

الجمهورية الجزائرية الديمقراطية الشعبية
وزارة التعليم العالي والبحث العلمي
جامعة جيلالي لياس / سيدي بلعباس



كلية الآداب واللغات والفنون
قسم: اللغة العربية وآدابها

الأسطورة في شعر محمود درويش

أطروحة مقدمة لنيل شهادة دكتوراه في الأدب العربي
تخصص: أدب عربي معاصر

إعداد الطالبة:

بن دهبينة فطيمة الزهراء

إشراف الأستاذ:

أ.د. كاملي بلحاج

رئيساً	جامعة سيدي بلعباس	أستاذ التعليم العالي	أ.د. ملاح بناجي
مشرفاً و مقررأ	جامعة سيدي بلعباس	أستاذ التعليم العالي	أ.د. كاملي بلحاج
عضواً مناقشأ	جامعة تلمسان	أستاذ التعليم العالي	أ.د. سعيدي محمد
عضواً مناقشأ	جامعة تلمسان	أستاذ التعليم العالي	أ.د. أوشاطر مصطفى
عضواً مناقشأ	جامعة وهران	أستاذ التعليم العالي	أ.د. بن سعيد محمد
عضواً مناقشأ	جامعة سيدي بلعباس	أستاذة محاضرة "أ"	د. مولاي حورية

السنة الجامعية: 2021-2022

بِسْمِ اللَّهِ الرَّحْمَنِ الرَّحِيمِ

كلمة شكر وتقدير

قال رسول الله صلى الله عليه وسلم : "من لا يشكر الناس لا يشكر الله".

أحمد الله عز وجل على منّهِ وعونه و توفيقه لإتمام هذا البحث.

وبعد شكر الله عز وجل أشكر الوالدين العزيزين الذين أعانوني وشجعوني على الإستمرار في مسيرة العلم، وإكمال الدراسة الجامعيّة والبحث.

كما أتقدم بالشكر والتقدير إلى من شرفني بإشرافه على مذكرة بحثي "الأستاذ الدكتور كامل بلحاج" لتوجيهاته العلميّة القيّمة، وإلى السادة الأساتذة أعضاء لجنة المناقشة الأكارم على تفضلهم بمناقشة هذا الجهد المتواضع شاكرًا ومتمنّة لهم كل ما سيقدمونه من ملاحظات ترفع من قيمة هذا العمل. بعدها الشكر الجزيل لكل من ساعدني سواء بكلمة طيبة أو بنصيحة أسداها.

ب.فاطمة الزهراء

إهداء

مرت قاطرة البحث بكثير من العوائق، ومع ذلك حاولت أن أتخطاها
بثبات بفضل من الله ومنه.

فالحمد لله الذي وفقنا لثمين هذه الخطوة في مسيرتنا العلميّة بذكرتنا هذه ثمرة
الجهد والصّبر بفضلته تعالى، مهداة:

- ✓ إلى من وضع المولى سبحانه وتعالى الجنة تحت قدميها في كتابه العزيز
"أمي الحبيبة" أطال الله في عمرها.
- ✓ إلى الوالد الكريم أطال الله في عمره.
- ✓ إلى إخوتي وأخص بالذكر أخي "عبد الوهاب".
- ✓ إلى كل من كان لهم بالغ الأثر في كثير من العقبات والصعاب، إلى جميع
أساتذتي الكرام.

أهدي إليكم بحثي.

ب. فاطمة الزهراء

مقدمة

مقدمة

الأسطورة من أهم الرموز الموظفة في القصيدة الحديثة، ويكشف ذلك التوظيف عن القيمة الدلالية والجمالية التي يحققها الرمز في السياق الشعري، سواء جاء هذا الإستدعاء في جزء من القصيدة أو استغرقها كلها.

واختلاف توظيف الأسطورة في تجربة الشاعر "محمود درويش" الشعرية ينبع من طبيعة الرؤية التي تقدمها هذه التجربة فالشاعر بعمد الى تنويع أساطيره و رموزه بحيث نجد الشرقية و الغربية. وعرف محمود درويش عبر مساره الشعري مراحل متفاوتة التطور تراوحت بين الغنائية والدرامية والملحمية.

فالبدايات الأولى للشاعر كانت تقليدية محضة للشعر العمودي وبعدها انتقل الشاعر إلى التفكير الدرامي، وهنا بدأت تتبلور التجربة الدرويشية النابعة من رؤيته للحياة و الموت و الحضارة والوطن.

فأصبح الحديث عن الوطن وعن الحب، وهنا نجد أنفسنا نتكلم عن اللغة الإيحائية الرامزة ثم عن تحوُّله إلى القصيدة الملحمية التي يتجلى من خلالها قدرته على توظيف الرموز و الأساطير.

فبدأت الحاجة إلى توظيف الرمز الأسطوري الذي فرضته ظروف جديدة متعددة الأوجه سياسية وحضارية واجتماعية وفكرية، فوجدنا الشاعر المعاصر بعيدا عن التلقائية والمباشرة قادرا على الإيحاء والتعبير بالصورة.

وتعد الأسطورة من بين أهم أدوات التعبير في القصيدة الدرويشية، حيث بواسطتها عثر الشاعر على ما يبين حالته الشعرية، فاعتمد على الأساطير القديمة وأبرزها "أسطورة جلجامش"، ولم

يتأتى له ذلك إلا من خلال تأثره بالشعراء الرواد أمثال السياب وت.إس. إليوت، و تجاوزهم في مناحي أخرى كان مبدعا فيها

والمتأمل لتجربة محمود درويش الشعرية يدرك لا محالة أن القصائد الأولى لدرويش كانت تكاد تخلو من الأسطورة، في حين نلاحظ أن أعماله الأخيرة تتسم بالعمق والتصوير الأسطوري. والباحث في هذا الموضوع يوقن انه لازال خصبا ويحتاج الى مزيد من التنقيب ولا نبالغ ان قلنا انه لم ينل حظه من الدراسة لسبب او لآخر. لاسيما ما يتعلق بالجانب الدلالي والجمالي لتوظيف الاسطورة في شعره ومن ثم ارتائنا ان تكون هذه الدراسة المتواضعة والمعنونة بـ " الأسطورة في شعر محمود درويش "

محاولين الاجابة على أسئلة جوهرية تخص البحث أهمها :

- ما هي أسباب توظيف الشاعر "محمود درويش للاسطورة " ؟
 - ما هي المضامين التي حوتها القصيدة الاسطورية الدرويشية ؟
 - ما هي اليات توظيف الاسطورة في شعره ؟
 - وما هي الجماليات التي اضفتها الاسطورة على القصيدة الدرويشية ؟
- تلك هي اهم الاشكاليات التي حاولنا معالجتها من خلال هذا البحث معتمدين على خطة ،قسم البحث من خلالها الى اربعة فصول سبقت بمقدمة ومدخل وانتهت بخاتمة وملاحق اخاصة بالاعلام والصور والاساطير .

مدخل:

يعكس اهم مقاربات الاسطورة ويوضح اشكالية الوقوف عند معنى معين لها وتعريف جامع مانع لها لا سيما في الدراسات الحديثة ، كما يحدد طبيعة العلاقة بين الشعر والأسطورة. قالاسطورة توام الشعر كما قيل والعلاقة بينهما ترتبط بالتجربة الانسانية منذ القديم .

وأخذ البحث على عاتقه قراءة "الأسطورة في شعر محمود درويش" قراءة تحليلية واحصائية ودلالية مع ابراز الجماليات التوظيفية للأسطورة في شعره واتبعنا خطة شملت :

الفصل الأول: مراحل تطور القصيدة وأسباب العودة إلى الأساطير والتراث

ويتمحور هذا الفصل حول مراحل تطور القصيدة الدرويشية من الغنائية الى الملحمية الى الدرامية وعرجنا على الاسباب الموضوعية للجوء الشاعر الى الاساطير بصفة خاصة والتراث بصفة عامة. وقد ربطنا في هذا الفصل بين مراحل التطور والاسباب لان توظيف الاسطورة في شعر محمود درويش قد مر بمستويات ترتبط بنضج تجربته الشعرية ففي دوواوينه الاولى كان قليل الالتفات اليها كما قال احسان عباس ولكنه سرعان ما انفجرت قريحته متأثرا بالرواد امثال السياب على عكس ما كان في الستينيات .

أما الفصل الثاني: المضامين الأسطورية

تطرقنا فيه إلى أهم مضامين القصيدة الأسطورية الدرويشية كالمكان والأرض والزمان والمرأة والموت ونلاحظ أن مضامينه قد ارتبطت بقناعاته السياسية والاجتماعية والدينية لمقاومة المحتل. فالمكان من المكونات الهامة في النص الشعري في الأدب العربي المعاصر بعامة والأدب الفلسطيني بخاصة وقد ركز محمود درويش على الأرض والمكان في شعره كتوظيفه لهيكل سيليمان وبيروت واريحا والقدس..... وغيرها .

من أجل إثبات أحقية أهل البلاد الأصليين بالأرض فأسطورة الأرض تجعل الأرض مقدسة وهذا ما تجلّى من خلال القصيدة التموزية فتظهر براعة استخدام رمز اذار في قصيدة الأرض.

أما موضوع الموت فقد تجلّى من خلال أساطير الحياة والموت كجلجامش وأدونيس والفينيق والنجس وبابل..، كما اتضح موضوع المرأة في القصيدة الاسطورية من خلال ديوان "سرير الغريبة" ورمزية شموليت.

أما الفصل الثالث: آليات توظيف الأسطورة في شعر محمود درويش

وقد وضحنا فيه اشكال توظيف الرمز الاسطوري فالباحث في موضوع التناسل الشعري عند محمود درويش مع التراث الاسطوري يظهر له تعدد اليات التناسل ودرجاته ومستوياته الى جانب استدعاء الشخصيات الاسطورية ،فالشاعر بقدر ما ينوع من منابعه ومصادره الاسطورية من بلاد الرافدين والحضارة الفرعونية وحضارة الساحل السوري وغيرها ، فهو ينوع ايضا من طرائق توظيفه للاسطورة ابتداءً من مرحلة الاشارة الى استدعاء الشخصية الاسطورية وتوظيفها الصريح او غير الصريح مثل اسطورة انات وصولا الى التوظيف الابتداعي الذي يتدع الشاعر من بنات افكاره ، وذكر البطل الاسطوري كاحمد الزعتر الى مرحلة القناع الاسطوري كاوديب .

أما الفصل الرابع: جماليات توظيف الأسطورة في القصيدة الدرويشية

أبرزنا في هذا الفصل أهم جماليات القصيدة الدرويشية، فاللغة عند درويش استوعبت القديم، وأنشأت الحديث، حيث استطاع الشاعر ان يشحن لغته بمداليل جديدة ، وكان درويش أكثر الشعراء وعيا بالمفارقة وهذا ما تبين من خلال توظيفه للشائيات الضدية والاساطير التي ترمز لها كاسطورة تموز وجلجامش حيث تجلت فيها ثنائية الموت والانبعاث .

كما تحدثنا عن ظاهرة الانزياح في شعره وقلب دلالات الأساطير الأصلية كأسطورة تموز والعنقاء....، وختمنا الفصل بظاهرة التكرار الاسطوري في قصائده وجمالياتها كأذار وعناة .

وختمت الدراسة بأهم النتائج المتوصله من خلال البحث .

واعتمدنا في هذه الدراسة على منهج تحليلي وصفي تطرقت من خلاله إلى تحليل الظاهرة

الأسطورية في شعر محمود درويش على اختلاف درجاتها وإحصاء الأساطير في شعره، ومع إبراز الجانب الدلالي والجمالي لهذه الاساطير الموظفة في القصيدة الدرويشية.

وما كان لهذه الدراسة أن تكون دون الاعتماد على مراجع أوضحت سبيل هذا البحث نذكر

منها:

- محمد جمال باروت، هكذا تكلم محمود درويش في ذكرى رحيله. تحرير: عبد الإله بلقریز، من خلال دراسته لأسطورة الأرض والرمز الديناميكي في شعر محمود درويش.
- محمد علي موساوي، الرمز في الشعر الفلسطيني قراءة شعر معين بسيسو، سميح القاسم، محمود درويش من خلال توضيحه لتقنيات توظيف الأسطورة في شعر محمود درويش.
- عبد السلام مساوي، جماليات الموت في شعر محمود درويش من خلال تركيزه على أسطورة جيلجامش في قصيدة "جدارية" وربط الموت بالأرض.
- محمد إبراهيم الحاج صالح، محمود درويش بين الزعتر والصبار من خلال دراسته لقصيدة "أحمد الزعتر" وتبيان تقنية الأسطورة عند درويش.
- حسين تروش، مفهوم الشعر وتجلياته الموضوعاتية في شعر محمود درويش من خلال توضيحه لتقنية القناع الأسطوري في شعر محمود درويش مثل "أسطورة أوليس".
- الحسن بواجلابن، بلاغة الإنزياح في شعر محمود درويش من خلال توضيحه لتقنية الإنزياح وتحوير الأسطورة في شعر محمود درويش مثلما وضح بعض الأساطير كجيلجامش وأنكيدو وأوديب.
- محمد أحمد الرياحات، الأثر التوراتي في شعر محمود درويش من خلال تركيزه على أساطير الطقوس والعبادات والمعتقدات الثوراتية.

ونلاحظ أن هذه الدراسات لم تكن شاملة في دراساتها لموضوع الأسطورة في شعر محمود

درويش، وإنما وجدنا بعض الإشارات المتعلقة بالموضوع إما على مستوى مضامين القصيدة الأسطورية

عند درويش أو على مستوى ذكر تقنيات التوظيف وجمالياته ومن ثم فإن هذه الدراسة حاولت أن تقف عند كل هذه العناصر المشتتة في الدراسات النقدية في قالب شمولي.

من أهم صعوبات التي تعرضت طريق البحث، عدم توفر بعض المراجع المرتبطة للموضوع بصفة مباشرة على أنني وجدت رسالة ماجستير لطالب قبلي والمعنونة بـ "الإستعارات الكبرى ودلالاتها في شعر محمود درويش" لعقبة فالخ عبد الهادي، ورسالة دكتوراه "تحولات التوظيف الأسطوري في الشعر العربي الحديث (محمود درويش-عبد الوهاب البياتي-أمل دنقل) لرفعت عبد الله حمد المرايات. كما تعذر علي الحصول على ديوانه الأول "عصافير بلا أجنحة" لندرة طبعه و التي ينبغي للبحث الافادة منها.

ونجد دراسات ومقالات لنقاد مختلفي الأصل كمحمد فؤاد سلطان وعالية محمود صالح ومفيد نجم وخالد عبد الرؤوف الجبر. وما خلصت إليه في بحثي هذا ما هو إلا نتاج فردي، فموضوع الأسطورة في شعر محمود درويش موضوع شاسع لا يمكن الإحاطة به من كل جوانبه ولكنني اقتصرت على المهم فيه.

وأخيرا يطيب لي أن أشكر الأستاذ الدكتور كاملي بلحاج على إرشاده لي وتحمله عناء الإشراف على هذه المذكرة، دون أن أنسى لجنة المناقشة الذين تحملوا عبء قراءة هذه المذكرة.

2019-09-12

بن دهبنة فاطمة الزهراء

جامعة جيلالي لياس/سيدي بلعباس

مدخل

الأسطورة والشعر

الأسطورة* والشعر

الأسطورة قصة خرافية يسودها الخيال، وتبرز فيها قوى الطبيعة في صور كائنات حيّة ذات شخصية ممتازة، ويبنى عليها الأدب الشعبي.

وتستخدم في عرض مذهب أو فكرة عرضا شعريا قصصيا.

الأسطورة إذن هي ذلك الفن الذي يمتزج فيه الخيال مزجا يكاد يكون كليا، معبرا عما يجول في أذهان الناس، وغالبا ما تكون البداية شفوية، ينشدها المنشدون على جمهور من المستمعين كما هو الشأن في القصيدة الأسطورية، وبمرور الزمن من رواية إلى رواية أخرى ومن فم إلى فم وعبر سنوات قليلة عن الحادثة المروية نفسها وبعد ذلك الزمن تدون وتأخذ شكلها النهائي¹.

* - يوجد فروق بين الأسطورة وعلم الأساطير.

أما علم الأساطير (الميتولوجيا): هو العلم الذي يعالج تصنيف المعتقدات والأساطير البشرية تصنيفا ويعتمد على التحليل والمقارنة، وذلك بالنسبة لشعب أو لعدة شعوب. ينظر: عبد الرزاق صالح، الأسطورة والشعر، دار الينايع، سورية، ط1، 2009، ص 07.

ويرى د. عبد المالك مرتاض بأنّ المستعملين للغة العربية في مألوف العادة يلبسون معنى الخرافة بمعنى الأسطورة، وربما معنى الأسطورة بمعنى الحكاية الشعبية ذات الأصول التاريخية، ينظر، عبد المالك مرتاض، الميثولوجيا عند العرب دراسة لمجموعة من الأساطير والمعتقدات العربية القديمة، المؤسسة الوطنية للكتاب، الجزائر، 1989، ص 16.

ويرى د. سعدي أن الخرافة هي حكاية في حد ذاتها، ومنها أيضا الحكاية الخرافية أو الحكاية الشعبية الخرافية، كما أن هذه الأخيرة تتميز بعدة خصائص منها أنّها نص مجهول المؤلف مبدعه الأول سرعان ما يذوب في ذات الجماعة التي ينتمي إليها.. ينظر: سعدي محمد، الأدب الشعبي بين النظرية والتطبيق، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، ص 55- 61.

وهي بهذا عكس الحوادث والأبيات الشعرية التي لا تقتصر على القيل والقال لأنه في أحيان كثيرة يسمح الخبر أو البيت أو الحكاية من صاحبها نفسه، وبذلك تعتبر أوثق من المصدر النقلي. ينظر، محمد بن سعدي، الترجمة الأدبية دراسة لوفيات الأعيان لابن خلكان، ديوان المطبوعات الجامعية، وهران، 1996، ص 22.

¹ - عبد الرزاق صالح، الأسطورة والشعر، ص 08.

ونلاحظ من خلال تعريف القدامى للأسطورة أن ثمة خلطا بينها وبين الخرافة، إذ يبدو مفهوم الأسطورة مفهوما غامضا غير دقيق يرتبط أولا وأخيرا بالأباطيل والأحاديث التي لا نظام لها¹.

ولعلنا لا نخطئ إن قلنا إن المهتمين بالأسطورة ودارسيها لم يتوصلوا إلى اعتماد تعريف جامع مانع لها، يمكنه الإسهام في توضيح بعض المسائل المتعلقة بطبيعتها وعلاقتها بغيرها من الأنساق التي قد تتداخل معها في الكثير من الجوانب كالشعر مثلاً.²

وهو الرأي نفسه الذي طرحه مرسيا إلياد من خلال قوله:

« Il serait difficile de trouver une définition du mythe qui soit acceptée par tous les savants et soit en même temps accessible aux non-spécialistes. D'ailleurs, est-il même possible de trouver une seule définition susceptible de couvrir tous les types et toutes les fonctions des mythes, dans toutes les sociétés archaïques et traditionnelles ? Le mythe est une réalité culturelle extrêmement complexe, qui peut être abordée et interprétée dans des perspectives multiples et complémentaires »³.

فالمعنى الاصطلاحي لكلمة أسطورة في الدراسات الحديثة لا يستقر على معنى واحد، فهو يدلّ لدى البعض على القصص والخيالات التي لا أساس لها من المنطق، في حين يدل لدى البعض الآخر على الحقيقة، الأمر الذي عقّد موضوع الأسطورة وجعله متشعبا، وصعب من الوقوف عند تعريف عام، جامع مانع، من شأنه أن يكون محل اتفاق جميع الباحثين والمتخصصين⁴.

¹ - محمد عبد الرحمن يونس، مقاربات في مفهوم الأسطورة شعرا وفكرا، الإنتشار العربي، بيروت لبنان، ط1، 2011، ص 23.

² كاملي بلحاج، أثر التراث الشعبي في تشكيل القصيدة العربية المعاصرة (قراءة في المكونات والأصول)، من منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 2004، ص 33.

³ - Mircea Eliade, Aspects du mythe, éditions Gallimard, 1963, p 16.

⁴ - مصطفى أوشاطر، الأسطورة وإشكالية تصنيفها في الدراسات الحديثة، مخبر عادات وأشكال التعبير الشعبي بالجزائر، من مجلة بحوث سيميائية، مج8، ع1، جوان 2019، ص 359.

يقول ابن منظور تحت مادة سطر في قاموس لسان العرب: « والأساطير الأباطيل، والأساطير: أحاديث لا نظام لها، واحدها إسْطَارٌ وإِسْطَارَةٌ، بالكسر (...) وأسطور "أسطورة" بالضم (...) الليث: يقال سَطَّرَ فلانٌ علينا يسَطِّرُ إن جاء بأحاديث الباطل. يقال: هو يُسَطِّرُ ما لا أصل له يؤلَّف¹.

وفي اللغة الإنجليزية فإن كلمة "Myth" تعني الأسطورة أو الخرافة أو شخصاً أو شيئاً خرافياً، أو الأساطير والخرافات جملة².

وقد وردت كلمة أسطورة بصيغة الجمع في القرآن الكريم:

﴿ وَمِنْهُمْ مَّن يَسْتَمِعُ إِلَيْكَ وَجَعَلْنَا عَلَى قُلُوبِهِمْ أَكِنَّةً أَنْ يَفْقَهُوهُ وَفِي آذَانِهِمْ وَقْرًا وَإِنْ يَرَوْا كَلِمًا آيَةً لَا يُؤْمِنُوا بِهَا حَتَّى إِذَا جَاءُوكَ يُجَادِلُونَكَ يَقُولُ الَّذِينَ كَفَرُوا إِنْ هَذَا إِلَّا أَسَاطِيرُ الْأَوَّلِينَ ﴾³.

وقد وردت في سورة النحل: ﴿ وَإِذَا قِيلَ لَهُمْ مَّاذَا أَنْزَلَ رَبُّكُمْ قَالُوا أَسَاطِيرُ الْأَوَّلِينَ ﴾⁴.

ويقال إن الأسطورة توأم الشعر، فعودة الشعر إليها إنما هو حين الشعر لترب طفولته، والأسطورة إن تحتضنها القصيدة فلكي تتحول في بنيتها طاقة خالقة للأداء الشعري، حيث يتمثل فيها التراث الشعبي والعقل الجمعي بصورة عضوية توظف موقف الإنسان وقيمه تجاه الكون وتجاه تساؤلاته المتعددة والإنسان بالمعنى العام امتداداً في الزمن الذاهب والآتي مضافاً إليه - بالضرورة - حاضره أيضاً.

¹ - ابن منظور، لسان العرب، تح: خالد رشيد القاضي، ج6، دار الأبحاث، ط1، 2008، ص240 (مادة سطر).

² - محمد عبد الرحمن يونس، مقاربات في مفهوم الأسطورة شعراً وفكراً، ص25.

³ - سورة الأنعام، الآية 25.

⁴ - سورة النحل، الآية 24.

واللغة في استعمالها اليومي المعتاد تفقد بالضرورة، تأثيرها وتشعب نضارتها، ومن هنا قد يكون استعمال الرمز الأسطوري بمثابة منجاة للأداء اللغوي¹.

وللأسطورة عدة تعاريف وبهذا فإن مفهوم الأسطورة واسعٌ وشاسعٌ ولا يمكن بأي حال من الأحوال حصر هذا التعريف، والذي يهمننا هنا هو علاقة الأسطورة بالشعر.

إذ ترتبط الأسطورة بالأدب من خلال استخدام الشعر البدائي للكلمة كأداة أدبية كانت هي البداية التي صنع منها الشعر، وكان للأدب صورته والتي ينبغي أن تلتبس من مكونات هذه المرحلة البدائية، التي ضاعت أساطيرها الأم، فإننا نراها قد ذابت في نتاج الأدباء الذين عاشوا عليها.²

وترتبط الأسطورة بالأدب في أن كليهما له علاقة نشئية وجدلية، ذلك أنك قد ترى أسطورة في كتاب تنتمي إلى دائرة المقدس³.

والعلاقة بين الفن والأسطورة علاقة قديمة، فكم كانت الأساطير مصدر إلهام للفنان والشاعر، وكم بين أيدينا من الأعمال الفنية والشعرية ما هو صيانة جديدة لأسطورة من الأساطير القديمة⁴. ومن هنا ظهرت أهمية الأسطورة باعتبارها أحد المنابع اللاشعورية التي يمتاح منها الفنان، ففي أعماق مناطق اللاشعور تكمن صور يشترك فيها الجنس البشري وفي أصلها ترجع إلى أقدم عهود الإنسانية، يسميها "يونج" النماذج العليا، وهي نماذج وراثية من عهود الإنسانية الأولى، وهي مصدر كثير من

¹ - رجاء عيد، لغة الشعر قراءة في الشعر العربي الحديث، منشأة المعارف، الإسكندرية، ص 295.

² - ينظر: أحمد كمال زكي، الأساطير دراسة حضارية مقارنة، الهيئة العامة لقصور الثقافة، 2000، ص 133-134.

³ - محمد عجينة، موسوعة أساطير العرب عن الجاهلية ودلالاتها ج2، محمد علي الحامي للنشر والتوزيع، ط1، تونس، 1994، ص 167.

⁴ - عز الدين إسماعيل، الشعر العربي المعاصر، قضاياها وظواهره الفنية والمعنوية، دار العودة ودار الثقافة، بيروت، ط3، 1981، ص 222.

الخيالات والصور الخاصة بالجن والأرواح والسحرة، وهي صور تغذي الفن والشعر وتنعكس في المنطقة العليا من الفكر، وفي تتجلى آثار غريزية إجتماعية عامة تتأثر بها الإنسانية كلها وتستجيب لها.¹

يقول أنس داود: "خلف كل لغة شعرية، حتى ولو كان الشعر تعبيراً حاراً عن تجربة ذاتية في صورة غنائية، ترقد طبقة من الإشارات والرموز الأسطورية، ويترسب قدر من لغة الإنسان الأولى، بكل ما فيها من تجسيد للأهواء والمشاعر، ومن بث الحياة في الأشياء، ومن إحساس بوحدة الكون والإنسان، وحدة تجعله جزءاً من الكيان الحي الخالد.."²

والشعر وليد الأسطورة التي لم يكن الأقدمون ينظرون إليها باعتبارها وهماً أو خرافة، بل بوصفها إحدى الحقائق الحدسية التي يرونها بهين خيالهم. على أن هذا المفهوم يتعرض للتغيير في القرنين السابع عشر والثامن عشر، وفيهما لا تعود الأسطورة حقيقة حدسية بل تصبح رواية أو قصد خيالية غير حقيقية من الوجهتين التاريخية والعلمية.³

وهناك جملة مؤشرات تفصح عن حقيقة التجانس القائم بين الأسطورة والشعر بوجه عام - نشأة ووظيفة وشكلا، فبالنسبة إلى النشأة، إن كليهما موغل في القدم، فضلا عن امتزاجها في عصور الأساطير الأولى، والتي هي عصور الشعر، بما دلت عليه الألفاظ من دلالات حسية، ثم أسطورية، تتخذ فيها المدلولات التحريدية صورة شكلية.

ثم كان الشعر في نشأته أو في جذوره الأولى محض ترديدات وترانيم بدائية، يقصد بها السحر، ومخاطبة المجهول، مما يتوافق مع جذور الأساطير في هذا الجانب، من حيث إن أقدم الأساطير كان غناء دينيا ثم ملاحم شعرية.

1 - محمد فتوح أحمد، الرمز والرمزية في الشعر المعاصر، دار المعارف، ط2، القاهرة، 1978، ص 289.

2 - أنس داود، الأسطورة في الشعر العربي الحديث، منشورات المنشأة الشعبية للنشر والتوزيع والإعلام، ص215.

3 - محمد فتوح أحمد، الرمز والرمزية في الشعر المعاصر، ص288.

ومما له صلة وثيقة بالنشأة، أن وظيفة الشعر - في مراحلها الأولى - هي نفسها وظيفة الأسطورة.

أما فيما يتعلق بالشكل، فيبدو تطابق الأسطورة والشعر في هذا الجانب من حيث إن الأسطورة مادة أدبية، ولا شيء أكثر من ذلك¹.

ويرى "محمد عجيبة" أنه قد يكون من الخطأ الفادح الانطلاق من "الأسطورة" باعتبارها مقولة تقابل بينها وبين الأدب لأن كليهما يدخل في دائرة المبدعات الفنية الخيالية بل هما يلتقيان أصلاً ومنشأً، لأن لهما جذوراً واحدة ولأنهما يلتقيان على صعيد آخر عندما توظف الصور والرموز والنماذج الأصلية والأساطير في الأمثال والقصص الرمزية والخرافات على أسنة الحيوان أو في الشعر.²

كما يرى "عبد الفتاح محمد أحمد" أنه من الخطأ الفاحش أيضاً أن نظن أن الشاعر حين يستلهم تجارب العصور السحيقة إنما يستعين بمواد غير أصلية لأن التجربة الأولية هي مصدر إبداعه فليس غريباً أن يلود بالأسطورة ويصور تجربته تصويراً أسطورياً حتى يهبها شكلها الفني.³

وبناءً على ما سبق ذكره، فالشعر هو السليل المباشر للأسطورة وابنها الشرعي، وقد شق لنفسه طريقاً مستقلاً بعد أن أتقن عن الأسطورة ذلك التناوب بين التصريح والتلميح، بين الدلالة والإشارة، بين المقولة والشطحة.⁴

يلتقي الشعر بالأسطوري على المستوى الدلالي الرمزي، فالشعر ينهل من الأسطوري فيستلهمون القصص الأسطورية في لغة استعارية أو في خطاب غامض يجعل الأدب يخلق في مدار

1 - أحمد إسماعيل النعيمي، الأسطورة في الشعر العربي قبل الإسلام، سينا للنشر القاهرة، ط1، 1995، ص 12.

2 - محمد عجيبة، موسوعة أساطير العرب عن الجاهلية ودلالاتها ج1، ص14.

3 - عبد الفتاح محمد أحمد، المنهج الأسطوري في تفسير الشعر الجاهلي، دراسة نقدية، دار المناهل للطباعة والنشر والتوزيع، بيروت، لبنان، ط1، 1408هـ/1987م، ص20.

4 فراس السواح، الأسطورة والمعنى، دراسات في الميتولوجيا والديانات المشرقية، دار علاء الدين، دمشق، ط1، 1997، ص22.

الرمز. وقد اشتغل النقد الأدبي الأسطوري حول هذا الانتقاء مستندا إلى أصول فلسفية وخاصة منتجات التحليل النفسي وعلم الأديان وعلم الاجتماع والأنثروبولوجيا...¹

ثم إن أداة التشكيل الأولى في الشعر وفي الأسطورة هي الخيال...فهو هنا وهناك الذي يكشف وسائل التجسيد للشعور والفكر، ويصوغ التجربة النفسية في رموزها الخاصة..²

ولا أحد ينكر أن الشعر تجربة روحية وجمالية عميقة تتصل بأعمق مكونات الأمة ومشاعرها، وتستخدم من اللغة أقرب ألفاظها وكلماتها إلى الحس، وأكثرها قدرة على الترميز والإشعاع بهذه المكونات. وهذه النظرة لا تختلف -في اعتقادنا- عن النظرة التي ترى في الأسطورة شكلا من أشكال التعبير العذري عن التجربة الإنسانية في مغامرتها الأولى مع الطبيعة والحياة. ومن ثم فإن كليهما (الشعر والأسطورة) متصل بالتجربة الإنسانية، حافل بمنطوقها وأسرارها، معبر عن مكوناتها وبواعثها النفسية والجمالية.³

ومن هنا يمكننا القول بأن هم الأسطورة والشعر لا يمكن في التعبير عن الأشياء العارضة، المنتهية في الزمان والمكان وإنما في التعبير عن القيم الخالدة والنماذج الكبرى في حياة البشر،⁴ وقد أشار كارل يونغ إلى هذه الفكرة حين تحدث عن الأساطير بوصفها أكثر نتاج البشرية البدائية نضجا وتعبيرا عن هذه النماذج والشعر العظيم عنده يستمد قوته من حياة النوع البشري.⁵

¹ - محمد علي السلامي، الأسطوري في شعر المتنبي، الدار التونسية للكتاب، ط1، 2013، ص 25-36.

² - أنس داود، الأسطورة في الشعر العربي الحديث، ص14.

³ - كاملي بلحاج، أثر التراث الشعبي في تشكيل القصيدة العربية المعاصرة (قراءة في المكونات والأصول)، ص34.

⁴ - كاملي بلحاج، علاقة الشعر بالأسطورة: قراءة في المكونات والأصول، مجلة الموقف الأدبي، مج33، ع394، 2004، اتحاد كتاب العرب، سوريا، ص50.

⁵ - ك. غ. يونغ، علم النفس التحليلي، ترجمة وتقديم: نهاد خياطة، دار الحوار للنشر والتوزيع، ط2، اللاذقية، سوريا، 1997، ص170.

طرحت جدلية العلاقة واللاعلاقة بين الأسطورة والشعر من طرف بعض النقاد ، وفي هذا الصدد¹ يقول محي الدين صبحي : " على الرغم من أن كلا من كاسيرر ومسز لانغر شديد الاهتمام في صلة الشعر بالأسطورة ، وعلى الرغم من أن كلا منهما يعتمد على الأسطورة لإيضاح نظرية الشكل الرمزي ، فهما حريصان الى حد الوسواس على تمييز الأسطورة عن الشعر.

فمسز لانغر تكتب مثلاً " الأسطورة والخرافة وحكايات الجان ليست أدباً في ذاتها ، وليست فناً على الإطلاق، بل هي أضغاث ؛ وعلى كل فهي في حد ذاتها مادة طبيعية للفن".

غير أن العديد من نقاد عصرنا قد تمسكوا بمزيد من الجرأة (ولنقل بوسوسة أقل) بالرابطة بين الأسطورة والأدب على اعتبار أنها تزودنا بمفتاح جديد للنقد الأدبي.²

والميثولوجيا، كما الشعر بالدرجة نفسها ثقافية، أي أنها ليست مجرد تعبير، بل وتعبير حيوي ملهم. فكل صيغة شعرية هي دائماً، شيء ما موحى، وهي دائماً حياة مرئية من الداخل ولا يمكن رسم حدود فاصلة بين الميثولوجيا والشعر، فكلاهما يعيش في عالم ملهم، وهذا الإلهام هو طريقة ظهور الأشياء، وكيفية تشكيلها وفهمها.

وفي الميثولوجيا، كما في الشعر غير ضرورية، بتاتا، عمومية الحياة. ولا يمكن رسم حد فاصل بين الميثولوجيا والشعر. فهما بالدرجة نفسها يقدمان لوحات مباشرة واضحة وبسيطة.³

والشعر تعبير ثقافي عن العلاقة المتبادلة بين المعبر عنه وهذا جميعه موجود في الأسطورة.

¹ - سعيد بوعلام، توظيف الشعر للأسطورة في ضوء الدراسات العربية المعاصرة، إشراف د. بوعزة عبد القادر، جامعة وهران، مذكرة مقدمة لنيل شهادة ماجستير في الأدب العربي المعاصر، 2011-2012، ص 10.

² - محي الدين صبحي، النقد الأدبي الحديث بين الأسطورة والعلم، دراسات مترجمة، الدار العربية للكتاب، 1988، ص 102.

³ - أليكسي لوسيف، فلسفة الأسطورة، تر: منذر بدر حلوم، دار الحوار للنشر والتوزيع، اللاذقية سوريا، ط1، 2000، ص 112-113-114.

وعلى هذا الأساس لو أخذنا مفهوم الأسطورة في أوسع معاني الكلمة، لأمكننا القول إن الشعر غير ممكن من دون ميثولوجيا، والتشابه بين الشعر والميثولوجيا يكون بحيث إن العناصر المشابهة في الأسطورة تتشاكل على أساس مغاير تماما، مما ينفي حاجة الميثولوجيا إلى أن تأخذ من الشعر ما تضيفه من عناصر جديدة¹.

وقد قيل أن الأسطورة ضرب من الشعر²

والأسطورة هي الصورة الأولى للشعر ولقد أجمع نقاد الشعر وعلماء الأساطير كلاهما على أن الشعر في نشأته كان متصلا بالأسطورة، ولذلك ظلت الأسطورة مورداً سخياً للشعراء في كل عصر، وفي كل بقعة يجسدون عن طريق معطياتها الكثير من أفكارهم ومشاعرهم، مستغلين ما في لغة الأسطورة في طاقات إيحائية خارقة، ومن خيال طليق لا تحده حدود.

إن صلة الشاعر العربي بالأساطير صلة قديمة ترجع إلى العصر الجاهلي حيث احتوى الشعر العربي منذ ذلك العصر على بعض الإشارات الأسطورية، كالإشارة إلى حكاية زرقاء اليمامة الأسطورية، ولا شك في أن تراثنا العربي الأسطوري شديد الفقر إذا قيس بالتراثيات الأسطورية للأمم الأخرى³.

ويقال بأن الأسطورة نظام سيميائي ثان⁴ والمقصود بذلك أنها لغة من درجة ثانية ونظام من أنظمة التعبير عماده اللغة الطبيعية، غير أنه يمثل دليلاً من الدرجة الثانية، ومعنى ذلك أن الأسطورة تتألف من نظام دال موجود سلفاً هو نظام اللغة.

¹ - أليكسي لوسيف، فلسفة الأسطورة، ص 114، 117.

² - فرانكفورت توركيلد جاكسون، ما قبل الفلسفة، الإنسان في مغامرته الفكرية الأولى، تر: جبرا إبراهيم جبرا، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط2، 1980، ص9.

³ - علي عشري زايد، إستدعاء الشخصيات التراثية في الشعر العربي المعاصر، دار الفكر العربي، 1417هـ- 1997م، ص 174- 175- 179.

* - قام بارت بتحليل الأساطير في ثقافة المجتمع المعاصر، ويرى أن الأسطورة نسيجٌ ينتظم كافة الفضاءات المختلفة للثقافة، ويقوم بارت بمعالجة الأساطير الثقافية من خلال ثلاثية النظام اللغوي فهناك الدال وهناك المدلول وهناك نتاج اجتماعهما معاني العلامة؛

والقول بأن الأسطورة لغة من درجة ثانية على صحته هو نعت لها بصفة يشترك فيها معها الشعر أو أي كلام أو خطاب لا يرمي صاحبه من ورائه إلى مجرد وظيفته المرجعية¹.

وقد أدت الأسطورة دوراً بارزاً وكبيراً في حياة العرب في الجاهلية وفي العصور التالية، وكان للعرب أساطيرهم الخاصة بهم، وقد تضمنت كثيراً من الخرافات والسحر والشعوذة وهذا ليس غريباً، إذا ما عرفنا أن أجداد العرب من سومريين وآشوريين وبابليين قد كانت حياتهم حافلة بالأساطير والخرافات المرتبطة بالطقوس الدينية والمعتقدات.

وقد جاءت بعض تلك الأساطير مصورة على الرسوم الجدارية أو الأختام الأسطوانية وبأشكال فنية مثل: النحت على الحجر أو الطين المفخور أو تماثيل برونزية أو من النحاس والذهب، وهي متنوعة وحافلة بصور الآلهة والسحرة والأبطال والحيوانات الغريبة والعجيبة ومظاهر الكون والطبيعة.²

وقد كان للخيال دور كبير في الأدب العربي وبخاصة الشعر حيث امتازت القصيدة العربية منذ القدم بأجوائها الغريبة والسحرية وغير المألوفة معتمدة على الأساطير القديمة. فكثير من القصائد وصفت الغيلان والجن والحوارق والقوى الخفية للإنسان.

=وهذه العلامة ضمن (علامات الثقافة) هي الواجهة التي تخفي خلفها بنية الأساطير، إذ العلامات الثقافية ما هي إلا نظام أولي تفضي بنا إلى نية نظام ثانية، أي أن علامات الثقافة لها دلالاتها المحلية المرحلية التي تغييها العلامات المباشرة، ولكن هذه العلامات تتحول إلى دوال لها دلالتها ضمن مرحلة أرفع وهكذا، فإذا كانت علامات النظام الأول هي نتاج (الإيجاء الكلي) بين الدال والمدلول مما يولد علامات مشحونة دلالياً فإن هذه العلامات المشحونة تصبح بالنسبة للنظام الثاني (أي نظام الأسطورة) علامات تشير إلى مدلولها، وينجم عن اتحادها بمدلولها علامة جديدة مشحونة دلالياً بهذه العلامة ضمن النظام الثاني هي الأسطورة. ينظر: سمير الخليل، دليل مصطلحات الدراسات الثقافية والنقد الثقافي إضاءة توثيقية للمفاهيم الثقافية المتداولة، مراجعة وتعليق: سمير الشيخ، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، 1971، ص 202.

¹ - محمد عجيبة، موسوعة العرب عن الجاهلية ودلالاتها، ج1، دار الفارابي، بيروت، لبنان، ط1، 1994، ص 67.

² - عبد الرزاق صالح، الأسطورة والشعر، دار الينابيع، سورية دمشق، ط1، 2009، ص 23-24.

ومما لا شك فيه أن للأسطورة ارتباط ومدلول بعقيدة الإنسان العربيّ سواء أكان في وثنيته وهو يعبد الآلهة (الأصنام) أم كان في عصر صدر الإسلام وتكوين الدولة العربيّة، إذ نرى أن الأسطورة ترتبط بالعقلية الشعبية لجميع الناس، وتتكون من ذلك التراكم المعرفي عبر الزمن وعبر فترات طويلة¹.

ولقد لقيت الأسطورة انعكاساً في الأدب تجسّد في ألوان مختلفة من غنى الأساطير بأبعادها الإنسانيّة، وكانت الأسطورة الرحم التي يخرج منها الأدب تاريخياً، وقد نربط بين الأسطورة والأدب بالصورة الأدبية ذات المنبع الأسطوري، وقد نشك لحظة في أن الأديب أسير للأساطير، وأنه لا أثر له في تغيير وظيفة صورة الأدب، لكننا لا نشك في أن مهمة النقد تكمن في البحث عن الصورة الأدبية وربطها بمنبعها الأسطوري، ومعرفة الدرجة التي انزاح فيها الأدب عن الصورة المركزية. وبهذا إذا كان هذا الانزياح يغيّر وظيفة الصورة الأدبية بحيث تخالف وظيفة الصورة المركزية. وبهذا يبحث النقد كيف يغلف الأديب فنه بالأسطورة، بعد أن لجأ الأديب إلى الأسطورة كي يعطي تجربته التعبير الأنسب.²

ولعل ربط الأسطورة بالأدب يوحي إلى الإستخدامات الأدبية للأسطورة، وتكون الأسطورة ذات الاستخدام الأدبي خادمة لأغراض متعددة رغم التداخل في الإستخدامات والطريقة التي تتغير بها السياقات بدقة لا متناهية، بل ملائمة لعدة معانٍ في السياق نفسه.³

ومن أهم سمات القصيدة العربية المعاصرة منذ بداية تشكلاتها الأولى، وانعطافها عن الشكل الشعري التقليدي الاعتماد المكثف على الرموز الأسطورية والتاريخية، ولذا فقد كانت أولى اهتمامات الشاعر

¹ - عبد الرزاق صالح، الأسطورة والشعر، ص 23-24.

² - عماد علي الخطيب، الأسطورة معياراً نقدياً، دراسة في النقد العربي الحديث والشعر العربي الحديث، جبهة للنشر والتوزيع، 1426هـ-2006م، ص 47.

³ - المرجع نفسه، ص 48.

المعاصر¹ « خلق رموز أسطورية، سواء مستحدثة يلتقطها من الواقع، أو تاريخية يستمدّها من التاريخ الثقافي. والعمل على جعل تلك الرموز تستقطب جميع مفصل النص الشعري وحركاته وأظهرها في قالب وحدة متناغمة»².

ويعد توظيف الأسطورة في القصيدة المعاصرة رؤية ثقافية وفنيّة، تتكئ بدورها على مرجعيات ثقافية أخرى تاريخية وأسطورية، إنّها في المحصلة وعي جمعي.³

وبواكير الاستخدام الأسطوري في الشعر المعاصر كان على يد بعض الشعراء أمثال: عباس محمود العقاد وأحمد زكي وأبو شادي وحبيب ثابت وإلياس أبو شبكة وسعيد عقل، ولم يكن الوعي الفني عند أولئك الشعراء في غالبيتهم على مستوى من النضج بحيث يمكنهم من توظيف الأسطورة وتحميلها رؤيا معاصرة⁴.

