هذا الربط أتى على القصائد التي تحدث فيها الشاعر عن أبيه [1].

وأتى عادل الأسطة على علاقة الشاعر بأبيه في ضوء دراسته لقصائده التي كتبها في مراحل مختلفة من حياته، ورأى أنَّ هذه العلاقة يشوبها الكثير من التوتر والقلق، وأنَّ طفولة الشاعر ومهنة أبيه وفقره تركا أثراً كبيراً عليه فانحاز إلى الفقراء في بداياته الشعرية [2].

وقد تحدّث الشاعر في الفصل المكتوب من سيرته الذاتية عن والده الشيخ خضر الذي كان يقرأ القرآن على القبور، ويغسل الموتى ويسحّر الناس في رمضان، ويتابع معاملات الزواج[3]، وكانت فكرة أنه ابن غاسل الموتى؛ تسبب حالة من الخوف والهلع للأطفال في المخيم[4].

ولو نظرنا في أشعاره الأولى لوجدنا أنَّ الأب البيولوجي حاضرٌ في شعره بقوة؛ وكان في الوقت نفسه مشحوناً بدلالات رمزية تعبر عن هموم الجماهير الفقراء وقضيّتهم؛ حيث

---

[1] ينظر: عتيق، عمر: **نبض السيرة الذاتية في شعر أحمد دحبور**، موسوعة أبحاث ودراسات في الأدب الفلسطيني، ج3،ب اقة الغربية، مجمع القاسمي، 2013م، ص 51.

[2] ينظر: الأسطة، عادل: **أحمد دحبور... مجنون حيفا**، (د.ط)، رام الله، منشورات وزارة الثقافة الفلسطينية، 2018م، ص 71.

[3] ينظر: دحبور: الحقيقة ولا شيء غير الحقيقة، موقع "مبدعون فلسطينيون"، https://www.facebook.com/103552476818/posts/10154577646296819

[4] ينظر: عبد الحميد، مهند، و المزين، إبراهيم، مقابلة صحفية مع الشاعر بعنوان ***"أحمد دحبور: فلسطين هي سؤال عمري وشرط وجودي"***، **مجلة الدراسات الفلسطينية**، ع 102، ربيع 2015م، ص 150.

استثمر مهنة أبيه وفقره المدقع ليشير إلى الإنسان الفلسطيني الذي تتنازعه الجهات والأنظمة؛ ويصير الأب رمزاً للفدائي المقاتل الذي يتعرض للخيانة، وللشهيد الذي ينهض بدمه المضيء[1].

ولم تكن هذه الصورة ثابتة، بل أخذت تتبدل بتبدل المراحل التي عاشها الشاعر؛ فبعد توقيع اتفاقية السلام والشعور بالخيبة والانكسار، وضع الشاعر أباه على كرسي الاعتراف، وحمّله جزءاً غير بسيط من مسؤولية الهجرة والهزيمة، وصار يتمنى لو أنَّ أباه ذبحه وتركه في حيفا ولم يهاجر به عام النكبة[2].

وفي ديوانه " كسور عشرية "، وهو بمثابة سيرة شعرية له، يصل الشاعر إلى مرحلة الحفر في الماضي، والتساؤل المزمن العميق؛ فيعود بحنينه الموغل إلى الطفل الذي كانه.

ويأتي في عدد من قصائد الديوان على علاقته بأبيه عندما كان طفلاً؛ فيتحدث عن صرامة أبيه وحزمه، وفقره المدقع، ومهنته التي كانت سبباً في احتدام الخلاف بينهما[3].

2.5.1.1 رثاء الأب

أصدر دحبور ديوانه " جيل الذبيحة " عام (1999م)، وأهداه إلى أخته زينب الراحلة، وإلى أخيه محمد الذي علم بخبر وفاته بُعيْد انتهائه من تأليف الديوان، وقد صدّره بالآية القرآنية **(ثم لا يموت فيها ولا يحيا)** (الأعلى:13)، وبعبارة للفيلسوف الألماني (فريدريك نيتشه) "**إنَّ هنا المدينة العظمى، ومالك أن تظفر منها بشيء، بل عليك أن تفقد فيها كثيراً**"، وبمقطع شعري لمحمود درويش: "**والأرض أضيق من تصوّرهم ولكن \ حاولوا أن يحلموا**"[4]

ونستشفُّ من هذه التصديرات؛ صدمة الشاعر إثر العودة، وخيبته وحزنه وهو يرى الأرض أضيق من الحلم، وتفجّعه لا على نفسه فحسب، إنما على جيل كامل انسلَّ الحلم من بين يديه مثل ذرات الرمل، وتلاشت أمنياته وطموحاته.

---

[1] ينظر القصائد الآتية: من **الديوان** \ ج1: " راوية المخيم" ص 125؛ " الإفادة " ص 133؛ " بيان الفقراء " ص 164، **(ط1)**، فلسطين، الاتحاد العام للكتاب والأدباء الفلسطينيين، 2017م.

[2] ينظر: **الديوان** \ج 2: " وردة للناصرة "، ص 244، " مسافر مقيم " ص 248.

[3] ينظر:**المصدر نفسه:** " خروف العيد " ص 18 ؛" التوبة " ص 125؛ " القنبلة " ص 175 العيد.

[4] **المصدر نفسه**، ص 293.

وهكذا فقد وجد الشاعر نفسه غريباً على بوابة (الجزء المتاح من الوطن)، ووجد نفسه مزدحماً بالأسئلة التي تنداح على عوالمَ غامضةٍ ومجهولة، وكانت كل قصائد هذا الديوان بما فيها القصيدة التي قالها في رثاء أبيه تدور في فلك هذه العوالم الغامضة.

3.5.1.1 بين يدي القصيدة

كتب دحبور قصيدته " هل كنّا غريبين؟ " في رثاء أبيه الذي توفي عام (1973م) [1]، وأهداها كما يظهر في العنوان، إلى روحه، وقد أدرجها ضمن ديوان "جيل الذبيحة"، وأرّخها بتاريخ(14/ 9/ 1998م)، أي بعد وفاة أبيه بخمسة وعشرين عاماً وفيها يقوم الشاعر بإحياء أبيه ومساءلته ودعوته للتصافي؛ حيث لم تكن علاقته معه وديّة في طور الطفولة.

ولم تحفل هذه القصيدة بعناية الباحثين والدارسين، فمع أنَّ الكثير من الدراسات كتبت حول تجربة دحبور الشعرية وأتت على الكثير من قصائده، إلا أنَّ الباحث لم يعثر على دراسة تتعرض لهذه القصيدة، سوى دراسة عادل الأسطة؛ حيث أشار إلى هذه القصيدة في سياق دراسته لعلاقة الشاعر بأبيه، ورأى أن الشاعر أتى فيها على حواراته مع أبيه ودعاه فيها إلى التصافي[2].

وقد جاءت القصيدة على تفعيلات البحر البسيط، مكوّنة من تسعة وسبعين سطراً، وموزّعة في ثمانية مقاطع تتفاوت في الطول مع وجود فاصل فراغي بينها، وخلافاً للفواصل الفراغية التي وضعها الشاعر، يمكن تقسيم القصيدة إلى أربعة مقاطع على النحو الآتي:

ـ **المقطع الأول** (1ـ17): دعوة الابن الشاعر أباه للتصافي، والحديث عن الخلاف الحاد، والفجوة الهائلة بينهما.

ـ **المقطع الثاني** (18ـ34): يسترجع الابن ذكرى أبيه الذي كان يفتخر به أمام الناس، ويتطلع لأن يكون نسخةً عنه، وجحود الابن وإنكاره.

---

[1] من محادثة إلكترونية أجراها الباحث مع ابن الشاعر يسار في تاريخ 2019/4/27م.

[2] ينظر: الأسطة: **أحمد دحبور... مجنون حيفا**، ص 74.

ـ **المقطع الثالث** (35ـ62): يجري الحوار بين الأب وابنه، ويمتلك الأب زمام الحديث، ويعاتب ابنه عتاباً مؤثراً، ويتحدث عن مهنته وفقره المدقع، وألمه الشديد الذي يحزُّ في قلبه عندما كان يرى ابنه الصغير يشعر بالعار.

ـ **المقطع الرابع** (63ـ79): يفنّدُ الأب ما قيل عنه في المخيم من أنه كان يكنز المال والذهب ويحرم أبناءه منه؛ فقد مات وكان المال الذي بحوزته كافياً لأن يشتروا له الكفن، ويسأل ابنه إن كان هناك مجالٌ للتصالح أم لا.

في المقطع الأول من القصيدة يسأل الشاعر أباه سؤاله الموجع العميق: " والآن هل نتصافى؟ "؛ فقد مرَّ الكثير من الوقت وهو يتقلّب على صفيح الصمت الحارق، أما أبوه فكان صابراً على صمته ينتظر منه أن يخرج عن صمته ويتكلم، وفي تلك المساحة المعلّقة بين الانتظار والصمت عاش الأب وابنه غريبيْن.

ويؤكد الشاعر أنّهما كانا غريبيْن في الظاهر أو في " بهاء السطح "؛ ففي الروح بئرٌ تسقيهما الماء، وهما سرّان عميقان آخى بينهما الله، فيبدأ الشاعر بعتاب أبيه الذي رسم جرحاً غائراً على يده، لتظلَّ لعنة الضمير والماضي والصمت تطارده، هذه اللعنة التي لم تمحها سنون الغربة والمنفى البعيدة:

آذيتني زمناً فيما رسمتُ على

يديَّ جرحَكَ: أنّي لم أكن ولداً

برّاً،

وما سدّدت تغريبتي ديْني[1]

ويستمر الابن في عتاب أبيه في المقطع الثاني؛ فلم يكن باستطاعته أن يكسر أقفال الصمت، وليس يملك معجزةً ولا قميصاً من نور، لكنّه يخفّف من حدة عتابه وهو يتذكر أباه

---

[1] دحبور: **الديوان** \ ج2، ص 350.

الحنون، الذي كان يفتخر به أمام الناس، ويشير إليه قائلاً: " إنَّ ذاك أنا "، أما هو فلم يكن يعترف ويقبل بهذا الحلول؛ فقد كان يشعر بالعار من مهنة أبيه وفقره، ومما يقال عنه في المخيم، وكأنه يقول لأبيه ضمناً: " لستُ إياكَ "، ولم يكن الأب ليتألم إزاءَ هذا الجحود والانكار، وها هو الابن يغدو وحيداً بلا أحد، تتنكر له المرايا، ويبحث عن نسبٍ وانتماء:

وها، كثيرٌ أنا لكن بلا نسبٍ

وما تألمتَ من هذا الجحودِ، كأنْ

لم تنغرس مديتي في قلب أجدادي

لم أنتبه؟ وتركتَ الدمع يرجعُ نحو البئرِ؟

مَنْ أنتَ؟ مجروحي وجلاّدي؟

فهاتِ مَنْ أنتَ.. [1]

وهنا يعود الأب الميت إلى الحياة لكن بصورة تلتبس في مخيّلة الابن، فهل هو مجروحه أم جلاده؟، فيطلب منه أن يعرّف بنفسه في المقطع الثالث، لكنه يرفض في البداية؛ لأن ابنه سيأخذ الدورين في القصيدة، ثم يغيب عن المشهد ليمتلك الأب زمام الحديث [2].

وفي المقطع الرابع يبدو الأب ساخطاً وحزيناً وهو يعود إلى الماضي، ويذكّر ابنه بطفولته حين كان يرى البيت بحضور الأب مقبرةً، ويخجل من فقره ومهنته التي توزعت بين غسل الموتى، وقراءة القرآن على القبور، وإيقاظ الناس وقت السحور في رمضان، ومع كل هذا كانت له كرامته التي يرفض التنازل عنها، فلم يلبس الأثواب المرقّعة، ولم تلمس يده مال عائلته كما أشيع عنه في المخيم، فيحتدُّ صارخاً في وجه ابنه:

---

[1] دحبور، **الديوان**، ج2، ص 351.

[2] ينظر: **المصدر نفسه**، ص 351.

لستُ الفقيرَ لكا

مهما زهوتُ بكا

أنا الغنيُّ بأسراري وأعيادي

ولم أكن خادماً، إلا له وحْدَهْ

سبحانه، منجدي في ليلة الشدّهْ [1]

ويتحدث عن قصّته مع القاضي عبد الرحمن مراد، مؤكداً أنّهما كانا صديقيْن، جمعهما حب حيفا التي هُجّرا منها، ولم يكن خادماً عنده كما أشيع في المخيم، لكن الابن الشاعر لم يفهم طبيعة هذه العلاقة، فما كان منه وقتها إلا أن يبكي ويشتم أباه وأمه ونفسه وهو يشعر بالعار والمهانة، وستخبر الأم زوجها بما حدث؛ فيتسبب ذلك بجرحٍ بالغ في كبرياء الأب، لكنه لم يعاتب ابنه الذي اكتشف هذه الحقيقة متأخراً [2].

ويسترسل الأب في العتاب، ويبدو متأثراً حزيناً وهو يتذكر ابنه الصغير الذي كان يبكي في حضن أمه صارخاً: " إنَّ أبي الخدّام آلمنا "، لكن الأب لم يلمه، وإن كان قول ابنه حربةً شكّت سويداء قلبه.

ثم يفنّد الأب ما قيل عنه من أن عظمه من ذهبٍ، ومن أنه كان يكنز المال ويحرم عائلته منه، وحين مات لم يكن المال الذي معه يكفي إلا لشراء الكفن الذي سيدفن فيه:

يا كلبُ.. يا قلبُ.. يا من كنت تخجلُ بي

وحينَ متُّ كشفتم ثروتي، فإذا

بجهدِ عمريَ ملموماً على ثمنٍ

---

[1] دحبور: **الديوان**، ج2، ص 352.

[2] ينظر: دحبور: الحقيقة ولا شيء غير الحقيقة، موقع "مبدعون فلسطينيون": https://www.facebook.com/103552476818/posts/10154577646296819

كافٍ لأن تشتروا، من مالِيَ، الكفنا [1]

ويشير دحبور إلى هذا بقوله: " ولم أعرف الحقيقة إلا بعد أن رحل، يومها سدّد لي ثلاث ضربات دفعة واحدة: الأولى أننا اكتشفنا أنه لم يترك شيئاً من حطام الدنيا إلا ثمن كفنه وتجهيز جنازته، والثانية أنه كان صديقاً وِنداً للقاضي الذي يحكي لي ذكرياته عنه، أما الثالثة فهو أنه مات قبل أن يعطيني فرصة تقبيل يديه والاعتذار منه..."[2].

وفي نهاية القصيدة يطرح الأب السؤال ذاته الذي طرحه ابنه في بداية القصيدة " والآن هل نتصافى؟"، لكنَّ السؤال على لسان الأب يبدو غامضاً ومفتوحاً على المجهول؛ إنّه السؤال الموجع الذي يستنزف الاحتمالات والذاكرة المحمّلة بالماضي، خاصة وأنَّ الشاعر وضع فاصلاً فراغياً بينه وبين المقطع السابق.

وبهذا نجد أنَّ هذه القصيدة تتقاطع مع قصيدة الرثاء العربية في كون الشاعر يظهر الحزن والجزع على وفاة أبيه، ويعدّد مناقبه، ويذكر شيئاً من تفاصيل حياته؛ فقد كان أبوه صبوراً، لطيفاً في التعامل مع أبنائه، قليل العتاب لهم، يفتخر بهم أمام الناس، ويتمنى أن يصبحوا مثله عندما يكبرون، وكان فقيراً إلا أنَّ فقره لم يكن ليجعله يتنازل عن كرامته.

ومع هذا التقاطع كانت لهذه القصيدة فرادة وخصوصية؛ فمع أنَّ الموت هو الموضوع المركزي للقصيدة، إلا أننا نجد الشاعر قد عمد إلى استثمار هذا الموضوع؛ من أجل محاكمة الماضي والذات، والحفر في أخاديد الذاكرة في ظل المرحلة الصعبة التي تقهر الشاعر يأساً وغموضاً، فيفتقد " جيل الذبيحة " الراحل ويعود إلى طفولته؛ ربما ليصفّي حسابه مع الزمن والمرحلة.

وقد خصّص الشاعر مساحة غير قليلة من القصيدة للحديث عن نفسه ومحاكمتها وهي تمر بأزمة الضمير الخانقة، ولم يكن المرثي غائباً في القصيدة كما عهدناه في قصائد الرثاء، فقد

---

[1] دحبور: **الديوان**، ج2، ص 353.

[2] دحبور: الحقيقة ولا شيء غير الحقيقة، موقع "مبدعون فلسطينيون": https://www.facebook.com/103552476818/posts/10154577646296819

عمل الشاعر على إحياء أبيه المتوفى وجعله ينطق ويعاتبه عتاباً مراً، ويسترسل في التداعي والحديث عن ذكرياته الماضية مع ابنه، فلم يكن المرثي غائباً، ولم يتكفّل الراثي بالحديث عنه وإبراز حزنه عليه، وتعداد مناقبه وصفاته.

وتجدر الإشارة إلى أنَّ والد الشاعر كان قد توفي عام (1973م)، وفي هذا العام أصدر دحبور ديوانه الشعري " طائر الوحدات "، لكن لم يكتب قصيدة محددة في رثاء أبيه؛ ففي تلك المرحلة من حياته لم يكن ليلتفت للشأن الذاتي كثيراً، وإن حدث فإنه كان يمزج الذاتي بالعام كما في قصيدته "ولادة المرأة الصعبة " التي كتبها لزوجته رحاب عندما أنجبت ابنه الوحيد يسار؛ ويبدو أنَّ العلاقة غير الودية بينه وبين أبيه وانشغاله بالثورة والهمّ العام منعاه من الالتفات إلى الشأن الذاتي ورثاء أبيه.

وبهذا نجد أنّه كتب قصيدة محددة في رثاء أبيه بعد خمسة وعشرين عاماً على وفاته، وأدرج هذه القصيدة في ديوانه " جيل الذبيحة "، وفي تلك الفترة من حياته كان بعيداً عن عائلته، وكان الموت يتخطّفهم وهو في الغربة، حتى إنّه يكتب في مقدّمة الديوان: " لقد خطفتني التغريبة الفلسطينية من بين أهلي.. ست عشرة سنة حتى الآن، لم أرَ خلالها، أيّاً منهما مرة واحدة... " [1]؛ مشيراً إلى أخته الراحلة زينب وأخيه محمد الذي وصله نبأ وفاته فور انتهائه من تصحيح مسودة الديوان؛ فدفعته الغربة وفقدان الأهل إلى العودة إلى الماضي وإحيائه؛ وبهذا يمكننا أن نعدَّ هذه القصيدة تذكّراً وحنيناً وعتاباً متأخراً أكثر منها رثاءً.

2.1 المبحث الثاني: رثاء الأخ

مدخل

للأخ في حياة أي إنسان حيّزٌ ضروري وخاص، ولا شكَّ أنَّ فقده يترك أسىً بالغاً في النفس؛ فموت الأخ يعني فقدان السند والجاه، وشعور الإنسان بأن عليه أن يواجه هذا العالم وحيداً وعارياً، ولا تقلُّ قيمة الأخ في كثير من الأحيان عن قيمة الأب.

---

[1] دحبور: **الديوان**، ج2، ص 291.

ويحفل الأدب العربي بكثير من القصائد التي قيلت في فقد الأخ، وإظهار الحزن والتفجع عليه، وتعداد مناقبه وفضائله، وقد توقف الدارسون أمام هذا اللون من الرثـــاء، واستعرضـــوا الكثير من النماذج في دراساتهم، وكثيراً ما تناولوا هذا اللون في معرض حديثهم عـــن الرثـــاء بشكل عام.

ويستعرض شوقي ضيف في دراسته للرثاء بعامّةٍ بعض النماذج التي قيلت فـــي رثـــاء الأخ في الجاهلية، والتي توزعت بين الندب المتمثل في إظهار الحزن والتفجع، والعزاء الـــذي تمثل في التأمل في حقيقة الحياة والوجود، والإشادة بفضائل الميت ومناقبه، والدعاء له بالســـقيا والمغفرة [1].

ويأتي محمود حسين أبو ناجي على رثاء الأشخاص، والرثاء العام، ورثـــاء الممالـــك، ورثاء العشاق، وفي حديثه عن رثاء الأشخاص يتوقف مطوّلاً أمام رثـــاء الأخ فـــي العصـــر الجاهلي، مسلّطاً الضوء على الكثير من الشعراء والشواعر الذين رثوا إخوتهم، ويتوقف أمـــام هذه القصائد بما تحمله من لوعة وحزن، ودعوة إلى أخذ الثأر في حالة موت الأخ قتلاً [2].

وحينما يدرس عادل البلوي صورة الأخ في الشعر الجاهلي، يخصص فصـــلاً كـــاملاً للحديث عن صورة الأخ الميت؛ فيعرض الكثير من القصائد التي قيلت في رثـــاء الأخ، والتـــي تتوزع بين الندب والتأبين وذكر خصال الميت، ويخصص الباحث فصلاً آخر يأتي فيـــه علـــى طلب الثأر الذي كان حاضراً بقوة في قصائد الرثاء التي قيلت فـــي الأخ، حيـــث تعلـــو نبـــرة التحريض، ويطلب الشاعرالراثي الثأر من القبيلة كلها، رافضاً الدية والصـــلح، وداعيـــاً إلـــى الانتقام[3].

وفي معرض حديثه عن شعر الرثاء في العصـــر الجـــاهلي وأهـــم ملامحـــه وســـماته الموضوعية والفنية، يأتي حسن شوندي على رثاء الأخ، مستعرضاً بعض النماذج، ويـــرى أنَّ

---

[1] ينظر: ضيف: **الرثاء**، ص 14.

[2] ينظر: أبو ناجي: **الرثاء في الشعر العربي أو جراحات القلوب**، ص 47.

[3] ينظر: البلوي، عادل حماد القاسمي، **صورة الأخ في الشعر الجاهلي**، (رسالة ماجستير غير منشورة)، مؤتة، جامعـــة مؤتة، 2008م، ص 41.

الشاعر الراثي عمد إلى الإشادة بفضائل أخيه، وبكى عليه، ودعا في كثير من الأحيان إلى أخذ الثأر؛ ويخلص الباحث إلى أنَّ شعر الرثاء في العصر الجاهلي كان محطَّ الحكمة العقلية حيناً، والعاطفة الجيّاشة حيناً آخر[1].

ويأتي مصطفى الشورى في دراسته للرثاء في صدر الإسلام على القصائد التي قالها الشعراء المسلمون في رثاء إخوتهم؛ حيث تظهر في هذه القصائد معاني الحزن والتفجع، إضافة إلى بعض المعاني الإسلامية التي دخلت على الشعر في هذا العصر مثل: الصبر والشهادة في سبيل الله، والتسليم بالقضاء والقدر[2].

وفي دراسته للرثاء في عصر صدر الإسلام يتوقف مقبول علي نعمة أمام نماذج مشهورة قيلت في رثاء الأخ، ويدرس ما فيها من تأمل في الزمن، وحديث عن الموت في مساره الكوني، وعن جدوى الحياة، وبكاء البطولة المتجلي في بكاء الأخ؛ ويخلص إلى أنَّ هذه المراثي تخضع لاعتبارات الشاعر الذاتية أولاً وأخيراً، ولا يمكن وضعها ضمن إطار فكري محدد[3].

ويأتي مهدي عواد الشموط على رثاء الأخ، في معرض حديثه عن رثاء الأقارب في الشعر الأندلسي، ويرى أنَّ هذا الفن لم يلق رواجاً كبيراً في المغرب مقارنة بالمشرق؛ ويعزو السبب في هذا إلى ضياع معظم الأدب بعد سقوط الأندلس[4].

ويتحدث رائد عبد الرحيم عن رثاء الإخوة في العصر المملوكي الأول، في سياق حديثه عن رثاء الأهل والأقارب، ويرى أنَّ رثاء الإخوة في ذلك العصر حظي بنصيب كبير من مراثي الأهل، ولكن ما عثر عليه في رثائهم لا يعدو كونه مقطوعات قصيرة، ويستعرض بعض

---

[1] ينظر: شوندي، حسن، الرثاء في العصر الجاهلي، الموقع الالكتروني: http://www.diwanalarab.com/spip.php?article23735، تاريخ الزيارة: 20 /2018/12 م.

[2] ينظر: الشورى، مصطفى عبد الشافي، **شعر الرثاء في صدر الإسلام؛ دراسة موضوعية فنية**، (د.ط)، القاهرة، دار المعارف، 1986م، ص 55.

[3] ينظر: نعمة: **المراثي الشعرية في عصر صدر الإسلام**، ص 164.

[4] ينظر: الشموط: **الرثاء في الشعر الأندلسي في عصري المرابطين والموحدين**، ص 32.

النماذج التي قالها الشعراء في رثاء إخوتهم والتي يغلب عليها طابع السوداوية والبكاء وإظهار الضعف، وتحميل الدهر مسؤولية موت الأخ[1].

ويأتي خالد أبو علي على بعض النماذج الشعرية، التي قيلت في رثاء الأخ في العصر المملوكي الثاني، ويرى أنَّ هذه الأشعار، على قلّتها، لا تكاد تتعدى البيت والبيتين، وقليلاً ما يعثر القارىء على قصيدة طويلة في هذا الباب[2].

وبهذا نجد أنَّ القصائد التي قيلت في رثاء الأخ في العصور الأدبية المتفاوتة قد ركزت في مجملها على الندب والتفجع وإظهار الحزن، وذكر صفات الأخ المرثي وخصاله الحميدة، والدعوة إلى أخذ الثأر إن كان الأخ مات قتلاً.

وعلى الرغم من غزارة القصائد التي قيلت في رثاء الأخ إلا أنَّ الدراسات التي عنيت بهذا اللون من الرثاء قليلة، ولم تكن هناك الكثير من الدراسات التي تسلّط الضوء على رثاء الأخ في عصر أدبي بعينه، إلا أننا بقراءتنا لهذه القصائد نجدها إلى حد بعيد تدور في مجملها حول أفكار ومضامين متشابهة.

وسيدرس الباحث القصائد التي كتبها الشعراء الفلسطينيون المدروسون في رثاء إخوتهم، في ضوء قصيدة الرثاء القديمة، ويقف على محاور التشابه والاختلاف.

1.2.1 فدوى طوقان

1.1.2.1علاقة فدوى بأخيها إبراهيم من خلال السيرة

لم تكن علاقة فدوى بأخيها إبراهيم علاقة عادية؛ فهذه الفتاة التي حرمت من الحنان الأبوي والعطف الأسري، وتقوقعت على ذاتها، وخاضت معاناتها الوجودية بصمتٍ وقهر، وجدت في أخيها الملاذ الآمن الذي يعوّضها عن كل ما فقدته في حياتها؛ فكان لها الأخ والأب

---

[1] ينظر: عبد الرحيم، رائد، **فن الرثاء في الشعر العربي في العصر المملوكي الأول**، (د.ط)،عمان، دار الرازي، 2003م، ص 23.

[2] ينظر: أبو علي: **فن الرثاء في العصر المملوكي الثاني (الدولة البرجية 784ـ923ه)؛ دراسة تحليلية**، ص 72.

والصديق والمعلم، فأشرقت حياتها على يديه، وأخذت تنظر إلى العالم والناس والأشياء نظرات ملؤها الحب والتفاؤل والانطلاق الوثّاب؛ ولهذا فقد خلَّف موته المبكر جرحاً غائراً في أعماقها، فأحست بأنها خسرت كل شيء، وتعمّقت سوداويتها وبكته وبكت نفسها في بكائه.

وقد أتت نادية عودة في دراستها على علاقة فدوى بأخيها؛ ففي الوقت الذي كانت تحسُّ فيه بالانغلاق والهزيمة في عالم الرجال شكّلت علاقتها بأخيها جسراً يعبر بها إلى العالم الخارجي ويخرجها من حيّز التنميط والإهمال؛ فترى الباحثة أنَّ فدوى لم تمنح أخاها الحب والمودة؛ لأنه كان تعويضاً عن الأب القاسي فحسب؛ إنما لأنه كان وسيطاً بين عالم المنزل والعالم الخارجي، وستتطور هذه العلاقة لاحقاً لتصبح بين معلم وتلميذة حينما يبدأ إبراهيم بتعليمها كتابة الشعر[1].

وقد تعرض رمضان عمر للرجل في حياة فدوى طوقان في دراسته لسيرتها وأثرها في شعرها؛ فتحدث عن أخيها إبراهيم الذي يمثل الجانب المشرق في حياتها مقابل الرجل الذي يمثل الجانب المظلم وهو الأب، مؤكداً أنَّ الوقت الذي ظهر فيه إبراهيم ليحل محل الأب أعطى هذه العلاقة قيمة مميزة وعالية [2].

واستناداً إلى سيرتها الذاتية؛ فقد أسهبت فدوى في الحديث عن أخيها إبراهيم وعلاقتها القوية به، فعندما عاد من بيروت بعد أن أنهى دراسته في الجامعة الأمريكية أشرق وجه الله على حياتها؛ فكان يهديها الهدايا، ويصحبها إلى البراري لغرض التنزه والتأمل، فأقامت بدورها على خدمته بكل رضا وسرور[3].

وعندما حكمت عليها عائلتها بالبقاء في المنزل، وحرمتها من حقها في التعليم، لم يعترض إبراهيم، لكنه راح يعاملها بالحب والحنان، وأخذ يرشدها إلى حفظ الشعر القديم ويعلمها كتابة الشعر، ويستمع إلى ما تكتبه باهتمام[4].

---

[1] ينظر: عودة: **الشعر جسر نحو العالم الخارجي،دراسة في سيرة فدوى طوقان**، ص 54 ــ 56.

[2] ينظر: عمر: **سيرة فدوى طوقان وأثرها في أشعارها**، ص 44.

[3] ينظر: طوقان: **رحلة جبلية رحلة صعبة**، ص 60 ــ 63.

[4] ينظر: **المصدر نفسه**، ص 67، 68.

وبعد أن سافر إلى بيروت؛ ليدرّس في الجامعة الأمريكية؛ أحست فدوى بالوحشة الثقيلة، وأخذت تتبادل معه الرسائل، وكان بدوره يشجعها على نظم الشعر، ويختار لها مجموعة من كتب الأدب القديمة لتقرأها[1]، وعندما ذهبت إلى القدس أخذت تقبل على الحياة بعنفوانٍ وثقة، فتعلمت اللغة الإنجليزية، وشاركت في تقديم بعض الأحاديث الإذاعية والأناشيد في مجتمع متحرر تتمتع فيه المرأة بشخصية قوية[2].

ومع هذا فقد ظلَّ حبها لإبراهيم يلفه الحزن والكآبة، فتكتب: " **كان شعوري بالسعادة لوجود هذا الأخ الحنون في حياتي يهزني أحياناً بما يشبه الحزن، وذلك من فرط خوفي عليه من موت مبكر**"[3]، وكان زلزال نابلس الذي حدث عام 1927 هو الذي زرع بقلبها الخوف على أخيها من شبح الموت بعد أن نجا منه بأعجوبة[4].

ومع أنها لا تأتي في سيرتها على تفاصيل موت أخيها المبكر، إلا أنها تذكر أنها ظلت لفترة طويلة تحتفظ بأشياء صغيرة كان يملكها؛ وكأنها تحاول إبعاد الفناء والبلى عن أحبتها الراحلين بالاحتفاظ بأشيائهم[5].

2.1.2.1 الرثاء في شعرها

لقد طبعت الحياة القاسية التي عاشتها فدوى شعرها بطابعٍ غنائي حزين خاصة في أشعارها الأولى، ونظراً لطبيعة نفسها الرقيقة وعزلتها عن العالم الخارجي، وفجيعتها بموت أخويها إبراهيم ونمر؛ فإنّها كتبت الكثير من قصائد الرثاء فيهما، وعبرت من خلال رثائها عن حزنها العميق، وحاولت من خلال هذا الرثاء التأمل في أحوال الحياة والوجود، والاعتراض على قدرها البائس الذي كان اعتراضاً خجولاً في حياتها، ومتمرداً جريئاً في قصائدها.

---

(1) ينظر: طوقان، **رحلة جبلية رحلة صعبة**، ص 79، 80.

(2) ينظر: **المصدر نفسه**، ص 121، 122.

(3) **المصدر نفسه**، ص 127.

(4) ينظر: **المصدر نفسه**، ص 127.

(5) ينظر: **المصدر نفسه**، ص 127.

وقد أتى الدارسون على غرض الرثاء في شعرها، مسلّطين الضوء على رثائها لأخويها إبراهيم ونمر؛ فيخصص إبراهيم العلم فصلاً من دراسته عن شعر فدوى بعنوان " الرثـــاء فـــي شعرها"، ويأتي على عدد من القصائد التي قالتها في رثاء أخويها، ويرى أن رثاءها لإبـــراهيم يقوم على أربعة جوانب أساسية؛ هي: التعبير عن الأسى والفراق، والتساؤل بأســـئلة وجوديـــة حول مصير الروح، لكنها تنطوي على تأمل سطحي في استكناه لغز الموت، والتنويه بصـــفات أخيها وموهبته الشعرية، والحديث عن عطف أخيها عليها ورعايته لها؛ ويخلص إلى أنهـــا قـــد عرضت لهذا الرثاء بأسلوب تقريري يتجافى عن الإيحاء كما هو الشأن عند شـــعراء المدرســـة التقليدية، بينما في قصائدها التي قالتها في رثاء أخيها نمر أخذت لغتها تنسجم مع لغة العصر[1].

ويرى الباحث أنَّ فدوى من خلال رثائها لإبراهيم، تخوض في مشكلة الموت من خلال تأملات عابرة؛ فلم تصدر عن فلسفة واضحة، بل عن حيرة انفعالية أمام لغز الموت، بينما وفاة أخيها نمر أحدثت انعطافاً حاداً في مسارها الفكري، وزادت من شكها ووعيها الوجودي [2].

وترى نادية عودة أن إبراهيم عندما شرع بتعليم فدوى كتابة الشعر، واختياره لها قصائد للخنساء قدّم لها دوراً محدداً لا يسمح لها أن تتحرك في الأغراض كلها؛ وكأن الغرض الوحيـــد الذي يناسبها هو غرض الرثاء[3].

ويركز رمضان عمر على السوداوية الطاغية في قصائد الرثاء عند فدوى، ويـــرى أنَّ هناك عوامل أخرى أسهمت في طغيان هذه السوداوية غير علاقتها بأخيها إبـــراهيم ورحيلـــه؛ وأبرزها محاولتها الهروب من عالم الضغط الأسري، وتكوينها الفكري وثقافتها الدينية وفراغها الروحي، وعدم تكوينها فلسفة واضحة تجاه قضية الموت [4].

---

[1] ينظر: العلم: **فدوى طوقان؛ أغراض شعرها وخصائصه الفنية**، 59 ــ 62.

[2] ينظر: **المرجع نفسه**، ص 70،71.

[3] ينظر: عودة، نادية، **الشعر جسر نحو العالم الخارجي ؛ دراسة في سيرة فدوى طوقان**، ص 58.

[4] ينظر: عمر، رمضان، **سيرة فدوى طوقان وأثرها في أشعارها**، ص 123.

3.1.2.1 رثاء إبراهيم

توفي إبراهيم عام (1941م)، وقد شكّل موته صدمة كبيرة زلزلت فدوى من الداخل، وجعلتها تنظر إلى العالم والأشياء بقهر وأسى، وتشعر وكأن الوجود بأسره يتآمر عليها ويصادر أفراحها وأحلامها البسيطة، وقد كتبت أكثر من قصيدة في رثائه، فنشرت عدداً منها في المجلات الأدبية والبعض الآخر أثبتته في ديوانها الأول، وتفاوتت هذه القصائد فنياً وموضوعياً في الكثير من الجوانب، وسيدرس الباحث هذه القصائد مراعياً الترتيب الزمني لنشرها.

كتبت فدوى قصيدة " واشقيقاه "، وتتكون من ستة وثلاثين بيتاً، وهي قصيدة عمودية على البحر الخفيف، نشرتها في العدد (413) من مجلة الرسالة المصرية بتاريخ (6/2 /1941م) ؛ أي بعد وفاة أخيها بشهر واحد فقط، وبقراءة هذه القصيدة نجد أنَّ الشاعرة قد نهجت نهج قصائد الرثاء القديمة، وقد عمدت إلى وضع فواصل مقطعية بين الأبيات؛ واستناداً إلى هذا الفصل يمكن القول إنَّ القصيدة تدور حول المحاور الآتية:

1ــ الأبيات "1ــ6": الشاعرة تخاطب أخاها، وتندبه بحزن ولوعة، وتعبر عن أثر الفقد على ذاتها.

2ــ الأبيات "7ــ14": حزنها على زوجة أخيها وولديه وما آل إليه حالهم بعد وفاته.

3ــ الأبيات "15ــ30": ذكرياتها مع أخيها، وتعداد صفاته ومناقبه.

4ــ الأبيات "31ــ36": عودتها للحديث عن أثر وفاة أخيها على ذاتها، ورفضها العزاء والسلوان.

في البداية نجد الشاعرة عالقة في إسار الصدمة؛ فهي تخاطب أخاها بحزنٍ ولوعة، وتتساءل بدهشة: كيف أودى به الردى وأضحى موسّداً في التراب وهو في عمر الشباب؟، ويبدو أثر الحزن والفقد واضحاً عليها، فتكتب:

سلبتني الأيامُ بهجةَ عيشي يومَ ولّى وحطّمت أعصابي

وأعاضـــت قلبـــي مـــن النـــور نـــاراً لـــيسَ تخبـــو علـــى مـــدى الأحقـــابِ[1]

ثم تتحدث عن زوجة أخيها وولديه وترثي لحالهم؛ فقد لوّع الثكل زوجته، وأصبح دمعها يهمي من القلب، وودعت المباهج والأفراح، واستقبلت العذاب بعد وفاة زوجهـــا، أمـــا ولـــداه الصغيران فما زالا يرقبان عودته ويهتفان باسمه:

كلمـــــا استشـــــعرا إليـــــكَ حنينـــــاً هاجَ في الصـــدرِ مـــن طويـــلِ الغيـــابِ

هَتفـــــا باســـــمكَ الحبيـــــبِ وباتـــــا رهـــنَ هـــمٍ ووحشـــــــةٍ وارتيـــابِ[2]

وبعد الفاصل المقطعي الذي تضعه (***)، تبدأ فدوى بتعداد مناقب أخيها مخاطبة إياه وكأنه ما زال حاضراً؛ فهو مصدر الأنس والسعادة في المجالس، وبعد موتـــه أوحشـــت هـــذه المجالس، وتفرّق الأصدقاء، وهو الحالم الطموح الذي بلته الحياة وصـــقلته التجـــارب، وهـــو صاحب الرؤية الثاقبة التي يميز من خلالها الصديق الوفي من المخاتل، لكنه مات وتقطعت بينه وبين أصدقائه عرى الأسباب.

وبعد ندبها وتفجعها وذكرها لصفات أخيها، نجدها تشرع في تأمل حالهـــا، وتـــرى ألا عزاء لمصيبتها، فليس هناك عزاء يمكنه أن يخفف عنها وطأة الفقد والحزن؛ فقد كـــان أخوهـــا حظها في الدنيا، ومنتهى آمالها وطموحاتها، فتخاطبه في نهاية القصيدة:

يـــا شـــقيقي مهّـــدْ لجنبـــي مكانـــاً وارتقبنـــــي فـــــإنّني فـــــي الركـــــابِ[3]

حيث تصل إلى ذروة الحزن واليأس وهي تنتظر أن تموت من أجل أن تلحق به.

وفي قصيدتها " يا قبره " التي نشرتها في العدد (412) من مجلـــة الرســـالة، بتـــاريخ (1941/7/28م)؛ أي بعد شهرين من وفاة أخيها، نجدها تلجأ إلى مخاطبة قبره بلغـــة جنائزيـــة مفجعة؛ فهو قبرٌ يضاهي البدر في السماء؛ لأنه حوى بداخله رجلاً جمع البشاشة والخلال الحسنة التي لا تعد، وتستغرب كيف تُدفن كل هذه المحاسن والخلال في التراب، فتكتب:

---

(1) ينظر: سنداوي، خالد أحمد، **الصورة الشعرية عند فدوى طوقان**، (د.ط)، حيفا،مكتبة كـــل شـــيء، 1993م ص 232، وينظر المصدر الأصلي: *طوقان، فدوى، واشقيقاه* !! **مجلة الرسالة المصرية**، ع 413، 2\6\1941م.

(2) طوقان، فدوى، ***واشقيقاه*** !!، **مجلة الرسالة**، العدد 413.

(3) **المصدر نفسه**

لهفـــي أباتـــت فـــي التـــرابِ لُقـــىً يفنـــــى؟ معـــــاذ خلالـــــهِ الغُـــــرِ
أوّاهُ لـــــو تـــــدري بمـــــن ظَفِـــــرَتْ أيـــدي البلـــى أوّاه لـــو تـــدري [1]

وتُصعّد الشاعرة من ندبها وحزنها جاعلةً من ذاتها محوراً مركزياً لهذا الحزن؛ فتتحدث عن أثر موت أخيها على ذاتها، فلم تعد بهجة الدنيا تعني لها شيئاً، وقد أخذ الكمد يقتلها رويـــداً رويداً، وأصبح ذكر أخيها شجناً يهيجها بعد أن كان برداً على كبدها في حياته، لتجد نفسها أمام هذا الموقف الصعب عاجزة عن الرثاء، فتكتب:

ولقـــــد أرومُ القـــــولَ فيـــــكَ ولـــــي بحـــرٌ يمـــدُّ ــ أخـــي ــ بـــلا جـــزْرِ
لكننـــــــي، والحـــــــزنُ معتـــــــرضٌ سُـــــدّتْ علـــــيَّ مســـــارحُ الفكـــــرِ [2]

وتتحدث عن أخيها بوصفه شاعراً؛ فترى أنَّ الشعر جفَّ روضه بعد وفاته، وبكت عليه عرائس الشعر بعد أن فقدت حليها واكتفت بالدموع والعويل.

ويقودها حزنها إلى التأمل في أحوال الوجود والدنيا؛ فترى أنَّها تضيق على الرجل الأبي الحر، وتمدُّ يدها إلى غير الكرام بينما تعود على الكرام بالخسران.

وفي نهاية القصيدة تعد أخاها أن تظل رهينة حزنها عليه، وتجد عزاءها متمثلاً في أنّها ستلحقه يوماً ما:

ســـأظلُّ طـــول العمـــرِ رهـــنَ جـــوىً يغدو ــ أخي ــ ويـــروح فـــي صـــدري
ولقـــد يُعزّينـــي علـــى حـــزَنـــــــي أنـــي، وإن أُجّلـــتُ، فـــي الإثْـــــــرِ[3]

وبعد مرور عام على وفاته، كتبت في ذكراه قصيدة " ما كان إلا دنيا محببةً "، ونشرتها في العدد (460) من مجلة الرسالة المصرية، بتاريخ (1942/4/27م)، وفي هذه القصيدة تحـــنُّ الشاعرة لأخيها وتتذكره بحرقة وفجيعة؛ فتتحدث عن فراقه، ووحشتها من بعده، وتؤكد له أنَّهـــا

---

(1) ينظر: سنداوي: **الصورة الشعرية عند فدوى طوقان**، ص 234، وينظر المصدر الأصلي: طوقان، فدوى، ***إلى روح شقيقي إبراهيم " يا قبره "***، **مجلة الرسالة المصرية**، ع421، 28\7\1941م.

(2) **المصدر نفسه**

(3) **المصدر نفسه**

لم تكن وفية له ولحزنها عليه كما ينبغي، فلو كانت كذلك لفارقت روحها بدنها؛ وبهذا فإنَّ الحياة بعده لا تطيب لها:

أنّـــى تطيـــبُ الحيـــاةُ بعـــدكَ يـــا أحســـنَ مـــا فـــي الحيـــاةِ مـــن حَسَـــنِ
قَطَعـــتْ عنـــي أســـباب بهجتهـــا وصـــرتُ واللاعجـــاتِ فـــي قَـــرَنِ [1]

ثم تتذكر أخاها الذي كان زينة المجالس، يدفع الهموم عن عائلته قبل أن يصـبح موتـه أكبر الهموم ومصدر الشجن، وتتحدث عنه بوصفه ذلك الشخص الذي أنقذها من دوامـة التيـه والضياع التي كانت تدور فيها؛ لتصبح هي مثل الغصن الذي تعهده إبراهيم بالرعاية حتى استقام وكبر.

ثم تتحدث عن أثر موت أخيها على نفسها، وكيف تبدل حالها إثر هذه الفاجعة، فتكتب:

أيـــامُ عمـــري تجهّمـــت كمـــداً وكـــان فيهـــا بشاشـــة الـــزمنِ
واهـــاً لنفســـي مـــن طـــول وحشـــتها مـــا أنســـت بعـــده إلـــى ســـكنِ[2]

وتعود وتذكر بعض صفاته الأثيرة التي كان يتحلى بها؛ فأخلاقه صافية مثل قطر الندى، ونفسه مثل الماء العذب، وهو مستأمن على السر، وتتحسر على الولاء الصادق وعلى الشـعر، وهي تتساءل بحرقة: مَنْ لهما بعد أن رحل إبراهيم؟.

وقد كتبت فدوى قصيدة أخرى في رثائه عنوانها " على القبر "، كانت قد أثبتتهـا فـي ديوانها الأول " وحدي مع الأيام " والذي أهدته لروحه، وفيه تبدو متقوقعة على ذاتها، ومنكفئـة وحزينة، وتبدو شاعرة غنائية تائهة حدَّ الضياع [3]، وكتبت هذه القصيدة على البحر الرمل، ولم ولم تعتمد نظام الشطرين، ونوّعت في القوافي في محاولة جادة منها للتجديد، وكسر النمطية التي كانت تكتب بها.

---

[1] ينظر: العلم: **فدوى طوقان أغراض شعرها وخصائصه الفنية**، ص 60، وينظر المصدر الأصلي: طوقان، فدوى، *إلى روح شقيقي إبراهيم " **ما كان إلا دنيا محببة**"* **مجلة الرسالة المصرية**،ع 460، 27 \4\1942م.

[2] **المصدر نفسه**

[3] ينظر: الدردنجي، هيام رمزي، **فدوى طوقان شاعرة أم بركان**، **(د.ط)**، عمان، دار الكرمل للنشر والتوزيع، 1994م، ص 144.

وتعود في هذه القصيدة لمخاطبة القبر الذي يضمُّ جثمان أخيها بلغة كسيرة ومفجعة فتكتب:

آه يا قبرُ، هنا كم طافَ روحي

هائماً حولكَ كالطيرِ الذبيحِ

أَوما أبصرتَهُ دامي الجروحِ

يتنزّى فرطَ تبريحٍ ويأسِ

مرهقاً مما يُعنّيه الحنين[1]

فنجدها تدور في فلك الذات، وتعبر عن حزنها مُخاطبةً القبر الذي تلقى عنده أشواق نفسها وقبلة أحلامها، وكلما ابتعدت عنه أعادها إليه، وتتعاطى أكثر مع هذا القبر الجامد فتبثُّ الحياة فيه، وتسقطُ عليه بعضاً مما يختلجُ في ذاتها المضطربة؛ فترى له إشعاع نورٍ لا ينبعث من سواه من القبور، وتجد فيه دنياها التي حُرمت منها، وهو ما يحيل إلى قصائد الرثاء القديمة ؛ حيث كان الشعراء يقفون على القبور، ويبكون المرثيين، ويحصون مآثرهم وصفاتهم.

ونجدها أيضاً تستمرُ في مخاطبة القبر وهي تندبُ أخاها الذي أوحشت حياتها بعد موته، ولم يبق غير صدى من ذكراه، وتصفه بالزهرة التي نشرت عطرها ثم ذوت بعد أن استسلمت للقدر:

زهرة عطّرت الدنيا بنشرِ

ثم مالت بين أحلامٍ وشعرِ

وذوت عن عُمُرٍ للزهرِ نضرِ

---

[1] طوقان: **الأعمال الشعرية الكاملة**، ص 97.

هكذا تنفذُ أعمارُ الزهور

والشذا باقٍ بروحِ العابرين[1]

ثم تبدأ بمخاطبة أخيها؛ فتخبره أنها حزينة إلى الحد الذي يجعل الطبيعة تُظلمُ من حولها، فيتسرب هذا الظلام إلى ذاتها كلما أشرق القمر وهيّجتها الذكرى، ويظل ذلك السؤال الملحُّ يحفر في عقلها، وهو: كيف غيّب الموت أخاها في ظلمة القبر وأسلمه إلى التراب بكل بساطة؟، وفي سكون الليل يهتفُ بها هاتفٌ غيبي معاتباً:

عَتْبُهُ أخذي بأسباب البقاء

أتملّى من وجودٍ وضياءْ

وعديلُ الروحِ في وادي الفناء

السنى ضنَّ عليه والوجودْ

فهو بالحرمانِ لم يبرحْ رهينْ [2]

فهذا الهاتفُ يعتب عليها؛ لأنها تأخذ بأسباب البقاء مع أن أخاها ميت، لكنها تخبره أنها معلقة بين الحياة والموت، وأنَّ نبع حياتها ينضبُ شيئاً فشيئاً، وفي نهاية القصيدة تتمنى أن يحين أجلها ويريحها من آلامها وحنينها القاسي.

وقد كتبت الشاعرة قصيدة أخرى في رثاء أخيها بعنوان " حلم الذكرى "، ونشرتها في ديوانها الثاني " وجدتها "، والذي تتحدث فيه عن معاناة شعبها اللاجيء إثر النكبة، مع أنَّ قصائدها ظلّت تفتقر إلى حرارة الحس الوطني في تلك الفترة [3].

---

[1] طوقان: **الأعمال الشعرية الكاملة**، ص 99.

[2] **المصدر نفسه**، ص 100.

[3] ينظر: الدردنجي: **فدوى طوقان شاعرة أم بركان**، ص 148.

وفي قصيدة " حلم الذكرى " تأتي الشاعرة على معاناة أبناء شعبها ومأساة اللاجئين، إثر الاعتداء الإسرائيلي على قرية قبية، وتستحضر صورة إبراهيم في محاولة منها لأن تسبغ الطابع الوطني على رثائها، وتخرج من شرنقة الذات والهم الشخصي البحت الذي تجلّى في قصـــائدها السابقة.

وتتكون القصيدة من ستة وثلاثين بيتاً على البحر المتقارب، وقد نوّعت الشـــاعرة فـــي القافية، وفصلت بين كل مجموعة من الأبيات بفاصل مقطعي؛ واستناداً إلى هذا الفصل يمكننـــا القول إنَّ القصيدة تتوزع على المحاور الآتية:

1ــ الأبيات من "1ــ6": مخاطبة الشاعرة لأخيها وحنينها له.

2ــ الأبيات من "7ــ12": ينحدرخيال إبراهيم من شرفات الخلود ويزور الشاعرة.

3ــ الأبيات من "13ــ17": تشاهد خيال أخيها وتبدو عليه علامات الحزن والهم.

4ــ الأبيات من "18ــ23": الحديث عن معاناة الفلسطينيين، والقتل الذي حلَّ بهم بفعل النكبة.

5ــ الأبيات من "24ــ29": الحديث عن معاناة اللاجئين الذين شُرّدوا من وطنهم.

6ــ الأبيات من "30ــ36": تخبر الشاعرة أخاها عن مصير الشعب والقضية بعد موته.

في بداية القصيدة نجد الشاعرة تتحلل من طقوس الندب والتفجع، ويغلب عليهـــا طـــابع الحنين والتذكر؛ فتستحضر صورة إبراهيم، وتجد اسمه أحبَّ نداء يرفُّ على شفتيها، ومـــع أنَّ الردى يفصل بينهما إلا أنها كلما ذكرته تجده حولها في كل مكان:

أحقاً يحولُ الردى بيننا

ويفصلني عنكَ سجنُ كياني

فمالي إذا ما ذكرتُكَ أشعرُ

إنك حولي بكل مكانِ[1]

ثم تتحدث عن خيال أخيها الذي زارها ذات ليل منحدراً من شرفات الخلود، في مشهد حلمي مؤثر، وبلغة موحية، فتهتفُ بلهفة وهي تجد هذا الخيال يتجسد أمامها، ولكنها فوجئت به وهو يصوّب نظره إلى المدى ويبدو حزيناً ومجروحاً:

وجرحٌ عتيقٌ بجنبكَ يدمي

شعرتُ به يتنزى بجنبي

وأرسلتُ عينيَّ حيثُ رنوتَ

وقد دبَّ ثقلٌ خفيٌّ بقلبي[2]

وسوف تنظر بدورها إلى حيث كان ذلك الخيال المتجسّد ينظر؛ فترى الديار التي استحالت خراباً وأطلالاً بالية، والعصابات التي تزحف، وأشلاء الفلسطينيين التي تبعثرت، وتمعن النظر أكثر في هذا المشهد التراجيدي الذي يحدّق فيه خيال أخيها، فتشاهد وراء الدخان أفواج اللاجئين الذين طردوا من ديارهم ونصبوا خيامهم في العراء، وأصبحوا براكينَ خامدةً أقصى طموحاتهم أن يحصّلوا لقمة العيش المغمّسة بالهوان، والتي تكفي لتخديرهم وإسكاتهم.

ثم ترجع طرفها إلى خياله؛ لتسأله: هل رأيت كيف أصبح حال القضية؟، وتذكره بنفسه عندما كان يلهج بأشعاره الغاضبة التي يحذّر فيها شعبه من هوان المآل، وكأنه كان يتنبأ بالمستقبل الرهيب، ولكن طيف شقيقها أخذ يتوارى وراء المدى صامتاً مجروحاً:

وجرحُكَ يقطرُ أزكى دماءٍ

همت في حواشي غمامٍ خصيبْ

---

[1] طوقان: **الأعمال الشعرية الكاملة**، ص 130.

[2] **المصدر نفسه**، ص 132.

وراحت تعانق جرح الحمى

حمانا المسمّرِ فوق الصليبْ [1]

وبهذا نجد أنَّ فدوى قد عمدت في هذه القصيدة إلى التجديد في غرض الرثاء بما يطبع هذه القصيدة بطابع مميز؛ فقد تحررت من طقوس الندب والتفجع، وخرجت من قوقعة الذات محاولةً أن تضفي على موت أخيها طابعاً وطنياً؛ فربطت بين موته وما حل بالشعب الفلسطيني إثر النكبة، فاستطاعت أن تشحن صورته ببعض الإيحاءات الرمزية، وعمدت إلى السرد والتخييل بلغة موحية ومكثّفة؛ جعلت هذه القصيدة تتميز عن القصائد السابقة التي قالتها في رثائه.

4.1.2.1 علاقة فدوى بأخيها نمر من خلال السيرة

لقد كان إبراهيم لفدوى أكثر من أخٍ؛ فهوالحضن الآمن، والأب الحاني، والصديق والمعلم؛ ولهذا فقد شكّل موته صدمة كبيرة لم تستطع أن تتحلل من تبعاتها، فقد جعلتها تنظر إلى الوجود والأشياء نظرة تشاؤمية متسائلة ومتشككة، ولم يتوقف الأمر عند إبراهيم، فقد فجعت فيما بعد بوفاة أخيها نمر الذي كان يغمرها بالحنان والعطف، ويعوّض جزءاً من النقص الذي خلّفه إبراهيم بعد موته.

وتأتي فدوى في سيرتها الذاتية على علاقتها بأخيها نمر، لكنَّ حضوره كان ضئيلاً مقارنة بحضور إبراهيم؛ ففي الفترة التي كانت فيها ترزح تحت وطأة العزلة في المنزل كان أخوها نمر يضيق بوضع المرأة في المنزل، وتطوع فيما بعد لأن يعلمها وأختها اللغة الإنجليزية بعد أن رفض أبوهما أن يتعلما عند فتاة مسيحية[2].

وقد كان نمر يحس بما تعانيه أخته فدوى، وكان يحب الشعر والموسيقى على الرغم من تخصصه في علم الأمراض، وقد أحب شعر علي محمود طه، وبارك الصلة الأدبية بينه وبين

---

[1] طوقان: **الأعمال الشعرية الكاملة**، ص 134،135.

[2] ينظر: طوقان: **رحلة جبلية رحلة صعبة**، ص 97.

فدوى، وتعاطف معها عندما قام والدها بتمزيق صفحة الإهداء من ديوان علي محمود طه، والذي كان قد أهداه لفدوى [1].

وتأتي فدوى على حادثة وفاته، فقد حلمت حلماً غريباً تنبأت فيه بوفاته عندما كانت في إنجلترا عام (1963م)، وهو ما حصل فعلاً حيث تلقت خبر وفاته إثر حادثة سقوط طائرته الخاصة في بيروت[2]، فكانت صدمتها كبيرة؛ ودفعتها هذه الصدمة المفجعة إلى التأمل العميق في حقيقة الوجود، والاعتراض على القدر، فكتبت: " **كان يبارك الحياة، ويقذف بنفسه فيها، لا يكتفي بمحاذاة الأشياء بل يدخل في قلبها، يحياها بكل الذكاء والعمق اللذين تميزت بهما شخصيته المنفردة، لماذا؟ لماذا يموت قبل الأوان، ولماذا يموت بهذا الشكل الفاجع؟**"[3].

5.1.2.1 رثاء نمر

أصدرت فدوى ديوانها الشعري " أمام الباب المغلق "، والذي أهدته إلى روح شقيقها نمر، وقد رثته بعدة قصائد أدرجتها تحت عنوان " قصائد إلى نمر "، وصدّرتها بفقرة اقتبستها من الكتاب الرابع من اعترافات القدّيس أغوسطينوس: " **وأضحى ما كان مشاعاً مشتركاً بيننا مثار ألم شديد لنفسي. لقد كانت عيناي تبحثان عنه في كل مكان، ولكن شيئاً لم يكن ليستطيع أن يهديني إلى طريقه، فأصبحت أبغض سائر الأشياء؛ لأنها لم تعد تستطيع أن ترشدني إليه؛ ولأن شيئاً منها لم يعد يستطيع أن يقول لي: " تمهل قليلاً فإنه سيعود إليك " وحينما كنتُ أقول لنفسي ــ بحق ــ: " ألا فلتضعي رجاءك في الله " لم تكن لتستطيع الإنصات إليَّ أو الاستجابة لي... "**[4].

وقد كتب القديس (أغوسطينوس) هذه الفقرة في حديثه عن صديقٍ حميم تعرّف إليه في شبابه شاركه لهوه وضياعه في تلك الفترة، ولكنه مات إثر إصابته بحمى شديدة، وكان

---

[1] ينظر: طوقان: **رحلة جبلية رحلة صعبة**، ص 209 ــ 211.

[2] ينظر: **المصدر نفسه**، ص209.

[3] **المصدر نفسه**، ص 212.

[4] طوقان: **الأعمال الشعرية الكاملة**، ص 318؛ وينظر المصدر الأصلي: **اعترافات القدّيس اغوسطينوس**، تر: الخوري يوحنا الحلو، (ط 4)، بيروت دار المشرق، 1991م، ص 63.

(أغوسطينوس)غائباً عنه، فحزن عليه حزناً شديداً وتحدث عنه في اعترافاته وهو يخاطب الله ويتخيّل صديقه هناك يعزّيه، ونلاحظ أن فدوى في إيرادها لهذا الاقتباس تضع نفسها وراء أنا المتكلم كما لو أنّها تتكلم بما تكلّم به القدّيس.

وفي ضوء هذا الإسقاط يمكننا القول إنَّ الشاعرة تعتبر أخاها نمراً الذي فقدته بمثابة صديقٍ حميم وليس مجرد أخٍ؛ وبفقده أصبح كل شيءٍ مشتركاً بينهما مثار حزنٍ وألم، وليس هو وحده بل جميع أحبابها الذين فقدتهم وتحدثت عن ألمها المتجدد لرحيلهم وهي ترثي نمر، وبالإشارة لهذا الاقتباس الذي مهّدت به لرثاء أخيها؛ يمكن القول إنَّ هناك مسحة دينية تبسط ظلالها على جو القصيدة، وإن كان جو السخط والانفعال ما زال مخيماً وطاغياً.

وقد عنونت الشاعرة القصيدة الأولى بـ " مرثاة إلى نمر "، وتتكون من ثلاثة وسبعين سطراً على تفعيلات الرجز، تفصل بينها فواصل مقطعية، واستناداً إلى هذا الفصل الذي عمدت إليه الشاعرة؛ يمكن القول إنَّ القصيدة تدور حول المحاور الآتية:

(1 ــ 15): تتحدث الشاعرة عن لحظة تلقّيها نبأ وفاة أخيها.

(16 ــ 27): تخاطب أخاها بحزن؛ حيث غادر فجأة وبلا وداع.

(28 ــ 48): تقرّع الموت الذي غدر بالأحبة وقصم ظهرها.

(49 ــ 55): إظهار الشاعرة حزنها ولوعتها على فراق أخيها، واستدرارها للدموع.

(56 ــ 72): تخاطب أمها وتطمئنها بأن نمراً سيعود يوماً ما.

تبدأ الشاعرة قصيدتها بالحديث عن لحظة تلقّيها نبأ وفاة أخيها من خلال رسالة البريد التي وصلتها؛ فتصف خوفها وتوجّسها في تلك اللحظة، فقد كانت أصابعها مثلوجة وهي تمتد لتتناول الرسالة، وقد تحدثت في سيرتها عن إحساسها عندما قرأت الخبر: "**العالم الخارجي يتلاشى، ذهولٌ، خدر، كل إحساسٍ لديّ يصاب بالتوقف. لأول مرة في حياتي يستعصي عليَّ البكاء، فراغ في الرأس، فراغ في النفس، كل شيء يترك مكانه لفراغ أخرس؛ غياب، أنا وما**

حولي نغرق في الغياب، لا حضور لشيء إطلاقاً، فقط غياب، والخبر لا معنى له، كأنه لا يدل على شيء " [1]، ولم يكن أمامها حيال هذه الصدمة إلا أن تُكذّب أولئك الذين أرسلوا لها هذه الرسالة؛ لتدفعها هذه الصدمة إلى تكذيب الخبر، والدخول في حوار مع ذاتها وكأنها في حلمٍ ثقيل:

استيقظي حلمٌ ثقيلٌ لا يُطاق

وحدّقت عيناي في الأشياء ــ

وامتدت يدي

تلامسُ الخوان والكتاب والأوراق

استيقظي، حلمٌ ثقيلٌ لا يُطاق [2]

لتدرك في النهاية أنَّ ما يحدث هو حقيقة واضحة، وتخرج من هذه الصدمة وتهذي باسم أخيها.

في المقطع الثاني تعاتب أخاها الذي غادر دون وداع، وتصفه بأنه جرحٌ جديد بعد فجيعتها بإبراهيم، وبأن نمر هو الأمير الذي غادر الحياة دون قُبلة أو نظرة أخيرة، مع أنَّ هذا الفراق ليس عابراً بل هو فراقُ عمر[3].

ثم تتحدث عن نفسها وأثر موت أخيها عليها، فقد مات وهي تقيم في إنجلترا، وكأنَّ المسافة البعيدة تتضافر مع حزنها وهشاشتها لتزيد من حزنها، ويصل حزنها إلى الذروة القصوى التي تدفعها إلى الاعتراض الجريء على قدر الحياة وسيرورتها غير العادلة، فقد مات نمر بغير حكمة حسب تعبيرها؛ ويدفعها هذا الاعتراض إلى مخاطبة الموت الذي خطف منها أحبتها، فتكتب:

---

[1] طوقان: **رحلة جبلية رحلة صعبة**، ص 208.

[2] طوقان: **الأعمال الشعرية الكاملة**، ص 319.

[3] ينظر: **المصدر نفسه**، ص 320.