أما الجيل الثاني أمثال البياتي والسياب وصلاح عبد الصبور ومحمد عفيفي مطر قد استطاع أن يوظف الأسطورة في صورة درامية متلبسة بالنسيج الشعري إلا أن القضية الأساسية تظل صحيحة ومهمة وهي ضرورة تلاحم الأسطورة والتراث في محور لا يضيع الشعر منه⁵.

وتشكل الأسطورة نظاما خاصا في بنية الخطاب الشعري العربي المعاصر، وقد يبدو هذا النظام عصياً على الضبط والتحديد، وذلك لضبابية الرؤية المراد طرحها في النص الشعري، ولكثافة الأسطورة نفسها غموضا وتداخلا مع حقول معرفية أخرى.⁶

1 - محمد عبد الرحمن يونس، مقاربات في مفهوم الأسطورة شعرا وفكرا، ص 125.

2 - ينظر: محمد لطفي اليوسفي، في بنية الشعر العربي المعاصر السياب/سعدى يوسف/درويش/أدونيس نموذجاً، سراس للنشر، تونس، ط3، نوفمبر 1996، ص 144.

3 - محمد عبد الرحمن يونس، مقاربات في مفهوم الأسطورة شعرا وفكرا، ص 125.

4 - يوسف حلاوي، الأسطورة في الشعر العربي المعاصر، ص 30.

5 - رجاء عيد، لغة الشعر، ص 299 - 300.

6 - محمد عبد الرحمن يونس، مقاربات في مفهوم الأسطورة شعرا وفكرا، ص 169.

وتبدو العلاقة بين الأدب والأسطورة من خلال اشتراكهما في اللغة، وفي تلك العلاقة يتجه الأدب إلى الأسطورة لكي يقلل من حجم التداول بالمدلول اللغوي، وليزيد من رصيده التعبيري عن طريق الصورة.¹

إن ربط الصورة بالأسطورة يبني خيطاً آخر يربط الأسطورة بالأدب، ومن خلال محاولة تطوير مفهوم الأدب الأول.² ويعد موضوع العلاقة بين الأسطورة والأدب مفتاحاً جديداً للنقد الأدبي، وكان أشد اكتشافاً أثر في حركة النقد الأدبي الأسطوري هو أن الأسطورة والشعر هما شكلان من أشكال التعبير الإنساني في بدايات أية حضارة.³

ولذا فإننا نجد الكثير من الدراسات حول موضوع "الأسطورة في الشعر العربي المعاصر"

من أبرزها دراسة:

الدكتور أسعد رزوق: "الأسطورة في الشعر المعاصر"، وهي من البواكير المهمة افتراض اسم (التموزي) لمجموعة شعراء استخدموا "تموز" في شعرهم، وقد وقف الباحث عند (أدونيس الشاعر) لأن النزعة التموزية في شعره قد بدت في زمن مبكر.⁴

أما كتاب خليل أحمد خليل "مضمون الأسطورة في الفكر العربي" فإنه يعالج الفكر الأسطوري في المجتمع العربي من حيث كونه أداة للإستعباد والتسلط على الطبقات الفقيرة. وهو من هذه الناحية بعيد عن مجالنا هذا.

1 - عماد علي الخطيب، الأسطورة معياراً نقدياً، ص 49، نقلاً عن محمد شاهين، الأدب والأسطورة، ص 19-20.

2 - المرجع نفسه، ص 52.

3 - سمير سرحان، التفسير الأسطوري في النقد الأدبي، فصول، الهيئة المصرية العامة للكتاب، مج 4، ع3، أبريل 1981، ص 102.

4 - عماد علي الخطيب، الأسطورة معياراً نقدياً، ص 118.

وهناك دراسة ريتا عوض المعنونة "أسطورة الموت والانبعث في الشعر العربي الحديث" وهي دراسة متميزة في معالجتها للموضوع من حيث الوقوف عند بعض الخصائص المميزة للقصيدة الحديثة.

أما دراسة عبد الرضا علي: "الأسطورة في شعر السيّاب" فقد تناولت المصادر التي استقى منها السيّاب أساطيره من مثل تأثره ب: ت. س. إليوت ويتحدث الدكتور عبد الحميد جوده في كتابه "الاتجاهات الجديدة في الشعر العربي المعاصر" في قسم من أحد الفصول عن أسطورة الموت والانبعث عند السيّاب والخال وحاوي وأدونيس، أما الدكتور عز الدين إسماعيل فقد تناول موضوع "الأسطورة في الشعر العربي المعاصر" في بعض فصول كتابه "الشعر العربي المعاصر" حيث يتحدث في فصل عن "الرمز الأسطوري"، وهناك دراسة للدكتور جابر عصفور "أقنعة الشعر المعاصر"¹. وكلها ذات قيمة علمية ومعرفية هامة، لا سيما أنها صادرة عن نقاد تشهد لهم الساحة النقدية بالتميز والصدارة والتنظير للشعر العربي المعاصر.

إن الشاعر المعاصر يلجأ أحياناً إلى تكثيف أساطيره، وشحنها برموز متداخلة غامضة، هو نفسه لا يستطيع أن يفك غموضها، بحيث تبدو القصيدة مجرد لعبة تشكيلية أهم سماتها الهذيان الذي لا ضابط له² وهو الذي ولد ظاهرة الغموض في الشعر العربي الحديث.

فالأسطورة التي تشعبت وتسربت في ثنايا النصوص الشعرية الحديثة كانت سبباً مهماً من الأسباب التي أدت إلى ظاهرة الغموض، ذلك أنها تمثل متكاً معرفياً لا يدركه كثير من المتلقين³.

¹ - يوسف حلاوي، الأسطورة في الشعر العربي المعاصر، ص 5-6-7-8.

² - محمد عبد الرحمن يونس، مقارنة في مفهوم الأسطورة شعراً وفكراً، ص 165.

³ - سامح الرواشدة، مغاني النص دراسات تطبيقية في الشعر الحديث، وزارة الثقافة، عمان، الأردن، ط1، 2006، ص 93.

ومن الشعراء الذين عرفوا بتكديسهم الرموز الأسطورية وحشدها في أعمالهم الشعرية، الشاعر العراقي بدر شاكر السيّاب إذ جمع قسماً كبيراً من هذه الرموز في قصيدته "المومس العمياء"، بحيث باتت ظاهرة شكلية، قدمت فيها الشخصية الأسطورية تقدماً يفتقر إلى الإيجاء العميق، وإلى الرؤية الإبداعية التي تجعل النص الأدبي طاقة تخيلية، بل تحيله على مجموعة من الألفاظ الأسطورية المترابطة بعضها فوق بعض¹.

ومن الدراسات الأولى نجد دراسة أنس داود: "الأسطورة في الشعر العربي الحديث"، وقد تتبع الرمز الأسطوري لدى ثلاث مدارس، هي: مدرسة الاحياء ومن شعرائها أحمد شوقي وحافظ إبراهيم، ومدرسة شعراء التجديد متمثلة في مدرسة الديوان ومدرسة المهجر ومدرسة أبولو ومن شعرائها إيليا أبو ماضي، ومدرسة شعراء الشعر الحر ومن شعرائها السياب والبياتي وآخرون.

ودراسة محمد فتوح أحمد: "الرمز والرمزية في الشعر العربي المعاصر" التي يرى فيها أن الأسطورة في الاستخدام الشعري عند السياب مرت بمرحتين هما:

مرحلة كانت الأسطورة فيها تعبيراً عن واقع حضاري، ومرحلة كانت الأسطورة فيها تعبيراً عن ألم ذاتي.

كما نجد دراسة إبراهيم رماني من خلال كتابه "الغموض في الشعر العربي الحديث" إذ درس فيه الأسطورة في الشعر العربي الحديث ووقف عند توظيف السيّاب لها².

تلك هي بعض الدراسات المهمة في موضوع الأسطورة والشعر والتي أفادنا منها كثيراً محاولين تجنب التكرار والتركيز على ما فات من هذه الدراسات وبالخصوص عند محمود درويش الذي لم يشر إليه إلا قليلاً من خلال الحديث العام وليس الخاصّ.

¹ - محمد عبد الرحمن يونس، مقاربات في مفهوم الأسطورة شعراً وفكراً، ص 166.

² - عماد علي الخطيب، الأسطورة معياراً نقدياً دراسة في النقد العربي الحديث والشعر العربي الحديث، ص 102 - 107 - 112.

الفصل الأول

مراحل تطور القصة وأسباب
العودة إلى الأساطير والتراث

الفصل الأول: مراحل تطور القصيدة وأسباب العودة إلى الأساطير والتراث

تمهيد

أولاً-مراحل تطور القصيدة الدرويشية

1-القصيدة الغنائية

2-القصيدة الغنائية الدرامية

3-القصيدة الملحمية

ثانياً-أسباب العودة إلى الأساطير والتراث

1-أسباب العودة إلى الأسطورة

2-أسباب العودة إلى التراث

الفصل الأول.....مراحل تطور القصيدة وأسباب العودة إلى الأساطير والتراث

تمهيد:

إنّ القصائد الأولى لدرويش كانت ذات بعد زمني واحد فقد تحدث عن الحلم بالمستقبل، وكانت ذات صوت أحادي النبر، كما تميزت بالقصر مقارنة بقصائده الأخيرة التي كانت تتحدث عن واقعه أو عن حدث فردي أو جماعي يكتبه الشاعر من وجهة نظره الخاصة، لذلك خلت تراكيبه في هذه المرحلة من الأساطير ومن الرموز، كانت تحمل مضامين ظاهرة ومباشرة وكان درويش يريدنا قصيدة مقاتلة، لذلك فإنّ جماليات الإنشاد كانت ظاهرة¹.

ولا بأس أن نشير إلى مراحل تطور أسلوب محمود درويش من الغنائية إلى الدرامية.

¹ - ناصر علي، بنية القصيدة في شعر محمود درويش، وزارة الثقافة، عمان، ط1، 2001، ص 22.

أولاً- مراحل تطور القصيدة الدرويشية:

عرفت القصيدة الدرويشية مراحل متفاوتة التطور، يمكن أن نلخصها في ثلاثة مراحل:

- 1- المرحلة الغنائية.
- 2- المرحلة الغنائية الدرامية.
- 3- المرحلة الغنائية الملحمية.

المرحلة الأولى: امتدت من خروجه من وطنه فلسطين 1960- 1970، وشملت دواوينه الأولى (عصافير بلا أجنحة)، (أوراق الزيتون)، (عاشق من فلسطين)، (آخر الليل)، (العصافير تموت في الجليل)، (حبيبي تنهض من نومها).

المرحلة الثانية: امتدت من خروجه من فلسطين 1972 حتى بيروت عام 1982، وشملت دواوينه (احبك أو لا احبك)، (محاولة رقم 07)، (تلك صورتها وهذا انتحار العاشق)، (أعراس).

المرحلة الثالثة: وهي المرحلة التي بدأت بخروج الشاعر من بيروت وتشمل دواوينه (مديح الظل العالي)، (حصار مدائح البحر)، (هي أغنية)، (ورد أقل)، (أرى ما أريد)، (أحد عشر كوكباً)، (لماذا تركت الحصان وحيداً)، و(سرير الغريبة)...¹

1- القصيدة الغنائية :

بدأ درويش بالشكل التقليدي للقصيدة الذي يقوم ، من حيث البناء و الإطار الموسيقي ، على القصيدة التقليدية بأوزانها وقوافيها² أما من حيث التعبير و الأدوات الفنية ، فيقوم على الأساليب التقريرية الخطائية و اللغة المباشرة ، ففي ديوانه الأول " عصافير بلا أجنحة" تطغى

¹ - ناصر علي، بنية القصيدة في شعر محمود درويش، ص 22.

² - المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

الفصل الأول.....مراحل تطور القصيدة وأسباب العودة إلى الأساطير والتراث

القصيدة العمودية على سواها، حيث يشتمل الديوان على أربع و ثلاثين قصيدة ، ست و عشرين منها عمودية تلتزم البحور الكلاسيكية¹.

كما يظهر في هذه الأبيات من قصيدة (نار نحتي في إفريقيا) من الرمل:

يَا أَحْيِي الثَّائِرِ مِنْ أَجْلِ الْكِرَامَةِ

فَارْسًا شَدَّ إِلَى الْفَجْرِ لِجَامِهِ

نَحْنُ وَالشَّمْسُ عَلَى رَايَاتِنَا

نَتَحَدَّى اللَّيْلِ.. نَسْقِيهِ حَمَامَهُ

عَلِقَ الْجَلَادُ... عَلِقَهُ عَلَى

عَوْسَجَاتِ الْحَقْلِ.. وَأَسْلَبَهُ وَسَامَهُ.²

ويجد درويش في هذه الأشكال والأساليب التقليدية عوناً على تأدية المضامين التحريضية في هذه المرحلة، فقد التزم بما في القصائد التي تغنى فيها بالانتصارات الثورية في الوطن العربي وإفريقيا وأمريكا اللاتينية كقصائده "الأوراس" و"عناقيد الضياء" و"أناشيد كويبية" وغيرها من القضايا المرتبطة بالنضال والتحرر الوطني³ وذلك أن الأوزان الخليلية كما يرى غسان كنفاني « تحمل استعداداً أكثر لسهولة التداول من ناحية وتلبية الحرارة العاطفية من ناحية أخرى»⁴.

القصيدة الغنائية لدى محمود درويش هي بدورها تجديد في شعره لأن بدايته كانت بدايات تقليدية، إذ تأثر نوعاً ما بالشعر العمودي، لكن تأثره لم يستقر على هذا الوضع كثيراً، فسرعان ما أمسى من الشعراء المجددين، وكان من الرموز الداعية إلى التجاوز ورفض كل ما هو ثابت وجامد فظل

¹ - فتحية محمود ، محمود درويش ومفهوم الثورة في شعره، المؤسسة الوطنية الجزائرية للطباعة، 1987، ص 147-148.

² - محمود درويش، الديوان الأول: عصفير بلا أجنحة، دار العودة، 1969، بيروت، ص 46.

³ - فتحية محمود ، محمود درويش ومفهوم الثورة في شعره، ص 149.

⁴ - غسان كنفاني، أدب المقاومة في فلسطين المحتلة " [1948-1966]، دار المنشورات الرمال، ط1، 2013، ص 16.

الفصل الأول.....مراحل تطور القصيدة وأسباب العودة إلى الأساطير والتراث

شاعراً حدثاً بالطبع والتطبع، فأولا عندما صار شاعراً، وثانياً عندما أضحي شاعر المقاومة والصمود¹، وكان محمود درويش صريحاً بهذا الشأن عندما قال في قصيدته "تلك صورتها وهذا انتحار العاشق":

أنا ضدّ العلاقة:

أن تكون بداية الأشياء دائمة البداية

هذه لغتي

أنا ضدّ البداية:

أنا أوصل نهر موسيقى تؤرّخني وتفقدني تفاصيل الهوية

هذه لغتي

أنا ضدّ النهاية:

أن يكون

لشيء أوله وآخره واذهب-

هذه لغتي.²

لذلك فمن الطبيعي أن يجد القارئ لمحمود درويش القصيدة العمودية إلى جانب القصيدة الحديثة، وإن كانت هذه الأخيرة قد هيمنت بصورة كبيرة على معظم إنتاجه الشعري³، والجدول الآتي يوضح ذلك.

¹ - حورية مولاي، بنية الخطاب الشعري عند محمود درويش، بحث مقدم لنيل شهادة ماجستير في الشعر العربي المعاصر، إشراف د.مولاي علي بوخاتم، جامعة جيلالي لباس، سيدي بلعباس، 2006-2007، ص4.

² - محمود درويش، ديوان محمود درويش، دار العودة، ط14، مج1، بيروت، 1994، ص 566.

³ - محمد صالح زكي أبو حميدة، الخطاب الشعري عند محمود درويش، كلية الآداب، جامعة الأزهر، غزة، ط1، 1421هـ-2000م، ص 330.

الفصل الأول.....مراحل تطور القصيدة وأسباب العودة إلى الأساطير والتراث

المجتث		الخفيف		البسيط		السريع		الرجز		الوافر		المتدارك		الرمل		المتقارب		الكامل		البحر	
عمودية	حرة	عمودية	حرة	عمودية	حرة	عمودية	حرة	عمودية	حرة	عمودية	حرة	عمودية	حرة	عمودية	حرة	عمودية	حرة	عمودية	حرة	عمودية	الديوان
×	×	×	×	×	1	×	1	1	1	×	1	×	4	×	6	1	2	3	13	عصافير بلا أجنحة	
×	×	×	×	×	1	×	1	5	2	2	×	1	3	5	×	1	×	4	9	أوراق الزيتون	
×	×	3	×	×	1	×	1	2	×	4	1	1	×	×	×	5	×	8	2	عاشق من فلسطين	
×	1	×	3	×	×	×	×	1	×	1	×	×	×	10	1	5	×	4	4	آخر الليل	
×	×	×	×	1	×	×	×	×	×	×	×	2	×	10	×	4	×	2	×	العصافير تموت في الجليل	
×	×	×	×	×	×	2	×	×	×	×	×	1	1	2	2	1	×	1	×	حبيبي تنهض من نومها	
×	×	×	×	×	×	×	×	×	×	×	×	2	×	3	×	4	×	3	×	أحبك أو لا أحبك	
×	×	×	×	×	×	×	×	×	×	×	×	×	×	×	×	×	×	×	×	×	محاولة رقم 7
×	×	×	×	×	×	×	×	×	×	×	×	×	×	×	×	×	×	1	×	×	تلك صورتها وهذا انتحار

الفصل الأول.....مراحل تطور القصيدة وأسباب العودة إلى الأساطير والتراث

																				العاشق
×	×	×	×	×	×	×	×	×	×	×	×	×	×	6	×	2	×	2	×	أعراس
×	×	×	×	×	×	×	×	×	×	×	×	×	×	×	×	×	×	1	×	مديح الظل العالي
×	×	×	1	1	×	×	×	×	×	×	×	1	×	2	×	4	×	2	×	حصار لمدائح البحر
×	×	×	×	1	×	×	×	×	×	×	×	×	×	4	×	4	×	7	×	هي أغنية
×	×	×	×	×	×	×	×	×	×	×	×	1	×	×	×	49	×	×	×	ورد أقل
-	1	3	4	3	3	2	3	9	3	7	2	10	7	44	7	85	2	41	28	الإجمالي

تطور الشكل الفني للقصيدة الدرويشية¹

¹ - محمد صلاح زكي أبو حميدة، الخطاب الشعري عند محمود درويش، ص 331.

الفصل الأول.....مراحل تطور القصيدة وأسباب العودة إلى الأساطير والتراث

- نلاحظ ارتفاع نسبة القصائد الحديثة 203 قصائد، وانخفاض نسبة القصائد العمودية 60 قصيدة.

- يبين الجدول مستوى التطور في الشكل الفني للقصيدة الدرويشية، حيث نلاحظ ارتفاع نسبة القصائد العمودية في الديوانين الأول والثاني إذ بلغت 45 قصيدة أي بنسبة 77,5% من مجموع القصائد العمودية، بينما تنخفض نسبة القصائد الحرة إلى 11,5% من مجموع القصائد الحرة.

تنخفض نسبة القصائد العمودية في الدواوين العشرة الأخيرة منذ ديوان "العصافير تموت في الجليل" بحيث تكاد تكون معدومة

ولقد كان لاتصال محمود درويش بالتراث العربي القديم أثر بارز في ظهور القصائد العمودية.

ولعل هذه التجربة التأسيسية كانت لزاماً عليه، وخاصة أنه كان في مرحلة يسعى فيها إلى إثبات شخصيته الفنية، قبل أن يسعى إلى الغوص في متاهات النص الشعري الجديد، وقبل أن يخوض غمار التجديد، والتي حملها على عاتقه الرعيل الأول من شعراء الحداثة¹، ويمكن أن يوضح الجدول السابق نسبة القصائد العمودية في الدواوين، ودرجة التطور التي مرت بها القصيدة الدرويشية.

وقد شهد شعر درويش تطوراً ملحوظاً في الدواوين التالية: (عاشق من فلسطين)، (آخر الليل)، (العصافير تموت في الجليل)، (حببتي تنهض من نومها). ولقد عمل درويش في هذه المرحلة على الانتقال بالقصيدة من البناء التقليدي والأسلوب الخطابي إلى أساليب تعبيرية جديدة. فمن حيث الكم لا نجد إلا خمس قصائد في مجموعة (عاشق من فلسطين) ظلت محتفظة بالإطار التقليدي المعروف.

¹ - محمد صلاح زكي أبو حميدة، الخطاب الشعري عند محمود درويش، ص 331.

الفصل الأول.....مراحل تطور القصيدة وأسباب العودة إلى الأساطير والتراث

ولقد اتبع الشاعر في هذه المرحلة طريقة جديدة في التعبير، تتمثل في المزج بين العناصر المختلفة فأدخل العنصر القصصي إلى جانب الغنائية الرومنسية والواقعية المباشرة؛ وكان لهذه الطريقة الجديدة في التعبير الأثر الأكبر في تحوّل الشكل في القصيدة من الطابع التقليدي إلى الطابع الجديد¹. وترتبط القصيدة الرومنسية في ذهن الدارس بالشكل العمودي في بداية تمخضه لإنجاب الشعر التفعيلي، في هذه الظرفية الواصلة بين ازدهار العمودية وإرهاصات التحرر برز صوت محمود درويش ليكتب "عصافير بلا أجنحة"².

ومهما يكن، فإن سمات الطابع التقليدي لم تختف كلية من القصيدة، وظلت تطلّ برأسها بين الحين والآخر في بعض القصائد، فمن حيث الإطار الموسيقي تمثلت في اعتماد الشاعر أحياناً على الأوزان المركبة من تفعيلتين³، كما في قصيدة "أبي" التي يقول فيها:

غضّ طرفاً عن القمر

وانحنى يحضن التراب

وصلّى..

لسماء بلا مطر،

ونهانى عن السفر!⁴

1 - ناصر علي، بنية القصيدة في شعر محمود درويش، ص 29.

2 - عميش العربي، القيم الجمالية في شعر محمود درويش، دراسة مقدمة لنيل شهادة الماجستير، كلية الآداب واللغات والفنون، جامعة وهران، إشراف الدكتور: أمين الزاوي، السنة الجامعية 90-1991، ص 02.

3 - ناصر علي، بنية القصيدة في شعر محمود درويش، ص 29.

4 - محمود درويش، الديوان "أبي"، 1/ 233.

الفصل الأول.....مراحل تطور القصيدة وأسباب العودة إلى الأساطير والتراث

فقد اعتمد فيها على تفعيلتي البحر الخفيف: فعلاً تُن متفعّلن، كما اعتمد على تفعيلتي البحر البسيط: مستفعّلن فعّلن¹.

في البال أغنية

يا أختُ،

عن بلدي،

نامي

لأكتبها...

رأيتُ جسمك

محمولاً على الزرد

وكان يرشح ألواناً

فقلت لهم:

جسمي هناك

فسدوا ساحة البلد².

إن مزج هذه التفعيلات، إضافة إلى وحدة القافية يجعل إيقاع القصيدة قريباً جداً من الإيقاع التقليدي.

¹ - ناصر علي، بنية القصيدة في شعر محمود درويش، ص 30.

² - ينظر: محمود درويش، الديوان "سقوط القمر"، 1/ 449-450.

وهذه الظاهرة إضافة إلى أنها تفرض الإيقاع التقليدي، فإنها كذلك تلزم الشاعر، في كثير من الأحيان بالتقيد بالبحر على طول القصيدة¹.

ويظهر ذلك جليا في مقطع من قصيدة " قال المغني "

المغني، على طريق المدينة

ساحر اللحن... كالسهر

هكذا يصبح الصليب

منيراً... أو عصا نغم

ومساميره... وتر!

هكذا ينزل المطر

هكذا يكبر الشجر²..

تخرج هذه القصيدة عن نطاق الشطر التقليدي للبحر الخفيف بين مجزئته وكامله، وهذه الظاهرة قليلة بالقياس إلى ما يعتمد على وحدة التفعيلة³.

وأحيانا يلجأ الشاعر إلى إعادة توزيع تفعيلات القصيدة العمودية في شكل جديد أشبه بنمط الكتابة في الشعر الحر، إسهما منه في تحطيم قدسية نظام الشطرين، وتعبيرا عن رغبته في الخروج عليه، ولناخذ قصيدة⁴ "صوت من الغابة" دليلا على ذلك:

¹ - ناصر علي، بنية القصيدة في شعر محمود درويش، ص 31.

² - محمود درويش، الديوان "قال المغني"، 143/1 - 144.

³ - ناصر علي، بنية القصيدة، ص 31.

⁴ - محمد صلاح زكي أبو حميدة، الخطاب الشعري عند محمود درويش، ص 334.

من غابة الزيتون

جاء الصدى...

وكنت مصلوبًا على النار!

أقول للغربان.. لا تنهشي

فربما أرجع للدار

وربما تشي السما

ربما...

نطفئ هذا الخشب الضاري!

أنزل يومًا عن صليبي

ترى...

كيف أعود حافيًا... عاري!؟¹.

2- القصيدة الغنائية الدرامية :

تعني "الدراما" في أبسط مفاهيمها الصراع بأي شكل من أشكاله، و التفكير الدرامي

هو ذلك اللون من التفكير الذي لا يسير في اتجاه واحد، و إنما يأخذ في الاعتبار أن كل فكرة تقابلها

فكرة، و أن كل ظاهر يستخفي وراءه باطن .

¹ - محمود درويش، الديوان " صوت من الغابة"، 1/ 180 - 181.

الفصل الأول.....مراحل تطور القصيدة وأسباب العودة إلى الأساطير والتراث

وإذا كانت الدراما تعني الصراع فإنها في الوقت نفسه تعني الحركة من موقف إلى موقف مقابل، ومن فكرة إلى وجه آخر للفكرة .

ومن أبرز سمات التفكير الدرامي، أنه تفكير موضوعي إلى حد بعيد حتى عندما يكون المعبر عنه موقفاً أو شعوراً ذاتياً صرفاً. وفي إطار التفكير الدرامي يدرك الإنسان أن ذاته لا تقف وحدها معزولة عن بقية الذوات الأخرى، وعن العالم الموضوعي بعامته.¹

وإلى جانب خاصيتي الحركة والموضوعية هناك خاصية أساسية يتميز بهذا التفكير هي التجسيد، لأن التفكير الدرامي لا يأتلف ومنهج التجريد ، فالدراما أو الحركة لا تتمثل في المعنى ، وإنما تتمثل في الوقائع المحسوسة التي تصنع نسيج الحياة.

وحين تطورت القصيدة من الغنائية إلى الغنائية الفكرية ، صار التلاؤم بين الشعور والتفكير أمراً ملحوظاً في الشعر الدرامي و كان ذلك بسبب تطور الشاعر من حيث تكوينه الثقافي و من حيث إدراكه لعمله ووعيه بأهمية هذا العمل و قيمته في الحياة، فلم تعد القصيدة التي يكتبها الشاعر مجرد فكرة سريعة طارئة بل أصبحت تمثل تجارته في الحياة ورؤيته ، هذه الرؤية التي تمكنه من اكتشاف الحقيقة التي تقوم عليها البنية الدرامية للقصيدة²، والذي لوحظ على شعر محمود درويش المبكر أنه شامل في مواجهة المعتصب الصهيوني مما أنتج ما يمكن أن نسميه قاموس الأرض .

مثل الأرض و التراب والشجر والحجر والصخر والبرتقال.....الخ³

¹ - عز الدين اسماعيل، الشعر العربي المعاصر : قضاياها و ظواهره الفنية و المعنوية ، دار الثقافة، بيروت-لبنان، 1966، ص279-280.

² - المرجع نفسه، ص281-282-283.

³ -محمد جمال باروت ، هكذا تكلم محمود درويش في ذكرى رحيله "الرمز الديناميكي في شعر محمود درويش"، تحرير عبد الاله بلقزيز ، مركز دراسات الوحدة العربية، بيروت ط 1 ، 2009 ، ص 56 .

الفصل الأول.....مراحل تطور القصيدة وأسباب العودة إلى الأساطير والتراث

كما ارتبط موضوع " الوطن " بـ " الحب " ليصبح الحديث عن المحبوبة هو الحديث عن الوطن، بل إن التوحد يتخذ سمة الحديث المباشر إلى امرأة حين يخاطب الشاعر وطنه فلسطين . كما يتداخل الغزل بالحب والوطن و القضية¹.

وظلت هذه القصائد محافظة على الأوزان الخليلية أكثر من غيرها وكذلك الأساليب الخطابية واللغة التقريرية البعيدة عن الإيجاء و الرمز²، كما في هذه الأبيات من قصيدته (اعترافات) من مجزوء الكامل .

يا إخوتي! لن يحطم الصخر الأصم سوى الحديد

و عرونا الحمراء ليس يزفها غير الصمود

و الحقُّ لن تشريه غيرُ النار يا شعبَ الخلود !³

و على الرغم من أن محمود درويش اعتمد الأشكال و الأساليب التقليدية في جل قصائده في هذه المرحلة و حتى في قصائده الغزلية المبكرة ، إلا أن هذا لا يشكل في شعره اتجاهًا تقليديًا متكامل الجوانب يعتمد على اعتناق الشاعر لمذهب المدرسة التقليدية و ذلك لأسباب عدة :

- أولها أن الأجواء التي يدور فيها شعر هذه المرحلة ليست أجواء كلاسيكية، وإنما هي أجواء رومنسية و خاصة ديوانه " عصفير بلا أجنحة " .
- وثانيها أن الموضوعات والمعاني التي تتضمنها بهذه الأشكال التقليدية ليست تقليدية، وإنما هي موضوعات جديدة نابعة من بيئة الشاعر ومن الظروف التاريخية الراهنة، وخاصة بتجاربه .

¹ - رجاء عيد ، لغة الشعر قراءة في الشعر العربي الحديث، منشأة المعارف، الإسكندرية، القاهرة، 1985، ص 168-171.

² - فتحية محمود، محمود درويش و مفهوم الثورة في شعره ، ص 149 - 150.

³ -محمود درويش الديوان الأول "عصفير بلا أجنحة"، ص 44.

الفصل الأول.....مراحل تطور القصيدة وأسباب العودة إلى الأساطير والتراث

- وثالثها أن شعر الجيل الثالث في فلسطين وهو الذي ينتمي إليه محمود درويش لم ينشأ في أحضان مدرسة تقليدية مستقلة عن غيرها من المدارس الأوربية الأخرى¹، بل إن هذا الشعر وخاصة في مراحل الأولى كان خاضعا مباشرة للتأثير الشعري الآتي من الأرض العربية في الخارج².

وقد تركت هذه التيارات المختلفة بصماتها على شعر محمود درويش، فبدأ محاولاته الأولى في الخروج على القصيدة العمودية متأثرا بالتيار الرومنسي العربي المتمثل في شعراء المهجر وعلى محمود طه.

وقد تقدم الشكل الفني في ديوان الشاعر الثاني " أوراق الزيتون" خطوة أخرى نحو الشكل الجديد و لكن الطابع التقليدي ظل هو الغالب وخاصة من ناحية الأسلوب واللغة ولكنه لا يتحرر كثيرا من الأوزان و القوافي.

وترجع هذه اللغة البسيطة إلى الاتجاه الواقعي، ومن شعراء هذا الاتجاه صلاح عبد الصبور في ديوانه الثاني في بلادي والبياتي في ديوانه " أباريق مهمشة، وقد تأثر بها محمود درويش وطبقهما في ديوانه (أوراق الزيتون).

وتبعا لسهولة اللغة تأتي الضرورة الشعرية في هذه المرحلة بسيطة محدودة الدلالة، ومستمدة من الطبيعة و الواقع و تتركز في أغلب الأحيان على أدوات التقرير التقليدية كالإستعارة والتشبيه والمقابلات و المقارنات.³

¹ - فتحة محمود ، محمود درويش و مفهوم الثورة في شعره ، ص 150-151.

² - إلياس حوري، شؤون فلسطينية، جدل الشعر والواقع في الشعر العربي المعاصر، ع19، آذار 1973، ص143.

³ - فتحة محمود، محمود درويش و مفهوم الثورة في شعره، ص 151، 154، 161.

الفصل الأول.....مراحل تطور القصيدة وأسباب العودة إلى الأساطير والتراث

و قد أطلق على هذه المرحلة تسمية " المرحلة التقليدية " و تأتي بعدها المرحلة الإنتقالية:
[1970-1965].

وهي المرحلة التي أطلق عليها " مرحلة التصدي للواقع و مقاومته " والتي تضم المجموعات الشعرية "عاشق فلسطين" وآخر الليل " العصافير تموت في الليل " وحببتي تنهض من نومها ". وقد شهدت هذه المرحلة خطوات واسعة في تجديد الشكل الشعري من حيث البناء ومن حيث الإطار الموسيقي في القصيدة وتطورت كثيرا في مجال التعبير الفني إن الطابع الغالب على أساليب هذه المرحلة لم يعد هو طابع التقرير والمباشرة، كما كان الحال في المرحلة الأولى وإنما أصبحت الصدارة هنا للأساليب التعبيرية المتنوعة وللغة الإيحائية الرامزة¹ .

وليس من السهل أن يتحقق الطابع الدرامي في عمل شعري ما لم تتمثل فيه العناصر الأساسية التي لا تتحقق الدراما من دونها.

وهذه العناصر هي: الإنسان، والصراع، و تناقضات الحياة فالإنسان في كل تجربة من تجاربه خاض معركة مع نفسه أحيانا، وأحيانا أخرى مع غيره، وفي الحالتين يستطيع الشاعر أن يقدم رؤية يفسر فيها الحياة والأشياء تفسيرا خاصا .

والشاعر النابغ هو الذي يجهد نفسه في سبيل أن ينتهي آخر الأمر إلى تكوين صورته كاملة للحياة. وكل ما يمر به الشاعر في حياته من صراعات هو بمثابة المادة الأساسية التي يتشكل منها عمله الفني²، ومن عناصر التعبير الدرامي في الشعر المعاصر "الديالوج" "والمونولوج" أما "الديالوج": الحوار الخارجي، فهو صوتان لشخصين مختلفين يشتركان معا في مشهد واحد و"المونولوج": الحوار الداخلي فهو صوتان لشخص واحد أحدهما صوته الخارجي العام، أي الصوت الذي يتوجه به

¹ فتحية محمود، محمود درويش و مفهوم الثورة في شعره، ص 163، 164، 175.

² عز الدين اسماعيل، الشعر العربي معاصر قضاياها و ظواهره الفنية و المعنوية، ص 284-285.

الشاعر للآخرين والآخر صوته الداخلي الخاص الذي لا يسمعه أحد غيره ولكنه يظهر للسطح من حين لآخر¹.

3- القصيدة الملحمية:

وردت عدة تعريفات للملحمة في كتب مختلفة وعلى مر العصور* ومنها:

1. قصيدة قصصية طويلة موضوعها البطولة، وأسلوبها سام .
2. ذلك النوع من القصائد الطويلة الذي يهدف إلى تمجيد جماعة عظيمة دينية أو وطنية أو إنسانية يسرد مآخذ بطل حقيقي أو أسطوري .

فالملحمة قصيدة سردية بطولية خارجة عن المؤلف تعتمد بدءاً مخيلة إغرابية يخلقها عالم أوسع و أكبر من العالم المعروف، وتستند على سرد أحداث تتمتع فيها الأوصاف والشخصيات أو الحوارات والخطب والنصائح وتندرج كلها في حكاية تلفها في وحدة واضحة وهي متطورة ومتسلسلة حسب

¹ - ناصر علي، بنية القصيدة في شعر محمود درويش، ص 47.

* - اعتمدت دراسة أرسطو لصياغة نظرية الملحمة لكل الدراسات والبحوث التي تأخرت عنها. وتأتي دراسة الفيلسوف هيجل لأنواع الأدبية في قمة الدرس النظري لهذه الأنواع. ينظر:بتول قاسم ناصر، ملحمة كربلاء والفنون الأدبية، ص8، drbatol.com

والملحمة - قديماً- عبارة عن منظومة، قصصية، طويلة، تعالج بطولات قومية، وتتضمن أحداثاً يتمتع فيها الخيال بالحقيقة. وتتميز شخصيات الملحمة بقوتها الفائقة سواء من الناحية الفيزيائية، أو المعنوية، إلى الحد الذي يجعل منهم أبطالاً إعجازيين قادرين على منازلة الآلهة نفسها.

وتعكس في الملحمة حضارة أمتها في فترة تاريخية قديمة، بما في ذلك حروبها، وتقاليدها، وأخلاقها، ومشاكلها، ومعتقداتها الخاصة بالقوى الطبيعية، وغير الطبيعية، والمعجزات والخوارق التي لم يألّفها المنطق.

ومساحة الملحمة بهذا عريضة، معقدة، ذات مناخ تراجميدي، كما تتميز بأسلوب شعري فخم، وخيال خصب، وقدرة على خلق عالم آخر متكامل. ينظر: أرسطو، فن الشعر، تر وتعليق، د. إبراهيم حمادة، مكتبة الأجلو مصرية، ص60.

الفصل الأول.....مراحل تطور القصيدة وأسباب العودة إلى الأساطير والتراث

أساليب الرواة الأولين بإغراقها في تشابيه وإستعارات وتتوجه إلى الشعب الساذج الذي ينفعل بالأخيلة و الأوهام والأساطير¹ .

وفي هذه المرحلة المتقدمة من شعر محمود درويش نلاحظ نضجا فنيا في شعره حين أخذ يتناول الموضوعات تناولا مباشرا بعيدا عن الإنفعال، فقد تطور وعيه و رؤيته إلى وعي إنساني عام متفتح على ثقافات الشعوب، قديمها وحديثها وعقلية تنطلق من الواقع قادرة على الخوض في جدال مع العالم الممكن في ظل الواقع الذي يعيشه² .

ولعل أبرز ظاهرة هي تلك المتمثلة في السؤال الوجودي الشامل، السؤال الذي لا ينتظر درويش جوابا له، وهو ينحرف مع هذا السؤال فيقول: إلى أين تأخذني الأسئلة؟

فلا يطالب درويش بوطن وإنما يطالب بأبسط حق من حقوق الإنسان في قصيدته "اللقاء الأخير في روما"³ (مرثية لماجد أبو شرار):

صديقي أخي، يا حبيبي الأخير

أما كان من حقنا أن نسيرا

على شارع من تراب تفرَّع من موجة متعبة

وسافر شرقاً إلى الهند

سافر غرباً إلى قُرطبة؟

أما كان من حقنا أن ننام ككُلِّ القَطَط

¹ -عبد الرزاق صالح، الأسطورة و الشعر، دار الينابيع، سورية، ط 1، 2009، ص 203-204 .

² -ناصر علي، بنية القصيدة في شعر محمود درويش، ص 79.

³ - المرجع نفسه، ص 79.

على ظلّ حائط؟

أما كان من حقنا أن نظيرا

ككلّ الطيور إلى تينة متربة...؟¹

من تساؤلات المرحلة كذلك: الإستفهام عن القدرة على الفعل من خلال الأوضاع المأساوية التي يعيشها اللاجئ، إذ يقول متسائلا، بلهجة من يعرف الجواب المسبق² في قصيدته "عند أبواب الحكاية":

هل بوسع القلب أن يسقط أكثر؟

هل بوسع البجع العاشق أن يرقص أكثر؟

صرختي دلّت على قلبي قليلا. وأضلته كثيرا.

والنهايات بدايات سؤالي عن صواب الأغنية

تصدّق الصحراء فينا عندما يكذب عصفورٌ علينا³.

وفي بيروت، في الخامس من يونيو 1983، حيث كانت مواجهة بين طرفي الصراع الفلسطيني الإسرائيلي، توافرت جميع العناصر البنائية للقصيدة الملحمية، وشهد درويش الحدث/المواجهة، واستطاع أن يقدمها في شكل قصصي، مبتعدا، في أغلب الأحيان، عن ذاتيته وغنائيته المعروفة في شعره، بأن أتاح لأصوات متعددة أن تظهر في القصيدة لتقص الأحداث المتتالية حيناً، أو تعلن

1 - محمود درويش، حصار لمدائح البحر، مكتبة الإسكندرية، 1984، ص 1017.

2 - ناصر علي، بنية القصيدة في شعر محمود درويش، ص 79.

3 - محمود درويش، هي أغنية هي أغنية، مكتبة الإسكندرية، 1984، ص 943.

موقف التحدي حيناً آخر، أو تخفف من شدة المأساة بالنشيد: مرة بصوت الفرد البطل، ومرة أخرى بصوت الجماعة.¹

المكان بيروت، حاول صوت الشاعر، الراوي أن يعطيه تعريفاً لكن من دون جدوى، فقد دفعه حبه للمكان: بيروت، أن يصفها بهذه الصفات الرومنسية، إنها صالحة للوصف لكنها غير قابلة للتعريف²، ففي قصيدة (بيروت) يقول:

تُفاحَةٌ للبحر. نرجسةُ الرخام

فراشةٌ حجريةٌ بيروتُ شكل الروح في المرآة

وَصَفُ المرآة ورائحة الغمام

بيروتُ من تعبٍ ومن ذهبٍ. وأندلس وشام

فضةُ زبدٌ وصايا الأرض في ريش الحمام

وفاةُ سنبله. تشرُّدُ نجمةٍ بيني وبين حبيبي بيروتُ

... وتنام ... لم أسمع دمي من قبل ينطق باسم عاشقةٍ تنام على دمي

وبرتقال القادمين من مَطَرٍ على البحر اكتشفنا الاسم من طعم الخريف

... بيروت الجنوب كأننا أسلافنا نأتي إلى بيروت نأتي إلى

كأنَّ الريح مسمارٌ على من مَطَرٍ بنينا كوخنا. والريحُ لا تجري فلا تجري

¹ - ناصر علي، بنية القصيدة في شعر محمود درويش، ص 81.

² - المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

الصلصال تحفر قبونا مثل النمل في القبو الصغير

كأننا كنا نُغني خلسة¹.

ولقد خطا محمود درويش خطوات فنية لافتة، ولا سيما في ديوانه "ورد أقل" و"مديح الظل العالي" حيث إنه عرف كيف يستفيد من المصادر الدينية ومن القرآن الكريم.

وفي صور محمود درويش تتداخل الأنماط الحسية والذهنية والبلاغية، فتخرج القصيدة في شكل أخذ متفرد. في لغتها وأسلوبها وصورها، وأيضاً في توظيفها للرموز والأساطير.

وفي "ورد أقل" تجتمع لغة المزامير وصورها، ولغة سورة مريم ودلالاتها²، ويتحد المجرد بالمرئي المسموع ففي قصيدته "نساfer كالناس" يقول:

نساfer كالناس

نساfer كالناس، لكننا لا نعود إلى أي شيء... كأن السَّفَر

طريقُ الغيوم، دفننا أحببتنا في ظلال الغيوم وبين جذوع الشجر

وقلنا لزوجاتنا: لِدُنْ منا مئات السنين لنُكمل هذا الرّحيل

إلى ساعة من بلادٍ ومتر من المُستحيل

نساfer في عربات المزامير نرُقُد في خيمة الأنبياء ونُخرُج من كلمات العجز

نقيسُ الفضاء بمنقار هُدْهْدَةٍ أو نغني لنُلهي المسافة عنّا ونغسل ضَوْءَ القَمَر

¹ - محمود درويش، حصار لمدائح البحر، ص 1077.

² - ناصر لوحيشي، الرمز في الشعر العربي، عالم الكتب الحديث، إربد، الأردن، ط1، 2011، ص 208.

طويلٌ طريقكُ فاحلم بسبع نساءٍ لتحمل هذا الطريقُ الطويلُ

على كتفيك وهزّ لحن النخيل لتعرف أسماءهن ومن أيّ أمّ سيولدُ طفلاً الجليلُ

لنا بلدٌ من كلام تكلمت تكلمت لأسند دربي على حجرٍ من حجرٍ

لنا بلدٌ من كلام تكلمت تكلمت لنعرفَ حدّاً لهذا السفرِ!¹

ويمكن أن نميّز في تجربة محمود درويش الشعرية الطويلة عدة مراحل قابلة للتصنيف الأساسي في مرحلتين أساسيتين:

الأولى: وهي مرحلة درويش الشاب وترمز لها مرحلة قصيدة "سجّل أنا عربيّ" وقد اتسمت هذه المرحلة بطفولتها التعبيرية والغنائية التي تبث حيوية "تعبيرية" في الرموز "المألوفة" حسب ويلسون أو "الاستعمالية" حسب مونتانيي. وتتكاثر في مجملها حول الصور الوجدانية والتعبيرية المرتبطة برمز كلي أشمل هو رمز الأرض في مواجهة المغتصب الصهيوني للأرض.