يا موتُ يا غشومُ يا غدّار

تخطفهم أحبتي وأخوتي

أحبتي وأخوتي زهر الرياضِ ــ

لؤلؤ المحار

أحبتي وأخوتي الشموس والأقمار

تخطفهم في عزّ عنفوانهم

في روعة انطلاقهم إلى القمم[1]

وتصف الموت بأنه مجنون وأعمى وأصم، قصم ظهرها الضعيف، ولها لديه ألف ثأر، ثم تخاطب الله الذي هو الحاني على عباده وتطلبُ منه أن تراه حتى تهدأ نفسها المضطربة، وتستدرُّ دموعها وتطلبُ منها أن تنفجر مثل النبع من كهف عينيها السحيق، وهو ما يذكرنا بقصائد الرثاء القديمة؛ حينما كان الشاعر يستدرُّ دموعه؛ ويطلبُ منها أن تهمي بسخاء؛ حزناً على فقد المرثي.

في المقطع الخامس من القصيدة تضع الشاعرة عنواناً فرعياً " إلى أمي "، وتتوجه بالحديث إلى أمها، فتطمئنها أن أخاها عائدٌ ذات يومٍ، تزفّه عرائس البحار؛ وربما تشير بهذا إلى حادثة سقوط طائرته الخاصة في البحر الأبيض المتوسط [2]، وفي هذا المقطع تمجّد فدوى أخاها وتبيّن مكانته؛ فهو لؤلؤة تعزُّ في الرجال، ولا يوجد أحدٌ مثله، وتتخيل أمها وهي تستقبله بعد غياب طويل، فتكتب:

أراكِ من هناكَ تفتحين

---

[1] طوقان: **الأعمال الشعرية الكاملة**، ص 320، 321.

[2] ينظر: العلم: **فدوى طوقان أغراض شعرها وخصائصه الفنية**، ص 64.

للعائدِ الحبيب صدرك الرحيب

ببهجة اللقاء

وفرحة الحبيب بالحبيب[1]

فهي تريد من أمها أن تخرج من دوامة الحزن، وتطلب منها أن تترك الدموع والنـــدب والجراح لها؛ وكأن ابتعادها عن أهلها جعلها تتعاطف مع أحزانهم وتشعر بهم، وكأنها اعتـــادت أيضاً أن تجعل من نفسها قرباناً للحزن.

وفي قصيدتها " في ليلة ماطرة " يدخلها حزنها العميق على وفاة أخيها نمر فـــي حيّـــز الأسئلة العميقة؛ فنجدها تخرج من ذاتيتها المفطرة، وتعطي لحزنها بعداً أعمـــق، فتتوحـــد مـــع الطبيعة في كآبتها، ولا تتذكر أخاها نمر وحده، إنما كل أحبتها الذين خسرتهم في معركة الحياة، فتكتب:

لماذا يغلّفُ قلبي الأسى ــ

في ليالي المطر

لماذا إذا عصفت في الشجر

رياحُ الشتاءِ ألمّت طيوف ــ

الأحبةِ بي من وراء الحفر

أأرواحهم في الرياحِ ترودُ الديارْ؟

وتنشرُ دنيا

طواها الزوال وتهمي ذِكَرْ [2]

---

[1] طوقان: **الأعمال الشعرية الكاملة**، ص 322.

[2] **المصدر نفسه**، ص 323.

فتنتابها حالة من الحنين الجارف وهي تتذكر أحبّاءها، فتسمع ضحكاتهم وتقبّل جباههم، وتمسّد شعورهم، وتتحسر على طموحاتهم وأحلامهم العالية التي حطّمها القدر، وتظهر في هذه القصيدة صورة أحبائها الراحلين، فقد كانوا واعدين، ذوي أحلام عالية، ولم يكونوا كسالى، وكانوا محطَّ أنظار الآخرين، يخطّطون لمستقبل مشرقٍ، ويرسمون أهدافاً عظيمة يسعون لتحقيقها بجدٍ وحيوية، وتتعاطف الطبيعة معها بحزنها، فتسفي رياح الشتاء الأشجار، ويهمي المطر إيذاناً ببعث جديد أو ببكاءٍ غزير.

وفي قصيدة " جسر اللقيا " تستبدُ بها حالة الحنين والتذكر، فتتعجب من أولئك الذين يلومونها لأنها ترفضُ موت إخوتها، وكأن موت نمر جدد أحزانها ونكأ جراحها فذكرت إبراهيم مرة أخرى على الرغم من مضي ثلاث وعشرين سنة تقريباً على وفاته، فتكتب:

قالوا ما زالت تحضنهم

شجناً يتعانقُ في صمت

ترفضُ موتهمُ، تحياهمْ

صوراً، ذكرى[1]

وترى أن أطيافهم الماثلة أمام ناظريها ما زالت تستقي حياةً أخرى من قلبها وعينيها في زمنٍ مجنون يُذكر فيه الشخص الميت لأيامٍ ثم يطويه النسيان، وتدافع عن مشاعرها الرقيقة بلغةٍ مؤثرة، وتصور انعكاس موت إخوتها على ذاتها، فهي في النهاية أختٌ لا تستطيع أن تنسى إخوتها الراحلين:

أنا أختٌ، أنا لي قلبُ الأخت

هل تلقي أختٌ إخوتها

---

[1] طوقان: **الأعمال الشعرية الكاملة**، ص 325.

في ظلمةِ قبر النسيان؟

أتواري أختٌ إخوتها

في أبشعِ قبرٍ، أقسى موت؟ [1]

فهي ترفض كل ما يقوله الذين يلمونوها على حزنها المفرط، فهي تملك قلب الأخت الرقيق الهش الذي لا يستطيع أن ينسى، ولعل هذا يحيلنا إلى قصيدة متمم بن نويرة التي رثى فيها أخاه مالكاً والتي يقول فيها:

لقد لامني عند القبورِ على البكا رفيقي لتذرافِ الدموعِ السوافكِ [2]

ولم يستمع متمم للذين يلومونه على بكائه الطويل كلما رأى قبراً، متعللاً بأنّ كل قبرٍ يراه هو قبر مالك؛ ولعله بهذا انفتح على المشترك الإنساني، وتعاطف مع كل البشر الذين تطحنهم رحى الموت، جاعلاً من موت مالك قضية كونية؛ أما فدوى فقد تعرضت للوم مثله لكنها ظلت محصورة في الشأن الذاتي، تبكي إخوتها لأنها أخت رقيقة لا تستطيع أن تنسى بسهولة، ولم تنفتح على المشترك الإنساني.

وفي نهاية القصيدة تؤكد أنَّ الشجن الساكن في قلبها لا يزول ولايتوارى، إنما تُعتّقه الأيام، وتطلبُ من جسر اللقيا الواصل بين الأحياء والموتى ألا يبارح قلبها أبداً.

وفي قصيدة " لماذا " نجد أنَّ حالة الحزن والصدمة توصلها لحالة من التأمل والتفكر العميق في الحياة، فتخاطب أخاها نمر محاولةً أن تُفلسف موته وتعطيه معنى أعمق، وأن تقنع قلبها أن حياة نمر كانت تساوي ألف حياة باحتدامها وعنفوانها، لتنتهي هذه الحياة بموت يضارعها احتداماً وعنفاً، وتذكّر قلبها بأخيها عندما كان حياً، فتكتب:

أقولُ لقلبي: لقد عاش يهوى

---

[1] طوقان: **الأعمال الشعرية الكاملة**، ص 326.

[2] أبو تمّام، حبيب بن أوس الطائيّ، **ديوان الحماسة**، برواية أبي منصور موهوب بن أحمد بن محمد بن الخضر الجواليقي، تح: أحمد حسن بسج، بيروت، (ط1)، دار الكتب العلمية، بيروت، 1998م، ص 142.

عناقَ الحياةِ على المرتقى

وتخبلهُ الشمسُ عشقاً فيمضي

يشقُّ إليها دروب الذرى[1]

فقد كان ممتلئاً بالحياة وحافلاً بالأمل، وهي الآن تحاول أن تفلسف موته، وأن تقنع قلبها بهذه الفلسفة، فترى أنَّ الموت اكتمالٌ وتتويجٌ لهذه الحياة الحافلة، فيصبح أخوها بموته جزءاً من الكون الحر، ولكنَّ قلبها المفجوع يرفض الاقتناع ويحجم عن الرضا، الأمر الذي عمّق الصراع الداخلي الذي تخوضه وزاد من حدّته:

ولكنَّ قلبي في غمراتِ أساهُ ــ

يعودُ فيقرعُ جدرانَ صدري

يسائل في حيرة في قنوط:

لماذا يموت؟

لماذا يموت؟ [2]

فقلبها يرفضُ الاقتناع أنَّ الموت بداية خرى، فيظلُ متمسكاً بهشاشته وحزنه العميق، لتظلَّ ترزح تحت وطأة فوضاها الداخلية وهي تجد قلبها الطفل يلحُّ عليها بهذا السؤال الوجودي المزمن والذي لا يحتمل أيّة إجابة: لماذا يموت؟.

وبهذا نجد أنَّ فدوى في رثائها لأخويها إبراهيم ونمر قد ارتبطت بقصيدة الرثاء العربية في جوانب واختلفت في جوانب أخرى؛ ففي رثائها لإبراهيم عمدت إلى الندب والتفجّع، وتعداد صفات المرثي ومخاطبة القبر، لكنّها في المقابل جعلت من ذاتها محوراً مركزياً مهماً في

---

[1] طوقان: **الأعمال الشعرية الكاملة**، ص 327، 328.

[2] **المصدر نفسه**، ص 328.

القصيدة؛ فكانت تلجأ إلى إظهار أثر الحزن على نفسها على النقيض من قصيدة الرثاء القديمة التي يطغى فيها حضور المرثي على الراثي؛ وربما يعزى الأمر إلى نزعتها الرومانسية وطبيعتها الهشّة، وقد حاولت التجديد في رثائها فأخذت تشحن صورة أخيها المرثي بدلالات رمزية فربطت بين موته والقضية الفلسطينية وما آلت إليه أحوال اللاجئين الفلسطينيين بُعيْد النكبة، وقد وازى هذا التطور المضموني تطوراً فنياً ملحوظاً تمثل في توسّل السرد القصصي واللجوء إلى التخييل.

أما في رثائها لنمر فنجدها تعود لتدور في فلك الذات وتظهر الحزن والتفجع، لكنها في المقابل حاولت قدر الإمكان الخروج من الحيّز الذاتي الضيق؛ لتجعل من موته قضية وجودية تدفعها لأن تتوحد مع الطبيعة، وتتعاطى معها في مصيبتها، وعمدت كذلك إلى فلسفة الموت والتأمل الميتافيزيقي في حقيقة الوجود ومغزى الحياة.

وقد درج معظم الباحثين على الربط بين فدوى والخنساء كأبرز شواعر الرثاء في الأدب العربي، خاصة وأنَّ فدوى كانت تحفظ منذ صغرها قصائد الخنساء التي قالتها في رثاء أخويها صخر ومعاوية، وصار بينهما نوع من الارتباط المصيري بعد أن فقدت فدوى أخويها.

وتتحفظ هيام الدردنجي على لقب خنساء القرن العشرين الذي أطلق على فدوى؛ على اعتبار أنَّ الأولى وطّنت شعرها على رثاء أخويها؛ أما فدوى فلم تعمد إلى رثاء أخويها إلا في قصائد معدودة [1].

ولا أعتقد أنَّ القضية تُقاس بمنظور كمّي، خاصة وأنَّ فدوى اختلفت عن الخنساء في جوانب كثيرة؛ فالأولى ركزت على إظهار صفات المرثي لتبدو قصيدتها وكأنها مدح أكثر من كونها رثاء؛ أما الثانية فقد أسهبت في الحديث عن أثر الفقد على نفسها؛ فكانت تصوّر ما يعتمل في نفسها من حزنٍ ويأس وسخط على حساب وصف الميت وتعداد صفاته، فطغت صورة الراثي على المرثي.

---

[1] ينظر: الدردنجي: **فدوى طوقان شاعرة أم بركان**، ص 146.

2.2.1 أحمد دحبور

يحضر رثاء الأخ في أشعار أحمـــد دحبور؛ ويعود السبب إلى أنَّ بعض إخوته كانوا قد ماتوا خلال حياته، وقد ترك استشهاد أخيه كامل في ذاته أثراً كبيراً؛ دفعه للكتابة عنه ورثائه.

1.2.2.1 علاقة أحمد دحبور بأخيه كامل

حين يتحدث الشاعر في الفصل المكتوب من سيرته الذاتية عن عائلته يـــذكر أنَّ عـــدد إخوته ثمانية بينهم ثلاث بنات وولدان توفيا، لتنجب أمه فيما بعد أصغر إخوته وهو كامـــل [1]، وقد استشهد عام (1976) في معارك تل الزعتر في لبنان، ولم تعرف عائلته تاريخ استشـــهاده بالتحديد، ودفن على الأغلب في إحدى المقابر الجماعية هناك [2].

ولم يأت الشاعر في المقابلات والحوارات التي كانت تُجرى معه على ذكر أخيه كثيرا؛ فكان يكثر من الحديث عن أبيه وأمه وجدته، وأتى على ذكر أخيه في غير قصيدة من قصائده؛ فنجده يتذكر أمه وهي تنظر إلى البحر على أمل أن يأتي المبحرون بابنها الضائع [3]

ويتذكر مع أخته مريم في القصيدة التي كتبها لها تفاصيل الطفولة، وكيف كانت عائلتـــه تذهب إلى المقبرة وتتحسر على ابنها الشهيد الذي لم يكن له ضريح هناك، وكيف أمسكت أخته بثوبه ترجوه ألا يفارقهم، وأما أمه فكانت تعدّ أبناءها على ضلوعها وتتحسر على نقصان العدد، ويُعرّف في هامش القصيدة بأخيه، ويذكر أنهم لم يعثروا إلا على قميصه بين أنقاض المخـــيم، وكان هذا القميص السلوى الوحيدة للأم المفجوعة بابنها [4].

2.2.2.1 رثاء كامل

كتب دحبور قصيدته " لا مرثية الولد الفلسطيني " في رثاء أخيه، وقد أدرجهـــا ضـــمن ديوانه "بغير هذا جئت"، و أهداه لروح أخيه، وتعبر قصائد هذا الديوان في مجملها عن الاحتجاج

---

[1] ينظـــر :دحبـــور: **الحقيقـــة ولا شـــيء غيـــر الحقيقـــة**، "موقـــع مبـــدعون فلســـطينيون"، https://www.facebook.com/103552476818/posts/10154577646296819/

[2] من محادثة الكترونية أجراها الباحث مع ابن الشاعر يسار دحبور بتاريخ 27\4\2019م.

[3] ينظر: دحبور: **الديوان**، ج1، ص 274.

[4] ينظر: **المصدر نفسه**، ج2، ص 357.

والنقد الذاتي للمقاومة؛ بمعنى أنَّ الشاعر الذي يعبر عن روح الفلسطيني المقاوم جاء فدائياً داعياً للثورة، فإذا بها تعتورها الهنات، إضافة إلى مواجهة عنيفة مع بعض الأنظمة العربية[1].

ولم تحظ هذه القصيدة بالكثير من الدراسات خلافاً لبعض قصائد دحبور التي حازت على عناية الباحثين والدارسين، فيشير يوسف رزقه إلى هذه القصيدة في دراسته لظاهرة الحزن الحيوي في شعر دحبور، ويذهب إلى أنَّها في بعض مقاطعها تمثل امتلاك الذات الفلسطينية المقاومة للوعي والمعرفة، والتي تمثل مصدراً للألم والحزن، حيث تبدو الذات فيها محاصرة ونازفة تكشف عن واقع سالب كما هو الحال في معظم قصائد دحبور التي كتبها في سبعينيات وثمانينيات القرن الماضي[2].

ويشير عادل الاسطة إلى رثاء دحبور لأخيه في معرض حديثه عن حياة الشاعر في المخيم وفقره، ويرى أنَّه يمثل حياة شريحة واسعة من الفلسطينيين اللاجئين في شعره، حيث عبر عن فقر الأب وانكسار الأم واستشهاد الأخ [3].

3.2.2.1 بين يدي القصيدة

تتكون القصيدة من مائة وثلاثة واربعين سطراً كتبت على تفعيلات المتقارب والكامل، موزعة في أحد عشر مقطعاً، عمد الشاعر إلى وضع فواصل فراغية بينها، وخلافاً لهذه الفراغات وللفراغات التي تفصل بين الأسطر: (58\59 ؛ 96\ 97؛ 109 \110؛ 133 \134) يمكن تقسيم القصيدة إلى خمسة مقاطع على النحو الآتي:

ـ **المقطع الأول** (1ـ28): يستيقظ الأخ الشهيد من موته، ويهاجم المعزين والمتاجرين بموته، مؤكداً أنه لم يمت بل بدأ من جديد.

---

[1] فوزي، أسامة، حوار صحفي مع أحمد دحبور في تاريخ 22\4\1980م، https://www.youtube.com/watch?v=03ToBPaV6gI

[2] ينظر: رزقه، يوسف موسى: ***ظاهرة الحزن الحيوي في شعر أحمد دحبور؛ دراسة فنية وموضوعية***، الجامعة الإسلامية، غزة، **مجلة الجامعة الإسلامية**، مج 11، ع2، 2003م، ص 206.

[3] ينظر: الأسطة: **أحمد دحبور....مجنون حيفا**، ص 81.

ـ **المقطع الثاني** (29ـ71): حوار الأخ مع أخيه الشاعر وهو يتذكر الأرض والفقراء الـذين دافع عنهم، ويهاجم الأنظمة التي تصدّر الشهداء وتصادر الثورة.

ـ **المقطع الثالث** (72ـ97): يتحدث الشاعر عن تفاصيل استشهاد أخيه، وتضـحيته، وحزنـه عليه

ـ **المقطع الرابع** (98ـ121): سخط الشاعر على الأنظمة ودعوته الفقراء لأن يثوروا ويغضبوا

ـ **المقطع الخامس** (122ـ143): حديث الشاعر باسم الجماعـة، وتصـميمه علـى الثـورة والمقاومة والنهوض وعدم الاستسلام.

بملاحظتنا عنوان القصيدة بدايةً نجد أنَّ الشاعر لا يعتبرها قصيدة رثاء، فهو وقبل كـل شيء لا يكتب من منطلق ذاتي بقدر ما يستثمر موت أخيه من أجل التعبير عن موت الفـدائي الفلسطيني، والانبعاث الجمعي من جديد، ويوظف في العنوان دال " الولد الفلسـطيني "، وقـد استخدمه في شعره؛ معبراً من خلاله عن الفدائي الفلسطيني اللاجيء.

في المقطع الأول من القصيدة يبدأ الأخ الشهيد بالحديث بعد موته؛ وإذ يتحدث المرثـي فلا معنى لأن تكون القصيدة في الرثاء، فنراه منذ البداية يؤكد لسامعيه أنَّ شهر العسل قد انتهى واسترد الهدية أصحابها، حيث أصبح كل شيء ملتبساً،والموت الواضح والصريح أصبح عرساً مزيفاً، وأصبح العزاء تمثيلية جاهزة، فاليد تصفق عارية، والدمع أصفر اللون، وللمعزين فواتير محكمة، فكأنه يتحدث باسم كل ضحايا تل الزعتر وهم يصبون جام غضبهم علـى المتبـاكين عليهم، وفي خضمّ هذا المشهد نجده يؤكد أن هؤلاء المعزين أغفلوا شيئاً مهماً وهو أنه لم يمت:

لكنهم أغفلوا نقطةً:

أنني لم أمت

نقطةً:

لم أمت،

فالجنازة باطلةٌ،

والوراثةُ باطلةٌ،

ثم باطلةٌ كل هذي المراثي التي تُرتجلْ [1]

فهو يؤكد أنَّ كل شيء باطلٌ، وأنه ضبط جنازته مع موعد عرسه الذي يعتبره بداية أخرى.

يلتحم صوت الشاعر بصوت أخيه الشهيد في المقطع الثاني، وينتقل إلى تفعيلات البحر الكامل، فتتسارع وتيرة الكلام وهو يقول: " لو قلتُ إنَّ يد الفلسطيني مشركةٌ لكفّرني الجليلُ "، فيعود بذاكرته إلى الوطن المسلوب، وهو يرى الغيم فوق السهل، حيث ينظر الحصّادون الفقراء إلى الغيوم ويحلمون بجيش من الفدائيين يخوض المعارك لأجلهم، أما أخوه فقد كان يكبر تحت هذا الغيم، ويرسم خريطة للوطن، ويجد عاصمة لها، وفي غمار هذا المشهد الحلمي يخرج من هذا السراب، ويصبح ثورياً، لكن تحت راية الحكومة، ويؤكد الشاعر لأخيه في حوارهما أن ما فعله خطأٌ وأنه لبلاب وعباد لغير الشمس؛ إشارة إلى تمرده وتصميمه، فيعلو صوت الأخ الشهيد مؤكداً على التحامه بهموم الفقراء الجياع ومبايعتهم له:

بايعني الجياعُ الخارجون على الحكومة

فاحتكمتُ إلى يديها

هكذا ضمرت يدي

ورفعتُ رأسي،

كان قرص الشمسِ أوسعَ من مدى عينيَّ [2]

---

[1] دحبور: **الديوان**، ج1، ص 258.

[2] **المصدر نفسه**، ص 260.

فقد كان يقاتل باسم الجياع الذين بايعوه على الثورة ضد الظلم، وبـدلاً مـن أن يقاتـل الحكومة يلتجىء إليها، فتضمر يده، ويقصّر في تحقيق حلمه وحلم الجياع الذين بايعوه؛ فكأنـه يوجه نقداً لاذعاً للمقاومة الفلسطينية التي بايعت الأنظمة العربية التي التفّت عليهـا، وقـدّمتها للموت المجّاني في تل الزعتر.

ويعود الأخ إلى المشهد الحلمي الذي خرج منه لكن بصورة مغايرة، فيـرى الخيـالين والحصّادين في السهل، لكنَّ الأرض ليست أرضه فكيف يرويها بدمه؟، وحتى مطره الفلسطيني الذي يمثل انبعاث الثورة تطرده هذه الأنظمة إلى بحر الهزائم، وحين يسأل الشاعر أخاه فيما إذا ركب سفينة من قبل، يؤكد له أنه رآها تبحر في طرق من غرق، وتصدّر الشـهداء بالكافيـار؛ معبراً عن المؤمرات التي حيكت في سبيل تصفية الثورة وإجهاضها:

فليضمن فحولته سليلُ الجود والآبارِ،

نفطٌ في الزحامِ، وفي الطعامِ،

وفي سرير الليل نفطٌ،

في المزاجِ،

وفي الروائح والمدائح والأهاجي،

في المعاركِ والهباتِ، [1]

فيبدو ساخطاً على ولاة النفط، وعلى التحولات الفارقة في مسار الثورة، ويعود إلى دال المطر الفلسطيني وهو يراه يرسل قطراته فتمنعه الجمارك، وهم بـدورهم يرتّبـون الـدعوات والكلمات لهذا المطر؛ من أجل أن يقنّنوه ويبعدوه عن أمن عواصمهم.

يبدأ الشاعر الحديث عن أخيه في المقطع الثالث، ويبدو غاضباً وحزيناً أكثر منه، فيؤكد أنَّ دم أخيه لن يستحيل طبقاً على ولائمهم، وإن حدث فسيكون لحمه المرقوق في تل الزعتر سماً

---

[1] دحبور: **الديوان**، ج1، ص 260.

في بطونهم، ثم يروي ما قيل عنه، فعيناه تفضحان سوادهم وتكشف مؤامراتهم، وهكذا فقد أطلق ناره باسم المخيم والتحم بهموم الشعب:

قيل: يومَ تشققتْ قدماكَ من عطشٍ تركت الماءَ للأطفالِ،

قيل: تورّمت قدماك من برد الليالي،

قيل: حينَ جرحتَ لم تسقطْ، [1]

فتظهر عنده صفات التضحية والإيثار، والتصميم والإرادة حتى في أشدّ اللحظات تأزماً وقرباً من الموت،وكان هذا الشهيد مبعث فخر وزهو عند أخيه الشاعر لما روي عن بطولته في المخيم، لكنّه يحزن على أخيه ويوفّر له دمعتين، وكأنَّ الحزن شأنٌ ذاتيٌ حميم، أو كأنه لا وقت للحزن أبداً، وفي غمرة حزنه الذاتي يجد الشاعر أنَّ الكلمات تذهب من رأسه إلى الطلقات فتكتبها الأخيرة بالخط الجميل، فيكرر لازمته: " لو قلتُ إنَّ يد الفلسطيني مشركةٌ لكفّرني الجليلُ"، فيشد من أزر نفسه ويخرج من حزنه المؤقت بهذا المقطع الباعث على التصميم والانتماء.

وفي المقطع الرابع يبدو الشاعر وكأنه يخاطب الأرض، ويدعوها لأن تترقب لحده، وتصنع ميلاده من جديد، ويطلب منها أن تتحمل كل ما يُحاك ضدها من مؤمرات ومحاولات للتصفية والإقصاء:

سيوقعونكِ مرّتينِ.. وتنهضينَ إلى بداياتِ الزمان،

سيسلبونكِ في مناسبة الجلوسِ أو الوسام أو الختانِ،

ويعصرونكِ في الزريبةِ،

وليكنْ

---

[1] دحبور: **الديوان**، ج1، ص 261.

فرسُ الممراتِ العصيبةِ وحدَهُ يرثُ الطريق، [1]

ويعلو صوت الأخ الشهيد وهو يتسقط الأخبار بين مناقع الدم من جديد، ويشهد كيف تخلتف الأنظمة باسم دمه وتتفق عليه، لكنه مع هذا يظل متمرداً ومتمسكاً بالثورة، فلا يساوم ويواصل طريقه في النضال.

ويتّحد صوت الأخ الشاعر بالشهيد، ويتحدث بضمير الجماعة؛ معبراً عن انفعال الشعب وإرادته الحية في التحرر وإثبات شرعية الهوية والثورة:

وأقول: هل يكفي الأمانْ ؟

ونقولُ: فليمت الأمانْ

لن نرفع القمصانَ بيضاً،

نحنُ تلبسنا الخليةُ

عذّبتنا البندقيةُ وامتلكناها،

ونعرفُ أنَّ للفرسِ الفلسطينيّ حصّته من العاهاتِ[2]

فبعد أنَّ استخدم دال المطر الفلسطيني يلجأ إلى دال الفرس الفلسطيني الذي يكبو وينهض ويداوي جرحه بالكيّ؛ إيماناً منه بتجدد الثورة ووضوح الطريق؛ ليصبح استشهاد أخيه وغيره من الفلسطينيين حياة أخرى وبداية أقوى، ويختم قصيدته باللازمة التي كررها في أكثر من موضع: " لو قلتُ إنَّ يد الفلسطيني خائنةٌ لكفّرني الجليلُ "؛ وهنا تبدو مكتوبةً بالدم بعد أن خُطّت بالرصاصة، مع استبدال خائنة بمشركة.

وبهذا نجد أنَّ لقصيدة دحبور صلة، وإن كانت باهتة، بقصيدة الرثاء العربية؛ حيث عمد إلى تعداد صفات أخيه؛ فهو الذي تبدو عليه سمات التمرد والتصميم وعدم الاستسلام والانتماء

---

[1] دحبور: **الديوان**، ج1، ص 262.

[2] **المصدر نفسه**، ص 263 ــ،264.

للأرض، وهو الذي التحم بهموم الفقراء من أبناء المخيم وضحى من أجلهم، وكان في الوقت نفسه ساخطاً على الحكومات العربية التي تاجرت بالثورة والشهداء، وقد أخذ الشاعر يروي تفاصيل استشهاد أخيه، وتصميمه على مواصلة الطريق والنهوض بعد أن أخذ يتكلم بضمير الجماعة؛ مما يحيل إلى قصائد الرثاء التي قالها الشعراء في رثاء إخوتهم الذين قُتلوا، فيدعون في قصائدهم إلى أخذ الثأر، ويحرّضون القبيلة، أما دحبور فقد كان يحرّض الشعب ويدعوه إلى المواصلة والنهوض.

وقد عمد الشاعر إلى التجديد في قصيدته؛ فكانت لها فرادة وخصوصية تميزها؛ وأول ما تتجلى هذه الفرادة في عنوان القصيدة " لا مرثية الولد الفلسطيني "؛ حيث يحيل العنوان إلى طريقة تعاطي الشاعر مع الموت؛ فلا يعتبره نهاية للحياة بل يمجّده ويباركه، وقد عمد الشاعر إلى إظهار صوت المرثي الذي كان ينفي عن نفسه فعل الموت، ويعتبر الجنازات والمراثي والتعازي باطلة، ويدعو إلى الثورة والتمرد؛ وهذا ما لم نعهده في القصيدة العربية التي يطغى فيها صوت الراثي وحضوره على حساب صورة المرثي؛ فلا يحضر المرثي من خلال صفاته كما نجد في القصيدة العربية بل من خلال صوته.

ويمكن القول إن الشاعر استطاع أن يستثمر موت أخيه؛ من أجل التعبير عن حزنه الممزوج بالغضب، وأن يشحن صورته بدلالات رمزية معبراً عن المرحلة بأسلوب يتمازج فيه الذاتي بالجمعي؛ فكان يفخر بأخيه الملتحم مع الجماعة، ويبكي عليه بكاءً صامتاً.

وفي نهاية القصيدة نجد صوت الأخ المرثي يتحد بصوت الأخ الراثي، مخاطباً الأرض والفقراء، وداعياً إلى النهوض والقتال، ورافضاً الخنوع؛ ليصبح موت الأخ حياة أخرى وانبعاثاً قوياً.

3.2.1 مريد البرغوثي

كان للعائلة دورٌ مهم وفاعل في تشكيل وعي مريد الأدبي؛ فالشاعر الذي وجد المنفى يتقاذفه، والمسافات تتلاعب بأفراد عائلته أخذ يكتب عنهم، ويشحن صورهم بدلالات ترتبط

بالوطن والمنفى والمقاومة؛ فيحضر الأب والأم والأخ والزوجة والابن في شعره حضوراً قوياً؛ ليصبح هناك شيء من التماهي بين حياته وشعره، وكأنَّ شعره سجلٌ لحياته ومعاناته اليومية، وكما كان لأبيه حضورٌ مؤثرٌ في حياته، فقد كان لأخيه الكبير منيف حضورٌ يوزاي حضور الأب.

1.3.2.1 علاقة مريد بأخيه منيف

أتى مريد في كتابيْه " رأيت رام الله " و " ولدت هناك، ولدتُ هنا " على علاقته بأخيه، ويبدو حضور الأخ فيهما قوياً؛ مما يحيل إلى الدور المركزي الذي كان منيف يمثّله في حياة أخيه.

وقد أشار بعض الدارسين إلى علاقة مريد بأخيه من خلال كتابيْه المذكورين؛ فتأتي آلاء قرمان على صورة الأخ في سياق دراستها لصورة العائلة في كتاب " رأيت رام الله "، وتحلل هذه الصورة التي تكشف أنَّ العلاقة لم تكن علاقة تقليدية؛ فقد كان أخوه مربيّاً وفاضلاً رغم فارق السن غير الكبير بينهما، ويظهر منيف في الكتاب حالماً بالعودة إلى قريته دير غسانة، واجتماعياً يندمج مع الغرباء بسهولة، ويحب الناس، لكنه في النهاية مات وحيداً ولم يسمحوا لجثمانه بالعودة ليدفن في قريته [1].

ويعقد أحمد سراج مراجعة عامة لأهم المواضيع التي عالجها مريد في كتابه " رأيت رام الله "، ويشير بشكل عابر إلى صورة أخيه في الكتاب[2].

ويتعرض بوكحيلي مبروكة إلى أهم الإشكاليات التي عالجها مريد في كتابه " رأيت رام الله"، متمثّلة بالمنفى والذاكرة، ويشير إلى موت منيف الذي أثّر في ذاكرة أخيه ليراه بعد عودته إلى رام الله شبحاً يلاحقه في كل الأماكن [3].

---

[1] ينظر: قرمان: **سرديات رام الله في الأدب الفلسطيني؛ (فاروق وادي ومريد البرغوثي أنموذجاً)**، ص 193،194.

[2] ينظر: سراج، أحمد، مريد البرغوثي يلملم غربته في " رأيت رام الله "، الموقع الإلكتروني: http://thaqafat.com/2016/04/30799، تاريخ الزيارة: 5\1\2019 م.

[3] ينظر: مبروكة، بوكحيلي، جدلية المنفى والذاكرة في " رأيت رام الله " لمريد البرغوثي، الموقع الإلكتروني: http://www.univ-soukahras.dz/en/publication/article/1206، تاريخ الزيارة: 3\1\2019 م.

ولد منيف عام (1941م) في مدينة أريحا [1]، وسافر إلى قطر وأقام فيها، ومن هناك كان يحوّل المال لمريد حين كان طالباً، ويحرص على أن يتحلّى أخوه بالفضيلة والنزاهة، فكان يحذّره من أن يحوّل نقوده التي تصله في السوق السوداء، وقد كان مريد يشعر بالزهو والفخر وهو يحدّث زملاءه وزميلاته عن أخيه، ويطلعهم على رسائله التي تصله بانتظام، حتى إنَّ رضوى عاشور، التي ستصبح زوجته فيما بعد، تعجّبت عندما رأت صورته وعرفت أنه يكبر مريد بثلاث سنوات فقط، وقد كانت تظنه أكبر من ذلك[2].

وقد كان منيف منذ صغره على حسٍ عالٍ من المسؤولية؛ فيروي مريد ذكرياته في أول يوم له في المدرسة، وكيف شعر بالرهبة وأخذ يبكي، وطلب الذهاب إلى أخيه منيف الذي كان في الصف الرابع الابتدائي، والذي ما إن رأى أخاه الصغير حتى عانقه ومسح دموعه[3].

ويعدد مريد الكثير من صفات أخيه واهتماماته؛ فقد كان يتكفّل بتربية إخوته والعناية بشؤونهم وهو لم يتجاوز السابعة والعشرين من عمره، ويسارع للمساعدة دونما تردد [4]، ولم تقتصر مساعدته وإنفاقه على إخوته الصغار، فقد كان ينفق على طلبة الجامعات المحتاجين ويساعدهم في إكمال تعليمهم، ويروي مريد قصة الطالبة التي جاءت لتقديم واجب العزاء بمنيف، ولم تكن تعرفه إلا بالاسم، فقد كان يرسل لها مصاريف تعليمها [5].

وكان منيف يحب قريته دير غسانة ويرتبط بها ارتباطاً وثيقاً مع أنه لم يستطع أن يزورها، وأراد أن يرمم ساحة القرية ويحولها إلى ساحة للعروض الفنية، ويبني حضانة للأطفال ومعهداً لتعليم الفنون الزراعية [6].

---

[1] ينظر: البرغوثي: **رأيت رام الله**، ص 134.

[2] ينظر: **المصدر نفسه**: ص 134،133

[3] ينظر: البرغوثي، مريد، **ولدت هناك، ولدتُ هنا**، (ط1)، بيروت، رياض الريس للكتب والنشر، 2009م، ص134،133

[4] ينظر: **المصدر نفسه**، ص 133 ــ 134.

[5] ينظر: البرغوثي: **رأيت رام الله**، ص 33.

[6] ينظر: **المصدر نفسه**، ص 96.

ويتحدث مريد مطولاً عن تفاصيل موت أخيه في محطة قطارات شمال باريس؛ حيث عثر عليه البوليس الفرنسي ملقىً على المحطة وهو ينزفُ دماً، ولم تعرف العائلة سبب وفاته بالضبط، وكانت الاحتمالات أنّه تعرض لغيبوبة مفاجئة؛ خاصةً وأنّهُ مصابٌ بمرض الكبد منذ سنوات، أو هاجمه لصوص، أو تعرض للاغتيال، وكان هذا في الثامن من نوفمبر للعام (1993م) [1].

وقد كان وقع الخبر شديد الوطأة على نفس مريد، لكنه شعر بنوع من الارتياح حين أحضروا الجثة من فرنسا ليدفن بحضور العائلة في الأردن، وشعر وكأنه عثر عليه مرة أخرى: " **شعرت أنني استطعت أن أسترده من المجهول، رحت ألمسه بأصابعي، بالضبط كما فعلت أمي، هذا شعره وهذا جبينه وهذا أنفه وهذه شفتاه، هذا هو منيف بملامحه كلها حقاً وفعلاً، رأيناه للمرة الأخيرة قبل أن تأخذ مكانه في بيتنا صوره المعلقة على الجدران** " [2].

2.3.2.1 رثاء منيف

كانت فجيعة مريد بوفاة أخيه كبيرة جداً؛ فقد كان الأخ والأب والمعلم والصديق، ولا شك أنَّ وفاته تركت في داخله جرحاً غائراً، وقد كتب في رثائه قصيدة بعنوان " منيف "، وأدرجها في ديوانه " ليلة مجنونة " الصادر عام (1996)، وأرّخ للقصيدة في تاريخ 20/ 12/ 1993؛ أي بعد قرابة شهر من وفاة أخيه.

ولم تحظ هذه القصيدة بعناية الدارسين والباحثين؛ فلم تتناولها سوى دراسة نسرين أبو شخيدم التي تعرّضت للظواهر الأسلوبية في شعر مريد البرغوثي ووقفت أمام بعض الظواهر الموجودة في القصيدة كشعرية العنوان والتناص الأدبي[3].

---

[1] ينظر: البرغوثي: **رأيت رام الله**، ص 195 ــ 196.

[2] البرغوثي: **ولدت هناك، ولدت هنا**، ص 159.

[3] ينظر: أبو شخيدم: **شعر مريد البرغوثي؛ دراسة أسلوبية**، ص 8، 97.

3.3.2.1 بين يدي القصيدة

تتكون القصيدة من (134) سطراً موزعة في خمسة مقاطع تفصل بينها فواصل مقطعية (□□□)، وقد كتبها الشاعر على تفعيلات البحر الكامل، عدا ثلاثة مقاطع جاءت نثراً، وخلافاً للمقاطع التي تفصل بينها الفواصل المقطعية يمكننا تقسيم القصيدة إلى أربعة مقاطع على النحو الآتي:

ـ **المقطع الأول** (1ـ19): الموت وأسباب الوفاة.

ـ **المقطع الثاني** (20ـ52): الأخ وصفاته.

ـ **المقطع الثالث** (53ـ94): أنسنة الموت ومخاطبته وتقريعه.

ـ **المقطع الرابع** (95ـ134): يضفي الشاعر بعداً أعمق على موت أخيه، وينتقل من الشخصي إلى الوطني والإنساني العام، فيتحدث عن المنفى والوطن، ويهاجم الخطباء وتجار القضية.

يبدأ الشاعر قصيدته بداية تقليدية؛ فيتحدث عن الموت بصفته ظاهرة وجودية لا تستثني أحداً من الناس، ويصل إلى درجة من التأمل الحكيم وهو يعدد أسباب الوفاة، ممهداً للحديث عن أخيه؛ فهناك من الناس مَنْ يموت صدفةً، وهناك مَن يموت ضحيةً للكهولة أو الغربة أو الرصاص، وهناك مَنْ يموت من اليأس عندما يتصالح الضحايا مع خصومهم، وهناك مَنْ يموت من الكلام أو الحب، وهو بهذا يتعاطف مع الإنسانية بشكل عام وهي تخوض مشكلتها الميتافيزيقية الحادة مع الموت الذي يتربص بالإنسان منذ الأزل، ولا يستطيع أن يفلت من عقاله:

والمرءُ فلاحٌ يُثلّمُ حقلهُ

والموتُ مبذورٌ على أثلامه

وحصاده قممُ الفكاهة والجنونْ [1]

---

[1] البرغوثي: **الأعمال الشعرية**، ص 85.

وبعد أن يخوض مطوّلاً في هذه الحالة التأملية الوجودية ينتقل بسلاسة إلى الحديث عن أخيه، فبعد أن عرض بعض أسباب الوفاة يذكرُ أنّ أخاه شهيد جماله وخصاله؛ حيث إنَّ خصاله الحميدة ورقّته البادية والمضمرة هي التي أودت به:

أنا لم أجد رجلاً يعيشُ بقلبِ أمٍ مثلهُ !

رجلٌ رؤوم.

فتكت به لا كفُ غادره الغليظةُ وحدها

بل رقّةٌ في النفسِ مضمرةٌ وباديةٌ[1]

فهو يقارب بينه وبين الأم في حنانها، بل ويعطيه صفةً خالصة للأم "الرؤوم "، فلم تقتله يد غادره الذي قد يكون لصاً أو مرضاً، بل إنَّ رقّة نفسه التي تضارع رقة الفراشة والوردة هي التي عجّلت في رحيله، وهو شهيدُ خصومة روحه الحريريّة مع أناه، فيرى بفطرته أنَّ الآخرين هم النعيم، على خلاف (سارتر) الذي يقول على لسان إحدى شخصيات مسرحياته: " الآخـــرون هم الجحيم"[2]؛ ففطرة منيف البيضاء الرقيقة ترى أنه يستطيع أن يحقق إنسانيته بحب الآخرين لا باعتبارهم جحيماً.

ثم يتحدث الشاعر عن علاقة أخيه بأبيه وأمه؛ فقد ورث هذا الحنان عنهما، فوالده الذي كان يلقّب بالحنون رعاه منيف في كبره وكأنه جنين، وظلّل أمه بأمومته مـــن أجـــل أن يـــرى ابتسامتها، ويخشى أن يراها حزينة، وقد تأثرت أمه كثيراً لوفاته، وأحست بفراغ كبيـــر بعـــده، فعلّقت صورته في غرفتها، وكانت كل يوم تلقي عليه تحية الصباح، وتستشيره فـــي القـــرارات التي تنوي اتخاذها، وكأنه ما زال حياً[3].

---

(1) البرغوثي: **الأعمال الشعرية**، ص 85.

(2) سارتر، جان بول، **جلسة سرية**، تر: مجاهد عبد المنعم مجاهد، (د.ط)، القـــاهرة، دار النشـــر المصـــرية، 1957م، ص 100.

(3) ينظر: البرغوثي: **ولدت هناك، ولدت هنا**، ص 158.

ويذكر الشاعر صفة أخرى من صفات أخيه وهي كلامه الطيب والدافىء الذي يجعل منه شاعراً، فالشعر لا يكون بتبرج القاموس وانتقاء الكلمات المنمّقة، بل هو في النفس التي تعاف الرثاثة، ويؤكد أنّ الحب ليس من صفات أخيه بقدر ما هو طبيعة بشرية كان مجبولاً عليها منذ الولادة، تماماً مثل الحمام الذي يرفرف في الفضاء.

ويأتي أيضاً على كرمه وسخائه مع الآخرين، فيكتب:

تدنو أصابعه

طيوراً في فناء الدارِ

تنثرُ رزقها حُبّاً وحَبّاً

ثم تعلو في التكتّم والغمامْ[1]

فهو يشبهه، في عطائه وكرمه، بالطيور التي تنثر رزقها في فناء الدار ثم تطير، وكأنّه كان يعطي ولا ينتظرُ مقابلاً ويبالغ في التكتّم؛ وهذا يحيل إلى تلك الفتاة الجامعية التي كان ينفق عليها ولم تكن تعرف عنه شيئاً، وإلى رغبته الحثيثة في إعمار قريته، ويشير الشاعر إلى شهامة أخيه ونخوته، فيؤكد أنّ أخاه لو انتخاه شخصٌ ما فإنّهُ حتى وهو في القبر سيقوم ويغيث طالب الغوث، وكأنَّ كرمه لا ينتهي حتى بعد موته.

ثم يضع الشاعر فاصلاً مقطعياً ينتقل بعده إلى مخاطبة الموت بعد أن يؤنسنه ويسبغ عليه صفاتٍ بشرية، فيتوسل النثر ويبدو وكأنه يلقي خطبة على مسامع الموت، ويسبغ على الموت صفات بشرية حسية، فيصفه بالصياد الكهل الذي يلبس نظارة سميكة، وبالرجل الأشعث الذي يتخبّط، وبالإنسان الذي لا يعرف العدل، إشارةً إلى عجزه وضعفه، فيكتب:

سأقودك من شحمة أذنك

---

[1] البرغوثي: **الأعمال الشعرية**، ص 87.

وآمركَ أن تفتح عينيكَ جيداً

لترى فداحةَ فعلتكَ الأخيرة[1]

فهو يصوّر الموت بهيئة توحي بالعجز وتبعث على الإزدراء، ومع هذا فهو ليس عادلاً، فقد ارتكب جريمة كبيرة، ولم يقدم الشاعر على الاحتجاج على فعل المـــوت والقـــدر بأســـلوب انفعالي ممزوج بالسخط ، بل إنه أنسن الموت وجعله نداً له، يقف أمامه ويقرّعه.

ويعود الشاعر إلى الحديث عن أخيه، لكن هذه المرة في محطة القطار التي توفي فيها، ويصوّره بشكل يبدو فيه قادماً من إحدى الأساطير، أو كأنّه سادن الأرض التي حرم منها ومات في المنفى بعيداً عن متعلقاتها، فيمشي وتحيط به هالات الميرمية والبابونج والزعتـــر وعصـــا الراعي والخزامى والمرار والهندباء، فتبرز صورة الأرض وما فيها من حياة وخصب وامتلاء وتجدد مقابل صورة الموت القاتمة والمتقاطعة مع صورة المنفى، وهنا يبدأ الشاعر بطرح أسئلته الغاضبة في وجه الموت والأشياء:

مَنْ جرؤَ على إحناءِ قامته السرو؟

مَنْ جرؤ على بعث كل هذه القشعريرة

في الهواء المحيط بكتفيْه؟...

مَنْ جرؤَ على خنق الاستغاثة الأخيرة

للجمال؟[2]

ويعود ويتخيله وهو يمشي على المحطة، مشيراً إلى كل الصفات المجرّدة التي تجسدت في شخص أخيه وأخذت تمشي معه ومن خلاله؛ فالكرامة تحمل معطفها، والبهاء يمشي علـــى

---

[1] البرغوثي: **الأعمال الشعرية**، ص 88.

[2] **المصدر نفسه**، ص 88.

الرصيف، والمودة والعفو تسرعان في المشي؛ وكأنَّ الشاعر بهذا يريد أن يمحو تراجيدية المشهد حين كان أخوه يمشي مترنّحاً قبل أن يداهمه الموت ويسقط، وهنا يعود لتقريع الموت؛ فقد ظهر حيث تكون المودة والعفو والبهاء، ولم يظهر حيث يكون الأوغاد والسفلة؛ من أجل أن يقلّ عدد الكرام في الدنيا، ويعود ليصف الموت بالصياد الذي لا يعود بجعبة فارغة، وبالشخص البليد الذي يستهين بخصومه، وبالمذراة التي تذرو الناس، ويطلب منه أن يعيد صاحبه/ أخاه إليه، لكن بغضب عارم وليس بانكسارٍ ويأس:

أريدُ صاحبي أيّها الموت

أيّها الذي جعلته يمعنُ بُعداً

عن المحبوب وبلد المحبوب

وتركت في عيني سخط خليقةٍ كاملة[1]

وفي المقطع الرابع يؤكد الشاعر لأخيه أنّه ليس حزيناً على موته بقدر ما هو غاضب، وهنا يستثمر غضبه وحزنه على موت أخيه وينتقل من الذاتي الخاص إلى الجمعي العام؛ فيعبر عن معاناة الكثير من الفلسطينيين الذين يتقاذفهم الشتات وتتنازعهم المسافات، وكأنّهم جميعاً في مسرحٍ لا يستطيع أحدٌ أن يسدل ستارته، فلا يظهر المنفى في هذه الحالة عاملاً مستلباً للذات الفردية والجمعية بقدر ما هو عاملٌ متواطىء مع الموت البيولوجي جاعلاً إياه أكثر إيلاماً وازدواجيةً.

ولأنَّ أخاه قد مات فقد زاد هذا الأمر من فجيعته وغضبه، ونجده يشير إلى هذا في كتابه " ولدت هناك، ولدت هنا "، فيكتب: " **يبدو أنَّ خبر موت الغريب في المنفى يعني أساساً أنَّ أهله ومحبيه لن يتمكنوا من رؤيته إلى الأبد كأنه مجرد خبر يُسمع ولا يُرى. كأنه ضاع**

---

[1] البرغوثي: **الأعمال الشعرية**، ص 90.

منهم وأضاعوه فلم يعد موجوداً في أي مكان، لم يعد له وجود مادي، أو كأنه تحول من جسد إلى فكرة"[1]، وفي هذه الحالة ستختلط المأساة بالملهاة، ويصبح كل شيء ملتبساً ومبهماً:

وستهبطُ المأساةُ للملهاة ثانيةً

ضحايا يضحكون على الضحايا

والدموع على ابتسامات العرب[2]

فموت أخيه في المنفى والذي سينسحب بدوره على موت الكثير من المنفيين يمزج المأساة بالملهاة؛ بمعنى أنَّ المأساة تحدث بصمت وركود، ولا يصاحبها دويّ السقوط التراجيدي، لتصبح فعلاً عادياً، وليصبح الكل ضحايا يبكون على ضحايا آخرين، وتتكسر ابتسامات العرب أمام الدموع الصامتة، الأمر الذي يزيد من حدّة الفجيعة.

ويعود إلى مخاطبة أخيه طالباً منه أن يعتب على مَنْ يشاء ويبالغ في عتابه؛ فموته كان له وقع كبيرٌ ولم يكن هادئاً مثلما يتحتّم على الإنسان أن يموت في المنفى:

أنتَ الذي ما غبت غيماً صامتاً

بل هكذا

كدويّ غاباتِ البتولا

في نثار الرعد

يومَ سقطت أخضرَ واقفاً

وسواكَ يسقطُ كالحطب [3]

---

[1] البرغوثي: **ولدت هناك، ولدت هنا**، ص 158،159.

[2] البرغوثي: **الأعمال الشعرية**، ص 91.

[3] **المصدر نفسه**، 91.

ونجده يؤكد أنَّ قصة موت أخيه هي قصة كل شخص غريب عن أرضه، ويتحدث عن الأرض التي تفقد أبناءها كل يوم؛ فهي لاجئة مثلهم، يتآمر عليها الأعداء الذين يسرقون السماء من الناس ويدفعونهم لأن يبحثوا عنها في التراب، فيصابون بالشتات ويرزحون تحت وطأة المنفى، وفي هذه الحالة سيرقص أعداء الخارج فرحين، بينما يرقصُ المهزومون لا طرباً بل خدعة، وحينها سوف تلتبس المفاهيم، وتضيع المبادىء، ويصبح كل شيء مشبوهاً:

وسيهمسُ الشهداءُ للشهداءِ

هل متنا غلط؟

وسيسهرُ الأعداءُ قربَ البحر

ثم يرتّبون الشرَّ مثل شراشف الأولادِ

يرمونَ الضحيةَ للضحية

والسواد على السوادْ[1]

وأمام هذا الالتباس والهزيمة الداخلية المربكة يعود الشاعر ليخاطب أخاه، داعياً إياه لأن ينام فوق غيومه الأولى هادئاً مطمئناً، وفي الوقت نفسه قلقاً على أهل الأرض الذين يعيشون كل هذا الحداد.

وبهذا نجد أنَّ قصيدة مريد قد ارتبطت بقصيدة الرثاء العربية؛ فقد استهلَّ قصيدته بمقدمّة تحدّث فيها عن طبيعة الموت، وفيها تأملٌ لأحوال الوجود وسيرورة الزمن، وشرع بتعداد أسباب الوفاة التي تتخطّف الناس، لينتقل بعدها إلى تعداد صفات أخيه، والتي أفرد لها مساحة كبيرة من القصيدة؛ فتحدّث عن كرمه وعطائه وحنانه وطبيعته الرقيقة وعطفه على والديْه واجتماعيّته، وحب الخير للناس، والكلام الطيب العذب، والنخوة والشهامة، والكرامة والعفو، وهي تقريباً الصفات ذاتها التي تعرّض لها الشعراء في قصائد الرثاء التي كتبوها.

---

[1] البرغوثي: **الأعمال الشعرية**، ص 93.

وفي الوقت نفسه كانت لقصيدته فرادة وميّزة خاصة؛ فقد عمد إلى أنسنة الموت والحديث معه بعد أن أسبغ عليه صفاتٍ بشرية قبيحة مقابل صورة أخيه المشرقة، فلم يعمد إلى الاعتراض الغاضب على القدر وإظهار الانكسار والجزع، بل عمد إلى جعل الموت إنساناً يخوض معه معركة متكافئة، ويقرّعه بغضب ممزوج بالحزن.

ومع أنَّ القصيدة ذاتية إلا أنَّ مريداً قد استطاع أن ينتقل بسلاسة من الذاتي الحميمي إلى الجمعي العام، وأن يجعل من موت أخيه قضية إنسانية عامة؛ فتحدث عن موت الفلسطينيين في المنافي، وعن وطأة المنفى والمسافة التي تتضافر مع الموت، وأتى على الأرض، وكتب عن الأنظمة العربية مثلما فعل في القصيدة التي رثى فيها أباه، وبهذا فإنّه لم يحصر نفسه في الشأن الذاتي، بل انطلق من هذا الشأن لمدى أوسع وأعم.

3.1 المبحث الثالث: رثاء الأم

مدخل

للأم مكانةٌ خاصةٌ في قلب كل إنسان، فهي الملاذ الآمن، والوطن الدافىء، وبالتالي فإنَّ فقدها فاجعة الفواجع التي تكسر هذا الإنسان من الداخل، وتشعره بمدى وحدته وانكساره ويأسه من الحياة، وقد عبر الشعراء عن هذه المعاني وغيرها، فكتبوا في رثاء أمّهاتهم، وتحدثوا عن طفولتهم التي ترتبط عادة بحضور الأم، وصفاتها، وحزنهم البالغ على رحيلها.

وقد كانت هناك قلّةٌ واضحةٌ في مراثي الأم في العصرين الجاهلي والإسلامي، وأغلب هذه المراثي كان في الآباء؛ على اعتبار أنَّ الأب هو رمز الأسرة وعنوان كرامتها [1]، كما أنَّ رثاء المرأة بشكل عام كان يعدَّ نوعاً من الضعف البشري غير المستساغ في بنية ذكورية طاغية[2].

---

[1] ينظر: التميمي، ساجدة عبد الكريم خلف: **الأمومة والبنوة في الشعر الحديث (1900 ــ 1958)**، (د.ط)، عمان، دار غيداء للنشر والتوزيع،،2017م، ص 40.

[2] ينظر: فاضل، جهاد، لماذا اعتبر القدماء رثاء المرأة خروجاً على نمط الشعر: https://www.raya.com/miscellaneous/2013/8/10/، تاريخ الزيارة: 2/7 /2020.

وقد ظلَّ رثاء الأم فيما بعد مرتبطاً برثاء المرأة، فتحرج عنه الشعراء؛على اعتبار أنّه يشكلُّ نوعاً من الضعف، وبالرغم من هذا فإنَّ هناك الكثير من الشعراء الذين رثوا أمهاتهم وذاعت قصائدهم مثل أبي فراس الحمداني وابن الرومي وأبي العلاء المعرّي، إلا أنَّ هذه المراثي لم تتطور لتصبح ظاهرة يمكن دراستها والوقوف عليها.

وفي العصر الأندلسي ظلّت هناك قلة واضحة في مراثي الأم، ومن أشهر هذه المراثي قصيدة الحكيم الداني في رثاء أمه، والتي يغلب عليها الندب والتحسر، كما ظهرت القصائد التي تحمل مشاركة وجدانية مع الآشخاص الآخرين الذين فقدوا أمهاتهم ويغلب عليهاصدق العاطفة وطابع المواساة والعزاء[1]

وفي العصرين الفاطمي والأيوبي ظلَّ هذا اللون من الرثاء قليلاً؛ فنعثر على قصيدة لابن سناء الملك في رثاء أمه، فيندبها ويحنُّ إليها ويشرع في تعداد فضائلها لتبدو القصيدة وكأنها في المديح[2].

وفي العصر الحديث لم يتحرّج الشعراء من رثاء أمهاتهم؛ فنجدهم يعبّرون عن مشاعر الفقد وأثر الحزن على نفوسهم بعد موتهن، ويتحدثون عن ذكريات الطفولة ويشيدون بفضائل الأم بعاطفة صادقة وحزن بالغ[3].

وقد كتب الشعراء الفلسطينيون المدروسون عن أمهاتهم، لكنَّ اللافت في الأمر أنَّ أيّاً منهم لم يكتب في أمه قصيدة رثاء واضحة ومحددة لأسباب تتفاوت من شاعر لآخر.

3.1.1 فدوى طوقان

أتت فدوى طوقان على علاقتها بأمها في الجزء الأول من سيرتها الذاتية " رحلة جبلية رحلة صعبة"؛ حيث حملت بها كرهاً ولم تستطع إجهاضها، فانقطع زوجها عن محادثتها بعد أن

---

[1] ينظر: الشموط: **الرثاء في الشعر الأندلسي في عصري المرابطين والموحدين**، ص 45

[2] ينظر: جرادة، خلود يحيى أحمد، **فن الرثاء في الشعر في العصرين الفاطمي والأيوبي**، (أطروحة دكتوراة غير منشورة)، عمان، الجامعة الأردنية، 2001م، ص 3.

[3] ينظر: البارودي، محمود سامي: **ديوان البارودي**، تح: علي الجارم ومحمد شفيق معروف، (د.ط)، بيروت، دار العودة، 1998م، ص 555؛ شوقي، أحمد: **الشوقيات**، (د.ط)، القاهرة، مؤسسة هنداوي للتعليم والثقافة، 2020م، ص 755؛ البردوني، عبد الله: **الأعمال الشعرية**، مج 1، (ط1)، صنعاء، إصدارات الهيئة العامة للكتاب، 2002م، ص 108.

عرف أنَّ المولود بنتٌ جديدة[1]، وبعد ولادتها أسلمتها أمها إلى صبية تعمل في المنزل لتقوم على رعايتها، وكانت الأم تتولى مهمة إرضاعها فقط[2]؛ وبهذا فقد حرمت فدوى منذ صغرها من حنان الأم وعطفها، حتى إنَّ أمها كانت تُجالس أبناءها وتروي لهم طرائف عن طفولتهم وتستثني فدوى التي تنامى إحساسها بالوحدة والفقد[3]؛ ولهذا فقد كانت علاقتها بأمها شبيهة، إلى حد ما، بعلاقتها بأبيها حيث تبدو قائمة على الحياد والتناقض: " **كانت علاقتي بها وأنا طفلة تقوم على خليط من المشاعر المتناقضة، لقد كنتُ أخافها وفي الوقت نفسه أخاف عليها من الموت، كم كنتُ أتمنى في تلك المرحلة الطفولية، لو تعطيني الفرصة لكي أحبها أكثر**"[4].

وتأتي فدوى في سيرتها على الكثير من صفات أمها؛ فقد كانت شديدة الحساسية، وسريعة البكاء والحزن والمرح، وكانت ذات مزاج متفتح للعلاقات البشرية، في أعماقها خيطٌ من الشقاء الخفي وهو القهر الاجتماعي المفروض عليها في البيت والذي لم تجرؤ على إظهاره، وكانت تقف مع ابنتها حين يقع عليها ظلمٌ من أحد أفراد الأسرة، ولكن لم تستطع في يوم من الأيام أن تدفع عنها هذا القهر والظلم[5].

وتكاد الأم في شعر فدوى تغيب غياباً تاماً؛ ففي المرحلة الرومانسية من شعرها كانت فدوى غارقة في الشأن الذاتي، تتحدث عن عذابها ونزوعها نحو التمرد والانعتاق، ومع أنّها تحدثت في هذه المرحلة عن أبيها وإخوتها إلا أنها لم تتحدث عن أمها بشكل واضح، فهناك قصيدة لها بعنوان "يتيم وأم" في ديوانها الأول "وحدي مع الأيام" تصوّر فيها حال طفل يتيم ينتظرُ عودة أبيه الميت، ويلحُّ على أمه بالسؤال عنه، فتضمّه إلى صدرها بحنان وشغف، وكأنَّ فدوى تتعاطف مع الوجع الإنساني في هذه المرحلة المبكرة من حياتها، وتسقط جزءاً من معاناتها على شخصية الطفل معبّرة عن حاجتها لحنان الأم وعطفها[6].

---

[1] ينظر: طوقان: **رحلة جبلية رحلة صعبة**، ص 12، 13.

[2] ينظر: **المصدر نفسه**، ص 20، 21.

[3] ينظر: **المصدر نفسه**، ص 23.

[4] **المصدر نفسه**، ص 24، 25.

[5] ينظر: **المصدر نفسه**، ص 58.

[6] ينظر: طوقان: **الأعمال الشعرية الكاملة**، ص 94.

وفي القصيدة التي كتبتها في رثاء أخيها نمر تخصص المقطع الأخير منها لمخاطبة أمها ومواساتها إثر هذه المصيبة، وتدعوها لأن تنتظر ابنها الذي سيعود يوماً ما، وتتطلب منهـــا أن تترك الدموع والجراح لها [1].

وتوفيت أمّها ولم تكتب فيها قصيدة رثاء واحدة، واللافت في الأمر أنَّ هناك الكثير مـــن الدراسات التي كتبت حول فدوى وعلاقتها بعائلتها، وعن الرثاء في شعرها، لكن هذه الدراسات لم تأتِ على رثاء الأم، ولم يتساءل الدارسون: لماذا لم ترثِ فدوى أمّها؟، وربما يعود السبب إلى مشاعر الحياد والحواجز التي كانت قائمة بين الأم وابنتها، فلم تشعر بحنـــان أمهـــا وعطفهـــا وبالتالي لم يكن لموتها وقع يهزُّ نفسها من الداخل ويدفعها لرثائها، ومع أنّها رثت أباهـــا الـــذي كانت تحسّ اتجاهه بمشاعر الحياد ذاتها إلا أنّها افتقدته بعد موته، حيث دبَّ الخلاف بين أفـــراد العائلة وشعرت بتهدّم الحصن المنيع الذي يلمُّ الأسرة.

وربما يعود السبب في ذلك عدم رثائها لأمها إلى انشغالها بالثورة والهم العـــام بعـــد النكسة؛ حيث اقتصر رثاؤها على الأصدقاء المقرّبين والشهداء ورموز الثورة.

ونجدها في الجزء الثاني من سيرتها الذاتية " الرحلة الأصعب " لا تأتي على ذكر أمها وعائلتها بشكل واضح، فيتركز حديثها عن القضية ومواقفها الأدبية والسياسية، وموقفهـــا مـــن اليهود.

3.1.2 محمود درويش

أما محمود درويش فيتحدث عن أمه حورية وعلاقته بها، ويروي أنها كانـــت عصـــبية جداً،حيث كانت تضربه لأي سبب كان مما كوّن لديه شعوراً أنَّ أمه تكرهه، وعندما دخل السجن زارته أمه وحملت له الفواكه والقهوة واحتضنته فعلم أنه كان مخطئاً في اعتقاده[2]، وبعد فرض الإقامة الجبرية عليه كانت تحضر لزيارته، ويشعر بالأسى والبكاء وهو يجد نفسه عاجزاً عـــن

---

[1] ينظر: طوقان: **الأعمال الشعرية الكاملة**، ص 322.

[2] ينظر: بيضون: **محمود درويش: من يكتب حكايته يرث ارض الكلام**، ص 72.

الذهاب معها أو وداعها [1]، وقد كتب فيها قصيدته الشهيرة " أحنُّ إلى خبز أمي " والتي يعتبرها قصيدة مصالحة مع الأم، وفيها يتبدّى حنينه الممزوج بالهم الوطني العام، خاصة وأنه كتبها وهو في السجن.

وفي نصّه " في حضرة الغياب " تظهر الأم وهي تشير إليه هامسةً: أنا ولدته وواصل الولادة، ويتحدث عن تفاصيل حياتها بعد أن تقدّمت في السن؛ حيث لم تكن تأذن لأحد أن يفرح معها، وتغسل البيت بمفردها، وتصلي وتعد القهوة، ولديها الكثير من الحكايات التي تشكو من قلة المستمعين لها[2].

وله قصيدة عنوانها " تعاليم حورية " وفيها يحنُّ إلى أمه ويستذكر تعاليمها الصارمة التي لا تتبدل مع مرور الأيام، وخوفها الدائم عليه، وقد تردد الحديث عن الأم بكثرة في أشعاره؛ حيث كان يرى الأم ذات هوية مستقرة ترتبط بالأرض في الانتساب الحضاري والثقافي[3]، وقد توفي درويش عام (2008)، وتوفيت أمه بعده بخمس سنوات.

3.1.3 سميح القاسم

ويتحدث سميح القاسم في سيرته الذاتية " إنها مجرد منفضة " عن أمه هناء شحادة فياض[4]، لكن بإشارات سريعة وعابرة، فلا يسهب في الحديث عن علاقته بها كما هو الحال في حديثه عن أبيه، حيث سارعت إلى مساعدة بعض سكان القرية وإدخالهم إلى بيتها عندما دخلت عصابات الهاجاناه قرية الرامة [5]، وكانت تحرص على أن يتم أبناؤها التعليم الابتدائي والثانوي، والتزمت مع أبيه مبدأ المساواة بين البنات والأولاد في فرص التعليم [6]، وكانت أمه ذات شخصية قوية؛ فقد أصرّت على أن يُسمّي ابنه الرابع " ياسر " على الرغم من أنه جاءه

---

[1] ينظر: درويش: **يوميات الحزن العادي**، ص 76،77.

[2] ينظر: درويش: **في حضرة الغياب**، ص 161.

[3] ينظر: بيضون: **محمود درويش: من يكتب حكايته يرث أرض الكلام**، ص 71.

[4] ينظر:القاسم: **إنها مجرد منفضة**، ص 163.

[5] ينظر: **المصدر نفسه**، ص 68.

[6] ينظر: **المصدر نفسه**، ص 70.

اتصال هاتفي من ياسر عرفات يقترح عليه أن يسمّي ابنه عليّاً تيمّناً بالشهيد علي أبو طوق، أو أسامة تيمّناً بأسامة بن زيد أصغر قائد في الإسلام[1].

وتحضر الأم في شعره مشحونة بدلالات رمزية، مرتبطة بمعـــاني الأرض والتضـــحية وانتظار الغائبين[2]، ولم يخصّها بقصيدة في الرثاء على غرار أبيه، ومن الممكن أنها توفيت في فترة كان الشاعر فيها مسكوناً بالهم العام، ولم يتمكن الباحث من معرفة زمن وفاتها.

3.1.4 أحمد دحبور

ويأتي أحمد دحبور على سيرة أمه الحيفاوية، ويتحدث عن طفولتها بإسهاب؛ فقد باعتها زوجة أبيها بيع الرقيق في صغرها إلى أسرة تركية مسيحية من أزمير، وهناك لاقت صنوفاً من العذاب والقهر، وكانت في منزل أسيادها خادمة عرّفتها على أصولها العربية وروت لهـــا مـــا حدث معها بالتفصيل، فما كان من الأم إلا أن روت قصتها لمصطفى كمال أتاتورك في إحدى زياراته للعائلة، وتكفّل بإعادتها إلى حيفا، وهناك تلقّفتها امرأة من أقربائهـــا وزوّجتهـــا للشـــيخ خضر والد دحبور[3].

وقد وجدت صعوبةً بالغة في التأقلم مع المناخ الجديد الذي انتقلت إليه، فقد لقّنها الأتراك صورة قاتمة عن العرب، غير أنها استطاعت أن تتكيّف مع الظروف الجديـــدة شـــيئاً فشـــيئاً، فأخذت تتكلم العربية ببطء مع لكنة أجنبية ظلت واضحة في كلامها، وحدث هذا بمساعدة الشيخ عز الدين القسام صديق العائلة الذي كان على إلمام بسيط باللغة التركية[4].

ويسترسل دحبور في الحديث عن أمه؛ فيروي كيف كانت تعتني بأولادها وتغدق عليهم العطف والحنان، ولم تكن تميّز بينهم أبداً، إلا أنه كان لكل واحد منهم خصوصية ومكانة مميزة

---

[1] ينظر: القاسم: **إنها مجرد منفضة**، ص 160، 161.

[2] ينظر في **الأعمال الكاملة** \ ج2 القصائد الآتية: "الفصل قبل الأخير" ص 20؛ "حتى إشعارٍ آخر" ص 144؛ "لن تبصر الأرض إلا خلال شراييك" ص 309.

[3] ينظر:عبد الحميد والمزين: **أحمد دحبور فلسطين هي سؤال عمري وشرط وجودي**، ص 145، 147.

[4] ينظر: **المرجع نفسه**، ص 147.

في قلبها؛ فابنها البكر مصطفى سمّته بهذا الاسم تيمّناً بمصطفى كمال أتاتورك الذي أنقذها من محنتها، ولقبّت بكرها فيما بعد " جمل المحامل "؛ لأنه كان يكدح ويحمل على كاهله عبء العائلة، واعتقل بسبب مواقفه السياسية، أما أحمد فلم تكن في البداية تهتم به كثيراً، وزاد اهتمامها به بعد أن أصيب بالتيفوئيد، حيث شعرت أن هذا حدث بسبب إهمالها، وكانت تحرص على نظافة أبنائها في المخيم؛ فتحمل براميل الماء لمسافات طويلة من أجل أن يغتسلوا لا ليشربوا فقط[1].

ويشير دحبور إلى الكثير من صفات أمه التي أثرت في تكوينه الأدبي؛ فقد كانت ذات روح وديعة، تتمتع بقدرة هائلة على السرد، وتحفظ القصص وتضع عليها لمساتها المشوقة [2]، وكانت تتمتع بخيال ثرٍّ، فتحكي له عن البحر الذي جلبته من حيفا ليسبح فيه، وفي الليل تقفله وتعيده إلى حيفا، وعن جبل الكرمل الذي يمشي باتجاه مخالف لاتجاه سيره في العام الماضي، وعن المطر الغزير في حيفا، والذي يسقي الزرع ولا يبلل الناس؛ ولهذا فإنَّ حيفا دائمة الخضرة، وملابس الناس هناك ليست سميكة في الشتاء[3].

فالأم بخيالها الوثّاب وسردها المشوّق قادت ذهن طفلها إلى عوالم سحرية بديعة وأعادته إلى أرضه التي حرم منها، يستلهم تفاصيلها ويبتدعها؛ ولهذا فقد استحضرها في الكثير من قصائده الشعرية التي كتبها في مراحل مختلفة من حياته؛ فنجده يتذكر الجبل العظيم الذي يمشي، والمطر الذي يبلل القمح ولا يبلل الأطفال، وكيف كبر الشاعر الطفل، وأدرك الحقيقة، وخرج من ذكرياته الطفلية ليلتحم بالنار، ويأتي على خيال أمه وحزنها المفرط، ويربط بينها وبين الوطن المحظور، ويتحدث عن فقر العائلة وصبر الأم التي كانت تحيك الصوف في ليالي الشتاء الباردة، وعن حنينه الضارع إليها وهو يكتب إليها من مكان بعيد[4].

---

[1] دحبور، أحمد الحقيقة ولا شيء غير الحقيقة، موقع "مبدعون فلسطينيون": https://www.facebook.com/103552476818/posts/10154577646296819/

[2] عبد الحميد والمزين: **أحمد دحبور فلسطين هي سؤال عمري وشرط وجودي**، ص148.

[3] ينظر: دحبور: **الديوان**، ج1، ص 16، 17.

[4] ينظر القصائد الآتية من **الديوان**،ج1: "الأحجية المكشوفة للمطر والنار"، ص 126؛ "رسالة شخصية جداً"، ص 161؛ "الفصول"، ص 223؛ "استراحة الأعزل"، ص 268.

ونجده يتذكرها وهي تنظر للبحر وتسأل المبحرين عن شقيقه الشهيد كامل على أمل أن يأتوا به، ويتخيلها وهي تتقدم نحوه وتعيده إلى حيفا والبحر والكرمل بعد أن كبر واصطدم بالواقع[1].

وفي ديوانه " كسور عشرية "، الذي يعد سيرة شعرية له، يعود إلى طفولته وماضيه، وتحضر الأم بقوة في قصائد هذا الديوان؛ فيتحدث عن حنانها وعطفها على أبنائها وخوفها المفرط عليهم مقابل قسوة الأب وحزمه، وعن فقر العائلة وصبر الأم على هذه الحياة، ومواساة الابن ولومه عندما ظنَّ أن أباه يعمل خادماً عند صديقه القاضي[2].

ويستذكر حزن أمه على أخيه كامل، فكانت تتشبّث بأبنائها الباقين بعد استشهاده، ويستحضرها في لحظات مرضه واقترابه من الموت؛ فيراها تمسح جبينه بكفّها، ويطلب منها أن تحضنه وترجعه إلى الأرض، ويزداد تعلّقه بها وهو يكبر عاماً فعاماً بعيداً عنها متسلّحاً أمام هذا الواقع الصادم بطفولته المتوقدة وخوف أمه عليه[3].

وقد توفيت أمه عام (1979) م[4]، وفي العام ذاته أصدر ديوانه " اختلاط الليل والنهار "، ولم يحوِ أيّة قصيدة في رثائها؛ حيث كتب قصائده في العامين (1977) و(1978)، أيّ قبل وفاة أمه، لكنّه خصّها بقصيدة كاملة بعنوان "استراحة الأعزل".

وفي عام (1980م) أصدر ديوان " واحد وعشرون بحراً "، والذي كتب قصائده في عام (1979م)، أي في العام الذي توفيت فيه أمه، لكن الباحث لم يعثر فيه على أيّة قصيدة في رثاء أمه، وسيعود الشاعر ليكتب عن أمه وعلاقته بها في ديوانه " كسور عشرية "، والذي كتبه بعد أوسلو حيث خبت جذوة الثورة وانشغل بالهم الذاتي والحنين إلى طفولته البعيدة، تماماً مثلما فعل

---

[1] ينظر القصائد الآتية من **الديوان**، ج1، الشوكة المزمنة، ص 273، ساعتان من الكهولة على حساب الولد الفلسطيني، ص 309.

[2] ينظر القصائد الآتية من **المصدر نفسه**، ج2: "التوبة"، ص 125؛ "اليوم الأزرق" ص 137؛ "زيجة النصارى"، ص 159؛ "قمر في الحساء"، ص 162؛ "الولد الخيال"، ص 167؛ "القنبلة"، ص 175؛ "خروف العيد"، ص 180

[3] ينظر القصائد الآتية من **المصدر نفسه:** "مريم العسراء"، ص 354؛ "في حضن الذئب"، ص 467؛ "حصرم الأم"، ص 493.

[4] من محادثة إلكترونية أجراها الكاتب مع ابن الشاعر يسار دحبور في تاريخ 2\7\2019م.

في رثائه لأبيه الذي توفي عام (1973م) ورثاه عام (1999م) في ديوانه " جيل الذبيحة "وكـــان ما كتبه في أمه حنيناً وتذكراً أكثر منه رثاءً وتفجعاً.

ويمكن القول إنَّ انشغال دحبور بالثورة الفلسطينية والهم الوطني العام لم يتح له الخوض في الشأن الذاتي كثيراً، ومع أنَّه في تلك الفترة كتب الكثير من قصائد الرثاء إلا أنها اقتصـــرت على معارفه وأصدقائه الشهداء مثل ماجد أبو شرار وعز الدين القلق، وحتى رثاؤه لأخيه كامل كان من منظوروطني جماعي.

3.1.5 مريد البرغوثي

ويكتب مريد البرغوثي عن أمه سكينة البرغوثي؛ فقد كانت في طفولتها تقبل على العلم والتعلّم بشغف واهتـــمام، فأتمّت الصـــف الرابع الأساسي بتفوق، وحـــصلت على منحة لإكمال دراستها في مدرســـة " الفرندز " في رام الله، لكنَّ رجال القرية احتجّوا على ذلك، وذهبت ابنة المختار بدلاً منها[1]، ويأتي مريد على الكثير من صفات أمه؛ ففيها أنثوية تلقائية، ورغبة جارفة في إبقاء أبنائها أطفالاً، وكانت عنيدة تتسلم مقاليد المنزل بحزم، وتتخذ القرارات الجوهرية، ولم يكن هناك حدٌ لطموحها، وكانت متمردة على التزمّت الاجتماعي، تحب العمل ولا تكفُّ عنـــه، وتكثر من زراعة الأشجار والزهور في حديقة منزلها[2].

وقد كتب مريد قصيدة بعنوان " أُمُّنا " يتحدث فيها عن أمه التي فرّقت الجهات والمنافي بين أبنائها، لتحاول بخيالها الرحب وذكرياتها المتوقدة أن ترتّب عالماً مثالياً صغيراً يجتمع فيـــه أحبابها وأبناؤها، وتتم فيه الأمور كما تهوى بالضبط[3].

وكان مـــريد قد نشر ديوانه " الناس في ليلهم " عام (1999م)، و "زهر الرمـــان" عـــام (2002م)، و"منتصف الليل" عام (2005م)، ثم انقطع عن الكتابة لأسباب ذاتية، فقد وجد نفســـه بحاجة إلى كسل ضروري بعد أن أنهكته القصيدة وأسباب كتابتها، فالشاعر برأيه بحاجـــة إلـــى

---

[1] ينظر: البرغوثي: **رأيت رام** الله، ص 116،117.

[2] ينظر: **المصدر نفسه**، ص 123.

[3] ينظر: البرغوثي: **الأعمال الشعرية**، ص 342.

كسل عظيم وحيوية عظيمة في الوقت نفسه [1]، وقد توفيت والدته عام (2013م)، أي في الفترة التي كان منقطعاً فيها عن الكتابة، فلم يكتب في رثائها غير نصوص صغيرة في صفحته الشخصية على (الفيس بوك).

وفي النص الأول الذي كتبه بتاريخ(30 /12 /2013 م) يأتي على صفات أمه النابعة من إتقانها لكل شيء، فقد أتقنت استقلاليتها وتمرّدها، وأتقنت جمالها، وتربية أبنائها، والتطريز والترحيب والعقاب والكرم والصبر، فلم تكن تفشل في شيء فمن الطبيعي أن تتقن موتها بوصفه عملاً يمارسه الإنسان كما يمارس حياته، والذي يرجو الشاعر أن تفشل فيه لمرة واحدة فقط: "**ما يقهرني في إتقانها كل شيء أنها حتماً سوف تتقن موتها ولن تعود إلى هنا. إفشلي مرة واحدة يا أم منيف. لا تتقني موتك الذي مر عليه أسبوعان أو دهر صغير. إفشلي يا أمي هذه المرة فقط**" [2]، ويستذكر جمالها وشجاعتها في نص آخر صغير، وينطلق من لحظة موت الأم إلى أيام الطفولة الأولى، حينما كان ينال عقاباً دافئاً منها ليصبح كما تريده أن يكون[3].

وقد نشر مريد ديوانه "استيقظ كي تحلم" عام (2018م)، ويضم مجموعة من القصائد التي كتبها في الفترة (2005ــ 2018م)، ولا توجد في الديوان أيّة قصيدة في رثاء أمه، لكنّه في القصيدة الأولى "خلود صغير" يرسم عالماً فانتازياً ملوّناً يطلُّ عليه من البعيد، ويدفعه لأن يتأمل جسده بما يتمثل فيه من ماضٍ وحاضرٍ ومستقبل، فيغوص في أعماق نفسه ويتذكر أمه التي حرمتها المنافي والمسافات من لقاء عائلتها والاجتماع معهم:

وأغمضُ جسمي وعيناي مفتوحتانِ

كشُبّاكِ أمي

---

[1] ينظر: البرغوثي: **ولدت هناك ولدت هنا**، 237، 238.

[2] ينظر: الصفحة الشخصية للشاعر على (الفيس بوك): https://www.facebook.com/photo.php?fbid=10151937685460674&set=a.98915770673&type=3&theater، تاريخ الزيارة: 14 /8 / 2019م.

[3] ينظر: **المصدر نفسه:** https://www.facebook.com/mourid.barghouti/posts/10151939594825674، تاريخ الزيارة: 14 \8\2019م.

وشباكها لم يُطلَّ على لهوِ أحفادها

في حديقتها

بل على لهو " ربّ الجنودِ " بأيامنا

وانقلابِ الصفاتِ إلى عكسها [1]

ويتذكر أهله الراحلين في حياتهم وموتهم ومنهم أمه فيكتب:

أدفّىءُ " رضوى " من البردِ،

يسهرُ عندي " مجيدٌ "

وتقطفُ أمُّ منيفٍ " زهورَ حديقتها

في انتظارِ "منيف"[2].

فلا يخصص هذه القصيدة لفرد من أفراد عائلته الراحلين، إنما يستثمر فعل الموت؛ من أجل الغوص داخل الذات؛ والتأمل في الحياة؛ والحفر في الماضي؛ وتأبيد لحظات اللقاء القليلة؛ صانعاً خلود عائلته الصغير.[3].

---

[1] البرغوثي، مريد، **استيقظ كي تحلم**، (ط1)، بيروت، رياض الريّس للكتب والنشر، 2018م، ص 12.

[2] **المصدر نفسه**، ص 13.

[3] من الشعراء الفلسطينيين الذين رثوا أمّهاتهم محمد القيسي ولكنه ليس مدرجاً في الدراسة، وهنا يمكن الإشارة إلى نصّه المطوّل " كتاب حمدة " الذي كتبه بعد وفاة أمه وهو في تونس، ونجد عنده تجديداً واضحاً في غرض الرثاء، وتمازجاً بين الشعر والنثر والندب الشعبي والغناء والأسطورة؛ فقد تمثّل أسطورة ممنون وأمه أوروارا، وتقمص شخصية ممنون الذي يبكي أمه كل صباح، وكان يرثي نفسه في رثائه لأمه، وقد زاوج بين المعنى الإشاري للفظة الأم والمعنى الرمزي المرتبط بالأرض؛ مما شكل علامة واضحة يُشار إليها في رثاء الأم. ونجده من خلال هذا النص الذي أسماه " نص الوحشة " يتذكر أمه ويحنُّ إليها، ويعود إلى طفولته وماضيه، ويبدو متأثراً بموتها وكأنَّ هذا الموت كشف عن شيخوخته المبكرة، وأصبح العالم فارغاً من حوله، وفقد إحساسه بالزمان والمكان، وتبدو لغته حارة مضيئة تجعل نصه أشبه ما يكون بالتراتيل القديمة والنثر الجنائزي.

ينظر: القيسي، محمد، **كتاب حمدة**، (د.ط)، بيروت، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، 1989م، خليل، إبراهيم: **من معالم الشعر الحديث في فلسطين والأردن**، (د.ط)، عمان، دار مجدلاوي للنشر والتوزيع، 2006م، ص221 –235 ، شعبلو، ملاك سعيد: **رؤية الموت في شعر محمد القيسي**، (رسالة ماجستير غير منشورة)، عمان، جامعة الشرق الأوسط، 2016، 45 ــ 48.

4.1 المبحث الرابع: رثاء الزوجة

مدخل

يحضر رثاء الزوجة في أدبنا العربي بشكل قليل مقارنة بأشكال الرثاء الأخرى، فعلى الرغم من وجود قصائد مشهورة قيلت في رثاء الزوجة عبر العصور المتعاقبة إلا أنَّ هذا اللون من الرثاء لم يتبلور ليصبح ظاهرة عامة واتجاهاً أدبياً بارزاً.

يقول ابن رشيق القيرواني حينما يتوقف أمام غرض الرثاء: " ومن أشدّ الرثاء صعوبة على الشاعر أن يرثي طفلاً أو امرأةً لقلّة الكلام فيهما وقلّة الصفات "؛ ولعل هذا القول يُعللّ سبباً واحداً من أسباب قلّة مراثي الزوجة في العصور الأدبية القديمة مقارنة بالمراثي الأخرى[1].

وفي العصر الجاهلي هناك قلة واضحة وملحوظة في القصائد التي قيلت في رثاء الزوجة والمرأة بشكل عام؛ ولعل الأمر يعود إلى نظرة الجاهليين إلى الرثاء كوظيفة؛ فيرى يوسف اليوسف أنَّ الرثاء وظيفة المرأة في الشعر القبلي بحكم حرارة عاطفتها؛ فالرثاء الجاهلي كان يقوم على استنهاض الرجولة ابتغاء الثأر للقتيل، وهذا أمر تجيده الأنوثة أكثر من الذكورة[2]، فكيف سيكون الحال لو كان الرثاء موجّهاً لامرأة؟.

ويتضافر هذا السبب مع أسباب أخرى أهمّها أنَّ الإنسان الجاهلي كان شديد الغيرة حتى ليأنف من أن يذكر اسم زوجته، وكان العرب يعتبرون إظهار الحزن نوعاً من الضعف والوهن؛ فكان الانصراف عن رثائها من منطلق الثقافة الرجولية الطاغية[3].

---

[1] القيرواني، أبو علي الحسن بن رشيق: **العمدة في صناعة الشعر ونقده**، ج2، تح: نبوي عبد الواحد شعلان، (د.ط)، القاهرة، مكتبة الخانجي، 2000م، ص 831.

[2] ينظر: اليوسف، يوسف، **مقالات في الشعر الجاهلي**، (ط3)، رام الله، دار الحقائق بالتعاون مع ديوان المطبوعات الجامعية في الجزائر، 2001م، ص 254.

[3] ينظر: مجيري، محمد، **رثاء الزوجات... غزل بلا غايات**، جريدة المدن، لبنان، 2013/4/18م، الموقع الالكتروني: https://www.almodon.com/culture/2013/4/18/%d8%b1%d8%ab%d8%a7%d8%a1-%d8%a7%d9%84%d8%b2%d9%88%d8%ac%d8%a7%d8%aa-%d8%ba%d8%b2%d9%84-%d8%a8%d9%84%d8%a7-%d8%ba%d8%a7%d9%8a%d8%a7%d8%aa،

تاريخ الزيارة: 7 /2/2019 م.

إلا أنَّ هذا لا ينفي وجود نتف ومقطوعات قيلت في رثاء الزوجة، لكنها لم تتبلور لتأخذ شكل ظاهرة، ويرى المظلوم أنَّ هذا النتف والمقطوعات لا تكفي وحدها لاستنتاج انحسار رثاء الزوجة في الشعر الجاهلي، فربما كانت هناك الكثير من المراثي لكنها لم تصل؛ لاعتماد الشعر الجاهلي على رواية الوقائع الكبرى بالدرجة الأولى، وبسبب ثقافة الإنكار ومشكلة العار الذكوري المرتبطة بعلاقة الرجل بالمرأة[1].

وفي العصر الإسلامي والأموي كانت الثقافة الشعرية تدعو إلى أخذ الثأر والانتقام، وغدت العاطفة المسيطرة على القصيدة عاطفة دينية وقبلية محضة، فحصل خمول في الرثاء [2]، لكن ظلّت هناك حالات خاصة لم تتبلور مثل رثاء جرير والفرزدق لزوجتيْهما، وحتى هذا الرثاء لم يكن خالصاً إنما مطعّماً بشيء من الهجاء.

وقد تجاذب رثاء المرأة في العصر العباسي اتجاهان: أحدهما يرى في رثائها تجاوزاً للأعراف الاجتماعية، والاتجاه الآخر تمثّل بأولئك الشعراء الذين رثوا زوجاتهم[3]؛ وبالتالي فإنَّ رثاء المرأة في هذا العصر لم يصبح تياراً شعرياً مستقلاً بسبب النظرة للمرأة؛ وهذه النظرة هي وليدة أعراف اجتماعية حتى لو كان عصراً وسم بالانفتاح والتحرر[4]، إلا أننا لا نعدم وجود مراثٍ في الزوجة تظهر فيها معاني الحزن والتفجع والإخلاص والوفاء مثل مرثيّة أبي تمّام وابن الرومي.

ويرى محمد المظلوم أنَّ مراثي المرأة في العصر العباسي تثير إشكالية ما يسمى (مشكلة الجندر)؛ حيث لم يكن هناك تمييز اجتماعي وثقافي بين الرجل والمرأة فحسب، بل بين نساء الجنس نفسه؛ فكانت هناك المرأة الحرّة والأمة والزوجة والجارية؛ وانعكست هذه الإشكالية

---

[1] ينظر: المظلوم، محمد، ***رثاء الزوجات ومشكلة " الجندر " في الثقافة العربية***، **مجلة الكوفة**، ع 1، تشرين الأول، 2012م، ص 166.

[2] ينظر: أبوعاذرة، آمال عودة سليمان: **رثاء الزوجة في الشعر العربي الحديث ؛ ديوان حصاد الدمع لمحمد البيومي أنموذجاً**، (رسالة ماجستير غير منشورة)، عمّان، جامعة الشرق الأوسط للدراسات العليا، ص 24.

[3] ينظر: أبو عاذرة: **رثاء الزوجة في الشعر العربي الحديث ؛ ديوان حصاد الدمع لمحمد البيومي أنموذجاً**، ص 29-31.

[4] ينظر: **المرجع نفسه**، ص 29.

على المراثي التي قيلت في المرأة في ذلك العصر؛ فنجد على سبيل المثال مراثٍ لجوارٍ يحملن صفات الزوجة[1].

ويأتي إحسان عبّاس على موضوع الرثاء في عصر المرابطين والموحدين في الأندلس، ويتوقف أمام اتجاه محدث في الرثاء أسماه (البكاء على زوال الرقة والجمال)، والذي يتصل برثاء الزوجة؛ فيورد بعض المراثي التي يتحدث فيها الشعراء عن الجمال وحلاوة العشرة والسهر والحزن؛ فيمثل الشاعر في رثائه لزوجته دور المحب، ويعزو الباحث سبب شيوع هذا الاتجاه إلى شعور الأندلسي بقيمة المرأة، وتقديره لدورها ومكانتها، وحاجته إلى السكن[2].

وفي العصر المملوكي الأول كانت هناك قلّة واضحة في مراثي المرأة؛ وتعود هذه القلة إلى صعوبة رثائها، والنظرة العامة لها في ذلك العصر؛ فقد عُدّت أقل رتبة ومكانة من الرجال[3]، وعبر الشعراء في رثائهم لزوجاتهم عن انفعالات حقيقية وصادقة، وكثير منهم ربطوا بين رثاء المرأة والغزل الباكي؛ فظهرت مشاعر الحزن والفقد وتذكر الأيام الماضية والتعزّي بالصبر والسلوان[4]، وكان هناك حديث عن صفات الزوجة الحسّية وما تتمتع به من جمال وحسن، وعن صفاتها المعنوية وخصالها الحميدة التي كانت تتحلى بها[5].

ويتوقف خالد نبيل أبو علي أمام رثاء الآباء والأزواج في العصر المملوكي الثاني، ويرى أنَّ هذين اللونيْن من الرثاء اتّسما بقلة شواهدهما في ذلك العصر وعدم التفات المؤرخين لهذين اللونيْن من الرثاء، ويورد قصيدة واحدة للإمام شرف الدين يُظهر فيها حزنه على فقد زوجته ويتحدث عن فضائلها وصفاتها[6].

---

(1) المظلوم، محمد: **رثاء الزوجات ومشكلة " الجندر " في الثقافة العربية**، ص 173 ــ 175.

(2) ينظر: عباس، إحسان: **تاريخ الأدب الأندلسي؛ عصر المرابطين والموحدين**، (ط1)، عمّان، دار الشروق، 1997م، ص 97.

(3) ينظر: عبد الرحيم: **الرثاء في الشعر العربي في العصر المملوكي الأول**، ص 168.

(4) ينظر: **المرجع نفسه**، ص 178.

(5) ينظر: **المرجع نفسه**، 184 ــ 187.

(6) ينظر: أبو علي، خالد نبيل، **فن الرثاء في العصر المملوكي الثاني (الدولة البرجية 784 ــ 923 هـ)؛ دراسة تحليلية**، ص72،71.

وتدرس خلود جرادة الرثاء في العصر الأيوبي والفاطمي، وترى أنَّ القصائد التي قيلت في رثاء الزوجة في هذين العصرين قليلة؛ وتعزو السبب إلى حرج الشاعر في إظهار الحـــزن؛ ولأنَّ الشعراء لم يعتادوا قديماً على ذكر نسائهم وما يتعلّق بهنَّ في أشعارهم، وتورد نماذج فـــي رثاء الزوجة يغلب عليها طابع الحزن والتفجّع والبكاء، وفقدان الأنس، وتصوير لحظة الـــدفن، والحديث عن صفات الزوجة وجمالها المادي والمعنوي وطيب أصلها والدعاء لها[1].

وبهذا فإنَّ رثاء الزوجة لم يتطور ليصبح ظاهرة لافتة، وظلَّ رهين محـــاولات فرديـــة تدور في قالب واحد، وحتى عصر النهضة ظلَّ هناك مَنْ يرى أنَّ رثاء المرأة يعد خروجاً على نمط الشعر القديم، ولا يجد فيه أكثر من تعزية ومواساة تندرج فـــي نســـق شـــعر المناســـبات والإخوانيات[2].

وحقّق رثاء الزوجة في العصر الحديث نقلة نوعية، وتحلّل من عقدته المتمثلة في قلّتـــه على الصعيدين الكمّي والنوعي فظهرت الدواوين التي أفردها الشعراء في رثاء زوجاتهم مثـــل ديوان " أنّات حائرة " لعزيز أباظة، و " من وحي المرأة " لعبد الرحمن صدقي، و "حصاد الدمع " لمحمد البيومي[3].

ولم يرث الشعراء زوجاتهم على النحو التقليدي المألوف للرثاء الذي يستفيض الشـــاعر فيه في تعداد مناقب الزوجة، وإظهار الندب والتفجع والدعاء لها بالمغفرة، بل إننا نجد وصـــفاً لطبيعة العلاقة بينهما، واستثمار موت الزوجة للخوض في تأملات وإشكاليات عدة مثل الـــوطن والحب والقيم والمبادىء أكثر منه شأناً ذاتياً يبعث على الشفقة والمواساة، والتعاطي مع الزوجة بوصفها ذاتاً لا موضوعاً كما هو الحال في رثاء نزار قباني ومحمد الماغوط لزوجتيْهما.

وسيدرس الباحث في هذا المبحث رثاء الزوجة في الشعر الفلسطيني متمثلاً فـــي رثـــاء مريد البرغوثي لزوجته رضوى عاشور في ضوء قصيدة الرثاء العربية، والوقوف على ما قاله في رثائها، وإثارة أسئلة التشابه والاختلاف.

---

[1] ينظر: جرادة: **فن الرثاء في الشعر في العصرين الفاطمي والأيوبي**، ص 52 ــ 56.

[2] ينظر: المظلوم: **رثاء الزوجات ومشكلة " الجندر " في الثقافة العربية**، ص 162.

[3] ينظر: أبو عاذرة: **رثاء الزوجة في الشعر العربي الحديث ؛ ديوان حصاد الدمع لمحمد البيومي أنموذجاً**، ص 46.

ولا يدرس الباحث محمود درويش وسميح القاسم؛ فالأول ما زالت زوجتاه رنـــا قبـــاني وحياة الهني اللتان انفصل عنهما على قيد الحياة؛ والثاني ما زالت زوجته نوال على قيد الحياة؛ وأما أحمد دحبور فقد توفيت زوجته رحاب قبل عامين من وفاته، وكان في حالة صحية ســيئة جداً، فلم يكتب في رثائها أيّة قصيدة؛ وأما فدوى طوقان فلم تتزوج؛ وهكذا فقد خلا شعرها مــن الكتابة عن الزوج حيّاً أو ميتاً.

1.4.1 مريد البرغوثي

1.1.4.1 علاقة البرغوثي بزوجته رضوى عاشور

كان ارتباط مريد بزوجته رضوى ارتباطاً وثيقاً لا يتحدد بالعلاقة النمطية بين الــزوج وزوجته في العادة؛ فقد أحبها ووجد فيها ملاذه الآمن ووطنه المفقود ونزوعه الدائم نحو التحرر والرفض والثورة، وقد تحدّث بإسهاب عن علاقتهما في كتابيْه " رأيت رام الله "و " ولدتُ هناك ولدت هنا ".

تعرّف مريد على زوجته أيام دراسته في جامعة القاهرة في مصر؛ حيث كانا يشتركان في المجموعات الأدبية، ويقرأ لها قصائده الأولى على درج المكتبة في الجامعة، وبعد أن أنهى دراسته غادر مصر للعمل في الكويت، ومن هناك كان يراسل أصدقاءه فــي الجامعــة ومــنهم رضوى ليكتشف فيما بعد أنه يراسلها بصفتها حبيبة وزوجة[1].

وقد رفض أهلها تزويجها له في البداية؛ لأنه غير مصري ومصيره معلّقٌ بمصير قضية فلسطين، لكنَّ رضوى كانت مصرّة على الزواج منه، وكان يرى أنه ظلمها عندما تزوجها؛ لأنه فلسطينيّ لا يستطيع أن يعود لوطنه الأصلي، والزواج يتطلب الاستقرار والهدوء[2].

وقد تزوجا عام (1970م) وأقاما في الكويت، وبعد أقلّ من عام غادرا الكويــت نهائيــاً للإقامة في القاهرة[3]، وقررا تأجيل مسألة الإنجاب، حيث قررت رضوى السفر إلى (أمهرست

---

[1] ينظر: البرغوثي: **ولدت هناك ولدت هنا**، ص 52، 53.

[2] ينظر: **المصدر نفسه**، ص 53.

[3] ينظر: البرغوثي: **رأيت رام الله**، ص 193.

ماساتشوتس) في بعثة حكومية لدراسة الأدب الأفروأمريكي، وبعد حصولها على درجة الدكتوراه وعودتها إلى مصر عام (1975م) رأيا أن الوقت قد حان لنوع من الاستقرار الأسري، ليرزقا بابنهما الوحيد تميم عام (1977م) [1]، وفي العام نفسه تمّ ترحيل مريد من مصر ترحيلاً وقائياً نتيجة وشاية تؤكد معارضته ذهاب أنور السادات إلى إسرائيل، مع أنه لم يقم بأي فعل معارضة في تلك الفترة[2]؛ ومن هنا بدأت رحلته مع المنافي والمسافات، فأخذ يتنقل في أماكن كثيرة حول العالم.

أقام مريد في بودابست وترك زوجته وابنه في مصر، وحصلت رضوى على إجازة وسافرت إلى المجر وأقامت معه هناك عام (1981م)[3]، وتمَّ السماح له بزيارة مصر بعد سبع سنوات من إبعاده عنها، وأصبحوا فيما بعد يسمحون له بالزيارة بعد إجراءات طويلة ومعقدة واحتجاز لفترات طويلة في المطار[4]، وقد نجحت رضوى في رفع اسمه من قوائم المبعدين، ليعود إلى مصر ويقيم مع عائلته هناك عام (1995م)[5].

وتحضر رضوى بشكل بارز ومهم في بعض قصائده التي كتبها في مراحل مختلفة من حياته؛ حيث يتقاطع الحب مع الوطن والمنفى والثورة والحرية، فنجده يوازي بين حبه لها وبين الثورة، وبين فلسطين ومصر، ويخرج من الحيّز الذاتي الحميمي في كتاباته ويتعاطى مع الحب بوصفه قضيّة قومية وثورة عارمة ضد الظلم[6].

ويتحدث عن صفاتها واهتمامها الجاد بالآخرين وانشغالها بالقضايا العادلة ورغبتها في التحرر وتفائلها بالغد الأفضل، فيصورها وكانها تنسج ثوباً من الألوان تمحو به لون الحداد القاتم

---

[1] ينظر: البرغوثي: **رأيت رام الله**، ص 164.

[2] ينظر: **المصدر نفسه**، ص 109.

[3] ينظر: **المصدر نفسه**، ص 152.

[4] ينظر: **المصدر نفسه**، ص 155،154.

[5] ينظر: **المصدر نفسه**، ص 85.

[6] ينظر:البرغوثي، مريد، **الأعمال الشعرية**، قصيدة "رضوى "، ص 673.

الذي يُغطّي وجه الأرض، ويوازن بين ذاته وذاتها، لتبدو جميلة ومشتهاة وجسورة وحنونة مقابل ذاته وهو الحزين الذي تتقاذفه الأيام والمنافي[1].

2.1.4.1 رثاء رضوى

توفيت رضوى بتاريخ (2014/11/30) بعد معاناة طويلة مع مرض السرطان، وكان لموتها أثرٌ كبير في نفس مريد، فكتب في رثائها نصّا بعنوان " افتحوا الأبواب لتدخل السيدة "، كان قد انتشر على شبكة الإنترنت مسجّلاً بصوته في إحدى حفلات التأبين، وقد أثبته فيما بعد في ديوانه " استيقظ كي تحلم " الصادر عام (2018).

ونلاحظ بالقراءة الأوليّة لهذا النص الذي يتأرجح بين الشعر والنثر أنَّ الشاعر يخوض مجدداً في إشكالية التجنيس، وهي إشكالية خاضها في الكثير من كتاباته، ليست الشعرية فقط وإنما النثرية أيضاً، كما هو الحال في كتابيْه " رأيت رام الله " و " ولدت هناك ولدت هنا "؛ فقد تأرجح هذان الكتابان بين كونهما سيرة ذاتية ورواية وسيرة روائية، وتنسحب إشكالية التجنيس هذه على الكثير من نصوصه الشعرية التي كتبها مؤخراً؛ فيبدو وكأنه كان يبحث عن قوالب جديدة للكتابة تنقذه من كل ما هو جامد ومقترح سلفاً.

ونجده يقترح تجنيساً محدّداً لهذا النص (وثيقة)؛ حيث أفرد له صفحة كاملة من الديوان وكتب تحته بخطّ صغير: " يوم غابت رضوى عاشور "، وكأنه يؤكد منذ البداية أنَّ هذا النص ليس رثاء لرضوى بقدر ما هو توثيقٌ ضروري للمحطّات الفارقة في حياتها، وتخليدٌ لمآثرها وتعريف بها، ويعنون هذا النص بـ: " افتحوا الأبواب لتدخل السيدة "[2].

يبدأ الشاعر نصّه بحكمة مهمة تحدد طريقة تعاطيه مع مشكلة الموت التي هو بصددها الآن؛ ومفادها أنَّ من ينشغل بحزنه على فقد محبوبه ينشغل عن محبوبه؛ ذلك أنَّ الحزين

---

[1] ينظر: البرغوثي: **الأعمال الشعرية**، قصيدة "رضوى "، ص 327، قصيدة "أنتِ وأنا، ص 395.

[2] اعتمد الباحث هذا النص على الرغم من أنَّ الدراسة تقتصر على الشعر ؛ ذلك أنَّ النصّ مكتوبٌ بلغة شعرية مكثّفة تتوسّل الشعر، ثم إنَّ الشاعر أثبت النص في مجموعته الشعرية الأخيرة، فتمّت معاملته معاملة الشعر، ودراسته بصفته نصاً في الرثاء تتوافرُ فيه عناصر قصيدة الرثاء.

المنشغل بحزنه يغوص في أعماق ذاته المتهالكة، ويدخل في نوبات من الجزع والتأمل، ويفكر بنفسه أكثر مما يفكّر في محبوبه الراحل؛ ولهذا فإنَّ الشاعر يتجرد من حزنه المفترض منذ البداية، ولا يريد أنْ يظهر أثر الحزن والفقد على نفسه، ولا أن تطغى صورة الراثي على صورة المرثي؛ فيلجأ إلى تشخيص الحزن، ويطلب منه أن يتجه إلى أقرب بوابة ويغادر، ونجده يحاول تبريد الحزن وتغريبه أكثر وأكثر؛ فبدل أن يظهر الراثي حزيناً وغريباً يصبح الحزن نفسه غريباً في هذا الموقف، وكأنه طارىء على حياة الناس وغريبٌ عنهم، لم يعايشوه من قبل ولم يعتادوا عليه: "**كأنّه حزنٌ لا يثقُ بنفسه، وكأنه إن اكتفى اختفى، وكأننا لم نشاركه مقعده ومخدّتَهُ ومِنديلَهُ وملمسَ حذائهِ على زُجاجِ ساعاتِنا**"[1]؛ فيتحلل من طقوس الحزن والندب بعد أن يغرّب هذا الحزن ويجرّده من جبروته المفترض.

ثم يخاطب الحزن مؤكداً له أنّه ليس مهماً في هذا الموقف، وأنه منشغلٌ بزوجته لا به، مستذكراً صفاتها والصعاب التي واجهتها في حياتها؛ فيسعى إلى تخليدها عن طريق صفاتها وتفاصيل حياتها التي يقوم النص في مجمله على سردها؛ فقد واجهت مرض السرطان خمسة وثلاثين عاماً، ومع هذا كانت تتحامل على ضعفها وتعبها، فلا يرى محدّثوها منها إلا السرور والسماحة والرضا، وكانت مستقلّة في تفكيرها، ترفضُ الجاهز المتّفق عليه، والطاغية المسكوت عنه، والمتسلّقين الذين ينطقون باسم الجماهير بركاكة فجّة، وفي كتابها " أثقل من رضوى "، والذي تروي فيه مقاطع من سيرتها الذاتية، تتحدث بالتفصيل عن مواجهاتها واعتراضاتها في الجامعة والشارع، والمتاعب التي واجهتها؛ حيث كانت منشغلةً بهموم عامة الناس، تتعاطف مع الضعيف في مواجهة الطاغية القوي، وتسعى بكل ما أوتيت من جهد لأن ترفض الواقع المعيش وتصحّح من مساره قدر الإمكان: " **هي التي جعلت لقلبها يداً مُنصِفةً تُصافحُ الأضعفَ، وتصفعُ جملة الطاغية، وشبهَ جُملتهِ، يداً تسهرُ الليالي لتُصحّحَ الواقعَ والامتحان**"[2].

ويؤكد الشاعر أنّها جعلت من هشاشتها وضعفها اسماً آخر للصلابة؛ حيث إنَّها هشاشةٌ تنبعُ من الرقة في المظهر والجوهر لا من الضعف والتعب، ولم تكن تهرول وراء المناصب

---

[1] البرغوثي: **استيقظ كي تحلم**، ص 134.

[2] **المصدر نفسه**، ص 135.

السمينة والألقاب الرفيعة ودعوات القصر التي يلهث وراءها الآخرون، وكان يكفيها من كل هذا فرح القارىء في كتاباتها، وحب الطلاب لها، فكانت تخاطب أصواتهم ليقولوا ويرفضوا ويُسائلوا لا آذانهم، ولأنها لم تسع إلى الضوء أصبحت ضوءاً بذاتها: " **ولأنها لم تسعَ إلى أيّ ضوءٍ، غدت بذاتها ضوءاً في عتمة البلاد، وضوءاً من أضواء اللغة، التي هي البطل الدائم والأول في رواياتها**"[1]؛ فكأنها ومن خلال علاقتها بالناس والطلاب من حولها، وتصالحها الدائم مع ذاتها، ومن خلال رواياتها؛ كانت تبثُّ ضوءها الصافي وتخلّد نفسها بنفسها.

ويعود الشاعر لمخاطبة الحزن طالباً منه أن يخرج من أقرب بوابة ويغادر؛ فهو يريد أن يستبدل ابتسامة زوجته به، وهنا تبدو المقارنة واضحة بين الحزن الطارىء الغريب الباهت، وبين ابتسامة رضوى المشرقة والخالدة، والتي لا تنمُّ عن فرحٍ أو رضا بقدر ما هي رأيٌ؛ فقد كان لها رأي في كل شيء، وكل تفاصيل حياتها هي آراء كانت تعبر عنها بطريقة أو بأخرى: موضع خطوتها، عناد قلبها، عزلتها عن ثقافة السوق، وجمالها الجوهري؛ فهي مثل أي إنسان مظلوم على هذه الأرض يخسر إن لم يكن أجمل من الظالم في جوهره، ففي الوقت الذي كان فيه الشعراء القدماء يتغزّلون غزلاً باكياً بنسائهم الراحلات ويبكون جمالهنَّ الزائل، نجد الشاعر هنا يكرّس جمال زوجته الجوهري، والذي لم يمت بموتها، ولم تخسره حتى في لحظاتها الأخيرة.

ويستمر الشاعر في الحديث عن صفاتها؛ فهي تكون دائماً حيث لا يظنها المتتبع خطاها، وهي متواضعةٌ جداً لدرجة أنها تهدم الحواجز المفترضة بين الشخص الأكاديمي وعامة الناس: "**تظنُّها على مرتفعها الأكاديمي فتراها على إسفلت الميدان، ذائبةً في تدافع " التحرير " العظيم، والكدمات التي تُوجعها توجعُ الطاغية قبلها**"[2]؛ وهو يشير هنا إلى أحداث ثورة يناير عام (2011)؛ حيث لم تتردد رضوى في النزول إلى الميدان والاشتراك في الثورة على الرغم من مرضها، حيث كانت تدهن الجزء المجروح في رأسها من أثر عملية جراحية بمرهم للحماية من أشعة الشمس، وتعتمر قبّعة كبيرة وتنزل إلى الميدان[3].

---

[1] البرغوثي: **استيقظ كي تحلم**، ص 135.

[2] **المصدر نفسه**، ص 136.

[3] ينظر: عاشور، رضوى، **أثقل من رضوى؛ مقاطع من سيرة ذاتية**، (ط1)، القاهرة، دار الشروق، 2013م، ص 118.

ويتحدث أيضاً عن رقّتها التي تُضارع رقّة القصيدة والإيقاع، والتي تتمازج مع صرخة التاريخ الطالع من أرحام الشوارع؛ ففيها تلك الرقة التي تخفي عنفواناً، ويشير إلى روايتيْن من رواياتها " ثلاثية غرناطة " و " الطنطورية "، ويصوّرها وكأنها تجالس شخصيات هاتين الروايتيْن، أو كأنها تكتبُ وتعيش مع ما تكتب وتضيء التاريخ بالخيال الرحب.

ونراه يؤكد أنّها ظلّت صلبة وقوية على الرغم مما لاقته من متاعب وصعاب، فلم تستسلم لليأس؛ لأنها تعرف أنَّ الثورة لا تنتصر إلا بعد أن تُصاب بكل الخيبات المحتملة، فتظهر متفائلة دائماً، لكنه ليس ذاك التفاؤل الساذج، بل التفاؤل الذي ترافقه الدعوة الجادة إلى التحمل والصبر، لتواصل طريق حياتها متّكئة على عصا اللغة والمجاز، فكانت كتاباتها دعوة صادقة للثورة والرفض والأمل بالغد الأفضل، يرافقها في هذه الرحلة جيلٌ صاعدٌ كانت تؤمن بطليعيّته وسعيه الدائم نحو الرفض والمساءلة والحقيقة: " **جيلٌ يرى أنَّ الثوابت ما خُلقت إلا لكي نرجّها رجّاً ونهتك منها ما يستحقُ الهتك، حتى نعرف الفرق العظيم والقاسي بين الوراء والأمام** "[1]، وكانت رضوى قد تحدّثت عن علاقتها بجيل الشباب، وكيف كانت تؤازر طلاب الجامعة وتقف في صفهم دائماً، حتى إنّها عندما أفاقت من التخدير إثر عملية جراحية تزامنت مع أحداث الثورة، كان أول ما فعلته سؤالها عن الشباب المعتصمين، وخوفها إن كانوا قد تعرّضوا للضرب[2].

ويؤكد الشاعر مرة أخرى على صفات زوجته وتفاصيل حياتها؛ فهي ترفضُ المقترح المتفق عليه والقوالب الجاهزة؛ لأنها تحترم جسد الإنسان لا عباءته، ويشير إلى دراساتها الإبداعية التي تنمُّ عن فكر نيّر ورؤيا ثاقبة.

وفي نهاية النص يطلب الشاعر من المخاطَبين الذين يعرفون رضوى ويحبونها أن يتركوا الأبواب مفتوحة؛ من أجل أن يخرج الحزن الباهت الغريب، ومن أجل أن تدخل رضوى بكامل حضورها وبهائها: " **أتركوا الأبواب مفتوحةً. ليخرج الحزن، ولتدخل السيدة. وقعُ خُطاها**

---

[1] البرغوثي: **استقيظ كي تحلم**، ص 137.

[2] ينظر: عاشور: **أثقل من رضوى ؛ مقاطع من سيرة ذاتية**، ص 73.

خفيفٌ وأكيدٌ على هذا الدرج. إنني أسمعه يقترب"[1]؛ فهو لا يسلّم بموتها، ولا يأتي على ذكره في النص أصلاً، ويؤكد أنَّ ما تركته لكل محبّيها أثقل من رضوى؛ مشيراً إلى المثل المعروف، الذي يدل على الوزن الثقيل، ومشيراً في الوقت نفسه إلى الكتاب الذي يضمُّ مقاطع من سيرتها الذاتية وما واجهته في حياتها من صعاب ومتاعب وما حملت من آمال وطموحات؛ وكأنه يستخدمُ تورية للتورية، إنْ صحَّ التعبير، مؤكداً أنَّ رضوى تركت كل هذا للجيل الذي آمنت به؛ من أجل أن ينتصر ويكمل الطريق لا ليبكي ويجزع.

وبهذا نجد أنَّ نصّ مريد يتّفق مع قصيدة الرثاء العربية ويختلف عنها في الوقت نفسه؛ فقد استرسل الشاعر في الحديث عن صفات زوجته وتفاصيل حياتها، حتى لكأن النص يبدو مثل وثيقة لتكريس هذه الصفات؛ فتحدث عن صبرها وتعاطفها مع الضعفاء، والثورة ضد الظلم، وعدم السعي وراء الألقاب والدعوات الرسمية، وتمردها ورفضها سعياً لتحقيق الحرية وإثبات الذات في تمثّلاتها الفردية والجمعية، وإيمانها العميق بالجيل القادم وتطلّعاته، ودوره الفاعل في التنمية والمساءلة والرفض، وكانت في المقابل تعيش حياة موازية في كتاباتها، وتخلق من الخيال واقعاً ملموساً وتاريخاً يضيء، وفي قصيدة الرثاء العربية نجد أنَّ الشاعر كان يعمد إلى تعداد صفات زوجته الفقيدة، لكنّه كان يكتفي بصفات قليلة معنوية وحسّية؛ أما مريد فقد كانت زوجته أكاديمية وأدبية معروفة، وكانت حياتها حافلة بالإنجازات؛ فنجده يُكثر من سرد هذه التفاصيل التي لا تخصّه وحده، بل تخصُّ كل من عرفها وأحبها.

ونلاحظ أنَّ الشاعر كسر الكثير من القوالب النمطية المتبعة عادة في قصيدة رثاء الزوجة؛ فهو لا يرفضُ موت زوجته فحسب، وإنما لا يعترف به من الأصل، وهذا ما نلحظه في عنوان النص "افتحوا الأبواب لتدخل السيدة "؛ والذي نستشفُّ من خلاله إيمان الشاعر المطلق بحضور زوجته الأكيد؛ وقد دفعه هذا الإيمان إلى انتظارها، وقاده إلى عدم ذكر الموت ووصف اللحظات الأخيرة كما نجد في القصائد القديمة عادة، ولا يبدو الشاعر في نصّه جزعاً وحزيناً على فقدان زوجته، بل إنه يغرّب الحزن ويجعله باهتاً وبارداً، في الوقت الذي اعتدنا فيه أن

---

[1] البرغوثي: **استيقظ كي تحلم**، ص 137.

نرى الشاعر مغترباً ومكسوراً من أثر الحزن؛ وبهذا نجد أنَّ صورة المرثي طغت على صورة الراثي في هذا النص، ولكن ليس بغياب المرثي بل بحضوره.

واللافت أنَّ الشاعر لا يتحدث عن رضوى بوصفها حبيبة وزوجة وأماً لابنه، بل إنه يخرج من هذا القالب الضيّق والشأن الذاتي الحميمي، ويتحدث عن زوجته الكاتبة والثائرة والأستاذة التي تخصُّ كل مَنْ عرفها وأحبها؛ فيسبغ عليها بعض الإيحاءات الرمزية، ويجعلها مثالاً للصبر والتحمل والأمل الذي يتجدد دائماً.

الفصل الثاني

رثاء الذات

تمهيد[1]

منذ أن وُجد الإنسان على هذه الأرض وهو يخوضُ مشكلته الميتافيزيقية مع الموت، وتظلُّ تُلحُّ عليه الأسئلة المزمنة وهو يرى إخوته البشر ينتقلون من مرحلة الوجود إلى مرحلة العدم؛ فيتساءلُ عن سرّ الموت ومغزاه، ويحاول فكَّ هذا اللغز، وعلى الرغم من الفلسفات والأديان التي جاءت لتضع جواباً مقنعاً لهذا اللغز أو لتقترب من منطقته المجهولة، إلا أنَّ سؤال الموت ظلَّ يُلحُّ على الإنسان ويؤرقه.

وقد تأمل الإنسان سيرورة الحياة، وفناء الكائنات، وتحولات الطبيعة من حوله؛ فتكهّن بمصيره المحتوم، وزواله الذي سيعقب وجوده، وقد كتب الشعراء الكثير من الملاحم والمراثي الشعرية، والتي يتحسّرون فيها على مصائرهم المجهولة المنتظرة، ويبكون أنفسهم وهم يتبدلون إلى حال الضعف بعد القوة والشيب بعد الشباب.

في العصر الجاهلي كان المجتمع حربياً بامتياز؛ فكان لا بد من القتل والأسر والنهب، وقد شعر كثير من الفرسان الذين كانوا يقرضون الشعر وهم في الأسر بدنو الأجل؛ فراحوا يسكبون دموعهم ويرثون ذواتهم، ويطلبون النجدة من قبائلهم، ويستذكرون ماضيهم المشرّف وقيمهم الخالدة محتفلين بالحياة في جانبها المعنوي [2]، كما فعل عبد يغوث الحارثي الذي رثى نفسه في قصيدة يائية طويلة ذاعت وانتشرت.

---

[1] تجدر الإشارة إلى أنَّ الباحث اعتمد مصطلح " الذات "؛ على اعتبار أنَّ هذا المصطلح أعمّ وأشمل وهو يطلق على باطن الشيء وحقيقته، كما أنَّه أنسب لقراءة النصوص على اعتبار أنَّ الشعراء قاربوا قضايا وجودية مثل: الموت، والحياة والخلود؛ أما مصطلح "النفس "فهو، فلسفياً، يقع على معانٍ كثيرة مثل الجسد، والدم، وشخص الإنسان، ويحيل ضمنياً إلى أنَّ الجسد آلة، فيظل هذا المصطلح قاصراً مقارنةً بمصطلح الذات، مع العلم أنَّ الباحث أبقى على مصطلح النفس في التمهيد أعلاه كما جاء في الدراسات التي درست هذا اللون من الرثاء (ينظر: صليبا، جميل، **المعجم الفلسفي بالألفاظ العربية والفرنسية والإنكليزية واللاتينية**، ج1، (د.ط)، بيروت، دار الكتاب اللبناني، 1982م، ص 579، وينظر تعريف النفس في **المرجع نفسه**، ج2، ص 481).

[2] ينظر: فراس، إبراهيم عبد الفتاح حسن، **رثاء النفس في الشعر الجاهلي**، (رسالة ماجستير غير منشورة)، الخليل، جامعة الخليل، 2017م، ص 16.

ولم تقتصر مراثي النفس على هؤلاء الفرسان الشعراء، ففي الوقت الذي يجد فيه الشاعر نفسه قد وصل إلى مرحلة الضعف بعد القوة كان يبكي نفسه ويظهر ضعفه، معبّراً بهذا عن غربته الزمانية؛ بمعنى أنه كان يجد نفسه يعيش في عصر مختلف، فتأخذ طمأنينته من الموت تتراجع، ويشعر بدنو أجله[1]؛ وبهذا فإنَّ مرحلة الشيخوخة التي يصل إليها تفرز ذاتاً جديدة تختلف عن صورتها الأولى، وتفرض عليه واقعاً مغايراً قوامه الضعف والعجز وفقدان الإرادة[2].

والملاحظ في مراثي النفس الجاهلية أنها تقتصر في مجملها على إظهار الضعف والاحتفاء بالحياة في جانبها المعنوي؛ فلم يعطِ الشعراء الذين رثوا أنفسهم تصوّراً واضحاً عن الموت وما بعده؛ ويعود الأمر إلى تعدد معتقدات الجاهليين؛ فقد كانت الذات الجاهلية ذات فكر ديني غائم إزاء هذه التعددية، وكانت تائهة وحائرة وغير قادرة على بلورة تصور نهائي وحاسم إزاء الموت[3]؛ فلم يرتد الشعراء منطقة ما بعد الموت، واقتصروا في تفسيرهم لظاهرة الموت على الجسد وحده[4]، إلا أننا لا نعدم وجود بعض القصائد التي تحاول ارتياد هذه المنطقة، كما هو الحال في مراثي أمية بن الصلت لنفسه.

وقد وضع الإسلام تصوراً جديداً وحاسماً للموت؛ فانتقل خوف الإنسان من الموت إلى الخوف مما يليه، فتحول الموت ليصبح باعثاً على التوتر الدائم والطموح الأبدي والشجاعة والانتصار[5]؛ وبهذا فقد شهدت مراثي النفس في العصر الإسلامي تحولاً واضحاً؛ حيث أخذت تحمل معاني الصلابة والشجاعة والصبر والسعي نحو الشهادة، وبمعنى آخر أخذ الشعراء يتجاوزون الجسد؛ سعياً نحو الارتقاء بالروح، موصين بعدم الندب والبكاء وحلق الشعر وتمزيق الثياب.

---

[1] ينظر: فراس: **رثاء النفس في الشعر الجاهلي**، ص 8، 9.

[2] ينظر: علي، رباح، **البحث عن الذات في الشعر الجاهلي**، (أطروحة دكتوراه غير منشورة)، اللاذقية، جامعة تشرين، 2013م، ص 210.

[3] ينظر: **المرجع نفسه**، ص 24.

[4] ينظر: فراس: **رثاء النفس في الشعر الجاهلي**، ص 50.

[5] ينظر: نعمة: **المراثي الشعرية في عصر صدر الإسلام**، ص 28،27.

وفي العصر الأموي شهدت مراثي النفس قلة واضحة، وتجسدت في هذه المراثي معاني: الجهاد والشهادة، واصطبغت بطابع سياسي، واسترجاع ماضي الشباب، وإظهار الضعف، والظاهرة اللافتة في هذا العصر هي شعر الخوارج الذين رثوا أنفسهم وكانت لهم فلسفة محددة تجاه الموت؛ حيث كانوا يذمّون استطالة الحياة؛ لأنَّ استعجال الموت يحقق لهم اللحاق بالله والإخوان الشهداء؛ ولأنّهم كانوا في صراع مع الزمن فقد كان الموت سبيلهم الأمثل لتحقيق الانتصار عليه[1].

وفي العصر العباسي انفتح الفكر العربي على ثقافات عديدة وفلسفات مختلفة، وانعكس هذا على موقف الشعراء العباسيين من الموت؛ فكانوا أكثر عمقاً في تناول موضوع الموت، وبالتالي فقد شهدت مراثي النفس تطوراً ملحوظاً؛ فنجد الشعراء يخوضون صراعاً مراً مع الزمن، مع كل ما يترتب على هذا الصراع من نزعة تشاؤمية، ووصف للشيب الذي جعلوه مرادفاً للموت[2].

وقد أطال الشعراء العباسيون الحديث عن أنفسهم وصراعهم مع الزمن والموت، وجاؤوا بتصوّرات فلسفية عميقة ورؤى ثاقبة، على النقيض من أبيات الحكمة التي شاعت في مراثي الذات في العصور السابقة؛ تلك الحكمة التي لم تكن نابعة من رؤى فلسفية، بل من تأمل فطري في الحياة[3].

وفي العصر الأندلسي حضرت مراثي النفس حضوراً غزيراً ولافتاً يكرّس هذا الغرض من الرثاء؛ فقد حاول الشعراء الأندلسيون إظهار الجوانب الروحية والنفسية؛ فشاعت معاني: طلب المغفرة وانتقال الروح والزهد في الدنيا، وغيرها من المعاني الإسلامية في هذه المراثي، فلم تقتصر على إظهار الضعف الجسدي والأحوال المتبدّلة[4].

---

[1] ينظر: عباس، إحسان، **شعر الخوارج**، (ط2)، بيروت، دار الثقافة، 1974م، ص 14.

[2] ينظر: الجمل، حنان أحمد خليل، **الموت في الشعر العباسي**، (رسالة ماجستير غير منشورة)، نابلس، جامعة النجاح الوطنية، 2003م، ص 11.

[3] ينظر: **المرجع نفسه**، ص 43.

[4] ينظر: رحيم، مقداد، **رثاء النفس في الشعر الأندلسي**، (د.ط)، عمّان، جهينة للنشر والتوزيع، 2012م، ص 21.

وأما بواعث رثاء النفس في هذ العصر فقد تقاطعت مع البواعث القديمة؛ مثل: الشيخوخة والشيب والاحتضار، وظهرت بواعث جديدة دفعت الشعراء الأندلسيين لرثاء أنفسهم؛ مثل الكوارث الطبيعية، والكتابة على القبور بعد الموت[1]، وكان الغرض منها استجداء الرحمة، وأخذ الموعظة والعبرة، وقطع دابر الشامتين[2]، وقد ظهرت طائفة من علية القوم ورجال الحكم الذين رثوا أنفسهم؛ نظراً للظروف السياسية التي ألمّت بهم مثل المعتمد بن عباد[3].

وفي العصر المملوكي شهدت مراثي النفس قلة واضحة، وكان يغلب عليها طابع القصر، ولم تختلف عن المراثي في العصور السابقة؛ فظهرت فيها المعاني ذاتها من الجزع والتحسّر على أيام الشباب والموعظة والحكمة التي تمثّل خلاصة تجربة الشاعر في الحياة[4].

وفي العصر الحديث ارتبط الموت بالتجربة الشعرية من خلال سياقات عدة سياسية واجتماعية وثقافية، كما ارتبط بالمواقف الذاتية والفلسفية من الحياة لكل شاعر[5]، وازداد انشغال الشعراء بقضية المصير الإنساني، وتعددت أدوات البطش وأصبح الشاعر محاطاً بالموت من كل الجهات[6]؛ فتعددت أساليب التعبير عن قضية الموت، وأخذ الشاعر المعاصر ينفتح على الإنساني المشترك في تعاطيه مع مشكلة الموت، مع أنه كان ينطلق من ذاته، كما هو الحال في شعر أبي القاسم الشابي وصلاح عبد الصبور وأمل دنقل.

وسيدرس الباحث في هذا الفصل مراثي الذات التي كتبها الشعراء الفلسطينيون المدروسون، في ضوء قصيدة رثاء الذات العربية؛ استناداً إلى رؤية الشعراء للموت وتجاربهم المتفاوتة وظروفهم الشخصية والعامة، مثيراً أسئلة التشابه والاختلاف.

---

(1) ينظر: رحيم: **رثاء النفس في الشعر الأندلسي**، ص 25.

(2) ينظر: الشموط: **الرثاء في الشعر الأندلسي في عصر المرابطين والموحدين**، ص 88.

(3) ينظر: رحيم: **رثاء النفس في الشعر الأندلسي**، ص 181.

(4) ينظر: عبد الرحيم: **الرثاء في الشعر العربي في العصر المملوكي الأول**، ص 4.

(5) ينظر: هلال، عبد الناصر: **تراجيديا الموت في الشعر العربي المعاصر**، (ط1)، القاهرة، مركز الحضارة العربية، 2005م، ص 26.