الثانية: هي المرحلة التي دشنتها مجموعة "أحبك أو لا أحبك"، وتحديداً قصيدة "سرحان يشرب القهوة في الكافتيريا"، واستمر الشاعر بإثرائها وتعميقها حتى رحيله.

العلاقة الجوهرية بين هاتين المرحلتين علاقة "قطيعة" أكثر مما هي علاقة استمرارية تطويرية ويقصد بـ "القطيعة" مفهومها الإستمولوجي - يعني ذلك أن درويش ينتج القصيدة في مرحلته الثانية استناداً إلى اكتناه مرجعية أخرى أو باراديجم جديد لمفهوم الشعري وطبيعته ووظائفه، هي مرجعية مفهوم شعر الرؤيا للرمز الديناميكي، مقابل مرجعية الشعر التعبيري في مرحلته الأولى التطورية تقرأ في

¹ - محمود درويش، ورد أقل، مكتبة الإسكندرية، ص 863.

الفصل الأول.....مراحل تطور القصيدة وأسباب العودة إلى الأساطير والتراث

إطار المرحلة الواحدة نفسها وليس على مستوى المرحلتين اللتين تسود "القطيعة" المفهومية أو "الباراديجمية" لمفهوم الشعري بينهما¹.

وفي هذه الأبيات نموذج لهذا التطوير الشعري لديه:

حجر كنعاني في البحر الميت

لا باب يفتحُه أمامي البحر...

قلت: قصيدتي

حجر يطير إلى أبي حجاجاً. أتعلم يا أبي

ما حل بي؟ لا باب يُغلقُه عليَّ البحر. لا

مرآة أكسرها لينتشر الطريق حصي... أمامي

أو زبد...

هل من أحد...

يبكي على أحد لأحمل نايه

عنه، وأظهر ما تبطن من حطامي؟

.....

والبحر مات، من الرتابة، في وصايا لا تموت

وأنا أنا، إن كنت أنت هناك أنت، أنا الغريب

عن نخلة الصحراء منذ ولدت في هذا الزحام

¹ - عبد الإله بلقزيز، هكذا تكلم محمود درويش دراسات في ذكرى رحيله، مركز دراسات الوحدة العربية، ط1، 2009، ص55-56.

وأنا أنا، حربٌ عليّ وفيّ حربٌ... يا غريب
علّق سلاحك فوق نخلتنا، لأزرع حنطتي
في حقلِ كنعان المقدّس... خُذ نبيدًا من جراري
خُذ صفحةً من سفر آلهتي... وقسطًا من طعامي
وخُذ الغزاة من فحاح غنائنا الرعوي. خُذ
صلوات كنعانية في عيد كرمتها، وخُذ عاداتنا
في الرّي، خُذ مِنّا دروس البيت. ضع
حجرًا من الآجر، وارفع فوقه بُرج الحمام
لتكون مِنّا وإن أردت. وجار حنطتنا. وخُذ
مِنّا نُجوم الأجدية... يا غريب
واكتب رسالات السماء معي إلى
خوف الشعوب من الطبيعة والشعوب
واترك أريحا تحت نخلتها، ولا تسرق منامي.¹

والقصيدة طويلة طول حكايتها... تتداعى أحداثها بعضها وراء بعض، بدون أيّ تكلف أو
تصنّع، حتى تصل إلى نهايتها وأنت متشبع بصورة كاملة تكاد أن تكون مجسدة... إذ يعود الشاعر
إلى الحوار مع أبيه.²

¹ - محمود درويش، أحد عشر كوكبا، ديوان الأعمال الكاملة، 1992، ص 758 - 759 - 760.

² - جمال بدران، محمود درويش، شاعر الصمود والمقاومة، محمود درويش شاعر الصمود والمقاومة، الدار المصرية اللبنانية، ط1،
1999، ص 84.

ثانيا- أسباب العودة إلى الأساطير والتراث:

1- أسباب العودة إلى الأسطورة:

لا شك أن العالم الذي نعيشه اليوم، عالمٌ يكتنفه التناقض ويعمه الاحتجاج، وتتسع فيه ثغرات الخراب، وتؤطره المدنية بهالة من القوانين والأنظمة التي تحدّ من حرية الإنسان، وتكبل توفقه إلى معانقة طبيعته السمحة التي تنشده البساطة والاطمئنان. فراحت العلاقات تتدهور وأصبح كل شيء يقاس بمقياس مادي، وأضحى الإنسان مغتربا في واقعه، إذ لم تعد العلاقات التي كانت تنبض بالوجدان حميمة دائمة، إنما احتواها التناقض والتذبذب، وأمسى القلق جوهر الأشياء في عالم متضاد يشكو الأرق والتبرم.

من هنا حاول الأديب المعاصر أن يبحث عن العالم الذي يمكن له أن يعيده إلى شيء من طبيعته الأولى يلائم فيه بين تجسيد البدائي لتأمله، وطموح الإنسان الحديث إلى إعادة خلق عالمه، فلم يجد غير العودة إلى الوعاء الأول، إلى الأسطورة يحاكيها، يتنفس سحرها، يستلهمها، يوظفها، يعيد بناء العالم الذي ينشده بكلمات طقوسها¹، لأنه «على بعد المكان واختلاف الزمان يلتقي الإنسان بالإنسان عند نسيج الأسطورة المتشابه الموحد... ومنه يستمد الإنسان عطرا لا ينمحي يذكره بقدرته على الخلق والمحاكاة والإبداع»².

وإذا كانت الأسطورة في معناها المباشر هي الحكاية الخرافية فإن قيمتها تسمو على هذا المعنى إن قيمتها الرئيسية ليس في حفاظها- حتى في عصرنا هذا وعبر أشكال مترسية- على أنماط من التفكير والمعاناة كانت ولم تزل صالحة لنوع معين من الاكتشافات التي سمحت بها الطبيعة انطلاقا من تنظيم العالم المحسوس واستثماره ولذا نستطيع أن نكتشف في الأسطورة ضربا من الصياغة الإنسانية

¹ - عبد الرضا علي، الأسطورة في شعر السياب، منشورات وزارة الثقافة والفنون، الجمهورية العراقية، 1978، ص 19-20.

² - فاروق خورشيد، الأسطورة عند العرب، مجلة الدوحة القطرية، ع5، 1مايو 1976، ص61.

الفصل الأول.....مراحل تطور القصيدة وأسباب العودة إلى الأساطير والتراث

للإجابة على أسئلة الوجود، وهي بذلك تضرب في البدايات الأولى لتاريخ الإنسان حيث لم يكن ثمة فاصل بين عقل ومشاعر الإنسان فجاءت مزيجاً منها، الأمر الذي أتاح لها نوعاً من الخلود في الذاكرة الإنسانية خلوداً يعبر عن جواز تكرار السؤال الوجودي ذاته، ويكون اللجوء للأسطورة هو الحال الراهن له.

ومن هنا كان لجوء الأديب إلى الأسطورة حين يتناول إشكالية وجودية - فاللغة بمواضعاتها - وحتى بالخروج على هذه المواضع تعجز عن حل هذه الإشكالية. الأسطورة إذن - في جوهرها - تقدم حلاً إعجازياً حين تربط بين الواقع الإشكالي وتلك الخبرة الأولية للإنسان في صراعه من أجل الوجود المعرفي في الكون، ذلك أن التاريخ المتصل هو الرديف الملازم للدور التأسيسي للذات¹.

ولعلنا - لهذا السبب - نستطيع عبر الأسطورة إكتشاف ضروب من الصياغات الإنسانية المتنوعة التي تعبر عن قلق وجودي، يبحث عن إجابات لأسئلة تمس الوجود الإنساني برمته. إن الأسطورة والرمز الأسطوري صنوها المستمد منها والذي يحيل عليها، يقدمان إذن، في جوهرهما حلاً يوازي الإعجاز بالربط العضوي بين الواقع الإشكالي من جهة، والخبرة الأولية للإنسان في صراعه من أجل تحقيق وجوده المعرفي في الكون من جهة أخرى².

وقد تنتهي النظرة الشمولية المتأنية لتطور الفن الشعري، أو طرائق الأداء والتعبير عند درويش، إلى الكشف عن وعي الشاعر بقيمة الأسطورة وأثرها في الشعر، باعتبارها مصدراً ثقافياً، بل مخزوناً هائلاً لثقافات متعددة. ويبدو أن حرص الشاعر على إخفاء مصادره الثقافية نابغ من شعوره بتحديات جمة، في مقدمتها ارتياد كبار الشعراء المعاصرين والسابقين له لكثير من الأساطير المتداولة، والإنجازات التي قدموها على مستوى القصيدة العربية، على نحو يجعل الشاعر اللاحق أمام تحد

¹ - محمد فكري الجزار، الخطاب الشعري عند محمود درويش، إيتراك للنشر والتوزيع، ط1، 2001، ص 260.

² - خالد عبد الرؤوف الجبر، رمز العنقاء في شعر محمود درويش، مجلة إتحاد الجامعات العربية للآداب، المجلد 9، العدد 2،

2012، ص 1137.

الفصل الأول.....مراحل تطور القصيدة وأسباب العودة إلى الأساطير والتراث

مضاعف لاكتشاف دلالات جديدة تنأى عما تطرق إليه الشعراء وابتدعوه في تجاربهم الشعرية، ولكن هذا الهاجس لا يعني مطلقاً عزوف درويش عن الأساطير وضعف صلته بها شعرياً، فقد وجدنا قصائد جديدة بالنظر تدل على ما يذهب إليه البحث من عمق الظاهرة الأسطورية في شعر محمود منذ مطلع حياته الشعرية، وكونها مصدراً أصيلاً بجانب مصادر تراثية أخرى تهفو إليها روح الشاعر مهما توارت أو غابت في منعطفات الحياة.¹

«إن المعالجة الإحصائية لأعمال درويش أو بعض دواوينه تقرنا إلى معرفة مؤثرات حقيقة وجود الظاهرة الأسطورية في الشعر الفلسطيني بعامة وليس في شعره فحسب، وقد اتجهت النسبة المئوية في شعره إلى (4,14%)، أما عدد القصائد فوصل إلى اثنتين وأربعين مقيسة بالأعمال الكاملة للشاعر»².

فالحاجة إلى توظيف الرمز الأسطوري في الشعر العربي المعاصر فرضته ظروف جديدة متعدّدة الأوجه سياسية وحضارية واجتماعية وفكرية، أحس الشاعر من خلالها ضرورة مواكبتها كيفما كان وجهها فإذا كانت سلبية نهض بها وعبر عن حالها وإذا كانت إيجابية نهض بنفسه وحقق لها الوجود حتى لا يخون أمانة استمرارية القصيدة العربية ولا يفصلها عن جذورها.³

وقد أجاب درويش عن السؤال الذي طرح عليه حول القصائد الجديدة التي لا تحاول أن تبني نفسها على قامة التاريخ بل على أشياء أخرى بقوله: " إن مشروعني يتّجه نحو ما يشبه الملحّة،

¹ - محمد فؤاد السلطان، الرموز الدينية والأسطورية في شعر محمود درويش، مجلة جامعة الأقصى، المجلد 14، العدد الأول، ص 17-18.

² - محمد فؤاد سلطان، الرموز الدينية والأسطورية في شعر محمود درويش، ص 18، نقلاً عن: أحمد جبر شعث، الأسطورة في الشعر الفلسطيني، 2002، ص 50.

³ - سنوسي لخضر، توظيف الأسطورة في الشعر العربي المعاصر، دراسة مقدمة لنيل شهادة الماجستير تخصص أدب حديث ومعاصر، جامعة أبو بكر بلقايد، تلمسان، كلية الآداب واللغات، قسم اللغة العربية وآدابها، إشراف: عبد العالي بشير، السنة الجامعية: 1431-1432هـ / 2010-2011م، ص 140.

الفصل الأول.....مراحل تطور القصيدة وأسباب العودة إلى الأساطير والتراث

والملمحة لا وجود لها، وكان عليّ ألاّ أوصل محاولة كهذه، فالملاحم تروي قصّة تاريخ أو شعب، في زمن مضى. كان هاجسي في تلك القصائد أن أنقل الواقع إلى مستوى الأسطورة، وأن أُنزج بالأسطورة في تفاصيل الواقع، أسطورة للواقع، وواقعية للأسطورة، لأنّه كان هناك بطل وبطولة، وكنا ضحايا تسعى إلى التحرّر والحرية خلال تحوّلها إلى صياغة بطولية، وكان لا بدّ لأيّ شاعر في ظروفنا الوطنية أن يعمل بلا معاونين، كان عليه أن يعمل وحيداً، كان عليه أن يكون مؤرّخاً وجغرافياً وعالم أساطير ومفاوضاً ومحارباً. وكانت المهام العامّة هي محمول النصّ الشعري، فكأنّ القصيدة أوّل قصيدة وآخر قصيدة، وعليها أن تروي الحكايا كلّها منذ البدء حتّى النّهاية السعيدة أو النّهاية التراجيدية"¹.

إذ لعبت الأسطورة دوراً هاماً، كجزء من التراث الإنساني، هذا التراث الذي حتمت ثورة الشعر العودة إليه برؤية جديدة، لتوظيف الصالح منه في إضاءة التجربة الفنية المعاصرة، وبهذه العودة اكتسبت التجربة بعداً جديداً خرجت به عن الأنماط السائدة واكتشفت الميادين الأسطورية، شأنها في ذلك شأن الأقنعة والرموز. يبعد الشاعر عن الذاتية التي غرق فيها ردحا من الزمن يفعل من الروح الرومنسي الذي حفلت به المرحلة السابقة، فانتقل من الذاتية إلى الموضوعية خلال الرمز الأسطوري أو القناع الأسطوري، فوجدنا الشاعر المعاصر - بعيداً عن التلقائية والمباشرة - قادراً على الإيجاء والتعبير بالصورة، وذلك من أهم الملامح في اللغة الشاعرة، وأصبح الوعي بهذا الملمح ضرورياً في الأداء الشعري"².

وربما كان الخروج من دائرة تلقي العالم - عبر المعادل الموضوعي الذي دعا إليه ت.س. إليوت وتأثر به شعراؤنا- إلى غاية رئيسية الوجود الإنساني. من أهم أسباب اللجوء إلى الأسطورة في الأداء ذلك أن الأسطورة من عوامل الارتباط بالحركة الثقافية العالمية، حيث هي الجذور الممتدة عميقاً في

¹ سميح القاسم وآخرون، محمود درويش المختلق الحقيقي "دراسات وشهادات" درا الشروق للنشر والتوزيع، عمان، الأردن، ط1، 1999، ص18.

² - مختار علي أبو غالي، الأسطورة المحورية في الشعر العربي المعاصر، الهيئة المصرية العامة للكتاب، 1998، ص 05.

الفصل الأول.....مراحل تطور القصيدة وأسباب العودة إلى الأساطير والتراث

التربة الإنسانية. يقول عز الدين إسماعيل «وربما كان "إليوت" في العصر الحديث هو أوضح شاعر التفت إلى قيمة المنهج الأسطوري في الشعر نظرياً وعملياً، ولا شك أن شعراء آخرين سبقوه قد أنجزوا بعض أعمالهم الشعرية وفقاً لمنهج الأسطوري مع تفاوت، لكن "إليوت" هو الشاعر الحديث الذي أكد على ضرورة هذا المنهج وأهميته بالنسبة للشعر»¹.

وفي مقابلة الشاعر بدر شاكر السياب مع الأنسة فايزة طه أكد على ضرورة اللجوء إلى الأسطورة من خلال قوله : «لم تكن الحاجة إلى الرمز وإلى الأسطورة أمسّ مما هي اليوم، فنحن نعيش في عالم لا شعر فيه، أعني أن القيم التي تسوده قيم لاشعرية. والكلمة العليا فيه للمادة لا للروح... فماذا يفعل الشاعر عاد إلى الأساطير، إلى الخرافات التي ما تزال بجزائرها لأنها ليست جزءاً من هذا العالم، عاد إليها ليستعملها رموزاً، وليبني عوالم يتحدى بها. كما أنه راح من جهة أخرى، يخلق له أساطير جديدة؛ وإن كانت محاولاته في خلق هذا النوع من الأساطير قليلة حتى الآن»².

لهذا وذاك من الأسباب، انكب الشاعر العربي المعاصر على الأساطير، وتوسع في استخدامها، والتمس لها مصادر متعددة، في الشرق والغرب، موقفاً حيناً، ومخففاً حيناً آخر، مبتكراً أو مقلداً، وكثرت الأساطير في شعرنا المعاصر كثرة تستأهل التوقف عندها، لتجليتها من جهة وتمييز الصالح من الطالح من ناحية أخرى³.

كما أحس الشاعر المعاصر بضرورة تغيير السلاح الذي بيده وتجديده في حدود ما يمكنه من وضع حاجز للقلق والمعاناة والألم بتمثله لشخصيات أسطورية "كبروميثيوس وسيزيف والسندباد وأورينوس" والتركيز فيها على الجوانب المشرقة والمواقف الهادفة التي تخدم قضايا الإنسان العربي وترتبط

¹ - عز الدين إسماعيل، الشعر العربي المعاصر قضاياها وظواهره الفنية والمعنوية، ص 230.

² - خليل الحاوي، أخبار وقضايا، مجلة شعر، العدد 03، 1 يونيو 1957، ص 112.

³ - مختار أبو غالي، الأسطورة المحورية في الشعر العربي المعاصر، ص 06.

الفصل الأول.....مراحل تطور القصيدة وأسباب العودة إلى الأساطير والتراث

بجبل متين مع روح العصر الذي ينتمي إليه في وقت عجزت فيه مكونات وثقافات هذا العصر عن إمداد الكاتب بوسائل تعبيرية تسائر الموقف الراهن المتسم بالغموض والغرابة¹.

إن استخدام الأسطورة يعني استحضر دلالاتها وطاقاتها الإنسانية والجمالية، فالجمال والفن والدلالة الإنسانية بدلاً من الأيديولوجيا أمورٌ باتت مهمة لتأكيد جماليات الخطاب الشعري العربي المعاصر، ومن هنا فإن مهمة القصيدة تتجلى في قدرتها على تلخيصها من آنيتها وفرديتها وهمتها الداخلي، لتصبح في المحصلة الدفقة الشعورية والإنسانية التي يحسها كل منّا إزاء القصيدة، وليس من مهمة القصيدة أيضاً أن تشكل حالة شعورية واحدة لدى كلِّ القراء، قد تكون متباينة ومهمتها أن تكون متباينة، لكن لا بدّ أن تكون قادرة على أن تثير فينا حسناً بالجمال والمتعة، وتدعنا إلى مزيد من تحريك طاقاتنا الفكرية والتخيلية، والأسطورة ليست حادثة تاريخية، ولا تتركز قيمتها في كونها رؤية تاريخية، بل في قدرتها على أن تكون فناً وجمالاً، ورؤية إبداعية، وإنّ من يوظفها لا بدّ أن يراعي فيها هذا الجانب الفني والجمالي².

إن أهمية الأسطورة تنبع من حضورها في الثقافة الجمعية ومن كونها تمثل انعكاس للاشعور الجمعي مما يجعل استدعاءها يستدعي معها فضاءها التخيلي والوجداني ودلالاتها الرمزية الموحية، إن استدعاء الأسطورة وكثافتها الرمزية، من خلال مستويات التناص وآلياته المختلفة، في تجربة الشاعر درويش، ينبع من طبيعة الرؤية التي تقدمها هذه التجربة، على المستويين الفكري والجمالي. وإذا كان الرمز الأسطوري الشرقي الذي ينتمي إلى حضارات المنطقة العربية القديمة يأتي في صدارة التراث الأسطوري الذي يجري استدعاؤه في قصائد الشاعر، فإن التراث الأسطوري الغربي يأتي تالياً معبراً عن انفتاح القصيدة على التراث الإنساني، الدال على تناصل وتفاعل هذا الموروث الأسطوري من خلال انتقاله من ثقافة إلى أخرى، في رحلة الحضارات والثقافات الإنسانية عبر التاريخ.

¹ - سنوسي لخضر، توظيف الأسطورة في الشعر العربي المعاصر، ص 141.

² - محمد عبد الرحمن يونس، مقاربات في مفهوم الأسطورة شعراً وفكراً، ص 128.

إن استخدام الرمز في القصيدة ينبغي أن يكون نابعا من حاجة القصيدة إلى تلك الرموز، وما تمتلكه هذه الرموز، من مجال درامي أسطوري يتفاعل مع تجربة الشاعر المعاصرة، لأن هذا الاستخدام يتجاوز ذكر الرمز الأسطوري، أو الحكاية الأسطورية¹ إلى (مستوى الاستلهام والاستدعاء والتوظيف من خلال خلق سياق خاص بجسد تفاعل الأسطورة مع التجربة الشعرية)².

وتكمن خلف اللغة الشعرية، حتى لو كان الشعر تعبيراً صادراً عن تجربة ذاتية في صورة غنائية «طبقة من الإشارات والرموز الأسطورية، ويترسب قدرٌ من لغة الإنسان الأولى بكل ما فيها من تجسيد للأهواء والمشاعر، ومن بث الحياة في الأشياء، ومن إحساس بوحدة الكون والإنسان وحده تجعله جزءاً من الكيان الحي الخالد»³.

«إن لجوء محمود درويش إلى الأسطورة في شعره كان أكثر ظهوراً في المرحلة الأولى: الوعي الجمعي وندرت في المرحلة الثانية حتى اختفت تماماً في المرحلة الثالثة. وهذا يلفتنا إلى وضع الأسطورة كبديل للفعل الثوري الغائب وتعويض عنه في شعر محمود درويش. وحتى توظيف الأسطورة كان توظيفا تزيينياً أو لنقل بلاغياً يأخذ صيغة تشبيهية ترنو إلى هدف إقناعي ربما أسقط الطريق إليه إمكانات الأسطورة أو الأسطورة نفسها...»⁴.

ويعد توظيف الأسطورة في القصيدة المعاصرة رؤية ثقافية وفنية، تتكئ بدورها على مرجعيات ثقافية أخرى تاريخية وأسطورية، أي أنها ليست رؤية فردية، إنها في المحصلة وعي جمعي، يتشكل جمالياً وفكرياً لينهل من مرجعيات ثقافية متعددة المصادر والأبعاد⁵ «إن الشعر بناء لغوي يستمد ركائزه من

¹ - مفيد نجم، التناسل الأسطوري عند محمود درويش، نزوى، مؤسسة عمان للصحافة والنشر والإعلان، عمان، ع 59 يوليو 2009، ص 114.

² عبد الرحمن محمد القعود، الإبهام في شعر الحدائث، العوامل والمظاهر وآليات التأويل، عالم المعرفة، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، ص 61.

³ - أنس داود، الأسطورة في الشعر العربي الحديث، مكتبة عين شمس، ص 215، ص 1137.

⁴ - محمد فكري الجزار، الخطاب الشعري عند محمود درويش، إيتراك للنشر والتوزيع، ط 1، 2001، ص 261.

⁵ - محمد عبد الرحمن يونس، مقاربات في مفهوم الأسطورة شعراً وفكراً، ص 125.

أبنية الثقافة التي ينتمي إليها الشاعر، لكنه لا يخضع لها بل يشكل بناءً موازياً ومعادلاً لهذه الأبنية يعكس آليات إنتاج المعرفة لا لتثبيتها وإنما لكشف تناقضاتها»¹.

فما الغاية من استعمال الأساطير في شعر محمود درويش؟

يستعمل درويش الأساطير القديمة من اليونانية والبابلية والمصرية لإثراء شعره كما فعل عبد الوهاب البياتي وبدر شاكر السياب وخلييل حاوي وأدونيس وغيرهم من الشعراء المعاصرين، لكن درويش لم يعتمد على الأساطير كلية بل أخذ جزءاً منها ثم وظفها في سياق قصيدته بدلالات إيحائية جديدة، ولم يسمح للأساطير أن تقع موقع فكرته وتعقله بدلالاتها الموروثة بل استخدمها كطريقة فنية لبيان أفكاره وتجاربه².

وبدءاً بالسياب إلى نازك الملائكة والبياتي وخلييل حاوي وأدونيس وعبد المعطي حجازي وأمل دنقل ويوسف سعدي وجبرا إبراهيم جبرا وصلاح عبد الصبور ومحمود درويش وفدوى طوقان امتدت هذه الظاهرة الأسطورية الإجرائية الأسلوبية الدلالية لتؤسس المدلول الشعري الأسطوري الجديد، وقد تحولت إلى شعراء لاحقين مثل عفيفي مطر وأنيس الحاج وسميح القاسم وبلند الحيدري وإبراهيم أبو سفه ومريد البرغوثي وفاروق شوشة وأحمد دحبور وشوقي بغداددي...

لم يتوقف هذا التوظيف والتحول عند هذا الجيل بل ازداد توسعاً وامتداداً وتجلي في تشكيلات ورؤى جديدة ترميزية مغايرة تدخل في فلسفة التجريب الشعري عند الشعراء المعاصرين على اختلاف رؤاهم وانتماءاتهم الوطنية والإيديولوجية مثل ذلك حلمي سالم وإبراهيم نصر الله وشوقي يزيغ ومحمد

¹ - إعتدال عثمان، إضاءة النص، إضاءة النص، دار الحدائث للطباعة والنشر، بيروت، لبنان، ط1، 1988، ص71.

² - مرضيه زراع زرديني، ظاهرة التناس في لغة محمود درويش الشعرية، التراث الأدبي، السنة الأولى، العدد الثالث، ص 88،

الفصل الأول.....مراحل تطور القصيدة وأسباب العودة إلى الأساطير والتراث

علي شمس الدين وحسن عبد الله وعلي فوده ومحمد بنيس ونزيه أبو عفس وسعيد عقل ومحمد سليمان وعبد المنعم رمضان وقاسم حداد وأحمد البشهاوي وعلي عبد الله خليفة¹.

ترى الدكتورة تهاني شاكر بأن علاقة محمود درويش بالأسطورة قديمة قدم تجربة الشاعر ذاتها، إذ أن أسلوب درويش في التناص مع الأسطورة متميز وفريد وينم عن ثقافة عميقة إلى حد تحويل الرمز الأسطوري ذاته إلى قطع فسيفسائية تدخل في متن النص وتمتج به.

جاء ذلك خلال الورقة التي قدمتها في الندوة التي نظمها مركز الملك عبد الله الثاني الثقافي، حول الشاعر الراحل درويش والتي حملت «تجليات أسطورة البعث وبدء التكوين في ديواني (لا تعتذر عما فعلت وكزهر اللوز أو أبعد)». وأوضحت أن التعالق النصي الذي أجراه درويش مع أسطورة البعث جاء مرتبطاً ارتباطاً وثيقاً، فهاجسه الرئيسي في ديوانه هو الحياة والموت، إذ اعتبر عودته إلى فلسطين تعادل الحياة بعد الموت أو البعث، لكنه اكتشف غير ذلك حيث أن عودته وأكدت أن أسطورة بدء التكوين تجلت في ثلاثة محاور رئيسية هي: تصويره لفلسطين، وإحساس الشاعر بذاته ولغته ونظرة الشاعر للمرأة، مشيرة إلى أن استلهامه للأسطورة جاء مرتبطاً بواقعه الشعوري ارتباطاً وثيقاً، حيث أن هاجسه الرئيسي في ديوانه هو الحياة والموت².

من هنا وجدنا مجموعة من الشعراء الذين اهتموا باستخدام الأسطورة في شعرهم أمثال: عبد الوهاب البياتي، أدونيس، صلاح عبد الصبور، أمل دنقل، السياب ونزار قباني ومحمود درويش الذي حوله موضوع بحثنا.

¹ - علي ملاح، المجري الأسلوبى للمدلول الشعري العربي المعاصر، أبحاث الترجمة والنشر والتوزيع، ط1، 2007، ص 281.

² - تهاني شاكر، ندوة تتناول توظيف الأسطورة في شعر محمود درويش alghad.com/articles.

فلماذا استخدم الشاعر الأساطير والتراث في الشعر؟

صارت أشعار محمود درويش في مرحلة النضج تستعين بالرمز والأسطورة بالأفصوصة والأغنية الشعبية، وصور الحياة الشعبية، كل منها لجأ إليها محمود درويش باعتدال، لا يوغل في الغموض، لحرصه على الالتصاق بإفهام الجماهير التي يكتب لها، ولحرصه أيضا على الإفلات من الرقابة السياسية الإسرائيلية... وهذه هي المعادلة الصعبة التي عاناها الشاعر طويلا، ونجح في تحقيقها، فكيف حقق ذلك؟ بدأنا نجد حواراً بين طرفين في القصيدة... فإذا صعب على القارئ رمز ساقه الشاعر، وجدنا الصوت الآخر في القصيدة يوضحه في الحوار الدائر بينهما... ولقد أدى به هذا الحوار إلى ما يعرف بالتداعي الحرّ غير المفتعل، فالفكرة تجلب ما بعدها وتهيي لما يليها، وهكذا تتجسد الصورة الشعرية كاملة، ويخرج المتلقي من نطاق التأويل والتفسير الخاطيء لبعض التركيبات الشعرية المرموزة¹.

وجدنا الدكتور إحسان عباس في كتابه "اتجاهات الشعر العربي المعاصر" يقول: «ومن الإنصاف أن أقول إن الشعراء يختلفون في مقدار شغفهم بالأسطورة فبعضهم يكثر منها مثل السياب وبعضهم قليل الالتفات إليها مثل محمود درويش...»².

لكن ابتداءً من قصيدة سرحان فإن زمن القول أخذ يجوي سرديات شعرية كثيرة ووقائع وأحداثا وأساطير تضرب في جذور التاريخ³. كما اتضحت قدرة الشاعر على المزج بين لغة الجماهير ولغة الشعر الحديثة التي تستند إلى الرمز والأسطورة⁴.

وبهذا فإن انتقال الشاعر من التقنية البسيطة إلى التقنية المركبة أدى بالضرورة إلى تفقيد المعاني التي تحملها المفردات فكل تطور في الوعي يؤدي بالضرورة إلى تطور اللغة، لذا نجد معجم محمود

1 - ينظر: جمال بدران، محمود درويش شاعر الصمود والمقاومة، الدار المصرية اللبنانية، ط1، 1999، ص 83.

2 - إحسان عباس، اتجاهات الشعر العربي المعاصر، دار الشروق للنشر والتوزيع، عمان، الأردن، ط3، 2001، ص 129.

3 - ناصر علي، بنية القصيدة في شعر محمود درويش، ص 112.

4 - ينظر: ناصر لوحيشي، الرمز في الشعر العربي، ص 26.

الفصل الأول.....مراحل تطور القصيدة وأسباب العودة إلى الأساطير والتراث

درويش قد تغير جذريا عما اعتاده في الستينات من القرن الماضي وأصبحت الكلمات مكثفة بدلالات تاريخية أسطورية دينية¹.

ومحمود درويش يستحضر الأسطورة في شعره الذي تطور بعد مرحلته الأولى فيها هو ذا يستعيد أنات الكنعانية وهي أصل إنانا السومرية، وعشتار البابلية وهي إيزيس المصرية وأفروديت الإغريقية، هي الآلهة الكلية الوحيدة للعصور الأمومية، ربة كل شيء، قبل انتصار الذكورية وخلق الآلهة المذكورة. أنات ربة الطبيعة التي ولدت الطبيعة وروحها هي روح الطبيعة، أنات المنسجمة مع الطبيعة على عكس آلهة المراحل الذكورية التي ترى في الإله سيطرة على الطبيعة وفعلاً غاصباً لها². من هنا كان إستخدام الأسطورة في الشعر «للاارتفاع بالقصيدة من تشخيصها الذاتي إلى إنسانيتها الأشمل والأعم فالأسطورة تؤطر الجزئي والكلي ويندمج في كينونتها الذاتي بالموضوعي، وتتعدى الوعي المفرد لتلتصق بالوعي الجمعي»³.

وهذه المرحلة في السياق التطوري لشعر محمود درويش تمتد من العام 1966 إلى العام 1970 وفيها أخرج درويش إلى النور أربعة دواوين، وهي (عاشق من فلسطين 1966)، و(آخر الليل 1975) و(العصافير تموت في الجليل 1970) و(حبيبي تنهض من نومها 1970)، وتعتبر هذه المرحلة الأخيرة من شعر محمود درويش داخل الأرض المحتلة⁴.

ومن المهم القول: إن توظيف محمود درويش للأسطورة وللرموز الأسطورية قد كثر في المرحلة الأولى من شعره وهي مرحلة الوعي الجمعي، ثم ما لبث أن تضاءل في المرحلة الثانية حتى سقوط

1 - ناصر علي، بنية القصيدة في شعر محمود درويش، ص 106 - 107.

2 - أحلام يحيى، صب الغمام فلسطين في ذاكرة الشعراء، موسوعة الأدب الفلسطيني، ج2، دار نينوى للدراسات والنشر والتوزيع، سورية، 2007، ص 528.

3 - ينظر: رجاء عيد، لغة الشعر، ص 298.

4 - حيدر توفيق بيضون، محمود درويش شاعر الأرض المحتلة، دار الكتب العلمية، بيروت- لبنان، ط1، 1411هـ - 1991م،

الفصل الأول.....مراحل تطور القصيدة وأسباب العودة إلى الأساطير والتراث

بيروت وخروج قوات الثورة الفلسطينية منها سنة 1982، ثم عاد وبرز توظيف الأسطورة والرموز الأسطورية من جديد على نحو لافت في شعره، فكان ظهوره دليلاً على حضور عميقٍ وإعجابٍ حادٍ ملتحم ببنية قصيدته في مرحلته اللاحقة.

وقد استكشف أحد الباحثين توظيف الأسطورة في شعر محمود درويش بصورة عامة ضمن مجموعة من الشعراء الفلسطينيين، فوجده يوظف الأسطورة في (اثنتين وأربعين قصيدة) من مجموع عدد قصائده في هذه المرحلة البالغ (مائتين وإحدى وتسعين قصيدة) وخلص إلى أن نسبة توظيف الأسطورة في شعر محمود درويش للأساطير قياساً بغيره من الشعراء الفلسطينيين بأنه ينتمي إلى جيل شعراء الستينيات فلم تحظ الأساطير منه باهتمام كبير وهو يعتمد في هذا الرأي على كلام إحسان عباس.

ونظن أن الباحث قد جانب الصواب في هذا الاستنتاج، فمحمود درويش يوظف الأسطورة منذ بداياته، وقد تشكل وعيه الشعري في الخمسينيات التي شهدت إقبالا شديداً من الشعراء العرب على الأسطورة والرموز الأسطورية، ويبدو لنا أن استقصاء الأساطير والرموز الأسطورية في شعر محمود درويش بصورة عميقة يجمع بين التوظيف المباشر للأسطورة والرموز الأسطورية والتوظيف غير المباشر¹.

وتتميز الأسطورة بفضاءها اللاشعوري والتخييلي وطبيعتها دلالتها الرمزية الموحية وأهميتها وجودها في الثقافة الجمعية، مما جعل درويش يوظفها كلما استدعى اللاشعور الجمعي. تجربة درويش الشعرية وطبيعتها الرؤية التي تقدمها هذه التجربة على المستويين الفكري والجمالي مكنته من توظيف الأسطورة وكثافتها الرمزية، بما في ذلك رمز التراث الأسطوري الشرقي الذي يعود إلى الحضارة العربية القديمة الذي كثر استدعاؤه في قصائده درويش².

¹ - خالد عبد الرؤوف جبر، رمز العنقاء في شعر محمود درويش، ص 1142.

² - الهاشمي قشيش، الفضاء عند محمود درويش، رسالة لنيل شهادة الماجستير في تحليل الخطاب، إشراف: عبد الوهاب ميراوي، كلية الآداب واللغات والفنون، جامعة وهران، السنة الجامعية: 2011-2012، ص 195.

الفصل الأول.....مراحل تطور القصيدة وأسباب العودة إلى الأساطير والتراث

«فأول ما تطالعنا أساطير الطقوس والعبادات تجرية بني إسرائيل للرب، والصعود للجلجال، وهو مكان تقديم العادات للرب»¹.

الرموز الأسطورية في شعر محمود درويش:²

الرمز الأسطوري	القصيدة	مصدرها	المجلد والصفحة	العدد الإجمالي
تموز	تموز والأفعى	عاشق من فلسطين. أ. كاملة. (1966)	م1، 100	1
أوليس	- في انتظار العائدين. - مديح الظل العالي. - كحادثة غامضة. - هيلين يا له من مطر.	- المصدر نفسه. - أ. كاملة. (1983) - لا تعتذر عما فعلت. (2004) - أ. جديدة. - لماذا تركت الحصان وحيداً (1995) - أ. جديدة.	م1، 107 م2، 67 155 391	4
طروادة	- نشيد. - مزامير. - قتلوك في الوادي. - لا راية في الريح. - لا كما يفعل الأجنبي.	- عاشق من فلسطين. - أ. كاملة. - أحبك أو لا أحبك (1972) - أ. كاملة. - المصدر نفسه - لا تعتذر عما فعلت. - أ. جديدة.	141 367 414 39	5

¹ - عمر أحمد الريجات، الأثر التوراتي في شعر محمود درويش، دار اليازوري العلمية للنشر والتوزيع، الأردن، عمان، 2009، ص 195.

² - محمد علي الموساوي، الرمز في الشعر الفلسطيني قراءة شعر معين بسيسو، سميح القاسم، محمود درويش، المطبعة الرسمية للجمهورية التونسية، 2013، ص 195-197.

الفصل الأول.....مراحل تطور القصيدة وأسباب العودة إلى الأساطير والتراث

	135	- المصدر نفسه.		
9	م2. 13 27 85 97 339 357 372 408 444	- أ. كاملة. - لا تعتذر عمّا فعلت. - أ. جديدة. - المصدر نفسه. - لا تعتذر عمّا فعلت. - أ. جديدة. - لماذا تركت الحصان وحيدا (1995).	- مديح الظل العالي. - في بيت أمّي. - الآن إن تصحو تذكّر. - هي جملة اسمية. - كالنون في سورة الرحمن.	العنقاء
1	288	هي أغنية هي أغنية. (1986)	أوديب	أوديب
1	125	لا تعتذر عمّا فعلت.	أتذكّر السياب	جلحامش
1	153	لا تعتذر عمّا فعلت أ. جديدة.	كحادثة غامضة	الكترا
2	م2، 238 311	- هي أغنية هي أغنية - أ. كاملة. - لماذا تركت الحصان وحيدا؟	- غبار القوافل - عود إسماعيل	طائر الفينيق

يبيّن الجدول تواتر الرّمز الأسطوري في شعر محمود درويش عن تنامي توظيف هذا الضرب من الرّمز مع تطوّر تجربة الشاعر الشعرية، إذ يبدو حضور الرّمز الأسطوري محدوداً في مجموعات الشاعر الأولى من قبيل "أوراق الزيتون" و"عاشق من فلسطين" و"آخر الليل" و"العصافير تموت في الجليل" مقارنة بأعمال الشاعر الأخيرة والجديدة ونعني "لا تعتذر عمّا فعلت ولماذا تركت الحصان وحيدا؟" أساساً، وهو تنام يكشف للباحث عن وعي الشاعر المطرّد والمتنامي بالقيمة الفنية والجمالية للرّمز الأسطوري كما يكشف عن سعي من الشاعر إلى إغناء تجربته وتأنيثها بإمكانيات تعبيرية متنوعة،

الفصل الأول.....مراحل تطور القصيدة وأسباب العودة إلى الأساطير والتراث

وهو سعي لا يستغرب من محمود درويش الذي جمع إلى كونه شاعراً صفات القارئ والناقد وصاحب الرؤية الفنية والفكرية، وإلى جانب ما يشير إليه الجدول من تطور كمي في توظيف الرمز الأسطوري.

تسمح قراءة الجدول في غير عناء بالإشارة كذلك إلى تطور في "الثيرات" الأسطورية الموظفة من قبل الشاعر عن تطوّر الرموز المعبّرة عنها من هيمنة الرمز "طروادة" على المجموعات الشعرية الأولى، بما هو رمز غنيّ بالدلالات النضالية التي تحتلها طروادة رمزاً إلى الصمود والمقاومة إلى الحضور اللافت في المجموعات الشعرية الجديدة للعنقاء و"طائر الفينيق" رمزاً إلى البعث والولادة والتجديد و"أوليس" رمزاً غنياً بالدلالة على الإقامة في الرّحيل بل التيه وإضاعة بوصلة العودة إلى الأهل والديار و"جلجامش" الذي خرج من أوروك في رحلة عذاب لا تنتهي¹.

2- أسباب العودة إلى التراث:

تستند الأمم في حاضرها ومستقبلها على ماضيها وتاريخها السالف وما به من ومضات ومحطات لها التقدير والاعتزاز في نفوس أبنائها، أو ما قد واجهه هذا التاريخ من عثرات ومواقف وسقطات لا تنسى، تجعل الوقوف للتأمل والتمثل بهذا التاريخ أو الماضي محطة لا بد منها، والتاريخ العربي الإسلامي غني بهذه المحطات سلباً وإيجاباً، حيث يكون لدى الإنسان العربيّ كم هائل من التراث والإرث التاريخي والثقافي الذي يصلح لأن يكون زاد قوته في مراحل حياته المتعاقبة، ومن هنا جاء اهتمام الشعر العربي بالتراث والإرث العظيم الذي لا بد من الانتهاز منه قدر المستطاع، للوقوف أمام عاديّات الزمن المرّ الذي يواجهه².

لم يعد الشاعر العربي الحديث شاعر فطرة وسليقة ولغة فصيحة فقط بل صاحب رؤية وفكر ومنهج، لذلك لا بد من أن يكون له موقف من التراث من حيث أخذه والتعاطي معه، أو توظيفه في فكرة جديدة تربطه بحاضر وواقع جديد «فأنت لكي تكون عصرياً، لا بد أن تحدد موقفك من

¹ - ينظر: محمد علي الموساوي، الرمز في الشعر الفلسطيني قراءة شعر معين بسيسو، سميح القاسم، محمود درويش، ص 198.

² - عمر أحمد الريجات، الأثر التوراتي في شعر محمود درويش، دار اليازوري العلمية، عمان، 2009، ص 15.

الفصل الأول.....مراحل تطور القصيدة وأسباب العودة إلى الأساطير والتراث

التراث، كما أنك لا تستطيع أن تفسر نوعية موقفك من التراث إلا من خلال فهمك لمغزى هذا التراث بالنسبة لظروف الحياة الراهنة»¹.

التراث من مادة "ورث": الوارثُ صفة من صفات الله عزّ وجلّ، وهو الباقي الدائم الذي يرث الخلائق، ويبقى بعد فنائهم، والله عزّ وجلّ يرث الأرض ومن عليها، وهو خير الوارثين أي يبقى بعد فناء الكلّ، ويفنى من سواه فيرجع ما كان ملك العباد إليه وحده لا شريك له، وقوله تعالى: ﴿أُولَئِكَ هُمُ الْوَارِثُونَ. الَّذِينَ يَرِثُونَ الْفِرْدَوْسَ﴾².

ورثه ماله ومجده، ورثه عنه ورثاً ورثته وورثته وإرثته أو زيد: ورث فلانُ أباه يرثه ورثته وميراثاً وأورث الرجلُ ولده مالا إراثاً حسناً ويقال: ورثت فلانا مالا أرثه ورثاً إذ مات مؤرثك، فصار ميراثه لك. وقال الله تعالى إخباراً عن زكرياء ودعائه إياه: ﴿فَهَبْ لِي مِنْ لَدُنْكَ وَلِيًّا. يَرِثُنِي وَيَرِثْ مِنْ آلِ يَعْقُوبَ﴾³ أي يبقى بعدي فيصير له ميراثي.

وقوله عز وجل: ﴿وَلِلَّهِ مِيرَاثُ السَّمَاوَاتِ وَالْأَرْضِ﴾⁴ أي الله يفني أهلها فتبقيان بما فيهما، وليس لحد فيهما ملكٌ. فخطوب القوم بما يعقلون لأنهم يجعلون ما رجع إلى الإنسان ميراثاً له إذا كان ملكاً له وقد أورثنيه. وفي التنزيل العزيز: ﴿وَأُورِثْنَا الْأَرْضَ﴾⁵ أي أورثنا أرض الجنة، نتبوا منها من المنازل حيث نشاء⁶.

وتوارثناه: ورثه بعضنا عن بعض قدماً ويقال: ورثت فلانٌ من فلانٍ أي جعلت ميراثه له⁷.

1 - عز الدين إسماعيل، الشعر العربي المعاصر، ص 09.

2 - سورة المؤمنون، الآية 10-11.

3 - سورة مريم، الآية 5-6.

4 - سورة آل عمران، الآية 180.

5 - سورة الزمر، الآية 74.