(6) ينظر: **المرجع نفسه**، ص 11.

2.1 المبحث الأول: فدوى طوقان

1.2.1 الموت في سيرتها الذاتية

فتحت فدوى عينيها على واقعٍ اجتماعي مغلق، أشعرها منذ صغرها بمدى عجزها وضعفها، فكان أن انكفأت على نفسها، وزادت حدّة شعورها بالاغتراب وبالحاجة إلى الانعتاق والتحرر، وقادها اغترابها إلى شيء من النكوص والغوص في أعماق الذات المتهالكة، والتفكير في الموت والكتابة عنه.

وقد كانت فدوى منهكةً بحمّى الملاريا في طفولتها، وكان شحوبها ونحولها مصدراً للتندّر والفكاهة عند أترابها، مما خلّف جرحاً غائراً في ذاتها، وعمّق من إحساسها بالنقص والدونية[1]، ولم يكن أمامها إلا أن تتكفيء على نفسها وتعتزل الآخرين، وتغوص في عالمها الخاص: "**رحتُ أتحصّنُ بالعزلة. كنتُ مع العائلة ولكن حضوري كان في الواقع غياباً إلى أبعد حدود الغياب. كان لي عالمي الخاص الذي لا يمكن اقتحامه...**" [2].

وقادها اغترابها الذاتي وتشاؤمها إلى الغوص في أعماق الذات والتفكير في الموت؛ بوصفه خلاصاً من حالتها المزرية، خاصة بعد حرمانها من الذهاب إلى المدرسة، حيث فكرت في الانتحار؛ على اعتبار أنه هو الشيء الوحيد الذي يمكّنها من ممارسة حريّتها المستلبة، لكنها أحجمت عن هذه الفكرة تجنّباً للآلام الشديدة قبل الموت [3]، وظلّت تفكر في الموت بعقلها البسيط البعيد عن أيّ تفكير فلسفي معقّد [4]، كما هو واضحٌ وجليّ في ديوانها الأول " وحدي مع الأيام".

الأيام".

2.2.1 رثاء الذات في شعرها

---

[1] ينظر: طوقان: **رحلة جبلية رحلة صعبة**، ص 18.

[2] **المصدر نفسه**، ص 58.

[3] ينظر: **المصدر نفسه**، ص 57.

[4] ينظر: **المصدر نفسه**، ص 30.

أصدرت فدوى ديوانها الأول "وحدي مع الأيام" عام (1952م)، وتتبدّى فيه النزعة الرومانسية واضحةً؛ بتأثير من "مدرسة أبولو" وشعر إيليا أبو ماضي[1]، ولم تكن هذه النزعة صادرة عن تأثير خارجي فحسب، إنما كانت الشاعرة تعيش هذه الحالة الرومانسية، فلم يكن لها عمل أو وظيفة، ولم تحسن الانخراط في العلاقات الاجتماعية، ولم تجد عواطفها أي موضوع خارجي تمتد إليه[2]؛ فكانت في ديوانها الأول تعبرعن نزعة ذاتية مغرقة، واشتغال بمحاولات الخروج من شرنقة الموروث الاجتماعي والثقافي، وتطلّع مبكر للحرية الشخصية، ونزوع إلى الفلسفة[3].

وأهم ما يميز فدوى في هذا الديوان التحامها بالطبيعة؛ وهذا الالتحام هو ثمرة الرؤية الرومانسية التي ترى أنَّ مزاج الفرد مشتبك بمزاج الطبيعة المتقلّب[4]، ومن خلال هذا الامتزاج غاصت في أعماق ذاتها، وتوحّدت مع الطبيعة ومتعلّقاتها، وحاولت النفاذ إلى موضوع الوجود ومغزاه وسؤال الموت.

ويردّ هاني أبو غضيب العوامل التي أسهمت في تشكيل معاناة فدوى في هذا الديوان إلى وفاة أخيها إبراهيم، وطبيعتها السوداوية المتشائمة، والفراغ المسيطر المستبّد التي كانت تعيشه[5].

وقدعبّرت عن حزنها وتشاؤمها، وأثارت أسئلة الموت والوجود في قصائد عدّة منها:

1ــ "خريف ومساء"

---

(1) ينظر: صبحي، محيي الدين: ***فدوى طوقان: تجربة الحياة والتعبير***، **مجلة الآداب**، لبنان، ع9، 1 / /9\1962م، ص 37.

(2) ينظر: طوقان: **رحلة جبلية رحلة صعبة**، ص 159.

(3) ينظر: دراوشة، أمين: ***الأنا والآخر في شعر فدوى طوقان***، **مجلة القصيدة**، رام الله، فلسطين، ع1، خريف 2017م، ص 256.

(4) ينظر: صالح، فخري، ***تحولات فدوى طوقان الشعرية من الرومانسية إلى لغة التعبير المباشر***، **مجلة الدراسات الفلسطينية**، مج15، ع57 (شتاء 2004م)، ص 107.

(5) ينظر: أبو غضيب، هاني، **فدوى طوقان؛ الشاعرة والمعاناة**، (د.ط)، فلسطين، منشورات دار الزيتون، 1983م، ص 49.

كتبت الشاعرة هذه القصيدة على بحر الرمل، وعلى الرغم من التزامها بالكتابة العمودية إلا أنها عمدت إلى التنويع في الروي وعدد التفعيلات، وتتكون القصيدة من أحد عشر مقطعاً، كل مقطع يتكون من خمسة أشطر، ويفصل بينها فاصلٌ مقطعي (*)، ولا تتقيّد الشاعرة بحرف رويّ واحد؛ ففي كل مقطع نجد حرف رويّ واحد تلتزم به في الأشطر الأول والثاني والخامس، وحرف روي آخر في الشطرين: الثالث والرابع، وينسحب هذا على باقي مقاطع القصيدة.

وخلافاً للفواصل المقطعية التي عمدت الشاعرة إلى وضعها بين مقاطع القصيدة؛ نجد أنّها تدور حول المحاور الآتية

1ـ (1، 2): تصف الشاعرة الروضة والفضاء في فصل الخريف وبدايات الشتاء.

2ـ (3، 4، 5): تصغي إلى لحن الطبيعة الأخير الذي يذكّرها بمصيرها المحتوم.

3ـ (6، 7): تنتقل إلى مخاطبة الموت، وتتخيل حالها بعد أن توسّد التراب.

4ـ (8، 9، 10، 11): تتبدّى ملامح المعاناة عندها وتشرع بطرح الأسئلة الوجودية المقلقة.

يوحي عنوان القصيدة بحالة الحزن القاتم الذي يخيّم على ذات الشاعرة؛ حيث تستعمل دال الخريف الذي يرمز إلى النهاية والفناء، ودال المساء الذي يرمز إلى الحزن والوحدة والكآبة؛ وبهذا فهي تشارك الطبيعة مأساتها وحزنها وهي ترى الروض يذبل، والإعصار يعصف ويجرّد الأشجار من أوراقها، لتغدو عارية بائسة في مواجهة الخريف؛ فتحيل هذه الرؤية البصرية إلى معاناة انفعالية غنيّة بالحركة.

وتتلاحق الصور القاتمة؛ فتتحدث عن الريح التي تكشف عن وجه الشتاء، لكنه ليس الشتاء القادم بالمطر والحياة، بل الذي يطفىء عروق النور؛ أما الفضاء المترامي فيربدُّ من غشاء السحاب القادم بالسواد:

الفضاءُ الخالدُ اربدَّ وغشّاهُ السحابُ

وبنفسي، مثله، يجثمُ غيمٌ وضبابُ

وظلالٌ عكستها فيَّ أشباحُ المساءِ [1]

فينعكسُ هذا المشهد القاتم على ذات الشاعرة المضطربة، وتتعاطف مع الطبيعة في مأتمها المجدب، بكل انفعالاتها وهواجسها، فتجدُ نفسها عالقةً في إسار الضباب والأشباح المعتمة، ولا تملك حيال هذا كله إلا أن تصغي إلى لحن الطبيعة الأخير، وهي تودّع النور على ألسنة الطيور الحزينة، مما يزيد من حزن الشاعرة وتوترها:

فيثيرُ اللحنُ في نفسيَ همّاً واكتئابا

ويشيعُ اللحنُ في روحي ارتباكاً واضطرابا

أيّ أصداءٍ له تصدمُ أغوار شعوري ! [2]

وهنا يخيّم على ذاتها شبحُ الموت؛ فالخريف والريح والغروب والطيور الحزينة تذكّرها بمصيرها، وبعمرها الذي ستلفّه أستار المغيب ذات يوم، لكنها تتذكر أنَّ سمت الطبيعة التبدل والتحول؛ فالروض سيعود لنضرته وبهائه في الربيع، وسيعود النور مع الفجر الذي يعقب الليل؛ أما هي فسوف تذبل إلى الأبد، ويخبو نور حياتها، ولن تبعث من انطفائها الأبدي مثلما سيحصل لمتعلّقات الطبيعة من حولها [3].

وبعد هذا الهاجس المؤرّق تنتقل الشاعرة إلى مخاطبة الموت، وتسأله عن كنهه وصفاته بسذاجة بريئة:

آه يا موتُ ! تُرى ما أنتَ؟ قاسٍ أم حنون؟!

أبشوشٌ أنتَ أم جهمٌ؟ وفيٌّ أم خؤون؟ [4]

---

[1] طوقان: **الأعمال الشعرية الكاملة**، ص 10.

[2] طوقان: **الأعمال الشعرية الكاملة**، ، ص 11.

[3] ينظر: **المصدر نفسه**، ص 11.

[4] **المصدر نفسه**، ص 12،11.

فهي تحاول أن تسبغ عليه بعض الصفات البشرية، وتتساءل عن كأسه التي سيذوقها كل إنسان: ما لونها، وما طعمها؟؛ ولعل الحواجز المنيعة القائمة بينها وبين الآخرين هي ما دفعتها لأن تسأل الموت عن صفاته، وكأنها تخشى أن يكون جهماً وقاسياً وخائناً مثل الكثير من الأشخاص الذين عرفتهم، أو كأنها في المقابل تتمنى أن يكون بشوشاً وحنوناً علّها تجد الراحة فيه.

وتستغرق الشاعرة في تخيّل رحلة الموت، وتتخيل حالها بعد أن تموت:

ذاكَ جسمي تأكل الأيامُ منه والليالي

وغداً تُلقى إلى القبر بقاياه الغوالي

ويْ ! كأني ألمحُ الدودَ وقد غشّى رفاتي*

ساعياً فوق حطامٍ كان يوماً بعد ذاتي[1]

فعندما يحين موتها لن تموت دفعةً واحدة؛ فالليالي والأيام الصعبة التي تعيشها تأكل من جسمها، وفي رحلة الموت يأكل الدود ما تبقّى من جسدها ويعيث فساداً في هيكلها الناخر؛ فالموت ليس بدايةً لمرحلة الزوال والتلاشي الجسدي، بل هو استكمالٌ لحياة تضارع الموت كانت تنهش الجسد وتذيب الروح.

وتستطرد الشاعرة في استعراض هذه الصور القاتمة؛ فتتخيل الدود وهو يأكل جفونها وشغاف قلبها وعروقها، ولا تثير هذه الصور الرعب في قلبها بقدر ما يرعبها أنها ستصبح جثّة

---

* ورد الشطر في الأعمال الكاملة: " **ويْ كأنّي ألمح الدود وقد غشّى رفاقي** "، وقد اعتمد الباحث كلمة " رفاتي " كما وردت في ديوان " وحدي مع الأيام "؛ فهي أنسب من ناحية المعنى والروي، ينظر: طوقان، فدوى، **وحدي مع الأيام**، (د.ط)، القاهرة، دار مصر للطباعة، 1952م، ص 14.

[1] طوقان: **الأعمال الشعرية الكاملة**، ص 12.

هامدة خالية من المشاعر والانفعالات والنبض، تنحلُّ وتفنى في التراب في صمتٍ وكأنها لم تكن[1].

ويدخلها تخيّلها لرحلة الموت إلى حيّز الأسئلة الوجودية المزمنة، فتتساءل عن مصير الروح بعد أن يصبح الجسم هباءً، فهل ستبلى معه أم ستنجو وتخلد في السماء؟، وتتجلى هنا معاناتها الوجودية وقلقها الديني، فتتساءل، في حيرةٍ وشك، عن البعث والوجود:

عجباً، ما قصةُ البعثِ وما لغزُ الخلودِ

هل تعودُ الروحُ للجسمِ الملقّى في اللحودِ

ذلكَ الجسمُ الذي كان لها يوماً حجابا

ذلكَ الجسمُ الذي في الأرضِ قد حالَ ترابا [2]

وتتصاعد وتيرة القلق، وتخوض الشاعرة في ثنائية الروح والجسد، وتتساءل فيما إذا كانت الروح ستعود للجسد أم أنها ستظلُّ سابحةً في السماء وقد تحررت من إسار الجسد، لكنها لا تستند إلى مرجعية فلسفية عميقة إزاء هذه الأسئلة، إنما تطرحها بانفعالٍ يعبر عن قلقها واضطرابها وشكّها.

وفي نهاية القصيدة تعبّر عن معاناتها الوجودية التي تزيد من اضطرابها:

حيرةٌ حائرةٌ كم خالطت ظنّي وهجسي

عكست ألوانها السودُ على فكري وحسّي[3]

---

[1] ينظر: **المصدر نفسه**، ص 12.

[2] طوقان: **الأعمال الشعرية الكاملة**، ص 13.

[3] **المصدر نفسه**، ص 13.

فهي دائمة الحيرة والقلق إزاء حقيقة الموت القاتمة التي خلّفتها معاناتها الوجودية، والتي تسبقها وقفةٌ تأملية في الحياة والكون والأشياء[1]، وكثيراً ما كانت هذه المعاناة تتجلّى على شكل شكل أسئلة لا تحيل إلى إجابات مقنعة بقدر ما تحيل إلى قلق يعتمل في ذات الشاعرة، ويشوّش طمأنينة نفسها.

2ــ "الشاعرة والفراشة"

تتكون هذه القصيدة التي كتبت على البحر السريع من اثنين وأربعين بيتاً، وقد عمدت الشاعرة إلى تقسيم الأبيات في أربعة عشر مقطعاً، كل مقطع منها يتكوّن من ثلاثة أبيات، ويفصل بين هذه المقاطع فاصلٌ مقطعي (*)؛ واستناداً إلى هذه المقاطع نجد أنها تدور حول المحاور الآتية:

1ــ (1ــ 5): تجلس الشاعرة في أحضان الطبيعة مأخوذة بسحرها، وممتلئة بالأحلام والآمال.

2ــ (6 ــ11): يخيّم الحزن على ذاتها عندما تشاهد فراشة تحتضر فتخاطبها متعاطفة معها.

3 ــ (12 ــ 14): تضطرب الشاعرة حيال هذا المشهد وتثير أسئلة الموت الوجود.

تتوحد الشاعرة في قصيدتها مع الفراشة، وتتعاطف معها وكأنها قرينتها في الهشاشة والأحلام القصيرة، كعادتها في التعاطي مع متعلّقات الطبيعة في الكثير من قصائدها المبكرة، ونجدها تتوسل السرد لكن بتصاعد درامي بسيط؛ فتتحدث في البداية عن نفسها بضمير الـ هو، وتصف تلك الشاعرة التي تجلسُ فوق ربوة عالية محمّلة بالأحلام والطموحات الوثّابة، تتأمل الطبيعة وتسرح في خيالها الرحب، وتبدو ممتلئة بالحياة، ذات حسٍ متّقد وشاعريّة نابضة، أحلامها بحارٌ لا تحدّها الشطّآن، وتتماهى مع الطبيعة في لحظات الغروب، وفيها من السعادة والامتلاء ما يدفعها لأن تحضن الكون وتعانق الأرض:

ودّت وفيهـــا لَهَـــفٌ كـاسِـــــحٌ لـــو تأخـــذُ الكـــونَ إلـــى صدرهـــــا

---

[1] ينظر: أبو غضيب: **فدوى طوقان الشاعرة والمعاناة**، ص 71.

تحضنـــــهُ وتُشبِـــــعُ الـــروحَ مـــــن آيـــاتـــــه الكبـــرى ومـــن سحرهـــا
تعـــــانقُ الأرضَ.. تضـــــمُّ الســـــما تُقبّـــلُ الغيـــومَ فـــي سيرهـــــــا [1]

وتتأمل المدى الفسيح، وتستغرقُ في نشوةٍ فائضة بروحٍ ذاهلة لا تكفُّ عن الدهشـــة التي تدفعها لأن تهمس: ما أجملَ الوجود !، فلا تنتابها الأسئلة والهواجس المقلقة، بل إنها تكرّسُ فطرتها الصافية لكي تستقبل العالم بعفوية وطمأنينة بريئة.

ولكن هذا التعجب الصادق من جمال الوجود يتلاشى فجأة حين ترى الشـــاعرة فراشـــة تحتضر على التراب؛ وكأن هذا المشهد يلغي كل معايير الجمال التي يتأسس عليها الوجود:

مـــــا أجمـــــل الوجـــــودَ !! لكنهّـــــا أيقظهـــا مـــن حلـــو إحساسهـــــــا
فراشـــــــةٌ تجدّلـــــت فـــي الثـــــرى تودعـــــــهُ آخـــــر أنفـــاسهـــــــا[2]

ولم يكن أمام الشاعرة الملتحمة بالطبيعة إلا أن تشفق على الفراشة وتتعاطف معها فـــي محنتها الوجودية؛ فتسألها عن علّة موتها، هل تكمن في جفاء الندى لها، أم في صـــدود الزهـــر عنها؟، وحين تستحيل إلى جثة هامدة تتذكرُ الشاعرة ماضي الفراشة بكل ما فيـــه مـــن حيويـــة وانطلاق؛ حيث كانت تشعلُ حُمّى الصبا روحها، وتسكر بشذى الزهور، وتلهب الغيرة في قلب البلبل وتحثّه على الغناء، وتعانق الزنبق وتروي روحها من عطره [3].

وهنا يبسط سؤال الموت ظلاله على فكر الشاعرة، فتتحسرُ علـــى مصـــير الفراشـــة، وتتعجب من أنها ماتت في فوران صباها، وحيدةً لا تبكي عليها الطبيعة:

أهكـــــذا فـــــي فـــــورانِ الصِـــبى يطويـــكِ إعصـــارُ الفنـــاءِ المريـــعِ
وحيـــــدةً، لا شيّعتـــــكِ الربـــــى ولا بكـــى الـــروضُ بقلـــبٍ صـــديع [4]

وبعد أن تسقط الشاعرة اندفاعها على الحياة وامتلاءها بالأحلام وهواجسها تجاه الموت على مشهد الفراشة الميتة، نجدها تشاركها وحشة الموت وقسوته، وتطلب منها ألاّ تشعر باليأس،

---

[1] طوقان، فدوى، **الأعمال الشعرية الكاملة**، ص 15.
[2] طوقان، فدوى، **الأعمال الشعرية الكاملة**، ص 15.
[3] ينظر: **المصدر نفسه**، ص 15.
[4] **المصدر نفسه**: ص 16.

فسوف تبكيها بشعرها الرقيق، وتتماهى معها متمثّلة مصيرها المحتوم؛ حيث ستطوى مثلها منسيّة في يومٍ ما، لا يذكرها صاحبٌ أو رفيق [1].

وتضطرب أعماق الشاعرة أمام مشهد الموت الذي يقلّبها على صفيح الهواجس المقلقة:

واضطربت أعماقها مثلما دوَّمَ إعصارٌ بقلبِ الخِضَمّْ
وانتفضت مذعورةً في أسىً وارتعدت مرعوبةً في ألم..
فلم يكن يصدمُ أحلامها إلا رؤى الموتِ وطيف العدم [2]

ولو وازنّا بين مشهد الشاعرة في بداية القصيدة ونهايتها لوجدنا تبدّلاً واضحاً في حالها؛ ففي البداية كانت ممتلئة بالأحلام والطموحات والأمنيات، مندفعة إلى الحياة بكل جوارحها، وفي النهاية تبدو مضطربة الأعماق عَقِبَ أن دهمها شبح الموت بعد تأملها العميق للطبيعة، هذا التأمل الذي يتداخل فيه الموت والحياة؛ والذي كان يقودها إلى الوقوف أمام حقيقة الموت في نهاية المطاف[3].

ويتبدّى أثر القلق عليها وينسحب على متعلّقات الطبيعة من حولها؛ فبعد أن تحدثت في بداية القصيدة عن الربى العالية والأصائل الساحرة، تتحدث في النهاية عن الليل الطاغي مثل البحر، والذي يغمر كل الأشياء، لكنه ليس الليل الذي يبعث على الهدوء والسكينة والتأمل، وإنما على الخوف والقلق والهواجس المتوحّشة التي خلّفها مشهد الفراشة الميتة، ولم يكن أمام الشاعرة إلا أن تتمنى لو أنَّ الله الذي أبدع الوجود صانه من عبث الموت الذي يفتك بالأحلام والأفكار قبل أن يفتك بالجسد [4].

3ــ "أوهام في الزيتون"

---

[1] ينظر: طوقان: **الأعمال الشعرية الكاملة**، ص 16.

[2] طوقان: **الأعمال الشعرية الكاملة**، ص 16.

[3] ينظر: أبو غضيب: **فدوى طوقان الشاعرة والمعاناة**، ص 73.

[4] ينظر: طوقان: **الأعمال الشعرية الكاملة**، ص 17.

تتكون هذه القصيدة، التي كتبت على البحر السريع، من ستة وأربعين بيتـاً، وعمـدت الشاعرة إلى التنويع في القوافي؛ حيث إنّ لكل بيتين قافية مغايرة، وعمدت إلى وضـع فاصـل مقطعي بعد كل بيتين (*)، لتتكون القصيدة من ثلاثة وعشرين مقطعاً، تدور حول الأفكار الآتية:

1ـ (1ـ 6): تهيم الشاعرة في عالم الأحلام والخيال تحت ظل شجرة الزيتون.

2 ـ (7ـ 14): تخاطب شجرة الزيتون، وتطلب منها أن تتذكرها عندما تموت.

3ـ (15ـ17): تطرح سؤال الموت، وتتحسر على الآمال والأمنيات التي ستتلاشى بعد موتها

4ـ (18ـ23): تدعو الله أن يبعث القدرة في تراب الزيتونة الذي ستدفن فيه لتتجدد معها.

تؤكد الشاعرة، في مستهل القصيدة، على التحامها بالطبيعة المتمثّلة بشجرة الزيتون، ذاك الالتحام الذي يصل إلى درجة التماهي، والانطلاق في عالم الخيال والوهم، كما يظهر في عنوان القصيدة.

وتصدّر الشاعرة قصيدتها بفقرة نثرية تكرّس فيها هذا الالتحام فتكتب: " **فـي السـفح الغربي من جبل (جرزيم) حيث تملأ مغارس الزيتون العيون والقلوب، هناك، ألفتُ القعود فـي أصيل كل يوم عند زيتونة مباركة تحنو على نفسي ظلالها، وتمسـح علـى رأسـي عـذبات أغصانها: وطالما خُيّل إلي أنها تبادلني الألفة والمحبة، فتحسّ إحساسي وتشـعر بشـعوري، وفي ظلال هذه الزيتونة الشاعرة، كم حلمت أحلاماً، ووهمتُ أوهاماً !**" [1].

وتبدأ الشاعرة، وهي تجلس تحت شجرة الزيتون، قصيدتها بالحديث عن نفسها؛ حيـثُ تحطّمُ روحها القيود التي تُكبّلها، وتلوذ إلى عزلةٍ وصمتٍ عميق يخنق لغو الورى، وفـي هـذه العزلة تستغرق في تأمل الكون وآياته، ويدفعها استغراقها وإصغاؤها لسحر الكـون لأن تخلـق عالمها المثالي بأحلامها وخيالها:

هنا يهيـمُ القلـبُ فـي عـالمٍ تخلقـهُ أحلامـيَ المُبْهَـمةْ

---

[1] طوقان: **الأعمال الشعرية الكاملة**، ص 18.

لأفقـــــه فـــي نـــاظري روعـــــةٌ وللـــرؤى فـــي مســـمعي هينمـــــةْ [1]

فعالمها المثالي يحرّر روحها الكسيرة من إسار الجسد والأرض، ويذرع بهـــا الفضـــاء الرحب، لتصبح خفيفة متحللة من قيود الجسد، ويروي خيالها ظمأها إلى الحب وحاجتها للشريك الذي تحسّه قريباً على الرغم من أنهّا لم تره، فهي لا تذكره بقدر ما تحاول اختراعه وتخيّله:

واهـــاً: هنـــا يهفـــو علـــى مجلســـي فـــي عـــالمِ الأشـــواق روحٌ حبيـــب
لـــم تـــرهُ عيـــنـــاي لكننـــــــي أحسّـــهُ منـــي قريبـــاً قريـــــبْ [2]

فترى هذا الحبيب حاضراً معها في عالمها الحلمي، يشاركها نشوة الاستغراق والتأمـــل، ويغمرها بالحنان، ويمضي بها نحو سماء الهوى على جناحٍ من شعاع.

وتبدأ الشاعرة بمخاطبة شجرة الزيتون؛ فهي تدري بهواجسها وأشواقها وأوهامها التـــي تتشكل تحت ظلها، وهي نجيّتها في الوقت الذي عزَّ فيه الأصدقاء، وهنا يحضر سؤال المـــوت مقابل بساطة الحياة وانطلاقها؛ فتبدو الشاعرة خائفة من أن تنساها شجرة الزيتون حينما تمضي بها يد الموت:

يا ليتَ شعـــري إن مضـــت بـــي غـــداً عنـــكِ يـــدُ المـــوتِ إلـــى حفـــرتي
تُـــــراكِ تنســـينَ مقـــامي هنـــا وأنتِ تحنيـــنَ علـــى مهجتـــــي[3]

وفي لحظات الموت المتخيل تبارك الشاعرة شجرة الزيتون وأغصـــانها التـــي طالمـــا هدهدت قلبها، وتودعها وصاياها البريئة؛ فتطلب منها أن تتذكرها عندما تهبُّ النسائم، وتـــذكر شدوها الذي ألهم الطيور الألحان الشجية، وتتمعن في الشمس في لحظـــات الغـــروب، وتشـــعر بشيء من الأسى وهي تتذكر أنَّ هذه الشمس سيعود بها شروق يوم غد، أما هي فستغيب شمس حياتها إلى غير عودة [4].

---

[1] **المصدر نفسه**، ص 19.

[2] طوقان: **الأعمال الشعرية الكاملة**، ص 19.

[3] **المصدر نفسه**، ص 19.

[4] ينظر: **المصدر نفسه**، ص 20، 21.

ثم تتحول الشاعرة عن مخاطبة الموت، وتتجلى معاناتها الوجودية على هيئة أسئلة عن الوجود والموت تطرحها على ذاتها؛ فتتساءل عن مصير هواها وشعورها ورؤاها وأمنياتها بعد أن تموت:

ويحي؟ أتطويني الليالي غداً وتحتويني داجياتُ القبور
فأينَ تمضي خفقاتُ الهوى وأينَ تمضي خلجاتُ الشعور[1]

وتتساءل عن مصير قلبها بعد الموت؛ فهل سيتلاشى بكل ما يحمل من مشاعر ومحبة، أم سيتجدد ويعود إلى الحياة؟، وتتجاهل مصير الجسد معلية من شأن القلب الذي هو مصنع الأحلام والخيال، وتتحسر على ناره التي ستخمد، وعلى وحي الشعر الذي سيغادر، وتدعو الله أن يبعث القدرة في شجرة الزيتون؛ كي تمتص هيكلها وتتشرب لهيبها بعد أن تموت:

جذورها تمتصُّ من هيكلي ولم يزل بعدُ طريّاً رطيب
تعبٌ من قلبي أنوارهُ ومنه تستلهمُ سرَّ اللهيبْ[2]

ففكرة الدفن تحت شجرة الزيتون رمزٌ يحملُ معنى الهروب من الجسد والحياة، والخلود والتجدد مقابل الموت والفناء[3]، ولم تطرح هذا المعنى في قصائدها السابقة؛ حيث كانت تنتهي إلى الموت والتلاشي والحيرة أمام لغز الموت؛ أما في هذه القصيدة فتطرح فكرة التجدد والحلول في شجرة الزيتون؛ تشبّثاً بالحياة، وأملاً بالخلود، وهذا الحلول سيدفع الشجرة إلى أن تتنفس وتهز أوراقها من وقدة الحس والشعور، وتذكر حلم شاعرة كانت حياتها طافحة بالوهم ومترعةً بالنشوة.

وفي قصائد أخرى من ديوانها " وحدي مع الأيام " تتجلى بواعث رثاء الذات، وهي تتقاطع مع بواعث رثاء الذات في القصيدة العربية؛ فتتحدث عن اصطدامها بالمجتمع وكرهها لحياة البشر وحقائقهم البالية؛ ليدفعها هذا الكره إلى الاغتراب والاستغراق في عالم الخيال، واستحضار الموت بوصفه وسيلة للخلاص.

---

(1) **المصدر نفسه**، ص 21، 22.

(2) طوقان: **الأعمال الشعرية الكاملة**، ص 23.

(3) ينظر: صبحي: ***فدوى طوقان: تجربة الحياة والتعبير***، ص 34.

وتتحدث عن ضعفها الجسدي وهشاشتها النفسية، فتلحُّ عليها أسئلة الوجـود والمـوت، فتكتب في قصيدة " في ضباب التأمل ":

وهنا صباً عضّت عليه قيودُ سجنٍ واضطهادِ

باكٍ، ذوت أيامه خلفَ انطواءٍ وانفرادِ

**

وهنا شبابٌ ما يزالُ يجوسُ قفراً بعد قفرِ

متحرّقاً أبداً إلى شيءٍ.. إلى ما لستُ أدري !..[1]

ونجد أنَّ قلقها وتخبّطها كانا يزيدان من ظمئها الروحي؛ فتلجأ بنزعة صـوفية لا تكـاد تخفى إلى الله تدعوه أن يحررها ويضمّها:

ضاقَ روحي بالأرضِ، بالأسر، بالقيـــــ دِ، فحّـررْ روحـــي وفـــكَّ قيـــودي

ضُمّني، ضُمّـني إليـــكَ، فقـد طـــــا لَ انفصالي وطالَ بـــي تشريـــــدي [2]

وكانت هناك قصائد تعود بالشاعرة إلى الأسئلة الفجة عن الحياة والموت والوجود فـي مقابل قصائدها الروحية؛ وكأنها تحاول استعادة إحساسها بالجسد وعذابه[3].

وبهذا نجد أنَّ فدوى حاولت النفاذ إلى موضوع الموت ورثاء ذاتها من خلال التحامهـا بالطبيعة في أكثر من قصيدة، من منطلق رومانسي بحت، وقد عمدت إلى تخيل مصيرها بعـد الموت انطلاقاً من طبيعتها السوداوية المتشائمة؛ فكانت الذات محور انطلاقها إلى عالم الموت، لكنَّ أسئلة الموت التي كانت تطرحها كانت أسئلة بسيطة؛ تعبر عن معاناة وجوديـة وهشاشـة نفسية واضحة، فلم تكن تستطيع في تلك المرحلة المبكرة من حياتها أن تُكوّن فلسـفة واضـحة

---

[1] طوقان: **الأعمال الشعرية الكاملة**، ص 48.

[2] **المصدر نفسه**، ص 87.

[3] ينظر: صبحي: **فدوى طوقان: تجربة الحياة والتعبير**، ص 34.

وعميقة تجاه موضوع الموت، ولم تستطع أن تنفتح على الإنساني المشترك في معالجتها لهـذا الموضوع، وقد ظهرت ذاتها متشظية تتأرجح بين القلق النفسي والهواجس المضطربة والنزوع إلى التسامي الروحي والبحث عن الطمأنينة والخلود.

كما أنّها لم تعمد إلى التأكيد على صفاتها التي تميّزها عن سواها من الناس؛ لتبيّن حجم الخسارة التي ستحلُّ بعد موتها كما نجد في القصيدة العربية؛ وربما يعود السبب في هذا إلى أنّها لم تكن متصالحة مع ذاتها في تلك الفترة من حياتها، مع أنّها كانت تجد في نفسها شاعرة تحاول أن تتشبث بالحياة وتوصل شعرها.

2.2 المبحث الثاني: محمود درويش

1.2.2 الموت في شعره

يحتل الموت مكانة مهمة وبارزة في شعر درويش؛ فقد ارتبط فـي بداياتـه الشـعرية بمعاني: الشهادة والتضحية والفداء،وقد أخذ الشاعر يقارب موضوع الموت من منظور جماعي؛ فحين يتحدث عن ممارسات الاحتلال كان يتحدث عن الموت بوصفه فعلاً عنيفـاً يمـارسُ، أو أسلوباً للدفاع عن الأرض والتعبير عن حبها؛ فهي تعني للفلسطيني الحياة، وفقدانها يعني الموت.

ونلاحظ أنَّ درويشاً في قصائده الأولى قد انصرف عن التأمل الفلسفي في الموت بكونه مصيراً ميتافيزيقياً؛ لأنَّ السياق التاريخي المتأزم الذي يعايشه، ومحن القتل واللجوء أقوى مـن خطرات الفكر والتأمل الميتافيزيقي [1]، ولعله لم يكن بعد قد تثقّف ثقافة فلسفية.

وقد رثى درويش الكثير من الشهداء، ومجّد الموت في مراثيه التي ارتبطـت بمعـاني الأرض والتضحية، وكرّس فيها معاني الفردية المكانية وسؤال الهوية [2]، وأخذ يتحـدث عـن تفاصيل الحياة اليومية للمرثيين، وعن حلم العودة، ويتساءل عن حق الفلسطيني في عالمٍ يصادر حقه ويرفضه، ويرى إبراهيم خليل أنَّ درويش خرج بقصيدة الرثاء من النمط التقليـدي الـذي

---

[1] ينظر: مساوي: **جماليات الموت في شعر محمود درويش**، ص 16.

[2] ينظر: النابلسي: **مجنون التراب**، ص 420.

يكتفي بالبكاء وتعداد المناقب إلى موقف يندمج فيه الراثي بالمرثي؛ فهو يرثي نفسه ويرثي الفقيد في آنٍ واحد، ويتحول البكاء عنده إلى التحريض والثورة ومساءلة الوجود[1].

وقد بدأ الشاعر يقارب موضوع الموت من منظور ذاتي، وإن كانت هذه المقاربة باهتة، عندما أخذ أصدقاؤه يستشهدون تباعاً؛ فبعد أن رثى راشد حسين وعز الدين القلق وماجد أبو شرار بدأ يستشعرُ وطأة الموت وأثره على ذاته؛ فحاول أن يتحلل ولو قليلاً من إسار الجماعة، ومن معاني الموت المقرونة بالتضحية، فكتب قصيدته " سنة أخرى.. فقط "، والتي يخاطب فيها أصدقاءه الباقين على قيد الحياة طالباً منهم ألا يموتوا، وأن ينتظروه سنةً واحدةً فقط؛ لكي يعيد ترتيب ذاته المتشظّية بعد أن خسر الكثير منهم، ويسعى في هذه القصيدة إلى الاحتفاء بالحياة في جانبها الجمالي؛ فقد خسر بدوره معنى الحياة بعد رحيل أصدقائه؛ ليصبح الموت علّة للخواء الروحي والاغتراب الإنساني الذي يعايشهما:

ولمنْ أتركُ هذا الضجرَ اليوميَّ

ما معنى حياتي

عندما يسندني ظلّي على حائط ظلي حينما تنصرفون

مَنْ سيأتي بي إلى نفسي

ويرضيها بأنْ تبقى معي؟[2]

وقد مر درويش بتجربة الموت عام (1984م) بعد إصابته بنوبة قلبية حادة؛ ودفعته هذه التجربة لأن ينظر إلى الموت بمفهومه الإنساني العام، فيقول عن هذه التجربة: " **قد يكون هناك موتٌ موضوعي لا يتهدد شعباً ولا تاريخاً فحسب، ولكن عالماً بكامله، والدفاع الغريزي عبر**

---

[1] ينظر: خليل: **محمود درويش؛ قيثارة فلسطين**، ص 237.

[2] درويش: **الأعمال الأولى**، ج2، ص 497، 498.

الرجوع إلى براءة الحيوان ودفاعه الأول هو الذي قادني إلى هذه المنطقة " [1]، ويؤكد أنّه أبصر الموت جميلاً في هذه التجربة، وكان جميلاً مثل النوم على قطنٍ أبيض [2].

وقد أتى على هذه التجربة شعراً فكتب قصيدة بعنوان " أربعة عناوين شخصية " كان قد أثبتها في ديوانه " هي أغنية هي أغنية " عام (1986م)، وفيها يصف تجربة الموت كما عاشها:

شعرتُ بمليونِ نايٍ يمزّقُ صدري

تصبّبتُ ثلجاً وشاهدتُ قبري على راحتيَّ. تبعثرتُ

فوق السريرِ. تقيأتُ. غبتُ قليلاً عن الوعي. متُّ [3]

ويتذكر أمه في خضم هذه التجربة العصيبة ويناجيها، ويبدو متشبثاً بالحياة، فيطلبُ من قلبه أن يصمد؛ لأنه ما زال لديه الكثير من الوقت، وما زال في العمر بقية.

ويأتي على تجربة الموت في قصيدته " رأيتُ الوداع الأخير " من ديوان " وردٌ أقل "، الصادر عام (1986م)، حيث يتخيل نفسه بعد الموت، فيكتب:

سأُرفَعُ فوق أكفّ الرجالِ، سأُرفَعُ فوق عيونِ النساءْ

سأرزمُ في علمٍ، ثم يحفظُ صوتيَ في عُلَبِ الأشرطةْ

ستُغفر كل خطاياي في ساعةٍ ثم يشتمني الشعراءْ

سيذكرُ أكثرُ من قارىءٍ أنني كنتُ أسهرُ في بيته كل ليلةْ [4]

---

[1] بيضون: **محمود درويش: من يكتب حكايته يرث أرض الحكاية !**، ص 98.

[2] ينظر: **المرجع نفسه**، ص98.

[3] ينظر: درويش: **الأعمال الأولى**، ج3، ص 453.

[4] **المصدر نفسه**، ص146.

فيتحدث عن ذكراه الباقية، وعن الأثر الذي سيتركه بعد موته لكن بوصفه شاعراً أكثر منه شخصاً عادياً، لكنه يرى كل هذه الأحداث والمصائر المتلاحقة أو يتخيلها بدقة، ولا يرى قبراً يرتاحُ فيه بعد كل هذا التعب.

وسوف يتوقف الباحث أمام رثاء الشاعر لذاته في نصوصه التي بدا فيها رثاء الذات واضحاً على النحو الآتي:

2.2.2 جدارية

كتب محمود درويش قصيدته المطوّلة " جدارية " عام (1999م)، ونشرت في العام (2000م)، وقد اعتمد الباحث في دراسته طبعة دار الأهلية للقصيدة عام (2013م) م، وتقع القصيدة في مائة وثلاث صفحات من القطع المتوسط، ويمزج الشاعر فيها بين تفعيلات البحر الكامل والمتقارب.

كتب الشاعر قصيدته "جدارية" بعد أن أجرى عملية جراحية اقتربت به من تخوم الموت، أو جعلته يمرُّ بالتجربة؛ فاستيقظ ليكتب عن هذه الحالة في قصيدته التي تتوسّل النفس الملحمي، وتواجه الموت وتعمل على ترويضه شعرياً، وتتلاقح مع ثقافات وفلسفات وأساطير وديانات قديمة.

يعتمدُ الشاعر موضوع الموت مادةً أساسيةً في تكوين قصيدته، وهي مواجهةٌ للموت بسلاح الذاكرة التي تختزن قدراً هائلاً من الأحداث والرموز الثقافية[1]، وعندما يتحدث عن قصيدته وظروف كتابتها نجده يؤكد أنَّ الرؤى التي كتبها كانت حقيقية وصادمة، ليجدها في النهاية مشدودة لسؤال الحياة أكثر من سؤال الموت[2].

وقد كُتبت حول جدارية الكثير من الدراسات التي تناولتها من زوايا مختلفة، ومعظمها قارب موضوع الموت في القصيدة، ولم يعثر الباحث على أيّة دراسة تتناول " جدارية " بوصفها رثاءً للذات، سوى دراسة لمصطفى الغرافي يعتبر فيها " جدارية " رثاءً استباقياً للذات؛ حيث تثير سيلاً من الأسئلة الحارقة التي تخصُّ الوجود الفردي والجماعي، ويأتي على أهم الملامح الجمالية فيها مثل انكسار الروح؛ حيث كان الشاعر يحلم أن يكون شعره ملحمة الحياة العربية الحديثة، ولم يعد يملك أمام الخيبات المتوالية سوى الغناء لانكسار الروح، فبعد أن غنّى للشهداء

---

[1] ينظر: مساوي: **جماليات الموت في شعر محمود درويش**، ص 49.

[2] ينظر: وازن، عبده: **محمود درويش الغريب يقع على نفسه**،(ط1)، بيروت، رياض الريّس للكتب والنشر، 2009م، ص 94.

وللموت الجماعي انكفأ على ذاته وأخذ يبثّها أحزانه وأشجانه كما يظهر في أعمالـــه الأخيـــرة، ويظهر في "جدارية" محارباً فقد كل أوهامه [1].

لقد كتب درويش عن الموت في جداريته استناداً إلى تجربة شخصية مرَّ بها، وباعترافه هو فإنَّها كانت مناسبةً للذهاب في سؤال الموت منذ أقدم النصوص التي تحدّثت عـــن المـــوت، وكانت التجربة إطاراً صالحاً لما يشبه السيرة الذاتية [2]؛ وبهذا فقد كانت القصيدة مشدودة لسؤال الحياة أكثر من سؤال الموت، ومع أنّه مرَّ بهذه التجربة فعلياً إلا أنّه كان يتعاطى مع موضـــوع الموت معرفيّاً ويطمح إلى الخلود ويصرُّ على الحياة ويتشبث بها، وربما يكون هذا على النقيض من قصيدة رثاء الذات التي يستشعر فيها الراثي/المرثي دنوّ الأجل؛ فيشرع في تعداد مناقبه مبيّناً تميّزه ودوره الفاعل في الحياة.

وبهذا يمكننا القول إنَّ جدارية هي كتابة عن الموت، ومحاولة من الشاعر لتخليد نفسه أكثر من كونها رثاءً للذات، لكننا نعثر فيها على بعض ملامح رثاء الذات؛ فهو قـــد ســـعى لأنْ يخلّد نفسه بتعداد الكثير من الصفات التي تظهر تميزه عن الآخرين وتمنحه شيئاً من الخلود.

يعمد الشاعر في بداية قصيدته إلى وصف رحلة الموت التي مرّ بها، فيعلو صوتُ امرأة في بداية القصيدة؛ لتعطيه اسمه، ثم تغيب في الممر اللولبيّ، وكأنَّ دور هذه المرأة يشـــبه دور السارد العليم الذي يعي ما سيحدث للشخصية، وكأنَّ الاسم الذي يتسلّحُ به الشاعر معادلٌ للهوية الحامية للذات في عالم العدم [3]، ويدلف الشاعر إلى عالم الموت مع اسمه، وهناك يبـــدو كـــل شيءٍ واقعياً، فالسماء في متناول الأيدي، واللون الأبيض يطغى على كل الموجودات.

ومع أنَّ الشاعر يستغرق في رحلة الموت إلا أنّهُ يبدو متشبثاً بالحياة في أشـــدّ حـــالات ضعفه ومرضه، ونجده في البداية يعبر عن تشبّثه بالحياة واحتفائه بها بنزعة صوفية تطغى على

---

[1] ينظر: الغرافي، مصطفى: ***خطاب الموت في جدارية محمود درويش ا رثاء استباقي لذات حدّقت في الموت طـــويلاً***، **مجلة نزوى**، ع 72، 1 أكتوبر، 2012م، ص 39، 40.

[2] ينظر: وازن: **محمود درويش الغريب يقع على نفسه**، ص 93،94.

[3] ينظر: الشيخ، خليل، ***جدارية محمود درويش بين تحرير الذات ووعي التحرر منها***، **مجلـــة نـــزوى**، ع25، 1 ينـــاير 2001م، ص110.

سؤال الوجود المزمن الذي يقضُّ مضجع الإنسان منذ الأزل، فلم يولد الشاعر ليعرف أنه سيموت في النهاية، إنما ليحب محتويات ظل الله، بما تحمله كلمة " محتويات " من أفكار وهواجس مشاعر تحكم علاقة الإنسان بالله والطبيعة والعالم، ولا تملك الذات إلا أن تحاول دفع شبح الموت، محكومة بالجمال الذي يأخذها إلى الجميل.

ويدفعه احتفاؤه بالحياة للعودة إلى بدايات التكوين، طالباً من إلهته الأثيرة عناة أن تغني قصيدة التكوين ثانيةً، وحين يمعن النظر في الأشياء التي تتداعى والمكان وهو يستحيلُ طللاً والماضي معبداً مهجوراً، يجد أنَّ كل هذه الأشياء تشبهه، لكنه يصرُّ على ألا يشبهها، فهو حفيد المرضى الغنائيين، وهي إحدى صفاته التي يؤكد عليها ويحتفي بها، فعندما تضيق الأرض عليه؛ يسترسل في أحلامه متحرراً من إسار الأرض والواقع المحدود؛ وكأنه يريد أن يقول إنَّ قصيدته امتدادٌ للقصائد الغنائية القديمة:

كأنَّ الأرضَ ضيّقةٌ على

المرضى الغنائيينَ، أحفادِ الشياطينِ

المساكين المجانين الذين إذا رأوا

حلماً جميلاً لقّنوا الببغاء شعر

الحب، وانفتحت أمامهم الحدود[1]

وفي إيمانه العميق بحتمية النهاية يبدو راغباً في البقاء مدّة أطول على سفينة الحياة بعد أن يحلَّ الطوفان، لا لينقذ العالم، بل ليشاهد الناجين بعده إذا ما كانوا سيعيدون الحكاية، ويتساءل عن حقيقة البداية والنهاية، وكأنَّ شيئاً من الفضول الوجودي يقوده إلى البقاء والتشبث بالحياة أكثر[2].

---

[1] درويش، محمود، **جدارية**، (ط1)، عمّان، الأهلية للنشر والتوزيع، 2013م، ص 45،46.

[2] ينظر: **المصدر نفسه**، ص 46.

ويلجأ إلى الأسطورة في احتفائه بالحياة؛ فيتلبّس صوته بصوت جلجامش الذي يخاطب صديقه أنكيدو؛ والذي يمكن اعتباره الجزء الجسدي للشاعر، بينما يمثل جلجامش الجزء الطامح للخلود:

ظلمتُكَ حينما قاومتُ فيكَ الوحشَ،

بامرأةٍ سقتكَ حليبها، فأنستَ..

واستسلمتَ للبشريّ...[1]

فهو يعبر عن ندمه؛ لأنه دجّن الجانب الوحشي فيه، المنكب على الحياة، وقتله بالوعي جاعلاً إياه مترقباً للموت، خائفاً من الحياة، ويحاول أن يصلح خطأه الفادح، فيطلب من أنكيدو أن يعود لحالته الأرضية وفطرته الوحشية، وأن يتحلل من إسار الوعي المفرط ومن الغد، ويعيش الحاضر، ويحلم بالمساواة، ويعمّر الأرض بين دجلة والفرات، ويحفظ الأسماء، ويرى المصائر، ويحمل الدنيا على كتفيه ثوراً هائجاً، ويبحث عن الأبدية، وينحاز لأرضيته ويومه، ولا ينتظر الغد، ويعيش لجسمه لا لوهمه، ويبحث عن الخلود لا على طريقة جلجامش بل بالتناسل؛ حتى ينجب ولداً يحمل عنه روحه، فلا يكرره بقدر ما يكرّس حياته.

وما يقوله الشاعر المختبىء خلف جلجامش عن أنكيدو يحاوله ــ أي الشاعر ــ في قصيدته، مؤكداً بشكل غير مباشر على حبه للحياة واحتفائه بها، وعلى أهميّته، وعلى أنَّ موته خسارة كبيرة نابعةٌ من تفرّده والمكانة التي وصل إليها؛ وهذا يحيلنا إلى قصائد الرثاء القديمة؛ حيث كان الشاعر يؤكد صفاته، ويتحدث عن أهميّته والمكانة التي كان يتبوأها.

وعلى الرغم من احتفاء الشاعر بالحياة وانطلاقه في عوالم متخيلة، إلا أنه يعود إلى مرضه الذي قاده إلى رحلة الموت ويظهر ضعفه البشري؛ وهذا ما نجده في قصائد الرثاء القديمة، فكثيرٌ من الشعراء الذين رثوا أنفسهم كان يعمدون إلى إظهار ضعفهم الجسدي والتحسّر على أيام الشباب والقوة.

---

[1] درويش: **جدارية** ، ص81.

وفي الوقت الذي كان قلب الشاعر نابضاً بالحياة ومصرّاً عليها، كان جسده عاجزاً عن القيام بأدنى حاجاته الأولية، فيضع روحه المندفعة مقابل جسمه المريض:

ما قيمة الروح إن كان جسمي

مريضاً، ولا يستطيعُ القيامَ

بواجبه الأوليّ؟

فيا قلبُ، يا قلبُ أرجع خُطاي

إليَّ، لأمشي إلى دورة الماءِ

وحدي [1]

وكأنه يهبط من عالم الخيال والوهم، ويرتطم بحالته الأرضية المرهقة؛ فتبدو الأحلام والخيالات والروح باهتة أمام الجسد الذي لا يستطيع القيام بواجباته البسيطة، ويستبدُّ الجسد الهشُّ بصاحبه أكثر وأكثر، فينسى ذراعيه وساقيه وركبته ووظيفة عضوه الصغير والتنفس من رئتيه، ولا يملك إلا أن يخاف على لغته أكثر من كل شيء، لكنَّ هذا الخوف يميّزه عن سواه؛ فالقليل من البشر من يكترثون لأمر اللغة في لحظات الموت؛ وهكذا يصبحُ الحرص على اللغة ميّزة، حين يموتُ صاحبها يكون الآخرون قد خسروه:

أخافُ على لُغتي

فاتركوا كل شيء على حاله

وأعيدوا الحياة إلى لغتي![2]

---

[1] درويش: **جدارية**، ص 63.

[2] **المصدر نفسه**، ص63.

ويعود الشاعر إلى قلبه الذي لم يعد متطفلاً ومدللاً كما عهده دائماً، بل أصبح غريباً عنه، قابلاً للعطب والتلاشي والصدأ، زائداً عن الحاجة مثل حرف الكاف في التشبيه؛ فيؤكد على وظيفة القلب، والكارثة الكامنة وراء تعطّله وزيادته عن حاجة صاحبه؛ فلن يستطيع بعدها أن يتعاطى مع الأشياء بحسّه الجمالي المرهف، وستصبح كل الجماليات بدورها مجرّدة عصيّة على القبض، وتدّثر العواصف بالمعاطف [1].

ولا يكتفي الشاعر بإظهار ضعفه الشخصي في جانبه الجسدي، وإنما ينفذ إلى الضعف الإنساني العام حيال مشكلة الموت، متقنعاً بقناع سليمان الحكيم في أناشيده، ويتجلى هذه الضعف في النفاذ إلى عمق الوجود والوصول إلى اليقين التام بحتمية الزوال، لكنه في المقابل ضعفٌ ينطوي على الحكمة؛ فهو نتيجة التبصّر العميق في الحياة والأشياء والإدراك للغز الوجود:

ضاقَ بي جسدي

ضاقَ بي أبدي

وغدي

جالسٌ مثل تاجِ الغبارِ

على مقعدي

باطلٌ باطلُ الأباطيل... باطل

كل شيء على البسيطةِ زائلْ[2]

فهو يتقنع بقناع الملك الجامعة بن داود الذي امتلك كل شيء ليؤمن بعبث الحياة وبطلانها، مقيماً ــ أي الشاعر ــ نوعاً من المشاركة الرمزية، ومتحدثاً عن الوجود الذي يفضي

---

[1] ينظر: درويش: **جدارية**، ص 77.

[2] **المصدر نفسه**، ص84،85.

إلى العدم؛ فكل شيء يصل إلى الذروة لينخفض في النهاية ويقترب من الزوال؛ وبهذا يبقى معلّقاً بين التمرّد الإنساني على القضاء، والخضوع للمشيئة الإلهية التي لا يفهمها البشر[1].

وحينما يسألُ: مَنْ أنا؟، يجيب: أنا شاعرٌ وملكٌ وحكيم؛ فكأنه يريد أن يقول لنا أننا بفقدانه سنخسرُ حكيماً مثل الملك الجامعة، مع أنّ الشاعر كان يخشى من تكاثر الحكماء حوله.

وقد بدا الشاعر متمسّكاً بالحياة محتفياً بها، وكأنَّ لديه المزيد ليقوله ويفعله، لكنَّ الموت بوصفه فكرةً وحدثاً يدهمه من جميع الجهات، ويحدّق فيه من نافذة مرضه؛ فيلجأ إلى أنسنة الموت ومخاطبته، ساعياً بهذا الخطاب إلى تجريد الموت من حسّه المأساوي، وإعطائه بعداً إنسانياً تختفي معه شراسة الموت التي يجسّدها شعر الرثاء عادةً [2]، وهنا يمكن القول إنَّ من مظاهر تميز قصيدة درويش مخاطبة الموت وأنسنته التي تعمل على تجريده من هالات الغموض التي تحيط به؛ وهذا ما لا نجده في قصيدة الرثاء العربية؛ حيث تضعف الذات أمام الموت وتتحدث عنه بشكل مجرّد.

يطلب الشاعر من الموت أن ينتظره في بلاده خارج الأرض، وكأنَّه لا مكان له في هذا العالم النابض بالحياة؛ فهو يريد أن ينهي ما تبقى من حياته بقراءة طرفة بن العبد قراءة وجودية خالصة، ويريد أن ينهي تدابير جنازته في الربيع، كما يريد هو لا كما يريد الخطباء الذين سيجعلون موته مكروراً ومملاً، ويريد أن يموت بطقوسٍ صوفية فريدة، تجعل من موته حياةً متجددة.

ويسألُ الموتَ أن ينتظره حتى يُعدَّ فرشاة أسنانه وماكنة الحلاقة والكولونيا والثياب؛ واستعراض كل هذه المتعلّقات الشخصية يفسر شعور الذات باستمرارية الجسد؛ وكأنها تجتهدُ في تحويل مفهوم الموت من مجهوليته الميتافيزيقية إلى معلوميته الواقعية [3]، بل إنَّ الذات تسعى إلى تحويل عالم الميتافيزيقا كله إلى عالم واقعي معلوم ومألوف؛ فيسأل الشاعر الموت عن

---

[1] ينظر: الديك، إحسان، ***التناص الأسطوري في جدارية محمود درويش***، **مجمع اللغة العربية**، باقة الغربية، ع3،ع4، 2010 /2011م، ص 19.

[2] ينظر: الشيخ: **جدارية محمود درويش بين تحرير الذات ووعي التحرر منها**، ص 120.

[3] ينظر: مساوي: **جماليات الموت في شعر محمود درويش**، ص118،119.

المناخ هناك، وعن الخريف والشتاء والكتب ولغة الحديث الدارجة، في محاولة منه لكسر حـــدة المجهول المرتقب [1].

ويعطي الشاعر الموت فرصته ليتحدث، ويطلب منه أن يكون صديقاً له:

أتأذنُ لي بأن أختار مقهىً عند

باب البحر؟ ــ لا.... لا تقترب

يا ابنَ الخطيئة، يابن آدم من

حدود الله ! لم تولد لتسأل، بل

لتعمل [2]

وكأن الموت هنا ينتقم لنفسه، ويريد للإنسان الذي يسمّيه ابنَ الخطيئة ألا يتجاوز حدوده المرسومة له سلفاً، وأن يخضع لإرادة القدر التي يمثّلها الموت، فقد وُلد ليعمل لا ليسأل، لكـــنَّ الإنسان / الشاعر يسعى لأن يدرك حكمة الموت الخبيئة منذ بدايات التاريخ، فربما أخطـــأ فـــي تعليم قابيل الرماية، أو في تدريب أيوب على الصبر الطويل؛ وكأن الموت يحمل شيئاً من خطايا الإنسان ولعناته، ويريد الشاعر أن يصادق الموت ويحرره روحياً، فيكتب:

فأنا وأنتَ على طريق

الله صوفيّان محكومان بالرؤيا ولا يريانِ !

عد يا موتُ وحدكَ سالماً،

فأنا طليقٌ ههنا في لاهنا[3]

---

[1] ينظر: درويش: **جدارية**، ص 49.

[2] **المصدر نفسه**، ص 58.

[3] **المصدر نفسه**، ص 59،60.

فيبدو وكأنه حقق انتصاره المنتظر على الموت، لكنه لا يريد أن يكرّس هذا الانتصار دون أن يسخر من الموت؛ فيطلب منه أن يعود إلى منفاه وأدوات صيده، حتى يهيّىء له كأساً من النبيذ الأحمر احتفالاً بعودته إلى الأرض؛ ولم تكن عودته إلا لأنه أحس أنه ممتلىء بالحياة أكثر بعد أن طاشت سهام الموت، فيريد أن يبث الحياة بالشحرور، ويطلب من الموت أن ينتظره حتى ينهي زيارته القصيرة ويقول: شكراً للحياة؛ [1] وفي قوله هذا تمجيدٌ لها، وتمجيد الحياة من صفاته التي كثيراً ما ترددت في أشعاره السابقة؛ وبالتالي فإنه كان يتميزُ عن غيره في تمجيده الحياة فوق الأرض لا تحت الطغاة، وفي أنه يريد أن ينتصر على الموت بتخليده نفسه؛ فيذكر صفة الخلود ويصرّ عليها في غير موضع.

وعلى الرغم من مرض الشاعر واقترابه من الموت أو دخوله في التجربة وحواره الحميمي مع الموت، إلا أنَّ هاجس الخلود كان يبسط ظلاله على القصيدة، ويتجلى بأشكال مختلفة، وكان الشاعر يطمح إلى الخلود ويسعى إليه من خلال ثلاثة مرتكزات أساسية:

1 ــ الكتابة

يؤكد الشاعر على فعل الكتابة؛ بوصفه تحقيقاً للذات في عالم الامّحاء والتلاشي، وبوصفه استراتيجية دفاعية فاعلة في وجه الموت الذي يهدد بالعدم والزوال، وبدأ بتأكيد اللغة والتأسيس لها في هذا العالم على اعتبار أنَّ الكتابة تحقيقٌ عالٍ للّغة:

وأنا الغريب بكل ما أوتيتُ من

لُغتي. ولو أخضعتُ عاطفتي بحرف

الضاد، تخضعني بحرف الياء عاطفتي،[2]

---

[1] ينظر: درويش: **جدارية**، ص 62.

[2] **المصدر نفسه**، ص20.

فبمقدار ما يُخضع اللغة وتصبح طوع قلبه وهواه بمقدار ما تُخضعه اللغــة؛ فتؤســس الكلمات لأرضٍ بعيدة تُجاور الكواكب، يقتربُ الشاعر منها فتستحيلُ منفىً يتــأرجحُ فيــه بــين التسامي إلى الأعلى والاغتراب الأرضي.

ويُعرّج الشاعر على الكتابة؛ بوصفها تحقيقاً للكينونة، فيكتب:

أنا مَنْ تقولُ له الحروفُ الغامضاتُ:

اكتبْ تكن !

واقرأ تجد

وإذا أردتَ القولَ فافعل، يتحدْ

ضداكَ في المعنى...

وباطنُكَ الشفيفُ هو القصيدُ[1]

فتبدو الكتابة هنا تحقيقاً للذات في عالم الاغتراب الذي يسببه الموت، ليتّحــد الضــدان ويصبح باطن الشاعر هو القصيدة، ولا مجال لتحقيق كينونة الشاعر إلا بالكتابة؛ وهذا ما قد بدأ يلحُّ عليه في الكثير من قصائده الأخيرة[2].

ويتحدث الشاعر عن قصيدته بوصفها تمثّلاً أعلى للكتابة والكلام ومنجزاً للخلود الــذي يصبو إليه؛ فيصفها بأنها خضراء في خمسة مواضع من القصيدة؛ بما يحيل إليه اللون الأخضر من معاني التجدد والانبعاث، ويصف أرض قصيدته بأنها كلامُ الله عند الفجر، تحاوره وتطــلُّ عليه من بطحاء هاويته؛ لتكرّس غربته، لكن ليست تلك الغربة التي تقصي الإنسان الشاعر عن عالمه وذاته؛ إنما هي غربة المعنى التي تجعل من الشاعر الفرد قبيلة بحدّ ذاتها.

---

[1] درويش: **جدارية**،، ص23.

[2] ينظر: الشيخ: ، **جدارية محمود درويش بين تحرير الذات ووعي التحرر منها**، ص140.

ويعي الشاعر أهمية الكتابة والقصيدة وأثرهما الفاعل في الوجود، فيكتب:

لا شعبَ أصغرُ من قصيدته. ولكنَّ

السلاحَ يوسّعُ الكلمات للموتى وللأحياء فيها،

والحروفُ تُلمّعُ السيفَ المعلّق في حزام الفجرِ،

والصحراءُ تنقصُ بالأغاني أو تزيدُ[1]

فتغدو القصيدةُ كونيةً توسّعُ الكلمات للموتى وللأحياء على حد سواء، ووعـــاءً يحتـــوي العالم ويتّسعُ للطبيعة بكل موجوداتها ومتعلّقاتها.

ويؤكد على غنائية قصيدته؛ فهي خصبةٌ متجددة دائماً، يحملها الغنائيون من زمنٍ إلـــى آخر، أو هي قصيدة متناسلةٌ من قصائد سابقة، له منها وضوح الظل والمعنى المتشابه مع كلام الأنبياء والرمز المحتقن بالأضداد، تتوزع بين التجسيد الذي لا يعود بها من الـــذكرى، وبـــين التجريد الذي لا يرفعها إلى الإشراقة الكبرى، فيكتفي بأن تكون قصيدته أرشيف حياتـــه الـــذي يؤرخ لدهشته وطموحاته وأحلامه العالية، حيث تنسلخُ أناه فيها وتكتبُ الحياة كما تشتهي:

ولي منها: " أنا " الأخرى

تدوّنُ في مفكرة الغنائيين يومياتها:

"إن كان هذا الحلمُ لا يكفي

فلي سهرٌ بطوليٌّ على بوابة المنفى.. [2]

ويحتفي أكثر بقصيدته الخضراء العالية وهي تحتوي الطبيعة والعالم، فيـــدوّنها بإيقـــاع النوارس على كتاب الماء، ويكتبها على السنابل في كتاب الحقل؛ حيث فيهـــا امـــتلاء شـــاحبٌ ورغبة عارمة في التجدد والانبعاث.

---

[1] درويش: **جدارية**، ص31.

[2] **المصدر نفسه**، ص 40.

ولا يكتفي بتكريس قصيدته بوصفها معادلاً للوجود ومنجزاً معدّاً للخلـــود، إنمـــا نـــراه يستحضر بعض الشعراء الذين كانت لهم فلسفة خاصة في الوجود، وتأملوا تجربة الموت بعمق؛ مثل: امرىء القيس وطرفة بن العبد وأبي العلاء المعرّي، ويخلق نوعاً من الحلول بين الماضي والحاضر، وشكلاً من أشكال المؤازرة الرمزية [1].