6 - ابن منظور، لسان العرب، تح: خالد رشيد القاضي، الجزء 14، ط1، 2008، ص 257.

7 - المصدر نفسه، ص 258.

والتراث اصطلاحاً: وهو ما خلفه لنا السلف من آثار علمية، وفنية وأدبية، مما يعد نقيساً بالنسبة إلى تقاليد العصر الحاضر وروحه¹.

إن التراث موروثٌ عن الأجداد، تركوا لنا فيه نتاج خبراتهم ومعارفهم، لنصل إلى التراث بوصفه موروثاً فاعلاً متطوراً، فالناس هم صناع التراث يصوغونه وفق ظروفهم وحاجاتهم، وأي نقلة تطويرية على سلم التراث لا بد أن يسبقها نقله من الدرجة الدنيا إلى الدرجة العليا².

التراث من أثرى منابع التي يعود إليها الشاعر المعاصر، ليغترف من مناهلها ويتزود بذخائرها، لأنه يعرف قيمته الفنية ودوره في ارتقاء الأثر وإعطائه الحيوية والأمانة. عودة الشاعر المعاصر إلى التراث عودة فنية، لا تقوم على أساس المتابعة، هو يستلهم التراث في نتاجاته الأدبية ليعبر بها عن خواجه الوجدانية وعن تجاربه الشعرية، التراث غني بالمضامين والدلالات والرموز المختلفة، التي تساعد الشاعر عما يختلج في نفسه بشكل يثير ذهن المتلقي للبحث عن الفحوى، وأيضا يحفظ الشاعر من القهر السياسي والاجتماعي الحاكم على المجتمع، وللتراث أهمية في بناء القصيدة الحديثة وقد أصبح جزء من البناء الشعري³.

والمصادر التراثية التي يستلهمها الشاعر المعاصر متنوعة، مصادر دينية، ومصادر أدبية ومصادر أسطورية ومصادر شعبية ومصادر تاريخية، ومن الطبيعي أن يكون الموروث الأدبي أثرى المصادر التراثية وأقربها إلى نفوس الشعراء المعاصرين، ومن الطبيعي أيضا أن تكون شخصيات الشعراء

¹ - ديانا ماجد حسين ندى، الأسطورة والموروث الشعبي في شعر وليد يوسف، إشراف: نادر قاسم، قدمت هذه الأطروحة استكمالاً لمتطلبات درجة الماجستير في اللغة العربية وآدابها، جامعة النجاح الوطنية، كلية الدراسات العليا، نابلس، فلسطين، 2013، ص 12.

² - سيد القمني، الأسطورة والتراث، ط3، القاهرة، المركز المصري للبحوث والحضارة، 1999، ص 20.

³ - علي نظري، يونس وليعى، استدعاء شخصيات الشعراء في شعر محمود درويش، دراسات الأدب المعاصر، السنة الرابعة، 1391، العدد 15، ص 22.

الفصل الأول.....مراحل تطور القصيدة وأسباب العودة إلى الأساطير والتراث

من بين الشخصيات الأدبية هي الألقب بنفوس الشعراء ووجدانهم، لأنها هي التي عانت التجربة الشعرية، ومارست التعبير عنها، وكانت هي ضمير عصرها وصوتها، الأمر الذي أكسبها قدرة خالصة على التعبير عن تجربة الشاعر في كل عصر فلا غرابة إذن أن تكون شخصيات الشعراء من أكثر الشخصيات شيوعاً في الشعر المعاصر، وفي ذات الوقت من أكثرها طواعية للشاعر المعاصر وقدرة على استيعاب أبعاد تجربته المختلفة¹.

الشعر والتراث والأسطورة متصل بالتجربة الإنسانية حافل بمنطوقها وأسرارها معبر عن مكوناتها وبواعثها النفسية والجمالية، ومن ثم رجوع الشاعر إلى استخدام التراث والأسطورة في الشعر هو في الواقع رجوع حقيقي إلى منابع التجربة الإنسانية ومحاولة للتعبير عن امتداداتها في بوسائل عذراء فيعطي قيمة رائعة للشعر وهي تجربة مرجوعة إلى أصلها لتستقي منه جذوره.

لم يكن شعراء العرب الرواد بعيدون عن التراث في أية مرحلة من مراحل تطوهم الشعري الثقافي، فالموروث الفني والإبداعي جزء من حضارة الأمة، وليس في مقدور المبدع المعاصر أن يوليه ظهره تحت أية ذريعة، وشعر القدامى على وفق هذا المنظور «نهر هائل يروي الحياة كلها»، فعلى ما يرى ستيفن سبندر ولذلك كان على الشعراء أن ينهلوا منه².

وقد اهتم الشعراء المعاصرون بتوظيف التراث بعد الخمسينيات من القرن العشرين ولذلك

لأسباب:

أ- أثر الثقافة الغربية: تعد آراء الشاعر الإنجليزي ت.س. إليوت من أقوى المؤثرات الأجنبية على ساحة الثقافة العربية، دعوة إليوت للعودة إلى التراث وإلى التقاليد الشعرية، وضرورة إيجاد

¹ - علي عشري زايد، إستدعاء الشخصيات التراثية في الشعر العربي، دار الفكر العربي، القاهرة، 1997، ص 02.

² - صلاح الدين عبيد، استدعاء التراث في مرآة أشعار عبد الوهاب البياتي، فصلية النقد والأدب المقارن (بحوث في اللغة العربية وآدابها)، كلية الآداب والعلوم الإنسانية، جامعة رازي- كرمانشاه، السنة الأولى، العدد 5، 1390هـ/2012م، ص 26.

الفصل الأول.....مراحل تطور القصيدة وأسباب العودة إلى الأساطير والتراث

معادل موضوعي للعواطف والمشاعر قد انتشرت انتشاراً واسعاً بين الشعراء العرب، ودعوته تقوم على أساس وعي الشاعر لتراثه القومي وتمثله تمثلاً تاماً.¹

ب- **الموقف من التراث:** ظهرت في القرن العشرين مجموعة من الشعراء أخذوا على عاتقهم مهمة العودة إلى التراث والشاعر المعاصر عندما يعود إلى التراث لا يعود إليه هارباً بل يعود إليه ثائراً ومناضلاً في سبيل مواقفه ومعتقداته، وهو لذلك يعود إلى التراث ليتزود بذخائره التي لا تنفذ ليتخذ منها وسائل وأدوات فنية تساعد على ما يصبو إليه من التغيير والتطوير لحاضره الذي يعيشه، وهذا الفهم لأهمية التراث ومهمته هيأ السبيل لظهور أعمال أدبية رائعة تعتمد التراث وأهميته.²

ج- **العوامل السياسية والاجتماعية:** يستعير الشاعر الأصوات التراثية ويتخذها قناعاً يستتر بها في مواجهة القهر السياسي والاجتماعي المفروض عليه.³

د- **العوامل النفسية:** يلجأ الشاعر إلى أحضان التراث هارباً من سطوة الواقع المعيش، وذلك بسبب إحساس الشاعر بالغرابة وبجفاف الحياة المعاصرة وتعقيدها.⁴

لقد استوعب الشعر العربيّ جوهر التحديث، وحملت القصيدة المعاصرة الرؤية الجديدة، وشكلت نفسها تشكيلاً جمالياً يتناسب مع النقلة المعاصرة في الحياة وفي الفكر والإبداع، إلا أنها لم تستطع الاستغناء عن المعطيات التراثية التي منحها طاقات تعبيرية لا حدود لها. فكثيراً ما ارتد الشاعر المعاصر إلى التراث فوجد رهن تصرفه مئات الأصوات التي يمكن أن ترن في وجدان المتلقي وسمعه، وتكسب تجربته الشعرية نوعاً من الأصالة الفنية. ومن بين هؤلاء الشعراء محمود درويش الذي

¹ ينظر: محمد علي كندي، الرمز والقناع في الشعر العربي الحديث (السياب ونازك والبياتي)، دار الكتاب الجديد المتحدة، ط1، طرابلس، 2003، ص 148-149.

² المرجع نفسه، ص 144-145.

³ - علي عشري زايد، استدعاء الشخصيات التراثية في الشعر العربي، ص 33.

⁴ - المرجع نفسه، ص 42.

الفصل الأول.....مراحل تطور القصيدة وأسباب العودة إلى الأساطير والتراث

لجأ إلى هذا التراث فما خذله مرةً، فكان لتوظيف الشخصيات التراثية في شعره عامة وفي الجدارية على وجه الخصوص النصيب الأوفر حسب خصوصية الموقف الشعري وانفعالات الشاعر الوجدانية، مثلما لم يغفل محمود درويش توظيف الرمز بمختلف أنواعه (تاريخي، أسطوري، ديني، طبيعي، تراثي، شعبي... الخ)¹.

والشاعر في توظيفه التراث، لا يسعى إلى الاستعانة بحقائق التاريخ ومضامينه، بل يعتمد إلى المضامين البارزة فيه، فمنحها بعداً تاماً يجعلها تتجاوز عصرها أو يحقق لها قدرة التواصل الحي مع العصر الراهن لتبرز فيه بسماتها المميزة كما كانت في عصرها².

وقد تعامل درويش مع تراثه الأدبي والحضاري والديني بشكل جيّد وكثر في ديوانه (ذكر الأطلال- والحيام- والنوق والصحراء والشعر) وكلها دلالات على الانتماء والأصالة ودلالة التفاؤل من هذا التراث. فهو يستمد قوته وأمله وتفاؤله من تراث عريق هو تراث شعبه في الكفاح والمقاومة، واحتمال المصاعب³.

ويشكل التراث هوية الأمة وشخصيتها القومية والحضارية، والعودة إلى التراث، عودة إلى منابع البكر للحضارة البشرية، لذلك شكل التراث أهمية بالغة في الأدب العربي، فأخذ الأدباء ينهلون منه لتأكيد نوازعهم النفسية والقومية والوجدانية ومواقفهم الفكرية.

ولم يقتصر الأدباء في توظيفهم للتراث على تراث أمة دون غيرها لأن التراث منجز حضاري للإنسانية جمعاء، ومن هنا اتسع حقل التراث⁴ ويظهر ذلك من خلال قول عبد الوهاب البياتي:

¹ - قردان الميلود، توظيف التراث واستدعاء الشخصيات التراثية في شعر محمود درويش- الجدارية نموذجاً، مخبر الدراسات النقدية والأدبية المعاصرة، تيسمسيلت- الجزائر، العدد 2، جوان 2017، ص 126.

² - محمد فؤاد السلطان، الرموز التاريخية والدينية والأسطورية في شعر محمود درويش، ص 01.

³ - ياسين أحمد فاعور، الثورة في شعر محمود درويش، منشورات دار المعارف للطباعة والنشر، سوسة، تونس، 1989، ص 164.

⁴ - تيسير محمد أحمد الزيادات، التراث في شعر بدر شاكر السياب، دار غيداء، للنشر والتوزيع، عمان، الأردن، ط1، 2016م/1437هـ، ص 09.

الفصل الأول.....مراحل تطور القصيدة وأسباب العودة إلى الأساطير والتراث

«والتراث ليس مجرد تراكم خبرات ومعارف وكتب، ولكنه اعتراف أمام الذات والعالم، اعتراف بوجود، اعتراف بشخصية لها وجودها التاريخي والنفسي، ومن حقها أن تستقل وأن تنمو وأن تشق طريقها، وفق طبيعة ظروفها وأرضها وتاريخها... على أساس وحدة شخصيتها القومية وتفاعلها الحر مع التراث الإنساني الحضاري الشامل»¹.

لقد كانت البواعث السابقة وسواها سببا في شيوع ظاهرة "توظيف التراث" في شعرنا، بحيث تعددت مصادر ذلك التراث المستلهم، وتنوعت أساليب استحضاره.

¹ - عبد الوهاب البياتي، الشاعر العربي المعاصر والتراث، مجلة فصول، الهيئة المصرية العامة للكتاب، مج1، ع4، يوليو 1981، القاهرة، ص 19.

الفصل الثاني

المضامين الأسطورية

الفصل الثاني:المضامين الأسطورية

تمهيد

أولاً-الأرض

1-الأرض.

2-الزمن الأسطوري.

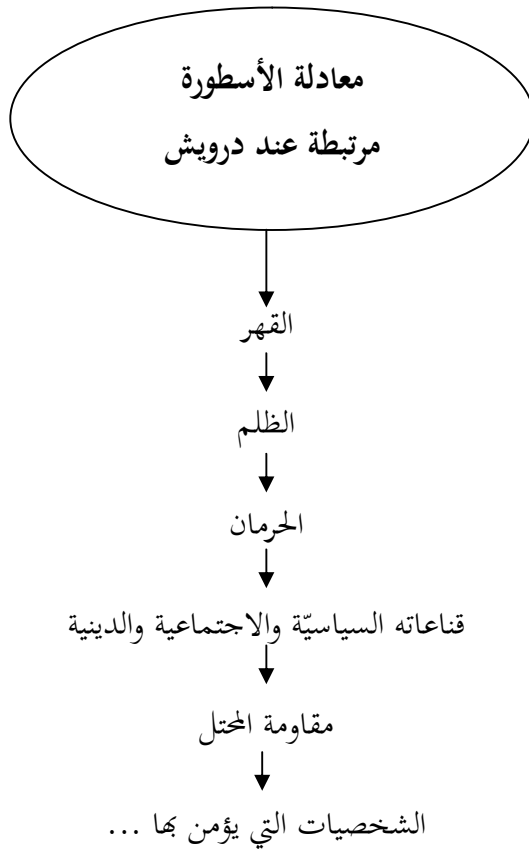
ثانياً-الموت.

ثالثاً-المرأة.

تمهيد

إنّ توظيف درويش لرموزه ذو دلالة ومغزى وهو هدف سعى إليه الشاعر، كما استطاع الارتقاء بمستوى الرمز الأسطوري بوصفه أداة شعريّة فذّة تعبّر عن صراع الإنسان ضد الظلم والقهر والحرمان بما يحقق له الحرية والانعتاق من كل قيود الواقع المكبلة لطموحاته، وذلك تجسيدا للمعاناة الحقيقية للإنسان العربي الفلسطيني في سعيه للانعتاق من قيود الواقع بالثورة عليه والتحرر من كل أشكال الظلم والاستبداد. من هنا نجد الشاعر يكثر من المعادلات الموضوعية لرموزه نتيجة لأحاسيسه وقناعاته السياسية والاجتماعية والدينية ليوظفها في خدمة فكرته، ولعلّ مرد ذلك رغبة الشاعر في مقاومة المحتل بلسانه وباللغة التي يفهمها، وبالشخصيات التي يؤمن بها والتي تدينه قبل أن يدينه الآخرون، كما أن توظيفه الناجح للرمز الأسطوري أغنى التجربة الإنسانية، وربطها بدلالات مختلفة¹.

ويمكن أن نوضح المضامين الأسطورية للقصيدة الدرويشية ضمن المخطط الآتي والذي سنفصّل فيه من خلال الفصلين الثاني والثالث.



¹ - محمد فؤاد السلطان، الرموز التاريخيّة والدينية والأسطورية في شعر محمود درويش، مجلة جامعة الأقصى غزة (سلسلة العلوم الإنسانية)، المجلد 14، العدد الأول، يناير 2010، ص 32.

أولا-المكان والزمن الأسطوريين

لعل المكان من المكونات الهامة في النص الشعري في الأدب العربي المعاصر، خاصة في القصائد الفلسطينية، ذلك أن المكان الفلسطيني لدى الشعراء الفلسطينيين يساوي حياتهم وهويتهم واحتلال وطنهم يعني اللاهوية.

ولا نقصد من المكان مجرد المكان الجغرافي، بل يتحول المكان إلى عبءٍ يتحمل دلالات نفسية واجتماعية وتاريخية، فالأمر لا يتعلق بوصف المكان وصفاً خارجياً، بل يقدم فضاءً للاحتمالات والدلالات والتخييلات.

ومن الشعراء المهتمين بالمكان، محمود درويش الذي قد دخل في عالم القصيدة منذ بداية الستينات، إذ انعكس المكان في تجربته الشعرية وصار المكان في معظم قصائده مؤشراً تدور فيه أحداث النص.

وقد اهتم درويش بالمكان اهتماماً بالغاً، حيث احتل (المكان) -بأقسامه المختلفة- حيزاً كبيراً في نصوص درويش الشعرية الجديدة. وفي هذه النصوص يعالج الأماكن أحياناً معالجة واقعية وأحياناً رمزية¹.

ولا تتم الأحداث في فضاء فارغ، ولا في أجواء سماوية أو خرافية، فبمجرد ذكر المكان، يوحى للمتلقي بمعنى معين اقترن به، وهو تاريخ الأحداث وقديستها، وأهميتها في نفوس الشعوب، فمثلاً ذكر القدس يثير في نفوس المسلمين ذلك الحنين والشوق الجارف له، وذلك لأهمية هذا المكان وقديسته التاريخية في أعماقهم. وذكر الأندلس، يوحى بذلك المجد الزائل الذي كان للأمة في أوج عزتها ومنعتها، فالأمكنة تعبر عن تاريخ الأحداث وأهميتها، وهي رموز تحمل دلالات لتلك

¹ - رقية رستم بور ملكي فاطمة شيرزادة، التقاطب المكاني في قصائد محمود درويش الحديثة، مجلة دراسات في اللغة العربية وآدابها، العدد 9، 1391-2012، (الملخص). www.sdir.ir.

الأحداث، والمتتبع لشعر درويش يجد أنه يعج بذكر الأمكنة التاريخية أو الحضارية، ومن هذه الأمكنة التي حضرت في شعره، ما ذكره في التوراة مثل (بابل وأريحا ومصر) وغيرها من الأماكن. ومنها ما هو مفترض بالمكان مثل (هيكل سليمان وخيمة الأنبياء)¹.

وإذا أردنا أن نتحدث عن محمود درويش وعلاقته بالمكان، فلا بدّ من دراسة حياته حتى نلمس هذه العلاقة عبر نوعية عيشته، فقد يتعلق هذا الشاعر بالمكان منذ صغر سنه، إذ نفي مع عائلته من البروة -مسقط رأسه- لما كان في السادسة من عمره. عندما تعرضت القرية إلى التدمير على أيدي الصهاينة.

دخل محمود درويش السجون الإسرائيلية بين عامي 1961-1969 خمس مرات ليكفّ عن إنشاد القصائد ضد الصهيونية، وفي كل مرة خرج درويش من السجن كان أشدّ صلابةً وتحدياً للسلطة الصهيونية.

والذي يبحث في موضوع المكان في قصائد شاعرٍ قد نُفي من مسقط رأسه وعاش معظم حياته كمنفي خارج فلسطين، فإنه يجد أن احتلال وطنه قد أثر بشكل مباشر على قصائده، حيث إنّ مضامينه الشعريّة مخوفة بالمفردات التي تدل على المكان².

والشاعر محمود درويش قد اهتم بالمكان اهتماماً تاماً، فالمكان عنصر أساسي متجذر في شعره منذ البداية وحتى اللحظات الأخيرة من حياته، ومن أهم مكونات شعرته، ففيه تتمثل رؤيته وتفسيره للحياة إذ إن الإقتلاع من الأرض ونفي أهلها منها قد شكّل البؤرة الأساسية في حياة الشاعر، ومن هذا المنطلق الأمكنة التي يعيشها درويش لا تبقى جامدة ولا يكتفي بالإطار الهندسي المحدد بل هي أمكنة خالدة في الخيال وتجسّد حالة المبدع النفسية وبالتالي تقدم صورة أدبية من خلال

¹ - عمر أحمد الريحات، الأثر التوراتي في شعر محمود درويش، دار اليازوري العلمية للنشر والتوزيع، عمان، الأردن، 2009، ص 107-108.

² - رقية رستم، بور ملكي، فاطمة شيرزاده، التقاطب المكاني في قصائد محمود درويش، ص 54-55.

اللغة فالقصد من توظيف المكان في النص الأدبي هو كيفية الخلق الحسي للصورة الشعرية إلى جانب ترسيم جمال الأشياء فيتحول المكان من قطعة جغرافية إلى حيز لظهور ذات الشاعر¹.

والذي يهمننا في دراستنا هذه ليس المكان الجغرافي بأبعاده النفسية والاجتماعية والإيديولوجية فحسب إنما خلفيات المكان الأسطورية في شعر محمود درويش.

فمنذ قائمة أعماله الأولى قام الشاعر بالتركيز على الأرض والمكان التوراتيين كمحاولة لرسم الصورة النقيض للأساطير الصهيونية، وذلك للتشديد على وجود الفلسطينيين كشعب قديم في البلاد، مما يجعل من الاحتكام إلى التاريخ ساحة صراع ومقارعة فكريين، وربما تستمد هذه العودة من منشأ "رومانسي رومانطقي" حسب تعبير الناقدة خالدة سعيد، بل تتجاوزها بما هي فعل انتماء حسي مباشر إلى الوجود وإثبات الهوية². تقول خالدة سعيد: «الأرض في شعر محمود درويش لا تغيب وراء ملامح الطبيعة المثالية التي عرفناها لدى الرومانطقيين الغربيين أو العرب - إنها هنا- الأرض الجسد، الأرض الصميمة المعينة الحاضنة الخالقة، أرض الجسد والتاريخ الحي المتواصل، الأرض الجذور التي تحمل أسماء بنيتها وآثار حياتهم وثمار عملهم، ويحملون أسماءها، الأرض التي أقيم، مع ذلك، حدّ السيف دونها ودون بينها»³.

ما ذكرته الناقدة خالدة سعيد مقتطف من «المزمور الحادي والخمسين بعد المائة» من ديوان "العصافير تموت في الجليل 1969"، حيث نلاحظ تركيز الشاعر على أورشليم وبابل.

¹ - ينظر: إبراهيم نمر موسى، ذاكرة المكان وتحليلاتها في الشعر الفلسطيني المعاصر، عالم الفكر، مج35، ع 4، أبريل-يونيو، 2007، ص 72.

² - ليانة عبد الرحيم كمال عبدربه، المكان وتحولات الهوية عند محمود درويش، كلية الدراسات العليا، دراسات عربية، إشراف الدكتور عبد الكريم البرغوثي، قدمت هذه الدراسة إستكمالاً لمتطلبات الماجستير في الدراسات العربية المعاصرة، كلية الآداب، جامعة بيزرت، فلسطين، 2012، ص 84.

³ - خالدة سعيد، يوتوبيا المدينة المثقفة، دار الساقى، لبنان- بيروت، 2012، ص 240.

وترد في القصيدة المذكورة الأماكن التالية يسقط البعد في ليل بابل وأورشليم التي عصرت كل أسمائها، والمزامير صارت حجارة، رجموني بها/ وأعادوا اغتيال/ قرب بيارة البرتقال، وتحيلنا بيارة البرتقال، رمز الاغتيال في القصيدة، إلى التاريخ الفلسطيني من يافا، أي خصوصية المكان الفلسطيني، وأحد التوصيفات الدالة في الأدب الفلسطيني عن فقدان الأرض الخصبة الحافلة بالثمار. ومن ناحية أخرى، فهي تعيد تذكيرنا بقتل الشاعر لوركا من قبل أعدائه أورشليم! التي أخذت شكل زيتونة ويسقط البعد في ليل بابل «حيث المدينة التي تشكل رمزا للمنفى والاستجابة، ويتيح لنا النص استعادات متعددة للأمكنة بما تعكسه من معانيها على الإنسان الفلسطيني الذي يمثله الشاعر»¹.

وتظهر تماماً إشكالية علاقة الذات بالمكان، ولعلها تظهر بوضوح أكثر رغبة الذات في التخلص من أعباء المكان والانفلات من عقاله الذي قيدها، وحملها ما لا تطيق الاستمرار فيه، غير أن أهم الاقتباسات التي جعله الكاتب ند تعبيره بخط مائل داكن، حيث يكشف هذا الاقتباس في جلاء ما تبحث عنه الذات في غمرة اضطراعها الداخلي العنيف، ذلك لأنها واقعة تحت الضغط من جهتين أولهما ضغط الأسطورة، وهو الذي يمثل الصورة الوهمية اليوتوبية التي رسمها درويش للمكان وهو خارجه في المنفى، وجسده نصه (بغياها كوّنت صورتها)، ونقول إن الأسطورة هذا هو مؤداها لأن درويش هو الذي عبّر عن ذلك بقوله في نصّه (لا ما يفعل السائح الأجنبي)²:

ثُمَّ تَسَاءَلْتُ: كَيْفَ يَصِيرُ الْمَكَانُ

أَنْعِكَاساً لِصُورَتِهِ فِي الْأَسَاطِيرِ،

أَوْ صِفَةً مِنْ صِفَاتِ الْكَلَامِ؟

وَهَلْ صُورَةُ الشَّيْءِ أَقْوَى

¹ - ليانة عبد الرحيم، المكان وتحولات الهوية عند محمود درويش، ص 85.

² - خالد عبد الرؤوف الجبر، غواية سيدوري، قراءات في شعر محمود درويش، ط1، دار جرير للنشر والتوزيع، عمان-الأردن، 1430هـ-2009م ص 147-148.

مِنَ الشَّيْءِ؟

لَوْلَا مُخَيَّلَتِي قَالَ لِي آخِرِي:

أَنْتَ لَسْتَ هُنَا!¹

والأخرى: الواقع الذي انكشف عنه المكان بعد الزيارة، فالضغط الذي وقع على الذات من هذه الجهة كان ذا أثر بالغ فيها، وهو الذي جعلها تبحث عن الحياة الحقيقية، ذلك أن الواقع الحالي الذي تعيشه يناظر في حقيقة الواقع الذي خلفته الأسطورة للمكان، وهكذا يكون كلاهما واقعاً أسطورياً، لولا ما كانت الذات أسهمت فيه من رسم صورة (أوديسية) لطروادة (الآسيوية) لما كان الواقع الذي نعيشه الآن بهذه المساوية والمرارة بحيث تبحث عن حياة (حقيقية)².

ومن الرموز المكانية التي استخدمها درويش (خيمة الأنبياء) وإن لم تكن متصلة بمكان محدد معروفة باسمه، إلا أنها تمثل مكان الأمان والاطمئنان للنفس الآدمية، بل إنها تمثل المعونة والحماية والمساعدة الربانية لبني إسرائيل، «ثم غطت السحابة خيمة الاجتماع وملاً بها الرب السكن، فلم يقدر موسى أن يدخل خيمة الاجتماع، لأن السحابة حلت عليها»³.

لَا أَرْضُ تَحْتِي كُنِي أُمُوتَ كَمَا أَشَاءُ،

وَلَا سَمَاءُ حَوْلِي

لَأَثْقِبَهَا وَأَدْخُلُ فِي خِيَامِ الْأَنْبِيَاءِ

ظَهَرِي إِلَى الْحَائِطِ

الْحَائِطِ/ السَّاقِطُ!⁴

¹ - محمود درويش، الأعمال الجديدة، لا تعتذر عما فعلت، دار رياض الريس للنشر، ط1، 2004، ص 139.

² - خالد عبد الرؤوف الجبر، غواية سيدوري، قراءات في شعر محمود درويش، ص 148.

³ - ينظر: الكتاب المقدس، سفر الخروج، الإصحاح الأربعون، جمعية الكتاب المقدس في لبنان، الترجمة العربية المشتركة من اللغات الأصلية، ص 122.

⁴ - محمود درويش، الديوان، مديح الظل العالي، الأعمال الأولى، دار رياض الريس، ط1، 2005، ص 375.

إن المرحلة التي مرت على درويش، وعلى المناضل الفلسطيني أثناء خروجه من لبنان، جعلت روح درويش خفيفة هائمة لا وزن لها، فأصبح كائناً فضائياً لا أرض تحمله فيموت، ويتخلص من واقعه المر، ولا سماء حوله ليثقبها ويدخل خيمة الأنبياء، ليحتمي بها، فلعله يجد الروح الهائمة غير المستقرة، وقد انتقلت هذه العدوى إلى شعره فأصبحنا «نحس أن ثمة تراجعاً قد حدث له، فأصبحت الرؤية لديه تميل باتجاه الذات، ويمكن أن يكون السبب مرده إلى طبيعة المرحلة التي مرت بها المقاومة الفلسطينية»¹.

لقد أصبحت الروح الفلسطينية مطاردة في كل مكان، متكئة على حائط ساقط، أضعف من حمايتها واحتضانها، أو الإستناد عليه. إذن فخيمة الأنبياء التي كان موسى وهارون يلجؤون إلى الله فيها للحماية والغفران والأمن والسلام، لم يجدها درويش لتعطيه السكن وهدأت الروح المضطربة، بعدما آلت الأمور إلى الخروج من لبنان.

أما الرمز المكاني الآخر في شعر درويش، والذي يعد من الرموز الدينية الأسطورية، فهو (هيكل سليمان)، فإذا كانت خيمة الأنبياء مكاناً لتهدئة الروح والأمن والسكينة، فإن الهيكل قد شكل عقبة أمامها، فكان لا بد التخلص منه وهمه، للمضي قدماً نحو تحقيق الهدف المنشود، وهو عودة الروح إلى وطنها وأرضها².

يقول درويش:

سَنَّةُ تَكْفِي وَلكِنِّي نَمْشِي مَعاً

نُسْدِلُ النُّهْرَ عَلَى أَكْتافِنَا مِثْلَ العَجْر

وَنَهْدُ الهَيْكَلِ الباقِي مَعاً

¹ - حيدر توفيق بيضون، محمود درويش شاعر الأرض المحتلة، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان ص 46.

² - عمر أحمد الرييحان، الأثر التوراتي في شعر محمود درويش، ص 119.

حَجْرًا تَحْتَ حَجْرٍ

وَنُعِيدُ الرُّوحَ مِنْ غُرْبَتِهَا

عِنْدَمَا نَمْضِي مَعًا.¹

وشكل هيكل سليمان المزعوم عقبة في وجه اتحاد الفلسطينيين، إذ يرى اليهود أن هذا الهيكل رمز قدسيتهم وقد دفن تحت أنقاض القدس، وهو الذي بني للحفاظ على الوجود الإسرائيلي، وتثبيت الملك في القدس، منذ سليمان² «وفي السنة الأربع مئة والثمانين لخروج بني إسرائيل من أرض مصر. وفي السنة الرابعة من ملك سليمان على إسرائيل، في زيو وهو الشهر الثاني، بدأ سليمان ببناء هيكل الرب... وكان الرواق أمام الهيكل...»³، وبما أنه الرمز الذي يحول بين عودتهم إلى أرضهم، فإن محمود درويش يتمنى على أصدقائه هدم الهيكل معه حجرا حجرا، حتى تعود الروح الفلسطينية إلى جسدها بشكل جماعي، بعد غربة المنافي والتهجير⁴.

ويتخذ الشاعر من المكان رمزاً أسطوريا كما فعل مع دمشق وبيروت وحطين⁵، يقول:

بَيْرُوت ! أَيْنَ الطَّرِيقِ إِلَى نَوَافِدِ قُرْطُبَةَ

أَنَا لَا أَهَاجِرُ مَرَّتَيْنِ

وَلَا أُجْبِكُ مَرَّتَيْنِ

وَلَا أَرَى فِي البَحْرِ غَيْرَ البَحْرِ...

¹ - محمود درويش، الديوان (حصار لمدايح البحر)، (سنة أخرى فقط)، ص 499-500.

² - عمر أحمد الرييحان، الأثر التوراتي في شعر محمود درويش، ص 119-120.

³ - الكتاب المقدس، سفر الملوك الأول الإصحاح السادس (بناء الهيكل)، ص 415.

⁴ - عمر أحمد الرييحان، الأثر التوراتي في شعر محمود درويش، ص 120.

⁵ - محمد فؤاد السلطان، الرموز التاريخية والدينية والأسطورية في شعر محمود درويش، ص 23.

لَكِنِّي أَحْوَمَ حَوْلَ أَحْلَامِي

وَأَدْعُو الْأَرْضَ جُمُجْمَةً لِرُوحِي الْمُتَعَبَةِ

وَأُرِيدُ أَنْ أَمْشِي

لِأَمْشِي

ثُمَّ أَسْقُطُ فِي الطَّرِيقِ

إِلَى نَوَافِدِ قُرْطُبِهِ.¹

يحقق الرمز الأسطوري في شعر محمود درويش هدفا هاماً من أهداف شعره الفنية، وهو التجسيد بين إشارات التاريخ عبر الأزمنة المختلفة، وهو في سعيه هذا يحاول أن يوجد صيغة وحدوية لما تبعثر، وصيغة تكاملية لما تنافر، وصيغة كلية لما تجزأ.

فيقول في دمشق الرمز الأسطوري المكاني²:

دِمَشْقُ، اِرْتَدَّتْ نِي يَدَاكَ، دِمَشْقُ ! اِرْتَدَّتْ يَدَايَكَ،

كَأَنَّ الْخَرِيطَةَ صَوْتُ يُفْرَخُ فِي الصَّخْرِ

نَادَى... وَحَرَكَ نِي

ثُمَّ نَادَى... وَفَجَّر نِي

ثُمَّ نَادَى... وَقَطَّر نِي كَالرَّخَامِ الْمُدَابِ

¹ - محمود درويش، الديوان، الأعمال الكاملة، قصيدة بيروت، ص 509 - 510.

² - محمد فؤاد السلطان، الرموز التاريخية والدينية والأسطورية في شعر محمود درويش، ص 23.

وَنَادَى

.....

كُونِي دِمَشْق

فَلَا يَعْْبُرُونَ!¹

ويعود الشاعر مراراً وتكراراً لإثبات أحقية أهل البلاد الأصليين بالأرض عبر نقاش الخلفية التوراتية الأسطورية، ذلك أن معنى المكان التوراتي وأهميته في شعر محمود درويش يستقيان دلالتهما من صراع قديم له خلفية أسطورية، بل إن المكان التوراتي شكل قاعدة في أعماله لاستحضار التاريخ الفلسطيني من حيث هو تحدّد ضد الإباداة². إذن فقد شكل المكان لدى درويش الروح التي تحيي الجسد، الروح الملتصقة بها، والآوية له من سبي بابل، وخروج مصر ودمار سدوم، وعوائق الهيكل، المكان الذي يوقظ الحس بالروح الهائمة في غربة المنافي، وقهر الزمن ليضع حدوداً لهذه الحالة الهلامية من عدم الاستقرار النفسي والروحي³.

وهكذا يبدو كأن الشاعر قد لجأ في تلك المرحلة الحياتية الأولى إلى استخدام المكان التوراتي بمثابة مرافعة عن الحاضر الفلسطيني المبدد والممزق، وتم ذلك كأنه يغرف من رموز التاريخ الأسطوري القديم كي يشفي جراح شعبه الغارق في النكران وعدم الاعتراف. ومن الواضح أن درويش يتعامل مع المدن في تاريخها الأسطوري وفي انعكاسات أحوالها المعاصرة، لكي يقول كل ما يريد قوله في ظلال احتلال غاشم كان يقوده إلى السجن وإلى الإقامة الجبرية طالما ما زال مصراً على أن يكتب الشعر⁴.

¹ - محمود درويش، الأعمال الكاملة، طريق دمشق، ص 191.

² - ليانة عبد الرحيم كمال عبد ربه، المكان وتحولات الهوية عند محمود درويش، ص 87.

³ - عمر أحمد الريحان، الأثر التوراتي في شعر محمود درويش، ص 120.

⁴ - ليانة عبد الرحيم كمال عبد ربه، المكان وتحولات الهوية عند محمود درويش، ص 88.

أما المكان الثاني الذي يستوحيه درويش من أماكن السبي، فهو (أريحا) حيث كانت بوابة الدخول إلى فلسطين، بعد العبور العبري لها، بقيادة يشوع بن نون الذي دمرها وجعلها خرائب «ودمروا جميع من في المدينة من رجل وامرأة وصبي وشيخ وثور وشاة وحمار بحد السيف،... وأحرقوا المدينة بالنار وكل ما فيها»¹. لقد أجاد درويش عندما استحضر هذا الرمز (أريحا) على لسان جندي إسرائيلي في عصرنا الحاضر، إذ يستذكرها في أحلامه التاريخية القديمة، وفي حاضره المعاصر، ولكل في نفسه رؤيا مغايرة. ومن المناسب أيضا، أنه جعل هذا الجندي عشيقا (لشموليت) التي أحبها سليمان، وأنشد فيها (نشيد الإنشاد) واجتماع شموليت رمز الحب والعطف والأمان في نفس سليمان، مع الجندي القاتل يفسر مقصدية الرؤيا بين العهد القديم وإسرائيل اليوم في أريحا، وبوسعنا أن نعتبر المشهد التوراتي منبع نص درويش الذي يحاوره ويتجاوزته².

وبابل رمز العبودية والإذلال والسبي والأسر، وهي وشم العبيد الذي يميزهم عن الأحرار، إذ اعتبرت منذ القديم رمز إذلال لبني إسرائيل في الكتاب المقدس، إذ قام بنوخذ نصر البابلي بسبي اليهود³، تقول التوراة: «سبي بنوخذ نصر الذين نجوا من السيف إلى بابل، فأصبحوا عبيداً له ولأبنائه إلى أن قامت مملكة فارس»⁴، ويتناول درويش رمز بابل بهذا المعنى في قصيدته وشم العبيد، حيث يقول:

كَانَ الْعَبِيدُ عُرْلًا

فَقَتَلُوا الْبِلَاطَ

¹ - الكتب المقدسة، (كتب العهد العتيق وكتاب العهد الجديد)، تر: فارس الشدياق، سفر يشوع، الإصحاح السادس، ص 308.

² - صلاح فضل، أساليب الشعرية المعاصرة، دار قباء للطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة، 1998، ص 227.

³ - عمر أحمد الرييحان، الأثر التوراتي في شعر محمود درويش، ص 108.

⁴ - التفسير التطبيقي للكتاب المقدس، أخبار الأيام الثاني، الإصحاح السادس والثلاثون، شركة ماستر ميديا، القاهرة-مصر، ص 985.

بَابِلْ حَوْلَ جِيدِنَا

وَشْمُ سَبَايَا عَائِدَه، تَغَيَّرَتْ مَلَابِسُ الطَّاغُوثِ

مَنْ عَاشَ بَعْدَ الْمَوْتِ لَوَآمَنْتَ... لَا يَمُوتُ

مِتْنَا وَعِشْنَا بَعْدَ الْمَوْتِ الْمَوْتُ لَوَآمَنْتَ... لَا يَمُوتُ

مِتْنَا وَعِشْنَا وَالطَّرِيقُ وَاحِدَه!¹

استحضر درويش سبي بابل، ودمار القدس وتهجير اليهود في العصر القديم، وما لابس ذلك من أحداث مريعة، ليقرنه بسبي الشعب الفلسطيني ويدافع عن أرضه معزول السلاح، إلا أنه شعب قوي الشكيمة، قليل الحيلة، فكما كانت بابل في السابق فإنها اليوم تعيد صرخة التاريخ بوشم عبودي على رقاب الفلسطينيين لا اليهود، والسبايا هنا عائدة إلى الأوطان بالذلة، إذ تبذلت ملابس الظلم والظالم، من بنوخد نصر في العهد القديم إلى الإسرائيلي اليوم. والإشارة إلى بابل² «تضم الصورة الأساسية التي تربط التراث التوراتي والتراث الفلسطيني المرتبك به ارتباط الصورة بالمرأة»³.

أما العودة بعد السبي، فهو حلم يراود الشاعر في حله وترحاله، ولكن لا تلوح في أفقه أي بارقة أمل، ذلك أن الطريق واحدة، لمن عاش ولمن مات، فلا عودة من السبي اليوم هو الفلسطيني، وما استذكار بابل إلا استذكار للسبي الفلسطيني، إذ بدأ السبي من نفس المكان (فلسطين)⁴.

يقول درويش:

قَالَ: مَنْ يَحْتَرِفُ الْقَتْلُ هُنَاكَ

يَقْتُلُ الْحُبَّ هُنَا

¹ - محمود درويش، الديوان (عاشق من فلسطين)، ص 54.

² - أحمد الريحات، الأثر التوراتي في شعر محمود درويش، ص 109.

³ - محمد عصفور، مزامير النائر الهارب، محمود درويش وأزمة الشاعر الفلسطيني، مقالة من كتاب (زيتونة المنفى)، ص 109.

⁴ - أحمد الريحات، الأثر التوراتي في شعر محمود درويش، ص 109.

وَأَزْتَمَى فِي حُضْنِهَا اللَّاهِثَ مُوسِيقَى،

وَعَنَى لُغْيُومَ فَوْقَ أَشْجَارِ أَرِيحَا... .

يَا أَرِيحَا ! أَنْتِ فِي الْحُلْمِ وَفِي اليَقْظَةِ ضِدَانِ،

وَفِي الْحُلْمِ وَفِي اليَقْظَةِ حَارَبْتُ هَنَّاكَ

وَأَنَا بَيْنَهُمَا مَرَّقْتُ تَوْرَاتِي

.....

يَا أَرِيحَا ! أَوْقِفِي شَمْسَكَ إِنَّا قَادِمُونَ.¹

ويتم استحضار "شموليت" المعاصرة التي يتغير اسمها إلى "شولا" لأن المكان الحالي عكا هو مسرح الحدث-المواجهة بين تاريخين.²

«عَرَّفُوا شُولَا عَلَى شَاطِئِ عَكَا».³

فالأسماء التوراتية توحى بمحاورة الحاضر الذي تنطلق منه الخرافة، وحيث تتم استعادة الحدث في تطوراته على شخصية العاشق الذي يكره انتساب حبيبته إلى الأعداء.⁴

قال درويش:

قَالَ لَهَا: صَحْرَاءُ سَيِّئَاءِ أَضَافْتُ سَبَابًا

يَجْعَلُهُ يَسْقُطُ كَالْعُصْفُورِ فِي بِلَلُورٍ نَهْدِيهَا.⁵

¹ - محمود درويش، (حبيبي تنهض من نومها)، كتابة على ضوء بندقية، ص 528-529.

² - ليانة عبد الرحيم كمال عبد ربه، المكان وتحولات الهوية عند درويش، ص 90.

³ - محمود درويش، الديوان، المجلد الأول، ص 333.

⁴ - ليانة عبد الرحيم كمال عبد ربه، المكان وتحولات الهوية عند درويش، ص 90.

⁵ - محمود درويش، كتابة على ضوء بندقية، 527/1.

وَمِنْ ثَمَّ يَحْدُثُ الانْشِطَارُ فِي الشَّخْصِيَّةِ نَصْفِي قَاتِلٍ وَنَصْفِي مَقْتُولٍ، مِنْ ثَمَّ يَعَاوِدُ
الإشارة فوراً بعدها إلى ميادين القتال¹.

وفي القصيدة تذكير مبطن بيشوع بن نون فاتح أريحا الذي تغنت به أساطير التوراة، «وغنى
لغيوم فوق أشجار أريحا.../ يا أريحا أنت في الحلم واليقظة ضدان،/ وفي الحلم وفي اليقظة حاربتُ
هناك/ وأنا بينهما مزّقت توراتي/ وعذبتُ المسيحاً.../ يا أريحا! أوقفني شمسك/ إنّا قادمون/ نوقف
الريح على حد السكاكين/ إذا شئنا، وندعوك إلى مائدة القائد،/ إنّا قادمون»².

لقد أجاد درويش عندما استحضر أريحا على لسان جندي إسرائيلي في عصرنا الحاضر، إذ
يستذكرها أحلامه التاريخية القديمة، والمعاصرة، ولكل في نفسه رؤيا مغايرة. ومن المناسب أيضاً، أنه
جعل هذا الجندي عشيقاً (لشموليت) التي أحبها سليمان، وأنشد فيها (نشيد الإنشاد) واجتماع
شموليت رمز الحب والعطف والأمان في نفس سليمان، مع الجندي القاتل يفسر مقصدية الرؤيا بين
العهد القديم وإسرائيل اليوم في أريحا، «وبوسعنا أن نعتبر المشهد التوراتي منبع نص درويش الذي
يجاوره ويتجاوزه، إذ أن القصيدة لا تقع في أسر نشيد الإنشاد، بل تنشط إلى لغة السينما
المعاصرة...»³.

تأتي أريحا هنا بمثابة استعارة لتبيان العنف الاحتلالي حين يتم الغزو فيما الازدواج يحدث بين
اليقظة والحلم. إن الشاعر يجعل من المدينة مكاناً لإيقاف الريح على حد السكاكين بما في هذا من
صورة تستدعي الشعريرة بسبب وحشيتها، وهي مدينة توظف الأضداد كي توضح ما يمكن
للميثولوجيا القديمة أن تصفه من أخلاق الغزاة.

¹ - ينظر: محمود درويش، كتابة على ضوء بندقية، 527/1.