2 ــ العود الأبدي

لا يكتفي درويش بالكتابة وتحققاتها سبيلاً للخلـــود، بـــل إنـــه يســـتثمر الكثيـــر مـــن الاستراتيجيات الدفاعية في وجه الموت، منفتحاً على ثقافات وفلسفات إنسانية متعددة؛ فنجده في الصفحات الأولى من القصيدة يقترب من فلسفة العود الأبدي التي نادى بها الفيلسوف الألمـــاني (فريدريك نيتشه)، فحين يدلف الشاعر إلى عالم الموت يقاوم هذا العالم المحمل بالتلاشي والعدم متّكئاً على فعل الصيرورة، فيكتب:

سأصيرُ يوماً فكرةً. لا سيفَ يحملها

إلى الأرض اليباب، ولا كتاب...

كأنّها مطرٌ على جبلٍ تصدَّع من

تفتّح عشبةٍ،

لا القوة انتصرت

ولا العدلُ الشريد[2]

فهو يؤكد أنّه سيصيرُ يوماً ما يريد، ولن ينتهي به المآل إلى العدم المرتقـــب؛ سيصـــيرُ فكرةً وطائراً يتجدد كلما احترق جناحاه، وشاعراً يجعل الماء رهن بصيرته، وكرمةً يعتصـــرها

---

[1] ينظر: الغرافي: **خطاب الموت في جدارية محمود درويش ؛ رثاء استباقي لذات حدّقت في الموت طويلاً**، ص 45.

[2] درويش: **جدارية**، ص10.

الصيف ويشرب نبيذها العابرون، ونلاحظ أنّه يستخدم فعل الصيرورة " سأصير " لا فعل الكينونة " سأكون " الذي يوحي بالسكون والثبات.

ويرى (نيتشه) أنَّ الحياة لا تستطيع أن تتكر المعرفة بالوجود دون أن تفنى، فيوفق بين هذا القول وبين فكرة العود الأبدي بقوله: إنَّ الوجود يفنى ليعود من جديد بوصفه عوداً أبدياً[1] ؛ حيث يصبح الفناء الحتمي سبيلاً لتحقيق الصيرورة، ويبدو أنَّ هذا ما رمى إليه درويش حين أكد على عودته بعد الموت من جديد.

وفي وصفه لرحلة الموت نجده يستشعر وطأة الوحدة؛ فلم يكن هناك من أحد يراه ويتكلم معه؛ ويعلل هذا بأنه جاء قبيل ميعاده، ولا يملك إلا أن يسلخ أناه الأخرى عن أناه الأرضية، فيلتقي بصيرورته الجديدة، وهذه الأنا الأخرى ستعيد تكوينه من جديد، طالباً منها أن تكوّنه وأن تدهنه بزيت اللوز وتكلّله بتاج الأرز[2].

ويؤكد في موضع آخر من القصيدة أنّه تعلمَ البقاء من الفناء؛ فهو حبّة القمح التي ماتت لكي تخضرَّ ثانيةً، وفي موته حياةٌ ما، وقد آثر الزواج من المفردات؛ لأنه لم يلد ولداً يحمل موته ويعود من خلاله، ويؤكد أنَّ أعضاءه ستشبُّ على جميّزة، ويصبُّ قلبه ماءه في أحد الكواكب؛ فنزوعه العالي للخلود، لا يدفعه لأن يتخيل نفسه يعود بشراً آخر من جديد، بقدر ما يدفعه لأن يلتحم بالعالم بكل موجوداته ويغدو فكرةً ووجوداً أكثر منه بشراً، وهذا الإصرار على أنّه سيصيرُ يوماً ما يريدُ يميّزه عن ملايين البشر الذين يمرّون في هذه الحياة دون أن يمتلكوا الإرادة والرغبة في كينونة مختلفة؛ وبالتالي فإنَّ خسارته فادحة.

3ــ التاريخ

يستعين الشاعر بالتاريخ في مواجهة الموت المدجّج بالعدم؛ فيعود إلى الماضي السحيق وإلى الحضارات القديمة وما فعله الموت بها:

---

[1] ينظر: إبراهيم، يسري: **فلسفة الأخلاق:فريدريك نيتشه، (د.ط)**، بيروت، دار التنوير للطباعة والنشر، 2007م، ص 251 ــ 253

[2] ينظر: درويش: **جدارية**، ص 42، 43.

لا شيءَ يرجعُ غير ماضي الأقوياء

على مسلاّتِ المدى... [ذهبيةٌ آثارهم

ذهبيةٌ] ورسائلُ الضعفاءِ للغدِ،

أعطنا خبزَ الكفاف، وحاضراً أقوى

فليسَ لنا التقمّصُ والحلولُ ولا الخلودُ[1]

فالصدى الذي يتناهى إلى مسمعه في رحلة الموت؛ يؤكد له أنَّ لا شـــيء يعـــود غيـــر ماضي الأقوياء ذوي الآثار الذهبية، ورسائل الضعفاء الذين يبحثون عن كفاف يـــومهم لا عـــن خلودهم الأبدي، ويؤكد على عبثية التاريخ أمام رهبة الموت، وهو يصفُ الأرض بأنّهـــا عيـــدُ الخاسرين، وأنَّ الناس هم ضحايا الموت والمكان، خيامهم في الريح، وهم أقوى من الأعشـــاب في ختام الصيف؛ ليبدو مؤمناً بفلسفة القوة للانتصار على الموت.

لكنّه وفي حواره مع الموت ينتصر للتاريخ بوصفه منجزاً للخلود، فيكتب:

هزمتكَ يا موتُ الأغاني في بلاد

الرافديْن، مسلّةُ المصريّ، مقبرة الفراعنة،

النقوشُ على حجارةِ معبدٍ هزمتكَ

وانتصرت، وأفلتَ من كمائنكَ

الخلودُ[2]

فهو يجرّد الموت من جبروته المفترض وسطوته الفاضحة، مؤكداً أنه هُزم أمام منجزات الحضارة من أغاني الرافدين إلى مسلّة المصري ومقبرة الفراعنة إلى النقوش المرسومة علـــى

---

[1] درويش: **جدارية**، ص 18، 19.

[2] **المصدر نفسه:** ص53،52.

حجارة المعابد التي رحل أصحابها وبقيت؛ لتكرّس فعل الخلود الذي ما انفكَّ الموت ينصب لـــه الكمائن؛ وكأنَّ الشاعر ينتقل من الشخصي الخاص إلى التاريخي العام وينفتح علـــى الإنســـاني المـــشترك في تحقيق فعل الخلود.

ويعود ليواجه الموت بسلاح التاريخ وهو يخاطبه، لكن هذه المرة يتساءل فيما إذا كـــان التاريخ صنو الموت أم عدوه؛ فقد تبيضُ الحمامة في خوذ الحديد، وينمو نبات الشيح في عجلات مركبة محطّمة؛ وبهذا فإنّ التاريخ في تعاقبه على الطبيعة يتحالف مع الموت بشـــكل أو بـــآخر محققاً فعل الفناء، لكنَّ غريزة الحياة والتجدد الكامنة في الطبيعة تهزم المـــوت والتـــاريخ فـــي تضافرهما، وتكتب أنشودة الخلود والبقاء[1].

3.2.2 في حضرة الغياب[2]

صدر كتاب درويش" في حضرة الغياب " عام (2006م)، عن دار رياض الريّس للكتب والنشر، ويقع في مائة وإحدى وثمانين صفحة من القطع المتوسط، موزّعة في عشرين فصـــلاً يحمل كل منها رقماً رومانياً، وقد صنّفه الشاعر على أنّه نصٌ، وفيه حوارٌ بين الشـــعر والنثـــر والمجرّد والمشخص والذهني والحسي، وقد أسماه فيصل دراج " النثر الخالص " [3]، ويستحضر الشاعر فيه مراحل مهمة ومؤثرة في حياته متسخدما ضمير المخاطب في السرد؛ على اعتبـــار أنّ الشاعر مجموعة أنوات لا أنا واحدة [4].

وقد كتبت حول هذا النص الكثير من الدراسات التي تناولته من زوايا مختلفة، لكنَّ القليل من الدارسين تعاطوا معه ودرسوه بوصفه رثاءً للذات؛ ففي مقالٍ له حول الكتاب لا يميل عزّت عمر إلى اعتباره نصاً رثائياً اعتماداً على تصدير الشاعر كتابه ببيت مالك بن الريب؛ حيث إنَّ

---

[1] ينظر: درويش: **جدارية**، ص 61.

[2] اعتمد الباحث هذا النص في دراسته على الرغم من أنّه ليس شعراً كما تقتضي حدود الدراسة ؛ ذلك أنّـــه يجمـــع فـــي معظمه عناصر قصيدة رثاء الذات، كما أنّه يجمع بين الشعر والنثر.

[3] ينظر: دراج، فيصل، ***ثلاثة مداخل لقراءة محمود درويش، مجلة الكرمل***، ص 73.

[4] ينظر: الأسطه، عادل، في حضـــرة الغيـــاب، جريـــدة الأيـــام، فلســـطين، 2006/12/10م، الموقـــع الالكترونـــي: https://www.al-ayyam.ps/ar_page.php?id=29fbf8cy44023692Y29fbf8c تاريخ الزيارة: 2019/1/9 م.

قصيدة الأخير غنائيةٌ رثائية بسيطة؛ أما نص درويش فهو يرتقي بموضوع الاغتراب والغياب إلى أبعاد تراجيدية وملحمية، وموضوع الغياب في النص لا يُختزل في الجانب الذاتي، بل فيه ارتباطٌ بين الخاص والعام، وتوضيح لأسباب الغياب [1].

أما (تتز روك) فيعتبر الكتاب رثاءً للذات؛ فعندما استقبل وفداً من اتحاد الكتاب السويدين في رام الله عام (2006م)، كانت كلمات الشاعر الأولى لهم: أهلاً بكم، لقد انتهيت للتو من كتابة خطاب تأبيني، وبدا ترحيباً غريباً ليصدرالشاعر بعد أشهر كتابه " في حضرة الغياب"[2].

يصدّر الشاعر نصه ببيت مالك بن الريب الذي قاله في رثاء ذاته:

يقولونَ لا تبْعُدْ وهم يدفنوني وأينَ مكانُ البعدُ إلا مكانيا [3]

وكأنّها إشارة من الشاعر إلى إمكانية قراءة نصه باعتباره رثاءً للذات، وعودة من الشاعر للبعيد والحفر في الماضي.

ويفتتح نصّه بالكتابة عن الموت، وهذا النص كله ــ وكما يتبدى من عنوانه ــ يقوم على ثنائية الموت والحياة والحضور والغياب، ويلجأ الشاعر في البداية إلى سلخ الذات عن ذاتها؛ ليظهر على أنّه المرثيّ والراثي في الوقت نفسه، ففي هذا المشهد الجنائزي تظهر الأنا والأنت كجانبين مختلفين للشخص نفسه في لعبة ازدواج الشخصيات[4].

ويقف أمام الشخص الآخر الذي جرّده من نفسه بعد أن نثره أمامه بكفاءة تعادل كفاءته في مطالع القصائد، ويشكر مشيّعيه ويدعوهم إلى اختصار الوداع، والانصراف إلى عشاء احتفالي يليق بذكراه لينفصلا في خاتمة المشهد إلى مكانين:

---

[1] ينظر: عمر، عزت، في حضرة الغياب، جريدة البيان، الإمارات، 6 \11 \ 2006، الموقع الالكتروني: https://www.albayan.ae/paths/books/2006-11-06-1.873809، تاريخ الزيارة: 22 /1/2019 م.

[2] ينظر: روك، تتز، ***في حضرة الغياب؛ وصية محمود درويش***، تر: سليمان الطعان، **مجلة الموقف الأدبي**، ع518، سوريا، 1 يونيو 2014م، ص 173، 174.

[3] ابن الريب، ***مالك، ديوان مالك بن الريب؛ حياته وشعره***، تح: نوري حمودي القيْسي، مُستلٌّ من " مجلّة المخطوطات العربية"، مج 15، ج1، ص 93.

[4] ينظر: روك: **في حضرة الغياب؛ وصية محمود درويش**، ص 175.

أنتَ، إلى حياة ثانية، وعدتكَ بها اللغة، في قارىءٍ قد ينجو من سقوط نيزكٍ على الأرض

وأنا، إلى موعدٍ أرجأته أكثر من مرةٍ، مع موتٍ وعدته بكأس نبيذٍ أحمر في إحدى القصائد [1]

فأناه المنفصلة، بعد رحلة الموت، تمثّل الشاعر الذي ستخلّده اللغة ويبقى أثره عالقاً في ذهن قرّائه، بكل ما تحمله هذه الأنا من طموحات وهواجس تتعلقُ بالحياة والخلود؛ أما الأنا الأخرى فهي تلك الأرضية البائدة التي ستدلف إلى عالم الموت الذي أرجأه الشاعر أكثر من مرة ووعده بكأس نبيذ في إحدى القصائد؛ ولعله يشير هنا إلى قصيدته " جدارية " والحوار الطريف الذي خاضه مع الموت؛ حيث جرّده من صفاته وبدا متشبّثاً بالحياة؛ أما هنا فقد انطفأت جذوته وبدأ يتآلف مع معضلة الموت الذي لا يحب الغدر من حيث إنّهُ غادرٌ أصلاً:

أما الموت فلا شيء يهينه كالغدر: اختصاصه المجرب. فلأذهب إلى موعدي، فور عثوري على قبرٍ لا ينازعني عليه أحدٌ من غير أسلافي [2]

فهو سيذهب إلى موعده مع الموت واثقاً مطمئناً، لكن ليس قبل أن يتحقق وجوده على الأرض بقبر يملكه ولا ينازعه عليه أحد؛ أو بمعنى آخر: يتحقق وجوده بموته.

ويعود ويتحدث عن البياض؛ لون الأبدية والعبث الذي لا لون بعده؛ وبعد أن كان يوحي بالحياد في " جدارية "؛ نجده هنا يوحي بالفراغ والعبث، فكيف سيحمي أناه الأخرى، ويقيم كله اللائق في هذا العدم؟، ويستأذن أناه وهما يفترقان على البرزخ بأن يفسخ العقد المبرم بين عبث وعبث؛ فبعد أن كان ممتلئاً بالحياة محتفياً بها في " جدارية " يكرر هنا الحديث عن العبث، ولا يدري من انتصر في المحصّلة: أهو أم أناه أم الموت؟، وتتجلى هذه النظرة العبثية المشوبة باليأس شعراً وهو يخاطب أناه الأخرى، فيكتب:

مهما نأيتَ ستندو \ ومهمها قُتلتَ ستحيا \ فلا تظنّنَ أنك

ميتٌ هناكَ \ وانّكَ حيٌ هنا \ فلا شيءَ يثبتُ هذا وذلك

---

[1] درويش: **في حضرة الغياب**، ص 10.

[2] المصدر نفسه، ص 10.

إلا المجازُ \ المجازُ الذي درّب الكائنات على لعبة الكلمات [1]

فهو عبثٌ مشوبٌ بشيء من الحكمة؛ فلا يبدو أيّ شيء واضحاً، لا الحياة ولا المـــوت، ولا شيء يثبتُ أيّاً منهما إلا المجازُ، ويستحث الشاعر أناه أن يكتب نفسه بنفسه، ويكتب تـــاريخ قلبه وحبه وقيامة الشعب وتاريخ الجنس؛ ليظهر في النهاية وكأنه المرثي والراثي في آن واحدٍ:

أنا المرثيُّ والراثي \ فكُنّي كي أكونكَا قُمْ لأحملِكَ ااقتربْ مني لأعرفكَ ااابتعد عني لأعرفكَ![2]

وهي العبارة المركزية في النص؛ والتي تمكننا من مقاربته بوصفه رثاءً للذات؛ حيـــث يعترف بأنّه المرثي والراثي في الوقت نفسه، ولن يستطيع الشاعر القيـــام بواجـــب الرثـــاء إلا بابتعاده عن أناه ليعرفها أكثر.

ويشرع بتعداد بعض صفاته الأرضية، والتي من الممكن أن تكون موجودة في أي إنسان آخر؛ ليؤكد أنه إنسانٌ عادي لا يختلف عن سواه؛ فقد عاش طفولةً قاسيةً، ولم يكن مدللاً، وكان شقياً وطائشاً ونحيل الجسم، أوشك على الموت أكثر من مرة، لكن حسّ المراوغة وتعلقه بالحياة هو ما أنقذه وجعله يحتمل مشاق الحياة في طفولته المبكرة:

"لكنَّ لشهر آذارَ، القادر على سفك دم المكان شقائق نعمان، مهارة الإنقاذ من موتٍ مبكّـــر لا تنساه إلا لتتذكرَ أنَّ الحياة لم تأتِ إليكَ على طبقٍ من ذهب أو فضّة، هاشّةً باشّةً، بل جاءتـــك على استحياءٍ كجاريةٍ مدفوعةِ الأجر، صعبة وعذبة، وشديدة الممانعة. لكن التدريب الطويـــل على الألفة هو ما يجعل الحياة ممكنة"[3]

وقد كان لعنصر المصادفة دورٌ مهم في صياغة حياته وجعلها ممكنةً؛ حيث نجـــا مـــن الموت بالرصاص، وبحجرٍ طائشٍ، ودهساً بشاحنةٍ؛ ليدفعه كل هذا إلى التمسك بالحياة إلى الحد الذي جعله عاجزاً عن شكرها، وعندما يكبر سيبدأ بالتميّز وتحقيق الذات حين تتقاذفه المنـــافي

---

[1] درويش: **في حضرة الغياب**،، ص14.

[2] **المصدر نفسه**، ص 15.

[3] **المصدر نفسه**، ص 17.

ليروي للعالم قصة شعبه، ومن صفاته التي تحدث عنها حب النوم؛ بوصفه الطريق المؤدي إلى الحلم، والذي يعطيه الفرصة لأن يراجع نفسه، وفيه صفة الحنين الذي يكذب بصـــدق ويجمّـــل الماضي.

ويؤكد في أكثر من موضع على فعل الكتابة مبيّناً لنا ماذا خسرنا بموته؛ ففـــي مرحلـــة الطفولة بدأ يتعلّق بالكتابة والكلمات لا بوصفها سبيلاً للخلود ومعياراً للتميز والفرادة كما سيظهر لاحقاً؛ بل بوصفها باباً مشرعاً للخيال الذي يمكّنه من امتلاك الأشياء:

"**مَنْ يكتب شيئاً يملكه؟ ستشمُّ رائحة الوردة من حرف التاء المربوطة كبرعم يتفتّح. وستتذوّق طعم التوت من جهتين: من التاء المتّصلة ومن التاء المفتوحة كراحة اليدا**"[1]

ونجده يطلب من الشخص الذي جرّده من نفسه في بداية النص أن ينهض مـــن عـــالم الموت الأبيض ويعلّمه الشعر، ويُرجع الكلمات إلى براءتها الأولى؛ من أجل أن يتبادلا الرثـــاء بعد أن كان الشاعر هو الراثي والمرثي في بداية النص:

"**عُد طفلاً ثانيةً ا علّمني الشعر ا وعلّمني إيقاع البحرِ ا وخذ بيدي ا كي نعبر هذا البرزخ مـــا بين الليل وبين الفجر معاً ا ومعاً نتعلّمُ أولى الكلمات ا ونبني عشّاً ســـريّاً للـــدوريّ: ا أخينـــا الثالث ا عدْ طفلاً لأرى وجهي في مرآتكَ ا هل أنتَ أنا ا وأنا أنتَ؟ ا فعلّمني الشعر لكي أرثيكَ الآنَ كما ترثيني!**"[2]

ويبدو محتفياً بالشعر الذي يميزه عن سواه وينقله من مرتبة العادي والعابر إلى المتميز الخاص؛ فهو الذي يمكّنه من مقاربة الوجود والعالم ومزج الخيالي بالواقعي:

ولي في المجازِ مآربُ أخرى

كأنْ أتركَ الأغنية

---

[1] درويش: **في حضرة الغياب**، ص 26.

[2] **المصدر نفسه**، ص 31.

على رسلها...

تتلفّتُ شرقاً وغرباً

وتقفزُ بين السماوات والأودية ْ

وتعالجُ أوجاعها

بقليلٍ من السخرية ْ[1]

وقد كان يحاول باستمرار العثور على سطره الخاص في الزحام الممتد بين الكتابة والكلام؛ حيث تخلّص من سؤال الماهية الذي كان يؤرقه في البداية ليصل إلى سؤال الكيفية، فلم يعد يسأل ماذا يكتب بل كيف يكتب؛ ليكون له أسلوبه الخاص الذي يميّزه ويترك في قرّائه أثراً من بعده.

ويتحدث عن تجربة الموت التي خاضها بعد أن توقف قلبه عن العمل مدة دقيقة ونصف؛ فقد صار يهذي ويصرخ ويشتم، وكان أول شيء فعله عندما استيقظ أن طلب ورقة وقلماً بعد أن خشي أن يكون قد فقد لغته.

وفي حديثه عن فترة إقامته في بيروت واندلاع الحرب هناك؛ يستعرض بعض صفاته مثل: المكر والنزق والسخرية في الموقف غير الملائم، والمراوغة التي طالما ساعدته في حلّ سوء الفهم المتبادل بين الوعي وأعضاء الجسد، وبين الواقع والخيال؛ ليتعاطى مع الواقع بصفته الخياليَّ الوحيد، ومع الخيال بصفته الواقعيّ الأكيد [2].

وفي تلك المرحلة تلحُّ عليه معضلة الاغتراب وتأنيب الضمير، فيكرّر سؤاله: " لماذا نزلت عن جبل الكرمل؟ "؛ وكأنّه يرى في خروجه من فلسطين ذنباً لا يكاد يُغتفرُ؛ فيلجأ إلى مساءلة الذات ومساءلة العالم والوجود من خلالها.

---

[1] درويش: **في حضرة الغياب**، ص 73.

[2] ينظر: **المصدر نفسه**، ص 75 ــ 84.

ويتحدث عن عمله بوصفه كاتباً؛ حيث يظهر الحلم معادلاً للخيال والوحي التي المتمثّلَيْن على هيئة الكلمات، فالشاعر ينصب القلم والدفتر لاصطياده، ويأتيه حين لا ينتظره:

وحين يراك الحلمُ على وشكِ الانتباه إلى خارطة الذاكرة يعيرُكَ أحدَ جناحيْه، ويقلعُ بكَ إلى بساتين برتقالٍ معلّقةٍ فوق الغيوم، وإلى طيورٍ لا تعرفها، لكنها تخاطبكَ بمنطقها الذي تفهمه دون مكابدةٍ... فتولد من ذاتكَ ذاتٌ أخرى أعلى، وتحتضنُ الكونَ ويحتضنُكَ الكونُ، فيصيرُ داخلكَ خارجكَ، وخارجك داخلك. وتقولُ: أنا هو أنا[1]

فهو يتميّز هنا عن الآخرين بصفته كاتباً يشرحُ للآخرين كيف يكتب القصيدة، ويتعاطى مع العالم حين يكتب، فيحتضن الكون ويحتضنه الكون، وتكون له ذاته الأخرى والأعلى.

ومع أنَّه كان يعترف أنَّ الشعر لا يهزم الموت بل يؤجّله إلا أنّه كان يطمح للخلود بشكل أو بآخر، فرفض أن يكون له تمثالٌ يخلّده؛ لأنه يريد أن يتحرك ويكشّ الذباب ويمد لسانه ساخراً وينزل إلى الشارع وينقد ذاته [2] ؛ وكأنَّ الشعر وحده يتيح له أن يقوم بهذه الأفعال، ويروي ظمأه للخلود ويميّزه عن سواه؛ أو كأنه يريد أن يقول لنا: إننا خسرناه شاعراً أكثر منه إنساناً عادياً يمتلك صفاتنا وعاداتنا اليومية.

4.2.2 لاعب النرد

كتب درويش قصيدته "لاعب النرد" وأثبتت في ديوانه "لا أريد لهذي القصيدة أن تنتهي"، الذي نشر بعد وفاته، ويستعرض فيها حياته الماضية، أو بمعنى أدق يتمسك بالماضي المعلوم في مواجهة الموت الذي بدا وشيكاً، حتى إنّه عندما أرسل هذه القصيدة إلى أكرم هنية رئيس تحرير جريدة الأيام، بدت للأخير توقعاً للموت وقبولاً به، فما كان من الشاعر إلا أن قال له: "لا أحد يستطيع أن يهزم الموت"[3].

---

[1] درويش: **في حضرة الغياب**، ص 107.

[2] ينظر: **المصدر نفسه**، ص 101.

[3] ينظر: هنية، أكرم، ***صحراء هيوستن؛ الشاعر في رحلته الأخيرة***، **مجلة الكرمل** ع 90، ربيع 2009م، ص 134.

يشير الشاعر في بداية القصيدة إلى أنّه إنسانٌ عاديٌ؛ فليس حجراً تصقله المياه ليصبح وجهاً، أو قصباً تثقبه الرياح ليصبح ناياً؛ فهو ينزع هالات التقديس والتميز التي تحيط به ليستغرق في عاديّته وبساطته البشرية؛ حيث يظهر تواضعه وتميّزه بلغة مراوغة في الوقت نفسه، ومع أنّه تميّز بالفعل إلا أنه يحسُّ بأنه إنسانٌ يجري عليه ما يجري على الإنسان العادي من قلق الحياة والمصير[1].

ويعود إلى طفولته وإلى صفاته التي قامت على المصادفة بالدرجة الأولى؛ فقد وُلِدَ بلا زفة وبلا قابلة، وورث الكثير من الصفات الخَلْقية والخُلُقية عن عائلته؛ مثل خلل الشرايين، وضغط الدم المرتفع، والخجل في مخاطبة أمه وأبيه وجدته، والتداوي بالأعشاب الطبية، والملل في ليالي الشتاء، والفشل الفادح في الغناء.

وتقوده المصادفة للحديث عن العدم والموت اللذين يقومان بدورهما على عنصر المصادفة أيضاً:

كان يمكنُ ألا أكونْ

كان يمكنُ ألا يكونَ أبي

قد تزوّجَ أمي مصادفةً

أو أكونْ

مثل أختي التي صرخت ثم ماتت

ولم تنتبهْ

إلى أنّها وُلدت ساعةً واحدةْ

---

[1] ينظر: السعافين، إبراهيم، **شعر محمود درويش تحولات الرؤية؛ تحولات اللغة**، (ط1)، رام الله، عمّان، دار الشروق للنشر والتوزيع، 2018م، ص 325.

ولم تعرف الوالدةْ [1]

فتكراره لعبارة " كان يمكنُ "؛ يضعه دائماً في حيّز الاحتمالات الممكنة التي قد تتركه أسيراً للعدم أو تُسلمه لموتٍ محقق، ومع أنه تجاوز مرحلة العدم وتخطّى عتبة الوجود إلا أنَّ حياته ظلّت قائمةً على عنصر المصادفة والاحتمال؛ فنجا من حادث الباص عندما تأخر عن موعد رحلته المدرسية، ونجا من هدفٍ عسكري بعد أن تسلّل مع عائلته إلى قريته المدمّرة.

ولم تكن هذه الصفات الخَلقية والخُلقية التي ورثها عن عائلته ومصادفة النجاة السعيدة لتميّزه عن غيره من الناس العاديين، فالكثير يحملُ هذه الصفات، ويعيش على احتمالات الحياة والموت؛ فكل ما حدث له إلى الآن هو رديف المصادفة والحظ لا أكثر.

ونجده يشرع بتعداد صفاته المميزة، والتي تحقق له الفرادة وتعطيه هذه المكانة المهمة؛ ومن هنا يمكن مقاربة هذه القصيدة بوصفها رثاء للذات؛ إذا ما اعتبرنا أن قصيدة الرثاء تعدادٌ الراثي / المرثي لصفاته المميزة مؤكداً للآخرين ماذا خسروا بموته:

لا دور لي في حياتي

سوى أنني،

عندما علّمتني تراتيلها،

قلتُ: هل من مزيد؟

وأوقدتُ قنديلها

ثم حاولتُ تعديلها... [2]

فلم يكن له أيّ دور في خلق حياته التي جاءت مصادفة، لكنه كان له الدور الأكبر في تعديل هذه الحياة بالتعب والكد ومساءلة الذات ومحاولة خلق مكانة تميّزه عن سواه؛ لتصبح

---

[1] درويش، محمود، لا **أريد لهذي القصيدة أن تنتهي**، (ط1)،عمان، الأهلية للنشر والتوزيع، 2014 م، ص 35.

[2] **المصدر نفسه**، ص 39.

حياته جديرةً بالاحتفاء، وبهذا فإنّه لم يقدّر له أن يصبح سنونوّةً، لكنّه أصبح مجاز سنونوّة يحلّق فوق حطامه، وأصبح جار الألوهة الذي لا يتمتّع بهذه المكانة العالية؛ لأنـــه لا يســـتطيع إلا أن يتسمّرُ على الصليب ليصل إلى غده.

ويقوده حديثه عن حياته إلى الحديث عن الكتابة؛ فهو لا يعترفُ بالوحي ويرى أنّه حظُّ الوحيدين، وتبقى القصيدة رمية نرد على رقعة من ظلام، قد تشعُّ وقد لا تشعُّ، وهنا يـــأتي دور المهارة والامتثال التام للإيقاع والاحتفاء باللغة، وهو ما كان يسعى إليه دائمـــاً، ويـــدخل بهـــذا الامتثال في حالةٍ صوفيّة تتمازجُ فيها الأحاسيس والكلمات والمعاني؛ فيستطيع أن ينقل أناه إلـــى الآخرين، ويظهر دوره عندما ينقطع الوحي الذي يرتبط بالمهارة والاجتهاد[1].

وينتقل للحديث عن تجربته في الحب، وكيف يتميّز به؛ فيدرّب قلبه على الحب ليتّســـع للورد والشوك، ولا تتحقق كينونته إلا إذا التقت أناه بأنا الأنثوية، ويشرع في مخاطبـــة الحـــب بنَفس صوفي لا يكاد يخفى؛ فهو، أي الحب، حلولٌ للسماوي في الجسدي، ونهـــرٌ يفـــيضُ مـــن الجانبين، وهو حظُّ المساكين، وعواصف رعدية تهبُّ على العشاق[2].

ويبدو محتفياً بالحياة، ساعياً إلى تمجيدها والتشبث بها في الوقت الذي يطول فيه نشـــيد الوداع، ويقترب من الموت أكثر:

للحياة أقولُ: على مهلكِ، انتظريني

إلى أن تجفَّ الثمالةُ في قَدحي...

في الحديقةِ وردٌ مشاعٌ، ولا يستطيع الهواءُ

**الفكاكَ من الوردةِ **

انتظريني لئلاّ تفرَّ العنادلُ منّي

---

[1] ينظر: درويش: **لا أريد لهذي القصيدة أن تنتهي**، ص 41.

[2] ينظر: **المصدر نفسه**، ص 42، 43.

فأخطىء في اللحنِ ١

في الساحةِ المنشدون يشدّون أوتار آلاتهم

لنشيد الودع. [1]

ويعود مرة أخرى للحديث عن الحظ ودوره الفاعل في حياته:

هو الحظُّ. والحظُّ لا اسم لهُ

قد نُسمّيه حدّاد أقدارنا

أو نُسمّيه ساعي بريد السماءِ

نُسمّيه نجّار تخت الوليدِ ونعش الفقيدِ

نُسمّيه خادم آلهةٍ في أساطيرَ

نحنُ الذينَ كتبنا النصوصَ لهم

واختبأنا وراء الأولمب...

فصدّقهم باعةُ الخزفِ الجائعون

وكذّبنا سادةُ الذهبِ المُتخمون[2]

فيسمّي الحظ حداد الأقدار، وساعي بريد السماء، ونجّار تخت الوليد ونعش الفقيد، وخادم آلهةٍ كان قد كتب نصوصاً لها، وهذه ميّزة أخرى له وهي أنّه كان يكتب النصـــوص للآخـــرين متوارياً في الظل؛ فصدقهم الناس وكذبوه وبقي متوارياً وراء الكواليس.

---

[1] درويش: **لا أريد لهذي القصيدة أن تنتهي**، ص 44.

[2] **المصدر نفسه**، ص 45، 46.

ويستحضرُ الشاعر أسطورة نرسيس ويسقطها على ذاته بشكل موارب؛ فالشاعر ليس معجباً بنفسه ذاك الإعجاب الذي يصل به إلى تخوم الغرور، لكنَّ نُقّاده وقرّاءه ورّطوه بهذه الصورة[1]، وكذلك كان نرسيس الذي ورّطه صنّاعه بمرآته، ولو كان ذكياً لحطّم مرآته واكتشف حقيقة أنَّ الآخرين هم من صنعوه، لكنه في الوقت نفسه لو كان حراً لما أصبح أسطورة؛ وكأنَّ الشاعر يريد أن ينزع عن ذاته هالات التقديس والمسميّات والألقاب التي ارتبطت باسمه، ويتحدث عن ذاته كما هي، لكنه في الوقت نفسه لا يستطيع أن يلغي أثر القرّاء والمعجبين والمرحلة والقضية في صناعته.

ويستغرق في الحديث عن صفاته التي تميّزه وتجعله يتشبث بالحياة أكثر، ومنها صفة الأمل والتفاؤل الذي يدفعه للتدقيق في أبسط الأشياء.

ويقارب موضوع الموت من منظور كوني عام؛ فيشاهد منحدراً للحقل وقد أصبح متحفاً للهباء، حيث مات الألوف من الجند دفاعاً عن القائديْن، وعاش الرواة مصادفةً ليضعوا التاريخ في حيّز المصادفة أيضاً [2].

وحين يتحدث عن ذاته يعود إلى " كان يمكن " متلبّساً بالهواجس التي تصنعها المصادفة:

كان يمكنُ أن تسقط الطائرة

بي صباحاً،

ومن حسن حظي أني نؤوم الضحى

فتأخرت عن موعد الطائرة[3]

وفي النهاية يجد نفسه قادراً على اكتشاف الألم والإصغاء إلى جسده، فيستطيع أن يحيا لعشر دقائق مصادفة، لكنه يثير هذا السؤال الحارق: مَنْ أنا لأخيب ظن العدم؟، بعد أن كان

---

[1] ينظر: السعافين: **شعر محمود درويش تحولات الرؤية؛ تحولات اللغة**، ص 326.

[2] ينظر: درويش: **لا أريد لهذي القصيدة أن تنتهي**، ص 50،51.

[3] **المصدر نفسه**، ص 52.

يكتب: "هزمتك يا موت الفنون جميعها"؛ ليبدو يائساً لا أمام الموت فقط بل أمام العدم الذي مـــلَّ من المهادنة ومن لعبة الصدفة.

وبهذا نجد أنَّ الشاعر قد استغرق في تعداد صفاته التي تميّزه عن سواه؛ ليؤكد لنا مـــاذا خسرنا بموته، ومن هذا المنطلق يمكن قراءة القصيدة بوصفها رثاءً للذات، ونلاحظ أنَّ الأنا في هذه القـــصيدة تبدو خافتةً مشـــوبةً بـــبعض اليأس؛ لشعورها بـــاقتـــراب الـــموت وبـــجديّـــته المـــفرطة، عـــلى النـــقيض من "جدارية " التي كان فيها يحتال على الموت ويراوغه ويتشبث في الحياة بقوة؛ وكأنَّ الشاعر هنا يُحسُّ باقترب الموت فعلاً، ولن تكفيه الحيوات الكثيرة التـــي عاشها واختزلها في حياة واحدة؛ لكي تجعله يخيّب ظنَّ العدم هذه المرة.

3.2 المبحث الثالث: سميح القاسم

1.3.2 الموت في شعره

يحتلُّ الموت مكانة مهمة في شعر سميح القاسم، فلا يكاد ديوانٌ له يخلو من الحديث عن الموت وتجلّياته الجمعية؛ بوصفه مقروناً بمعاني: التضحية والفداء والبعث، وتجلّياته الفرديـــة؛ بعد فقده الكثير من أصدقائه وإصابته بالمرض.

وقد تناول بعض الدارسين موضوع الموت في شعر سميح القاسم؛ فأتى الباحثان حامد صدقي ورسول وازع على فكرة الموت في شعره، وهي من أولى الدراسات التي قاربت هـــذا الموضوع، وعالج الباحثان الرابط القوي بين شعر المقاومة والموت والشـــهادة، وتحـــدّثا عـــن الموت الجماعي الذي يتّصل بمعاني القضية والوطن، وعن الموت الشخصي بعد أن طغت على الشاعر مشاعر اليأس والقلق؛ فاقتصرت نبوءاته على انتظار الموت الذاتي الحقيقي، ولـــم يعـــد يبني واقعه المثالي[1].

ويتوقف نبيه القاسم أمام مركزية الموت في شعر سميح، موازناً بين رؤيته للموت فـــي بداياته الشعرية؛ حيث كان الموت يرتبط بمعاني الثورة والتجدد ونقطة الانطلاق، وبين المـــوت

---

[1] ينظر: صدقي، حامد، ووازع، رسول، ***فكرة الموت،وألوانه في شعر سميح القاسم***، **مجلة دراسات الأدب المعاصـــر**، ع23، 1993/1/18م، ص 91، 107.

الشخصي بعد تعرّضه لحادث سير خطير وإصابته بالسرطان؛ حيث أصبح الحديث عن الموت مقترناً بمعاني الخوف والتوجّس[1].

وتدرس أمل عبد اللطيف تجلّيات الموت في شعر سميح، وتتوقف أمام الموت الجمعي وما يرتبط به من معاني: الانبعاث والفداء والتضحية، وترصد تجربة الشاعر الذاتية مع الموت؛ لتخلص إلى أنَّ دلالات الموت تأثرت بالمراحل التي عاشها الشاعر، كما أنَّ الموت اكتسب خصوصية من تجربته الخاصة وثقافته الواسعة[2].

وتأتي إيمان حمود على موقف الشاعر من فلسفة الموت؛ فتتحدث عن جماليات الموت في شعره من المنظوريْن: الجماعي والذاتي، وتدرس الرؤيا الشعرية لجدلية الحياة والموت كما تظهر في شعره؛ وتخلص إلى أنَّ الشاعر سعى إلى تمجيد الموت كونه عرساً للشهيد، وفي الوقت نفسه عمل على تذليل الموت والإنقاص من قيمته، كما أنه ابتعد عن التأملات الفلسفية للموت، حيث رصد الواقع بلحظات تاريخية عاشها الشعب الفلسطيني؛ الأمر الذي مكّنه من أن ينتصر على الموت انتصاراً جمالياً[3].

وسيتوقف الباحث أمام بعض هذه القصائد التي أتى فيها الشاعر على موضوع الموت بوصفها رثاءً للذات، ويدرسها في ضوء قصيدة رثاء الذات العربية.

2.3.2 رثاء الذات في قصيدة "كلمة الفقيد في مهرجان تأبينه"

كتب القاسم قصيدته "كلمة الفقيد في مهرجان تأبينه" عام (1998م)، ونشرها في العام (2000م) عن مؤسسة الأسوار في عكا، وتندرج مع غيرها من القصائد التي أطلق عليها الشاعر مصطلح " السربيات "؛ والتي تتخذ شكلها من تحليق أسراب الطيور، وتعدد حركاتها

---

[1] ينظر: القاسم، نبيه: **سميح القاسم مبدعٌ لا يستأذنُ أحداً ؛ دراسات في إبداعه**، (ط1)، كفر قرع، دار الهدى للنشر والتوزيع، 2013 م، ص 52.

[2] ينظر: حسن، أمل عبد اللطيف داود: **ظاهرة الموت في شعر سميح القاسم**، (رسالة ماجستير غير منشورة)، نابلس، جامعة النجاح الوطنية، 2015م.

[3] ينظر: حمود، إيمان: **جدلية الموت والحياة في شعر " سميح القاسم "**، (رسالة ماجستير غير منشورة)، الجزائر، جامعة محمد خيضر، بسكرة، 2015\2016م.

وتحولاتها، على اعتبار أنَّ السربية قائمة على التداعيات والاستطرادات[1]؛ حيث إنّها تُقدّمُ أسطورةً أو حكاية وتتميّزُ ببناء قريبٍ من البناء المسرحي، ويسقط الشاعرموضوعها على الواقع الفلسطيني[2].

وفي هذه السربية يتقنع الشاعر بقناع هاملت إحدى شخصيات شكسبير المشهورة، ويخلق لهذه الشخصية رمزية خاصة ويسقطها على الواقع الفلسطيني، وقد أنجزت حولها بعض الدراسات التي تناولتها من زوايا مختلفة؛ فيدرسها حسين حمزة بوصفها تحمل بعض ملامح رثاء الذات، ويتحدث في دراسته عن رثاء الذات في القصيدة العربية، ثم يعرّج على هذه القصيدة، ويرى أنها تقوم في مجملها على التضاد الكلي أو ما يسميه تضاد الموقف من خلال محاور عدة متباينة [3].

ويأتي إحسان الديك على تقنية القناع في القصيدة، وطريقة توظيف الشاعر لها، وعلاقة الرمز بالأسطورة، متوقفاً أمام عتبة العنوان وموت الشاعر/ هاملت، وبعثه من جديد، ويتوقف أيضاً أمام علاقته بأوفيليا وما يحمله هذا الاسم من إيحاءات رمزية[4]، ويرى أنَّ الشاعر لا يرثي نفسه في حياته كما فعل الشعراء العرب الذين رثوا أنفسهم؛ حيث إنّهُ لم يمرّ بتجربة الموت، ولم يأخذ من هاملت تراجيديا موته ليشاكل موته هو، إنما ينفلت من الواقع ومن حدود المنطق والعقل ويدخل في جو أسطوري نرى فيه الفقيد حيّاً ومتكلماً[5].

وسيدرس الباحث هذه القصيدة في ضوء قصيدة رثاء الذات العربية، مجيباً على السؤال الآتي: كيف رثى الشاعر نفسه في هذه القصيدة؟، ومبيّناً بم تختلفُ قصيدة رثاء الذات هنا عنها في قصيدة رثاء الذات في الشعر العربي.

---

(1) ينظر: القاسم: **إنها مجرد منفضة**، ص 213

(2) ينظر: شمس الدين، محمد علي: نظم الكارثة: من السرد إلى الميثولوجيا: https://al-akhbar.com/Literature_Arts/36517، تاريخ الزيارة 18\11\2019

(3) ينظر: حمزة، حسين: رثاء الذات؛ محورة التضاد في سربية سميح القاسم، https://www.aleftoday.info/article.php?id=2945، تاريخ الزيارة: 10\11\2019

(4) ينظر: الديك،إحسان: ***رمزية القناع في سربية سميح القاسم؛ " كلمة الفقيد في مهرجان تأبينه "***، **مجلة جامعة الأزهر**، سلسلة العلوم الإنسانية، غزة، مج 13، ع 1 (B)، 2011م، ص 805 ــ 834.

(5) ينظر: **المرجع نفسه**، ص 816.

3.3.2 بين يدي القصيدة

تتكون القصيدة من ثلاثمائة وأربعة وثمانين سطراً، موزعة في ثلاثة وعشرين مقطعاً يفصل بينها فاصلٌ مقطعي (*)،على تفعيلات المتقارب، وخلافاً للفواصل المقطعية التي وضعها الشاعر يمكن تقسيم القصيدة إلى ثلاثة عشر مقطعاً على النحو الآتي:

ـ **المقطع الأول** (1ـ23): يشكرُ الشاعر مشيّعيه، وكل من بكى عليه ودعا له بالمغفرة.

ـ **المقطع الثاني** (24ـ44): يؤكد أنه مات غدراً، ويشرع في مخاطبة الشبح الذي يتراءى له.

ـ **المقطع الثالث** (45ـ77): يرى أنَّ الحرب قامت على مضضٍ، وأنَّ السلام المفاجيء لا يختلف عن الحرب، ويتحسّر على ذكرياته الماضية.

ـ **المقطع الرابع** (78ـ103): يبدو غير مصدقٍ لكل ما يجري حوله، ويناجي أمه وشبح أبيه معبراً عن يتمه وضياعه.

ـ **المقطع الخامس** (104ـ121): يتساءل عن سبب اغتياله وهو لم يقترف جرماً واضحاً.

ـ **المقطع السادس** (122ـ129): يسخر من الضجيج الفارغ الذي أثير بعد موته، ومن أصحاب الخطابات الذين ينمّقون الكلمات الجوفاء.

ـ **المقطع السابع** (130ـ149): يؤكد أنَّ رثاءه يسيرٌ وموتَهُ عسيرٌ، وأنه ما زال محملاً بالكثير من الأحلام والذكريات.

ـ **المقطع الثامن** (150ـ180): يتبدى حزنه الكبير على وطنه الذي لا يستطيع أن يرى نفسه فيه، ويشعر بالاغتراب وهو يجد نفسه محكوماً بالرحيل.

ـ **المقطع التاسع** (181ـ228): يبدو غاضباً وحكيماً ومتفائلاً بغدٍ أفضل.

ـ **المقطع العاشر** (229ـ261): يؤكد أنه هجر بلاط أبيه من أجل أن يحقق ملكه ووجوده، ويكون كما تشتهيه الحياة، ويتساءل عن الوقت الذي يستريح فيه.

ـ **المقطع الحادي عشر** (262ـ334): يتحدث عن أوفيليا، ويشعر بتأنيب الضمير؛ لأنه تقاعس في الدفاع عنها.

ـ **المقطع الثاني عشر** (335ـ371): يرى في نفسه القرمطي الأخير وهملت العربي، ويصرُّ على الانتقام والثورة رغم ضعفه وتخلّي الجميع عنه.

ـ **المقطع الثالث عشر** (372ـ384): يكرّر شكره للذين شيّعوه وبكوا عليه.

بالوقوف أمام عنوان القصيدة نجد أنَّ لفظة (الفقيد) تحتل بؤرة العنوان؛ فالكلمة التي ستُقال أضيفت له ومهرجان التأبين أقيم من أجله، ولأنَّ الشاعر لم يحدد هوية الفقيد؛ فإنَّ هذه اللفظة تنفتح في دلالاتها على هاملت وعلى الشاعر نفسه وعلى الإنسان الفلسطيني بشكل عام[1].

وتحيل لفظة التأبين إلى ألوان الرثاء الثلاثة التي اصطلح عليها الدارسون وهي: الندب والتأبين والعزاء، ويعود أصل التأبين إلى الثناء على الشخص ميتاً وحيّاً، ثم اقتصر استخدامه على الموتى فقط، ويتضمن إشادة بالميت ومناقبه الأثيرة، وتصوير مدى الخسارة والمصيبة في الفقيد[2]، لكنَّ هذه اللفظة تنحرف في دلالاتها في القصيدة؛ وتحمل معاني السخرية من الذين تخلّوا عن هاملت / الشاعر في حياته، وادّعوا حزنهم عليه بعد موته.

في المقطع الأول ينطلق الشاعر من الموت عائداً إلى الحياة، على النقيض من قصائد الرثاء التي تتجه من الحياة إلى الموت، فيجزل الشكر للمشيّعين الذين حضروا جنازته واشتروا له أكاليل زهر بطيء الذبول، وفضّلوا عليه بالبكاء، وقطعوا إجازاتهم ليتمكنوا من حضور جنازته، وهاتفوا بالرثاء، وأجشهوا بالبكاء، وهو وإن كان يتحدث بشيء من السخرية إلا أنه يحمل في كلامه شيئاً من الحكمة وهو يذكّر هؤلاء الناس بمصيرهم القادم؛ فهم قادمون على إثره إلى جنة أو جحيم[3].

---

[1] ينظر: الديك: **رمزية القناع في سربية سميح القاسم " كلمة الفقيد في مهرجان تأبينه"**، ص 816.

[2] ينظر: ضيف: **الرثاء**، ص 54.

[3] ينظر: القاسم، سميح: **كلمة الفقيد في مهرجان تأبينه ؛ سربية**، (ط1)، عكا، مؤسسة الأسوار، 2000م، ص 7، 8

وفي المقطع الثاني يرتفع صوت هاملت وهو يوصل رسالة للناس مفادها أنه مات غدراً، وهذا هو سبب عودته إلى الحياة:

أجل، متُّ غدراً

وأستأذنُ الموت كي أشكر الطعنةَ الغادرة

وأغرسَ في شُرفةِ الجرحِ من أجلكم وردةً

تفوحُ لكم. وتبوحُ بما تنزفُ الخاصرةْ[1]

فلا يؤرقه الموت بقدر ما تؤرقه طريقة الموت غدراً؛ وهذا ما يدفعه لأن يعود حانقاً وتاركاً للرواة أن يفسّروا موته وموت أبيه كما يشاؤون، ففي عرس أمه وضوحٌ شديد، وفي عمه غموضٌ شديد؛ ويدفعه كل هذا الالتباس لأن يتخبّط ويخاطب الشبح الذي يظهر له، محاولاً الإمساك باللغز الذي حيّره في حياته وها هوالآن يحيّره في موته.

وفي المقطع الثالث يبهت قناع هاملت ويطلُّ وجه الشاعر من ورائه وهو يرى أنَّ الحرب قامت على مضض، وأنَّ السلام المفاجيء لا يختلف عن الحرب في شيء، ويبدو أنَّ هذا السلام المفاجيء هو سبب غمّه ووقوعه في الموت الرمزي، ولم يكن له عزاءٌ إلا الشبح النافر من الضباب والذي ينذره بالنهار؛ بما يرمز إليه ذاك الشبح من التجدد والانبعاث والأمل بغدٍ جديد واضحٍ، وكأنَّ الشاعر يتخبّط بين مشاعر القلق واليأس والأمل الباهت بغدٍ أفضل، لكنَّ الشكوكَ والهواجس تطبق عليه؛ فيعبر عن شكه الطاغي حيال كل ما يحدث وتخبّطه وحزنه وضجره، وهي صفات الشاعر التي يمكن اعتبارها جمعيةً وذاتية في الوقت ذاته.

وفي حمأة التخبط والشك، وأمام التباس الواقع لا يملك إلا أن يعود إلى ماضيه متحسّراً عليه؛ فيتذكر الربيع والسحب والشجر والبيت؛ وكأنَّ الحاضر بظلامه يقوده إلى بهاء الماضي

---

[1] القاسم: **كلمة الفقيد في مهرجان تأبينه؛ سربية**، ص 8.

القديم ووضوحه الأليف، لكنه ما يلبث أن ينسحب إلى الحاضر الذي يشكّكه بوجــوده وحياتــه وموته:

تذكّرتُ أنّي تذكّرتُ أنّي نسيتُ

وكيفَ أموتُ لأني أعيشُ

وكيف أعيشُ لأني أموتُ

وأمسكُ حيناً وأفلتْ

بآلامِ هملت

وأحزانِ هملتْ

وأشباحِ هملت[1]

وتوحي الأسطر الأخيرة بأنَّ صوت الشاعر يطغى على صوت هاملت، ويطلُّ واضــحاً بين الفينة والأخرى؛ معبراً عن هواجس الشاعر وأوجاعه.

وفي المقطع الرابع يعود من جديد للتأكيد على صفاته التي تنطوي علــى الكثيــر مــن المخاوف والغضب؛ فهو رجل النار الذي تسرقُ الريحُ رماده، وهو اليائس الذي لا يســتطيع أن يصدّق النار التي تنطوي على الغضب والثورة، ولم يعد يملك شيئاً، و ما زال يخسر الكثير مما كان يملكه حتى بعد موته:

أنا رجلُ النارِ والثلجِ.. لا النارُ ناري. ولا الثلجُ ثلجي.

ولا الصحو صحوي. ولا الحلمُ حلمي

هباءٌ.. [2]

---

[1] القاسم: **كلمة الفقيد في مهرجان تأبينه؛ سربية**، ص 15.

[2] **المصدر نفسه**، ص 17.

وهنا يعلو صوت هاملت وهو يخاطب أباه وأمه معبراُ عن يتمه وتشرّده؛ فيذكّر أمه أنه ابنها، وأن عمه ليس أباه بنبرة حزينة يائسة، ويستثمر الشاعر لحظات الضعف التي يمر بها هاملت لينقل هذه التجربة الفردية إلى دلالاتها الجمعية:

إليَّ. إليَّ بحفنةِ رملٍ من البيدِ (قبل اكتشافِ الوقودِ

لحاملةِ الطائراتْ !)

إليَّ بجرعةِ ماءٍ ملوّثةٍ مجَّها النيلُ. قطرة ماءٍ يضنُّ

بها الأخوة التُركُ. قطرة وحلٍ ينزُّ بها دجلةٌ

والفراتْ

يموتُ على ظمأ قلبُ هاملت![1]

فينقل الشاعر اليتم الفردي الذي يعانيه هاملت إلى دلالاته الجمعية؛ حين يتحسر على بلاده العربية قبل أن يقسّمها السلام المفاجيء، فيقابل بينها وبين محنة هاملت الفردية المتمثلة بمقتل أبيه وزواج أمه ويسعى لأن ينقل التجربة من إسارها الفردي إلى الجمعي؛ ليصبح موت الأب وزواج الأم حدثاً رمزياً يسقطه على الواقع المعيش، مؤكداً بهذا على صفةٍ أخرى من صفاته وهي حسّه القومي الوحدوي الذي طالما تجلى في قصائده السابقة.

وفي المقطع الخامس نجد أن مخاوفه من الموت ما زالت قائمة مع أنّه ينطلق من الموت إلى الحياة، ذاك الموت الذي لا يأتي غدراً فحسب وإنما اعتباطاً ودون مبرر مقنع:

أعلمُ أنّي

ستغتالني المافيا في سريري. فجراً. بلا قهوةٍ.

---

[1] القاسم: **كلمة الفقيد في مهرجان تأبينه؛ سربية**، ص 18.

لاشتباهٍ خطيرٍ بأني وُلدتُ لأحيا. وأقسمُ أنّي بريءٌ.

بريءٌ. فلا وهم عندي. وأدركُ أنّي ولدتُ لتغتالني

المافيا نائماً حالماً.. وسؤالي

لماذا يتمُّ اغتيالي [1]

فالموت الذي يتحدث عنه ليس ذاك الذي يعقب الحياة ويضع حداً لها، بل هو الموت الذي يتخللها ويجعلها لا تشبه الحياة في شيء، ونلاحظ أنَّ صوت الشاعر هنا يطغى على صوت هاملت، وهو وإن كان يتحدث عن موت جمعي أو يرثي ذاته الجمعية ــ إن صح التعبير ــ إلا أنَّ هناك بعض الإسقاطات الشخصية؛ فالشاعر نفسه كان قد تعرّض لأكثر من محاولة اغتيال في حياته أتى عليها في سيرته الذاتية، ففي عام (1988م) حطّم مجهولون زجاج سيّارته التي أقلّته إلى أمسية شعرية، وفي تل أبيب أشهر أحد الصحفيين مسدّسه في وجهه؛ لأنه هاجم الاحتلال وفظائعه، إضافة إلى الكثير من الرسائل والمكالمات التلفونية والفاكسات المشبعة بالتهديدات [2].

ويكرر سؤاله الموجع: " لماذا يتمُّ اغتيالي؟ " وهو لم يحتس بعدُ فنجان قهوته، ولم يغتسل بقطرات الحلم، ولم يعش الحياة كما ينبغي أن تُعاش، وهنا يتذكر أنه على قيد الموت فيعود ليجزل الشكر للوفود المعزية بنبرة ساخرة لا تكاد تخفى، فهو سعيدٌ لأنه يقرأ خبر نعيه في الجرائد، ويضحكه الأسى المسرحيّ والضجيج الذي يُقام حوله ونقر الدفوف وقرع الدفوف؛ وكأنّه يسخر من أصحاب الخطابات الذين ينمّقون الكلمات ويدبّجون الخطابات ويتسابقون لرثاء الفلسطيني بعد موته لا للدفاع عنه في حياته.

---

[1] القاسم: **كلمة الفقيد في مهرجان تأبينه؛سربية**، ص 19، 20.

[2] ينظر: القاسم: **إنّها مجرّد منفضة**، ص 137

وفي المقطع السادس يلجأ إلى السخرية المرة؛ فيعبر عن سعادته وهو يقرأ نعيه على صفحات الجرائد، أو وهو يرى الموائد تمدُّ باسمه، وفي الوقت نفسه يضحك من الأسى المسرحي والضجيج الفارغ حوله [1].

وفي المقطع السابع يؤكد أن رثاءه يسيرٌ لكنَّ موته عسيرٌ، وقد عمد إلى إظهار ضعفه الناتج عن يأسه؛ فهو ثورٌ عجوزٌ بدون قرون يطعن ظهره المصارع تلو المصارع، ومع هذا فإنَّه ما زال يملك القليل من الحلم والذكريات التي تلغي حالة اليأس والضعف التي تتلبّسهُ:

وما زالَ بي ما يتيحُ اختصار الجهاتْ

وشيءٌ من الحلمِ والذكرياتْ

وصفصافةٌ تتمشّطُ بالريحِ

زيتونةٌ تذكرُ الله في باحةِ الدارِ

ما زال فوق الجدارِ

قليلٌ من الصورِ العائليةْ

وشبّابةٌ لستُ أتقنُ عزفاً عليها

ولكنّها تتقنُ العزف حين يهبُّ على شفتيها

نسيمُ العشيّةْ![2]

فهنا يبدو صوت الشاعر واضحاً ومتحلّلاً من قناعه وهو يعود بذكرياته إلى وطنه وينتمي للمكان أكثر، وتدفعه هذه الحمولات الطافحة من الذكريات ليؤكد مرة أخرى أنَّ رثاءه

---

[1] ينظر: القاسم: **كلمة الفقيد في مهرجان تأبينه؛ سربية**، ص 22.

[2] **المصدر نفسه**، ص 24،25

يسيرٌ وموته عسيرٌ، وهي لازمة يكررها أكثر من مرة؛ وكأنّه ما زال قادراً على الاحتفاء بالحياة حتى وإن كان محاصراً بالموت من جميع الجهات.

وفي المقطع الثامن يتبدّى حزنه على وطنه ومتعلّقاته لتطفو على السطح صفة أخرى تميّزه وهي حبه للبلاد وانتماؤه لها، لكنه حبٌ مشوبٌ باليأس الذي يكرّسه الاغتراب، فهو يرى مرايا للسماء، والسهول مرايا يرى فيها كل الشعوب والأجناس، ولا يستطيع أن يرى نفسه؛ ويقوده هذا الاغتراب إلى التشرّد؛ فلا الأهل أهله ولا الدار داره، ولا يحلو له شيءٌ حتى الموت، ليصبح محكوماً بالرحيل، تائهاً في فوضى الأمكنة، لا يعرف إلى أين سيذهب.

ويحاول أن يتجاوز لحظات اليأس والضياع؛ فيستحيل حزنه غضباً يدفعه لأن يثبت وجوده محتمياً بظل السؤال " أكون أو لا أكون.. هذا هو السؤال ":

وتحتَ رمادي المؤرّث بالحزنِ جمرٌ تحدَّرَ من صُلبِ

جدٍ إلى والدٍ يستغيثُ الولدْ

ومن ولدٍ عائمٍ في فضاءِ التقاويمِ. منفجرٍ في السديمْ

إلى ما تشاءُ السلالاتُ. جيلاً فجيلاً. إلى ما يشاءُ

الأبد

وما من مكانٍ أريحُ عليه مكاني[1]

وفي المقطع التاسع تنفتحُ في جدار غضبه العارم كوةٌ للأمل والتفاؤلِ بغدٍ أفضل؛ فلا بد أن تذوبَ ثلوجُ الأساطير يوماً ما، ويطلع العشبُ على سطح بيته العتيق، وتعود الأرض لتكتبَ تاريخها من جديد بعد الطوفان؛ وهذا ما يحيل إلى قصائده الأولى وما فيها من أمل وتفاؤلٍ كبيرين[2].

---

[1] القاسم: **كلمة الفقيد في مهرجان تأبينه؛ سربية**، ص 33

[2] ينظر: **المصدر نفسه**، ص 36.

وفي المقطع العاشر يعود ليتقنع بقناع هاملت بعد أن تؤرّقه الأسئلة الحارقة عن الغد الحالم: " متى، كيف، أين؟ "، فقد هجرَ بلاط أبيه، وقرأ كتاب العواصف، ومضى لتحقيق حلمه أسير السؤال اللجوج: " أكون أو لا أكون "، ليبدو متسلّحاً بالتصميم والإرادة؛ من أجل أن يكون كما تشتهيه الحياة لا كما تدّعيه المتاحف، مكرّساً وجوده في الحياة على الرغم من موته.

وفي حمأة هذا التخبط واليأس المشوب بالغضب يستشعر وطأة التعب وينشدُ الراحة:

متى أستريحُ؟

وأينَ يرينُ سكوتي؟ وأين أصيحُ؟

أبعدَ العشاءِ الأخيرِ أنا كنتُ يوضاسَ. أم صلبوني

لأنّي المسيحُ؟

تعبتُ. علمتُ. جهلتُ. سألتُ: أنا هملتٌ.. أم سميحُ؟ [1]

فهنا يتهدّل قناع هاملت ويتساءل الشاعر فيما إذا كان هو المسيح بما يحمله من تعب وخطايا، أم يوضاس بما يحمله من خيانة وخبث، ويظهر اسم الشاعر صريحاً وكأنَّ شخصية هاملت لم تستطع النهوض بعبء التجربة؛ لأنَّ هم الشاعر جمعي بينما همُّ هاملت فرديٌّ [2].

ويتذكر انتظاره الممل للفاتحين المحرّرِين؛ فتعتريه حالة اليأس المشوب بالسخرية، فهو يسمع أصوات خيول الفاتحين، ويعدُّ نفسه لاستقبالهم، لكنهم يختفون ولا يعود هناك صفوفٌ ولا سيوف ولا وجوه ولا شموس.

وفي المقطع الحادي عشر تظهر أوفيليا في القصيدة، وترمز إلى فلسطين وتتمظهر فيها فجيعة الشاعر وسبب موته [3]، فيصرخ هاملت / الشاعر طالباً منها أن تنتظره وتأخذ بيده؛ لتعيده إلى وضوحه الأول في الوقت الذي أصبح فيه كل شيءٍ غامضاً وملتبساً:

---

[1] القاسم: **كلمة الفقيد في مهرجان تأبينه ؛ سربية**، ص 40،41.

[2] ينظر: الديك: **رمزية القناع في سربية سميح القاسم " كلمة الفقيد في مهرجان تأبينه"**، ص 832.

[3] ينظر: **المرجع نفسه**، ص 827.

لعلّي أبصرُ ما أسمعُ

وأسمعُ ما أبصرُ

وينبتُ ما أزرعُ

ويظهرُ ما أُضمرُ

لعلي أومن.. أو أكفرُ ! [1]

ويقوده حديثه مع أوفيليا وعنها إلى شعوره بتأنيب الضمير الحاد، ويصل إلى ما يشبه جلد الذات؛ فهو الذي سحق وردتها بحذائه، وتنكّر لها حين اتهموها بالزنا، وحتى قلبه خانه وتواطأ مع الحزن والشك؛ الأمر الذي يصعّد من حالة اليأس التي تعتريه وتعتري الإنسان العربي المقهور، والتي بدورها تلغي كل صفات الغضب والتفاؤل الثوري الحالم؛ ليعود الشاعر بهذا إلى حالة التخبط والضياع، متسائلاً عن جهة يمضي إليها.

وتزداد حدّة يأسه وضعفه في حضرة أوفيليا؛ حيث يلفي نفسه فارساً من دخانٍ وأميراً بلا صولجانٍ، لكنّه مع كل هذا ما زال محكوماً بسؤال الكينونة الذي يؤرّقه، ساعياً لأن يكرّس وجوده خارج فوضى الزمان والمكان.

وينظر إلى حال أوفيليا فيجد حظها بائساً؛ فهي محاطةٌ بوجهاء البلاد وفقهاء الجراد وفيالق الرجال الذين يبيعونها الكلام المنمّق ويمرون سريعاً؛ ليبقى هو أوفى المحبين والمجانين رغم حالة اليأس والخنوع التي تعتريه، ورغم أنه يرى في مراياها كل الشعوب والوجوه إلا وجهه.

وفي المقطع الثاني عشر يعبّرُ عن حبّه المشوب بالغضب على الرغم من رائحة العفن التي تزكم قلب البلاد وروح الرعية:

---

[1] القاسم: **كلمة الفقيد في مهرجان تأبينه؛ سربية**، ص 44.

أنا القرمطيُّ الأخيرُ. الطليقُ الأسيرُ. الشقيُّ الأميرُ..

أنا هاملتُ العربيُّ.. اشهدوني

أدرّبُ عقلي على أُحجياتِ الجنونِ

أبي ميّتٌ لا يموتُ

وأميَ أمي.

وملكي نهبٌ لعمّي [1]

فيعلو صوتُ الشاعر وهو يصفُ نفسه بالقرمطيّ الأخير والطليق الأسير والشقيّ الأمير وهامت العربي، ويرى في نفسه حامل لواء القضية والمدافع الواضح عنها في زمن اللاوضوح، وهذا ما عبّر عنه في سيرته الذاتية عندما وصف نفسه بشاعر الله المختار، مؤكداً أنّه سيتابع مسيرة الشوك والجمر والنار منتصبَ القامة مرفوعَ الهامةِ [2]؛ فما زال يملك من التصميم والإرادة ما يكفيه كي يواصل طريقه، ويمسح عن وجه مملكته الظلام، ويشهر سيفه، ويسقط القتلى حوله، ويحتوي وطنه كله؛ حتى يسقط سقوطه التراجيدي المدوّي.

وفي المقطع الثالث عشر يستذكر وعورة الطريق الذي اختاره وصعوبة القول والفعل بعد اندفاعه وغضبه الحالم، إلى الدرجة التي دفعته لأن يفني نفسه في سبيل الوصول:

زحفتُ وجلدي اهترأْ

ولحمي اهترأْ

وعظمي علاهُ الصدأ

وأعلمُ أنّي بعيدٌ عن النبعِ. أعلمُ أنّي قريبٌ من الموتِ

---

[1] القاسم: **كلمة الفقيد في مهرجان تأبينه؛ سربية**، ص 53.

[2] ينظر: القاسم: **إنّها مجرّد منفضة**، ص 114.

ماذا يريدُ الظمأ

وما لي شتاءٌ. ولا لي صيفٌ

وما ليَ سيفٌ. ولا ذو يزنْ [1]

فقد استنزف نفسه في الطريق ولم يلق إلا الظمأ، في الوقت الذي تخلّى عنه الجميع، لينتصر الظمأ في نهاية المطاف ويطلب من الموت أن يُصلتَ سيوف الجفاف على عنق هاملت؛ ليبقى هناك أملٌ في البعث والتجدد.

ويعود في نهاية القصيدة إلى نقطة البداية؛ فيتحدث عن موته الذي قدم منه، شاكراً كل الوفود التي احتشدت لتشييعه، وأتاحت له رحيلاً مريحاً، واشتروا له زهراً بطيء الذبول يليق بأفوله الصعب، ليكرر سؤاله الصعب: " ماذا أقول؟ " بعد أن سقط هذا السقوط المريع، ليبقى سؤاله مفتوحاً على المجهول الصعب.

ونستوحي ممّا سبق ؛ حضور البعْد القومي، على نحوٍ راسخٍ، ويرى يوسف الخطيب أنَّ مضمون سميح القاسم الأدبي ذو طابعٍ قومي إنساني؛ فلا يتعامل مع الأرض بقدر ما يتعامل مع التاريخ، وهذا ما يفسر كتابته الشعر بلغة جزلة؛ على اعتبار أنَّ اللغة ساحة كاملة من ساحات التاريخ القومي، ولسان الأمة الناطق [2]، وثمّة في حياته عاملان اثنان دفعاه لأن يختصّ بالبعد القومي وهما: احتكاكه اليومي المباشر من خلال مهنة التعليم بالمناهج الإسرائيلية التي تفصل الناشئة الفلسطينية عن جذورها القومية، وانتماؤه لطائفة الدروز التي تتعرض لمحاولات تزييف حقيقتها العربية واعتبارها أقليّة [3].

وبهذا نجد أنَّ هذه القصيدة تتقاطع مع قصيدة رثاء الذات العربية وتختلف عنها في الوقت نفسه؛ فيحيلنا الشاعر منذ البداية إلى لون التأبين الذي يتضمن الإشادة بمناقب الفقيد

---

[1] القاسم: **كلمة الفقيد في مهرجان تأبينه؛ سربية**، ص 57.

[2] ينظر: الخطيب، يوسف: **ديوان الوطن المحتل**، (د.ط)، دمشق، دار فلسطين، 1968م، ص 49.

[3] ينظر: **المرجع نفسه**، ص 52.

ومحاسنه الأثيرة، لكنَّ هذه اللفظة تنحرف في دلالاتها لتضمن معاني السخرية المرّة من كل أولئك الذين تباكوا على هاملت /الشاعر /الإنسان الفلسطيني بعد موته، وتقاعسوا عن حمايته والوقوف معه في حياته.

وينطلق الشاعر من لحظة الموت إلى الحياة؛ على خلاف قصيدة الرثاء التي ينطلق الراثي /المرثي فيها من الحياة إلى الموت، كما أنَّ الشاعر لا يحضر بكامل شخصه في القصيدة، وإنما متقنّعاً بقناع هاملت، خالقاً له رمزية خاصة؛ ليمثّل الإنسان العربي المقهور، والذي يسعى لإثبات وجوده وتحقيق حلمه رغم حالة البؤس والتخبط، ومع هذا فإنَّ صورة الشاعر تبدو بارزة بين ثنايا القصيدة؛ فهو يعدد الكثير من صفاته الشخصية كالغضب والانتماء للبلاد والقضية، وحمل الهموم القومية الوحدوية، والتفاؤل الثوري الحالم، وهو ما يمكن لنا أن نلحظه بالعودة إلى قصائده الأولى، وفي المقابل هناك الصفات التي نشأت نتيجة الوضع الراهن كالتشرد والتخبط واليأس، والتي عالجها الشاعر بشيء من السخرية ولم يسمح لها بأن تطغى على صفاته الأولى.

ونجد أنَّ الشاعر يضع همومه الفردية إزاء مشكلة الموت والحياة جانباً، ويسلّط الضوء على القضية العامة ويتعاطى مع الموت بما يحيط به من هالات رمزية، كما أنه لم يكن في الفترة التي كتب فيها هذه القصيدة قد مرَّ بتجربة الموت الحقيقية؛ ولهذا يمكن اعتبار القصيدة رثاءً للذات الجمعية ــ إن صح التعبير ــ وإن كان هناك بعض الإسقاطات الشخصية المحكومة بتجربة الشاعر.

4.3.2 رثاء الذات في أعماله الأخيرة

تعرّض القاسم لحادث سير عام (2002م) أدخله في غيبوبة لمدة تسع ساعات، الأمر الذي غيّر من أسلوب تعاطيه مع موضوع الموت؛ حيث تلاشت كل الهالات الرمزية التي أحاطها بالموت، ليتبدّى بصورته الكريهة المجردة [1]، وأصيب فيما بعد بمرض السرطان، وفقد الكثير من أصدقائه ورثاهم؛ مما دفعه إلى الالتفات للشأن الذاتي، أو موت الذات بتجلّياتها

[1] ينظر: القاسم: **سميح القاسم مبدعٌ لا يستأذن أحداً؛ دراسات في إبداعه**، ص 246.

الفردية، ليرثي ذاته بقصائد متفرّقة في دواوينه اللاحقة؛ حيث يتحدّث فيها عن موت الأنا بلغة بسيطة تقترب من لغة النثر العادي على غرار قصائده الطويلة.

تتصاعد في قصائد سميح القاسم الأخيرة حدّة اليأس والاغتراب بعد انقضاء العمر ورحيل الأصدقاء؛ فموت الآخر الصديق كان يدفعه، بشكل أو بآخر، للتبصر في مغزى الوجود، والنظرة العميقة للموت، وهو ما يتجلّى في قصائده التي كتبها بعد وفاة صديقه محمود درويش؛ ففيها يجد نفسه مرهقاً وباحثاً عن الراحة، ومتسائلاً عن موعد الرحيل، وتتصاعد حدّة اليأس لتشعره بلاجدواه في الحياة.

ومع أنَّ الشاعر كان محاطاً بالموت من كل الجهات، وكان يائساً وضعيفاً إلى حدٍ بعيد، إلا أنَّ هناك خيطاً كان يشدّهُ إلى الحياة ويدعوه إلى تمجيدها والاحتفاء بها؛ فنجده يسخر من أولئك الذين ينصحونه بالابتعاد عن كل ما يسبب السرطان كالسجائر والخضار والأقلام والحياة، ويعتذر لهم لأنه سيواصل الحياة، فهي ممكنة رغم كل الظروف، ولم يكن الموت الذي يتربّص به منذ خمسين عاماً ليمنعهُ من التشبّث بالحياة، ذاك الموت الذي كان يشتهي الشاعر فتيّاً؛ أما الآنَ فلم يعد يخشى الموت، فما زالت روحه فتيةً حتى وإن مات شيخاً كبيراً.

وحين يعترفُ بقوة الموت وجبروته نجده يدرك أنَّ ضعف الحياة يظلُّ أعزّ وأحلى وأقوى، وأنَّ جسمه وروحه يعشقان هذا الضعف، وهنا يلجأ إلى الكتابة بوصفها تعبيراً عن الاحتفاء بالحياة، واعترافاً بالوجود واستمراراً فيه؛ فهو المؤمن بأنّه سيبعث حياً بحياة الشعر الذي يكتبهُ، حتى وإن مات شهيد الحزن [1]

ويعمد الشاعر في بعض قصائده إلى إظهار الضعف في جانبيْه: الجسدي، والمعنوي، خاصة بعد شعوره باقتراب الموت؛ فيتحدث عن مرضه والأوجاع التي يكابدها وضعف قلبه، والزيارات الدورية للأطباء:

---

[1] ينظر في الدواوين الآتية: **كولاج 2**، (ط1)، حيفا، مكتبة كل شيء، 2009م، **بغضّ النظر**، (ط1)، الناصرة، منشورات إضاءات، 2012م، **كولاج 3**، (ط1)، بيروت، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، 2012م.

يجـــسُّ طبيبـــي مـــا يشـــاءُ المواجـــعُ ويتبعـــــهُ ثـــانٍ يـــــرى أو يُراجـــــعُ
ويظهـــرُ بعـــد الفحـــصِ للـــداءِ موقـــعٌ وتتبعـــــهُ بعـــــد الفحـــــوصِ مواقـــــعُ
ويخفقُ في الأســـلاكِ قلـــــبٌ مكهـــــربٌ وتُشهَرُ في وجهي الحزينِ المباضـــعُ [1]

ويدفعه هذا الضعف إلى التبصّر العميق في أحوال الوجود، ليبدو حكيماً يبحـــث عـــن مغزى الحياة وجدوى الموت في أشدّ لحظات حياته ضعفاً وهشاشةً، ولا تكاد النزعة الإيمانيـــة الصوفية تخفى عنده؛ فهو يرى أنَّ الله مبدع الطبيعة اللانهائي، وهو الذي يسكن في الإنســـان، ويقوده هذا إلى الإيمان بعدالة الموت الذي لا يستثني أحداً.

ويلجأ إلى تعداد صفاته ومناقبه الأثيرة، والتي يفتخر بها أيّما افتخار ويرى أنّها ســـتخلّد ذكره وتبقي أثره عالقاً في نفوس معارفه وقُرّائه، فنجده يوصي زوجتـــه بالحـــديث عـــن هـــذه الصفات بعد موته:

واشـــهدي لـــي بمـــا عرفـــتِ بصـــدق لا ادّعـــــاءً بمـــــا يُخيّـــــبُ ظنّـــــي
إشهدي لي بالخيـــــرِ يـــا نـــورَ عينـــي إشـــــهدي لـــــي والله يشـــــهدُ أنّـــــي
أنصـــــفيني بمـــــا يُبـــــرّرُ حُبـــــــي وحنـــــاني ومـــــا تمنّـــــى التمنّـــــي [2]

وهنا يؤكّد على بعض صفاته التي تميّزه عن سواه؛ فهو المحبُّ والحنون، والفظّ والرقيق في الوقت نفسه، والعاشق الذي لا يُضاهى في الحب؛ وهذا يحيل إلى قصائد الرثـــاء القديمـــة، حيث يعمد الشاعر إلى تعداد صفاته ومناقبه.

ويقوده الضعف الذي يستبدُّ به والشعور باقتراب الأجل إلى التأكيد على صفات أخـــرى تكشف عن عزمه وصلابته:

لم أُجامـــلْ ظُلمـــاً ولـــمْ أحـــــنِ رأســـاً للـــــــدعيّ الـــــــدجّالِ والنمّـــــــامِ
وجبهـــــتُ الطغـــاةَ حُـــرّاً عفيفـــــــاً ووورائـــــي ربٌّ يضـــــيءُ أمـــــامي[3]

---

[1] القاسم: **كولاج** 3، ص 21.

[2] القاسم، سميح، **كولاج 4؛ (ضجيج النهارات حولي)**، (د.ط)، عمان، موازييك للترجمات والنشـــر والتوزيـــع، عمـــان، 2014م، ص 52.

[3] القاسم: **كولاج 4؛(ضجيج النهارات)**، ص 91.

وبعد تعداد هذه الصفات يصل الشاعر إلى مرحلة الرضا عن نفسه وحياته:

أولاً: يعلمُ اللهُ أنّي قضيتُ الحياهْ

راضياً برضاهْ

باذلاً ما استطعتُ لشعبي وبيتي وكلّ البشرْ

مؤمناً بالولاداتِ مستبشراً بالمطرْ

وطلوعِ القمرْ

من حجابِ الغيومِ.. ومحتفلاً بنموّ الشجرْ

أولاً: كنتُ زوجاً محبّاً وكنتُ أباً حانياً

راضياً بالقضاءِ ومُنسجماً مع شأن القدرْ [1]

فهو قد نذر حياته وشعره ليعبر عن هموم شعبه ومعاناة البشر، وكان متفائلاً حالماً بغدٍ أفضل، وكان زوجاً محبّاً وأباً حنوناً، ولم يكن مسيئاً للناس، ولم يطأطىء جبينه للظلم يوماً؛ وبهذا فإنّه لن يموت طالما أنَّ الميادين والبيوت ستذكره بهذه الصفات.

وبهذا نجد أنَّ القاسم قد أخذ ينزع عن الموت هالات الرمزية والغموض، ويتحدث عن موته الشخصي لا عن الموت الجمعي، بلغةٍ بسيطة تقترب من النثر العادي.

وهناك الكثير من التقاطعات مع قصيدة رثاء الذات؛ فقد تحدّث عن يأسه وحزنه واغترابه بعد إصابته بالمرض؛ وقاده هذا اليأس إلى الحكمة والتفكّر بحقيقة الوجود وجدوى الحياة والموت، كما أنَّه عمد إلى إظهار الضعف الذي حلَّ به، لكنّه في المقابل ظلَّ محتفياً بالحياة، ممجّداً للعيش حتى آخر نفس.

---

[1] القاسم: **كولاج 4؛(ضجيج النهارات)**، ص 121.

وقد أتى على الكثير من صفاته التي تميّزه عن سواه، والتي ستبقيه حاضراً في أذهـــان قُرّائه، وتبقيه حياً بذكره، وكأنَّ تعداد الصفات استراتيجية دفاعية يقوم بها الراثي / المرثي ضد شبح الموت المدجّج بالعدم.

4.2 المبحث الرابع:أحمد دحبور

1.4.2 الموت في شعره

يحتل الموت مساحةً مهمة في منجز دحبور الشعري، فقد انطلق من المخيم ناطقاً بلسان الفقراء اللاجئين، ومكرّساً شعره للقضية، ومعبّراً عن وعيٍ ثوري ملتزم وداعياً إلى التضـــحية والفداء؛ ومن هذا المنطلق فالمتتبّع لقصائده يجدها تزخر بمراثي الشهداء، ومعظمهم من رمـــوز الثورة الفلسطينية مثل: غسان كنفاني وعز الدين القـــلق وماجد أبو شرار وحسين مروة وأبـــي علي مصطفى.

وقد كان يتعاطى مع الموت بوصفه طريقاً للحياة وبوابةً للبعث الجديد، بعيداً عن البكاء والندب، وقد ركّز في مراثيه على حالة اللجوء والتشرّد، والحنين إلى الوطن المسلوب، وأتـــى على بعض صفات المرثي وتفاصيل حياته اليومية، ودعا إلى أخذ الثأر، كما أنه، وفي كثير من الأحيان، كان يتقمّص شخصية المرثي؛ معبراً عن سخطه على المتاجرين بالقضية والمتخاذلين والمتقاعسين عن الدفاع عنها.

ولم يكن الشاعر في بداياته الشعرية يلتفت بشكل مباشر إلى شأنه الذاتي الخاص ويعالج مشكلته مع الموت من منظور شخصي، لكنه وفي خضمّ رثائه للشهداء كان يجد نفسه محاصراً بالموت من كل اتجاه فيتوقع موته في أيّة لحظة، ومع هذا يظلُّ مؤمناً ببعثه من جديـــد، فنجـــده يكتب في قصيدته " استراحة الأعزل " والتي يخاطب فيها أمه:

آنَ أنْ تدركي أنّني لا أسلّمُ بالموتِ،

لا تضحكي،

قد أموتُ لمدّة كأسينِ،

أو سنتيْنِ،

وإنْ شئتِ مجزرتينِ،

ولكنَّ لي، بعد ثالثةٍ أن أقومْ[1]

وفي أثناء اندلاع الحرب الأهلية في لبنان، كان يرفض الموت على يد ذوي القربى بهذه الطريقة المجّانية، لتنحرف عنده دلالة الموت، فيكتب في قصيدته "اختلاط الليل والنهار":

لستُ منذوراً لموتٍ أبويّ،

فاسمعيني واسمعيني،

بين سوق النفط واللّغطِ معي زوجُ كلامْ:

لستُ منذوراً لموتٍ أبويٍ [2]

ويتقمّص شخصية الفدائي في عالم أصبح فيه الموت أمراً عادياً ومكروراً والبقاءُ معجزةً؛ فها هو يكرّرُ موته ولكنه ينهضُ من جديدٍ بعد كل موتٍ، فيكتب في قصيدته " اجتراح معجزة يومية ":

يقولُ: يطلبني غدي

ويقولُ: معجزتي بقائي

الموتُ موتي،

والضحيّةُ جثتي

---

[1] دحبور: **الديوان**، ج1، ص 270.

[2] **المصدر نفسه**، ج1، ص 286.

ورياضتي أنّي أقومُ إذا قتلتُ،[1]

وفي عام (1999) أصدر دحبور ديوانه " جيل الذبيحة "، وقد أنجز قصائده بعد توقيع اتفاقية السلام والعودة إلى الوطن؛ حيث أخذ يشعر بالخيبة وفقدان نعمة السلام الذي كان ينشده[2]؛ وأدى هذا إلى نزوعه إلى الشأن الذاتي الحميمي؛ فلم تعد قصائده ذات صبغة انفعالية ملتزمة، إنما أصبحت هادئة تنطوي على شيء من الخيبة واليأس.

ومن هذا المنطلق أخذ الشاعر يستشعر وطأة الموت على نفسه، فكتب قصيدة بعنوان "انقطاع الكهرباء" وصدّرها ببيت مالك بن الريب المشهور:

تــذكّرتُ مــن يبكــي علــيَّ فلــم أجــد سوى السيف والرمح الردينيّ باكيــا [3]

ليبدو خائفاً متوجّساً حتى من أبسط التفاصيل اليومية كانقطاع الكهرباء؛ ويدفعه خوفه هذا إلى بكاء جيلٍ بأكمله:

تذكرتُ مَنْ يبكي عليَّ فلم أجدْ

سوايَ على جيل الذبيحةِ باكيا[4]

وقد كتب قصيدة بعنوان " المريض حتى يشفى "، يستلهم فيها قصة صخر بن عمرٍو شقيق الخنساء حينما جرح ولازمته أمه وهو على فراشه، ولم تقف زوجته معه في محنته؛ حيث كانت كثيرة الشكوى منه؛ فيتقمص الشاعر شخصية الأم والزوجة وصخر، ويعرض القصة من وجهة نظر كل منهم، وفي حديثه على لسان صخر نجد بعض الإسقاطات الذاتية، وهو يكتب عن غربته وألمه وتبدّل حاله من الضعف إلى القوة:

وليسَ جحوداً أنّها الآن تشتكي المغيبَ،

---

[1] دحبور: **الديوان**، ص 445.

[2] ينظر: الأسطة: **أحمد دحبور... مجنون حيفا**، ص 65.

[3] دحبور: **الديوان**، ج2، ص 308، وينظر المصدر الأصلي: **ديوان مالك ابن الريب؛ حياته وشعره**، ص 90.

[4] دحبور: **الديوان**، ج2، ص 310.

وقد زادَ اللهيبَ غرابةً

أن انطفأت ناري،

فمن أينَ أطفئتْ،

ومن أينَ مسعورُ اللهيبِ كواني،

سألتُ ووجهي لا يجيبُ،

أليَس لي حصانٌ يُعدّيني؟

فأينَ حصاني[1]

وفي ديوانه " كشيء لا لزوم له " يبدو وكأنَّ خيبته تضاعفت بعد عودته وعدم تحقيق حلم العودة ليجعله كل هذا يشعر وكأنه " كشيء لا لزوم له "؛ فقد راوده شعورٌ بالحسرة على الآخرين الذين لم يلتفتوا إليه ولم ينصفوه حقَّ الإنصاف [2].

وقد كتب قصيدة " نهارٌ غير هذا "، وهي عبارة عن سبعة قصائد، ومنها قصيدة " كشيءٍ لا لزوم له "؛ وفيها يزدحم بالأسئلة الحارقة ويشعر بمدى غربته عن العالم، ويغوص في أعماق ذاته، ويفكر بالموت، ويرى أنه يموت أكثر من مرة في حياته، لكن ينقصه الموت الكامل، خاصة وأنَّ الميتات المتكررة التي يعيشها تحرمه من الحياة على حقيقتها:

ولي أنّي أموتُ الآنَ،

لولا أنَّ موتاً كاملاً ما زال ينقصني،

فما أوغلتُ في الظلماتِ إلا

---

[1] دحبور: **الديوان**، ج2، ص 411، 412.

[2] ينظر: الأسطة: **أحمد دحبور... مجنون حيفا**، ص 61، 62.

والنهارُ يردُّ عن جسدي منايايا

بموتٍ من جديدٍ،

فلأمُتْ.. يا موتُ كم أنَّ الحياةَ جميلةٌ،

صافحتُها وأراكَ تحرمني أصابعها

لأتبعها [1]

2.4.2 رثاء الذات في قصيدته "في حضرة الذئب"

كتب أحمد دحبور قصيدته " في حضرة الذئب "[2] بتاريخ (9 /5 /2000م)، ونشرها في ديوانه " كشيء لا لزوم له " الصادر عام (2004م)، وكان قد كتبها بعد خروجه من المشفى إثر مرضٍ ألمَّ به وأبقاه طريح الفراش مدّة ثلاثة أيام كما يوضّح في حديثه عن مناسبة القصيدة: " **إذا كان من فائدةٍ للمناسبة؛ فقد جاء هذا النصُ بعد نوبة صراعٍ مع الموت ــ أو تسليم بــه، مــا الفرق؟ ــ على امتداد ثلاثة أيامٍ من الأنابيب والسيروم والوجوه المقنّعة، وابتسامة الطبيب ذي الرداء الأبيض، كنتُ على وشك الذهاب جميعي.. مــرة واحــدة.. ولعلّــي رأيــتهم هنــاك أو أوشكتُ.. فإليهم فرادى: تيسير سبول، المنتحر وشقيقي كامل الشهيد، وموريس قبق الراحــل من غير استئذان، و.. دائماً، أمي!**" [3].

وقد أشار عادل الأسطة إلى هذه القصيدة موازناً بينها وبين جدارية درويش، ومتســائلاً عن عدم شيوعها مثل جدارية، وفيما إذا كان دحبور قد تأثر بجدارية قبل كتابة قصيدته، ويرى

---

[1] دحبور:، **الديوان**، ج2، ص 456.

[2] تجدر الإشارة إلى أنَّ هناك اختلافاً في عنوان القصيدة، حيث ورد" في حضن الذئب "، في الأعمال الكاملة، التي طبعت بعد وفاة الشاعر، عن الاتحاد العام للكتاب والأدباء الفلسطينيين، عام (2017م)، بينما ورد " في حضرة الذئب "، في ديوان الشاعر " كشيء لا لزوم له " الصادر عام (2004م)، وقد اعتمد الباحث عنوان القصيدة كما جاء في الديوان الأصلي؛ على اعتبار أنه صدر في حياة الشاعر " ينظر: دحبور،أحمد: **كشيء لا لزوم** له، (ط1)، بيروت، المؤسسة العربية للدراســات والنشر، 2004م، ص 27 ".

[3] دحبور: **الديوان**، ج2، ص 467.

أنَّ درويشاً لم يخف من الموت وسعى إلى الخلود، في حين أنّ دحبوراً بدا له الموت ذئباً، كما أنَّ " جدارية " تحفل برموز ثقافية وعالمية، وفي قصيدة " في حضرة الذئب " هناك رموز معدودة، ويخلص إلى أنَّ الغنائية هي ما جعلت أشعار درويش تشيع موازنةً بأشعار دحبور الأخيرة [1]، وتكاد تكون دراسة الأسطة هي الوحيدة التي أتت على هذه القصيدة.

3.4.2 بين يدي القصيدة

تتألف القصيدة من مائتين وستة وثلاثين سطراً، كتبت على تفعيلات البحر الخفيف، وعلى الرغم من أنه من البحور غير الصافية، إلا أن الشاعر كان يعمد في الكثير من قصائده الأخيرة إلى التجديد الشكلاني؛ المتمثل في كثير من الأحيان في الكتابة على تفعيلات بحور غير صافية وصولاً إلى ما أسماه " التقليدية الجديدة "، كما أنَّ هناك بعض الأسطر النثرية التي لا تلتزم بتفعيلات بحر معين، وخلافاً للفواصل الفراغية الموجودة بين الأسطر الآتية: (21، 22 / 25، 26 / 42، 43 / 59، 60 /98، 99 /129، 130 /133، 134 / 144، 145 /157، 158 /160، 161 / 178، 179 / 182، 183 / 225، 226 / 227، 228 /238، 239 / 242، 243)، يمكن تقسيم القصيدة إلى ستة مقاطع على النحو الآتي:

ـ **المقطع الأول** (1ـ17): يخاطب الشاعر الموت الذي يتجسّد على هيئة ذئب، ويطلب منه أن يتقدم.

ـ **المقطع الثاني** (18ـ32): يصف نفسه على سرير المرض؛ حيث تزيد وطأة اغترابه عن العالم.

ـ **المقطع الثالث** (33ـ83): يعود لمخاطبة الموت ويطلب منه أن يتغلغل في جسده؛ فهو لم يعد يحسُّ بقيمة الأشياء والأشخاص من حوله.

ـ **المقطع الرابع** (84ـ131): يُعرّي الموت من جبروته حين يتذكر أنّه شرط لحضور الموت وغيابه.

---

[1] ينظر: الأسطة: **أحمد دحبور... مجنون حيفا**، ص 121،122.

ـ **المقطع الخامس** (132ـ210): يرى صديقه تيسير سبول ومعلمه موريس قبق وأخاه الشهيد كامل وأمه ويحاورهم.

ـ **المقطع السادس** (211ـ263): يحاول الشاعر أن يقهر الموت ويبدو متشبّثاً بالحياة ومحتفياً بها.

يُصدّرُ الشاعر قصيدته بالشطر الأول من بيت عمرو بن معد يكرب:

ذهـــــــب الـــــــذين أحـــــــبهم وبقيـــتُ مثـــل الســـيف فـــردا [1]

ويضيف دحبور: " هل بقيتُ؟ "

ويورد بيت مالك بن الريب الشهير الذي قاله في رثاء نفسه:

"**يقولـــون لا تبعـــد وهـــم يـــدفنونني وأيـــن مكـــانُ البعـــد إلا مكانيـــا**"[2]

وفي هذا إشارة إلى إمكانية قراءة القصيدة بوصفها رثاءً للذات.

في المقطع الأول نجد الشاعر يرحّب بقدوم الموت الذي يتجسّد أمامه على هيئة ذئـــب؛ فلا يتعاطى معه بوصفه مفهوماً مجرداً عصياً على القبض، ويطلب منه أن يتقـــدم نحـــوه، وأن يسمح له بأن يجسَّ فروته المتداخلة في الضباب، لكنَّ الموت / الذئب محجمٌ عـــن التقـــدم، ولا يملك الشاعر إلا أن يدعوه لأن يكسر رتابة المشهد ويمشي نحوه، مذكّراً إياه بأنه عديم الرائحة، وبأنَّ أنيابه ومخالبه لا تخيفه [3].

وفي المقطع الثاني يتحول الشاعر عن مخاطبة الموت بعد أن يجد نفسه في عالم آخـــر تختلط فيه الأشياء وتزداد التباساً وغموضاً:

دارت الأرضُ مرتينِ،

---

[1] دحبور: **الديوان، ج2**، ص 467، وينظر المصدر الأصلي: أبو تمّام:، **ديوان الحماسة**، ص 32.

[2] دحبور: **الديوان**، ج2، ص 467، وينظر المصدر الأصلي: **ديوان مالك بن الريب**، ص 93.

[3] ينظر: **المصدر نفسه**، ص 467، 468.

ونامت أنجمٌ في السرير،

بيني وبين الشمسِ بابٌ،

لربّما يسألون الآن عني ــ[1]

فهو يتأرجحُ بين الصحو والحلم، ويحتشدُ الكون في سريره؛ وكل هذا يكرّس اغترابه وهو يخمّن أنَّ كل الذين يعرفهم، ولم يسألوا عنه في حياته، سيسألون عنه في لحظات موته، ولا يردّه من عالمه الغيبي سوى صوت الريح في الخارج، والإبرة في ذراعه، والخراطيم التي تغطّي ما ظلَّ منه.

وحين ينادي صاحبه يجد نفسه قد أصبح المنادى، ويدخل بوابة الحلم من جديد؛ فيرى ذئاباً تجرُّ العربات، ويرى نفسه يتمشّى بين مجد الكروم والبعنة، ويرى حمص قد خرجت منه وحوله (سان جرمان)؛ وهو بهذا يعبّرُ عن انتقاله ورحلاته الطويلة في الحياة وبأنَّ الأماكن ظلت تتقاذفه طيلة حياته التي لم تعرف الاستقرار، ليعود بعد رحلة التذكر غريباً لا يعرفه ولا يردُّ عليه أحدٌ.

وفي المقطع الثالث يعود الشاعر لمخاطبة الموت / الذئب، ويؤكد له أنّ وجهه قد تلاشى، وفكرته تمادت، وجوفه يغلي كالمهل وعقله يتمسك باللحظتيْن، ويرحب بالموت ويطلب منه أن يتغلغل فيه فلا أحدَ سيراه:

أهلاً ومرحباً بأخي الذئب،

لماذا لا صوتَ منكَ؟

أتدري أنهم لا يرونكَ الآن؟

فادخل في الشرايين،

---

[1] دحبور: **الديوان، ج2**، ص 468.

لم أخفْكَ إلى الآن،

فهل يقبل الفراغ اعتذاري؟ [1]

فيظهر غير خائف من الموت، بل مرحّباً به داعياً إياه لأن يتغلغل في جسده حيث لـــن يراه أحدٌ، فهو في مرضه يشعر بأنه غريبٌ ووحيدٌ ومنفصلٌ عن العالم، ويدعو الذئب لأن ينهش ما يشاء من جسده، فقد أتمَّ واجباته اليومية على أكمل وجه، فأثّث بيته، وسدَّد الأقســـاط شـــهراً فشهراً، وكان يغاوي مرتّباً لن يراه كاملاً مرة واحدة، والغريب في الأمر أنه أخذ يعـــدّد هـــذه الأمور البسيطة التي يقوم بها الناس العاديون، ويحرصون على إنجازها قبل أن يوافيهم الموت؛ فلم يعمد إلى إظهار تميّزه والتأكيد على صفاتٍ قد تميّزه وتشعر الآخرين بحجم الخسارة التـــي ستحلُّ برحيله عن العالم، فلم يتحدّث عن منجزه الشعري الذي سيمنحه صفة الخلود بعد أن يهزم الموت، ليبدو في كامل عجزه وضعفه ويأسه، خاصةً وأنه وجد كل شيء قد ضاع منه:

وأسألُ: هل بيتي مصيري؟ أم ضاع مني مصيري؟

سقط السقفُ من يدي فجريتُ

خلفهُ، وانكسرتُ حين انحنيتُ

غير أنّي حاولتُ مئتى، وعشرين، وألفاً،

ولا أزالُ أنادي السقف،

والسقفُ واقعٌ من سريري؟ [2]

ولعل السقف يرمـــز إلى الآمـــال والتوقعات التي بناها الشاعر وتهدّمت بعد عودته إلى "الجزء المتاح من الوطن"، وكان قد حاول أن ينادي السقف ويجري وراءه، لكنه وجده يتـــداعى

---

[1] دحبور: **الديوان**، ج2، ص 469.

[2] **المصدر نفسه**، ص 470.

شيئاً فشيئاً، ويتساءل بحرقة فيما إذا كان هناك من سيلقى هذا السقف أم أنه سينساه بعده من سينساه؟؛ ويدفعه يأسه المزمن وخيبته إلى الحيرة والالتباس وإعادة النظر في مفهومي الهزيمة والانتصار ومراجعة الماضي:

حائرٌ في هزيمتي وانتصاري

هل سمائي تردّني، أم كلامي ضائعٌ في الكلام ينقصُ

جملةْ؟

أم أرى السقف طار إلا أقلّهْ

ما الذي كان؟ ما الذي يستكينُ؟ [1]

فهو لا يجد الآن أحداً يلتفتُ إليه؛ بعد أن أصبح كلامه ضائعاً في الكلام؛ ليجد نفسه من غير بيت ويفقد الإحساس بالمكان والزمان، فتتبدل الأوقات في ذهنه، وحينما يتنبأ بالزمن الآتي يتخيل نفسه مجرد ملصق في جدارٍ أو صورة في مجلة.

وفي المقطع الرابع يبدو الموت مسرعاً ومتأهباً للانقضاض عليه بعد أن كان جامداً في بداية القصيدة، فيطلب الشاعر منه أن يتريّث، فها هو واقفٌ أمامه ولم يهرب ولم يحتجب، لكنه يائس، ولا فرق عنده بين تمثُّلات الموت جميعها؛ فكل الدروب أفاعٍ تنفث سمّها في دمه.

ويلجأ إلى مجابهة الموت فلسفياً؛ فيؤكد له أنّه لا متّسع لكليهما في الوجود، ولا يمكن معرفة من هو الحقيقي والوهمي بينهما، ويسرد الكثير من متعلّقات الحياة التي ستبقى بعد تمثّل الموت مثل البنايات ومختبرات الدم والعصفور والشجر ومصطلحات الكيمياء والزهور والسينما والحرية والقُبلة، والتي ستبقى بعد أن يخطفه الموت؛ ليخلص إلى أنّه شرطٌ لحضور الموت، وأنَّ الموت شرطٌ لغيابه لا أكثر:

---

[1] دحبور: **الديوان**، ج2، ص 470.

أيّها الذئبُ الأغبرْ

لستُ ذنباً لك فتذنبُ

لكنّني لكَ شرطُ حضورٍ

لكنّك لي شرطُ غيابٍ

لن تخيف سواي

لأنَ سواي له ذئبٌ سواكَ[1]

فهو لا يتحدث هنا عن الموت العام القادر على إفناء الحياة بكامل متعلّقاتها، وإنما عن موتٍ فردي يلازم الإنسان ويختلف في تمثّله عن ميتات الآخرين، ولن يكون زوال الشاعر ذنباً يؤرق ضمير الموت؛ لأنّهما مشروطان بالحضور والغياب، ولن يخيف الموت سواه؛ لأنَّ لكل إنسانٍ موته / ذئبه الخاص؛ وكأنه يميّز موته ويسبغ عليه صفاتٍ فريدة، خاصة وأنه يصفه وهو يخاطبه بأنه الضرر الضروري الضاري.

وفي المقطع الخامس تستبدُّ بالشاعر حالةٌ من الخدر والصداع والبرد فلا يحسُّ بالأرض أبداً، ويلتقي بتيسير سبول، الكاتب الأردني المنتحر، وقد كانت تربطه به صداقة قوية، فيسأله عن سبب هروبه من الأرض، ليؤكد له أنه ضاق بها فابتعد عنها، وحينما يتّهمه الشاعر بالجُبْن يدافع عن نفسه مؤكداً أنَّ الجبان هو الذي يرهبُ الذئب وليس الذي يجيء إلى الذئب مسرعاً، ويؤكد للشاعر أنّه خسر الأرض فكسبها وارتفع مسترسلاً بانتحاره، ليكون انتحاره أسلوبَ حياةٍ وإعلاناً عن الاحتفاء بها.

وبعد هذا الحوار يتلاشى صوت تيسير؛ فينادي الشاعر على غيره ليصبح هو المُنادى مرةً أخرى، ومناديه هو أخوه الشهيد كامل، ويسأله الشاعر: هل شبعت موتاً؟، ليجيبه بأنَّ غيوم

---

[1] دحبور: **الديوان**، ج2، ص 472، 473.

الدماء ما زالت تحوم حوله وحقل السنابل يرعاه، ويمسك صوت كامل بزمام الحديث فيسترسلُ في الحديث عن موته التراجيدي الذي لم يختره:

لم أكنْ ذاهباً إلى الذئبِ،

دربي جنّةٌ والبلادُ نادت فصار الحقلُ والغيمُ والكلامُ بلادا

إنّني جائعٌ وليس لمثليَ شبعٌ

لم أتمَّ عشرينَ عاماً فبأيّ الأسنانِ آكلُ خبزي؟

وأنا الظلُّ بين موتٍ وعزّ[1]

فالأخ الشهيد يتحسّر على موته وعلى نقصان عمره بعد أن كان يحلمُ بالعمر كله، وكان الربيع يجري في شريانه، ويتحسّر على أمه التي كانت تصرخ ولم تتشبّث به وكأنه ليس للأرض، ويصدم الشهيد أخاه الشاعر بحقيقة أنه ليس ميتاً؛ ذلك أنّه لم يعش أصلاً حتى يموت، وإنما ضاع جسده في الردم، ولم يحضر أصحابه التابوت، وكل ما يخشاه ألّا تتعرف أمه على هيئته الجديدة.

ويلتفت الشاعر مرّة أخرى فإذا به محاطٌ بالضوء والشمع، فيرى معلّمه الأول موريس قبق، والذي كان له الأثر البالغ في توجيهه شعرياً، ودعوته لأن يتجاوز نفسه باستمرار، وأن يبتعد في كتابته عن الكليشهات والتعابير الجاهزة، ويجد الشاعر معلمه يفيض حضوراً، وحينما يحاروه يؤكد له معلمه أنَّ روحه ما زالت تغذي الأرض، وأنه كان يتأبط ذراع الموت غير خائف منه، فهو في النهاية كائنٌ حيٌّ قدره الموت مثل الفيل والذبابة، ويبدو الشاعر حزيناً وهو يؤكد لمعلمه أنه ليس موجوداً في الحياة سواءٌ تمرد أم رضي.

وتدور به الأرضُ مرةً أخرى ويرى أمه تمسحُ جبينه، فيسألها عن سبب بكائها، وفيما إذا كان هو الذي يزورها أم أنها هي تزوره؟، لكنها لا تجيبه، ويطلب منها أن تردّه عن الذئب وترجعه إلى الأرض وتحضنه، وكأنه ما زال مؤمناً بحضورها، وغير مصدّق موتها.

---

[1] دحبور: **الديوان**، ج2، ص 474.

ويتحول الشاعر في المقطع السادس إلى مخاطبة الموت مرةً أخرى، ويصفه بأنه كلـــبٌ أغبر بعد أن كان في بداية القصيدة ذئباً، ويبدو ساخطاً على الموت بعد أن دارت بـــه الأرض، خاصةً وأنه أدرك أنَّ الموت سلب منه أولئك الأشخاص الذين تركوا أثراً فاعلاً في حياته، فيقرّع الموت ويغير رأيه، فلم يعد في عجلة من أمره، ويقول: إنه لن يرفع الراية البيضاء مستسلماً له؛ فيبدو مصمّماً على الاستمرار في الحياة بعد أن كان يستحثُّ الموت على التقدم والتغلغـــل فيـــه، ويؤكد على عدم استسلامه، فلم يتعلّم كيف يمشي على ظهره، ويسخر من الموت ويعتبره ضرباً من اللهو السهل، ويدرك الموقف المتأزم الذي يمرُّ به فيصبحُ سمعه عيناً يرى بها:

ولكنَّ سمعي صارَ عيناً، فما أرى؟

يقولونَ لا تبعد وهم يدفعونني

وأينَ مكانُ البعدِ إلا الذي أنا

أُساقُ إليه جانبيّاً وقهقرى [1]

ويبدو متأثراً ببيت مالك بن الريب الذي صدّر قصيدته به، لكنّه، في القصيدة، يحور فيه ويؤكد على أنَّه يُساق إلى مكان البعد، وبعد أن يطير السقف ويمشي الجدار يبدو متشبّثاً بالحيـــاة أكثر، ومتجاوزاً خيبته وعجزه:

أوقفوا لي النهار إن كان يمضي بي إلى غير ما اريدُ،

أريدُ الأرضَ،

والنبضُ يرصدُ الذئبَ،

يا ذئبُ تمهّل حتى أسدَّ حسابي

وتسامحْ إذا استدنتُ

---

[1] دحبور: **الديوان**، ج2، ص 477، 478.

وخلّ الديْنَ سهلاً،

فالمستحقُّ مُرابِ[1]

فهو يريد الأرض ويصرُّ على تجاوز الموت، ويطلب منه أن يسدَّ حسابه ويتسامح معه، ويبدو متميّزاً عن سواه مؤكداً على مكانته الرفيعة، وهو يؤكد أنَّ الدروب التي قطعها هي التي طلبته ولم يطلبها هو، وأنَّ قصيدته طلبته من جديد، على الرغم من شهود الزور الذين قالوا له: سافرت؛ وكأنه يقصد كل مَنْ راهن على ضعفه وتحوّل عن الالتفات إليه في حياته، وقد طلبته ألعابه واستيقظ الطفل المحبوس فيه، ويبدو، في نهاية القصيدة، متشبّثاً بالحياة أكثر، فهو يريدها الآن سطراً فسطراً، ويطلبُ من الذئب / الموت أن ينتظره حتى يختمها:

وأريدُ الحياةَ سطراً فسطراً

فانتظرني يا موتُ أختمْ كتابي [2]

وبهذا نجد أنَّ قصيدة دحبور تتّفق مع قصيدة رثاء الذات العربية في تعداد الصفات، لكنَّ صفاته التي يعدّدها في البداية لا تميّزه عن الناس الآخرين ولا توحي بمقدار الخسارة التي ستنجم عن رحيله؛ إذ إنّها ظلّت محكومة بيأسه من المرحلة واغترابه عن العالم والناس، فهو غريبٌ لا يلتفت إليه أحدٌ، بعد أن كان يعرف الكثيرين في أماكن كثيرةٍ؛ ولهذا يستعجل الموت بالحضور، ويائسٌ وهو يرى كل الأحلام التي بناها تتداعى شيئاً فشيئاً خاصةً بعد عودته إلى الجزء المتاح من الوطن.

لكنّه وبعد أن يرى في غيبوبته الأشخاص الذين تركوا أثراً في حياته؛ يحاول أن يقهر الموت ويتشبّثت بالحياة أكثر، متحدّياً الموت بصفاتٍ تميّزه؛ فهو لم يتعلّم المشي على ظهره، وظلَّ مصمّماً على بلوغ الهدف الذي أراده، ولم يختر الدروب التي قطعها، وإنما هي التي اختارته، ويبدو محتفياً أكثر بقصيدته التي طلبته وجعلته جديراً بالحياة.

---

[1] دحبور: **الديوان**، ج2، ص 478.

[2] **المصدر نفسه**، ص 478.

كما أنه كتب القصيدة التي تمزج بين السطر الشعري (التفعيلة)، وبين البيت الشـــعري (العمودية)؛ فقـــصيدته أحياناً تُبنى على البـــيت الشعري؛ وهذا يذكّرنا بقصيدة الرثاء في الشعر القديم.

ويظلُّ لقصيدته فرادة تميّزها عن سواها من قصائد الرثاء؛ فقد عمد إلى تجسيد المـــوت على هيئة ذئب يحاوره، ويصوره في حالة التقدّم والإحجام، ولم يتعاطَ مع الموت بوصفه مفهوماً مجرّداً عصيّاً على القبض، ونجد في قصيدته تداخلاً للأصوات؛ فلم يتفرّد وحده بالحديث، وإنما كان هناك صوت معلمه وصديقه وأخيه وأمه، وهم من الأشخاص الذين تركوا أثراً فاعلاً فـــي حياته، وجعلوا لموته المفترض معنىً عميقاً كما يظهر في حواره معهم.

الفصل الثالث

الدراسة الفنّية

1.3 المبحث الأول: هيكل القصيدة

1.1.3 العنوان

يُعدُّ العنوانُ عتبةً مهمة للدخول في النص، فهو يكثّفه ويؤسس لفهمه والتفاعل معه، ويشكل نقطة انطلاق لدى القارىء، فيضيء محتوى النص، ويشكل مفتاحاً أساسياً له، وأهم ما يثيره العنوان هو سؤال الكيفية؛ بمعنى كيف يمكننا قراءته كنص قابل للتحليل والتأويل؟ [1].

وفي الحديث عن الشعر فإنَّ العنوان لا يفي بهذا الغرض، وليست هذه وظيفته من الأصل؛ إذ يرى بسام قطّوس أنَّ العنونة الشعرية خرقٌ لمبدأ العنونة في النثر القائم على القواعد المنطقية؛ فمن الممكن للعنوان الشعري أن يثير خيال القارىء ويدخله في دوامة التأويل[2]، وبتتبع العناوين الشعرية نجد أنها أخذت تنتقل من وظائفها التأسيسية إلى الإغرائية والاختزالية والتكثيفية[3].

وقد عني الشعراء المدروسون بعناوين قصائدهم؛ حيث تفاوتت في مباشرتها وغوايتها وطولها وقصرها؛ فنجد هناك العناوين القصيرة المباشرة التي يمكن قراءة النص في ضوئها بسهولة ويسر كما هو الحال في قصيدة " حياة " لفدوى طوقان، فمع أنها كتبتها في رثاء أبيها إلا أننا نجدها تجعل من حياتها الحافلة بالمعاناة والألم مرتكزاً مُهمّاً في القصيدة، فلا تتحدث عن أبيها المتوفى بقدر حديثها عن معاناتها وانهزامها الداخلي، وهو ما نجده أيضاً في قصائدها التي رثت فيها أخاها إبراهيم، وفي القصائد التي رثت فيها ذاتها؛ حيث تعين هذه العناوين على فهم النص وترتبط به ارتباطاً منطقياً مباشراً.

وقد جاءت بعض العناوين ذاتيةً، وهي العناوين التي تعيّن موضوع النص [4]، وتحمل هذه العناوين أسماء الأشخاص المرثيين وصلة القرابة بهم، كما هو الحال في قصيدتي مريد "

---

[1] ينظر: بلعابد، عبد الحق: **عتبات (جيرار جينيت من النصّ إلى المناص)**، (ط1)، الجزائر، منشورات الاختلاف، بيروت، الدار العربية للعلوم ناشرون، 2008م، ص 67.

[2] ينظر: قطوس، بسام، **سيمياء العنوان**، (ط1)، عمّان، وزارة الثقافة الأردنية، عمان، 2001م، ص 58.

[3] ينظر: **المرجع نفسه**، ص 52.

[4] ينظر: بلعابد: **عتبات (جيرار جينيت من النص إلى المناص)**، ص 76.

أبو منيف " و " منيف " اللتين رثى فيهما أباه وأخاه، و قصيدة سميح في رثاء أبيه، والموسومة بـ " أبي ".

وهناك بعض العناوين المأخوذة من متن القصيدة؛ وهذا يحيلنا إلى قصائد الرثاء القديمة التي تُعنون بجزءٍ من صدر البيت الأول منها، لكن الشعراء هنا لم يختاروا العنوان اعتباطاً ولم يستأثروا بالبيت أو السطر الأوليْن من القصيدة، بل إننا نجد هذه العناوين تختزل النص وتنطوي على الكثير من الدلالات، كما هو الحال في قصيدة فدوى " ما كان إلا دنيا محببة " التي كتبتها في رثاء أخيها إبراهيم، والعنوان مأخوذ من أحد أبيات القصيدة:

ما كانَ إلا دنيا محببة خالصةً من شوائبِ الدَّرَنِ[1]

فهي تؤكد من خلال هذا العنوان على قيمة أخيها وأثره الفاعل في حياتها؛ فقد كان يعادل الدنيا، وبفقده فقدت معنى الدنيا والفرح، وبقراءة القصيدة نجد أنها تدور حول هذه الفكرة.

وأحياناً كانت تختار الكلمة الأولى من البيت الأول عنواناً للنص، كما هو الحال في قصيدة " يا قبره " حيث تكتب في البيت الأول:

يا قبره قدّست من قبرِ باهيتَ فيه منازلَ البدْرِ[2]

أما درويش فقد اختار عنوان قصيدته " ربّ الأيائل يا أبي.. ربّها "، من أحد أسطر القصيدة، والذي يكتب فيه:

ربّ الأيائل.. ربّها في ساحةِ الدارِ الكبيرةِ يا أبي !

فيغضُّ عني الطرفَ. يصلحُ غصنَ داليةٍ. يقدّمُ للحصانِ شعيرَهُ [3]

---

[1] طوقان: *إلى روح شقيقي إبراهيم (ما كان إلا دنيا محببة).*

[2] طوقان: *إلى روح شقيقي إبراهيم، (يا قبره..).*

[3] درويش: **أرى ما أريد**، ص 22.

فيوحي بأنَّ أباه ما زال على قيد الحياة، وعلى عاداته الأولى في الانشـــغال بـــالأرض، على حساب أبنائه وإن كان لفظ الأيائل ينطوي على شيء من الغموض، ويفتح مجـــالاً واســـعاً للتأويل[1].

أما دحبور فقد عنون قصيدته في رثاء أبيه بـــ " هل كنّا غريبين "، وورد هذا الاستفهام في القصيدة على لسان الأب وابنه؛ ويؤكد فيه الشاعر على المشكلة التي تؤرقه وتدفعـــه إلـــى محاكمة ذاته وماضيه، وهي أنّ أباه مات ولم يكونا على وفاق؛ لتبقى القصيدة دعـــوة متـــأخرة وموجعة للتصالح، وليبقى السؤال " هل كنّا غريبين؟ " معلّقاً ومفتوحاً على المجهول.

وقد يهدف العنوان أحياناً إلى تحديد الغرض من القصيدة، كما هو الحال فـــي قصـــيدة فدوى في رثاء أخيها نمر " مرثاة إلى نمر "؛ فهي تحدد غرض القصيدة وهو الرثاء.

وفي المقابل نجد أنَّ العنوان قد ينحرف عن هدفه في تحديد الغرض إلى شـــيء مـــن الغواية؛ على اعتبار أنَّ مطابقة المحتوى للعنوان أقل الوظائف احتمالاً في الشعر[2]، وهذا مـــا نجده في قصيدة " لا مرثية الولد الفلسطيني " التي رثى فيها دحبور شقيقه؛ فهو ينفي غـــرض الرثاء عن القصيدة ويبدو غير مسلّم بموت أخيه؛ على اعتبار أنّه شهيد والشهداء لا يموتـــون، وكذلك فعل البرغوثي في رثاء زوجته؛ حيث جاء عنوان نصّه " افتحوا الأبواب لتدخل السيدة "، فهو لا يسلّمُ بموتها ويطلب من الناس أن يفتحوا الأبواب في انتظار دخولها.

ويمثّل عنوان قصيدة القاسم " كلمة الفقيد في مهرجان تأبينه " العنوان الذي يقوم علـــى المفارقة واللامنطقية، والمفارقة، كما يرى بسام قطوس، تحوّل النص من واقع حقيقي معيش إلى واقع لغوي يفضح ويتهكم [3].

---

[1] يتوقف إحسان الديك أمام عنوان القصيدة، ويرى أنَّ هناك علاقة ميثولوجية قائمة بين الأب والأيل؛ فكل منهما رمز لإله الخصب الأكبر القمر ويمتّان بصلة وثيقة للإله الكنعاني " بعل "؛ وبهذا فهما يمثّلان رمز الخلود ومقاومة الموت؛ (ينظـــر: الديك: *النماذج البدئية وتجلّيات الحضور والغياب في قصيدة محمود درويش " ربّ الأيائل يا أبي ربّها "*، ص 9).

[2] ينظر: قطوس: **سيمياء العنوان**، ص 64.

[3] ينظر: **المرجع نفسه**، ص 83.

2.1.3 المطلع

لقد أولى القدماء مطلع القصيدة أهمية كبيرة؛ فهو أول ما يقع في السمع، وقد كان يقوم بوظيفة العنوان في القصيدة القديمة، ووضعوا له معايير خاصة؛ كأن يكون فخماً، وبعيداً عن التعقيد، وخالياً من الأخطاء النحوية[1].

وبالنظر في قصائد الرثاء القديمة؛ نجد أن الشعراء ركزوا في مطالعها على البكاء والندب، واستدرار الدموع، وحثّ العين على البكاء، والتذكير في أحوال الوجود، وتبيان أثر الحزن على نفس الراثي.

وفي قصائد الرثاء المدروسة؛ نجد تقاطعاً في مطالعها مع قصيدة الرثاء القديمة، كما هو الحال في قصائد فدوى في رثاء إبراهيم، حيث تكتب في مطلع قصيدتها " واشقيقاه " التي بدأتها بالندب وتبيان هول المصيبة التي حلّت بها:

واشـــقيقاهُ، مـــا أجـــلَّ مصـــابي كيفَ أودى الـردى بـزينِ الشـبابِ [2]

وينهج البرغوثي، في رثائه، نهجاً كلاسيكياً، فيبدأ مراثيه بالحكمة والتأمل في أحوال الوجود والموت، فيكتب في قصيدته " أبو منيف ":

أدركتَهُ

وكأنه، مذ كان، لم يفجع بمخلوقٍ سواكْ !

الموتُ فينا منذُ آدمَ يا أبي

عَمٌ وعاديٌّ تماماً

كيفَ باغتني، إذن، حتى العظامْ؟[3]

---

[1] ينظر: بكار، يوسف حسين، **بناء القصيدة في النقد العربي القديم (في ضوء النقد الحديث)**، (ط2)، بيروت، دار الأندلس للطباعة والنشر والتوزيع، 1982م، ص 209،208.

[2] طوقان: *" واشقيقاه !! "*.

[3] البرغوثي: **الأعمال الشعرية**، ص 351.

وفي رثائه لأخيه يستعرض بعض أسباب الوفاة التي تعترضُ للناس، منذ القدم، قبل أن يشرع في رثاء أخيه، وحتى نصّه " افتحوا الأبواب لتدخل السيدة " يستهله بحكمة تحدد أسلوبه في التعاطي مع موت زوجته: " **مَنْ ينشغل بحزنه على فقد المحبوب، ينشغل عن المحبوب**"[1]، وكأنه، وبطريقة غير مباشرة، يؤكد أنَّ المراثي بشكل عام هي انشغال بالحزن على فقد المرثي، وينسف هذا التقليد المتبع ويكتب عن زوجته وكأنها ما زالت على قيد الحياة.

وفي المقابل نجد خروجاً مألوفاً عن المطالع المتبعة عادة في قصيدة الرثاء العربية، فيكتب دحبور في مطلع قصيدته " لا مرثية الولد الفلسطيني ":

ينتهي الآن شهر العسل

يستردُّ الهدية أصحابُها،

والفنادقُ أبوابُها تتغالقُ، [2]

فالبداية مربكة ولا توحي إلى أن القصيدة في الرثاء، وسيتساءل القارىء عن الدلالات الرمزية التي تحملها كلمات؛ مثل: الهدية، وشهر العسل، والفنادق، وهذا ما فعله في رثاء أبيه:

والآن هل نتصافى؟

كم صبرتَ على

صمتي، وقلتَ: كأنَّ الوقتَ يأخذهُ [3]

فهو يبدأ قصيدته بسؤال ينطوي على دعوة متأخرة للتصافي ونبذ الخلاف؛ وهو بهذا يستثمر مناسبة موت أبيه في محاكمة الماضي وبعث الأب للتصافي معه، ولا يقصد الرثاء بشكل مباشر.

---

[1] البرغوثي: **استيقظ كي تحلم**، ص 134.

[2] دحبور: **الديوان**، ج1، ص 258.

[3] **المصدر نفسه**، ج2، ص 350.

وفي قصائد رثاء الذات نجد اختلافاً عن مطالع القصائد القديمة التي تبدأ عادة بإظهـــار الضعف وتعداد الصفات التي تميّز الراثي \المرثي، ودعوة الآخرين إلى البكاء، كما هو الحـــال في "جدارية" درويش التي بدأها بوصف رحلة الموت التي مر بها:

**هذا هو اسمكَ **

قالتِ امرأةٌ،

وغابت في الممرّ اللوبيّ...

أرى السماءَ هناكَ في متناول الأيدي.

ويحملني جناحُ يمامةٍ بيضاءَ صوْبَ

طفولةٍ أخرى. ولم أحلُمْ بأنّي

كنتُ أحلمُ. كلُّ شيءٍ واقعيٌّ.كُنْتُ

أعلمُ أنَّني ألقي بنفسي جانباً...[1]

وفي " لاعب النرد " يجرّد نفسه من الصفات التي تميزه، ويضع نفسه في مصاف الناس العاديين، فيكتب:

من أنا لأقول لكمْ

ما أقولُ لكمْ؟

وأنا لم أكن حجراً صقلتهُ المياهُ

فأصبحَ وجهاً [2]

---

[1] درويش: **جدارية**، ص 7.

[2] درويش: **لا أريدُ لهذي القصيدة أن تنتهي**، ص 33.

أما دحبور فيكتب في مطلع قصيدته " في حضرة الذئب ":

مرحباً، متى؟ ومن أينْ؟

تقدّم أيّها الذئبُ الأغبر

دعني أجسَّ فروتكَ المتداخلةَ في الضبابِ [1]

فلا يكاد القارىء يشعر أنه بصدد قراءة قصيدة في رثاء الذات لولا المقدمة النثرية التي وضّح فيها الشاعر مناسبة القصيدة وتحدث عن مرضه؛ حيث إنّه يلجأ في هذا المطلع إلى تجسيد الموت على هيئة ذئب ويرحّب به ويدعوه للتقدم.

ويلجأ القاسم إلى عنصر المفارقة في مطلع قصيدته " كلمة الفقيد في مهرجان تأبينه "؛ وتكمن المفارقة في أن الفقيد ينهض من قبره ويكلم الناس ويشكرهم، بشيء من التهكم لا يكاد يخفى، لحضورهم الحفل.

3.1.3 التخلّص

يعبر التخلص عن مقدرة الشاعر على الانتقال من فكرة لأخرى، بسلاسة، ودون تكلف ومشقة، وقد أولاه النقاد اهتماماً كبيراً؛ كون القصيدة القديمة متعددة الأغراض [2].

وبالعودة إلى قصائد الرثاء القديمة؛ نجد أنها قلّما تتناول أكثر من غرض؛ فلا يتكلف الشاعر عناءً كبيراً في الانتقال من البكاء على المرثي، إلى تعداد صفاته والدعاء بالسقيا والمغفرة له، ونجد أنَّ قصائد الرثاء المدروسة متنوعة الأغراض؛ فقد استثمر الشعراء موت أقربائهم للتعاطي مع مواضيع كثيرة مثل الوطن والمنفى والهم القومي والذاتي، ولم يكن التخلّص ليشكل عقبة كبيرة في الانتقال بين هذه المواضيع؛ خاصة وأنَّ البناء المقطعي للقصائد ساعد في التخلص والانتقال إلى موضوع آخر.

---

[1] دحبور: **الديوان**، ج2، ص 467.

[2] ينظر: بكار: **بناء القصيدة في النقد العربي القديم (في ضوء النقد الحديث)**، ص 221.

ونجد حسن التخلص، في المقطع الواحد، عند البرغوثي في قصيدته " منيـــف "، حيـــث يكتب:

منّا شهيدُ كلامهِ وغرامه،

وحروبه وسلامه

والخير تحت قميصه

والشرّ في أيامه

والمرءُ فلاحٌ يثلّمُ حقلهُ

والموتُ مبذورٌ على أثلامهِ

وحصادهُ قممُ الفكاهةِ والجنونْ

وأخي شهيدُ جمالهِ وخصالهِ[1]

فبعد أن شرع في تعداد أسباب الوفاة، أكّد أنَّ أخاه شهيد جماله وخصاله الحميدة، ليبـــدأ بعدها بتعداد صفاته الأثيرة.

4.1.3 الخاتمة

للخاتمة أهمية كبيرة في القصيدة لا تقل عن أهمية المطلع؛ على اعتبـــار أنهـــا قاعـــدة القصيدة، وآخر ما يتناهى إلى السامع أو القارىء، وبالنظر في قصيدة الرثاء العربية؛ نجـــد أنَّ الخاتمة، في العادة، تتضمن حكمةً أو دعاءً للمرثي بالمغفرة والسقيا، وتأكيداً على الوفـــاء لـــه وحفظ ذكراه.

---

[1] البرغوثي: **الأعمال الشعرية**، ص 85.

وفي القصائد المدروسة نجد منها ما اقترب من الخاتمة التقليدية، كما هو الحال عند فدوى، التي تستعجل الموت بعد وفاة أخيها إبراهيم وتطلب منه أن ينتظرها فهي ماضية في إثره:

يا شقيقي مهّد لجنبي مكاناً وارتقبني فإنّني في الركابِ [1]

ونجد أيضاً تعبيراً عن الاشتياق للمرثي وانتظار قدومه، وكأنه لم يزل على قيد الحياة، كما في رثاء القاسم لأبيه، حيث يكتب:

طفلُكَ المتعبُ مُشتاقٌ، فَمَنْ

يا أبي، عن موعدي قد أخَّرَكْ؟ [2]

وهناك قصائد تنتهي بالعزاء والدعوة إلى الصبر، كما في رثاء البرغوثي لزوجته، حيث يكتب في نهاية نصه: " **أثقلُ من رضوى ما تركتْنا له، وما تركتهُ لنا. رضوى عاشور تركتْنا بعدها لا لنبكي، بل لننتصر. تركتكم بعدها لا لتبكوا، بل لتنتصروا.** " [3].

وقد اختلفت خواتيم القصائد؛ تبعاً لتعدد المواضيع التي أخذت قصيدة الرثاء تعالجها، كما هو الحال عند دحبور حيث يكتب في نهاية قصيدته " لا مرثية الولد الفلسطيني ":

لو قلتُ إنَّ يدَ الفلسطينيّ مشركةٌ لكفّرني الجليلُ [4]

وهي لازمة تكررت في أكثر من موضع من قصيدته؛ حيث يستثمر استشهاد أخيه للتعبير عن انتمائه للأرض التي هُجّر منها.

وكذلك فعل البرغوثي في رثاء أبيه، حيث يكتب:

---

[1] طوقان: *إلى روح شقيقي إبراهيم* ".

[2] القاسم: **شخص غير مرغوب فيه**، ص 48.