² - ينظر: المصدر نفسه، 328/1-329.

³ - صلاح فضل، أساليب الشعرية المعاصرة، ص 227.

ويجمع على هذا الإستنتاج الذي يجعل من الأسطورة أداة معاصرة لإعادة خلق الواقع الحالي في حلة جدلية جديدة مجموعة من النقاد الدارسين، من بينهم نويفرت التي ترى أن: «الشعر الفلسطيني يحاول إعادة خلق أرض الميعاد، وكتابة سفر تكوين فلسطيني خاص، وإعادة كتابة السردية الكبرى للخروج الفلسطيني من خلال إنشاء وطن نصوصي في مواجهة علاقات القوة التي تهدد الفلسطيني بالطمس والإلغاء بعد أن لم يتبق له سوى الإرتباط بالأرض والتجذر فيها، خاصة أن ذكريات الطفولة والتهجير ترمز إلى العلاقة بالأرض والحق الطبيعي فيها»¹.

ولقد عجبت شموليت من الجندي فعله معها، فأجابها بأن من يقتل هو القاتل، لا يميز بين القتل في مكان والقتل في مكان آخر، ومن هنا استنكر الجندي بشاعة ما يقوم به في الحاضر، بما قام به أجداده في الماضي، فكانت أريحا المكان شاخصة أمام عينيه² بين أريحا التي حرم على بني إسرائيل بناؤها، إذ يصاب باللعنة كل من بينها³، وبين أريحا اليوم، مدينة قائمة عامرة؟ وقد حاربها في القدم وفي الحاضر، ولكن برؤيا مختلفة، فإذا كانت أريحا سابقاً أرض عصاة، أراد الله الانتقام منها على أيدي بني إسرائيل، فإنها اليوم أرض إيمان وصلاح، فلماذا تُحارب؟ فيأتي الجواب في نفس الجندي، بأن الحرب من أجل السيطرة والقوة، لذلك مزق رمزه الديني، وتوراته التي كان يتذرع بها لدخول أريحا أرض الله التي وعد بها شعبه وينهي خطابه لأريحا بأنه قادمٌ إليها بسلاحه، ليوقف الريح المنعشة لأرواح بنينا على حد سكينه.

¹ - إبراهيم أبو هشيش، حول تلقي محمود درويش في اللغة الألمانية، أفاق اللسانيات، مركز دراسات الوحدة العربية، ط1، بيروت، مارس 2011، ص 235 .

² - عمر أحمد الرييحان، الأثر الثوراتي في شعر محمود درويش، ص 115.

³ - ينظر: التفسير التطبيقي للكتاب المقدس، يشوع، الإصحاح السادس، ص 436-437.

أما سدوم، فتظهر ثانية بلفظ المكان، إذ يراها درويش ذكرى مفزعة، توقظ في النفس ذكريات اللعنة والسخط، والدماء والدمار والاحتراق¹، لذلك يحرم النظر إلى الخلف وإلا سيلحق من ينظر السخط الذي لحق بزوجة لوط عندما نظرت إلى الخلف².

فيقول:

تَطِيرُ بِي لُغْتِي إِلَى مَجْهُولِنَا الأبدِي

خَلْفَ الحَاضِرِ المَكْسُورِ سُدُومِ المَكَانِ عَلى

خَطِيئَتِهِ... وَإِنْ تَنْظُرُ أَمَامَكَ تُوقِظُ

التَّارِيخَ، فَاحْذَرِ لَدَعَةَ الجِهَتَيْنِ... وَاتَّبِعْنِي.³

لقد تعرض المناضل الفلسطيني إلى حصار محكم الأسوار، فمن تهجير قسري من الوطن، إلى مطاردة في النفي والإبعاد، إلى محاصرة المهاجر والمخيمات، فأصبح النفاذ إلى المستقبل شبه مستحيل، لأن النظر إلى ماضي الأحداث يؤرق النفس إذ (سدوم المكان) جاثمة أمامك، تذكرك بالدمار والأهوال التي واجهها الفلسطيني أثناء الحروب الطاحنة مع الأعداء، فيصبح ما ينادى به اليوم من سلام مستحيل، غير قابل للتنفيذ، وإن تنظر إلى المستقبل القادم لتجد فيه الأمل والخلاص مما أنت فيه. فإن التاريخ لا يرحمك، إذ يسجل انكسارك وضعفك وانحناءك أمام الأعداء، فيصبح الحاضر حصاراً أبدياً مجهول الأبدية، سدوم الدمار من الخلف، والتاريخ المتربص بك من الأمام، وأنت في الحاضر المكسور من جهتين تتأرجح لا أرضاً تقلك ولا سماء تغطيكَ، فما عليك الحذر من الجهتين،

¹ - عمر أحمد الريحات، الأثر التوراتي في شعر محمود درويش، ص 115.

² - يسوع المسيح، الكتب المقدسة، سفر التكوين، الإصحاح التاسع عشر، ص 25.

³ - محمود درويش، شكراً لتونس، الأعمال الجديدة، (لا تعتذر عما فعلت)، ص 118.

حتى لا تلدغ فتموت دون أن تخرج من حاضرك المهترز المكسور، لذلك عليك بالمغامرة ومتابعة المسيرة نحو أمل حقيقي خارج حاضرك المكسور وماضيك المدمر ومستقبلك المجهول¹.

1-الأرض:

الأرض لدى شعراء الأرض المحتلة ودرويش بالتحديد، اختلف مفهومها اليومي بالصراع والنضال، مما جعل الأرض باختصار شديد، الهدف الذي يصبو إليه الشعب الصامد والعدو الوجودي على السواء.

فالمحتمل يفترض أن فلسطين أرض بلا شعب لشعب بلا أرض، والفلسطينيون يؤكدون أن فلسطين كانت وما زالت أرضاً لشعب عاش عليها وما يزال وسيظل، فالأرض تدخل عمقها المعادلة في ذهنية شعبنا وذهنية عدونا².

قد أخذت الأرض تشكّل رمزاً مشتركاً لشعراء فلسطين كافة، لدرجة أن هذا الشعر قد أنتج معجماً شعرياً خاصاً بالأرض، كما نجد عند الشعراء: سميح القاسم، توفيق زياد، فدوى طوقان ومحمود درويش وسبقهم عبد الكريم الكرمي (أبو سلمى)، الذي كان أوّل من استخدم هذا الرمز في شعره.

أما بالنسبة للشاعر محمود درويش فإنه استوعب هذا الفهم للرمز، بل إنّه تخطاه حين أخذ يشحن رموزه (الديناميكية) بالأنماط الأصلية أو الأولية للاشعور الجمعي الفلسطيني، فقد تجلّت خصوصية درويش في تحويله الرمز إلى نمط أعلى تعود بالذات الوطنية الجمعية إلى منابعها الكنعانية الأولى³.

¹ - عمر أحمد الريجات، الأثر التوراتي في شعر محمود درويش، ص 116-117.

² - حيدر توفيق بيضون، محمود درويش شاعر الأرض المحتلة، ص 56-57.

³ - ينظر: محمد جمال باروت، مفهوم الرمز الديناميكي وتحليله في شعر الفلسطيني الحديث (محمود درويش نموذجاً)، محمد صبحي الحديدي وآخرون، زيتونة المنفى، دراسات في شعر محمود درويش، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط1، 1998، ص56.

ففي قصيدة الأرض يُوسَطِر درويش (يوم الأرض) الفلسطيني الذي اندلع في الثلاثين من آذار 1976 انطلاقةً من الجليل وعمّ الضنفة الغربيّة، وشهد أشد الأحداث في قرية سخنين في الجليل الفلسطيني. لقد استطاع أن يرتفع بالواقعة الفردية المعاصرة إلى مستوى الواقعة الإنسانية العامة ذات الطابع الأسطوري¹.

أسطورة الأرض هنا تجعل الأرض مقدسة، يتباهى بها الكائن المنبعث، ويصير التراب امتداداً للروح، وتتداخل الذات مع الأرض، فمفهوم درويش للأرض أنها ليست قطعة من تراب، بل هي أكثر من ذلك: إنّها وعاء لهويته وجلد لروح.

لا تنقل الأرض معنا تقليدياً للمتلقي، بل تخلق دلالات متعددة كما هو شأن قصيدة (الرؤيا)، ولا تتضح هذه الدلالات إلا من خلال القراءة، وما يستدعيه رمز الأرض من احتمالات متعددة يستوحها القارئ من السياق².

وقد مكّنت القطيعة التي أقامها درويش بين مرحلتيه الأولى (التعبيرية) ومرحل (سجّل أنا عربيّ)، التي اتسمت بالمقاربة الغنائية الوجدانية (المألوفة) للأرض ومرحلته الثانية "الرؤيوية" مرحلة أحبك أو لا أحبك وما بعدها، التي اتسمت بالمقاربة الرمزية الديناميكية (الخالقة) لها (أسطورة الأرض)، من أن يعيد اكتشاف طاقته الشعرية كلها في سياق جديد يتخطى ثنائيات النقد الأدبي العربي الحديث المشتقة نفسها من مشكلات وإشكاليات الشعر العربي الحديث، والثقافة العربية برمتها، بين القديم والجديد، الأصيل والمعاصر، القومي والعالمي، التقليدي والحديث، المنثور والمنظوم، البسيط والمعقد، التعبيرية والرمزية، اليومي والرؤيوي... الخ باتجاه إبداع شعرية خالقة وصفها جبل لاذقاني أحد دارسي درويش بـ (شعر الشعر)³.

¹ - ينظر: محمد صبحي الحديدي وآخرون، زيتونة المنفى، دراسات في شعر محمود درويش، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط1، 1998، ص56.

² - ينظر: محمد جمال باروت، مفهوم الرمز الديناميكي وتحليله في الشعر الفلسطيني، ص56-57.

³ - عبد الإله بلقرين، هكذا تكلم محمود درويش دراسات في ذكرى رحيله، مركز دراسات الوحدة العربية، ط1، بيروت، 2009، ص57-58.

«في شهر آذار، في سنة الانتفاضة، قالت لنا الأرض أسرارها الدمويّة فإن آذار و"الانتفاضة" و"الأرض" ليست رموزاً تعبّر عن معانٍ سابقة بل إنها رموز تعبّر عن معانٍ حرّة يثيرها النص. فعلى محور علاقات الحضور يتحول اسم (آذار) إلى إشارات دالة متجاوزة: الاستيقاظ، اخضرار المدى، احمرار الحجارة، خروج المسيح أخضر من النبات، انتفاض الجنس في شجر الساحل العربي، الإخصاب، الربيع الطليعي، الربيع النهائي، افتتاح نشيد التراب، تزويج الأرض لأشجارها، المطر، الأزهار...»¹.

وكل إشارة متجاوزة من هذه الإشارات تستدعي إشارات استبدالية حرّة مما يشكل مجرة من الدلالات، فلا يدل آذار على معنى تقليدي بل يصبح دالاً حرّاً يولد إشارات دالة على الانبعاث، وسنة الانتفاضة لا تدل على هذا المعنى المحدود المعروف لـ "يوم الأرض" بل تدل على شرب الأرض الإله الأنثى-عشتار أو عناة الكنعانية لماء الحياة فتنبعث وتتجدد².

وتجدر الملاحظة إلى أن ثمة قصيدة تموزية قد نشأت على أيدي شعراء عرب حديثين أمثال بدر شاكر السيّاب، وخليل حاوي وأدونيس وعبد الوهاب البياتي وجبرا إبراهيم جبرا وأنسي الحاج وكمال خير بك وغيرهم كثير من الشعراء التموزيين الذين استلهموا هذه الأسطورة القديمة (أسطورة تموز أو أدونيس) نتيجة المرحلة التاريخية التي سيطر فيها القحط على الحياة العربية فاجتمع الشعراء على صفحات المجلات وخصوصاً (مجلة شعر) التي أسسها الشاعر اللبناني يوسف الخال ليستصرخوا (تموز الجديد) كي ينبعث في المفازة العربية، مع العلم أن القصيدة التموزية قد بلغت أشكالاً متطورة ففي مرحلتها الأولى كان اعتمادها على المباشرة تماماً وسرد الأساطير من الناحية التاريخية كما هي، وهذا نلمحه بشكل كثيف في شعر رائد الحداثة بدر شاكر السيّاب. ولكننا نصل إلى مجموعة من

¹ - ينظر: محمود درويش، قصيدة الأرض، مج1، دار العودة، بيروت، ط14، 1994، ص637.

² - ناصر علي، بنية القصيدة في شعر محمود درويش، ص 148-149.

الشعراء لنرى الخطاب التموزي يأخذ شكل إيجاءات ودلالات وصل فيها الشاعر محمود درويش نفسه قمة الإبداع، وخاصة في قصيدته الأرض التي تعتبر في المرحلة الرابعة¹.

وَفِي شَهْرٍ آذَارٍ يَنْتَفِضُ الْجِنْسُ

فِي شَجَرِ السَّاحِلِ الْعَرَبِيِّ

.....

وَهَذَا رَبِيعِي الطَّلِيعِيُّ

هَذَا رَبِيعِي النَّهَائِيُّ

فِي شَهْرٍ آذَارٍ زَوَّجَتْ الْأَرْضُ أَشْجَارَهَا.²

إنّ علاقة درويش بالأرض تنطلق في أساسها من صميم العلاقة العضوية المتداخلة، بين الشاعر الفلسطيني والأرض/القضية/الهوية، فنحن هنا وللهولمة الأولى سنلاحظ ذلك التلاحم بين المفردات/الدوال/ الرموز: الأجساد، والأرواح والذاكرة/الوعي، خطوط ترسم خريطة الوطن/الحلم بدماء الشهداء الثوار، تؤدي بحملها لنواحي: العروس/الحلم/فلسطين، صياغة فلسطينية مطرزة بمصاغ التضحيات والآهات، وانغراس في التشرذ والضياع، يصور مشاهد الخروج والانبتات عن الأصل والجذر - ولو سوريا- زمن يبتعد عن الروزنامية والميقاتية، ليعلن التحقق الشعري، وهو بالتالي يساوي النبض والحياة، والشهداء وحدهم هم النبض، والحياة والأرض بقديستها وحدها من تستحق كل ذلك، لذا فإننا بصدد منظومة من الفروض، والتصورات، والتوقعات الأدبية، والسياقية، التي ترسبت في ذهن القارئ، وفي ذهن الفلسطيني على وجه الخصوص، وهي منضافة إلى (يوم)، وهو في حدوده الفيزيائية، وهو زمن مיתי، لكنّه فاعل، ومنتزمن، إذا أخذ ضمن سياقه، واندغامه الاجتماعي، أو

¹ - حيدر توفيق ييُضون، محمود درويش شاعر الأرض المحتلة، ص 34.

² - محمود درويش، الديوان، قصيدة الأرض، ص 642.

السياسي، أو التاريخي، فهو بما يعني، وبما يحيل إلى مرجعيات داخل الزمن الاجتماعي، أو السياسي، يحمل النصّ وظيفة انتباهية، بمعنى أنّها تثير في المبدعين إحساساً شعورياً بأنهم أحياء، وأنهم فاعلون، أما القراء فهم محملون بأفق التوقع (التصورات) قبالة سياقات الجنس الأدبي، واللغة الشعرية ومن ثم النمط السردي، والحاصل الأدبي¹.

يسعى الشاعر فيما يسعى إلى تحميل ما يسمى (كسر حاجز التوقع) إلا أنه يبقى واقعا محتملا، إذ أن جزئياته تكون حقيقية مندججة مع حلمها، الذي يفضي إلى بزوغ الفجر، والوصول إلى جماليات اللغة، أو جماليات الخيال. وإذا كان المكان المقصود (المرجع) هو الوطن، فإنّ الارتباط يصبح مشيما روحيا معا، خاصة إذا ما تعرضت هذه الأرض للضياع، إذ يكون للوطن ثراء أصيل وعميق في الوجدان البشري، إذا كانت الكتابة في المنفى، فيتمدد وجود الوطن الزاحف في وجود المنفى، لتتسع مدارات الحلم، إن إضافة (يوم) إلى الأرض، يفتح النص على دلالات متعددة، ويوسع أفق التوقع، ويزيد من ساعة التوتر بين القارئ والنصّ، بوصف -أولاً- العنوان نصا موازيا².

ولم يكن مفهوم الأرض عند درويش ترابا ومكانا ومناخاً وأشجاراً كما لم يكن مفهومها تاريخيا وجغرافيا فقط، بل كانت في الآن نفسه مفهوماً رمزياً حركيا، ينطوي على كل الدلالات. وفي مقدور القراء العرب والنقاد ملاحظة مفهوم الأرض الذي يقع على درجة عالية من التطور والقراءة عند محمود درويش بالمقارنة مع ما ورد من مفاهيم للأرض في الشعر العربي قديمه وحديثه، أي أن هذا العنصر تفرّد فيه محمود درويش وتميّز بواسطته عن سبقة من السلف.

فقد تناول الشعر العربي الأرض في إطارات متعددة منها ما هو وصفي جمالي بحت كما لدى ابن الرومي الشّاعر الوصّاف والبحثري الشاعر ومنها ما هو غزلي عاطفي كما في قصائد ابن زيدون

¹ - سلطان الشعار، درامية الأرض في قصيدة (الأرض) لمحمود درويش، مجلة جامعة النجاح للأبحاث (العلوم الإنسانية)، المجلد 30، 2016، ص 818-819.

² - المرجع نفسه، ص 819.

في "قرطبة" و"الزهراء" ويندرج ضمن هذا السياق بقية الشعراء الأندلسيين. ومنها ما هو ضمن إطار الحنين والشوق كما هو شعر المهجريين الأوائل.¹

فشعراء (البعث) أمثال محمود سامي البارودي وأحمد شوقي وحافظ إبراهيم نظروا للأرض من خلال إطارين: الأول كوعاء للجمال والمتعة، والثاني كذكرى للسعادة المتقضية والنعيم الزائل.

أما جماعة الديوان الممثلة بـ"العقاد" و"المازني" فقد تراجع مفهوم الأرض عندهم تراجعاً كبيراً.

وعندما جاءت جماعة أبولو في الثلاثينيات، ممثلة بعدة شعراء أبرزهم "أحمد زكي أبو شادي" فقد كان مفهوم الأرض بالنسبة إليهم، أنها المكان الجامد المحايد، على الرغم أن الظروف التي كان يمر بها العالم العربي ذلك الوقت كانت تستدعي إظهار الشعور الوطني، والتأكيد على الارتباط بالأرض.

أما شعراء المهجر، فإننا نلاحظ بالمقارنة مع جميع الموجات الشعرية المتلاحقة، أن مفهومهم للأرض برز مختلفاً عن السابق، ويحمل طابع الجدة. وذلك بفعل مؤثرات أهمها الغربة المكانية الدائمة بين الوطن وأبنائه، وإلى هذا وعلى سبيل المثال تعزو اسم (الرابطة الأندلسية).

أما شعراء الحداثة الكبار أمثال البياتي فقد كانت الأرض عنده بمثابة جدلية بين الجمود والتحرك والموت والولادة.

والسياب يراها الامتداد بالنسبة له وبالتالي يعتبرها ماضي الإنسان وتراثها الخالد وهي فوق ذلك كينونة ومعنى وجوده والعلاقة ما بينه وبينها ضرورة للحياة، والخروج عنها يعني الخيانة تعني الخروج من الجلد والحياة.²

¹ - حيدر توفيق بيضون، محمود درويش شاعر الأرض المحتلة، ص 55-56.

² - المرجع نفسه، ص 56-57.

ومن هنا تخرج الأرض من كونها الجغرافي المكاني إلى ذاكرة زمانية، تستحضر الأجداد الذين ولدوا وقضوا عليها لتظهر من القداسة ما يجعلها تتداخل مع الذات وتمتزج مع الروح امتزاجاً مقدساً أسطورياً فهو القائل:

لي هذه الأرض الصَّغِيرُ وفي عُرفَةٍ في شَارِعِ
في الطَّابِقِ الأَرْضِيِّ مِنْ مَبْنَى عَلَى جَبَلِ
يَطُلُّ عَلَى هَوَاءِ البَحْرِ. لي قَمَرٌ نَيْدِيٌّ، ولي حَجَرٌ صَقِيلُ
لي حِصَّةٌ مِنْ مَشْهَدِ المَوْجِ المُسَافِرِ فِي العُيُومِ، وَحِصَّةُ
مِنْ سَفَرِ تَكْوِينِ البِدَايَةِ، مِنْ سَفَرِ أُيُوبِ، وَمِنْ
عِيدِ الحِصَادِ
وَحِصَّةٌ مِمَّا مَلَكَتْ، وَحِصَّةٌ مِنْ خُبْرِ أُمِّي
لي حِصَّةٌ مِنْ سَوَسَنِ الوُدِّيَانِ فِي أشْعَارِ عُشَّاقِ قَدَامِي
لي حِصَّةٌ مِنْ حِكْمَةِ العُشَّاقِ: يَعْشَقُ وَجَهَ قَاتِلِهِ القَتِيلِ.¹

يؤسّر درويش الأرض في رمز ديناميكي* محوّل إلى رمز أعلى بقدر ما بفلسطين الأسطورة. إننا أمام كنعنة الفلسطيني المعاصر وفلسطنة لنموذج الأعلى الكنعاني. فإذا كان الأمر كما عزّفته المدرسة الرمزية، اكتشافاً لروح الأشياء، وبعثاً للروحي اللامحدود اللانهائي في الحسي المحدود، فإن هذه

¹ - محمود درويش، شتاء أريتا (أحد عشر كوكبا)، ص 775.

* - يتضمن الرمز الديناميكي بطبيعته مفهوم الرمز، إلا أنه يتجاوزه في آن واحد إلى حل ما سمي في تاريخ النظرية الشعرية الرمزية بمسألة "الفاعل الشعري" وتشير كلمة الفعل هنا إلى نوع خاص من أنواع الكلمات الإلهية. إنه على وجه الدقة الكلمة الخالقة للعالم. فما يسمى في الميثولوجيا بالكلمة الإلهية التي خلقت العالم هو نفسه ما يسمى في القصيدة-الرؤيا الرمز الديناميكي وما يسميه لافلوطين الحديث بالمائلة هو نفسه ما يدل عليه الرمز الديناميكي، فإرادة المائلة والرمز الديناميكي واحدة، إنها الإرادة الميتافيزيقية، ويكون فيها الشعر نوعاً من شعر أعلى للعالم. ينظر: محمد عيسى صالحية وآخرون، مشاعل عربية على دروب التنوير، تقدم ومراجعة: د. خالد الكركي، (تلك أرواح لها شكلها ومقامها د/ جمال باروت)، مؤسسة عبد الحميد شومان، ط1، عمان، الأردن، 2009، ص 75.

الأسطورة الدرويشية للأرض شكل مميز من أشكال الرمز الديناميكي، يشكل فيه (يوم الأرض) (تجلياً) معاصراً لفعل أولي كنعاني قومي قديم، قدم جذور الفلسطينيين في أرضهم، ونابع في لاشعورهم الجمعي الذي هو فعل الانبعاث. من هنا يحضر (يوم الأرض) ك (تجلٍ) لنمط أصلي أو أولي لفلسطين.

فأسطورة الأرض هنا، هي على وجه الدقة اكتشاف لميتافيزيقياء الحسي، وتشكل هذه الميتافيزياء المعنى الرمزي العميق الثاوي في الحسي، فتحضر الأرض حضوراً حسيّاً لكن مشبعاً بالقداسة، وتتحول إلى رمز مشبع بالوجود ومشع به. فيشكل وجودها ذاته تجلياً للقداسة، يتماهى بها الكائن المنبعث، ويغدو التراب امتداداً للروح، وتنهض أنطولوجية حلولية ما بين الأنا الشعرية والأرض، وتمتد الذات في الأرض في الوقت الذي تنتشر فيه الأرض في الذات¹.

"في شهر آذار في سنة الانتفاضة" جملة إشارات سيميولوجية ترتبط بدلالات الانبعاث والولادة الجديدة للأرض، "فآذار يأتي إلى الأرض يأتي" إنّه تجلٍ للأرض ويضفي عليها القداسة، فإن يوم الأرض هو تجلٍ من تجليات هذه القداسة، وتجلٍ لفعل افتدائي قرباني، تكون فيها الفتيات اللواتي يستشهدن على باب المدرسة الابتدائية هذا القربان، وتتحول الفتيات هنا في الإشارات الحرة التي يبعثها الدال إلى لحمية انبعائية للأرض، إلى قمح وسنابل وجراح الحبيب. وليست جراح الحبيب سوى (شقائق النعمان) التي تنبت من دم (نعمان) الاسم الكنعاني ل (تموز). يشير نعمان بدوره إشارة سيميولوجية مرة أخرى ينتجها النصّ هي إشارة (المسيح). ينهض نعمان في الدورة الكونية للمواسم، في حين ينهض المسيح في الروح².

المسيح هو نفسه تجلٍ آخر لنعمان، لنقرأ خروج المسيح أخضر مثل النبات (اخضرار المدى واحمرار الحجارة) ف (الأخضر هنا ليس المعنى اللوني المرتبط به في ظاهرة اللفظ، بل هو الانبعاث

¹ - محمد جمال باروت، زيتونة المنفى دراسات في شعر محمود درويش، ص 56-57.

² - المرجع نفسه، ص 58-59.

الكوني للأرض في معنى المعنى أو في الدلالة الضمنية للفظ. وترافق الاخضرار مع الاحمرار، هو ترافق الانبعاث الكوني للأرض والإنسان مع الفعل مع الافتدائي، الذي يموت فيه تموز وكنعان والمسيح وكلهم تجليات لنمط أصلي واحد، أفراداً وبيعتون جماعات أو كوناً.

يكون خروج المسيح من الجرح والريح أخضر مثل النبات يغطي مساميته صعوداً للفتى العربي إلى الحلم والقدس. فنحن هنا إزاء أثر دلالي بالانبعاث والقيامة، يكتب فيه الانبعاث خصائص قومية -وطنية للذات الجماعية الفلسطينية- فشهر آذار الذي اندلع فيه (يوم الأرض) هو الولادة الجديدة للفلسطينيين¹.

وَرَاءَ التَّلَالِ

يَنَامُ الْمُعْنَى وَحِيداً

وَفِي شَهْرِ آذَارِ

تَصْعَدُ مِنْهُ الظَّلَالِ

2

الأرض عند درويش ليست قطعة من تراب، بل هي أكثر من ذلك: وعاء لهوية وجلد لروح. إن آلية الأسطورة الشعرية هذه الأرض على وجه الدقة آلية رمزية ديناميكية، فليست الأرض هنا كلمة أو صورة أو فكرة خاضعة للتمركز المنطقي أي للمعنى، بل هي آلية سيميولوجية تحول الأرض إلى كوكبة من الدلالات، فإذا كان المعنى هو ما يفهم من ظاهر اللفظ وهو ما يساوي بلغة بارث الدلالة الصريحة، فإن الدلالة هي ما يفرضي إليه اللفظ من إشارات أخرى، أي معنى المعنى بلغة الجرجاني، أو الدلالة الضمنية بلغة بارث.

فالآلية الرمزية الديناميكية للأرض هي تبعا لذلك آلية تحويل الدلالة الصريحة أو المعنى إلى دلالة ضمنية أو إلى معنى المعنى، أي تحويل المعنى إلى دلالة. فلا تنقل (الأرض) هنا في النسيج النصي

¹ - محمد جمال باروت، زيتونة المنفى دراسات في شعر محمود درويش، ص 59.

² - محمود درويش، قصيدة الأرض، ص 649.

للقصيدة معنى مسبقاً كما في الرمز التقليدي المؤلف، بل تخلق دلالة كما في الرمز الديناميكي، ولا تتضح هذه الدلالة في عملية القراءة، وما يستدعيه رمز الأرض من إشارات حرة بالمعنى السيميولوجي يغدو كله جزءاً من النص واستجابة لطبيعته المفتوحة.¹

داخل هذه الإشارات الحرة التي يثيرها رمز الأرض تتجلى ديناميكية الرمز وبلغت النظرية الرمزية، يتصف الرمز هنا بالإيجاء، والإستمرار، وليس الإستمرار هنا سوى اسم آخر للآثار الدلالية الحرة التي يثيرها الرمز بوصفه دالاً في عملية القراءة في حين أن الإيجاء هو اسم هذا الدال، تصبح العلاقة إذن علاقة ما بين دال حر وإشارات سيميولوجية أخرى لا محدودة بغيرها أو علاقة ما بين إيجاء واستمرار دلالي، ذلك أن المعنى ستاتيكي كما يشير جيرو، في حين أن الدلالة ديناميكية.

ويتصف رمز "الأرض" في "قصيدة الأرض" بهذه الخصائص، فلا نفهم منه المعنى بل معنى المعنى، فإذا ما أخذنا المحور الأفقي أو التركيبي والمحور التواردي الاستبدالي أو العمودي، محور علاقات الحضور ومحور علاقات الغياب لهذه الجملة الشعرية التي يفتح بها محمود درويش القصيدة، وذلك في إطار النسيج الدلالي للنص.²

يتضح من خلال ما تقدم ويمكن الإفاضة فيه كثيراً (على أنه أحد احتمالات القراءة اللامحدودة) أن الأرض كرمز ديناميكي في القصيدة ذات وجود دلالي حركي مفتوح ينفر من رهنه بأي معنى سكوني قار له أي بأي معنى تقليدي سابق على النص. وعلاقات الغياب التي تملؤها القراءة هي الوجه الآخر لعلاقات الحضور فيه، إنها ليست سابقة عليه أو خارجة عنه بل احتمالاً داخلياً من احتمالاته، ما دام النص يثيرها ويستدعي آثارها الدلالية المتداخلة نصياً ما بين الأسطورة-الواقع-اللاهوت-الحدث السياسي. والرمز الديناميكي الدرويشي للأرض بهذا المعنى هو رمز مفتوح، محل لكوكبة أو مجرة من الدلالات، إننا هنا لا نقرأ القصيدة بقدر ما ننتجها.³

¹ - محمد جمال باروت، مفهوم الرمز الديناميكي وتحليله في الشعر الفلسطيني الحديث، ص 57.

² - محمد لطفي اليوسفي، زيتونة المنفى، ص 58.

³ - ينظر: محمد جمال باروت، زيتونة المنفى، ص 59-60.

إن الرمز الديناميكي هنا بطبيعته قابل لقراءات لا محدودة، فالمخزون النفسي والثقافي والروحي والسياسي لعملية القراءة يتدخل برمته وبشكل مركب في تأويل الآثار الدلالية لرمز، بعيداً عن التحديد القار والمباشر لما يحمله مفهوم المعنى، واقتراباً لما يحمله مفهوم الدلالة. يعني ذلك أن محمود درويش لم يلجأ إلى أسطورة سابقة فصاغها شعراً - ذلك هو الرمز بمعناه التقليدي المحاكاتي المألوف - ولكنه استخدم مخزونه الدلالي وبشكل معقد ومركب في إنتاج رمز ديناميكي مفتوح للأرض، فهو لا ينقل الأسطورة بقدر ما يحولها، إنه لا يركن إلى معنى، بل ينتج رمزاً قابلاً لتوليد دلالة مشعة بهذا المعنى - فإنه صاحب أسطورة القصيدة ما دام يمتلكها وفق الآليات الرمزية الديناميكية للخلق وليس التعبير - فأسطورة العودة الأبدية، أي أسطورة الانبعاث نص مستقل يقيم معه درويش تداخليا نصيا معقداً، وفي هذا التداخل لا تبقى الأسطورة نفسها بل تتحول وتختلف، وتصبح أسطورة درويشية. فهو يعيد اكتشافها بشكل آخر لتوليد آثار دلالية مفتوحة بقيادته قومه، وتشبثهم بجذوره. وكما أن القارئ في عملية قراءته للنص يصبح منتجاً له، فإن الشاعر نفسه في عملية إعادة اكتشافه للأسطورة، وتوليد آثار دلالية مفتوحة منها يصبح منتجاً لها¹.

والدلالات الحرة التي أثارها (شيفرة) درويش الرمزية الديناميكية في (قصيدة الأرض) لا تستند ولو لمرة واحدة على استخدامه الصريح اللفظي لألفاظ تموز أو عشتار أو عناة. لقد تمثل درويش أسطورة العودة الأبدية الكنعانية وقام بفلسطينتها، ولكن شعرياً، وفق آليات الرموز الديناميكي المحول إلى نمط أصلي. وهنا فإن محمود درويش لا يعبر عن روح شعب - مع أنه قصد التعبير عنها - بقدر ما يخلقها - فالأثر الدلالي أساساً أثر ناتج عن التركيب أو (النظم) بلغة الجرحاني. إن أساسه هو البنية وليس الكلمة المفردة، وكل ما يشير هذا التركيب، وما يستدعيه من مخزون أو مستودع دلالي يغدو حصيلة. فنحن في القراءة التفكيكية الموجزة الممكنة وليست الوحيدة للرمز الديناميكي للأرض في (قصيدة الأرض) تستنفر تحت وطأة تأثرنا الجمالي، وبشكل عفوي مخزوننا، غير أننا نستنفره ليس وفق

¹ - محمد جمال باروت، زيتونة المنفى، ص 60.

ما تقوله أسطورة العودة الأبدية في نصها الأصلي، بل وفق الإشارات الحرة التي تثيرها القصيدة نفسها وتحول إليها وتستدعيها.

ولا ندل على التنافر بين (المعنى) و(الدلالة) من أن درويش لا يستطيع نفسه أن يحدّد معنى محدّداً لما يكتبه، فما كتبه يتنافر مع المعنى ويتفق مع الدلالة. يستطيع نفسه إذن التدخل كقارئ، ويغدو متلقيا ولكن حميما لما كتبه¹.

الرمز الديناميكي في التحليلي السسيولوجي الحديث هو نفسه إذن، ولكن ضمن تحولات متعددة، إبقاء الرمز ودوامه، طابعه التلميحى واستمراره، تحويل درويش له إلى نمط أعلى في شروط (يوم الأرض) يعتمد على وظيفتي التلميح والاستمرار، ولكن عبر زجهما في مستودع إشاري دلالي حر للقراءة، يستدعي آثار دلالية تتخطى (المعنى) إلى (معنى المعنى) أو تتخطى الدلالة الصريحة إلى الدلالة الضمنية أو تتخطى ظاهر اللفظ إلى باطنه.

وبوصفه شاعر قومه، وشاعر- رائيا يقول الشاعر- النبي رؤياه التي تستشرف مسالك القوم ومصائرهم، ميتافيزيائيتهم وحضورهم الأرنتولوجي في العالم، فإن محمود درويش آلة الأرض بالمعنى (التيولوجي) للتأليه. فليس الأرض لديه سوى سحط لقداسة، ولكلي متعال جوهرى ينبع من ذاته اسمه فلسطين. لقد أنه (فلسطين وحاول كما هو كل راء عظيم لشعبه، أن يكون نبيها. ف(فلسطين) جوهر ثابت أما البشر فمتحولون وطارئون. أنهم في أعظم قرابينهم تجليات (المعنى) (بالمعنى الإلهي الأفلاطوني المحدث) أي اسم من الأسماء الكثيرة للألوهة.

وليست لغة الشاعر سوى لغة الرموز الديناميكية، التي تتميز بأن حركتها خالقة للعالم وليس مجرد تعبير عنه -يعيدنا ذلك إلى مسألة (الكلمة) أو (الفعل الشعري). درويش يرى الكلمة مضطلعة بوظائف الكلمة الإلهية الخالقة للكون. ويرتقي ب (فلسطين) نفسها إلى كلمة خالقة للكون ويرتقي ب

¹ - محمد جمال باروت، زيتونة المنفى، ص 60 - 61.

(فلسطين) نفسها إلى كلمة خالقة للكون. فلسطين في رموزها الدرويشية فلسطينية تقدر ما هي كونية، والانبعث فلسطيني بقدر ما هو كوني، والفلسطيني هو بدء العالم ومأساته ورؤياه¹.

اقتران رمز الأرض بما له من معان أسس لها الشاعر فيما سبق من تجربته بسفر التكوين يجعل من الأرض رمزا مشبعا بالغبية والتهيه وما يجرانه على صاحبها من ألم وحزن، لتحتمل دلالة الأرض دلالة الملحمة، فيعيها المستلب للأرض قبل الصديق، كيف لا والشاعر يضرب المثل له - المستلب اليهودي- بشعب اليهود وما جاءت بهم كتبهم وأسفارهم عن التيه والتشتت والنفي وفقدان الذات القارة بفقدان الأرض، وهكذا اشتغل درويش على كثير من الرموز الشعرية توظيفاً وتكثيفاً دلاليّاً حتى كان له معجم خاص به يجمع الكثير من الرموز التي تأسطرت على مدار تجربته الشعرية².

1-1 الأرض داخل القصيدة

في عاشق من فلسطين:

حَمَلْتُكَ فِي دَفَاتِرِي الْقَدِيمَةِ

نَارَ أَشْعَارِي³

أغلق درويش قصيدته «عاشق من فلسطين» بجملة فرحة متفائلة، ساوت بين «زين الشباب» والحق المستعاد، وخطبت «فارس الفرسان» ضمانا لعودة سعيدة لن يمنعها احد يحيل الضمان، في حدوده المرتبكة آنذاك، إلى عناصر مختلفة: عدالة التاريخ وإرادة المقاتلين والشعر الثائر الذي يشعل النار - أكواخ الانتظار- حذف درويش، في مرحلته الرومانسية، ما شاء من العناصر واكتفى بأنا شعرية هائلة، أنا طالقة، أو أنا أصل، لا يوجد شيء خارجها، لأنها مبتدأ الداخل والخارج معاً. «أنجز» الشاعر الملتبس بأنا هائلة، تأسيساً متعدد الوجوه: تأسيس قصيدة جديدة، تعيد خلق

¹ - محمد جمال باروت، زيتونة المنفى، ص 61-62.

² - محمد مراح، هندسة المعنى في الشعر العربي المعاصر "محمود درويش نموذجاً"، رسالة لنيل شهادة الماجستير في تحليل الخطاب، كلية الآداب واللغات والفنون، جامعة وهران، إشراف د. ميراوي عبد الوهاب، السنة الجامعية: 2012-2013، ص 67.

³ - محمود درويش، عاشق من فلسطين، ص 141.

فلسطين، وتأسيس فلسطين جديدة سواها الشاعر الخالق على صورته، وأسس وجوداً جديداً، هو
مرآة الشاعر والشاعر مرآة له¹.

1-2 الأرض خارج القصيدة:

تفصح عناوين ديوانه الأول أوراق الزيتون (1964) عن موضوعين متداخلين واضحين:
الاحتلال، الذي يضع جوهر الإنسان خارجه، والمقاومة التي يحاول المحتل أن يسترجع بها جوهرًا
مفقوداً. لذا تتجسد في العناوين الكلمات التالية: ولاء، بكاء، أمل، مرثية، كفن، موت، المنفى،
الصمود، الحزن والغضب، وتنتهي ب: بطاقة هوية. تدور العناوين حول معاناة الفقد بعودة المفقود،
فبعد البكاء والحزن، الغضب، يأتي صوت مدافع عن هويته أو تأتي «هوية عربية» تتحدى المحتل
الصهيوني وتتوعده.

ينتمي الديوان الأول إلى «أدب المضطهدين» بامتياز، يصف حاضراً لا يمكن تحمّله، ويتوّج
الوصف بتفاؤل مفتوح، يشير بأنّ «آخر الليل نهار». تحدّد شفافية الموضوع عناصره الموزعة على
فلسطيني اغتصبت أرضه وصهيوني مغتصب ووعده قادم يعيد ما انقلب إلى وضعه السويّ القديم، وما
دور الشاعر إلا وصف هذه العناصر بأشكال منتهياً، لزوماً إلى «قصيدة واضحة الهوية»، بلغة معينة،
أو إلى «قصيدة فلسطينية»².

قَصَائِدُنَا بِإِلَّا لَوْنٍ

بِإِلَّا طَعْمٍ... بِإِلَّا صَوْتٍ !

إِذَا لَمْ تَحْمِلِ الْمِصْبَاحَ مِنْ بَيْتٍ إِلَى بَيْتٍ ! !

وَإِنْ لَمْ يَفْهَمْ «الْبَسَطَا» مَعَانِيهَا

¹ - عبد الإله بلقريز، هكذا تكلم محمود درويش، ص 36.

² - فيصل دراج، هكذا تكلم محمود درويش، دراسات في ذكرى رحيله، دلالة الأرض في قصيدة متحولة، ص 30-31.

فَأُولَى أَنْ نُذَرِّيَهَا

وَنُحَلِّدُ نَحْنُ... لِلصَّمْتِ !!¹

ولعل هذا التصور هو الذي يلزم قصيدة الشاعر، الذي لا يدعي النبوة، أن تعطى الموضوع، في علاقته بالذات موقع الأولوية، فالأرض سيّدة، وعلى الشاعر أن يدافع عنها مع آخرين، وفلسطين محتلة والشاعر عاشقٌ لها، يعبدها لأنها جديرة بالعبادة، ويعدها بأن يكون «زين الشباب» الجدير بالانتساب إليها.

تتكشف أولوية الموضوع، أي الأرض، على الذات في قصيدة عاشق من فلسطين، القصيدة الأولى من ديوان يحمل عنوانها²، تستهل بالشكل التالي:

عُيُونُكَ شَوْكَةٌ فِي الْقَلْبِ

تُوجِعُنِي... وَأَعْبُدُهَا

وَأَحْمِيهَا مِنَ الرِّيحِ.³

2- الزّمن الأسطوري:

حظي الزّمان باهتمام الفلاسفة والعلماء والأدباء، لما يتضمّنه من ثنائيات متعلّقة بالكون والحياة والإنسان، فالوجود والعدم والميلاد والموت والثبات والحركة والحضور والغياب والزوال والديمومة، كلّها ثنائيات ضدّية تتّصل بحركة الزّمن في علاقته بالإنسان وممارسته فعله على المخلوقات⁴. «الوجود هو الزمن الذي يخامرنا ليلاً ونهاراً، ومقاماً وتظعاناً، وصبا وشيخوخة... إنّ الزمن موكل بالكائنات،

¹ - محمود درويش، أوراق الزيتون (عن الشعر)، ج1، ص 93.

² - عبد الإله بلقزيز، هكذا تكلم محمود درويش، دراسات في ذكرى رحيله، ص 31.

³ - محمود درويش، عاشق من فلسطين، ج1، ص 131.

⁴ - مها حسن القصراوي، الزّمن في التّواية العربيّة، المؤسسة العربيّة للدراسات والنشر، بيروت، ط1، 2004، ص 11.

ومنها الكائن الإنساني، يتقصّى مراحل حياته، ويتولج في تفاصيلها بحيث لا يفوت منها شيء، ولا يغيب عنه منها فتيل¹. كما تراه موكلاً بالوجود نفسه¹.

ويرتبط الشعر بالزمن ارتباطاً عميقاً، يصل لحدّ التماهي الكامل بين مكونات الشاعر، والعالم الخارجي، فهو يظهر الاستخدام المكثّف لصور الزمن في النصّ الواحد حيث يتلاحم الماضي مع الحاضر والمستقبل في بنية واحدة متماسكة، تعبّر عن اجتياز الشعر لبني الزمان المتقطّعة، محاولة لدمجها معها واستحضار زمن مختلف مبني على ظاهرة فريدة للشعر الموسوم بالرؤيا، والخارج عن النظر الزمني المحدود، والكاشف عن مناطق مجهولة، وغائرة في البعد التي كلّما حاولنا أن نسير ملامحها تنبثق دلالات وعلامات أخرى أكثر ملامسة لحاضر الشاعر ومناخاته المتعدّدة إذ يغالب الزمن ويتراعى مع أشكاله كي يجد طريقة مختلفة للتفاعل مع العالم المحيط به، وليؤسّس وجوداً صريحاً وغامضاً في الوقت ذاته، مماثلاً لقضية الزمن التي أيضاً تتّصف بالواضح والمبهم²، ذلك لأنّ الرّؤيا الشعريّة على حدّ تعبير الدكتور علي جعفر العلاّق: «وهذا النظام المختلف، في نظر الأشياء يعمق صلة الشاعر بتجربته، ويرصن رابطته بالكون، والحياة، والأشياء، ويعمّق صلة الشاعر بتجربته، ويرصن رابطته بالكون، والحياة، والأشياء، فيجعل من هذه الصّلة، لا نقاط تماس مجردة، بل انصهاراً حاراً، واندماجاً في تيّار جارف، شديدة الفرادة»³.