[3] البرغوثي: **استيقظ كي تحلم**، ص 137.

[4] دحبور: **الديوان**، ج1، ص 259.

فاذهب وحيداً يا أبي

واتركْ لنا هذي العجائبَ والخلائطَ

لا تقُلْ شيئاً

فإنَّ الموتَ في المنفى اتّهامْ.[1]

فيعتبر موت والده في المنفى موتاً مزدوجاً؛ على اعتبار أنَّ المنفى متواطىء مع الموت في تجريد الإنسان الفلسطيني من وجوده وهويّته؛ ليصبح الموت في المنفى تهمة تظل لصيقة بالإنسان حتى بعد موته.

وفي قصائد رثاء الذات؛ نجد أنَّ الشعراء ختموا قصائدهم بالتأكيد على حبهم للحياة والتشبّث بها، فيكتب دحبور في نهاية قصيدته " في حضرة الذئب ":

وأريد الحياةَ سطراً فسطراً

فانتظرني يا ذئبُ أختمْ كتابي [2]

وكذلك فعلت فدوى؛ فعلى الرغم من يأسها واستعجالها الموت إلا أنها في الوقت نفسه كانت تجد في الشعر سبيل الخلود.

وقد تنتهي القصائد بنوع من التسليم للموت المفضي إلى العدم، كما هو الحال في قصيدة درويش " لاعب النرد"، حيث يكتب:

فأنادي الطبيبَ، قبيل الوفاةِ، بعشر دقائقَ

عشر دقائقَ تكفي لأحيا مصادفةً

---

[1] البرغوثي: **الأعمال الشعرية**، ص 357، 358.

[2] دحبور: **الديوان**، ج2، ص 478.

وأخيّبَ ظنَّ العدمْ

مَنْ أنا لأخيّبَ ظنَّ العدم؟ [1]

مع أنه عبّر فيها وفي " جدارية " عن حبّه للحياة واحتفائه بها وبحثه عن الخلود؛ وبهذا نجد اختلافاً بينها وبين قصيدة رثاء الذات العربية التي تنتهي عادة بالحكمة والتأكيد على صفات الراثي / المرثي، ودعوة الشاعر قومه وأهله لأن يبكوا عليه ويحفظوا ذكره بينهم.

5.1.3 طول القصيدة

مع أنَّ قضية طول القصيدة شغلت النقّاد قديماً إلا أنّهم لم يتفقوا على طول معين، باستثناء تحديد الحد الأقصى للمقطوعة؛ لتظلّ قضية الإيجاز والطول محكومة بتجربة الشاعر ومقدرته.

وقد كان هناك الكثير من الأسباب التي تمنع الشعراء القدماء من الجنوح للقصائد الطويلة؛ منها ما هو فني يتعلق بتهذيب القصائد، وشكلي يتعلّق برواج القصيدة وعلوقها في الأسماع[2]، وحتى الشعراء القدماء الذين كتبوا القصائد الطويلة لم يكن يهمهم إلا الحفاظ على المعيار الموسيقي، وصرامة الشكل على حساب طريقة القول [3].

وقد أخذ المعاصرون يهتمون بالمقياس الكيفي لا الكمي للتفرقة بين القصيدتيْن الطويلة والقصيرة، ولم تعد القصيدة الطويلة محكومةً بعدد الأبيات أو الأسطر، إنما بالأشياء التي تقولها؛ [4]؛ فيعتبر غالي شكري قصائد عبد الوهاب البياتي غير جديدة ولا طويلة؛ على اعتبار أنَّ المقطع الواحد عنده يغني عن المقاطع الأخرى، ولأن معانيها تتردد كثيراً [5]، وفي المقابل يمكن اعتبار قصيدة " مأساة الحلاّج " لصلاح عبد الصبور قصيدة طويلة وليست مسرحية

---

[1] درويش: **لا أريد لهذي القصيدة أن تنتهي**، ص 53.

[2] ينظر: بكار: **بناء القصيدة في النقد العربي القديم (في ضوء النقد الحديث)**، ص 244،245.

[3] ينظر: شكري، غالي، **شعرنا الحديث إلى أين؟**، (ط1)، عمّان، دار الشروق، 1991م، ص95.

[4] ينظر: بكار: **بناء القصيدة في النقدالعربي القديم (في ضوء النقد الحديث)**، ص 253.

[5] ينظر: شكري: **شعرنا الحديث إلى أين؟**، ص 95.

شعرية، حيث استثنى الكثير من النقّاد المسرحية الشعرية من القصيدة الطويلة؛ فلو حذفنا الشخصيات الرئيسية في "مأساة الحلاج" لما حدث أيّ اضطراب[1].

وبالنظر في قصيدة الرثاء العربية نجد أنّها تميزت في الغالب بالقصر؛ على اعتبار أنَّ الرثاء القديم يندرج تحت الشعر الغنائي؛ حيث يلجأ الشاعر إلى تصوير موقف عاطفي هو موقف الحزن والفقد الذي يسير في اتجاه واحد، وإن حدث وطالت؛ فلأنها تتكون من عدة موضوعات.

وفي القصائد المدروسة؛ نجد بعض القصائد الغنائية التي تسير في اتجاه واحد، وفي الوقت نفسه نجد جنوحاً نحو الطول واختلافاً ملحوظاً عن نمط القصيدة القديمة؛ حيث تناول الشعراء المدروسون موضوعات عدة، واستثمروا غرض الرثاء الغنائي للنفاذ إلى موضوعات أعقد وأشمل.

وكان جودت إبراهيم قد وضع تصنيفاً كمياً للقصيدة الحديثة من حيث الطول على النحو الآتي:

1ــ القصيدة الصغرى: 2 ــ 3 أسطر.

2ــ القصيدة المتوسطة: 20 ــ 40 سطراً.

3ــ القصيدة الطويلة: 40 ــ 200 سطراً.

4ــ القصيدة نصف المطوّلة: 200 ــ 300 سطراً.

5ــ القصيدة العملاقة: 300 ــ 400 سطراً [2].

---

[1] ينظر: شكري: **شعرنا الحديث إلى أين ؟**، ص 99

[2] ينظر: خلاف، ميسر، **مظاهر الإبداع الفني في شعر وليد سيف**، (د.ط)، عمان، دار دجلة ناشرون وموزعون، الخليل، دار العماد للنشر والتوزيع، 2015م، ص 51، وينظر المرجع الأصلي: إبراهيم، جودت: **ملامح نظرية في نقد الشعر العربي**، (د.ط)، حمص، 1994م، ص 171.

وباستثناء قصائد فدوى العمودية التي تتسّم بالقصر، وتسير في اتجاه واحد يمكن تصنيف قصائد التفعيلة التي تناولتها الدراسة على النحو الآتي:

عنوان القصيدة	الشاعر	عدد الأسطر	التصنيف
أبو منيف	مريد البرغوثي	107	طويلة
أبي	سميح القاسم	84	طويلة
ربّ الأيائل يا أبي.. ربّها	محمود درويش	252	نصف مطولة
هل كنّا غريبين؟	أحمد دحبور	79	طويلة
مرثاة إلى نمر	فدوى طوقان	73	طويلة
في ليلة ماطرة	فدوى طوقان	28	متوسطة
جسر اللقيا	فدوى طوقان	19	متوسطة
لماذا؟	فدوى طوقان	34	متوسطة
لا مرثية الولد الفلسطيني	أحمد دحبور	143	طويلة
منيف	مريد البرغوثي	134	طويلة
جدارية	محمود درويش	1109	عملاقة
لاعب النرد	محمود درويش	331	عملاقة
كلمة الفقيد في مهرجان تأبينه	سميح القاسم	384	عملاقة
في حضرة الذئب	أحمد دحبور	236	نصف مطوّلة

واستناداً إلى هذا الجدول؛ يمكن القول إنّ هناك نزوعاً واضحاً نحو القصائد الطويلة ونصف المطوّلة على خلاف قصائد الرثاء القديمة التي تتميز بالقصر، وبدراسة هذه القصائد يمكن القول إن هذا النزوع يرجع إلى عاملين مهميْن يشترك فيهما الشعراء المدروسون، وهما:

1ــ تعدد الموضوعات

لم تتوقف قصائد الرثاء المدروسة عند موضوع الموت وتعداد صفات المرثي فحسب؛ إنما استثمر الشعراء موضوع الرثاء للنفاذ إلى موضوعات أكثر عمقاً وأشدّ تعقيداً؛ فعالجوا إشكالية التاريخ والصراع مع الآخر، وتحدّثوا عن الثورة والعقبات التي تواجهها، والمنفى وأثره في استلاب الذات وتجريد الفلسطيني من وجوده وهويته، كما هو الحال عند درويش ودحبور والبرغوثي.

وبالنظر في قصائد فدوى العمودية نجد أنّها تعالج موضوعاً واحداً وتسير في خط واحد، مرتبطةً بقصيدة الرثاء القديمة؛ ففي رثائها لأبيها وأخويها لم تكن تملك تجربة ناضجة تـــدفعها لأن تستثمر الرثاء للخوض في موضوعات أخرى، وإن كان لها بعض المحاولات كما هو فـــي قصيدتها " حلم الذكرى "؛ التي حاولت من خلالها النفاذ إلى الموضوع الوطني.

2 ــ التجربة الشعرية

يظلُّ طول القصيدة محكوماً بالتجربة الشعرية؛ على اعتبار أنَّ القصيدة أصبحت تشكيلاً جديداً للوجود الإنساني، ومزيجاً مركباً من آفاق هذا الوجود [1]، وانطلاقاً من هذا الفهم لطبيعـــة القصيدة ووظيفتها؛ أخذ الشعراء يطيلون قصائدهم محتكمين إلى التجربة الشعرية، التي أخـــذت تنضج شيئاً فشيئاً، مع أنها تختلف من شاعر لآخر، فنجد على سبيل المثال مطوّلـــة درويـــش " جدارية "، التي ضمّها ديوان كامل، تمثّل خلاصة تجربته في الحياة، حيث يحشد فيها الكثير من الفلسفات والخبرات والفنون الإنسانية على مرّ التاريخ في مواجهة الموت.

وهذا ما فعله دحبور في قصيدته " في حضرة الذئب " التي كتبها بعد نجاته من الموت، وعبّرفيها عن هواجسه الذاتية من الموت وعن اغترابه، وعن الأشخاص الذين أثّروا في حياته، وأما في " لامرثية الولد الفلسطيني " فيتعاطى مع مفهوم الموت بوصفه سبيلاً للخلود والتضحية والفداء.

ويتّكىء القاسم في " كلمة الفقيد في مهرجان تأبينه " على شخصية هاملت، ويجسّد مـــن خلالها الهم الجمعي، فالرمز التراثي، كما يرى علي عشري زايد، يعكس الصراع بين الدلالـــة التراثية للرمز ودلالته الرمزية والمفارقة تعكس هذا الصراع[2]، ولهذا تقوم قصيدة القاسم بشكل أساسي على عنصر المفارقة مع الأخذ بعين الاعتبار أنَّ قصيدته من السربيات المطوّلة، وهذا ما

---

[1] ينظر: إسماعيل، عز الدين: **الشعر العربي المعاصر؛ قضاياه وظواهره الفنية**، (ط3)، مصـــر، دار الفكـــر العربـــي، 1981م، ص 241.

[2] ينظر: زايد، علي عشري: **عن بناء القصيدة العربية الحديثة**، (ط4)، القاهرة، مكتبة ابن سينا للطباعة والنشر والتوزيع والتصدير، 2002م، ص 193.

لا نجده في قصيدته " أبي " التي وإن عُدّت حسب التصنيف الكمي طويلة، إلا أنها غنائية تسير في موقف عاطفي محدد وواضح وخالٍ من التعقيد.

وفي الوقت نفسه نجد أن معظم قصائد فدوى متوسطة؛ على اعتبار أنها كتبتها في بداياتها الشعرية، ولم تكن تمتلك رصيداً كافياً من التجربة الشعرية؛ فبدت قصائدها غنائية ومرتبطة بقصيدة الرثاء القديمة، عدا أنّها لم تكتب في مسيرتها الشعرية أيّة قصيدة طويلة أو مطوّلة.

6.1.3 البناء المقطعي

كثيراً ما تكون القصيدة الحديثة متعددة الأفكار والمواضيع؛ ولهذا فقد يلجأ الشاعر إلى اعتماد البناء المقطعي، بحيث تتكون قصيدته من عدّة مقاطع؛ وبهذا فإنه يتدرج في عرض الأفكار، ويفضي كل مقطع إلى المقطع الذي يليه.

وبالعودة إلى قصيدة الرثاء العربية؛ نجد أنها تخلو من البناء المقطعي؛ فهي تسير في اتجاهٍ واحد، وتتسلسل في عرض الموضوع، دون الحاجة إلى فاصل مقطعي؛ لتبدو وحدة واحدة؛ أما القصائد المدروسة فهي تتميز بتعدد الأفكار والموضوعات، وتتناول الكثير من الأبعاد، وتتجاوز غرض الرثاء التقليدي إلى موضوعات أعم وأشمل؛ وقد خدمها البناء المقطعي على اعتبار أنه يشكّل نوعاً من التآزر، بين أبعاد الرؤية الشعرية، في القصيدة الواحدة [1].

وبالعودة إلى هذه القصائد؛ نجد أنها تقوم على بناء مقطعي، باستثناء قصيدة القاسم في رثاء أبيه، ونص البرغوثي في رثاء زوجته، وقد تجلّت أنماط البناء المقطعي في ثلاثة أنواع:

1 ــ المقاطع المعنونة

يتمثل هذا النمط في قصيدة فدوى " مرثاة إلى نمر "؛ حيث عمدت الشاعرة إلى وضع عنوان فرعي للمقطع الخامس الأخير" إلى أمي "، وتتذكر فيه أمها البعيدة عنها والحزينة على

---

[1] ينظر: خلاف: **مظاهر الإبداع الفني في شعر وليد سيف**، ص 73.

وفاة ابنها نمر؛ فتنتقل الشاعرة في هذا المقطع من الحديث عن أخيها وأثر الحزن على نفسها إلى مخاطبة أمها ومواساتها، وتطلب منها أن تترك لها الحزن، وأن تنتظر ابنها الأمير الذي سيعود ذات يوم.

2ــ المقاطع التي يفصل بينها فاصل مقطعي

وهي المقاطع التي تفصل بينها علامة مقطعية؛ تنبىء بنهاية المقطع لينتقل الشاعر بعده إلى مقطع آخر، يتناول فيه موضوعاً آخر يرتبط مع الأفكار الأخرى ويتآزر معها، فنجد البرغوثي يكتب في رثاء أخيه:

بغيابهِ

حرقوا حديقةَ مَكْرُماتٍ كاملة

والله إن قلنا له ينخاكَ مُحتاجٌ

سأعجبُ كيف يمنعهُ الضريحُ

من القيامْ !

□□□

أيّها الصيّادُ الكهلُ

ذو النظارة السميكة

أيّها الأشعثُ الذي يرتجلُ شأنَهُ

أيّها الذي لا يعرفُ العدل، أيّها الموت !

سأقودُكَ من شحمةِ أُذُنكَ

وآمرُكَ أن تفتحَ عينيكَ جيداً

لترى فداحةَ فعلتكَ الأخيرة![1]

فبعد أن يتحدث الشاعر عن صفات أخيه الأثيرة يضعُ فاصلاً مقطعياً، وينتقل في المقطع الذي يليه إلى مخاطبة الموت وتقريعه على فعلته.

3ــ المقاطع التي يفصل بينها فاصل فراغي

قد لا يعمد الشاعر إلى وضع علامة مقطعية بين الأسطر؛ فقد يترك فاصلاً فراغياً ينبىء بنهاية المقطع وابتداء المقطع الذي يليه،[2]، كما نجد في قصيدة دحبور " في حضرة الــذئب "، حيث يكتب:

هل تزورينَ أم أزورُكِ؟

إنّا في اشتياقٍ،

ونمَّل القلبُ،

ردّيني عن الذئبِ،

أو فعدّدي واحضنيني

ثم ماذا يا أغبرُ الكلبُ

أما زلتَ عندكَ

لا رائحةَ ولا صوتَ

---

[1] البرغوثي: **الأعمال الشعرية**، ص 87، 88.

[2] أحياناً لا تشكّل الفواصل المقطعية والفراغية نهاية للمقاطع؛ فقد يعالج الشاعر فكرة معينة وينتقل إلى أخرى في المقطع الواحد؛ ولهذا فقد عمد الباحث إلى تقسيم الأسطر وإعادة مقطعة القصيدة بناءً على تسلسل الموضوعات، كما هو واضــح في الفصلين السابقيْن من الدراسة.

بل غموضٌ متحذلقٌ

وتربّصٌ رماديٌّ؟ [1]

فهو يخاطب أمه التي تراءت له في عالم الموت، ويعبر عن اشتياقه إليها ويطلب منها أن تحضنه وتبكي موته القريب، ثم يضع فاصلاً فراغياً يشرع بعده في مخاطبة الموت / الذئب الذي يبدو غامضاً بلا رائحة ولا صوت.

2.3 المبحث الثاني: الموسيقى

يعد الوزن والقافية سمتيْن رئيسيتيْن من سمات الشعر العربي القديم، ومعياراً مهماً وفارقاً للحكم على الشاعر؛ فقامت القصيدة العربية على معمار هندسي دقيق، بالاعتماد على البحور الشعرية التي قعّدها الخليل بن أحمد الفراهيدي.

وبالعودة إلى قصائد الرثاء المدروسة نجد أنّها تراوحت بين القصيدة العمودية وقصيدة التفعيلة:

1.2.3 القصيدة العمودية

تمثّلت القصائد العمودية بقصائد فدوى التي كتبتها في رثاء أبيها وأخيها إبراهيم؛ فقد كتبت هذه القصائد في مرحلة مبكرة من حياتها، كانت خلالها متأثرة بالشعر العربي القديم، كما هو الحال في قصيدتها " واشقيقاه " التي كتبتها في رثاء إبراهيم، على البحر الخفيف، وقصيدتها " ما كان إلا دنيا محببةً " على البحر المنسرح، وهو من البحور التي قلَّ استخدامها في الشعر العربي؛ لوزنه الرتيب واقترابه من النثر [2]، وقصيدتيْها " الشاعرة والفراشة " و " أوهام في الزيتون " على البحر السريع "، و " خريف ومساء " على بحر الرمل.

---

[1] دحبور: **الديوان**، ج2، ص 476.

[2] ينظر: علي، عبد الرضا: **موسيقى الشعر العربي قديمه وحديثه دراسة وتطبيق في شعر الشطرين والشعر الحر**، **(ط1)**، رام الله، دار الشروق للنشر والتوزيع، 1997 م، ص 161.

وفي المقابل، كانت لها بعض المحاولات التجديدية؛ التي سعت من خلالها إلى التخلص من رتابة الشطرين، كما يتجلّى في قصيدتها " حياتي ".

2.2.3 قصيدة التفعيلة

نجد أنَّ معظم القصائد المدروسة قد اعتمدت نظام التفعيلة، وقد كان لهذا التجديد الموسيقي أثر مهم، ونجد أنَّ معظمها يقوم على التفعيلتيْن الموسيقيتيْن الآتيتيْن:

أ ــ تفعيلة "فعولن"

تحمل فعولن، وهي التفعيلة الرئيسية للبحر المتقارب موسيقى عالية ولحناً قوياً ومتّزناً، وقد وردت في ست قصائد وهي: "في ليلة ماطرة" و "جسر اللقيا" لفدوى، و "أبي" للقاسم، و "لامرثية الولد الفلسطيني" لدحبور، و "جدارية" و "لاعب النرد" لدرويش.

ب ــ تفعيلة "مُتْفاعلن"

وردت هذه التفعيلة في خمس قصائد وهي: " ربّ الأيائل يا أبي.. ربّها "، و " جدارية " لدرويش، و " منيف "، و" أبو منيف " للبرغوثي، و " لامرثية الولد الفلسطيني " لدحبور، وهي التفعيلة الرئيسية للبحر الكامل، والذي ترتفع فيه حدّة الانسيابية والغنائية العالية [1]؛ ما ساعد الشعراء في التعبير عن انفعالاتهم بسهولة، والانتقال بين الموضوعات بسلاسة ورحابة.

3.2.3 تحول التفعيلة في القصيدة الواحدة

أحياناً قد لا تبنى القصيدة على تفعيلة واحدة؛ وهذا من عناصر التنبيه والجذب والتعبير الذي يدلّ على ثراء التجربة، والتحول في الموقف النفسي والفكري.

وفي القصائد المدروسة هناك بعض القصائد التي تعتمد على تحول التفعيلة؛ الأمر الذي أسهم في تحول الدلالة والتعبير عن الموقف النفسي والانفعالات المختلفة التي تعتري الشعراء، وفيما يأتي سياقات تحول التفعيلة كما يظهر في القصائد:

---

[1] ينظر: أنيس، إبراهيم: **موسيقى الشعر**، (ط4)، مصر، مكتبة الأنجلو المصرية، 1972م، ص 206.

أــ القصيدة المقطعية

اعتمدت بعض القصائد على التنويع في التفعيلة في المقاطع المكوّنة لها؛ على اعتبار أنَّ كل مقطع، في الغالب، يحمل فكرة قصيرة تتصل ببقية المقاطع، وهذا ما نجده في قصـــيدة " لا مرثية الولد الفلسطيني "؛ حيث يبدأ دحبور قصيدته بثلاثة مقاطع تتضمن تفعيلة " فعولن " ؛حيث النبرة الهادئة والإيقاع المتّزن وهو يتحدث عن انتهاء شهر العسل والتدابير المحكمة، والفـــواتير الجاهزة للمعزّين؛ فالهدوء الواضح والإيقاع البطيء يوحيان بانتهاء كل شيء ووضوحه التـــام، خاصةً وأن الذي يتكلم هو الأخ الشهيد، لينتقل الشاعر في المقطع الرابع إلى تفعيلة " متفاعلن " على النحو الآتي:

ينتهي الآن شهر العسل

وأنا أبتدي

لو قلتُ إنَّ يد الفلسطينيّ مشركةٌ لكفّرني الجليلُ[1]

فالحديث عن ابتداء أخيه وبعثه بعد موته قاده للتحوّل إلى تفعيلة " متفاعلن "؛ لتعلو النبرة الحماسية ويسيطر عليه الانفعال الحاد والغضب، وهو يتحدث عن موته، وبلاده التي يحلم بهـــا والفقراء الذين بايعوه، وخروجه على الأنظمة، وكأنَّ عودة الأخ الشهيد للحياة؛ قادت الشاعر إلى التحول في الموقف النفسي ليصبح مشوباً بالغضب والانفعال، خاصة وأنه يتناوب هو وأخوه في الحديث.

وفي " جدارية " يعتمد درويش تفعيلة " متفاعلن "؛ ويتحدث بانسيابية تلائم موقفه، وهو يصف رحلته إلى الموت ونُشدانه البعث بعد موته، وكيف يرى جسده ويحسُّ بالموت، لكنه بعد ذلك يتحول في مقطع آخر إلى سياق " فعولن " على النحو الآتي:

ألوقتُ صفرٌ. لم أفكّر بالولادةِ

---

[1] دحبور: **الديوان**، ج1، ص 259.

حين طار الموتُ بي نحوَ السديمِ،

فلم أكن حيّاً ولا ميتاً،

ولا عدمٌ هناكَ، ولا وجودُ

تقولُ ممرضتي: أنتَ أحسنُ حالاً.

وتحقنُني بالمخدّر: كن هادئاً

وجديراً بما سوف تحلمُ

عمّا قليل... [1]

فيخفف من إيقاعه العالي، عندما تخاطبه الممرضة وتحقنه بالمخدر، وهنا يدخل بوابة الحلم ويستعرض في المقاطع اللاحقة المشاهد الحلمية التي تراءت أمامه: " طبيبه الفرنسي، الأب العائد من الحج، ريني شار، هيدغر، المعرّي، البلاد الصباحية... ".

ويعود بعد عدة مقاطع إلى تفعيلة " متفاعلن "؛ وهو يحتفي بأرض قصيدته، وبأنه آخر الشعراء الغنائيين، ويخاطب الموت بعد أن يجسّده، ويتحول مرة أخرى إلى تفعيلة " فعولن ":

وأقولُ: شكراً للحياةِ

ولم أكن حياً ولا ميتاً

ووحدكَ، كنتَ وحدكَ، يا وحيدُ !

تقولُ ممرّضتي: كنتَ تهذي

كثيراً، وتصرخُ: يا قلبُ !

يا قلبُ ! خذني

---

[1] درويش: **جدارية**، ص 26،27.

إلى دورةِ الماء.. ١ [1]

فعندما يتذكر ضعفه الأرضي، وينزل من عوالمه السحرية؛ يتحول إلى تفعيلة " فعولن " الهادئة البطيئة، وهو يتحدث عن ضعفه، وعجزه عن القيام بواجباته الأولية، وخوفه على لغته، ونسيانه وظيفة أعضائه.

وينتقل في المقطع الذي يليه إلى تفعيلة " متفاعلن "؛ وكأنه تمكن من استعادة لغته، فيصف قصيدته بأنها خضراء، ويبدو مؤمناً بعوده الأبدي بعد الموت، ويتحول مرة أخرى إلى تفعيلة " فعولن " وهو يتحدث عن زوال المجد، مستحضراً شخصية سليمان الحكيم، الذي لم يبق من أثره غير اسمه؛ وبهذا فقد مكّنته المرواحة بين " متفاعلن " و " فعولن "، من الكتابة بسلاسة، والتعبير عن انفعالاته النفسية ومواقفه، بطريقة سلسة وبارعة.

ب ــ التحوّل من التفعيلة إلى نظام الشطرين

يلجأ الشعراء، في القصيدة الواحدة، أحياناً إلى المراوحة بين التفعيلة ونظام الشطرين؛ ولهذه المراوحة دلالاتها وتأثيرها الواضح في القصيدة، ولا يمكن القول إنها قد تكون لغرض شكلي في القصيدة فحسب.

وقد يكون التحول إلى نظام الشطرين مع بقاء القصيدة على التفعيلة ذاتها، كما هو الحال في قصيدة " في حضرة الذئب "، والمبنية على تفعيلات الخفيف، ونجد دحبوراً يتحول في مقطع مستقل إلى نظام الشطرين على النحو الآتي:

هل تراني أغيّرُ الوقتَ؟

أم أنّي حيادٌ على الحيادِ، ووقتي مطمئنٌّ فلستُ أطلبُ مُهلةْ؟

ربما صرتُ ملصقاً في جدارٍ

أو تبروزتُ صورةً في مجلّةْ

---

[1] درويش: **جدارية**، ص 62،63.

مسرعٌ، تنهبُ الهباءَ وتنقضُّ

لمـــاذا يا ذئـــبُ لا تتريّثْ؟

إنني واقفٌ أمامكَ، لم أهرب،

ولم أحتجبْ، ولم أتشبّثْ [1]

فهو يجسّد الموت على هيئة ذئب، ويتحدث في البداية عنه، ويطلب منه أن يتقدم نحوه، ثم يتحول إلى نظام الشطرين بعد أن أصبح أمام الموت / الذئب وجهاً لوجـــه، فيبـــدو وكأنـــه يخاطب شخصاً يقف أمامه، فيصفه ويسبغ عليه صفات الذئب الحقيقي، ويدعوه ألا يتريّث.

وقد يتم التحول إلى نظام الشطرين مع استخدام تفعيلات أخرى غير التفعيلة الرئيسية في القصيدة، كما هو الحال في قصيدة القاسم " أبي "؛ حيث إنَّها قامت على تفعيلات المتقارب، وبعد الحديث عن أبيه، ينتقل ويكتب أبياتاً على البحر الخفيف بنظام الشطرين، على النحو الآتي:

كبرتُ

وصرتُ

من الأهلِ في منزلِ الحزنِ

يا والدي مَنْ تغيّرْ؟

وماذا تغيّرْ

كانَ قبري، فكيفَ أصبحَ قبركْ؟

وهو سرّي.. أم أنّهُ كان سرَّكْ [2]

---

[1] دحبور: **الديوان**، ج2، ص 471.

[2] القاسم: **شخص غير مرغوب فيه**، ص 44،43.

فهو يحنُّ إلى أبيه، ويؤكد أنه ما زال حاضراً بذكرياته وصورته القديمة؛ وهو ما يحيل إلى قصيدة الرثاء القديمة، التي يعبّر فيها الراثي عادةً، عن اشتياقه وحنينه إلى المرثي.

ويعود الشاعر إلى التفعيلة الرئيسية للقصيدة " فعولن "، وبعد عدة أسطر، يعود إلى نظام الشطرين معتمداً على البحر الكامل؛ في حديثه عن الزيتونة، التي تسأله عن أبيه كلما زارهـــا، وفي خاتمة القصيدة يعتمد على بحر الرمل؛ حيث يعود طفلاً صغيراً يخاطب أباه، ويدعوه لأن يأتي؛ فقد طالت غيبته وتأخر عن موعده.

ونجد أنَّ هذه التحولات بين نظام التفعيلة والشطرين؛ لم تؤثر كثيراً في الموقف النفسي والفكري للشاعر ولم تحمل الكثير من الدلالات النفسية، لكنَّها أسهمت في التنويـــع الموســـيقي، والتأكيد على مقاطع معينة في القصيدة، مع العلم أن الشاعر لم يعتمد فيها البناء المقطعي.

ج ــ المراوحة بين التفعيلة والنثر

قد يتحول الشاعر من التفعيلة إلى النثر؛ وهذا التحول له دلالته التي يمكن الكشف عنها من خلال النص نفسه، كما هو الحال في قصيدة البرغوثي " منيف " التي بناها على تفعـــيلات الكامل، لكنه يتحول في المقطع الثاني إلى النثر، على النحو الآتي:

والله إن قلنا لهُ ينخاكَ محتاجٌ

سأعجبُ كيفَ يمنعهُ الضريحُ

من القيامْ !

□□□

أيّها الصيّادُ الكهْل

ذو النظّارةِ السميكة

ايّها الأشعثُ الذي يرتجلُ شأنهُ

أيّها الذي لا يعرفُ العدل، أيّها الموتْ![1]

وفي المقطعين الخامس والسادس يستمر في النثر وهو يصف أخاه، في لحظاته الأخيرة، على محطة القطار؛ وكأنه يريد أن يخفف من حدّة انفعالاته؛ فيصف لحظات موت أخيه بـــبطء، مفسحاً المجال للقارىء أن يرسم هذا المشهد التراجيدي في ذهنه؛ وكأنَّ النثر في هذه المقـــاطع سمح له أن يعبر عن غضبه الممزوج بالحزن بشكل أبلغ، ويقرّع الموت، ليعود بعد ذلـــك إلـــى تفعيلة القصيدة الرئيسية ويستمر بها إلى نهايتها.

وفي قصيدة " في حضرة الذئب " يبدأ دحبور بمقطع نثري يرحّب فيه بالذئب / المـــوت ويطلب منه أن يتقدم ويفعل أيّ شيء، ويستمر في المقطع الثالث في وصف اللحظات التي دخل فيها عالم الموت؛ ليهيّىء القارىء ويدخله في جو القصيدة، ثم ينتقل في المقطـــع الرابـــع إلـــى تفعيلات الخفيف التي تنسحب على القصيدة كلها.

4.2.3 التدوير

يعرّف التدوير على أنه اتّصال أبيات القصيدة بعضها ببعض حتى تصبح بيتاً واحـــداً أو مجموعة من الأبيات [2]، ويحمل طاقة عالية ويساعد في اتصّال أجزائها، أما فيما يتعلق بالشعر الحديث؛ فنجد أنَّ نازك الملائكة رفضت اللجوء إلى التدوير؛ على اعتبار أنَّ الشاعر يستطيع أن يطيل السطر وفق حاجته ويتخطى بذلك السطر القديم [3].

وبقراءة قصائد التفعيلة المدروسة؛ نجد أنها اعتمدت في مجملها على التدوير، خاصـــة القصائد الطويلة منها؛ الأمر الذي ولّد لدى الشاعر شيئاً من الحريّة، ومكّنه من التعبير بسلاسة؛ فكان هناك التدوير القصير، والتدوير الطويل الذي يمتد إلى عدة أسطر من القصيدة الواحدة، كما نجد في قصيدة دحبور " لا مرثية الولد الفلسطيني "، حيث يكتب:

ليكن وليمتَهمْ إذن، لا بأسَ،

---

[1] البرغوثي: **الأعمال الشعرية**، ص 87.

[2] زايد: **عن بناء القصيدة العربية الحديثة**، ص 193.

[3] الملائكة، نازك، **قضايا الشعر المعاصر**، (ط3)، القاهرة، منشورات مكتبة النهضة، 1967م، ص 96.

إنَّ أرومة السمّ السقطريّ استوتْ ــ

في عشبِ تلّ الزعترِ المرقوق لحمُ أخي عليه،

سيقصفونَ ويأكلونَ،

... وكانَ يهري حيثُ يسري،

قيل: في عينيْه فاضحةُ السوادِ،

وأشرقت عيناكَ فانكشفت حقولُ النفطِ

بينَ مشيئةِ العلمِ المخطّط والجرادِ،

وهكذا أطلقت ناركَ باسم كانون المخيمِ،

قيل: يوم تشققّت شفتاكَ من عطشٍ تركتَ الماء للأطفالِ، [1]

فيبدو الشاعر ساخطاً على المشتركين في مجزرة تلّ الزعتر، ومعجباً بأخيه الذي يظهر بهيئة المخلّص، فتشرقُ عيناه ويطلقُ ناره باسم المخيّم، وتتشقّق شفتاه من العطش وهو يترك الماء للأطفال، ويبدو الشاعر منفعلاً وهو يكتب، فيلجأ إلى التدوير الطويل، ويعمد إلى وضع القوافي التي قد تمنعه من الاسترسال في الحديث.

5.2.3 القافية

للقافية أهمية كبيرة في القصيدة تكمن في وظيفتها الموسيقية، فهي بمثابة فواصل موسيقية يتوقع السامع ترددها ويستمتع بهذا التردد في فترات زمنية منتظمة [2]، وتكرارها يزيد من وحدة النغم حتى ليشعر القارىء أنها مجلوبة من أجل البيت وليس العكس.

---

[1] دحبور: **الديوان**، ج1، ص 261.

[2] ينظر: أنيس: **موسيقى الشعر**، ص 246.

1.4.2.3 التنويع في القافية

تُعدُّ قصائد فدوى خير مثال على التنويع في القافية؛ على اعتبار أنّها لم تكتب شعر التفعيلة في بداياتها الشعرية، وإنما سعت إلى التنويع في القوافي محطمة سلطة القافية الواحدة ورتابتها.

ونجدها في قصيدة " حياتي " تنوّع في القوافي، وأحياناً كانت تكتب القصيدة العمودية التقليدية منوّعة في القوافي، كما هو الحال في قصيدتها "حلم الذكرى".

كما أنّها كتبت القصيدة المسمّطة أو المقطعية، وهي القصيدة التي تجتمع فيها القصيدة المشطّرة المكونة من ثلاثة أبيات والمربعة[1]، مثل قصيدتي: " خريف ومساء "، و"الشاعرة والفراشة "؛ وربما يعود هذا إلى تأثرها بالمرحلة الرومانطيقية التي مثّلها شعراء المهجر، والتي بدورها مهّدت للشعر الحر فيما يخصُّ التنويع في القوافي[2].

ولهذا التنويع ارتباط بموقف فدوى النفسي والاجتماعي؛ فهو يعكس اضطراب ذاتها ورغبتها الحثيثة في التحرر، وتحطيم السلطة الاجتماعية التي تقيّدها.

وبالعودة إلى قصائد التفعيلة المدروسة؛ نجد أنَّ الشعراء لم يعمدوا إلى استخدام القوافي بشكل منظم، خلافاً لطرح نازك الملائكة التي ترى أن الشعر الحر ظاهرة عروضية، وأن كل سطر ينبغي أن ينتهي بقافية منعاً للتدوير الذي يقضي على القافية[3].

وبهذا يمكننا تحديد أنماط القوافي المتبعة في القصائد على النحو الآتي:

أ ــ القافية المتغيرة: وفيها يحافظ الشاعر على قافية محورية يتم تغييرها بين الحين والآخر بقافية جانبية، كما هو الحال في قصيدة فدوى " في ليلة ماطرة ":

---

[1] ينظر: خير بك، كمال، **حركية الحداثة في الشعر العربي المعاصر**، (ط2)، بيروت، دار الفكر، 1986م، ص 260.

[2] ينظر: **المرجع نفسه**، ص 299، 300.

[3] ينظر: الملائكة: **قضايا الشعر المعاصر**، ص 97.

أحباي تحت الرياحِ وتحتَ المطر

وأصغي إلى وقعِ أقدامهم في الممر

وتعبرُ ضحكاتهم من رواق الظلام ــ

إليَّ وتحيا بعينيَّ منهم صور

أقبّلُ هذا الجبينَ وأمسحُ ذاكَ الشعر

وألمسُ كُمَّ قميصٍ دفيءٍ

أشمُّ رباطَ عُنُقْ

وألمحُ أعينهم بالأمانيّ تُبرقُ

توغلُ خلفَ الأفُقْ

وأسمعُ تلك القلوبِ الطموحةِ ــ

تنبضُ بالمنتظرْ[1]

وقد تحضر القافية المتغيرة، أحياناً، مع عدم وجود قافية محورية يرتكز عليها الشاعر؛ كما في قصيدتي " لا مرثية الولد الفلسطيني " و" كلمة الفقيد في مهرجان تأبينه "؛ حيث تتغير القوافي على طول القصيدة؛ وتعكس حالة الصراع والتخبّط التي تدفع الشعراء للانطلاق والتعبير عما يختلج في نفوسهم.

ب ــ القافية المقطعية: تأتي في آخر كل مقطع من القصيدة، ويكون دورها الأساسي الإشارة إلى نهاية المقطع، وقد وردت القافية المقطعية في بعض القصائد التي تعتمد البناء المقطعي؛ فنجد درويشاً يعتمد في "جدارية" رويّ الدال المضمومة الذي يتكرّر في المقاطع الأولى، وهذا ما

---

[1] طوقان: **الأعمال الشعرية الكاملة**، ص 323، 324.

نجده في قصيدة " أبو منيف "؛ حيث يعتمد البرغوثي رويّ الميم الساكنة في عشرة مقاطع متفرقة، مع وجود قافيتين مقطعيّتين مختلفتيْن اعتمد عليهما وساعدتا على الوقف في المقطع الواحد.

ج ــ القافية المتراسلة: وتكون وفق النظام (أ أ أ)؛ حيث يتواتر التماثل في المقطع نفسه صوتاً وصيغةً، كما في قصيدة " ربّ الأيائل يا أبي.. ربّها ":

يتناولُ النعناعَ من أمي. يدخّنً تبغهُ. يحصي ثريّاتِ العنبْ

ويقولُ لي: إهدأ ! فأغفو فوق ركبتهِ على خَدَرِ التعبْ..

أتذكّرُ الأعشابَ: يأخذني قطيعُ الأقحوانِ إلى حَلَبْ [1]

2.4.2.3 غياب القافية

لجأ قسمٌ من الشعراء إلى الاستغناء عن القافية في بعض مقاطع القصائد، ومع أنَّ هذا الاستغناء يشتت ذهن القارىء ويرهقه؛ إلا أنَّ له دلالاته المرتبطة بالحالة النفسية للشاعر، الذي يجد نفسه بحاجة إلى الاسترسال والاندفاع دون قيد، كما هو الحال في قصيدة " ربّ الأيائل با أبي.. ربّها " لدرويش، حيث يكتب:

الأرضُ تكسرُ قشرَ بيضتها وتسبحُ بيننا

خضراءَ تحت الغيمِ. تأخذُ من سماء اللونِ زينتها

لتسحرنا، هي الزرقاءُ والخضراءُ، تولدُ من خرافتها

ومن قُربانِنا في عيد حنطتها. تعلّمنا فنونَ البحثِ عن أسطورةِ

التكوين

---

[1] درويش: **أرى ما أريد**، ص 22،23.

سيدةً على إيوانها المائيّ.

سيدة المديحِ. صغيرة لا عمر يخدشُ وجهها. لا ثور

يحملها على قرنيه. تحمل نفسها في نفسها وتنامُ في أحضانها

هي. لا تودّعنا ولا تستقبلُ الغرباءَ. لا تتذكرُ الماضي. [1]

حيث يسعى إلى العودة بالأرض إلى صفائها البدئي الأول؛ فتولد من جديد متحللة من التاريخ والماضي لتكتب تاريخها وأسطورتها بنفسها، فلا تودّع أحداً، ولا تخسرُ شيئاً، ويسترسلُ في الحديث عن هذه الأرض، وفي مخاطبة أبيه الذي يطلب منه أن ينهض، ويحب زوجته / الأرض، ويكتب اسمه فوقها من جديد، دون أن يتقيّد الشاعر بقافية تعينه على الوقف.

3.3 المبحث الثالث: اللغة

1.3.3 المعجم الشعري

إنَّ للكلمة في النص الشعري قيمة تعبيرية وإيحائية؛ فهي الخامة التي تشيد البناء الشعري، ولكل شاعر معجمه الشعري الخاص الذي يبلور من خلاله رؤيته للوجود ويقارب من خلاله العالم والأشياء، ويتّصل المعجم الشعري بلغة كل العصور إلا أنَّ الشاعر يستطيع أن ينمّي أسلوبه الخاص تبعاً لمزاجه وذوقه، ويستطيع أن يوجد تعادلاً محكماً بالجمع بين الألفاظ التي يستعملها، والتأثير الذي يجب أن ينقله [2].

ومما لا شك فيه أنَّ نظم الكلمات في النص يتطلب من الشاعر أن يقتفي المعاني والإيحاءات والانفعالات التي لها وقع خاص في النفس [3]؛ وبهذا فإنَّ مضمون النص الشعري

---

[1] درويش: **أرى ما أريد**، ص 27.

[2] ينظر: درو، إليزابث، **الشعر كيف نفهمه ونتذوقه**، تر: محمد إبراهيم الشوش، (ط1)، بيروت، منشورات مكتبة منيمنة، 1961م، ص 87.

[3] ينظر: الجرجاني، عبد القاهر، **دلائل الإعجاز**، تح: محمود شاكر، (ط3)، القاهرة، مكتبة الخانجي، 1922م، ص 49.

يفنى في البناء اللغوي؛ على اعتبار أنَّ العناصر الشعورية والذهنية كلها تتحول في الشعر إلى عناصر لغوية [1].

وبالعودة إلى قصائد الرثاء المدروسة نلحظ أنّها لا تشكّل معجماً شعرياً واحداً؛ حيث اختار كل شاعرٍ لغته الخاصة؛ فقدّموا معجماً شعرياً متنوعاً يتحدث عن الحزن ومظاهر التفجّع والحنين إلى الوطن ومقاربة المصير الإنساني الذي يواجه الموت، وفيما يأتي دراسة لأهم مفردتين ترتبطان بمضمون قصيدة الرثاء العربية وهما: الحزن والموت:

1ــ الحزن

لا شكَّ أنَّ الحزن هو قوام معجم قصائد الرثاء، بل هو الباعث الأساسي للرثاء؛ فمن خلاله يتحدث إلينا الشاعر ويمثّل نظرته للمرثي ولنفسه وللعالم، وبالنظر في قصائد الرثاء المدروسة نجد أنَّ معجمها الشعري قائم على الحزن بدرجة لافتة، وفيما يأتي جدول لأهم ألفاظ الحزن وتشعباتها الدلالية:

ضمور	انطفاء	غماً	اكتئابا	يتهاوى
أذوي	مذعورة	يهيض	بثّه	كلومي
سهدي	يتنزى	يعنّيه	لاعجات	الكسير
يجهش	ثكلاً	جهشة	قنوط	هشاشتي
قهر	انكساري	دمعتي الجامدة	أبواب حزني	ارتياب
كمداً	ورد الأسى	وجع	ارتعدت	دموع

استناداً إلى الجدول؛ نجد أنَّ هناك تشعّباً دلالياً واضحاً في الحديث عن الحزن ومسبّباته ومتعلّقاته وأثره على ذات الراثي الذي يقارب العالم ويتعاطى مع الموجودات من خلال حزنه، لكنَّ التعبير عن الحزن يختلف بطبيعة الحال من شاعر لآخر؛ تبعاً لثقافته اللغوية الخاصة وتجربته مع الموت.

---

[1] ينظر: زايد: **عن بناء القصيدة العربية الحديثة**، ص 41.

ونجد فدوى تتمعن في مظاهر الطبيعة الكئيبة في فصل الخريف؛ الأمر الـــذي يـــنعكس على ذاتها، ويثير فيها الحزن والأسئلة الموجعة عن الحياة والمصير القادم، فتكتب:

ها هي الريحُ مضت تحسرُ عن وجه الشتاءِ

وعروقُ النورِ آلت لضمورٍ وانطفاءِ !

الفضاءُ الخالدُ اربدَّ وغشّاهُ السحابُ

وبنفسي، مثلهُ، يجثمُ غيمٌ وضبابُ

وظلالٌ عكستها فيَّ أشباحُ المساءِ ! [1]

وقد يحمل الحزن دلالات وطنية؛ فيرتبط بالأرض والابتعاد عنها، ومشاهدة محـــاولات طمس تاريخها، كما هو الحال عند درويش الذي يكتب في قصيدته " ربّ الأيائـــل يـــا أبـــي... ربّها":

وأنا حزينٌ، يا أبي كحمامةِ الأبراجِ خارجَ سربها.. وأنا حزينْ

وأنا حزين، يا أبي، سلّم على جدي إذا قابلتهُ

قبّل يديه نيابةً عني وعن أحفاد " بعلٍ " أو " عناةْ " [2]

فهو لا يبدو حزيناً على وفاة أبيه فحسب، إنما نجده يخرج حزنه من مســـاحته الذاتيـــة الخاصة؛ ليعطيه معنى أبعد يمكّنه من أن يعيد أباه إلى جذوره الكنعانية الأولى.

أما دحبور فهو يقارب موضوع الحزن من منظور وطني ملتزم، فيكتب:

قيلَ تورّمت قدماكَ من برْدِ الليالي،

---

[1] طوقان: **الأعمال الشعرية الكاملة**، ص 10.

[2] درويش: **أرى ما أريد**، ص 29.

قيل: حين جُرحتَ لم تسقطْ،

وحينَ...،

وكنتُ أسمعُ ما يُقالُ وأنتخي

لكنّني، بيني وبينكَ، لم أوفّر دمعتينِ:

كويتَ قلبي يا أخي

للحزنِ حصّتُهُ من البيتِ الفلسطينيَّ، [1]

فهو يرى أنَّ الحزن على الشهداء وبكاءهم أمرٌ خصوصيٌّ يتمُّ في السر مع أنَّ للحـــزن حصّته من البيت الفلسطيني؛ وبهذا فإنَّه يزيح الحزن عن دلالته المعهودة.

أما البرغوثي فيحاول أن يطفىء جذوة حزنه على وفاة أبيه ويســتبدل بـــه الغضـــب؛ فالموقف لا يسمح له بالحزن والبكاء، فيكتب:

لا حقَّ لي في الحزنِ

لكنّي مُحقٌّ في الغضبْ

لا، ليسَ حزناً ما يُرجرجُ زيزفونَ الروحِ

بل غضبٌ أراهُ مُشخّصاً ولهُ قَوامْ [2]

وفي نصّه " افتحوا الأبواب لتدخل السيدة " يحاول تبريد الحزن وسلبه الهالات كلها التي تحيط به؛ فيعتبر أنَّ الانشغال بالحزن على فقد المحبوب هو انشغالٌ عن المحبوب نفسه.

---

[1] دحبور: **الديوان**، ج1، ص 259.

[2] البرغوثي: **الأعمال الشعرية**، ص 357.

ويظهر الحزن متبادلاً بين الراثي والمرثي، على خلاف قصيدة الرثاء العربية التي يسير فيها خط الحزن باتجاه واحد من الراثي إلى المرثي، كما هو الحال في قصيدة " هل كنّا غريبين؟ " لدحبور؛ حيث يعيد أباه للحياة ويحاوره ليتخلص من عقدة الماضي، وهناك يبدوان متصافيين متحابيْن، ويبدو الأب حزيناً على ابنه الذي رفض، في الماضي، أن يكون على صورة الأب، وكان يخجل به:

ــ وقد رفضتَ

ولكنّي سأسحبُ من

سحابةٍ ظلّلتنا دمعةً، فأضفْ

إليكَ أنّي حزينٌ،

كنتُ ذاكرةً

منذورةً لك، لم تأخذْ بها ورأيتَ البيتَ يغدو ــ لأني فيه ــ

مقبرةً،[1]

ويعبّر القاسم في سربيته " كلمة الفقيد في مهرجان تأبينه " عن الحزن المزيّف المفتعل؛ فيتقنّع بقناع هاملت ويسخر من مشيّعيه الذين يتظاهرون بالحزن عليه، ويضحك من ضجيجهم ومن أساهم المسرحي المبالغ فيه.

2ــ الموت

يشكّل الموت مساحة مهمة ومؤثرة في القصائد؛ فهي تندرج تحت غرض الرثاء الذي يشكّل الموت باعثاً أساسياً له مثل الحزن، وبالعودة إلى هذه القصائد نجد تنوعاً واضحاً في الألفاظ والتراكيب المتعلقة بالموت على النحو الآتي:

---

[1] دحبور: **الديوان**، ج2، ص 352.

اللحن الأخير	انتهائي	انطفائي الأبدي	الدود	رفاتي
الهيكل الناخر	ضجعتي الكبرى	جثة	هباء	الفناء
اللحود	تجدّلت	كهف الفناء	حفرتي	الردى
قبر	مأتم	نضوب	فراق عمر	عظام أسلافي
اللاشيء	الموتى	الفقيد	المقبرة	أبدية بيضاء
الشهيد	المؤبن	الوفاة	يفجع	الضريح
الضحية	غاسل الموتى	كفناً	قتيل	المعزّون
الجنازة	المراثي	تشييع	نعشي	اغتيالي

استناداً إلى هذا الجدول؛ نجد أنَّ هناك تشعباً دلالياً واضحاً في الحديث عن الموت، وارتباطاً وثيقاً بتجربة الشاعر؛ فقد يتعاطى الشاعر مع مفهوم الموت بشكل مباشر وواضح؛ بمعنى أنَّ الموت يستدعي البكاء على الميت والإخلاص له؛ تعبيراً عن الوفاء وتألماً للفقد، كما في قصيدة فدوى " جسر اللقيا ":

قالوا ما زالت تحضنهم

شجناً يتعتّقُ في صمتْ

ترفضُ موتَهمُ، تحياهم

صوراً، ذكرى

أطيافاً تردُ دماءَ القلبِ ــ

تعبٌ من القلبِ حياةً ومن العينيْن

في زمنٍ مجنونٍ لا يُبكى

أو يُذكرُ في الميْت

أكثرَ من يومٍ أو يوميْن [1]

[1] طوقان: **الأعمال الشعرية الكاملة**، ص 325.

وفي المقابل نجدها تقارب موضوع الموت مقاربةً فلسفية؛ فلا تعتبره بداية للفناء ومدعاةً للبكاء والندب، إنما تتويج عمرٍ واكتمالٌ نهائيٌّ:

أقولُ لقلبي اكتمالٌ هو الموتُ

تتويجُ عمرٍ وفيضُ امتلاءٍ

هو الآن جزءٌ من الكونِ حرٌّ

يدورُ مع الفلكِ الدائرِ [1]

ويقارب البرغوثي موضوع الموت بشكل مباشر؛ فيعتبره نهاية الحياة وديدنها الأزليّ منذ عهد آدم، ومع هذا فهو يفاجيء الأحياء ويباغتهم ويدهشهم وكأنه يحدث لأول مرة، فيكتب في قصيدته " أبو منيف ":

الموت فينا منذ آدمَ يا أبي

عَمَمٌ وعاديٌ تماماً

كيف باغتني إذن، حتى العظامْ؟ [2]

وهذا ما عمد إليه في قصيدته " منيف "؛ حيث شرع بتعداد بعض أسباب الوفاة التي يتعرض لها البشر قبل أن يشرع في رثاء أخيه.

أما القاسم فنجده يعبر عن الموت تعبيراً مباشراً؛ حيث يصف اللحظات الأخيرة لأبيه، مبيّناً كيف استسلم للموت:

توقفَ قلبكَ

ساعتُكَ الأوميغا استسلمت للزمانِ

---

[1] طوقان: **الأعمال الشعرية الكاملة**، ص 328.

[2] البرغوثي: **الأعمال الشعرية**، ص 351.

استوت راحتاكَ على جانبيكَ

تعبتَ

ونمتَ[1]

وقد قارب الشعراء موضوع الموت من منظور وطني ملتزم؛ فشحنوا لفظة الموت بدلالات موحية، وخرجوا بها عن التعبير المباشر، كما فعل دحبور في قصيدته "لا مرثية الولد الفلسطيني"؛ حيث اعتبر موت الشهيد حياةً أخرى[2].

أما البرغوثي فقد ربط بين الموت والمنفى ليصبح الموت في المنفى تهمةً تلاحق الإنسان بعد موته[3]، وفي المقابل نجد درويشاً، في رثائه لأبيه، لا يعتبر الموت في الأرض حياة أخرى فحسب، وإنما علامة وجود وهوية تمكّن الإنسان من محاججة الآخر واستعادة التاريخ، فيكتب:

وبكى المؤرّخُ عندما واجهتُهُ بعظامِ أسلافي: " إلهي.. يا إلهي

لِمَ لمْ يموتوا كُلّهم لتكونَ لي وحدي..؟ ".. [4]

وفي قصائد رثاء الذات؛ نجد تصوّراً مرعباً عن الموت، كما عند فدوى؛ حيث تعبر عن الموت بوصفه انتهاءً وانطفاءً أبدياً، وتجده متمثلاً في مظاهر الطبيعة من حولها قبل أن يتمثّل في نفسها[5].

أما درويش فنجده لا يعطي تصورّاً واضحاً عن الموت على الرغم من أنه يصف في مطلع " جدارية " رحلته إلى عالم الموت؛ فهو مقدم عليه لكنّه يجهل المصير القادم؛ على اعتبار

---

(1) القاسم: **شخص غير مرغوب فيه**، ص 45،46.

(2) ينظر: دحبور: **الديوان**، ج1، ص 258، 259.

(3) ينظر: البرغوثي، **الأعمال الشعرية**، ص 356 ــ 358.

(4) درويش: **أرى ما أريد**، ص 24.

(5) ينظر: طوقان: **الأعمال الشعرية الكاملة**، ص 10 ـــ 23.

أنَّ أحداً من الموتى لم يعد ويخبر الأحياء بالحقيقة[1]، لكنه في "لاعب النرد" يعبّر عن المـــوت؛ بوصفه معادلاً لجفاف الحياة التي تعني الثمالة:

للحياة أقولُ: على مهلكِ، انتظريني

إلى أن تجفَّ الثمالةُ في قدحي...[2]

أما القاسم فيرى في الموت راحة أبدية؛ من عناء الحياة، فهو يتقنع بقناع هاملت ويعود من موته غاضباً من حياته المتثملة بالغدر ونفاق الذين حوله، ومن الغدر الذي تعرّض له وأودى به في نهاية المطاف؛ ومن هذا المنطلق ينشد الموت مرة أخرى، لكنه ذلك الموت الذي يرتاح به ويريح ضميره بعد أن يتحدث عن الغدر الذي تعرّض له:

تعبتُ. تعبتُ. فهل لي بطلقةِ رحمتكم أيّها الإخوةُ

الطيبونَ؟

ومَنْ يتصدّقُ منكم عليَّ.. بسيجارةٍ في رجاءٍ أخيرِ

وموتٍ وثيرِ. فينسى رمادٌ. وتذكرُ ريحُ..

تبعتُ.. تعبتُ..

متى أستريحُ؟ متى أستريحُ؟![3]

ونجد دحبوراً يعبّر عن الموت تعبيراً فلسفياً؛ محاولاً قهره وتقييد سلطته مرتكزاً علـــى شرط الحضور والغياب، حيث لا متّسع له وللموت في مكان واحد، فيكتب:

لكّنني لكَ شرطُ حضورٍ

---

[1] ينظر: درويش، **جدارية**، ص 46.

[2] درويش: **لا أريد لهذي القصيدة أن تنتهي**، ص 44.

[3] القاسم، سميح، **كلمة الفقيد في مهرجان تأبينه؛ سربيّة**، ص 42،41.

لكنّك لي شرطُ غيابٍ

لن تخيفَ سوايَ

لأنَّ سواي له ذئبٌ سواكَ [1]

2.3.3 التكرار

ينطوي أسلوب التكرار، كما ترى نازك الملائكة، على الكثير من الإمكانيات التعبيرية التي تُغني النص، وترفع المعنى، والقاعدة الأولية فيه هي أن يكون وثيق الصلة بالمعنى العام للقصيدة، وإلا كان متكلّفاً [2]؛ وبهذا فإنَّ جماليته تكمن في بعث الروح في القصيدة؛ بحيث يتناغم معها من خلال إضفاء الجرس الموسيقي على الألفاظ، وينبىء بالحالة النفسية للشاعر، خاصة وأنّه يسلّط الضوء على جهةٍ مهمةٍ في العبارة، ويكشف عن اهتمام الشاعر بها [3].

وبقراءة القصائد؛ نجد أنَّ الشعراء عمدوا إلى استخدام أكثر من أسلوب من أساليب التكرار على النحو الآتي:

1ــ تكرار الحرف

ويكون بتكرار حرف معين، ويكون لهذا التكرار دلالاته التي ترتبط بالسياق الذي وردت فيه، ويعمد القاسم في قصيدته " أبي " إلى تكرار حرفي الاستفهام " ألَم، هل "، فيكتب:

ألم يكن العشبُ أنقى وأنضر

هل الصبحُ أصفر

هل الوردُ أغبر

---

[1] دحبور: **الديوان، ج2**، ص 472،473.

[2] ينظر: الملائكة: **قضايا الشعر المعاصر**، ص 254.

[3] ينظر: عربي، أميرة، **جماليات التكرار في ديوان " رجل بربطتي عنق " لنصر الدين حديد، (**رسالة ماجستير غير منشورة**)**، الجزائر، جامعة محمد خيضر ــ بسكرة، 2015م، ص 13.

ألم يكن الأفقُ أعلى وأرحبْ

ألم تكن الشمسُ أزهى وأقرب [1]

فهو يطرح هذه الأسئلة قبل أن يشرع في رثاء أبيه، وقد ساعده تكرار حرفي الاستفهام: " أ، هل " على التعبير عن حيرته المشوبة بالوجع، وهو يرى الأشياء تتبدل من حوله وتتنكر لطبيعتها بعد وفاة أبيه.

أما البرغوثي فيكرر حرف العطف " أو " الذي يفيد التخيير في قصيدته " منيف ":

ويموتُ منا مَنْ يموتُ، بموعدٍ

أو صدفةٍ هي موعدٌ

وكأننا نلهو ونلعبُ في كمينْ

منّا شهيدُ كهولةٍ أو غربةٍ

أو قبلةٍ في الظهرِ

أو.. برصاصةٍ في الصدرِ

أو.. بهمومنا المتعرّجات على الجبينْ [2]

فتكرار هذا الحرف؛ ساعده في تعداد أسباب الوفاة الكثيرة التي قد يتعرض لها البشر قبل أن يشرع في الحديث عن موت أخيه.

ونجد دحبوراً يكرر حرف " لم " النافي في قصيدته " هل كنا غريبين ":

أنا أنا غاسلُ الموتى، وكنتُ على القبورِ ــ

---

[1] القاسم: **شخص غير مرغوب فيه**، ص 43.

[2] البرغوثي: **الأعمال الشعرية**، ص 84.

أتلو كلام الله، أوقظُ من

سباته نائماُ، وقتَ السحورِ، ولم

ألبس مرقّعة الأثوابِ قطُّ، ولم

تلمس يدي ورقاً من مال أولادي[1]

ففي هذا المقطع يتحدث الأب المرثي، ويكرر حرف النفي " لم "؛ دفاعاً عن نفسه ودرءاً للتهم والشائعات التي كان يتعرّض لها في حياته، والتي عمّقت الفجوة بينه وبين ابنه.

ويكرّر درويش الحرف ذاته في " جدارية "، فيكتب:

لم أجد وقتاً لأعرف أينَ منزلتي،

الهنيهةَ، بين منزلتينِ. لم أسأل

سؤالي، بعدُ عن غبشِ التشابهِ

بين بابينِ: الخروجُ أم الدخولُ...

ولم أجد موتاً لأقتنصَ الحياةَ.

ولم أجد صوتاً لأصرخَ: أيّها

الزمنُ السريعُ ! خطفتني مما تقولُ[2]

فهو يكرر حرف " لم " في حديثه عن عالم الموت الذي دلف إليه؛ وقد ساعده هذا التكرار في التحلل من كل معرفة مسبقة عن عالم الموت، ليدخل إليه محمّلاً بدهشة الاكتشاف الأول.

---

[1] دحبور: **الديوان**، ج2، ص 352.

[2] درويش: **جدارية**، ص 24.

2ــ تكرار الكلمة

يتمثّل هذا النمط بتكرار كلمة قد تكون اسماً أو فعلاً.

أ ــ تكرار الاسم

وهذا ما نجده في قصيدة دحبور " لا مرثية الولد الفلسطيني "، حيث يكرر الاسم " باطلةً "، فيكتب:

فالجنازةُ باطلةٌ،

والوراثةُ باطلةٌ،

ثم باطلةٌ كل هذي المراثي التي تُرتجلْ [1]

فهو يتحدث على لسان أخيه الشهيد الذي يتكلم من موته ويبدو ساخطاً على كل من تاجر بدمه وصاغ له المراثي الفارغة والدموع الزائفة؛ ليكشف بكلمة " باطلة " المسرحية المعدّة للبكاء عليه وتأبينه بعد التآمر عليه وعلى الفلسطينيين جميعهم.

أما البرغوثي في قصيدته " أبو منيف " فيكرر الاسم " نصف "، حيث يكتب مخاطباً أباه:

خلّفت خلفي نصفَ ما في العمرِ من عمرٍ

ونصفَ النفي، نصف النعي [2]

فتكرار الاسم " نصف " مكّن الشاعر من التعبير عن تشتته وضياعه بعد وفاة أبيه في المنفى الذي يفصل الإنسان عن ذاته ويهدر كيانه ويجرّده من وعيه ووجوده

---

[1] دحبور: **الديوان**، ج1، ص 258.

[2] البرغوثي: **الأعمال الشعرية**، ص 352.

ويلجأ درويش إلى تكرار الاسم " أرض" في قصيدته " ربّ الأيائل يا أبـــي... ربّهـــا "، حيث يكتب:

لأسيرَ عكسَ الريحِ، عكسَ غروبنا.. منفايَ أرضُ

أرضٌ من الشهوات، كنعانيةٌ، ترعى الأيائل والوعولْ..

أرضٌ من الكلماتِ يحملها اليمامُ إلى اليمام.. وأنت منفى

منفىً من الغزواتِ ينقلها الكلام إلى الكلامِ.. وأنتَ أرضُ

أرضٌ من النعناعِ تحت قصائدي، تدنو وتنأى ثم تدنو [1]

وقد أتاح له تكرار هذا الاسم وصف الأرض والتأكيد على جذورها القديمة؛ فهي أرضٌ من الكلمات، وهي كنعانيةٌ تتغلغلُ تحت قصائده؛ وهذا ما مكّنه أيضاً من التأكيد علـــى مكانـــة الأرض عند أبيه.