ومن تصنيفات الزّمن "الزّمن الأسطوري" وهو مصدر إلهام للشعراء يتوطّؤونه للإفصاح عن رغباتهم اللاتاريخية المطلقة ويتوخونه مناخاً ملائماً لإنشاء القيم الإنسانية الغنائية، فما كان من عالم المطلق لا تسعه الحدود، وأوفى سبيل له هو الزمن اللاتاريخي واللامحدود. فالزمن الأسطوري هو الموقع الذي يقيم داخله الشاعر على نحو شعري، ويكشف ثمّة الشّاعر عن معالم الكون، وتترأى له داخله صيغ جديدة من الشكل، فليس الزمن الأسطوري منفصلاً عن ذات الشّاعر، إنّما هو امتداد لها، وهو

¹ - عبد الملك مرتاض، في نظريّة الرّواية، عالم المعرفة، الكويت، 1998، ص 171.

² - إسحاق الخيري، الزمن وبنية النصّ الشعري، مجلة نزوى، ع97، ربيع الثاني-يناير/1440هـ-2019م، ص41.

³ - علي جعفر العلاّق، في حداثة النصّ الشعري دراسة نقدية، دار الشروق للنشر والتوزيع، عمان، ط1، 2003، ص 16.

المجال الحيوي الذي تتحقق فيه هذه الدّات¹. والفن عامّة يعثني بالأساطير، والأسطورة تعثني به، تبعاً لفاعلية الحدث في الزّمن الأسطوري الإيحائي، وخصوصية المتخيّل الأسطوري في التّعبير والتّفعيل الفنّي².

وبحسب تصوّر الدكتور قصي حسين فإنّ الزّمن الأسطوري سيرتبط بالزّمن الشعري ارتباطاً حميماً ينبثق منه زمن المبدع الأصيل³. وبهذا يبدو المتخيّل الأسطوري الجمالي عنصراً فاعلاً في تفعيل الزّمن الشعري بوصفه عنصراً منفتحاً زمنياً في فضاء المتخيّل الشعري فحسب، وإثما هو متخيّل إبداعي في حدث أسطوري خارق أو مفتوح على أمداء ترميزية وإيحائية واسعة، ولهذا فرّق النّقاد بين المتخيّل الجمالي الأسطوري والمتخيّل الجمالي اللاأسطوري⁴ فأوا: «أنّ الأسطورة جسد سكن الماضي، وهو جسد قائم بذاته، يمتلك وجوداً خاصاً، مغلقاً على ذاته. أمّا الأسطوري فهو موجود في الأسطورة من جهة ومفارق لها من جهة أخرى»⁵.

والنّص الشعري ذو ميزات خاصّة يخلقها النص نفسه، فلكلّ قصيدة أسطورتها الخاصّة، وليس شرطاً أن تستند على الأساطير الجمعية في المخيال الجمعي، وبالتالي فكلّ نصّ شعري زمنه الأسطوري الخاصّ⁶.

الزّمن هو شهر آذار، إلاّ أنّ هذا الأخير ليس هو آذار العادي الذي نعرف، بل هو شهر من شهور الانتفاضة التي تنفرد بقوانينها الخاصّة حيث كلّ شيء فيها متميّز وغير عادي فالأرض في سنة الانتفاضة أرض مفارقة، تتكلّم لغة الدم وليس لغتنا العادية⁷.

¹ - محمد بن عياد، الزمن والشعر، علامات، ع17، ص 43-44.

² - عصام شرتح، علم الجمال الشعري المفاهيم والاتجاهات، دار الخليج، عمان، ط1، 2018، ص 236.

³ - عصام شرتح، علم الجمال الشعري المفاهيم والاتجاهات، ص 236، نقلاً عن الحسين قصي، تشخيص السكون في العمل الفنّي، 1998، ص 200.

⁴ - المرجع نفسه، ص 236.

⁵ - حسين المناصرة، تجليات في النّص (دراسات في الأدب السعودي)، مطبعة الكتاب العربي، الرياض، 2015، ص 08.

⁶ - جمال الدين الخضور، قصصان الزمن فضاءات حراك الزمن في النّص الشعري العربي -دراسة نقدية-، منشورات اتحاد الكتاب العرب، 2000، ص 13.

⁷ - رفيق جبهة، الرؤية الجدلية إلى الحياة والموت عند محمود درويش: قصيدة الأرض نموذجاً، nilafattadla24.com

وافتتحت القصيدة بحركة الحياة وهذا ما كشف عنه السطر الأول الذي يبرز أنّ الحياة تنبع من الأرض المرتجحة والمضطربة المنتفضة خصوبة. ويتعزز مبدأ ابتداء الحياة من الأرض يقول الشاعر: «قالت لنا الأرض أسرارها الدّمويّة» فالكلام ينطلق من الداخل متمظها في صورة نطق، كذلك الخصب يأتي من الداخل من باطن الأرض بتأثير من الإنسان الفلسطيني الذي أدرك قوانين الأرض أي المجتمع وحوها لصالحه. إنّ الإنسان هو صانع التاريخ، صانع الانتفاضة، يصير دمه وقوداً للأرض، كي تحصب، كي تنتفض من الداخل كاشفة سرّها الدّموي الذي سبق له أن ناجاها به¹.

ويرى الدكتور عبد الرحمن زايد قيوش من خلال مقاله (عنصر الزمن ودوره في صياغة عالم القصيدة) أنّ درويش بدأ قصيدته "الأرض" بالإشارة إلى الزمن الآذاري القاسي التي تنمو به النباتات وتتزوج، مثلما يبدأ إليوت الزمن النسائي القاضي الذي تنمو به النباتات وأزهار الليلك فوق الأرض الموت زمن الإخصاب والنمو والحياة والجفاف في فصل الربيع، لكن هذه الحياة تأخذ رمزاً عند درويش يختلف عنه لدى «الشاعر "ت.س. إليوت" لاختلاف القضية التي يطرحها كلّ منهما... فدرويش يعالج قضية الوطن المحتلّ، وجذب الحياة فيه لوجود الآلة العسكرية الإسرائيلية التي تعرقل زواج العناصر، وزواج النباتات»².

الزمن في هذه القصيدة شهر آذار، شهر الخصب وانبعث الحياة في الأرض التي سقيت بدماء القتلى. وآذار والانتفاضة والأرض كلّها رموز تعبّر عن معان حديثة يقصدها الشاعر للتعبير عن واقع حياته³.

كما يظهر في المدخل الافتتاحي من القصيدة صوت الزمن "في شهر آذار" الشهر الذي يحتفي فيه بعودة الخصب إلى الأرض، ويرتبط بشعائر كانت تجمع منطقة البحر الأبيض كلها، حيث

¹ - رفيق جبهة، الرؤية الجدلية إلى الحياة والموت عند محمود درويش: قصيدة الأرض نموذجاً، nilafattadla24.com.

² - عبد الرحمن زايد قيوش، عنصر الزمن ودوره في صياغة عالم القصيدة لدى محمود درويش، التواصل الأدبي، العدد 2، عناية، جامعة باجي مختار، جوان 2008، ص 132.

³ - مرضية زارع زرديني، ظاهرة التناص في لغة محمود درويش الشعرية، ص 90.

كانت تقام احتفالات سنوية لآلهة الخصب، أو زيريس وأدونيس وتموز وأتيس، تميزت بطبيعتها الواحدة، واحتفائها -على الرغم من تعدد أسماء الآلهة واختلاف تفاصيل الشعائر- بتجدد النبات على الأرض في هذا الوقت من العام.

إن "آذار" ذلك الزمن المطلق الذي «يأتي إلى الأرض من باطن الأرض»، في حدث كوني مفعم بسر الوجود، لكنه زمن فلسطيني -محدد- "في شهر آذار، في سنة الانتفاضة" - ما يزال الفلسطينيون يقيمون له عيداً يسمى عيد الأرض- ويأتي ذلك الزمن في بعده التاريخي الفلسطيني تالياً على الصوت الأول، أي صوت القرار، فيكون جواباً للحن الأساسي الأول.

يشكل الزمن في بعده جذراً عميقاً يتغلغل في مقاطع النصّ ويشده إلى مركز تتجمع فيه شبكة العلاقات التي تنسج حول الأرض، ويخل صوت الأرض في قرار اللحن الأساسي الثاني ليقول "أسرارها الدمويّة" التي تخاطب بدورها منطقة موهلة في العقل الجمعي، حيث تكمن ذكرى الأساطير المرتبطة بتخضيب الأرض بدماء الآلهة.

وترتبط في الوقت نفسه بأسرار دماء فلسطينية لبنات خمس "افتتحن نشيد التراب" الفلسطيني في تلك المساحة المستطيلة على الخريطة، وترتبط كذلك ببقعة محددة من الوطن يدخل صوت الجواب في اللحن الأساسي الثاني¹.

وتتخلل المقاطع السردية سطور شعرية تحمل خصائص غنائية واضحة تقدم بعداً جديداً للحوار الشكلي القائم بين المقاطع ذات الأرقام الرومانية والمقاطع ذات الأرقام العربية، ويؤدي الحوار الداخلي في المقاطع السردية إلى تعميق التداخل في بنية القصيدة، كما يؤدي تعدد مستويات الحوار بين السردى والنقيضة الغنائية إلى تركيب ولافي ينتج عنه تخلق الأرض على خطوط الطول والعرض الورقية.

¹ - إعتدال عثمان، إضاءة النصّ، ص 119.

وإن كانت خطوط الطول والعرض الورقية هي الفضاء أو المكان الذي تتشكل الأرض عبرها وفيما بينها، فإن ظهور الحياة على هذه الأرض يتم في زمان محدد هو شهر آذار، الشهر الذي تبدأ معه دورة الخصب وانبعث الحياة في الأرض.

إن احتفال درويش بأعراس الأرض يقدم في شكل معزوفة تظهر فيها الأصوات متعاقبة، ثم تتمازج مشكلة ما يسمى في الموسيقى بالتمازج اللحني counterpoint ويعني التأليف الهارموني بين أصوات متزامنة¹.

هكذا بدأت أرض درويش الممتدة بامتداد شعره، لكن لا بد بعد هذه السياحة الفضائية من الهبوط في بقعة بعينها تتيح رؤية تفصيلية أكثر تحديدا لجزء من هذا البراح الشعري الأخاذ. ولتكن بقعة الهبوط هي قصيدة "الأرض" في ديوان أعراس.

تتشكل قصيدة الأرض من خمسة مقاطع تأخذ أرقاما هندية ومقاطع مساوية لها في العدد تأخذ أرقاما عربية، ويلي كل مقطع من المقاطع ذات الأرقام الرومانية مقطع يحمل رقما مزدوجاً، رومانيا وعربيا في الوقت نفسه. بحساب درويش تتكون القصيدة من اثني عشرة مقطعا إذا حسبنا المقطع الأخير مقطعين متداخلين -تمثل عدد شهور السنة- ولهذا الرقم دلالة في تخلق القصيدة الأرض على مدار عام شعري لا يقاس بزمننا الفعلي.

ولا يقتصر التداخل في بنية القصيدة على تلك السمة الشكلية التي تظهر في المقطع الأخير، ولكنه يشتمل على مستويات عدة، تظهر في أوضح صورها في الجمع بين النثري والسردى من ناحية، والغنائي من ناحية أخرى، فالمقاطع ذات الأرقام الرومانية تتميز بطبيعتها النثرية والسردية، وتشمل على خصائص السرد متمثلة في الاعتماد على نمو الحدث المروي وتطوره كيفيا في المدى الزمني².

¹ - إعتدال عثمان، إضاءة النص، ص 117 - 118.

² - المرجع نفسه، ص 116.

والقارئ لشعر محمود درويش يجده يقول: «أنا لا أكون إلا في الأرض، وكل وجود لي خارجها إنما هو ضياع وتيه نهائي، لتكن الأرض داخلي تكتبني وأكتبها».¹

درويش يسكن القصيدة ويشيد وطنًا من الشعر، يرسم حدوده على خطوط الطول والعرض الورقية، ويمسك أرضه، ويرفع سماءه، ويشكل تضاريسه، وينفخ فيه مناخه الآسيوي الحار، ونسائم لياليه البحرية، فتتشكل السطور دروبا ومنازل، والكلمات حصى وذرات تراب، وتتجسد القصيدة-الأرض، بقدسها وجليلها، بتينها وزيتونها وبرتقالها ودوالي العنب في قراها النائبة، يزرغ فجأة من بين أشجار السرو وجه أحمد الزعتر بغير جسد، تلتقي بين السطور الدروب برأس سرحان يتدحرج إلى هوة بلا قرار، التعثر بكفوف ليست لها أصابع، وبأشلاء تتبين بالكاد أنها بقايا خمس فتيات كن يقفن على باب مدرسة ابتدائية، تصعد معه الكرملة فترى البحر يتحول عنكما، على الرغم من أن قبة الصخرة ما تزال هناك صامدة².

إن آذار الذي يولد معه الخصب في كل عام يسجل هنا ميلاد طفل فلسطيني اسمه السري الوحيد محمود درويش، أما اسمه الأصلي فإنه اسم أطفال جيل كامل ولد في فلسطين «قبل ثلاثين عاما وخمس حروب»، فطفولته إذن لا تخصه وحده، وإنما هي طفولة جماعية، عاشت مرحلة خيم فيها الموت، وتكدست القبور. وفي قلب الموت، ووسط الحصار، يومض حشيش القبور وتأتي الإضاءة هنا مباغته فتعرف أن الميلاد حدث رمزي واقعي في الوقت نفسه³، إذ يقول: «أي كان في قبضة الانجليز، وأمي تربي جديلتها، وامتدادي على العشب»⁴. فالأب مثل آلاف الآباء الحقيقيين الذين كانوا في قبضة الانجليز، لكنه قد يكون أيوب أو الشعب المبتلى، أما الأم فقد تكون ناعسة

¹ - إعتدال عثمان، نحو قراءة نقدية إبداعية لأرض محمود درويش، مجلة فصول، مج5، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ع1،

(أكتوبر- نوفمبر- ديسمبر) 1984، ص 193.

² - إعتدال عثمان، إضاءة النص، ص 115.

³ - المرجع نفسه، ص 126.

⁴ - ينظر: محمود درويش، الديوان، قصيدة الأرض، ص 639.

التي تبيع جدائلها لقاء قوت يوم لوليدها الذي يمتد على العشب، وقد تكون حفيدة نساء فينيقيا اللاتي كن يقدمن جدائلهنّ قربانا من معبد الربة عشتار في عيد الخصب، وقد تكون أي أم عادية. إنهما في نهاية الأمر وجهان فلسطينيان بغير ملامح محددة، لكنها ملامح تتطابق -على الرغم من ذلك- مع عشرات الوجوه، هما وجهان يشكلان مع الزمن خلفية لوحة الطفولة.

وفي ضربات فرشاة سريعة تكتمل اللوحة التي لا تشتمل على تفاصيل كثيرة، مجرد زهرة، وقمر أرجواني مخنوق، حضور الشاعر المفرد-الجمع يلف اللوحة في غلالة أثيرية، تبين من خلالها ألوان وخطوط تتكشف عن حدث عادي بسيط، يكاد يكون في حقيقة الأمر لا حدث.¹ «كنت أحب (جراح الحبيب) وأجمعها في جيوي، فتدبل عند الظهيرة»².

وعلى الرغم من أن هذه البساطة المذهلة يقوم الحدث باختزال مرحلة الصبا في ثلاث جمل مشعة، تمتد إشعاعاتها المتواشجة في أغوار الذاكرة، كما أنه يشتمل على دلالات أخرى تكثف الجو القائم في هذا الجزء من المقطع.³

إنّ الجملة المشحونة "جراح الحبيب" تشير إلى اسم من أسماء الزهرة القرمزية الأسطورية التي انبثقت من دماء أدونيس، إله الخصب الفينيقي المقتول على جبل لبنان، وتفتح في منطقة الشام في عيد الفصح، أي خلال شهر آذار من كل عام⁴. وبالإضافة إلى ذلك يرتبط اسم الزهرة "جراح الحبيب" بكلمات وأفعال أخرى، تفضي إلى معاني الماء والموت، وتمثل في «حروب، القبور، الرصاص، ينكسر، فيسقط». إن درويش يجعل من تفتح زهرة وذبولها حدثا لافتا لا يقل أهمية عن رفة جناح فراشة، ربما تكون قد حطت، لجزء من ثانية، على زهرة برتقال في بيارة نائية بقرية فلسطينية ما يزال ترابها عالقا بأحذية الطفولة.

¹ - إعتدال عثمان، إضاءة النصّ، ص 126.

² - ينظر: محمود درويش، الديوان، قصيدة الأرض، ص 639.

³ - إعتدال عثمان، إضاءة النصّ، ص 126.

⁴ - ينظر: جابر عصفور، أقنعة الشعر المعاصر، مجلة فصول، مج 1، ع 4، يوليو 1981، ص 148.

وما إن تستيقظ الذكريات حتى تبدأ في الانهمار، ويتحول الضمير المفرد إلى صيغة الجمع في «نمتد، فينا، نكتشف، ولدنا، ندخل» ولا يقطع انهمار الذكريات الجماعية في هذا الجزء غير صيغة المتكلم المفرد مرة واحدة، لكن انبلاج الذكريات ليس واضحاً كضوء النهار بل ضبابياً، ذلك لأن الوقت "عشاء" أي أول الظلام. فالذكريات إذن غائمة لأنها تنبلج «من اللغة العربية» أي أنها تستعاد عن طريق اللغة وليس التواجد الفعلي في أماكن حدوثها، ولأن القمر ليلاكي مخنوق، ولأن الزمان يمر عليها فتسقط في القلب سهواً¹ وتصبح مطاردة بالنسيان، والنسيان خطر يهدد حياة الذكريات وينذر بضياعها.

ولا يستطيع الشاعر أن يترك الذكريات تفرّ منه وتسقط في جيوب الفاتحين، لأن الوطن ليس جغرافياً فحسب، وإنما هو كذلك حالة ذهنية، فكرة يتوسل الشاعر لإحيائها وبث الحياة فيها بكل ما يمكن أن يعينه على إعادة بناءها وتثبيتها في الذاكرة، ووسيلته هي اللغة، وحركته في الزمان والمكان حركة حرة تقوم على التداخي. إنه يرتكز على الزمان والمكان، ويتوحد مع جيله² «في شهر آذار نمتد في الأرض/ في شهر آذار تنتشر الأرض فينا»³ ثم يطلق العنان لهوس الذكريات الجماعية فتجوب الأماكن بفرحة الصبا، تستوقفها «مواعيد غامضة» وتفاجأ باكتشاف «البحر تحت النوافذ» ويزوغ القمر الليلي على السرو، وتدهش لارتفاع قامتها التي لم تكن تتجاوز (ظلال السفرجل).

وتواصل الفصول دورتها، ويأتي آذار من جديد ولكنه يأتي هذه المرة في مرحلة الشباب حين «ندخل أول سجن، وندخل أول حب». إن التداخي الحر يؤدي إلى غياب العلاقات المنطقية بين الدوال فلا نستطيع على سبيل المثال، أن نتعرف على العلاقة التي تربط بين الزمان "آذار" وأول حب وأول سجن، أو بمعنى آخر لا تظهر العلاقة بينها بصورة مباشرة على السطح إذا كنا نتبع مسار الجملة أفقياً، ونسعى إلى الربط بين أجزائها وفق علاقات تتسلسل منطقياً في خط أفقي لكننا

¹ - إعتدال عثمان، إضاءة النص، ص 126-127.

² - المرجع نفسه، ص 127.

³ - ينظر: محمود درويش، الديوان، قصيدة الأرض، ص 639.

نستطيع أن نتصور خطأً رأسياً توجد عليه مجموعة من المفردات، تعتمد كلها على الفعل "ندخل" يمكن أن تستخدم بدائل بعضها للبعض الآخر، وتؤدي هذه البدائل «سجن حب... الخ» إلى معانٍ متعددة يشتمل عليها الفعل المذكور، كما يشتمل على بدائل غيرها يمكن أن تأتي مكانها على المحور الأفقي¹.

وينكسر التسلسل الأفقي مرة أخرى فنجد الفعل الذي تولد عنه "أول حب" في الصيغة الأولى يصبح هنا هو القاتل أو المرسل، والذات في موضع المرسل إليه، أما مضمون الرسالة فيتشكل من علاقات جديدة تتولد عن العلاقات السابقة، لكنها تختلف عنها، إذ يستدعي الشاعر دالاً جديداً من المحور الرأسي هو "الحلم" ليدخل في سياق بشكل مضمون الرسالة. ويتكون هذا السياق من الفعل الأصلي في صيغة المتكلم المفرد في الماضي "دخلت".

وتتماثل هذه الصيغة مع صيغ فعل دال "فضعت" وترتبط بالفعل الأول عن طريق فاء العطف، لكن الفعل الجديد يدخل مع المفردات الأخرى في سياق مختلف يكون محوره الضياع المتبادل بين الأنا والحلم² «وحددي فضعت/ وضاع بي الحلم»³.

إنّ الدال الجديد الذي يدخل هنا إلى الجملة هو "وحددي" ويتوازي مع تكاثر التي تجيء تعقيباً على حدث القول «قال لي الحب يوماً» ورداً عليه «قلت: تكاثر» وما يلبث هذا التوازي أن يميل فتطغى عليه الكثرة والتعدد ويصبح المفرد جمعاً. وتتلاشى "وحددي" لتحلّ محلها أصوات الكثرة والتعدد ويصبح المفرد جمعاً. وتتلاشى وحددي لتحلّ محلها أصوات الكثرة. عندئذ ينكشف السر و«ترى النهر يمشي إليك» محملاً بوعده الخصب الموقوت بشهر آذار، و«في شهر آذار تكشف الأرض أنهارها» هكذا يتم التفاعل بين وسائل الأداء في هذا الجزء فيما يمكن أن يسمى بكيمياء اللغة، وينتج عن هذا التفاعل مركب لغوي هو التشكيل الجمالي لتفاعل آخر مركب يتم بين ما هو

¹ - إعتدال عثمان، إضاءة النصّ، ص 127-128-129.

² - المرجع نفسه، ص 129.

³ - ينظر: محمود درويش، قصيدة الأرض، ص 640.

طبيعي وما هو بشري، وبين الزمن الكوني والزمن الفلسطيني. أو هو الدلالة المشتملة على تمازج هارموني بالغ التجانس¹.

إنّ رغبة درويش في التوحد بالأرض، كما ظهرت في جواب اللحن الأساسي الثاني، تتخطى هذا التوق ذاته، وصولاً إلى توحد أعمق مع القوى الباعثة للخصب، والحاملة لبذور اللقاح، تلك هي عناصر الطبيعة التي يقيم بقوى الطبيعة التي يقيم لزواجها عرساً في المقطع (5)، وفي مواجهة ارتباط فيزيائي بقوى الطبيعة، مثلما يرتبط الشهيد بالزفير، فإن سيوف العالم تتكسر «أي سيف سيعبر بين شهيقتي وبين زفيري ولا يتكسر!»²، وكما يصبح من المحال حجب الريح وحبس المطر وسلب الشمس إشعاعاتها والتربة سر النماء، فإنه من قوة أرضية يمكن أن تحول بين الشاعر وانطلاقه إلى عناقه «الزراعي في ذروة الحب» إلى عمر آخر لا يشيخ ولا يحاصر، عمر الأرض وما عليها من مظاهر الحياة النباتية الغضة المتجددة في كل دورة من دورات الفصول.

من هذه المعرفة الكونية يضيف درويش عمقا افتراضيا إلى ما هو مادي، فالأرض عنده لا تحده بحدود الأرض ذاتها، أي حدودها الفعلية على الخريطة، وإنما تصبح الأرض لديه حالة نفسية وذهنية لها امتدادات لانتهائية في المطلق³ «إنه يهيئ للمطلق حاسة تتعايش مع اليومي الذي يصعب التعايش معه»⁴.

لكن هذا المطلق يظل في مجال الممكن الذهني وليس الممكن الفعلي، لذلك فإن التعامل مع جوهر الحياة في جانبه الطبيعي «فاشتبكي يا نباتات» أو في جانبه البشري «انتفاضة جسمي» يفضي إلى دلالة حلمية «عودة حلمي إلى جسدي». بكلمات أخرى أقول إنه على حين يستخدم

¹ - إعتدال عثمان، إضاءة النصّ، ص 129-130.

² - ينظر: محمود درويش، قصيدة الأرض، ص 640.

³ - إعتدال عثمان، إضاءة النصّ، ص 130-131.

⁴ - محمود درويش، معين بسيسو لايجلس على مقعد الغياب، مجلة الكرمل، ع11، بيسان للصحافة والنشر والتوزيع، نيقوسيا،

قبرص، 1984، ص 9.

دوال تحمل مدلولات حسية واقعية، سواء ما ارتبط منها بعالم النبات أو البشر، فإن يظل معلقاً بزمن عائم مكبل بذلك البعد الحلمى المطلق نفسه، ويظل يجاهد بائساً لكي يثبت قدمه على صخور الواقع الشرسة، ولكي يدخل في مجال الممكن الفعلي ما يزال موقوفاً على زمن لم يأت، فإن انفجار الأرض خصباً أو غضباً يظل ممتنعاً لامتناع تحقق الفعل¹.

إن الشاعر يلجأ إلى تلك الحقائق الكونية، لأن اليومي محبط وممزق ومتناحر إلى درجة يصعب التعايش معها. إنه يقوم بتجميع صورة ذهنية لوطن مستلب، عناصرها شذرات من مرايا مهمشة ومبعثرة في ماضٍ غائرٍ في الذاكرة، لكنه يتوهج بحياة لا تنطفئ لأنها الحياة الوحيدة القادرة على بعث الحياة في حاضر ميت، أو يكاد يموت².

ويتجلى تداخل الأزمنة في (قصيدة الأرض) من ديوان (أعراس) عندما يستحضر درويش الأزمنة الغائبة من منظور الأزمنة الحاضرة من خلال شهر آذار³ «الزمن في بعده جذراً عميقاً يتغلغل في مقاطع النص ويشده إلى مركز تتجمع فيه شبكة العلاقات التي تنسج حول الأرض»⁴ وما ينطوي عليه من دلالات واقعية وأسطورية، تمثلت في الأحداث التي وقعت يوم الأرض من سنة الانتفاضة من ناحية، وما يمثل هذا الشهر من انبعاث وتجدد، وخصب ونماء في البعد الأسطوري من ناحية أخرى⁵.

يبدأ المقطع باستعارة لها دلالتها على زمن الخصب وتقدير خاص لآثار من دون شهور السنة، لأنه فصل العطاء والخصوبة بلا حدود وينتهي بمشهد الأم الممتدة في شجرة السنديان بدلالات

¹ - إعتدال عثمان، إضاءة النص، ص 131.

² - المرجع نفسه، ص 131.

³ - رفعت عبد الله حمد المريات، تحولات التوظيف الأسطوري في الشعر العربي الحديث (محمود درويش-عبد الوهاب البياتي-أمل دنقل)، رسالة مقدمة إلى عمادة الدراسات العليا استكمالاً لمتطلبات الحصول على درجة الدكتوراه في الدراسات الأدبية، إشراف: محمد علي الشوابكة، جامعة مؤتة، 2014، ص 151.

⁴ - إعتدال عثمان، إضاءة النص، ص 120.

⁵ - رفعت عبد الله حمد المريات، تحولات التوظيف الأسطوري في الشعر العربي الحديث (محمود درويش-عبد الوهاب البياتي-أمل دنقل)، ص 151.

التحذر والإرتباط بالأرض، وتتضاعف أهمية الأم وصراها يماً المكان على اتساعه حتى كأنه الكون كله، إيدانا بعهد جديد هو مهد للإخصاب والحياة المستمرة. كما يوحي تكرر الشاعر لآذار أربع مرات في المقطع بتمسكه بزمن الإنبعث والتوكيد عليه وتشخيصه وتحديدته.

وإذا كان آذار في هذه القصيدة يأتي زمناً مطلقاً لحدث مفعم بإخصاب الوجود، فإنه في قصيدة (الأرض) يشكل بعدين في الدلالة العامة التي تنبئ بها القصيدة بصفته عنصراً زمنياً يستوعب الوجود، فزمن آذار يرتبط بشخص محدد واقعي، كما يرتبط بآخر مطلق يشتمل على الأسطوري والبعدان يتشابكان في علاقة تنسج حول الأرض لينطلق صوتها محدثاً بالأسرار الدموية. وهو خطاب ينتمي إلى ذكرى الأساطير المتصلة بتخضيب الأرض بدماء الآلهة. وعلى مستوى آخر يرتبط بأسرار دماء فلسطينية لخمس بنات أريققت دماؤهنّ على تراب الوطن في مكان محدد على باب مدرسة ابتدائية¹. يقول في مطلع القصيدة:

فِي شَهْرِ آذَارِ، فِي سَنَةِ الْإِنْتِفَاضَةِ، قَالَتْ لَنَا الْأَرْضُ

أَسْرَارَهَا الدَّمَوِيَّةَ، فِي شَهْرِ آذَارِ مَرَّتْ أَمَامَ

الْبَنْفَسِجِ وَالْبِنْدُقِيَّةِ، خَمْسُ بَنَاتٍ، وَقَفْنَ عَلَى بَابِ

مَدْرَسَةِ ابْتِدَائِيَّةٍ، وَاشْتَعَلْنَ مَعَ الْوَرْدِ وَالزَّرْعَرِ

الْبَلَدِيِّ، افْتَتَحْنَ نَشِيدَ التُّرَابِ...²

ويستطيع درويش أن يدمج شهر (آذار) في مناخ يشيع بعدة دلالات جديدة بحيث لم يعد آذار شهراً خاصاً بالأرض اليباب أو باليوت، إذ يصير إلى عدة أبعاد فعلى المستوى التاريخي هو شهر الإنتفاضة الأولى للفلسطينيين في أوساط السبعينات والتي يقيم لها الفلسطينيون عيداً سنوياً يسمى

¹ - محمد فؤاد السلطان، الرموز التاريخية والدينية والأسطورية في شعر محمود درويش، ص 25-26.

² - محمود درويش، الديوان، قصيدة الأرض، ص 637.

عيد الأرض في الثلاثين من آذار، وعلى المستوى التاريخي الشخصي هو زمن ميلاد محمود درويش¹، يقول:

وَفِي شَهْرِ آذَارِ قَبْلِ ثَلَاثِينَ عَامًا وَخَمْسِ حُرُوبٍ،
وُلِدْتُ عَلَى كَوْمَةٍ مِنْ حَشِيشِ الْقُبُورِ الْمُضِيِّ.²

وعلى المستوى الأسطوري هو الشهر الذي كانت تقام فيه احتفالات سنوية لكثير من شعوب منطقة البحر المتوسط لآلهة الخصب تموز وأدونيس وأوزيريس وأتيس.

ويرتبط (آذار) بالميلاد أو الربيع، حيث يجعله درويش ذا دلالة واضحة على أثر الخصب. وتنتشر عناصر الحياة بما فيها آثار الآدمية والنباتية، حتى إن الشاعر يصير طفلاً، وتشهد أيامه ميلاداً قويا للحياة ولقواها المخضبة الممتدة في أغوار كل شيء في الكون³. يقول الشاعر في قصيدة (غيمة في يدي):

.... آذَارُ طِفْلِ

الشُّهُورِ الْمَدَلَّلِ. آذَارِ يَنْدِفُ قُطْنًا عَلَى شَجَرِ

اللُّوزِ* آذَارِ يُولِمُ حَبِيزَةَ لِفْنَاءِ الْكَنِيسَةِ

¹ - محمد فؤاد السلطان، الرموز التاريخية والدينية والأسطورية في شعر محمود درويش، ص 25-26.

² - محمود درويش، الديوان، قصيدة الأرض، ص 639.

³ - محمد فؤاد السلطان، الرموز التاريخية والدينية والأسطورية في شعر محمود درويش، ص 25.

* - يعتبر موتيف اللوز من الموتيفات الذاتية عند درويش، يرمز إلى رائحة الوطن، وإلى اللون الأبيض، وإلى الطهارة وبداية الأشياء في تنشكّلها وصورورتها. كذلك يجيل إلى الحنين المتقد إلى الأرض. يرمز اللوز أيضاً إلى الضعف الإنساني في علاقة الحبيب بحبيته، وقد برز في المرحلة الثالثة، وكان الأكثر تكراراً في مجموعة كزهر اللوز أو أبعاد، 2005. وقد اعتبره درويش أيقونة دالة على بصمة المكان الفلسطيني، ينظر: حسين حمزة، معجم الموتيفات المركزية في شعر محمود درويش، مجمع اللغة العربية، مطبعة الهدى، حيفا، ط1، 2012، ص 459.

آذَارُ *أَرْضُ لِلَّيْلِ السُّنُونُو* ** وَلَا مَرَأَةَ

تَسَعِدُ لِصَرَخَتِهَا فِي الْبَرَارِي... وَتَمْتَدُّ فَيَشَجِرُ

السُّنْدِيَانِ *** 1.

وما إن يتم دخول اللحنين الأساسيين في مفتتح القصيدة حتى يظهر صوت الشاعر متوحداً بالأرض في بعديها الكوني والوطني (أنا الأرض)، ومازجاً بين القرار والجواب في اللحن الأساسي الثاني. ولا يكون ظهوره بصيغة المتكلم المفرد فحسب، وإنما يظهر كذلك متوحداً مع الجماعة في "سنطردهم"، وعلى حين يمثل الشاعر صوت القرار في هذا اللحن، فإنه يقوم كذلك بإنشاء علاقة محورية في القصيدة، طرفاها أنا-أنت، ومركزها الأرض.

ويكون بذلك قد مهد لدخول صوت الجواب في اللحن، وهو صوت خديجة، وخديجة ترتبط بالأرض من ناحية "الأرض أنت" وترتبط من ناحية ثانية بالفتيات الخمس. ويؤدي دخول هذا الصوت إلى انفتاح النص على بعد نبوي محمل بالرؤيا. لكن صوت خديجة يظل، على الرغم من

* -آذار هو الشهر الثالث (3) من شهور السنة الميلادية حسب الأسماء السريانية المستعملة في المشرق العربي. يقابله في التسمية الغربية شهر مارس. ارتبط آذار بالتراث والحكايا الشعبية والأمثال في المشرق العربي، <https://ar.wikipedia.org/wiki/> - ** يرمز موتيف السنونو إلى الهجرة المؤقتة، لأنه طير يخرج من سقف البيت "مهاجراً" ثم يعود إليه. وقد سحب درويش هذا المعنى على اللاجئ الفلسطيني، وهو جزء من المشهد الفلسطيني، وذاكرة الشاعر قبل خروجه من البلاد. وقد يرمز إلى الشاهد والدليل، والحنين، وقد يرمز إلى الحزن والحداد بسبب لونه الأسود. ومن ثم فهو يشير إلى ضعف ونفي الذات الشاعرة. كذلك يعتبر موتيف السنونو من رموزه الذاتية. ينظر: حسين حمزة، معجم الموتيفات المركزية في شعر محمود درويش، مجمع اللغة العربية، ص 327.

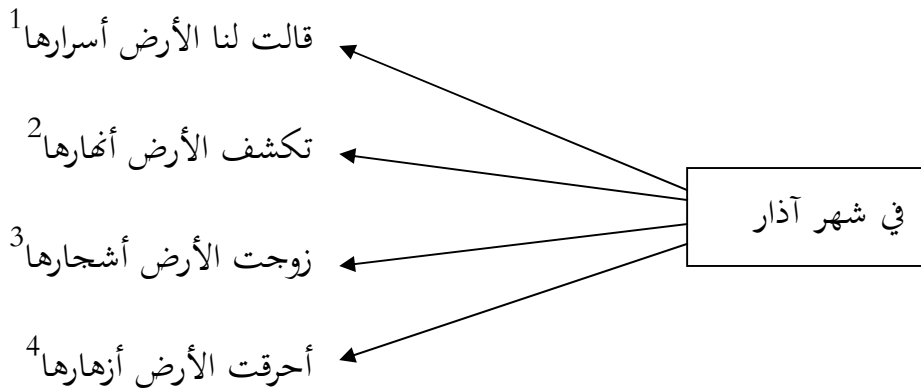
*** - يدلّ السنديان على التجدر، وعلى الماضي الممتدّ في الحاضر. وهو رمز للشباب والصمود أمام المتغيرات، وهو المأوى البديل في المرحلة الأولى بعد التشرد، وهو شاهد على الضحية والقاتل. والسنديان حاضر في الذاكرة الفلسطينية ومكوّن من مشهد الريف الفلسطيني، وينعكس في كثير من الأمثال الشعبية، ينظر: حسين حمزة، معجم الموتيفات المركزية في شعر محمود درويش، مجمع اللغة العربية، ص 322.

¹ - محمود درويش، ديوان الأعمال الجديدة، لماذا تركت الحصان وحيداً، في يدي غيمة، ص 286.

ذلك، وثيق الصلة بتفاصيل الحياة اليومية: «لا تغلقي الباب» و«إناء الزهور» و«جبل الغسيل» ويقوم اللحن الأخير بالمزج بين الألحان السابقة في تآلف هارموني، يمتد بامتداد القصيدة.

فنتبع دخول هذه الألحان بصورة كاملة قدر الإمكان إلى القصيدة.

يتوزع دخول الزمن في قرار اللحن الأول على النحو التالي:



ويلاحظ أن هذه الترتيلة التي ترفع إلى الأرض في موسم الخصب تأتي كلها في نهاية المقاطع السردية التي وردت فيها⁵.

ولا يقتصر ظهور صوت الزمن في بعده المطلق في المواضع السابقة وحدها، وإنما يظهر بصورة مكثفة في المقطع رقم (III) الذي يشكل مع المقطع رقم (3) وحدة تقع في المنتصف من القصيدة وفي المركز منها، إذا استثنينا المقطع المزدوج الأخير، حيث تصل المعزوفة إلى ذروة التمازج والتدفق اللحني في قوة وسرعة فائقة. أما في المقطع (III) فيتصاعد الجو الشعائري الاحتفائي ليتوج فعل إحصاب بشري للأرض. هنا يصيح الشاعر، الناطق بصوت الجماعة، وهو العابد للأرض، هو

1 - ينظر: محمود درويش، قصيدة الأرض، ص 637.

2 - ينظر: المصدر نفسه، ص 640.

3 - ينظر: نفسه، ص 642.

4 - ينظر: نفسه، ص 645.

5 - إعتدال عثمان، إضاءة النص، ص 121.

الكاهن والشعيرة، هو القربان والمذبح، وهو قدس أقداس الوطن الذي يحرق حوله البخور وتتصاعد داخله الأناشيد مرددة لأصداء شعائر العبادات الوثنية فحسب، بل تاريخ الديانات السماوية الثلاث، مكثفة في ترنيمة واحدة، ترفع إلى أرض الأنبياء.¹

إن شهر آذار في هذا المقطع يؤذن باستيقاظ الخيل، والخيول ترتبط في قاموس درويش الشعري بإجاءات جنسية واضحة وتشكل نعمة الخيل والتنويجات المصاحبة لها سطرًا شعريًا مفصليًا، يربط بين المستويات المتعددة للبعد الديني في هذا المقطع. وتظهر هذه النعمة مرتين في صيغة متماثلة «في شهر آذار تستيقظ الخيل / سيدتي الأرض».

فما بين الصيغة الأولى والثانية يتفتح النصّ على تداخل المستويات الدينية إلى جانب التداخل في الصيغة نفسها بين صوت الزمان وصوت المكان في بعدهما المطلق، فتظهر ألفاظ مثل «البحور، الهياكل، نشيد»، وعبارات مثل «أنبياء فلسطين، خروج المسيح من الجرح والريح، صعود الفتى العربي إلى الحلم والقدس»².

وتظهر النعمة ذاتها في تنويع مصاحبة، تظهر في «القمم اللولبية تسطها الخيل»، كي تستدعي مرة أخرى المستوى الديني الذي يلمح إلى صعود الفتى العربي في معراج النبوة، فيرتبط بـ (سجادة للصلاة السريعة) وتعود نعمة الخيل في صورة مركبة، تندغم فيها العلاقات بين الزمان والبحر والأرض «في شهر آذار ينخفض البحر عن أرضنا المستطيلة مثل حصان على وتر الجنس». إن الخيول التي استيقظت في شهر آذار تنطلق في عنفوان قوى الطبيعة، تصهل برغبة شبقية لتخصيب الحياة وبعثها. وتستجيب الأرض فتزوج أشجارها في شهر آذار، وفي شجر الساحل العربي»، ويدعو الشاعر الأرض أن تغمره بالخصب «أرجوك - سيدتي الأرض - أن تسكنيني وأن تسكنيني سهيلك»³.

¹ - إعتدال عثمان، إضاءة النصّ، ص 121-122.

² - المرجع نفسه، ص 122-123.

³ - ينظر: محمود درويش، الديوان، قصيدة الأرض، ص 642.

وينصهر صوت الشاعر مع الأصوات الأخرى فيصبح جزءاً من الحدث الكوني، وجزءاً من طاقات الخصب الكامنة في أرض الوطن، فيكون وهذا ريعي الطليعي/ هذا ريعي النهائي

وفي المقطع (٥) ينغرس درويش في شهر آذار ويظل في مفترق الفصول الأربعة شاهداً على الحدث الكوني، ويلتقي في ذلك الزمن نفسه بشاعر آخر هو ت.س. إليوت Eliot، فيستحضر نصاً شهيراً له هو نص قصيدة الأرض الخراب The Wasteland وبالتحديد مطلع القصيدة¹ إذ يقول: "April is the crullest month"² لكن درويش يعدل المطلع بقوله: «آذار أقسى الشهور»³، إن هذا التعديل يتماشى مع السياق العام للقصيدة، من ناحية لكنه يهدف، من ناحية ثانية تكتسب أهمية قصوى في هذا السياق نفسه، إلى إزاحة النصّ الغائب من بؤرة الاهتمام⁴.

وإخلال نسق آخر من العلاقات مكان نسق العلاقات في قصيدة إليوت، وإن لم تلغ هذه الإزاحة التفاعل بين النصين ويستهدف هذا النسق الأخير تشكيل صورة ذهنية قائمة على التداخي وخلق إيجاءات قوية تشي بوضع الإنسان المعاصر وما يكتنفه من أنواع الانفصام وأشكال الانهيار والجذب والعقم التي تحيم على علاقاته بالعالم، وتدمغ العصر بتجلل في الشق الأول، ويصبح النص الغائب في هذا السياق معادلاً للواقع المتناحر الممزق، على حين تلتشم أطراف القصيدة مشكلة وحدة متماسكة ومتجانسة في الزمان والمكان.⁵

¹ - اعتدال عثمان، إضاءة النصّ، ص 123.

² - T.S.Eliot, the poems of T.S Eliot, "the burial of the dead", VI , collected poems 1909-1962, the waste land: an editorial composite, Faber &Faber, London, 2015, p55.

³ - ينظر: محمود درويش، الديوان، قصيدة الأرض، ص 646.

⁴ - اعتدال عثمان، إضاءة النصّ، ص 124.

⁵ - المرجع نفسه، ص 124.

وإذا تتبعنا صوت الزمان الفلسطيني في جواب اللحن الأساسي الأول وجدنا أنه بعد أن يظهر في المفتاح في المقطع (1) يعاود الظهور في المقطع نابضا بشهقه أوتار الكمان حين تعزف أنغام الذكريات.

والذكريات هنا تحمل خصائص السيرة الذاتية، لكنها سيرة ذاتية تدمج الخاص في العام عن طريق استخدام الضمائر، فينتقل الخطاب من ضمير المتكلم المفرد إلى ضمير المتكلم الجمع في سهولة ويسر يؤديان إلى المزج بين السيرة الذاتية والسيرة الجماعية، على حين يربط هذه السيرة المزدوجة بالحادث تاريخية واقعية، إنه يقوم بتفتيت الماضي وبعثرته كي يعيد بناءه، ويعيد حفر التاريخ، تاريخه الشخصي وتاريخ فلسطين، على جدران ذاكرته وذاكرة الوطن¹.

وفي قصيدة "جدارية" يتجلى الارتباط بالزمن الأسطوري من خلال استحضار البعد الديني والأسطوري عبر أسطورة أوزيريس، ورمز المسيح، المتمثلة برحلة الألم التي انتهت بالموت كما جاءت في الميثولوجيا المصرية، والعقيدة المسيحية...

ويدوب الزمن في الزمن، والحادث في الحادث، وتذوب الشخصية في الشخصية، ويدوب الموت في بذرة الحياة في انتظار ولادة ما وزمن ما².

يقول درويش في جداريته:

قَالَ طَيْفٌ هَامِشِيٌّ: «كَانَ أَوْزَرِيْسُ

مِثْلَكَ، كَانَ مِثْلِي. وَابْنُ مَرْيَمَ

كَانَ مِثْلَكَ. كَانَ مِثْلِي. بَيْدَ أَنْ

¹ - اعتدال عثمان، إضاءة النص، ص 124-125.

² - رفعت عبد الله حمد المرايات، تحولات التوظيف الأسطوري في الشعر العربي الحديث (محمود درويش-عبد الوهاب البياتي-أمل دنقل)، ص 154-155.

الجُرحُ في الوقتِ المناسبِ يُوجعُ

العدَمُ المَرِيضُ، وَيَرْفَعُ المَوْتَ المُوَقَّتَ

فِكْرَةٌ...»¹.

الجمع بين أوزيريس والمسيح، في هذا السياق، يؤدي إلى تجاوز الدلالة المكررة لعودة الخصب بعد الجذب مع أوزيريس، أو بإمكان إعادة الموتى، كما فعل المسيح مع إيعازر الذي أعاده إلى الحياة، ليس بالدلالة السلبية التي انطوت عليها قصيدة خليل حاوي "لعازر 1962" وإنما بالدلالة الإيجابية التي تتجاوز فيها قيامة إيعازر وبعث أوزيريس، بعد أن جمعت إيزيس أشلاءه وردّته إلى الحياة، وذلك في سياق نوعي، يغدو فيه الإله الأسطوري كالنبي في الإشارة إلى التحليلات المتعددة لسحر العودة إلى الحياة، حيث ترتوي الأرض بالمطر، وتزهو شقائق النعمان وغيرها من أنواع الزهر².

ينفتح درويش على ذلك الزمن الأولي المقدس، فباستعادة الأساطير وبالذاكرة التي تستعيد الماضي يفهم ذاته من جديد في لحظة مواجهة الموت تخرج الذات من الزمن الواقعي الحاضر الأسطوري لتعيش في اللازمان. ويلتبس التاريخ الذاتي/الواقعي بالأسطوري وحضوره المكثف خارج المؤلف.

ويتبدى هذا من بداية جداريته، حيث يفتح الزمان وترى الذات نفسها معلقة في السماء بين الماضي والحاضر، الأمر الذي يسمح بمراجعة شاملة للكينونة والهوية، حيث يتحقق ذلك من خلال الطيران³:

¹ - محمود درويش، أعمال جديدة، ص 502.

² - جابر عصفور، التحديق في الموت، eladab.blogspot.com.

³ - ميساء الخواج، الأسطوري ومساءلة الوجود في "جدارية" محمود درويش، مجلة ألف، الجامعة الأمريكية بالقاهرة، 2014، ص

...كُنْتُ

أَعْلَمُ أَنَّنِي أُلْقِي بِنَفْسِي جَانِبًا...

وَأَطِيرُ

...

.....كُنْتُ، وَلَمْ

أَكُنْ. فَأَنَا وَحِيدٌ فِي نَوَاحِي هَذِهِ

الْأَبْدِيَّةِ الْبَيْضَاءِ.....

... لَمْ أَجِدْ أَحَدًا لِأَسْأَلَ

أَيْنَ "أَيْنِي" الْآنَ؟ أَيْنَ مَدِينَتُهُ

الْمَوْتَى، وَأَيْنَ أَنَا؟ فَلَا عَدَمٌ

هُنَا فِي اللَّاهُتْنَا... فِي اللَّأَزْمَانِ،

وَلَا وُجُودٌ.¹

نلاحظ أنّ صوت الشاعر المريض خفت، فازدادت المساحة البصرية التي اختفت منها جميع الألوان وغلب عليها لون البياض وخفت فيها الإحساس بالألم، وبالزمان، وبالعواطف.²

ويتضح الزمن الأسطوري في قصيدة "مديح الظلّ العالي"، يقول درويش:

¹ - ينظر: محمود درويش، (الأعمال الجديدة)، جدارية، ص 441-442-443.

² - محمد بكر، التصوير الفني وتشكيل فضاء النصّ في جدارية محمود درويش، مجلة جامعة الأزهر، عدد خاصّ بأعمال مؤتمر "محمود درويش القضية والإنسان"، أكتوبر 2000، ص 322-323.

لَا شَيْءَ يَكْسِرُنَا فَلَا تَعْرِقْ تَمَامًا

فِي مَا تَبَقِيَ مِنْ دَمٍ فِيْنَا ..

لِنَذْهَبِ دَاخِلَ الرُّوحِ الْمُحَاصِرِ بِالتَّشَابُهِ وَالبِتَامَى

يَا ابْنَ الهَوَاءِ الصَّلْبِ يَا ابْنَ اللَّفْظَةِ الأُولَى عَلَى الجُزْرِ القَدِيمَةِ،

يَا ابْنَ سَيِّدَةِ البَحِيرَاتِ البَعِيدَةِ، يَا ابْنَ مَنْ يَحْمِي القُدَامَى

مِنْ حَطِيئَتِهِمْ. وَيَطْبَعُ فَوْقَ وَجْهِ الصَّخْرِ بَرَقًا أَوْ حَمَامًا.¹

يوظف الشاعر رمز ابن عوليس وبينلوب سيدة البحيرات القديمة ليرمز إلى النصر الذي أحرزه بالرغم من كل العقبات التي اعترضت طريقه، ليصبح مثلاً للبطل الأسطوري. ويكمن البعد الأسلوبي لهذا الاقتباس في كون الشاعر أراد أن يجعل من الفلسطيني ذلك البطل الأسطوري الذي يقاسي الآلام والمعاناة، لكنه يظفر في النهاية بمبتغاه وهو ما يبعث في روح الفلسطيني قوّة الصبر والتحمل. هكذا استفاد درويش من هذا الرمز حين جعل من ابن عوليس رمزاً للصمود والتحدي والتمسك بالأرض، خصوصاً حين يوظف كلمات ذات صفات زمنيّة خالدة مثل ألفاظ (الأولى، القديمة، البعيدة، والقدامى)، وبذلك استطاع أن يقيم علاقة جدلية بين الزمن الأسطوري والزمن الواقعي مما يجعل الزمن الأسطوري جزءاً لا يتجزأ من بنية القصيدة.²

وقد يتداخل المكان مع الزمان كما نلاحظ في قصيدة "تموز والأفعى" لمحمود درويش. يقول:

¹ - محمود درويش، مديح الظل العالي (الأعمال الأولى 2)، ص 339-340.

² - دليلة خيارى، مقارنة أسلوبية دلالية لشعرية محمود درويش من خلال قصيدته مديح الظل العالي، مذكرة لنيل شهادة الماجستير في الأدب العربي تخصص قضايا الأدب والدراسات النقدية المقارنة، كلية الآداب واللغات، جامعة الجزائر، إشراف: علي ملاحى، السنة الجامعية: 2007/2008، ص 179. نقلاً عن حسين حمزة، مراوغة النص، دراسات في شعر محمود درويش، ص 98.

تَمْوِزَ مَرَّ عَلَى خَرَائِنَا
وَأَيَّقِظَ شَهْوَةَ الْأَفْعَى
الْقَمْحُ يُحْصَدُ مَرَّةً أُخْرَى
وَيَعْطِشُ لِلنَّدَى ... المَرْعَى
(...)

فَتَسَاءَلَ الْمُنْفَى:
كَيْفَ يُطْبِعُ زَرْعَ يَدِي
كَفًّا تُسَمِّمُ مَاءَ آبَارِي؟
وَتَسَاءَلَ الْأَطْفَالَ فِي الْمُنْفَى:
آبَاؤُنَا مَلَأُوا كَيْالِينَا هُنَا ... وَصَفَا
عَنْ مَجْدِنَا الدَّهْبِيِّ
قَالُوا كَثِيرًا عَنْ كُرُومِ التِّينِ وَالْعِنَبِ
تَمْوِزُ عَادَ وَمَا رَأَيْنَاهَا
وَتَنْهَدُ الْمَسْجُونَ: كُنْتَ لَنَا
يَا مَحْرَقِي تَمْوِزَ ... مِعْطَاءَا
رَخِيصًا مِثْلَ نُورِ الشَّمْسِ وَالرَّمْلِ
وَالْيَوْمَ تَجْلِدُنَا بِسُوطِ الشَّقِيقِ وَالذُّلِّ.¹

¹ - محمود درويش، تموز والأفعى، 1/ 170-171-172.

بنى الشاعر قصيدته على زمنين رئيسيين: أحدهما انبثق عن الجوّ الأسطوريّ الرمزي والمتمثّل في عودة "تموز"، وثانيهما تولّد عن تلك الومضات الواقعية التي وردت على شكل تساؤلات اعتمدت على استرجاع الذاكرة لزمن كان فيه "تموز" معطاء كريماً.

أمّا الفضاء المكاني، فتمثّل في الوطن الذي خلفته عودة "تموز" المشؤومة خرائب يملؤها الجذب والجوع والعطش، حيث جعل الشاعر من البعث المشوه مدخلاً رمزياً لموضوعه¹.

تتبع الأرض في قصائد درويش الأولى، موضوعاً للقصيدة، أو موضوعاً وإشارة معاً.

موضوعاً «مضمونه» العذاب الفلسطيني، وإشارة إلى موقف فكري يستنهض الفلسطينيين ويمدهم بالأمل. يصدر تصور الشاعر في أرضه،/ وعن التزام فكري يوجه القصيدة إلى "البسطاء". تقف الأرض والحال هذه، خارج القصيدة، لأنها موضوع لها، تصوغها الذات الشعرية بأدواتها، في فترة لاحقة، وبعد أن أصبح محمود درويش الشاب شاعراً رومانسياً بامتياز، محا مسافات كثيرة، لم يبق خارج الأرض ولم تعد الأرض، فهو الأرض في داخلها وخارجها، ولم تعد القصيدة خارجه يكتبها بأدوات تعلّمها، فهو القصيدة والشعر، وما عادت البلاد قريبة منه أو بعيدة، بعد أن تقمصته الأرض وتقمصها².

الأرض، التي التبست بالحبيبة، هي البداية، والشاعر تابع لها، يستمد من جرّها ثورة، ويستولد من أغنيتها نشيده، فهي قوامة "عليه" يمشي وراءها ويصف أقدارها، في انتظار الفجر وتكاثر السنابل.

¹ - عائشة لعبادلية، جماليات التوظيف الأسطوري في الشعر العربي المعاصر قراءة في نماذج شعرية، صفوة الكتاب في اللغات والآداب، دار خالد اللحياي للنشر والتوزيع، عمان، ع2، ط1، 2017، ص 84.

² - عبد الإله بلقرين، هكذا تكلم محمود درويش، دراسات في ذكرى رحيله، (فيصل دراج، دلالة الأرض في قصيدة متحوّلة)، ص 35.

تسرد القصيدة، في ثلاثة مقاطع، يصف المقطع الأول، الذي يجمع بين الغزل والتحريض، أحوال العاشق المعذب، ويتوقف الثاني أمام أحوال المعشوقة العائرة، وينفتح الثالث على وعد كبير يحو الاغتراب ويشير بنهاية سعيدة.

تبدأ القصيدة باغتراب كاسح يشي بخلاص قريب وتتوقف، قبل وصوله، أمام عذاب المعشوقة وتأسى العاشق، ينكشف عذابها، بإيقاع متواتر، في تعابير متنوعة¹:

رَأَيْتُكَ أَمْسٍ فِي الْمِينَاءِ

مُسَافِرَةً بِأَهْلِ... بِأَزَادٍ

.....

رَأَيْتُكَ فِي جِبَالِ الشُّوكِ

رَاعِيَةً بِأَغْنَامِ

مُطَارِدَةً، وَفِي الْأَطْلَالِ...

.....

رَأَيْتُكَ فِي حَوَابِي الْمَاءِ وَالْقَمَحِ

مُحَطَّمَةً رَأَيْتُكَ فِي مَقَاهِي اللَّيْلِ خَادِمَةً

.....

رَأَيْتُكَ عِنْدَ بَابِ الْكُهْفِ...

¹ - عبد الإله بلقرين، هكذا تكلم محمود درويش، دراسات في ذكرى رحيله، (فيصل دراج، دلالة الأرض في قصيدة متحولة)، ص

رَأَيْتِكَ فِي الْمَوَاقِدِ... فِي الشَّوَارِعِ ...

رَأَيْتِكَ فِي أَغَانِي الْيَتِيمِ وَالْبُؤْسِ!¹

رَأَيْتِكَ مِلءَ الْبَحْرِ وَالرَّمْلِ

وَكُنْتِ جَمِيلَةً كَالْأَرْضِ... كَالْأَطْفَالِ... كَالْفَلِّ

وَأَقْسِمُ:

مِنْ زُمُوشِ الْعَيْنِ سَوْفَ أُخِيْطُ مِنْدِيالاً

وَأَنْقَشُ فَوْقَهُ شِعْراً لِعَيْنَيْكَ

.....

يَمِدُّ عَرَائِسَ الْأَيْكِ...²

تنطوي القصيدة على شكل حكائي، يسرد جمال المفقود وعذاب الفاقد وبهجة المفقود- المستعاد، ولهذا تأتي جمالية القصيدة من جمالية السرد التي تصف، بأشكال مختلفة، أحوال المنفي في وطنه المصادر. ومع أن فلسطين حاضرة الحضور كله في قصيدة درويش، في هذا الطور من كتابته الشعرية، فالأرض الفلسطينية لا تصوغ منظوره الشعري للعالم، فهي «موضوع خارجي» تبنيه الذات الشعرية بأدواتها الخاصة، أو أنها موضوع جمالي متعدد الوجوه يطبق عليه الشاعر عمله المجتهد في اللّعة: المعشوقة الجميلة التي تدمي عيناها قلب الحبيب، اليتيمة الموزعة على الكهف والميناء، الراعية التي فقدت ما ترعاه،...³

¹ - محمود درويش، عاشق من فلسطين، ص 133-135-136.

² - المصدر نفسه، ص 136-137.

³ - عبد الإله بلقزيز، هكذا تكلم درويش في ذكرى رحيله، ص 34.

ثانيا- الموت.

لا شك فيه أن قضية "الموت" قد استقطبت اهتمام المفكرين والفلاسفة والأدباء على مر العصور، فتيار فلسفة "موت الإنسان" يستلهم أفكاره وأطروحاته من أقطاب نقد الميتافيزيقا" كتنشيه وهيدجر.

ولقد كانت فلسفة "موت الإنسان" فيما يمكن اعتباره مرحلة أولى للمشروع الفكري عند فوكو إتماما لما كانت البنيوية قد بدأت من قبل، من هدم لدعائم النزعة الإنسانية¹.

وظاهرة الموت في شعر محمود درويش تكشف عن رؤية خاصة لقضية الموت عنده، فقارئ الخطاب الشعري يلحظ أن حديثه عن الموت ليس حديث الخائف منه، القلق على مستقبله، على نحو ما نرى عند معظم المفكرين والفلاسفة، بل هو يرى فيه نقطة البدء نحو حياة كريمة حرة، وطريقا من طرق السعادة التي يحلم بتحقيقها، أو بعبارة أخرى إن محمود درويش قد اقترب بحبه للموت من مسلك الرومنتيكيين الذين يرون في الموت نهاية للعذاب وبداية للسعادة، ولكنه يختلف عنهم في أن تمنيه للموت لا ينم عن نزعة تشاؤمية انهزامية، بل هي نزعة المتفائل الحالم بحياة أفضل في ربوع وطنه.

إن رؤية درويش للموت تنبع من إيديولوجيا معينة، وهي أن استرجاع الوطن والعودة إليه لا يتحققان إلا عن طريق الموت والإستشهاد، فعشقه لوطنه جعله يعشق الموت، ويصوره لنا في ثوب جميل على خلاف ما هو في عرفنا².

¹ - عبد الرزاق الدواي، موت الإنسان في الخطاب الفلسفي المعاصر، دار الطليعة للطباعة والنشر، بيروت، لبنان، ط1، 1992، ص 128-129.

² - محمود صلاح زكي أبو حميدة، الخطاب الشعري عند محمود درويش، دراسة أسلوبية، مطبعة المقداد غزة، ط1، 1421هـ/ 2000م، ص 111.

قال صلاح فضل:

« لا أعرف شاعراً عربياً محدثاً أطال التحديق في وجه الموت مثل محمود درويش، صحيح أن السياب تقاطرت نفسه وتآكل جسده وهو يقاوم بشعره، وكذلك صلاح عبد الصبور الذي استفزته عبارة "بيتس" الإنسان هو الموت... وكان الموت قد أصبح رفيق محمود درويش منذ عملية القلب المفتوح الأولى فوصفه شعرباً أكثر من مرة وأفرد له أكثر من ديوان منذ "الجدارية" الشهيرة»¹.

ويمكن اعتبار قصيدة محمود درويش الطويلة المعنونة بـ "جدارية" مواجهة للموت بسلاح الذاكرة الحية التي تختزن قدراً وفيراً من الأحداث والرموز الثقافية. إنه يقدم عبرها على إشهار الكتابة بكل من تختزنه من حدود معرفية وحدود خيالية في وجه الموت الذي يتربص بالجسد، وهو بعبارة أخرى يفضح عري الموت وجبته بالإشارة إلى كونه لا يستطيع أن ينال من ضحيته سوى الأعضاء الهشة، لكنّه في المقابل لا يقوى على ابتزاز حملته الرمزية تلك التي تمكنه من المكوث خالداً في ملكوت الأفكار والتوجه الرمزي والجمالي².

ويتضح ذلك جلياً من خلال الكلمة التي ألقاها الشاعر في حفل التوقيع على "جدارية" الذي أقيم في رام الله.

لقد استبدّ بي هاجس النهاية، منذ أدركت أنّ الموت النهائي هو موت اللّغة، إذ خُيِّل إليّ بفعل التخدير-أنّي أعرف الكلمات أعجز عن النطق بها. فكتبت على ورق الطيب: «لقد فقدت اللّغة»... أي لم يبق مئّي شيء. لم يبق مئّي أكثر، فمن أنا بلا لغة!

لذلك، لم أتوقّع لهذا العمل أن يُنجز. كان المعنى الوحيد لوجودي هو أن أتمكّن من الكتابة للمرّة الأخيرة، وحين كتبت هذه القصيدة طيلة العام الماضي، استبدّ بي هاجس نهايةٍ أخرى: لن أحيأ

¹ - صلاح فضل، محمود درويش حالة شعرية، الدار المصرية اللبنانية، القاهرة، ط1، 2010، ص 114.

² - عبد السلام المساوي، جماليات الموت في شعر محمود درويش، دار الساقى، بيروت، لبنان، ط1، 2009، ص 49.

لأكتب عملاً آخر، لذلك سمّيته "جدارية" لأنه قد يكون عملي الأخير الذي يلخص تجربتي في الكتابة، ولأنّه نشيد مديح للحياة.¹

هكذا قرأ الشاعر حياته بعد عملية القلب المفتوح التي نقلته إلى جهة البياض قبل أن يتم "استرجاعه" إلى حالة الوعي بالصدمات الكهربائية. ويكشف شعر محمود درويش، هنا، عن تزامن تلاشي غنائية الموت مع موت التاريخ. إذ لم يعد للموت معنى يعلو به ويربطه بصيرورات العالم والمجتمع المنتفض وقد أصبح حادثة فردية ونثرية هجرها الوهج وبريق الشهادة منذ سقوط التاريخ في العبثية.²

لذا نجد في مجموعاته الشعرية الأخيرة، خصوصاً منذ (الجدارية) إحساساً بالزمن أقوى من الإحساس بالمكان، الذي لربما كان يميز سيرورة خطابه الشعري في السابق وهو إحساس ينبع من كون أن ما تبقى من العمر أصبح معروفاً ومرئياً، فالبدائيات ابتعدت وصارت النهاية أكثر وضوحاً، وهذا يجرّك أسئلة حول الموت، حول الوجود والعدم، ويعطيك إحساساً بأنك في صراع مع الزمن هل تسبقه أم يسبقك وأن عليك أن تسجل شهادة حضورك في العالم من خلال بلورة النص الشعري. وهذا المهم لم يكن موجوداً في السابق بنفس الكثافة، ذلك أنه لا يملك الوقت ليحدد وهمه بتغيير العالم وهو منشغل الآن بالعثور على معنى ما لهذا الوجود العبثي في محاولة لمقاومة العبث بعث جمالي.³

وفي ذلك يقول مجاوباً عن السؤال الذي طُرح عليه:

«J'ai vécu une mort brève qui a profondément modifié mon comportement personnel et même poétique. J'étais auparavant plus nerveux, impulsif,

¹ - محمود درويش، حيرة العائد، مقالات مختارة، ط1، دار رياض الريس للكتب والنشر، بيروت-لبنان، يونيو 2007، ص 146-145.

² - أحمد دلبياني، موت التاريخ منحى العدمية في أعمال محمود درويش الأخيرة، فسيرا للنشر، 2010، الجزائر، ص 62.

³ - هاني الخير، محمود درويش رحلة في دروب الشعر، موسوعة أعلام الشعر العربي الحديث، دار فيلتس الجزائر، ط1، 2008، ص 58-59.

irrespectueux de la bienséance dans mes échanges avec les autres. Je n'établissais pas de frontières entre le cœur et la parole lors de cet accident. J'ai entrevu la mort et la mort était très belle. Comme un sommeil sur de l'ouate blanche. Un vol sur des nuages. Plus tard j'ai regardé une émission télévisée en France au cours de laquelle les invités parlaient d'expériences analogues. La plupart avaient vu cette blancheur et ressenti le moment du retour à la vie comme une intense douleur. C'est ce que j'ai essayé de dire dans de courts poèmes écrits par la suite».¹

يعمل درويش في مجموعاته الشعرية الأخيرة، التي أصدرها في عهد التسعينات من القرن الماضي (لماذا تركت الحصان وحيداً، سرير الغريبة، وجدارية) على أخذ قارئه باتجاه أصقاع جديدة في تجربته الشعرية.

إن الاستعارات الأساسية الدالة على الأرض تسحب لتحل محلها تراجيديا الفرد في صراعه مع الميتافيزيقا، مع الثوابت الكونية الكبرى: معنى العيش، والموت والفناء، والخلود، والحب، وعبثية التواصل الإنساني.

لذلك من الصعب فهم جدارية درويش دون وضعها في سياق شعره السابق الذي يضمن منه مقاطع مختزلة شديدة الدلالة.

هذه القصيدة التي يعلو إيقاعها ويهبط وصولاً إلى حوار ملاك الموت.²

وتقف الجدارية عند تشكيلات أسطورية متعددة يستدعيها محمود درويش ويوظفها في سياقاتها النصية لكي تبني معه الإجابة عن أسئلته فضلاً في دورها في تعميق رؤيته في موضوعات النص، وتأتي جميعها في إطار الصراع مع فكرة الموت حيث تشكل الحياة رمز الخصب.³

¹ - Mahmoud Darwich, La Palestine comme métaphore, traduit par: Elias Sembar, Traduit de l'hébreu de l'arabe Babel par: Simone Bitton, septembre 2002, p 46.

² - عبد الإله بلقرين، هكذا تكلم محمود درويش دراسات في ذكرى رحيله، ص 151-152.

³ - ينظر: فاروق إبراهيم مغربي، في النقد التطبيقي، "قراءات جديدة"، دار المركز الثقافي للطباعة والنشر والتوزيع، دمشق، ط1، 2007، ص32.

ومن الأساطير التي يوظفها درويش ملحمة جلجامش، وأسطورة أدونيس، وطائر الفينيق، وزهرة النرجس، وأسطورة بابل، وأسطورة البعث في الأساطير الزراعية وغيرها. ولقد شكلت ملحمة جلجامش جزءاً واضحاً من نص درويش، استحضر فيها مأساته وواجه الموت واليباس، وكأننا أمام معاناة جلجامش ودرويش يعانيان محنة الوجود وكلاهما أطل على الموت فأفزعه إيقاعه، فتاق إلى الخلود وراح يبحث عنه، ويتذكر مأساة جلجامش بعد موت صديقه أنكيديو، تلك الأسطورة التي تطرح سؤالاً إشكالياً وأزلياً عن سر الحياة ولغز الموت كما عبرت عنه في شخص جلجامش، واستطاع درويش تطويع الأسطورة بقدرة وإجادة خلق معها تناسقاً مع جداريته وبحث جدلية الموت والحياة والخلود والفناء¹.

وَلَمْ نَزَلْ نَحْيَا كَأَنَّ الْمَوْتَ يُخْطِئُنَا،

فَنَحْنُ الْقَادِرِينَ عَلَى التَّدَكُّرِ قَادِرُونَ

عَلَى التَّحَرُّرِ، سَائِرُونَ عَلَى خُطَى

جُلْجَامِشِ الْخَضْرَاءِ مِنْ زَمَنِ إِلَى زَمَنِ².

وكانت تجربة الموت قاسية دخل فيها عوالم قاسية واستعاد مشاهد كثيرة جداً، وعاش أزمة عديدة وذهب في خوفٍ عميق أن يكون نسي كل شيء.

هذه التجربة حتمت عليه أن يطرح أسئلة وجودية، وأن يعالج قضايا وأسئلة لم يعالجها من قبل، واكتشف أن الحياة لا تستحق أكثر من أن تعاش، ولذا عاد إلى الطفولة عبر الثقافات وعبر التاريخ، وظل محتفظاً بلغة قوية تحارب الموت، لغة أقوى من السلاح، لغة الشعر.

¹ - محمد أحمد القضاة، الظواهر الأسلوبية في جدارية محمود درويش، مجلة جامعة الشارقة للعلوم الإنسانية والاجتماعية الجامعة الأردنية، المجلد 1، العدد 2، جمادى الأولى 1430هـ / يوليو 2009م، ص 258.

² - محمود درويش، الأعمال الجديدة، جدارية، ص 512.

وكان عميقاً في نظرتة إلى الكون والحياة والمرأة والرجل والأسطورة والخرافة والقصيدة واللغة وصراعات العالم، وصراعات الفلسطيني مع الآخر.

طرح فيها الخصوصية الإنسانية في مواجهة الموت والمرض والضعف البشري، والحاجات الصغيرة التي تعمق الإنسانية مزج بين الفردية الإنسانية والذات الجماعية (الشعب)، والبعد الإنساني الشمولي الذي تتوحد فيه الإنسانية جمعاء¹.

وتعتبر جلعامش من أهم الأساطير التي وظفها درويش توظيفاً فنياً في شعره، حيث كان حضورها لافتاً ومسيطرأً لاسيما في جدارية 2000، خصوصاً وأن الشاعر كان يمر بمرض عضال وقف في حينه أمام الموت وجها لوجه، ما ألح عليه سؤال الخلود، الذي أرقّ جلعامش، ربما ليس على صعيده الشخصي فحسب بل على صعيد شعبه الفلسطيني الذي يتعرض للإبادة عبر المجازر الجماعية التي يرتكبها المحتل على أرضه وفي مهاجرة دون ذنب.

فدرويش في قصيدة (البئر) مثلاً يحاول البحث عن الخلود محاولاً افتتاحه بالخلود الذي كان يمكن للقصيدة أن توفره له، الخلود هو ذاته الذي حققه جلعامش باسمه وبملمحته، ولكن الأهم من هذا كله هو الإشارة إلى إمكانية الولادة الجديدة لذات الشاعر، تلك الولادة التي احتاجت إلى أكثر من عملية قيصرية لكي تكتمل بعد محاض من حمى الأسئلة التي جسدتها القيتارتان في (لماذا تركت الحصان وحيداً)، لا سيما بالصورتين اللتين دلّتا عليهما في قصيدة البئر².

¹ - عالية محمود صالح، اللغة والتشكيل في جدارية محمود درويش، اللغة والتشكيل في جدارية محمود درويش، مجلة جامعة دمشق، المجلد 26، العدد الثالث + الرابع، 2010، ص 334.

² - عقبة فالخ عبد الهادي طه، الإستعارات الكبرى ودلالاتها في أعمال محمود درويش، رسالة ماجستير، إشراف الدكتور عبد الرحيم الشيخ، كلية الآداب- الدراسات العليا، برنامج الماجستير في الدراسات العربية المعاصرة، جامعة بيزرت، فلسطين، 2014، ص 131.

يقول درويش:

...وَرَأَيْتُ أَنِّي قَدْ سَقَطْتُ
عَلَيَّ مِنْ سَفَرِ الْقَوَافِلِ، قَرَبَ أَفْعَى، لَمْ
أَجِدْ أَحَدًا لِأُكْمَلَهُ سِوَى شَبْحِي. رَمْتَنِي
الْأَرْضُ خَارِجَ أَرْضِهَا، وَاسْمِي يَرِنُ عَلَيَّ نُحْطَايِ
كَحَدْوَةِ الْفَرَسِ: اقْتَرَبْ.... لِأَعُودَ مِنْ هَذَا¹

فقد وظف درويش سعي جلجامش الحثيث بحثاً عن أسرار الخلود (جدارية) خير توظيف، فاستحضر الرمز الأسطوري جلجامش يوفر على الشاعر كثيراً مما يريد قوله من تعلق الإنسان بالحياة، فالشاعر في (جدارية) يعبر عن انكساره أمام المرض وفي مواجهة الموت، حيث اختبأ درويش وراء الرمز الأسطوري جلجامش ليقول هذا الرمز الميثولوجي ما أراد هو قوله. ويحاول درويش من خلال استدعائه للرمز (جلجامش) أن يعرّي حاجة البشرية الملحة للخلود، فحين يستحضر في (جدارية 2000) منجزات البشرية والتي يمكن اعتبارها منجزات خلّدت أصحابها. «هزمتك يا موت الفنون جميعها،... مسلة المصري، مقبرة الفراعنة، النقوش على حجارة معبد، هزمتك وانتصرت، وأفلت من كمائنك الخلود»²، فإنما هو يرى فيها وسائل جمالية للتعبير عن هزيمة الموت أمامها، وليس بالمعنى الحر في الهزيمة، فالتناص الأسطوري في (جدارية) درويش ومن خلال توظيف الشاعر لأسطورة جلجامش³ «فإنه يفضح حقيقة الوجود البشري حيث جعلت

¹ - محمود درويش، الأعمال الجديدة، لماذا تركت الحصان وحيداً، البئر، ص 337.

² - ينظر: محمود درويش، الأعمال الجديدة، جدارية، ص 486-487.

³ - عقبة فالج عبد الهادي طه، الإستعارات الكبرى ودلالاتها في أعمال درويش، ص 134 - 135.

"الأسطورة" جلجامش الإنسان عارياً أمام موته، إنها أسطورة الملك السومري الذي حكم في حدود 2650 قبل الميلاد، وكان بطلاً كبيراً وصاحب منجزات عظيمة¹.

جَمَادُ الرِّيحِ فِي أَرْضِ الخَيَالِ، ذِرَاعِي
الْيَمْنَى عَصاً خَشِيبَةً، وَالْقَلْبُ مَهْجُورٌ
كَبِيرٌ جَفَّ فِيهَا المَاءُ فَاتَّسَعَ الصَّدَى
الوَحْشِيُّ: أَنْكِيدُو! خَيَالِي لَمْ يُعَدِّ
يَكْفِي لِأَكْمَلِ رِحْلَتِي وَاقِعِيًّا. هَاتِ
أَسْلِحَتِي أَلْمُعْهَى بِمِلْحِ الدَّمْعِ هَاتِ
الدَّمْعَ، أَنْكِيدُو، لِيَبْكِي المَيْتُ فِيْنَا
الحَيِّ مَا أَنَا؟ مَنْ يَنَامُ الآنَ
أَنْكِيدُو؟؟ أَنَا أُمُّ أَنْتِ آلَهْتِي؟²

ويتابع بعد أسطر فيقول:

لَا بُدَّ لِي مِنْ حَلِّ هَذَا اللُّغْزِ، أَنْكِيدُو سَأَحْمِلُ عَنْكَ
عُمْرَكَ، مَا اسْتَطَعْتُ وَمَا اسْتَطَاعَتْ
قُوَّتِي وَإِرَادَتِي أَنْ تَحْمِلَاكَ - فَمَنْ
أَنَا وَحْدِي؟ هَبَاءُ كَامِلِ التَّكْوِينِ
مَنْ حَوْلِي.³

¹ - فاضل عبد الواحد علي، "ملحمة جلجامش"، عالم الفكر، مج 16، العدد الأول، أبريل-مايو- يونيو 1985، ص 35.

² - محمود درويش، الجدارية، ص 513.

³ - المصدر نفسه، ص 514-515.

إلى أن يقول:

أُنكِدُو، تَرَفَّقْ بِي وَعُدْ مِنْ حَيْثُ مُتَّ، لَعَلَّنَا

نَجِدُ الْجَوَابَ، فَمَنْ أَنَا وَحْدِي؟¹

لجأ الشاعر في المقطع السابق من (جدارية 2000) إلى مقارنة حاله حين واجه الموت وجها لوجه في رحلة علاجه المريرة أواخر تسعينات القرن الماضي في فرنسا مجال جلجامش الباحث عن سؤال الخلود وسره الدفين حين مات صديقه أنكيدو. «من هنا يمكن عقد مقارنة طباقية بين درويش في حالتيه من جهة واحدة، وبين لبيد بن ربيعة وطرفة بن العبد في معلقتيهما من الجهة الأخرى»²، فحين «ينفصم الفرد تصبح قيمه قيما نابغة من الذات، لا دور فيها للجماعة، وتصبح محاولة تجاوز الموت عن طريق إغناء الحياة عبر القبيلة وقيمتها كما يحدث - عند لبيد- محاولة فارغة من الدلالة، لحظتها تأتي أبيات طرفة بن العبد التي تعلن عن عجز القبيلة عن تجاوز الموت، وتضع الذات أمام مصيرها المرعب، حيث لا يد تشد بأزرها، وحيث تنتصب وحيدة تبحث عن معنى في وجود عبثي»³.

يقول محمود درويش في قصيدته الديوان جدارية 2000:

.....كَمْ مِنَ الْوَقْتِ

انْقَضَى مُنْذُ اكْتَشَفْنَا التَّوَأْمِينَ: الْوَقْتِ

وَالْمَوْتَ الطَّبِيعِيِّ الْمُرَادِفَ لِلْحَيَاةِ؟

¹ - محمود درويش، الأعمال الجديدة، جدارية، ص 515-516.

² - خالد عبد الرؤوف الجبر، غواية سيدوري، قراءات في شعر محمود درويش، ص 29-30.

³ - كمال أبو ديب، الرؤى المقنعة نحو منهج بنوي في دراسة الشعر الجاهلي، مطابع الهيئة المصرية العامة للكتاب، 1986، ص 362-363.

وَلَمْ نَزَلْ نَحْيَا كَأَنَّ الْمَوْتَ يُخْطِئُنَا،

فَنَحْنُ الْقَادِرِينَ عَلَى التَّنْكَرِ قَادِرُونَ

عَلَى التَّحَرُّرِ، سَائِرُونَ عَلَى خُطَى

جَلْجَامِشِ الْخَضْرَاءِ مِنْ زَمَنِ إِلَى زَمَنِ...

هَبَاءٌ كَامِلٌ التَّكْوِينِ...

يَكْسِرُنِي الْغِيَابُ كَجِرَّةِ الْمَاءِ الصَّغِيرَةِ

نَامَ أَنْكِيدُو وَلَمْ يَنْهَضْ. صَاحِبِي نَامَ

مُلْتَقًا بِحَفْنَةِ رِيشِهِ الطَّيْنِيِّ. ¹ الْهَيْ

لقد أمدت الأساطير ومنها أسطورة جلجامش على وجه الخصوص الشاعر محمود درويش بطاقات إبداعية، حيث أن أسطورة جلجامش تعبر عن فشل الإنسان في بحثه عن سؤال الخلود.

يبدو درويش في (جداريته) لاهثاً وراء سؤال الخلود الذي عجز عن إجابته جلجامش السومري حين قضى صديقه أنكيديو نخبه، ويحاول الشاعر أن يجد أي بديل يعوض عن هزيمة الإنسان أمام الموت دون جدوى، حيث يقول: "خيالي لم يعد يكفي لأكمل رحلتي"، لكن ذروة عجز الشاعر عن بلوغ الإجابة الشافية عن بحث الإنسان عن سر الخلود يتجلى في قوله: أنكيديو ترقق بي وعُد من حيث مِتّ، لعلنا نجد الجواب فمن أنا وحدي».

ربما تكون نظرة درويش إلى الموت (الذي لا حياة بعده) هي التي تجعل سؤال الخلود أكثر إلحاحاً في نظر الشاعر، وربما يكون الموت الفردي هو المحرك للشاعر للاهتمام بملمحة جلجامش

¹ - محمود درويش، الأعمال الجديدة، جدارية، ص512-513.

وقضية بحث الإنسان عن إجابة لسؤال الموت، وربما تكون نظرة درويش للموت شبيهة بنظرة الشاعر طرفة بن العبد إلى الموت الذي لا حياة بعده ولا بعث¹.

الْفَرَاغُ إِلَيْكَ يَا جَلْجَامِشُ الْأَبَدِيُّ فِي اسْمِكَ!....

كُنْ أَخِي! وَادْهَبْ مَعِي لِنَصِيحِ الْبَيْرِ

الْقَدِيمَةِ... رُبَّمَا امْتَلَأَتْ كَأَنْشَى بِالسَّمَاءِ،

وَرُبَّمَا فَاضَتْ عَنِ الْمَعْنَى وَعَمَّا سَوْفَ

يُحَدِّثُ فِي انْتِظَارِ وِلَادَتِي مِنْ بَيْرِي الْأُولَى!

سَنَشْرِبُ حُفْنَةً مِنْ مَائِهَا،

سَنَقُولُ لِلْمَوْتَى حَوَالِيهَا: سَلَامًا

أَيُّهَا الْأَحْيَاءُ فِي مَاءِ الْفِرَاشِ

وَأَيُّهَا الْمَوْتَى سَلَامًا.²

لقد ألفت أسطورة جلجامش بظلالها على الشاعر في أكثر من مناسبة، وفي غير ديوان من دواوينه الشعرية، لما تتضمنه تلك الملحمة من صراع للإنسان مع الموت، سواء كان صراعاً فردياً مع الموت كالذي واجهه درويش في رحلة علاجه في فرنسا التي كادت تودي به أواخر تسعينات القرن الماضي، أو الموت الجماعي الذي يواجهه الفلسطينيون يوميا على يد آلة الحرب الصهيونية، فقد استدعى درويش شخصية "جلجامش" كرمز أسطوري يفتش عن سر الخلود في هذه الحياة ولكن دون جدوى³.

¹ - عقبة فالح عبد الهادي طه، الإستعارات الكبرى ودلالاتها في أعمال درويش، ص 132-133.

² - محمود درويش، لماذا تركت الحصان وحيدا (البئر)، ص 337-338.

³ - عقبة فالح عبد الهادي طه، الإستعارات الكبرى ودلالاتها في أعمال درويش، ص 132.

جاء في قصيدته "مأساة النرجس ملهاة القصة" من ديوانه (أرى ما أريد):

هَلْ نَسْتَطِيعُ تَنَاسُخَ الإِبْدَاعِ مِنْ جَلْجَمِشِ المَعْرُومِ مِنْ عُشْبِ الخُلُودِ
وَمَنْ أَتَيْنَا بَعْدَ ذَلِكَ؟¹

يمكن القول إن الشعراء العرب الذين نهجوا توظيف الرموز الأسطورية في أشعارها كانوا في الأغلب الأعم من الذين يحملون همّاً حضارياً، ولعلّ هذا ما يفسّر إلحاحهم الشديد على توظيف أساطير الموت والانبعاث المتجسدة في أساطير: تموز وعشترتوت، وأدونيس وفينوس، وأوزوريس وإزيس، والعنقاء والفينيق، والمسيح...²

وقد نشأت ذات حين من الزمن تيار شعري يوظف أسطورة تموز في الشعر العربي، ونشأت عنه القصيدة التموزية التي يفسر بعض الباحثين نشأتها بقوله³: «الشعراء التموزيون: يوسف الخال، أدونيس، خليل حاوي، السياب، جبرا إبراهيم جبرا وآخرون، نسجوا على منوالهم، اعتمدوا في شعرهم مبادئ متشابهة أهمها استعمال الرموز من ميثولوجية وغيرها، بناء القصيدة على المعارضة بين ضدين: الموت والحياة، الظلمة والنور، الماضي والحاضر أو الحاضر والمستقبل، تطوير اللغة بخلق ألفاظ جديدة وإساعة مصطلحات وكلمات شعبية وإحياء عبارات وكلمات قديمة، معالجة موضوعات قومية، إنسانية، تلزم قضايا العصر ومشكلاته، اعتماد طريقة الشعر الحر المبني على التفعيله مكان البيت، والإيقاع غير المنتظم في أطوال السطور وتنسيق القوافي والجناسات، اعتبار الصورة الشعرية الموحية التي سنتها الرمز أساساً للشعر الحديث، بما فيها من مزوجات غريبة وإيحاءات بعيدة يرفدها الاسترسال في الحلو واللاوعي وتمدها قلقات العقل الباطن وظاهرة التداعي الحر في الأفكار والصور»⁴.

¹ - محمود درويش، ديوان محمود درويش، مأساة النرجس وملهاة الفضة، ص 824.

² - يوسف حلاوي، الأسطورة في الشعر العربي المعاصر، ص 343.

³ - خالد عبد الرؤوف الجبر، رمز العنقاء في شعر محمود درويش، ص 1143.

⁴ - روز غريب، الشعراء التموزيون: السياب، مجلة الأديب، ع5-6، لبنان، 1 يونيو 1980، ص 19.

ويذهب بعد الباحثين في تعليقه على شيوع أسطورة الموت والانبعث في الشعر العربي المعاصر، أن: «الإنبعث الحضاري، الرمز التمزوي، العنقاء، طائر الفينيق، هي القاسم المشترك في مرحلة شعرية كاملة، وفكرة الانبعث تبدو وكأنها محاولة لاستكمال عصر النهضة العربية»¹.

وقد تكررت أسطورة الموت والانبعث في حضارات متعددة وفي عصور تاريخية مختلفة، لأنها «اتخذت النماذج الأصلية رموزاً فكانت تعبيراً عن حقائق إنسانية مطلقة، فنكرت الرموز ذاتها في أساطير اختلفت فيها الأسماء، وبعض الأحداث العرضية، لكنها جميعاً اتخذت بناءً واحداً وجسدت حقائق إنسانية واحدة، فكانت المسيحية... موازية في الرمز والحدث لأسطورة تموز، حتى عدّ بعض الدارسين المسيح الحر آلهة الخصب في آسيا الصغرى»².

ويعد موت المسيح وانبعثه الركن الأساسي في الدين المسيحي، فانبعث المسيح انبعث لكل إنسان، وبانبعثه تعود الحياة إلى الطبيعة الميتة³. إن «معانقة الخروج بالمسيح وعودته مرة أخرى تقود إلى الانبعث (resurrection) وهي فكرة من المسيحية متصلة بانبعث السيد المسيح من عالم الموت إلى عالم الحياة، إن فكرة الانبعث في ذاتها متصلة بالإحضرار»⁴.

وهناك إحساس الشاعر بالتماهي الذي تقيمه الماركسية وهي الخلفية الإيديولوجية لدرويش بين اللون الذهبي والرأسمالية في جانب، وبين اللون الأخضر والفلاحة والعمل والإنتاج والتماهي مع التراب في الجانب الآخر، ولهذا لجأ درويش بهذا الطائر إلى الخضرة في مضادة واعية للون الذهبي الذي يعرف به طائر الفينيق المعروف بطائر النار، أو الطائر الذهبي، اتساقاً من درويش مع مجانبته الواعية

¹ - خالد عبد الرؤوف الجبر، رمز العنقاء في شعر محمود درويش، ص 1144؛ نقلاً عن: إلياس خوري، دراسات في نقد الشعر، ص 22.

² - ريتا عوض، أسطورة الموت والانبعث في الشعر العربي الحديث، ص 46.

³ - ينظر: المرجع نفسه، ص 46.

⁴ - ينظر: يسوع المسيح، الكتب المقدسة، وهي كتب العهد العتيق في كتاب العهد الجديد، سفر النبي أشعيا، الإصحاح السادس والعشرون، آية 19، منتدى سور الأزيكية، ط 1857، لندن، ص 928. www.christianlib.com.

للون الذهبي، وهو نفسه ما ظهر في شعره حين قال: «إِنَّ الْوَقْتَ مِنْ قَمَحٍ» لكي ينأى بنفسه وبعباراته عن الذهب الذي يدبجه المثل العربي، لما تجسده عبارة درويش من انزياح جمالي ممثل لانزياح فكري، ولموقف إيديولوجي وإنساني رافض لبريق الذهب المعدل للرأسمالية المساندة للصهيونية.