وفي قصيدته " لاعب النرد " يكرر الاسم " مصادفةً " اثنتي عشرة مرة فـــي مواضـــع متفرقة من القصيدة؛ مؤكداً بهذا على فاعلية عنصر المصادفة ودوره المؤثر في صياغة حياتـــه على الشكل الذي كانت عليه، على اعتبار أنه يُظهر نفسه إنساناً عادياً صقلته الحيـــاة واشـــتغل عليها، ليكون لعنصر المصادفة دورٌ كبيرٌ في حياته.

ب ــ تكرار الفعل

وهو ما نجده في قصيدة دحبور " لا مرثية الولد الفلسطيني "، حيث يعمد إلـــى تكـــرار الفعل " قيل "، فيكتب:

قيلَ: يوم تشقّقت شفتاكَ من عطشٍ تركتَ الماءَ للأطفالِ،

---

[1] درويش: **أرى ما أريد**، ص 24.

قيلَ: تورّمت قدماكَ من برد الليالي،

قيلَ: حينَ جُرحتَ لم تسقطْ [1]

حيث يكرر الفعل الماضي المبني للمجهول " قيل "، فيروي ما قيل عن أخيه الشهيد وشجاعته ومعاناته قبل أن يستشهد؛ ويوحي تكرار الفعل بأنه مات ولم يعرفوا عنه شيئاً سوى ما كان يتردد على ألسنة الناس بعد استشهاد أخيه.

أما البرغوثي " في قصيدته " أبو منيف " فيكرر الفعل " تبتعد " سبع مرات وهو يتحدث عن متعلّقات قريته دير غسانة وتفاصيل الحياة فيها، ويعمد إلى تكرار الفعل المضارع؛ إشارة إلى استمرارية الابتعاد بعد وفاة أبيه الذي كان يربطه بالقرية، وما زال هذا الابتعاد مستمراً؛ حيث إنَّ المنفى ما زال مستمراً بفداحته وقسوته [2].

ويلجأ درويش إلى تكرار الفعل " انهض " في قصيدته " ربّ الأيائل يا أبي.. ربّها "، فيكتب:

فانهض، يا أبي، من بين أنقاض الهياكلِ واكتب

اسمكَ فوق خاتمها كما كتب الأوائلُ، يا أبي، أسماءهم

وانهض أبي لتحبَّ زوجتكَ الشهيّة من ضفائرها إلى

خلخالها.

وانهض، فلا زيتونَ في زيتون هذي الأرض غير ظلالها،

وانهض، لتحمدها وتعبدها وتروي سيرة النسيانِ " [3]

---

[1] دحبور: **الديوان**، ج1، ص 261.

[2] ينظر: البرغوثي، **الأعمال الشعرية**، ص 353، 354.

[3] درويش: **جدارية**، ص 28.

فهو يخاطب أباه مكرراً فعل الأمر " انهض "؛ الذي يحمل معنى الرجاء؛ ليبدو مؤمناً بعودة أبيه بعد أن أسبغ عليه الكثير من الدلالات الرمزية، فيطلب منه أن ينهض ويعيد ارتباطه بالأرض من جديد.

ويكرر في "جدارية" الفعل الماضي " نسيت " فيكتب:

نسيتُ ذراعيَّ، ساقيَّ، والركبتيْن

وتُفّاحةَ الجاذبيةْ

نسيتُ وظيفةَ قلبي

وبستان حوّاء في أول الأبديةْ

نسيتُ وظيفة عضوي الضغيرِ

نسيتُ التنفّس من رئتيَّ.

نسيتُ الكلامَ [1]

وقد مكَّنَهُ هذا التكرار؛ من إظهار ضعفه، وفقدانه السيطرة على جسده، وانفصاله المؤقت عن العالم والأشياء.

ج ــ تكرار الجمل

ونجده في قصيدة طوقان " مرثاة إلى نمر "؛ حيث كرّرت جملتي " هم يكذبون " و " يا نمرُ لا "، وتكرار هذه الجمل، أضفى الكثير من الوجع وعبّر عن حالة التخبط والصدمة التي تلقّتها إثر معرفتها بخبر وفاة أخيها غير مصدقة.

---

[1] درويش: **جدارية**، ص 64.

ويلجأ دحبور إلى تكرار الجمل في " لا مرثية الولد الفلسطيني "، فيكرر: " لو قلتُ إنَّ يد الفلسطيني مشركةٌ لكفّرني الجليلُ " ثلاث مرات؛ وتكرار هذه الجملة أسهم في تكـــريس انتمـــاء الشاعر للأرض وعمّق من تمسّكه بها، وتبدو هذه العبارة وكأنها المبدأ الواضح الذي استشـــهد أخوه من أجله في عالم حافل بالالتباسات والمفارقات.

وفي قصيدته " أبو منيف " يعمد البرغوثي إلى تكرار بعض الجمل، فيكتب:

وتموتُ في المنفى

ومن منفى سواهُ يطيرُ وحشُ النعي [1]

وفي موضع آخر يكتب:

وتموتُ في المنفى

كأنَّ الأرضَ لم تطلب بنيها

أو كأنّا لم نطالب بالذي شاءت [2]

فهو يكرر جملة " وتموت في المنفى " مخاطباً أباه؛ حيث أصبح موت أبيه في المنفـــى موتاً مزدوجاً، ويكرر هذه الجملة ترسيخاً للألم والوجع، ونلاحظ أنَّ هذا التكرار لم يكن لتأكيـــد المعنى فحسب، ففي كل مرة كانت هذه الجملة مشحونة بدلالات مغايرة؛ ففي المرة الأولى يبدو الشاعر حزيناً؛ لأنَّ أباه مات في المنفى، ولأن خبر موته وصله وهو في منفى آخـــر، ليصـــبح المنفى بهذا جداراً يفصل بين الأحبة حتى في الموت؛ وفي المرة الثانية يتحول موت الأب إلـــى موت للحقوق والمطالب، وكأنَّ الأرض تجعل أبناءها يدفعون ضريبة الموت في المنفى؛ لأنّهـــم تهاونوا في الدفاع عنها، وفي المطالبة بالحرية، الأمر الذي يزيد من حدة الوجع ومرارة الفقد.

---

[1] البرغوثي: **الأعمال الشعرية**، ص 253.

[2] **المصدر نفسه**، ص 355.

وفي " كلمة الفقيد في مهرجان تأبينه " يكرّر القاسم عبارة: " رثائي يسير وموتي عسير " ثلاث مرات في مواضع متفرقة؛ فهو يتقنع بقناع هاملت مؤكداً على معاناته في حياته وموته بعد أن تعرّض للغدر وفي المقابل يتجلى رثاؤه يسيراً؛ فهو رثاءٌ مسرحي مفتعل من قِبل الآخرين.

أمّا في " جدارية " فيكرر درويش الكثير من الجمل مثل " سأصيرُ يوماً ما أريدُ "؛ حيث يكررها خمس مرات في مواضع متفرقة من القصيدة؛ وتكرار هذه الجملة يوحي بإيمان الشاعر بصيرورته المستقبلية بعد موته، لينفي بهذا التكرار فكرة أنَّ الموت يعني الفناء.

ويكرر في القصيدة ذاتها عبارة" خضراء أرضُ قصيدتي خضراء " خمس مرات في مواضع متفرقة؛ ليؤكد بهذا التكرار على احتفائه بقصيدته وغنائيتها العالية، وعلى مقاربته لفكرة القصيدة بوصفها طريقاً منجزاً للخلود والفرادة.

وفي " لاعب النرد " يكرر " لا دور لي في حياتي... " و " كان يمكن أن... " في مواضع متفرقة، ليؤكد على فاعلية عنصري المصادفة والحظ في صياغة حياته، وفي الوقت نفسه كان يشتغل على نفسه ويحاول أن يعدل حياته ويتميز ويترك أثراً.

وفي نهاية قصيدته " كلمة الفقيد في مهرجان تأبينه"، يكرّر القاسم سؤاله " ماذا أقول؟ " أربع مرات؛ معبراً عن حيرته ووجعه أمام كل ما حدث له؛ حيث لم يبق أمامه شيء ليقوله، وأسهم هذا التكرار في تصعيد حدّة المعاناة والوجع، وفي إبقاء السؤال المكرر معلّقاً ومفتوحاً على المجهول.

4.3 المبحث الرابع: الصورة الشعرية

لاقت الصورة الشعرية اهتماماً كبيراً عند دارسي الشعر العربي قديماً وحديثاً، وقد تناولها النُّقاد وتحدّثوا عنها بإسهاب؛ فهي أداة الشاعر التي تحكم شخصيّته الفنّية؛ والمقياس الفنّي للحكم على المبدع.

وتكمن أهمية الصورة الشعرية في كونها تجسّد المشاعر، وتقرّب الأشـــياء، وتكشـــف كوامن النفس، ولا تتم عمليات التجسيد والتقريب والكشف والتأثر من خلال نقل الواقع كما هو؛ فالشاعر وإن كان يستخدم الكلمات الحسّية إلا أنه لا يقصد أن يمثل بها حشداً من المحسوسات؛ إنما يمثل تصوراً ذهنياً له دلالته وقيمته الشعورية [1].

كما أنّها لا تغيّر من طبيعة المعنى، بل في طريقة عرضه وكيفية تقديمه؛ فيتأثر المتلقي ويستجيب لهذه الخصوصية التي تحدثها الصورة في المعنى[2].

وقد وظّف الشعراء المدروسون أنماط الصور الفنية في قصائد الرثاء؛ الأمر الذي مكّنهم من التعبير عن حزنهم، وما يعتمل في نفوسهم، ومقاربة مواضيع أشمل وأعمّ؛ لتكتسب القصائد قيمة فنية عالية.

1.4.3 الصورة المفردة

وهي صورة جزئية تكتمل ببضع كلمات أو أسطر، وهي أبسط مكوّنات التصوير، وقـــد تمثّلت في القصائد المدروسة من خلال التشبيه والتجسيد.

أ ــ **التشبيه والوصف المباشر:** ويتضح فيه طرفا التشبيه، لكنه يحمـــل طاقـــة إيحائيـــة فـــي القصيدة[3]، كما هو الحال في قصيدة فدوى طوقان " خريف ومساء "، حيث تكتب:

غير أنّي حينما يخبو غداً نورُ حياتي

كيف بعثي من ذبولي وانطفائي الأبدي[4]

فهي تشبه نفسها بالضوء الذي يخبو، وبالورد الذي يذبل، وذلك في حديثها عن الروض الذي يدهمه الخريف؛ فتتبدل حاله وينعكس هذا التبدل سلباً على نفسها.

---

[1] ينظر: إسماعيل: **الشعر العربي المعاصر؛ قضاياه وظواهره الفنية**، ص 132.

[2] ينظر: عصفور، جابر، **الصورة الفنية في التراث النقدي والبلاغي عند العرب**، (ط3)، الدار البيضاء، المركز الثقافي العربي، 1992م، ص 323، 324.

[3] ينظر: خلاف:، **مظاهر الإبداع الفني في شعر وليد سيف**، ص 281.

[4] طوقان: **الأعمال الشعرية الكاملة**، ص 11.

وفي قصيدتها " حياة " تنتقل من الحديث عن أبيها إلى الحديث عن ذاتها بحسرة وألـــم، فتكتب:

وهذا شبابي

أمانٍ كوابي

شبابٌ سقاهُ الأسى ورواهُ [1]

فتشبه شبابها بالزهر الذي يرويه الأسى؛ معبرة بهذا عن حزنها العميق على نفسها وهي لم تر بعد شيئاً من الدنيا.

وفي قصيدتها " على القبر " تقف على قبر أخيها إبراهيم باكية، فتكتب:

آه يا قبرُ هنا كم طاف روحي

هائماً حولكَ كالطيرِ الذبيحِ

أَوَما أبصرْتَهُ دامي الجروحِ

يتـــنزّى فرطَ تبريحٍ ويأسِ

مرهقاً مما يعنّيه الحنينُ[2]

فتصوّر روحها طيراً يقف على القبر ذبيحاً وينزفُ جراحاً وألماً؛ وهو ما يحيـــل إلـــى قصائد الرثاء القديمة حيث كان الشعراء الراثون يقفون على القبور بـــاكين بحســـرة وتفجّـــع، ويتحدّثون عن الهامة والصدى التي لها صلةٌ بروح القتيل ؛ وكأنَّ روح الشاعرة هنا تحوم حول القبر، وتستجدي الثأر ولا تستطيعه.

---

[1] طوقان: **الأعمال الشعرية الكاملة**، ص 40.

[2] **المصدر نفسه**، ص 97.

ونجد القاسم يكتب في " أبي ":

وأومن أنّك حيٌّ كحيدر

وأحلى وأكبر

وأعلى وأنضرْ [1]

فيشبه أباه بجبل حيدر الذي يحتضن قريته الرامة؛ معبراً بهذا عن مكانة أبيه الكبيرة، ومعبراً في الوقت ذاته عن ارتباط أبيه بالمكان.

أما البرغوثي فيكتب عن الموت في "منيف":

والمرءُ فلاحٌ يثلّمُ حقلهُ

والموتُ مبذورٌ على أثلامه

وحصادهُ قممُ الفكاهةِ والجنونْ[2]

فبعد أن يسرد بعض أسباب الوفاة التي تعترض البشر على مر العصور، يتحدث عن الموت الذي يتربّص بالإنسان؛ فيشبه الموت بالبذور الملقاة على أثلام الحياة، والإنسان بالفلاح الذي يشقُّ هذه الأثلام ليكون حصاده فكاهةً وجنوناً؛ معبراً عن تربّص الموت بالإنسان الذي يجتهد في حياته ولا يعرف أنَّ الموت كامنٌ في الحياة.

وفي القصيدة ذاتها يتحدث عن كرم أخيه وحبه للآخرين، فيكتب:

تدنو أصابعه

طيوراً في فناء الدارِ

---

[1] القاسم: **شخص غير مرغوب فيه**، ص 45.

[2] البرغوثي: **الأعمال الشعرية**، ص 85.

تنثرُ رزقها خُبّاً وحَبّاً

ثم تعلو في التكتّمِ والغمامْ [1]

فهو يشبه أصابع أخيه المعتادة على العطاء والبذل بالطيور التي تنثر الحب ثم تعلو في السماء؛ إشارة إلى كرمه وحبه للخير والقيام به في الخفاء.

وفي " كلمة الفقيد في مهرجان تأبينه " يعبر عن حالة العجز والضعف التي أصبح عليها، فيكتب:

أجل. أعلمُ الآنَ أني أصبحتُ ثوراً بدونِ قرونِ

ويطعنُ ظهري المصارعُ تلو المصارع. والغانياتُ

على الشُّرفاتِ يلوّحنَ للماتادور الشجاع يطيحِ بثورٍ

عجوزٍ حزينِ [2]

فيشبه نفسه بالثور العجوز الذي لا يستطيع أن يرد الضربات التي يتلقاها، وهي صورة تحفل بالدلالات التي يمكن إسقاطها على الواقع.

أما درويش فيكتب في " لاعب النرد ":

هو هذا الذي يكتب الآن هذي القصيدة

حرفاً فحرفاً، ونزفاً فنزفاً

على هذه الكنبةْ

بدمٍ أسودِ اللونِ، لا هو حبرُ الغرابِ

---

[1] البرغوثي: **الأعمال الشعرية**، ص 87.

[2] القاسم: **كلمة الفقيد في مهرجان تأبينه؛ سربية**، ص 23، 24.

ولا صوتهُ،

بل هو الليلُ مُعْتصراً كلُّه

قطرةً قطرةً، بيدِ الحظّ والموهبةْ [1]

فهو يعبر عن استغراقه الكامل في العملية الشعرية واشتغاله بجد؛ فيشبه الليل بالحبر بعد أن يخرج به إلى حالة سائلة ويشبهه كذلك بدم أسود اللون تعصره يد الحظ والموهبة.

ب ــ التجسيد

يعرّف التجسيد بأنّه نسبة الصفات الحسّية إلى أفكار مجردة، أو إلى أشياء لا تتصف بالحياة[2]؛ مما يسهم في جعل الصورة الشعرية أكثر نضوجاً وتمكّناً، خاصة وأن التصوير الشعري يقوم على أساس حسي؛ حيث إنَّ مدركات الحسّ هي المادة الخام التي يبني بها الشاعر تجاربه[3].

وبقراءة القصائد نجد أنَّ قسماً من الشعراء قد عمدوا إلى تجسيد الموت فلم يتحدثوا عنه بشكل مجرد، فتقيم فدوى حاجزاً منيعاً في وجه الموت، وتتساءل في قصيدتها " خريف ومساء " عن كنهه وتسبغ عليه بعض الصفات البشرية، أهو جهم أم قاسٍ أم حنون؟.

وفي " مرثاة إلى نمر " تصفه بالغشوم والغدار وتسبغ عليه صفات حسية كالجنون والعمى والصمم، فتكتب:

يا موت يا غشوم يا غدار

تخطفهم أحبتي وإخوتي

---

[1] درويش: **لا أريد لهذي القصيدة أن تنتهي**، ص 46،47.

[2] ينظر: وهبة، مجدي، والمهندس، كامل، **معجم المصطلحات العربية في اللغة والأدب**، (ط2)، بيروت، مكتبة لبنان،1984م، ص 102.

[3] ينظر: عصفور: **الصورة الفنية في التراث النقدي والبلاغي عند العرب**، ص 309.

أحبّتي وإخوتي زهر الرياض ــ

لؤلؤ المحار

تخطفهم في عزّ عنفوانهم

في روعة انطلاقهم إلى القمم

يا موتُ يا مجنونُ يا أعمى العيونِ ــ

يا أصمْ [1]

ويلجأ مريد البرغوثي إلى تجسيد الموت حين يسبغ عليه بعض الصفات البشرية القبيحة والعاجزة؛ فهو الصيّاد الكهل والأشعث، والبليد الملحّ والواضح والمتعدد في الوقت نفسه؛ في محاولة منه لأن يكسر سطوة الموت المجرّدة، وهذا ما فعله في نصّه " افتحوا الأبواب لتدخل السيّدة " حيث جسّد الحزن في بداية النص: " **الآن أطلب من حزني أن يتّجه إلى أقرب بوابة ويغادر هادئاً كما أشاءُ، أو هادراً كما يشاء...** " [2]؛ فبتجسيده للحزن يحاول قدر الإمكان أن يتحلل منه وينشغل بزوجته لا بحزنه عليها.

ويجسّد درويش الموت في " جدارية "؛ وهو بهذا التجسيد يعرّيه من جبروته الرمزي والغامض، ويطلب منه أن يكون شجاعاً وألا يستغل نقطة ضعفه، ويطلب منه أن ينتظره حتى يتمَّ شؤون حياته، ويحزن لحال الموت الذي يأتي عارياً من الرايات والحراس، ولا يملك امرأة، ولم تداعبه الحساسين؛ وبنقله الموت من الحالة التجريدية إلى حيّز التجسيد يكشف الموت ويجعله واضحاً تماماً وطيّعاً أمامه [3].

---

[1] طوقان: **الأعمال الشعرية الكاملة**، ص 320، 321.

[2] البرغوثي: **استيقظ كي تحلم**، ص 134.

[3] ينظر: درويش: **جدارية**، ص 47 ــ 53.

وفي " في حضرة الذئب " يجسّد دحبور الموت على هيئة ذئب، ويحاوره ويطلب منه أن يتقدم نحوه وألا يكتفي بالوقوف والمراقبة؛ ليبدو غير خائف منه ولا متوجّس من حضوره [1].

2.4.3 الصورة المركبة

وفيها تنمو الصور الجزئية وتتفاعل لتشكل صورة متكاملة الأبعاد، وتتجلى عن طريق حشد الصور والصور المشهدية.

أ ــ حشد الصور: ويكون عن طريق تراكم الصور المنتقاة، والتي تتفاعل مع بقيّة العناصر، وتأليف الصور على هذا النحو يبين مدى التلاحم بين أجزائها؛ حيث تنمو التشبيهات نمواً عضوياً ونفسياً في الوقت نفسه[2]، كما هو الحال في قصيدة دحبور " لا مرثية الولد الفلسطيني"، حيث يكتب:

ينتهي الآنَ شهرُ العسلْ

يستردُّ الهديّةَ أصحابُها،

والفنادقُ أبوابها تتغالقُ،

تعرى يدٌ،

ثم ينهمرُ الدائنونَ ــ

على طرفِ القلبِ، من جهةِ العشبِ، صبّارةٌ،

والمعزّونَ في جهةِ الدمعِ،

هل هي كفّارةٌ [3]

---

[1] ينظر: دحبور، **الديوان**، ج2، ص 467، 468.

[2] خلاف: **مظاهر الإبداع الفني في شعر وليد سيف**، ص 303.

[3] دحبور: **الديوان**، ج1، ص 258.

فنجده يحشد الكثير من الصور على لسان أخيه الشهيد، الذي يعود من موتــه ســاخطاً وساخراً من الذين تآمروا عليه وتاجروا بدمه؛ فيبدو بكاؤهم مزيّفاً ودموعهم صفراء وحــزنهم مسرحية مكشوفة.

وفي " كلمة الفقيد في مهرجان تأبينه " يلجأ القاسم إلى حشد الصور، فيكتب:

لتطبقْ زوابعُ حزني على قلعةِ الموتِ. ولتختصرْ

نزواتِ البراكين جغرافيا الامتلاءِ الخواءِ. وطقسَ

المراسيمِ والخطبِ الموسميّة

لتُطلق كهوفُ الظلامِ خيولَ المخاضاتِ. هاتي

جموحَكِ يا لعنةَ اللهِ ناراً ونوراً. ومُدّي وشاحكِ يا

رحمةَ الله. لستُ أنا أطلسَ الأرض. [1]

فهو يعود للحياة غاضباً؛ لأنه مات غدراً، وفيه رغبة قوية للانتقام والتدمير؛ ولهذا فقــد لجأ إلى هذا الحشد من الصور الغاضبة، وكأنه يريد من الأشياء كلها أن تتعاطف معه.

ويكتب درويش في قصيدته " ربّ الأيائل يا أبي.... ربّها ":

الأرضُ تكسرُ قشرَ بيضتها وتسبحُ بيننا

خضراءَ تحت الغيمِ. تأخذُ من سماءِ اللونِ زينتها

لتسحرنا، هي الزرقاءُ والخضراءُ. تولدُ من خرافتها

ومن قُربانِنا في عيد حنطتها. تعلّمنا فنونَ البحثِ عن أسطورة

التكوين

---

[1] القاسم: **كلمة الفقيد في مهرجان تأبينه؛ سربية**، ص 30.

سيّدةٌ على إيوانها المائيّ [1]

حيث يحشد الكثير من الصور الموحية، ويتحدث عن الأرض؛ ليحاول بهذا أن يكتب تاريخاً جديداً لها، ويعود بها إلى صفائها البدئي متحللة من الماضي والتاريخ القديم؛ لتبدأ الحياة مرة أخرى.

ويلجأ إلى حشد الصور في " جدارية " فيكتب:

سأصيرُ يوماً فكرةً. لا سيف يحملُها

إلى الأرضِ اليبابِ، ولا كتابَ...

كأنّها مطرٌ على جبلٍ تصدَّع من

تفتُّحِ عشبةٍ،

لا القوةُ انتصرتْ

ولا العدلُ الشريدُ [2]

فهو يجعل من نفسه فكرةً تشبه المطر الذي يصدّعُ الجبل، ويستمر في المقاطع اللاحقة في الحديث عن صيرورته القادمة؛ فيرى نفسه طائراً ينبعثُ من رماده كلما احترق جناحاه، وشاعراً لغته مجازٌ للمجاز، وكرمةً يعتصرها الصيف، ورسالة ورسولاً؛ وقد لجأ إلى هذا الحشد من الصور مؤكداً على عودته الأخرى، ومؤمناً بأنَّ ما تركه يستحق الخلود والبقاء.

ب ــ الصورة المشهدية: وتعتمد على تكوين معالم متكاملة لمشهد من المشاهد، وتتراكم الصور ويكون للسرد أثرٌ كبيرٌ فيها؛ فيأتلف مشهد شعري وصفي يقدّم رؤية محددة [3]، ويكون الهدف

---

[1] دوريش: **أرى ما أريد**، ص 27.

[2] درويش: **جدارية**، ص 10.

[3] ينظر: بيطار، هدية جمعة، **الصورة الشعرية عند خليل حاوي**، (ط1)، أبو ظبي، هيئة أبو ظبي للثقافة والتراث " المجمع الثقافي "، 2010م، ص 102.

منها تقديم مشهد عن طريق التخييل، كما هو الحال في قصيدة فدوى " حلم الـــذكرى "، حيـــث تكتب:

تفلَّت بين انعتاق الرؤى

خيالُكَ في غفوةٍ من شعوري

تحدَّرَ من شُرُفاتِ الخـــلودِ

على هودجٍ من غمامٍ وثيرِ

وقوسُ السحابِ على الأفق تحتكَ

تطويه معبر لونٍ ونورِ [1]

فهي تصف في هذه الأبيات طيف أخيها إبراهيم وهو ينحدر من شرفات الغيـــب إلـــى الأرض، ويبدو حزيناً على حال القضية بعده؛ فتتحدث عن لحظات هبوطه إلى الأرض وحزنه بلوحةٍ مشهدية موحية.

ويعمد دحبور إلى الصورة المشهدية في " لا مرثية الولد الفلسطيني "، فيكتب:

يمرُّ سهلُ الغيمِ فوقَ السهلِ،

والفقراءُ يكتشفونَ خيّالاً وحصّادينَ في السهلِ الملبّدِ،

يطلبونَ يداً فتأتي الريحُ:

كيفَ تبعثرَ الخيّالُ في الأفق المؤبّد؟

كيف غابت في سوادِ السهلِ كوكبةِ الحَصادِ؟

---

[1] طوقان: **الأعمال الشعرية الكاملة**، ص 131.

ويحلمونَ: لعلَّ غيماً شكّلتهُ الريحُ جيشاً من ملائكَ ــ

أو فدائيينَ،

يمطرُ أو يخوضُ لنا المعاركَ، [1]

فيتحدث على لسان أخيه الشهيد الذي يعود بعد موته، ويبين في هذا المقطع تعاطفه مع البسطاء، ويقدّم الشاعر مشهداً تخييلياً لأولئك الناس وهم في الأرض ينظرون إلى سهل الغيم ويكتشفون هناك خيالاً وحصّادين، ويحلمون بجيش من الملائكة والفدائيين ليظهر أخوه بطلاً مخلّصاً.

أما البرغوثي فيقدّم في " أبو منيف " مشهداً للقرية بكل متعلّقاتها وعادات الناس فيها، مؤكداً بهذا على التحامه بالمكان، مع تكراره للفعل المضارع " تبتعد "؛ إشارة إلى المنفى الذي تواطأ مع موت والده ليعملا على إقصاء مشهد القرية[2].

وفي " منيف " يقدّم مشهداً تخييلياً لأخيه منيف في اللحظات الأخيرة التي سبقت موته؛ حيث تحيط به هالات الميرمية والبابونج والزعتر البريّ وعصا الراعي؛ فيربطه بالأرض مخففاً من تراجيدية موته على محطة القطار، ثم يأتي بمشهد آخر لأخيه وهو يمشي على المحطة قبل أن يداهمه الموت:

هو يمشي بمعطفه الكحليّ

الكرامة كلّها.. تحملُ معطفها الكحليّ

البهاءُ كلّهُ يُنقّلُ خُطاهُ على الرصيف

بحذائهِ الشتويّ

---

[1] دحبور، أحمد، **الديوان**، ج1، ص 259.

[2] ينظر: البرغوثي: **الأعمال الشعرية**، ص 353، 354.

المودةُ كلّها تسيرُ كقرويّ طيّب

يودُّ لو يعانقُ المارّةَ جميعاً [1]

فيتحدث عن كرم أخيه وبهائه ومودته وحبه للآخرين، وفي هذا الوقت يقتحم الموت المشهد النبيل؛ ليلغي كل هذه الصفات، في الوقت الذي يجبُ أن يكونَ فيه حيث يكون الأوغاد والسفلة.

ويأتي درويش في قصيدته " ربّ الأيائل يا أبي.. ربّها " بمشهد يتحدث فيه عن أبيه، فيكتب:

فيغضُّ عني الطرف. يصلحُ غصن داليةٍ. يقدّمُ للحصانِ شعيرَهُ

والماءَ. يعرفهُ على مَهَلٍ، يلاطفهُ ويهمسُ: يا أصيلُ

يتناولُ النعناعَ من أمي. يدخّنُ تبغَهُ. يحصي ثريّاتِ العِنَبْ

ويقولُ لي: إهدأ ! فأغفو فوق ركبتهِ على خَدَرِ التعبْ.. [2]

فيقدّم مشهداً لأبيه قبل هجرته؛ ويستعرض فيه ارتباط أبيه بالأرض وانشغاله عن أبنائه، وفي المقابل يقدّم في موضع آخر من القصيدة صورة مشهدية لأبيه الحزين على فراق أرضه:

متداخلاً في صوفه البنيّ، متّكئاً على دَرَجِ الشجرْ

يرنو إلى فردوسهِ المفقودِ، خلفَ يديه، يرمي ظلَّهُ

فوقَ الترابِ ــ ترابهِ ويشدُّهُ.. يصطادُ زهرةَ أقحوانْ [3]

---

[1] البرغوثي: **الأعمال الشعرية** ، ص 89.

[2] درويش: **أرى ما أريد**، ص 22

[3] **المصدر نفسه**، ص 25

حيث يقوم هذا المشهد على التخييل بشكل أساسي؛ فيتحدث عن حنين أبيه لأرضه وهو ينظر إليها بحزنٍ ويرسلُ ظلّه البعيد إليها ليشدَّ التراب ويصطاد زهور الأقحوان.

ويفتتح " جدارية " بمشهد تخييلي يصف فيه عالم الموت؛ فيتحدث عن المرأة التي أعطته اسمه والممر اللولبي والبياض الذي يحيط به من كل اتجاه، ووحدته في تلك الأبدية البيضاء[1].

[1] ينظر: درويش: **جدارية**، ص 7، 8.

الخاتمة

تناولت هذه الدراسة رثاء الأقارب والذات في الشعر الفلسطيني؛ حيث ركّز الباحث على قراءة نصوص الرثاء عند الشعراء المدروسين في ضوء قصيدة الرثاء العربية، وقد خلصت الدراسة إلى النتائج الآتية:

ـ كان للعائلة حضورٌ كبير في أعمال الشعراء المدروسين؛ فقد تحدّثوا عن علاقاتهم بأقربائهم شعراً ونثراً، ومنهم من كتب عن هذه العلاقة في مرحلة مبكرة من حياته مثل فدوى طوقان، ومنهم من كتب في مرحلة متأخرة مثل أحمد دحبور، مع اختلاف في طبيعة العلاقة والظروف المحيطة بين شاعر وآخر.

ـ كتب بعض الشعراء قصائد الرثاء في فترة مبكرة بعد وفاة المرثي، بينما كتب آخرون في فترات متأخرة، وإذا نظرنا في زمن كتابة القصائد وزمن وفاة القريب؛ فإننا نلحظ أنَّ قسماً من القصائد كتبت مباشرة بعد الموت، كما هو الحال في رثاء فدوى لأبيها وأخويها، ورثاء مريد لأبيه وأخيه، وفي المقابل نجد قسماً آخر كُتب في فترات متأخرة ؛ بحيث إنَّ المسافة بين الزمن الكتابي وزمن الموت تزيد على العشرين سنة، كما هو الحال في رثاء أحمد دحبور لأبيه.

ـ لقصائد الرثاء المدروسة صلة وثيقة بقصيدة الرثاء العربية؛ من حيث توافر بعض العناصر التي تقوم عليها مثل: البكاء، والتأبين، وتعداد مناقب الفقيد، وتبيان أثر الفقد على نفس الراثي، والحكمة الناتجة من التأمل العميق في الوجود وأحواله، وفي الوقت نفسه أضاف الشعراء الفلسطينيون لقصيدة الرثاء؛ فحاولوا قدر الإمكان الخروج من الشأن الذاتي الحميم، وعالجوا إشكاليات كثيرة مثل: الاحتلال، ونهب الأرض، والمقاومة، والمنفى؛ مما طبع قصائدهم بطابعٍ خاص ومميز ؛ فلم تعد قصيدة الرثاء بالشكل التقليدي، وإنما اختلط فيها الشأن الذاتي بالشأن الوطني والإنساني.

ـ أفاد الشعراء الفلسطينيون المدروسون من الثقافات المختلفة ومن فلسفات الموت في رثـــائهم لأنفسهم ؛ فلم يقتصروا على العناصر التقليدية لقصيدة رثاء الذات، وكانت قصائدهم سجلاً حافلاً لحياتهم الماضية؛ سعياً منهم لأن يتركوا أثراً لا يزول، ومحاولة لتخليد أنفسهم.

ـ هناك اختلاف واضح في بناء القصيدة الفلسطينية عن القصيدة العربية؛ مـــن حيـــث البنـــاء والشكل؛ فقد كانت قصيدة الرثاء في الشعر العربي موجزة، في الغالب، وتسير باتجاه واحد، بينما استطرد الشعراء الفلسطينيون في قصائدهم وكتبوا المطوّلات، كما أنَّ هناك تفاوتاً في طول القصيدة بين شاعر وآخر ؛ تبعاً لتعدد الموضوعات ونضوج التجربة الشعرية؛ ففدوى طوقان لم يكن لديها وعي وطني وانشغال بالقضية العامة حين فقدت أباها وأخاها؛ فجاءت مراثيها قصيرة في المجمل، بخلاف دحبور الذي مات أخوه في سبعينيات القرن الماضـــي، وكان الشاعر في تلك الفترة مشغولاً بالهم العام؛ فرثى أخاه من منظور وطني ملتزم.

وعلى ضوء النتائج المستحصلة من هذه الدراسة، يوصي الباحث بدراســـة موضـــوع الرثاء وما ينبثق عنه من مواضيع عند شعراء فلسطينيين آخرين ؛ كون هذا الموضوع يشـــكّل مساحةً زمنيّة وشعريّة مهمّة في الشعر الفلسطينيّ.

قائمة المصادر والمراجع

أولاً: المصادر

البرغوثي، مريد، **الأعمال الشـــعرية**، (ط1)، بيروت، المؤسسة العربيـــة للدراســـات والنشـــر، 1997م

استيقظ كي تحلم، (ط1)، بيروت، رياض الريّس للكتب والنشر، 2018م.

رأيت رام الله، (ط4)، بيروت، المركز الثقافي العربي، 2011م.

ولدتُ هناك، ولدتُ هنا،(ط1)، بيروت، رياض الريّس للكتب والنشر، 2009م.

أبو تمّام، حبيب بن أوس الطائيّ، **ديوان الحماسة**، برواية أبي منصور موهوب بن أحمـــد بـــن محمد بن الخضر الجواليقي، تح: أحمد حسن بسج، (ط1)، بيروت، دار الكتب العلميـــة، 1998م.

الجرجاني، عبد القاهر، **دلائل الإعجاز**، تح: محمود شاكر، (ط3)، القاهرة، مكتبـــة الخـــانجي، 1922م.

دحبور، أحمد، **الديوان (ج1،ج2)**، (ط1)، رام الله، الاتحاد العام للكتاب والأدباء الفلســـطينيين، 2017م

كشيء لا لزوم له، (ط1)، بيروت، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، 2004م.

درويش، محمود، **أرى ما أريد**، (ط1)، عمان، الأهلية للنشر والتوزيع، 2014م.

الأعمال الأولى، (ط1)، بيروت، دار رياض الريّس للكتب والنشر، 2005م

الأعمال الجديدة، (ط1)، بيروت، دار رياض الريّس للكتب والنشر، 2005م

جدارية، (ط1)، عمان، الأهلية للنشر والتوزيع، 2013م.

في حضرة الغياب، (ط1)، بيروت، دار رياض الريّس للكتب والنشر، 2006م

لا أريد لهذي القصيدة أن تنتهي، (ط1)، عمان، الأهلية للنشر والتوزيع، 2014م.

يوميات الحزن العادي، (ط4)، بيروت، رياض الريّس للكتب والنشر، 2007م

الزمخشري، جار الله أبو القاسم، **أساس البلاغة**، تح: محمد باسل عيون السود، (د.ط)، بيروت، دار الكتب العلمية، 1998م.

طوقان، فدوى، **الأعمال الشعرية الكاملة**، (ط1)، نابلس، مكتبة خالد بن الوليد، ومكتبة النجاح الحديثة، 1994م.

رحلة جبلية رحلة صعبة، (ط2)، عمان، دار الشروق للنشر والتوزيع، 1985م.

عاشور، رضوى، **أثقل من رضوى؛ مقاطع من سيرة ذاتية**، (ط1)، القاهرة، دار الشروق، 2013م.

ابن فارس، أحمد، **معجم مقاييس اللغة**، تح: عبد السلام هارون، (د.ط)، دمشق، دار الفكر للطباعة 1979م.

القاسم، سميح، **الأعمال الكاملة**، ج3، (د.ط)، الكويت، دار سعاد الصباح، 1993م.

إنها مجرد منفضة، (ط1)، حيفا، دار راية للنشر والتوزيع، 2011م.

شخص غير مرغوب فيه، (ط2)، بيروت، دار الكلمة، 1986م.

كلمة الفقيد في مهرجان تأبينه؛ سربيّة، (ط1)، عكا، مؤسسة الأسوار، 2000 م.

كولاج 4؛ ضجيج النهارات حولي،(د.ط)، عمان، موازييك للترجمات والنشر والتوزيع، 2014م.

القرطاجنّي، أبو الحسن حازم، **منهاج البلغاء وسراج الأدباء**، تح: محمد الحبيب بن الخوجة، (د.ط)، بيروت، دار الغرب الإسلامي، 1986م.

القيرواني، أبو علي الحسن بن رشيق، **العمدة في صناعة الشعر ونقده**، تح: نبوي عبد الواحد شعلان، (د.ط)، القاهرة، مكتبة الخانجي، 2000م.

ابن الريب، مالك، **ديوان مالك بن الريب؛ حياته وشعره**، تح: نوري حمودي القيسي، مستلٌّ من "**مجلة معهد المخطوطات العربية** " مج 15، ج1.

ابن منظور، محمد بن مكرم، **لسان العرب**، (د.ط) بيروت، دار صادر، 1992م.

ثانياً: المراجع

أــ المراجع العربية

إبراهيم، جودت، **ملامح نظرية في نقد الشعر العربي**، (د.ط)، حمص، سوريا، 1994م.

إبراهيم، يسري، **فلسفة الأخلاق؛ فردريك نيتشه**، (د.ط)، بيروت، دار التنوير للطباعة والنشر، 2007م.

الأسطة، عادل، **أحمد دحبور... مجنون حيفا**، (ط1)، رام الله، منشورات وزارة الثقافة الفلسطينية، 2018م.

إسماعيل، عز الدين، **الشعر العربي المعاصر؛ قضاياه وظواهر الفنية**، (ط3)، مصر، دار الفكر العربي، 1981م.

أنيس، إبراهيم، **موسيقى الشعر**،(ط4)، مصر، مكتبة الأنجلو المصرية 1972م.

بكّار، يوسف حسين، **بناء القصيدة في النقد العربي القديم (في ضوء النقد الحديث)**، (ط2)، بيروت، دار الأندلس للطباعة والنشر والتوزيع، 1982م.

بلعابد، عبد الحق، **عتبات (جيرار جينيت من النص إلى المناص)**، (ط1)، الجزائر، منشورات الاختلاف، بيروت، الدار العربية للعلوم ناشرون، 2008م.

بلقزيز، عبد الإله وآخرون، **هكذا تكلم محمود درويش؛ دراسات في ذكـــرى رحيلـــه**، (د.ط)، بيروت، مركز دراسات الوحدة العربية، 2009م.

بيطار، هدية جمعة، **الصورة الشعرية عند خليل حاوي**، (ط1)، أبو ظبي، هيئة أبو ظبي للثقافة والتراث " المجمع الثقافي "، 2010م.

التميمي، ساجدة عبد الكريم خلف، **الأمومة والبنوة في الشعر الحديث (1900ــ1958)**،(د.ط)، عمان، دار غيداء للنشر والتوزيع،2017م.

حمزة، حسين، **معجم الموتيفات المركزية في شعر محمود درويش**،(د.ط)، حيفا، مجمع اللغـــة العربية، 2012م.

الخطيب، يوسف، **ديوان الوطن المحتل**،(د.ط)، دمشق، دار فلسطين، 1968م.

خلاف، ميسر، **مظاهر الإبداع الفني في شعر وليد سيف**، (د.ط)، عمان، دار دجلـــة ناشـــرون وموزعون،الخليل، دار العماد للنشر والتوزيع، 2015م.

خليل، إبراهيم، **من معالم الشعر الحديث في فلسطين والأردن**،(د.ط)، عمـــان، دار مجـــدلاوي للنشر والتوزيع، 2006م.

محمود درويش؛ قيثارة فلسطين، (ط1)،عمان، دار فضاءات للنشـــر والتوزيـــع، 2008 م.

خير بك، كمال، **حركية الحداثة في الشعر العربي المعاصر**،(ط2)، بيروت، دار الفكر، 1986م.

الدردنجي، هيام رمزي، **فدوى طوقان شاعرة أم بركان**،(د.ط)، عمـــان، دار الكرمـــل للنشـــر والتوزيع، 1994م.

رحيم، مقداد، **رثاء النفس في الشعر الأندلسي**،(د.ط)، عمان، جهينة للنشر والتوزيع، 2012م.

زايد، علي عشري، **عن بناء القصيدة العربية الحديثة**،(ط4)، القاهرة، مكتبة ابن سينا للطباعة والنشر والتوزيع والتصدير، 2002م.

الزّغول، سلطان، **البطركة الثقافية؛ سلطة الأب وتمثيلاتها في الشعر العربي الحديث**،(ط1)، عمان، الآن ناشرون وموزعون، 2016م.

السعافين، إبراهيم، **شعر محمود درويش؛ تحولات الرؤية.. تحولات اللغة**،(ط1)، رام الله، عمان، دار الشروق للنشر والتوزيع، 2018م.

سنداوي، خالد أحمد، **الصورة الشعرية عند فدوى طوقان**،(د.ط)، حيفا، مكتبة كل شيء، 1993م

السوافيري، كامل، **الأدب العربي المعاصر في فلسطين من سنة 1860 ــ 1960**،(د.ط)، القاهرة، دار المعارف، 1979م.

الشامي، يحيى، **فدوى طوقان ورحلة العذاب**، (د.ط)، بيروت، دار الفكر العربي، 2003م.

شكري، غالي، **شعرنا الحديث إلى أين؟**، دار الشروق، عمان، الأردن، 1991م.

الشورى، مصطفى عبد الشافي، **شعر الرثاء في صدر الإسلام؛ دراسة موضوعية فنية**، (د.ط)، القاهرة، دار المعارف، 1986م.

الشيخ، خليل، **السيرة والمتخيل**، (ط1)، عمان، دار أزمنة للنشر، 2005م.

الشيخ، غريد، **فدوى طوقان؛ شعر والتزام**، (د.ط)، بيروت، دار الكتب العلمية، 1994م.

صليبا، جميل، **المعجم الفلسفي بالألفاظ العربية والفرنسية والإنكليزية واللاتينية**، (ج1، ج2)، (د.ط)، بيروت، دار الكتاب اللبناني، 1982م.

ضيف، شوقي، **الرثاء**، (ط4)، القاهرة، دار المعارف، 1987م.

عباس، إحسان، **تاريخ الأدب الأندلسي؛ عصر المرابطين والموحدين**، (ط1)، عمان، دار الشروق، 1997م.

شعر الخوارج، (ط2)، بيروت، دار الثقافة، 1974م.

الشعر منذ بداية الانتداب حتى سنة 1967، الموسوعة الفلسطينية، الحياة الأدبية في فلسطين، مج 4، دراسات الحضارة، بيروت، 1990م.

عبد الرحيم، رائد، **الرثاء في الشعر العربي في العصر المملوكي الأول**، (د.ط)، عمان، دار الرازي، 2003م.

عصفور، جابر، **الصورة الفنية في التراث النقدي والبلاغي عند العرب**، (ط3)، الدار البيضاء، المركز الثقافي العربي، 1992م.

العلم، إبراهيم، **فدوى طوقان؛ أغراض شعرها وخصائصه الفنية**، (ط1)، فلسطين، اتحاد الكتّاب الفلسطينيين، 1992م.

علي، عبد الرضا، **موسيقى الشعر العربي قديمه وحديثه دراسة وتطبيق في شعر الشطرين والشعر الحر**، (ط1)، رام الله، دار الشروق للنشر والتوزيع، 1997م.

عمر، رمضان، **سيرة فدوى طوقان وأثرها في أشعارها**، (د.ط)، عكا، دار الأسوار، 2004 م.

– أبو غضيب، هاني، **فدوى طوقان الشاعرة والمعاناة**، (ط1)، فلسطين، منشورات دار الزيتون، 1983م.

القاسم، نبيه، **سميح القاسم؛ مبدع لا يستأذن أحداً دراسات في إبداعه**، (ط1)، كفر قرع، دار الهدى للنشر والتوزيع، كفر قرع، 2013م.

قطوس، بسام، **سيمياء العنوان**، (ط1)، عمان، وزارة الثقافة الأردنية، 2001م.

مساوي، عبد السلام، **جماليات الموت في شعر محمود درويش**، (ط1)، بيروت، دار الساقي، 2009م.

الملائكة، نازك، **قضايا الشعر المعاصر**، (ط3)، القاهرة، منشورات مكتبة النهضة، 1967م.

موسى، إبراهيم نمر، **شعرية المقدّس في الشعر الفلسطيني المعاصر**، (د.ط)، عمان، دروب للنشر والتوزيع، ودار اليازوري للنشر والتوزيع، 2010م.

النابلسي، شاكر، **مجنون التراب**، (ط1)، بيروت، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، 1987م.

أبو ناجي، محمود حسين، **الرثاء في الشعر العربي أو جراحات القلوب**، (د.ط)، بيروت، منشورات دار مكتبة الحياة، 1981م.

نعمة، مقبول علي بشير، **المراثي الشعرية في عصر صدر الإسلام**،(د.ط)، بيروت، دار صادر، 1997م.

هلال، عبد الناصر، **تراجيديا الموت في الشعر العربي المعاصر**، (ط1)، القاهرة، مركز الحضارة العربية، 2005م.

وازن، عبده، **محمود درويش الغريب يقع على نفسه**، (ط1)، بيروت، رياض الريس للكتب والنشر، 2009م.

وهبة، مجدي، والمهندس، كامل، **معجم المصطلحات العربية في اللغة والأدب**، (ط2)، بيروت، مكتبة لبنان، 1984م.

ياغي، عبد الرحمن، **شعراء الأرض المحتلة في الستينيات؛ دراسة في المضامين**، (ط2)، الكويت، شركة كاظمة للنشر والترجمة والتوزيع، 1982م.

اليوسف، يوسف، **مقالات في الشعر الجاهلي**، (ط3)، رام الله، وزارة الثقافة الفلسطينية، 2001م.

ب ــ المراجع المترجمة

أغوسطينوس، **اعترافات القدّيس أغوسطينوس**،، تر: الخوري يوحنا الحلو، (ط4)، بيروت، دار المشرق، 1991م.

باشلار، جاستون، **جماليات المكان**، تر: غالب هلسا، (ط2)، بيروت، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، 1984م.

درو، إليزابث، **الشعر كيف نفهمه ونتذوقه**، تر: محمد إبراهيم الشوش، (ط1)، بيروت، منشورات مكتبة منيمنة، 1961م.

سارتر، جان بول، **جلسة سرية**، تر: مجاهد عبد المنعم مجاهد، (د.ط)، القاهرة، دار النشر المصرية، 1957م.

عودة، نادية، **الشعر جسر نحو العالم الخارجي؛ دراسة في سيرة فدوى طوقان**، تر: عادل الأسطة، (د.ط)، نابلس، منشورات الدار الوطنية للترجمة والطباعة والنشر والتوزيع، 1998م.

ثالثاً: الدوريات والمقالات

بدر، ليانة، *فدوى طوقان:* ***عندما يضربون بالريشة على العود يدقُّ قلبي***، **مجلة الكرمل**، ع 42، 1991/10/1م.

بيضون، عباس، محمود درويش: ***مَنْ يكتب حكايته يرث أرض الحكاية***، **مجلة مشارف**، ع 3، 1 /10 /1995م.

الحديدي، صبحي، ***فدوى طوقان: الذات الشاعرة وترقية الموقف العاطفي***، **مجلة الكرمل**، ع 79، 2004م.

الحسين، عذراء إبراهيم، ***الرثاء في الشعر الجاهلي والإسلامي***، **مجلة الأستاذ**، ع 208 مج 1، 2014م.

درّاج، فيصل، ***ثلاثة مداخل لقراءة محمود درويش***، **مجلة الكرمل**، ع 90، ربيع 2009م.

دراوشة، أمين، ***الأنا والآخر في شعر فدوى طوقان***، **مجلة القصيدة**، العدد 1، خريف 2017م.

الديك، إحسان، ***التناص الأسطوري في جدارية محمود درويش***، **مجمع اللغة العربية**، باقة الغربية،ع3،ع4، 2010 /2011 م.

رمزية القناع في سربيّة سميح القاسم؛ "كلمة الفقيد في مهرجان تأبينه"، **مجلة جامعة الأزهر**، سلسلة العلوم الإنسانية، مج 3، ع 1 (B)، 2011 م.

النماذج البدئية وتجليّات الحضور والغياب في قصيدة محمود درويش " ربّ الأيائل يا أبي ربّها"، **مجلة إربد للبحوث والدراسات**، 2001 م.

رزقة، يوسف موسى، ***ظاهرة الحزن الحيوي في شعر أحمد دحبور؛ دراسة فنية وموضوعية***، **مجلة الجامعة الإسلامية**، مج 11، ع2، 2003 م.

روك، تتز، ***في حضرة الغياب وصية محمود درويش***، تر: سليمان الطعّان، **مجلة الموقف الأدبي**، ع 518، 1 يونيو 2014 م.

الشيخ، خليل، ***جدارية محمود درويش بين تحرير الذات ووعي التحرر منها***، **مجلة نزوى**، ع25، 2001/1/1 م.

صالح، فخري، ***لماذا تركت الحصان وحيداً؛ قراءات***، **مجلة الدراسات الفلسطينية**، مج 7، ع25، 1996م.

تحولات فدوى طوقان الشعرية من الرومانسية إلى لغة التعبير المباشر، **مجلة الدراسات الفلسطينية**، مج 15، ع 57، شتاء 2004 م.

صبحي، محيي الدين، ***فدوى طوقان: تجربة الحياة والتعبير***، **مجلة الآداب**، ع 9، 1 /9 /1962م.

صدقي، حامد، ووازع رسول، ***فكرة الموت وألوانه في شعر سميح القاسم***، **مجلة دراسات الأدب المعاصر**، ع 23، 8 /1 /1993م.

طوقان، فدوى، ***إلى روح شقيقي إبراهيم " يا قبره "***،**مجلة الرسالة**، ع 421، 28 /7 /1941م.

إلى روح شقيقي (إبراهيم) " ما كان إلا دنيا محببةً! "**مجلة الرسالة**، ع 460، 27 /4 /1942 م.

واشقيقاه !!، **مجلة الرسالة**، ع 413، 2 /6 /1943 م.

عبد الحميد، مهند، وإبراهيم، مزين، ***أحمد دحبور فلسطين هي سؤال عمري وشرط وجودي***، **مجلة الدراسات الفلسطينية**، ع 102، ربيع 2015 م.

عتيق، عمر، ***نبض السيرة الذاتية في شعر أحمد دحبور***، **موسوعة أبحاث ودراسات في الأدب الفلسطيني**، ج3، مجمع القاسمي، حيفا، 2013 م.

الغرافي، مصطفى، ***خطاب الموت في جدارية محمود درويش؛ رثاء استباقي لذات حدّقت في الموت طويلاً***، **مجلة نزوى**، ع 72، 1 أكتوبر، 2012 م.

غنايم، الطيب، ***فدوى طوقان على وتري الخرق والبوح أو لعبة اختراق التابو***، **مجلة مشارف**، ع 24، 2004/4/1 م.

فيلد، استيفان، ***اليهودية والمسيحية والإسلام في الشعر الفلسطيني***، **مجلة الكاتب المقدسي**، تر: عادل الأسطه، ع آب وأيلول، 1992 م.

المظلوم، محمد، ***رثاء الزوجات ومشكلة " الجندر " في الثقافة العربية***، **مجلة الكوفة**، ع1، تشرين الأول، 2012 م.

هنية، أكرم، ***صحراء هيوستن؛ الشاعر في رحلته الأخيرة***، **مجلة الكرمل**، ع 90، ربيع 2009م.

رابعاً: الرسائل والأطاريح الجامعية

البلوي، عادل حماد القاسمي، **صورة الأخ في الشعر الجاهلي**، (رسالة ماجستير غير منشورة)، مؤتة، جامعة مؤتة، 2008م

جرادة، خلود، **فن الرثاء في العصرين الفاطمي والأيوبي**، (أطروحة دكتوراه غير منشورة)، عمان، الجامعة الأردنية، 2001م.

الجمل، حنان أحمد خليل، **الموت في الشعر العباسي**، (رسالة ماجستير غير منشورة)، نابلس، جامعة النجاح الوطنية، 2003م.

حسن، أمل عبد اللطيف داود، **ظاهرة الموت في شعر سميح القاسم**، (رسالة ماجستير غير منشورة)، نابلس، جامعة النجاح الوطنية، 2015م

حسن، عفاف إبراهيم، **رثاء الأب في الشعر العربي الحديث**،(رسالة ماجستير غير منشورة)، مكة المكرمة، جامعة أم القرى، 2012م.

حمود، إيمان، **جدلية الموت والحياة في شعر " سميح القاسم "**، (رسالة ماجستير غير منشورة)، الجزائر، جامعة محمد خيضر بسكرة، 2015\2016م.

أبو شخيدم، نسرين، **شعر مريد البرغوثي؛ دراسة أسلوبية**،(رسالة ماجستير غير منشورة)، الخليل، جامعة الخليل، 2014م.

شعبلو، ملاك سعيد محمد، **رؤية الموت في شعر محمد القيسي**، (رسالة ماجستير غير منشورة)، عمان، جامعة الشرق الأوسط، 2016م.

الشموط، مهدي عواد، **الرثاء في الشعر الأندلسي في عصري المرابطين والموحدين**،(رسالة ماجستير غير منشورة)؛ عمان، الجامعة الأردنية، 2010م.

أبو عاذرة، آمال عودة سليمان، **رثاء الزوجة في الشعر العربي الحديث؛ ديوان حصاد الدمع لمحمد البيومي أنموذجاً**،(رسالة ماجستير غير منشورة)، عمان، جامعة الشرق الأوسط، 2009م.

عربي، أميرة، **جماليات التكرار في ديوان " رجل بربطتي عنق " لنصر الدين حديد**، (رسالة ماجستير غير منشورة)، الجزائر، جامعة محمد خيضر– بسكرة، 2015 م.

أبو علي، خالد نبيل، **فن الرثاء في العصر المملوكي الثاني (الدولة البرجية 784– 923هـ)؛ دراسة تحليلية**، (رسالة ماجستير غير منشورة) غزة، الجامعة الإسلامية، 2012م.

علي، رباح، **البحث عن الذات في الشعر الجاهلي**، (أطروحة دكتوراه غير منشورة)، اللاذقية، جامعة تشرين، 2012\2013 م

فراس، إبراهيم عبد الفتاح حسن، **رثاء النفس في الشعر الجاهلي**،(رسالة ماجستير غير منشورة)، الخليل، جامعة الخليل، 2017م.

قرمان، آلاء، **سرديات رام الله في الأدب الفلسطيني (فاروق وادي ومريد البرغوثي نموذجاً)**، (رسالة ماجستير غير منشورة)، جامعة النجاح الوطنية، 2015م.

خامساً: المواقع الإلكترونية

الأسطة، عادل، السيرة كمنجز لدراسة النص الإبداعي: https://staff-old.najah.edu/sites/default/files/%20%D8%A7%D9%84%D8%B0%D8%A7%D8%AA%D9%8A%D8%A9%20%D9%81%D8%AF%D9%88%D9%89%20%D8%B7%D9%88%D9%82%D8%A7%D9%86.pdf تاريخ الزيارة: 25 /12 /2018 م.

في حضرة الغياب، جريدة الأيام، 10 /12 / 2006 م، الموقع الالكتروني: https://www.alayyam.ps/ar_page.php?id=29fbf8cy4402369Y29fbf8c، تاريخ الزيارة: 1/9 /2019 م

البرغـــــوثي، مريـــــد، الصـــــفحة الشخصـــــية علـــــى الفـــــيس بـــــوك:
https://www.facebook.com/mourid.barghouti/posts/10151939594825674
https://www.facebook.com/mourid.barghouti/posts/10153163767805674، تاريخ الزيارة: 14 /8 /2019 م.

جبـــــران، ســـــليمان، تحـــــولات الأب فـــــي شـــــعر محمـــــود درويـــــش http://www.ahewar.org/debat/show.art.asp?aid=364620&r=0، تـــــاريخ الزيارة: 9 /1 /2019 م.

الصـــــعب والأصـــــعب فـــــي رحلـــــة فـــــدوى طوقـــــان:
http://www.ahewar.org/debat/show.art.asp?aid=577676&r=0، تاريخ الزيارة: 5 /12 /2018 م.

حطينـــي، يوســـف، محمـــود درويـــش يرســـم "الأنـــا الدرويشـــية" ونمـــاذج شخصـــياته: http://thaqafat.com/2015/08/27399، تاريخ الزيارة: 12 /1 /2019 م.

حمـــزة، حســـين، رثـــاء الـــذات؛ محـــورة التضـــاد فـــي ســـربية القاســـم https://www.aleftoday.info/article.php?id=2945، تـــاريخ الزيـــارة 2019/11/10 م.

دحبـــــور، أحمـــــد، الحقيقـــــة ولا شـــــيء غيـــــر الحقيقـــــة:
https://www.facebook.com/103552476818/posts/10154577646296819
تاريخ الزيارة 2019/2/17 م.

رشـــيد، فـــايز، لـــيس دفاعـــاً عـــن محمـــود درويـــش ولكـــن إنصـــافاً للحقيقـــة:
https://qudsnet.com/post/345437/%D9%84%D9%8A%D8%B3-%D8%AF%D9%81%D8%A7%D8%B9%D8%A7-

%D8%B9%D9%86-%D9%85%D8%AD%D9%85%D9%88%D8%AF-%D8%AF%D8%B1%D9%88%D9%8A%D8%B4hellip-%D9%88%D9%84%D9%83%D9%86-%D8%A5%D9%86%D8%B5%D8%A7%D9%81-%D9%84%D9%84%D8%AD%D9%82%D8%A9%D9%8A%D9%82%D8%A9، تاريخ الزيارة: 17 / 1 / 2019 م.

سراج أحمد، مريد البرغوثي يلملم غربته في " رأيت رام الله ": http://thaqafat.com/2016/04/30799، تاريخ الزيارة 5 /1 / 2019 م.

شمس الدين، محمد علي، نظم الكارثة: من السرد إلى الميثولوجيا: https://al-akhbar.com/Literature_Arts/36517، تاريخ الزيارة 2019/11/18م.

شوندي، حسن، الرثاء في العصر الجاهلي: https://www.diwanalarab.com/spip.php?page=article&id_article=2375 تاريخ الزيارة: 2018/12/20 م.

عمر، عزت، في حضرة الغياب: https://www.albayan.ae/paths/books/2006-11-06-1.873809، تاريخ الزيارة: 2019/1/22

فاضل، جهاد، لماذا اعتبر القدماء رثاء المرأة خروجاً على نمط الشعر؟: https://www.raya.com/miscellaneous/2013/8/10/، تاريخ الزيارة 2020/2/7م.

مبروكة، بوكحيلي، جدلية المنفى والذاكرة في " رأيت رام الله " لمريد البرغوثي: http://www.univ-soukahras.dz/fr/publication/article/1206، تاريخ الزيارة 2019/1/3 م.

مجيـــــري، محمـــــد، رثـــــاء الزوجـــــات... غـــــزل بـــــلا غايـــــات:
https://www.almodon.com/culture/2013/4/18/%d8%b1%d8%ab%d8%a7%d8%a1-%d8%a7%d9%84%d8%b2%d9%88%d8%ac%d8%a7%d8%aa-%d8%ba%d8%b2%d9%84-%d8%a8%d9%84%d8%a7-%d8%ba%d8%a7%d9%8a%d8%a7%d8%aa، تاريخ الزيارة: 7 /2 /2019م.

المقدادي، ظافر، الرمزية الميثولوجية في شعر محمود درويش والصراع على ذاكرة المكـــان:
https://www.diwanalarab.com/spip.php?page=article&id_article=1908
تاريخ الزيارة: 2019/1/17 م.

مواســـــــي، فـــــــاروق، رثـــــــاء الأب عنـــــــد الشـــــــعراء المحـــــــدثين:
https://www.diwanalarab.com/spip.php?page=article&id_article=1232
تاريخ الزيارة: 2018/9/13 م.

سادساً: المقابلات:

فـــوزي، أســـامة، حـــوار صـــحفي مـــع أحمـــد دحبـــور فـــي تـــاريخ 22\4\1980،
https://www.youtube.com/watch?v=03ToBPaV6gI

حواران أجراهما الباحث مع يسار دحبور بتاريخ 27/4 2019 م، 3/7/2019 م.

مقابلة تلفزيونية على قناة الجزيرة بعنوان " البرغوثي عائلة فرّقتها الجغرافيـــا فآوتهـــا الكلمـــة "ضـــــــــــمن برنـــــــــــامج " وحـــــــــــي القلـــــــــــم ":
https://www.youtube.com/watch?v=T5_uuIXXuJc، تـــــاريخ المقابلـــــة: 2014/12/2 م.

An-Najah National University
Faculty of Graduate Studies

Self and Relatives Lamentation in the Palestinian Poetry Fadwa Tuqan, Mahmoud Darwish, Sameeh Al-Qasem, Ahmad Dahbour, and Mureed Al-Barghouthi as a sample

By
Kamel Mohammad Kamel Yassin

Supervisor
Dr. Adel Al-Osta

This Thesis is Submitted in Partial Fulfillment of the Requirement for the Degree of Master of Arabic Language and Literature, Faculty of Graduate Studies, An-Najah National University, Nablus, Palestine.

2020

Self and Relatives Lamentation in the Palestinian Poetry Fadwa Tuqan, Mahmoud Darwish, Sameeh Al-Qasem, Ahmad Dahbour, and Mureed Al-Barghouthi as a sample

By
Kamel Mohammad Kamel Yassin
Supervisor
Dr. Adel Al-Osta

Abstract

This study focuses on the review of self and relatives' lamentation poetry review of famous Palestinian poets " Fadwa Tuqan, Mahmoud Darwish, Sameeh Al-Qasem, Ahmad Dahbour and Mureed Al-Barghouthi". This study provides a comparison between themes of Arabic lament poetry.

This study includes an introduction and three chapters. In the introduction, the researcher talked about the goals of the lamentation Arabic poetry, the research topic, the statement of the problem, literature review and the research methodology.

In the first chapter, the researcher reviewed the relatives' lament. The first chapter has four parts as follows: Father, brother, mother and wife respectively. The researcher considered the timeline of major movements in the written poetry.

In the second chapter, the researcher reviewed self lament written by poets. The second chapter has four parts as well. Each part of expression is separated by poets, taking into consideration the chronological of written

poems as follows; Fadwa Tuqan, Mahmoud Darwish, Sameeh Al-Qasem, and Ahmad Dahbour.

In the third chapter, the researcher focuses on the artistic issues related to the written poems in terms of instruction, song and poetic language

The researcher concluded the study with the results and the list of the resources and references on