ثم إن درويش ينعت أرض كنعان بأرض الفلاحة، وينعت شعب كنعان باختيار الزراعة مهنة له، وأهم مظاهرها الاخضرار¹، والناظر في ديوانه (لا تعتذر عما فعلت) يجده يقول²:

يَا شَعْبَ كَنْعَانَ احْتَفِلْ
بِرَبِيعِ أَرْضِكَ، وَاشْتَعِلْ
كُزْهُورِهَا، يَا شَعْبَ كَنْعَانَ الْمُجَرَّدِ مِنْ
سِلَاحِكَ، وَاكْتَمِلْ!
مِنْ حُسْنِ حَظِّكَ أَنَّكَ اخْتَرْتَ الزَّرَاعَةَ مِهْنَةً
مِنْ سُوءِ حَظِّكَ أَنَّكَ اخْتَرْتَ الْبَسَاتِينَ
الْقَرِيبَةَ مِنْ حُدُودِ اللَّهِ،

3

وقد كانت أسطورة موت الإله وانبعائه إحدى أهم العناصر في الأسطورة والنسق الطقسي القديمين، كما يتجليان بالشكل الأقدم في أسطورة تموز، وكما يتواصلان على مرّ العصور ليظهرا في عدة أساطير شرقية غامضة سادت العالم الإغريقي، الروماني⁴.

¹ - خالد عبد الرؤوف جبر، رمز العنقاء في شعر محمود درويش، ص 1145.

² - محمود درويش، لا تعتذر عما فعلت، دار رياض الريس، بيروت، 2004، ص 49.

³ - المصدر نفسه، ص 49.

⁴ - هنري هوك، منعطف المخيلة البشرية بحث في الأساطير، تر: صبحي حديدي، دار الحوار للنشر والتوزيع، سورية، ط1،

1983، ص 143.

والتعالق النصي الذي أجراه محمود درويش مع هذه الأسطورة في ديوانه "لا تعتذر عما فعلت"، و"كزهر اللوز أو أبعده" جاء مرتبطاً بواقعه الشعوري إرتباطاً وثيقاً، فهاجسه الرئيسي في هذين الديوانين هو الحياة والموت، وخير ما يعبر عن هذا الهاجس هو أسطورة البعث التي تجلت عنده بالتعالق النصي مع أسطورة تموز، ومع أسطورة العنقاء أو الفينيق، ومع فكرة البعث أو القيامة كما ترد في الديانات السماوية.¹

«تموز فإنه روح النبات التي تموت وتحيا في دورة مستمرة باقية، بمعونة روح الخصوبة الكونية التي يتوقف عليها إنعاش الابن القليل واستعادته من العالم الأسفل»². وقد كانت تفاصيل الأسطورة وأسماء الآلهة تختلف من ثقافة إلى أخرى، لكن العناصر الأساسية للأسطورة ظلت مشتركة بين مختلف الثقافات «فالأم الكبرى ترسل ابنها (أو حبيبها) إلى العالم الأسفل، ثم تقضي الأيام في ندبه وبكاء روحه الغائبة. وعندما لا يجدي البكاء فتياً، تنتهي للشروع في رحلة طويلة للبحث عنه، وتخطر بالنزول إلى العالم الأسفل لاستعادته وتحريره من قبضة سيدة الموت، فتفلق في مهمتها وتستعيده إلى الحياة من جديد، إلا أن عهده بالحياة في العالم الأرضي لا يدوم طويلاً، ويهبط إلى العالم الأسفل من جديد مبتدئاً دورة أخرى»³.

ومن خلال علاقة الآلهة الذكور بالأرض، استمد الأيل هذه العلاقة أيضاً، فارتبط بالأرض وبخاصة بالطبيعة البكر والغابات والسهول والرعاة، فكان دموزي الراعي الأول بحر عربته الأيائل/التبوس⁴ فكان من أهداف الزواج الإلهي المقدس، إثراء الطبيعة بالأيائل والوعول والعنز

¹ - تهابي عبد الفتاح شاكر، تجليات أسطورة البعث في ديواني "لا تعتذر عما فعلت" و"كزهر اللوز الأبعده" لمحمود درويش، مجلة جامعة دمشق، مج 26، ع 1+2، 2010، ص 161.

² - فراس السوّاح، لغز عشق، الألوهة المؤنثة وأصل الدين والأسطورة، دار علاء الدين، ط 1، دمشق-سوريا، 1985، ص 292.

³ - المرجع نفسه، ص 293.

⁴ - سيد القمني، الأسطورة والتراث، المركز المصري لبحوث الحضارة، ط 3، القاهرة، 1999، ص 115-116.

البري¹، وفي نشيد الإنشاد يتراءى الحبيب/تموز في صورة الأيل والظبي «حبيبي هو شبيه بالظبي أو بغفر الأيائل هو ذا واقف وراء حائطنا...»².

كان الأيل قربان الإله الكنعاني بعل.

وصار الوعل/الأيل رمزا للحياة والموت في الفكر العربي الجاهلي، ويعتقد أن هذا الرمز قد جاء من علاقته بآلهة الخصب الشهداء، فقد ضرب به المثل في الخلود والبقاء، ومقاومة الفناء، واقترب ذكره بالجبل المكاني المقدس ومسكن الإله في الفكر القديم، وكان الوعل لا يموت إلا في قصائد الرثاء عند الشعراء الجاهليين، وتتبدى علاقة الموت بالأيل/الوعل والطبيعة/الجبل، والإنسان/الراعي في قول أمية بن أبي الصلت لحظة وفاته:

كُلُّ عَيْشٍ وَإِنْ تَطَاوَلَ دَهْرًا

مُنْتَهَى أَمْرِهِ أَنْ يَزُولًا

لَيْتَنِي كُنْتُ قَبْلُ مَا قَدْ بَدَأَ لِي

فِي زُرُوسِ الْجِبَالِ أَرْعَى التُّوعُولًا.³

هذه هي جذور صورة الأيل في الفكر السامي، فما جذور صورة الأب، وهل تلتقي جذور هذه الصورة مع صورة الأيل الإله وتتقاطع معها؟ وهل تتضح علاقة الأب بالأرض كما اتضحت علاقة الأيل بها؟

نقفل راجعين إلى البدايات الأولى، نلتمس ملامح الأب الأولى في ركام الماضي، فنقفز إلى المرحلة التي بدأت فيها مكانة الإلهة الأم بالأفول، حينما ظهر الإله الأب جنباً إلى جنب مع الإلهة

¹ - قاسم الشواف، ديوان الأساطير سومر وأكاد وأشور، الكتاب الأول، دار الساقي، بيروت-لبنان، 1/53-83-163.

² - القس أنطونيوس فكري، نشيد الأنشاد، 2: 9 مشروع الكنوز القطبية، ص 17. <book>Coptic.treasures.com

³ - أمية بن أبي الصلت، الديوان، ط1، المكتبة الأهلية للطبع والترجمة والتأليف والنشر، بيروت، 1934، ص45.

الأم، وأصبح الأب السماء الذكر نظيراً للأم الأنثى الأرض، حينئذٍ صارت مظاهر الخصب والنماء تنسب إلى هاتين القوتين الإلهيتين معاً بعدما كان يعزوها الإنسان القديم في مرحلة الأمومة إلى الأم الكبرى/الأرض، التي مثلتها عشتار، واحتل الإله الذكر دور الأم في تمثيل عملية تناول الخصب والجذب في الطبيعة، فنرى الإله الذكر (تموز/بعل/أتيس/أدونيس) هو الذي ينوب عن الإلهة في النزول إلى العالم السفلي وقت الجذب والعودة إلى الحياة في وقت الربيع¹.

وبهمنا من الآلهة القمرية الإله الكنعاني (بعل) الذي كان من أقوى الآلهة وأكثرها قرباً إلى قلوب عباده، لقب بأبي البشر بينما لقب الإله "أيل" بأبي الآلهة² وقد تسمى بأبوتة الملوك الكنعانيون ومنهم "أبي بعل"³، فكان والد العبرانيين وإلههم القومي، أرواحهم جزء منه «كما أن الابن جزء من أبيه، لذلك كانت أرواح اليهود أعز على "يهوه" من باقي الأرواح التي تعتبر أرواحاً شيطانية شبيهة بأرواح الحيوانات»⁴.

بذا تتضح العلاقة بين الأب والأيل، فكل منهما رمز لإله الخصب الأكبر الإله الأب القمر، ويمتاز بصلابة وثيقة للإله القمر الكنعاني "بعل" أبي درويش وأب الفلسطينيين جميعاً. والأيل والبعل يرتبطان معاً بالأم الكبرى بالأرض يخصبان ويعيدان إليها وجهها البدئي الأصيل، وهما يمثلان رمز الخلود ومقاومة الموت والفناء، والقدرة على التجدد والبقاء.

ولجأ درويش إلى والده وقد كلّ وتعب، وقهر ويأس، إذ لم يستطع مخاطبته إلا همساً، لا يتغني منه حبا لأن حبه يملأ نفسه، ويسكن قلبه وجوارحه، وإنما يريد منه أن يكون كما عهدته أن يمنحه

¹ - إحسان الديك، النماذج البدئية وتحليلات الحضور والغياب في قصيدة محمود درويش، ص 103. staff.najah.edu.

² - حسن نعمة، موسوعة ميتولوجيا وأساطير الشعوب القديمة ومعجم أهم المعبودات القديمة، دار الفكر اللبناني، بيروت، 1994، ص 170.

³ - هنري س عيودي، معجم الحضارات السامية، جروس برس، طرابلس-لبنان، ط2، 1411-1991م، ص 43.

⁴ - حسن نعمة، موسوعة ميتولوجيا وأساطير الشعوب القديمة ومعجم أهم المعبودات القديمة، ص 109.

العلم والمعرفة، ويبعث فيه العزم والقوة، كي يهب البلاد غزالة فتعود كما كانت "أرض الغزالة والأرجوان" يتلو كتابها، وينغرس في أحشائها¹ ويتوحد معا:

«لَا تُعْطِنِي حُبًّا، هَمَسْتُ، أُرِيدُ أَنْ أَهَبَ الْبِلَادَ

غَزَالَةً، فَاشْرَحْ بَدَايَتَكَ الْبَعِيدَةَ كَمَا أَرَاكَ

أَبَا يُعَلِّمُنِي كِتَابَ الْأَرْضِ مِنْ أَلْفِ إِلَى يَاءٍ... وَيُنَزِّعُنِي هُنَاكَ»².

هذا هو هدف درويش من رحلته الطقوسية إلى "هناك" أن يأخذه أبوه الإله بيده ويقوده في رحلة عبور من "هناك" إلى "هناك" إلى أمه الأرض ليزرعه فيها كما زرعه من قبل في بطن أمه، وأن تعود الأرض الفلسطينية إلى هيئتها الكنعانية الأولى، حينما كانت مرتبطة بزمن السماء، زمن بعل وعناة، وقد أشار درويش إلى هذا الهدف في قصيدة أخرى، توسل فيها إلى إلهته الأم/عناة زوج أبيه³ "بعل" قائلاً:

«فَلتَرْجِعِي، وَلتَرْجِعِي، وَلتَرْجِعِي، فِي أَرْضِ الْحَقِيقَةِ

وَالكِنْيَاةِ،

أَرْضُ كَنْعَانَ الْبِدَايَةِ،»⁴.

وليس بوسعنا أن نحمل شخصية الأب على محلها الحقيقي الواقعي في كل أبيات القصيدة. إن القصيدة كلها في رثاء والده، وإن نحن واجدون صوراً كثيرة تحمل هذا المعنى، وتتضمن ذلك المستوى، بيد أن شخصية الأب الحقيقي تتطور القصيدة وتنمو نمواً داخلياً تتجاوز فيه واقعيتها

¹ - إحسان الديك، النماذج البدئية وتحليلات الحضور والغياب في قصيدة محمود درويش، ص 9. staff.najah.edu.

² - محمود درويش، أرى ما أريد، (رب الأيائل يا أبي رهما)، ص 794.

³ - إحسان الديك، النماذج البدئية وتحليلات الحضور والغياب في قصيدة محمود درويش، ص 11. staff.najah.edu.

⁴ - محمود درويش، لماذا تركت الحصان وحيداً، أطور أنات، ص 355.

لتتحول إلى نموذج أصلي ورمز عال، من خلال تماهيا في شخصية الأب الكنعاني القديم، وتماهي الشخصيتين معاً في شخصية الأب الأول الإله بعل.

نرى تداخل الشخصيتين معاً عن طريق الحوار الذي أجراه الشاعر معها مما ألقى الفوارق بينهما، وعزز تواصلهما واتحادهما، حتى إن الناظر في القصيدة يكاد لا يميز أحدهما عن الآخر في هذا الحوار، ويؤكد درويش ذلك في وصف أبيه¹ بقوله:

مُتَدَاخِلًا فِي صُوفِهِ النَّبِيِّ، مُتَكِنًا عَلَى دَرَجِ الشَّجَرِ

يَرْتُو إِلَى فِرْدَوْسِهِ الْمَفْقُودِ، خَلْفَ يَدَيْهِ، يَرْمِي ظِلَّهُ

.....

بِعَبَاءَةِ الظِّلِّ المُرَاوِعِ، أَيُّ صَيَّادٍ يُغَافِلُ سَارِقَ الأشْجَارِ !

أَيُّ أَبٍ أَبِي ! يَرْمِي نِبَالَ الظِّلِّ نَحْوَ تُرَابِهِ

المَسْرُوقِ... يَخْطِفُ مِنْهُ زَهْرَةَ أَقْحَوَانٍ !

وَيَعُودُ قَبْلَ اللَّيْلِ².....

حيث يمتزج الواقعي بالأسطوري في هذه الأبيات، وتبدي شخصية الأب في ثوب جديد يخرجها عن إطارها الواقعي، فاندھش منها كما دهش الشاعر حين قال: "أيّ أبٍ أبي"، ومما يعزز توحدهما ارتباطهما المشترك بالمكان/الأرض، وانفتاح الوصف على قطبي الزمان: الماضي والحاضر، إذ توحى لفظة الحال "متداخلاً" بمثل هذا التوحد، وتشير الصفة مع الموصوف "صوفه النبي" إلى لباس أبيه الحقيقي/الفلسطيني الحديث وإلى الأرجوان الكنعاني القديم الذي سميت بلاد كنعان باسمه، وهذا

¹ - إحسان الديك، النماذج البدئية وتحليلات الحضور والغياب في قصيدة محمود درويش، ص12، staff.najah.edu.

² - محمود درويش، الأعمال الكاملة، أرى ما أريد ربّ الأيائل يا أبي، ص798.

الفردوس المفقود فردوسهما، والظل ظلهما، والتراب المسروق ترابهما، وزهرة الأفتحوان لهما، وسارق الأشجار عدوهما.

لقد صهر درويش هاتين الشخصيتين في كينونة واحدة هي شخصية الأب الأول والآخر، والتحم صوته مع صوتهما في صوت كوني لامتناه ليؤكد تواصل الماضي بالحاضر وانفتاح كليهما على الآخر.

واستطاع درويش من خلال التفاعل بين هاتين الشخصيتين (الأب التاريخي والأب الأسطوري) وتقمص أحدهما صفات الآخر وسماته، ومن خلال الثنائية والتقابل بين صوتهما وصوت الشاعر حيناً والتداخل بينهما حيناً آخر، أن يضعنا في حركة مد وجزر أبرزت الجوهر الإنساني الفلسطيني الواحد عبر التحليلات الزمنية والتاريخية المتغايرة، فسافر في صيرورة الزمان ليدلل على ارتباط هذا الإنسان، جداً وأباً وابناً بالأرض رغم تعاقب الأعداء عليها¹.

ولم يعتمد محمود درويش في استحضار الأب الإله على أسطورة خاصة بذلك الإله، نظراً لغياب مثل هذه الأسطورة وعدم وصولها إليها، وإنما استلهم التراث الكنعاني وأساطيره، واستخلص منها صفات ذاك الإله، ووظفها لإبراز شخصية الأب الأسطورية، فهو لم يعد إنتاج تجربة قديمة جديدة ارتبطت بشخصية أسطورية ابتعدت عنا أكثر من ثلاث آلاف عام، وغرسها في تربة الواقع المعاصر الذي انطلق منه ليستجليه، وهو في الوقت نفسه يعيد تأويل الماضي، ويقتنص منه رؤيته الخاصة ليعكسها في مرايا الواقع، وبذا يصل درويش إلى مصاف الأدباء العالميين الذين جادلت أعمالهم الأدبية النماذج الأولى² أمثال ملكيش ووليم بليك اللذان استخدمتا لفظة (daddy) أي: أبي، اسماً تكميلاً للإله العبري يهوه.

¹ - إحسان الديك، النماذج البدئية وتحليلات الحضور والغياب في قصيدة محمود درويش، ص 12-13. staff.najah.edu

² - جبرا إبراهيم جبرا، الأسطورة والرمز، ط2، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، 1980، ص72.

وهناك إشارات ضمنية وأخرى صريحة أوردها الشاعر في هذه القصيدة تحملنا على القول أن: محموداً قد تجاوز أباه الحقيقي إلى أبيه الأسطوري الإله، وأنه قصد إلى الأخير قصداً¹.

ومن أساطير البعث نجد رمز العنقاء الأسطوري في شعر محمود درويش، فقد كان متصلاً مباشرة بمسار القضية الفلسطينية وبمسيرته الشعرية أيضاً، فالظهور العام للرمز كان بعد الخروج من بيروت وتحطّم الحلم لديه. كان رمز العنقاء قبل 1982 قد ظهر بصورة مباشرة مرة واحدة في ديوانه (أحبك، أو لا أحبك، 1972) في قصيدته (سرحان يشرب القهوة في الكافتيريا)، حيث ظهرت العنقاء في شعره حينها ناقصة، لكنها في (مديح الظل العالي، 1982) دعيت بعنفوان لتقوم من رمادها دون جدوى، ثم ماتت أو مكنت في الشعر موازية بذلك موتا واقعا حينما دخلت القيادة الفلسطينية في نفق المفاوضات وتخلت عن خيار النضال، وكان درويش قريبا من مصدر القرار حينها، ومطلّعا على ما يجري. وكذلك ظهرت في بكائيته (ورد أقل، 1986) لكنه بدأ يشق لها طريقا أخرى، وظهر ذلك الاشتقاق في ديوانه (أرى ما أريد، 1990)، حين بدأ درويش يعلن صراحة رغبته في التحول بذاته وبشعره في اتجاه آخر.

صارت العنقاء تخرج من رماده هو لا من رماد شعبه. وقد توجّ هذا المسار بالظهور الفاجع للرمز في ديوانه (لماذا تركت الحصان وحيدا؟ 1995) حين ظهر رمز العنقاء أربع مرات، كان لصيقا بالذات الشاعرة الفردية أكثر من لصوقه بالذات الفلسطينية الجمعية، ثم أكد تحوله هذا الذي طرأ بعد أوصلو بتحوّله الحاد بالرمز ليكون دالاً على أسطورة خاصة في (جدارية محمود درويش، 1999) بعد تجربة المرض المريرة والزيارة الكاسرة لفلسطين سنة 1996 لأول مرة منذ خروجه منها سنة 1971 حيث أصبح له مقر إقامة في رام الله. وقد برز رمز العنقاء في الجدارية أربع مرات².

¹ - إحسان الديك، النماذج البدئية وتحليلات الحضور والغياب في قصيدة محمود درويش، ص 13، staff.najah.edu.

² - خالد عبد الرؤوف الجبر، رمز العنقاء في شعر محمود درويش، ص 1137.

وبين الألم والحيرة والإرتباك في (لماذا تركت الحصان وحيداً؟)، يبرز التساؤل، والتصميم والعزيمة والحرص على الحياة كما في الجدارية، كان الانبثاق برمز العنقاء الخضراء الذاتية في ديوانه (لا تعتذر عما فعلت، 2004) والإحساس بالإنكسار في ديوانه (كزهر اللوز أو أبعد، 2006)¹.

والعنقاء أسطورة عربية المصدر، ويعد الموروث الأسطوري العربي بصورة عامة مصدراً من المصادر الأصلية المؤثرة في تكوين الشعر الفلسطيني المعاصر، وفي صفاته وخصائصه الفنية، وقد برزت أهمية هذا المصدر من انشغال الشعراء الفلسطينيين بالتأمل في حكايات تراثية عربيّة بما لعله يثير إلى رغبة حثيثة في عمق التواصل مع البيئة العربية والتاريخ العربي في محاولة للردّ على الاحتلال الذي يحاول اقتلاع الإنسان العربي الفلسطيني من أرضه وتاريخه، وتأسيس تاريخ بديل مزور في المكان، وبعض تلك الحكايات والأساطير يركز على أساطير الموت والانبعاث بصورة خاصة كأسطورة العنقاء والفينيق².

وقد برزت اسطورة العنقاء في الجدارية أربع مرات، وقد يكون لمور درويش بتجربة المرض وإحساسه بدنو الأجل بعد عملية القلب المفتوح التي أجراها في باريس دور أساسي في ذلك. تبرز العنقاء هنا بوصفها محاولة من الذات الشاعرة لتكوين رؤية جديدة للذات وللوطن ولل قضية كلها بما فيها الآخر القاتل "القوة". لقد أنتج الصراع الخارجي بين العدل الشريد والقوة صراعاً داخلياً عانت الذات تحت وطأته، مما دفعها للتساؤل حول ماهية الصراع وطبيعته ونهايته، وقد شظاها بعد أن أوقعها في الحيرة وأربطها امتداده بلا نهاية، وانصراف العدل الشريد ومن كان ينبغي لهم مناصرتة عن الحق الذي لا يضيع. اندفعت الذات الشاعرة في غمرة هذا كلّه إلى البحث عن ذاتها وخطابها وشرها، وجدوى ما كانت تقول وتغني إلى أن اقتنعت بضرورة التغيّر والتحوّل اللذين يمثلان احتراق الذات

¹ - خالد عبد الرؤوف الجبر، رمز العنقاء في شعر محمود درويش، ص 1137.

² - خالد عبد الرؤوف الجبر، رمز العنقاء في شعر محمود درويش، نقلاً عن أحمد جبر شعث، الأسطورة في الشعر الفلسطيني المعاصر، ص 76.

وانبعائها من جديد، لكن الذي أحرق الذات هنا هو البحث عن المعنى، معنى الوجود والصراع والبقاء والخلود، ومعنى الشعر والكلمة والنشيد¹.

لَا الْقُوَّةُ أَنْتَصَرْتُ

وَلَا الْعَدْلُ الشَّرِيدُ

سَأَصِيرُ يَوْمًا مَا أُرِيدُ

سَأَصِيرُ يَوْمًا طَائِرًا، وَأَسْأَلُ مِنْ عَدَمِي

وُجُودِي، كُلَّمَا احْتَرَقَ الْجَنَاحَانِ

اِقْتَرَبْتُ مِنَ الْحَقِيقَةِ، وَأَنْبَعَثْتُ مِنْ

الرَّمَادِ، أَنَا حَوَارِ الْجَالِمِينَ. عَزَفْتُ

عَنْ جَسَدِي. وَعَنْ نَفْسِي لِأَكْمِلَ

رِحْلَتِي إِلَى الْمَعْنَى، فَأَحْرَقَنِي

وَعَابَ. أَنَا الْغِيَابُ. أَنَا السَّمَاوِيُّ

الطَّرِيدُ ...

سَأَصِيرُ يَوْمًا مَا أُرِيدُ.²

¹ - خالد عبد الرؤوف الجبر، رمز العنقاء في شعر محمود درويش، ص 1156.

² - محمود درويش، جدارية محمود درويش، بيروت، دار رياض الرئيس، ط1، 2004، ص 444-445.

يستدعي الشاعر محمود درويش تشكيلات أسطورية متعدّدة يوظّفها في عدّة سياقات نصيّة تحاول أن تطرح إشكاليات متعدّدة تأتي جلّها في إطار ثنائية صراع الموت والحياة ومحاولة إيجاد الخلاص، ويظهر ذلك من خلال توظيف رموز الخصب والانبعاث، وقد استقى الشاعر أساطيره من موروثات مختلفة فنلاحظ توظيفه لأساطير تنتمي إلى بلاد الشام والرافدين والنيل وغيرها...

ومن الأساطير التي يوظفها درويش ملحمة جلجامش وأسطورة أدونيس، وطائر الفينيق، وزهرة النرجس، وأسطورة بابل، وأسطورة البعث في الأساطير الزراعية وغيرها. ولقد شكلت ملحمة جلجامش جزءاً واضحاً من نص درويش، استحضر فيها مأساته وواجه الموت واليأس، وكأننا أمام معاناة جلجامش ودرويش يعانيان محنة الوجود وكلاهما أطل على الموت فأفزعه إيقاعه، فتاق إلى الخلود وراح يبحث عنه، ويتذكر مأساة جلجامش بعد موت صديقه أنكيكو، تلك الأسطورة التي تطرح سؤالاً إشكالياً وأزلياً عن سر الحياة ولغز الموت كما عبرت عنه في شخص جلجامش¹. ولا نكاد نجد قصيدة تخلو من ذكر الموت والحياة، فإننا نلمس بوضوح أن الموت هو الأصل في عقيدة درويش².

كَمَقَابِرِ الشُّهَدَاءِ صَمْتِكِ

وَالتَّطَرُّقِ إِلَى امْتِدَادِ

وَيَدَاكَ... أَذْكَرُ طَائِرِينَ

يُحَوْمَانِ عَلَى فُؤَادِي

فَدَعِي مَخَاضَ البَرْقِ

¹ - محمد أحمد القضاة، الظواهر الأسلوبية في جدارية محمود درويش، ص 258.

² - نائر العذارى، في تقنيات التشكيل الشعري واللغة الشعرية، زند للطباعة والنشر، دمشق، ط، 2011، ص ص 96-97.

لِلأُفُقِ الْمُعَبِّأِ بِالسَّوَادِ

وَتَوْقُفِي قُبْلًا مُدَمَّمَةً

وَيَوْمًا دُونَ زَادِ

وَتَعَوِّدِي مَا دُمْتُ لِي

مَوْتِي... وَأَحْزَانَ الْبِعَادِ!

كَفَنٍ وَمَنَادِيْلِ الْوَدَاعِ

وَحُفْقِ رِيحِ فِي الرَّمَادِ

.....

.....

فَرَحِي بِأَنْ أَلْقَاكَ وَعَدَاً

كَأَنَّ يَكْبُرُ فِي بَعَادِي

مَا لِي سِوَى عَيْنَيْكَ، لَا تَبْكِي

عَلَى مَوْتِ مَعَادٍ.¹

قد لا يكون من الممكن لنا تصور افتتاح قصيدة غزل بذكر المقابر قبل قصيدة (المناديل) هذه، لكن الأهم هنا ذكر الموت على أنه يحل محل الحياة في اكتساب صفة الدوام، فالفلسطيني لا يموت

¹ - محمود درويش، عاشق من فلسطين، المناديل، ص 204-205-206.

وينتهي الأمر، بل هو يمارس فعل الموت كما يمارس غيره الحياة كطقس يومي متواصل، ولذا فإن على حبيته أن تتعود موته اليومي¹.

وفي السطرين الأخيرين:

مَا لِي سِوَى عَيْنَيْكَ، لَا تَبْكِي

عَلَى مَوْتٍ مَعَادٍ.

تتضح الفكرة وتتجلى، فموت الفلسطيني ليس نهايته كما هو غيره من الخلق، بل هو فعل نمطي يتكرر (معاد) كل يوم، أو هو الأصل في الوجود الفلسطيني.

إن واحداً من أهم عوامل اعتبار الموت هو الأصل في أعمال محمود درويش هو النظر إلى القبر على أنه كيان مادي راسخ في الأرض لا يمكن زحزحته عنها². ففي قصيدة أبي:

عَضَّ طَرْفًا عَنِ الْقَمَرِ

وَأُنْحَنَى يَحْضُنُ التُّرَابَ

وَصَلَّى.....

لِسَّمَاءٍ بِأَلَا مَطَرٍ،

وَنَهَانِي عَنِ السَّفَرِ!³

¹ - نائر العناري، في تقنيات التشكيل الشعري واللغة الشعرية، ص 97.

² - المرجع نفسه، ص 98-99.

³ - محمود درويش، الديوان، أبي، ص 233/1.

لنا أن نلاحظ صورة الأب يحضن التراب، فليس الموت سوى الاستقرار النهائي في الأرض،
وفيها¹:

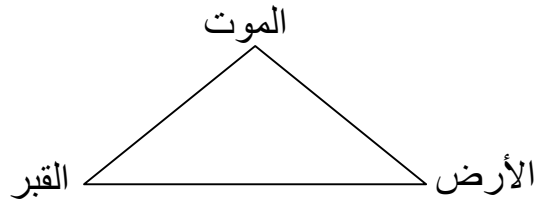
وَأَبِي قَالَ مَرَّةً:

الَّذِي مَا لَهُ وَطَنٌ

مَا لَهُ فِي الثَّرَى ضَرِيحٌ

.....وَنَهَانِي عَنِ السَّفَرِ!²

القبر في معادلات درويش يساوي الوطن، وكأن الفلسطيني يعيش ويكابد ويتحمل مرارة
المقاومة من أجل هدف واحد هو الحصول على قبر في تراب الوطن، وهكذا يصبح الموت بداية الحياة
الحقيقية بعد الوصول إلى الهدف³.



وقد ارتبط الموت عند محمود درويش بـ "النفسي" و"الغربة" إذ يقول:

مَنْ مَاتَ مِنَّا، سَأَلْتُ، أَنَا أُمُّ

أَنَا؟

قَالَ: لَا أَعْرِفُ الْآنَ

قُلْتُ: أَلَا تَتَصَالِحُ؟

¹ - نائر العناري، في تقنيات التشكيل الشعري واللغة الشعرية، ص 98.

² - محمود درويش، الديوان، 237/1.

³ - نائر العناري، في تقنيات التشكيل الشعري واللغة الشعرية، ص 98.

قَالَ: تَرَيْتُ !

فَقُلْتُ: أَتِلِّكَ هِيَ الْعَوْدَةُ الْمُشْتَهَاةُ؟

فَقَالَ: وَمَلَهَاةُ إِحْدَى إِلَهَتِنَا الْعَابَثَاتِ،

فَهَلْ أَعْجَبْتِكَ الزِّيَارَةُ؟

قُلْتُ: أَتِلِّكَ غَايَةُ مَنْفَاك؟

قَالَ: وَتِلِّكَ بَدَايَةُ مَنْفَاك.¹

ويتحدث الشاعر في هذا النص عن عودته إلى فلسطين بعد عشرات السنين من النفي، فهذه العودة كان يجب أن تعادل الحياة بعد الموت أو "البعث"، فهو حين كان بعيداً عن وطنه كان يعدّ نفسه ميتاً، وحين عاد إليه ظنّ أنّ الموت عفا عنه، لكنّه اكتشف غير ذلك، فعودته إلى فلسطين لم تخلّصه من الإحساس بالنفي والغربة²، إذ يقول:

قُلْنَا: عَفَا الْمَوْتُ عَنَّا

فَصَاحَ: أَنَا حَارِسُ الْأَبْدِيَّةِ

.....

قُولاً وَدَاعاً لِرَائِحَةِ الثُّومِ

وَالدَّمِ فِي ظِلِّ هَذَا الْمَكَانِ.³

وبذلك تكون عودته مثل عودة تموز إلى الحياة، إذ أنّ تموز كان يعود إلى الحياة لينتظر الموت مرة أخرى، ومحمود درويش عاد إلى فلسطين لينتهي نفيه خارجها ويبدأ إحساسه بالنفي مرة أخرى،

¹ - محمود درويش، كزهر اللوز أو أبعد، ص 424.

² - تهاني عبد الفتاح شاكر، تجليات أسطورة البعث في ديواني (لا تعتذر عما فعلت) و(كزهر اللوز أو أبعد)، ص 165.

³ - محمود درويش، كزهر اللوز أو أبعد، ص 421.

وقد كان هذا الإحساس بالنفى أو الموت متجدداً، يتجدد مع تطور الأحداث وتصاعدها، فأصبح موازيا لموت تموز وحياته المرتبطين بدورة الطبيعة.

ورغم قسوة تموز أو "الشاعر" مع الحياة والموت المتجددين تبعا لدورة الطبيعة أو الأحداث فإن الأسطورة في النهاية تدل على خلود "تموز" لأنه إلى جانب موته المتكرر سيعيش بعثاً متكرراً وستستمر دورة الطبيعة إلى الأبد. والشاعر في توحده مع تموز رأى في نفسه روح النبات، وشعر أنه يمتد في الأشجار، وما دامت حياته قد ارتبطت بدورة الطبيعة مثل تموز فإنه قد أصبح خالداً ولا شيء قادر على إفنائه¹.

الشَيْءُ مَعْنَى هُنَا، وَالشَيْءُ يَصْنَعُنِي

ذَاتًا تُعِيدُ إِلَى الْمَعْنَى مَلَامِحَهُ

فَكَيْفَ أَوْلَدَ مِنْ شَيْءٍ ... وَأَصْنَعُهُ

أَمْتَدُّ فِي الشَّجَرِ الْعَالِي فَيَرْفَعُنِي

إِلَى السَّمَاءِ، وَأَعْلُو طَائِرًا حَذِرًا

لَا شَيْءَ يَخْدَعُهُ، لَا شَيْءَ يَصْرَعُهُ².

ومن الواضح أن امتداد الشاعر في الأشجار، وارتفاعه إلى السماء، وعدم مقدرة شيء على إفنائه هي ملامح أسطورية مستمدة من شخصية تموز، وهذه الملامح استعارها الشاعر واحتفى بها لتساعده على الاحتفاظ بتوازنه النفسي وعدم الإنكسار أمام الإحساس بتقدم السن وقرب النهاية³.

¹ - تھاني عبد الفتاح شاکر، تجلیات أسطورة البعث في دیوانی (لا تعتذر عما فعلت) و(کزهر اللوز أو أبعد)، ص 166.

² - محمود درویش، کزهر اللوز أو أبعد، ص 421.

³ - تھاني عبد الفتاح شاکر، تجلیات أسطورة البعث في دیوانی (لا تعتذر عما فعلت) و(کزهر اللوز أو أبعد)، ص 167.

ثالثاً- المرأة:

إذا مثلت المرأة في بعض قصائد محمود درويش رمز الأرض بوصفها رحم الولادة والموت، فهي مثلت أيضاً صورة الحبيبة في أحوالها المتقلبة تقلّب الفصول، وغدت المرأة في معظم قصائد الشاعر تماثل الأرض تماثلاً شبه أسطوري، وغدا الحب استرجاعاً للحنين الأول، الحنين إلى الأرض الغائبة، وهو في وجه من وجوهه حنين إلى الأم التي ترمز إلى بداية التكوين. وارتبطت الصورتان (الحبيبة والأرض) واحدهما بالأخرى ارتباطاً حليماً حتى أضحت الأولى صدى للثانية والعكس أيضاً، وكان لا بدّ للحبيبة أن تتحلل بعض مواصفات الأرض المفقودة وكان على الحب أن يتشج بجزن المنفى وكآبة البعاد وأن ينهض كنشيد مجروح يؤديه الشاعر (العاشق) بصوت مهما ارتفع يظل هادئاً من شدة ما يحمل من أسي.

وطوال سنوات ظلت المقابلة بين الأرض والحبيبة وبين العاشق والوطن مدخلا شبه متاح للدخول إلى عالم محمود درويش المتعدد، وأصبح الكلام عن هذه الثنائية في شعره أشبه بالمقاربة الجاهزة والسهلة، غير أن قصائد الشاعر المتوالية عبر المراحل التي اجتازها راحت تعمق هذه العلاقة بين الأرض والحبيبة لتحرّر الثنائية من مبدأ التقابل ظاهرة الأرض والحبيبة في صورة واحدة بل في كينونة واحدة. وأضحت القصائد اللاحقة التي كتبها درويش برهافة كبيرة وشفافية قصوى وشعرية عالية ومن مرحلة إلى مرحلة أصبح شعر درويش رمزياً بامتياز¹.

ومن نماذج شعر هذه المرحلة ديوان "سرير الغريبة" حيث أصبحت القصيدة مكثفية في تجلياتها المختلفة. هكذا يتعد محمود درويش أكثر فأكثر عن الغزل كما عرفه العرب وعن المعطيات التي قامت عليها العلاقة بين الحبيبة والوطن، بين المرأة والأرض، ويؤسس مناخاً تندمج فيه الغنائية العميقة بالرؤيا والرمز، ويتحرر فيه التاريخ من تاريخيته والواقع من واقعيته.

¹ - عبده وازن، الغريب يقع على نفسه، محمود درويش قراءة في أعماله الجديدة، دار رياض الريس للكتب والنشر، ط1، بيروت - لبنان، تموز-يوليو 2006، ص 23-24.

ويعن الشاعر في استيحاء مقولة رامبو الشهيرة "الأنا آخر" بل هو يعيد صوغها وفق ما تترأى له ووفق انصهاره بامرأته وانفصاله الأليم عنها وعض أن يعلن الشاعر رغبته في الاتحاد بامرأته يجاهر بالثنائية والانفصال، إنها الأسطورة الإغريقية القديمة، أسطورة الإله زوس الذي فصل الكائن المزدوج بعضه عن بعض يستعيدها الشاعر ليعبر عن ظمأه إلى الحب ليس عبر الانصهار في الحبيبة انصهاراً كلياً وإنما عبر الانفصال عنها. غير أن الانفصال هنا مثيل فهو حافز على الحب والظماً إلى الحب هو "ظماً إلى الكمال"¹.

وفي مجموعة "سرير الغريبة" خروج واضح عن الصورة الراسخة في كثير من الأذهان لدرويش إذ يتجه درويش إلى سرير الحرية لينام عليه مع واحدة من تجلياتها معها وتتخذ شكلاً غريباً عليه من الناحية الثقافية.

فقد تبنى درويش شكلاً شعرياً أوروبياً النشأة والنضج هو شكل "السوناتة" أو "السونات" والسوناتة في سياقها العربي Sonnet شكل شعري وموسيقى في الوقت نفسه، فقد ألف الموسيقيون الغربيون كثيراً من المقطوعات التي تعرف بالسوناتة، كما ألف الشعراء قصائد تعرف بنفس الاسم والقصيدة: عبارة عن قصيدة غنائية تكتب في أربعة عشر سطرًا ولها نظام تقفية محدد مختلف من مدرسة إلى أخرى.

وتتضح الأسطورة بامتزاجها بصورة المرأة لهذه الصورة التي تتجلى في السوناتة الأولى بصورة تقليدية في خطوطها الرئيسية، فهي كائن أسطوري قريب من القداسة وحين تكون حسيّة أو شبقية فإنها تتجاوز الإنساني إلى ما يقترب من الإلهي، وما يتضح هنا ليس من حلم درويش فحسب وإنما الصلات الأسطورية².

¹ - عبده وازن، محمود درويش الغريب يقع على نفسه، ص 35-37.

² - ينظر: سعد البازعي، أبواب القصيدة قراءات باتجاه الشعر، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 2004، ص 54-65-72.

في قوله:

سَتَحْتَاجُ أَسْطُورَةَ لِتَشْمُسِ حَوْلِكَ. هَذَا الرَّحَامُ
إِلَهَاتُ مِصْرَ وَسُومَرَ تَحْتَ النَّخِيلِ يُعَيِّرُنَ أَثْوَابَهُنَّ
وَأَسْمَاءَ أَيَّامِهِنَّ وَيُكْمِلُنَ رِحَالَتِهِنَّ إِلَى آخِرِ

الْقَافِيَةِ....¹

في السوناتة الثالثة من متتالية درويش في مجموعة "سرير الغريبة" بين الشعر والمرأة كمصدر إلهام، والتفرد ليس من ربط الشعر بالمرأة فهو شائع إلى حد الإملال، وإنما من الصياغة الشعرية وذلك منذ بدء السوناتة².

أَحِبُّ مِنَ اللَّيْلِ أَوْلَهُ، عِنْدَمَا تَأْتِيَانِ مَعَا
يَدًا بِيَدٍ، وَرُؤَيْدًا رُؤَيْدًا تَضْمَانِي مَقْطَعًا مَقْطَعًا
تَطِيرَانِ بِي، فَوَقَّ يَا صَاحِبِي أَقِيمَا وَلَا تُسْرِعَا
وَنَامَا عَلَى جَانِبِي مِثْلَ جَنَاحِي سُنُوءَةً مُتَعَبَةً.³

فالمخاطب هو الليل والمرأة، إذ يستحوذان على الشاعر أول الليل وبطيران به استمدادا لولادة شعرية، وعلى الرغم من أن الشائبة هنا تأخذ بالشاعر إلى الذاكرة البعيدة فإن البون يظل شاسعاً بين الخطاب القديم وبين تقنية الشاعر المعاصر ورؤيته، والليل والمرأة يمارسان نوعاً من شحن الشاعر أو على وجه الدقة تخصيبه بالقصيدة/المولود⁴.

¹ - محمود درويش، سرير الغريبة، سوناتا (I)، ص 555.

² - سعد البازعي، أبواب القصيدة، ص 72-73.

³ - محمود درويش، سرير الغريبة، سوناتا (II)، ص 580.

⁴ - سعد البازعي، أبواب القصيدة، ص 73.

قال محمود درويش:

شْمُولِيَّتْ أَنْتَظَرْتُ صَاحِبَهَا فِي مَدْخَلِ الْبَارِ،

مِنَ النَّاحِيَةِ الْآخَرَى يَمُرُّ الْعَاشِقُونَ،

وَنُجُومُ السَّيْنِمَا يَبْتَسِمُونَ.

أَلْفُ إِعْلَانٍ يَقُولُ:

نَحْنُ لَنْ نَخْرُجَ مِنْ خَارِطَةِ الْأَجْدَادِ،

لَنْ نَشْرُكَ شِبراً واحداً لِلْأَجْنِينِ.¹

تعد الافتتاحية بمثابة المشهد السينمائي قبل حركة الكاميرا والزمن شموليت -اسم الفتاة العاشقة- يتم تداوله بصيغة الغائب، وهي الصيغة المثلى للسرد الشعري. وعلينا أن ننسى الآن مؤقتاً ما رسّخه الشاعر في عالمه الرمزي السابق من التماهي الحرّ بين المحبوبة والوطن، بين المرأة والتراب، فقد "استقلت" القصيدة من صيغة المتكلم على حدّ تعبيره، وأخذت تحدّق النظر بوعي غير ذاهل في مفردات الحاضر كما تنطق بها أشياء العالم الخارجي، مع الحفاظ على دوائها ومدلولاتها. ولكي نتابع بناء الدلالة الشعرية وأدواتها في تمثيل هذا العالم يكفي أن نركز انتباهنا على "مدخل البار" باعتباره مكان الانتظار، وعلى بسمة نوم السينما، الأمريكيين طبعاً، وهم يطلون برضا على المشهد، وعلى دنيا "ألف إعلان" التي تنتمي إلى عصر اليهود، وخصوصاً على كلمة "خارطة الأجداد" العبريين، فالأرض قد اختزلت إلى نموذج تخطيطي، وتم امتلاك الحدود، وتأكدت مشروعية الميراث الأسطوري بالأمر الواقع الذي تدمعه إرادة التشبث. عدد كبير من حقائق الحياة الخارجية يتعين على القارئ العربي أن يتجرّعه في سطور قليلة حتى يتموقع في المشهد المضاد لكل مألوفة ومرغوبة.²

¹ - محمود درويش، كتابة على ضوء بندقية، 1/ 523-524.

² - صلاح فضل، أساليب الشعرية المعاصرة، ص 218.

شُموليتْ انكسرتْ في سَاعَةِ الحَائِطِ

عِشْرِينَ دَقِيقَةً

وَقَفْتُ، وَاِنْتِظَرْتُ صَاحِبَهَا

فِي مَدْخَلِ البَارِ وَمَا جَاءَ إِلَيْهَا

قَالَ فِي مَكْتُوبِهِ أَمْسَ:

"لَقَدْ أَحْرَزْتُ يَا شُولَا، وَسَامًا وَإِجَازَهُ

احْجِزِي مَقْعَدَنَا السَّابِقِ فِي البَارِ،

أَنَا عَطْشَانٌ، يَا شُولَا لِكَاسٍ وَشَفَّةٍ

قَدْ تَنَازَلْتُ عَنِ المَوْتِ الَّذِي يُورِثُنِي المَجْدَ

لِكِنِّي أَحْبُو كَطْفَلٍ فَوْقَ رَمْلِ الأَرْضِصِفَةِ

وَلِكِنِّي أَرْقِصَ فِي البَارِ"...

مِنَ النَّاحِيَةِ الأُخْرَى،

يَمُرُّ الأَصْدِقَاءُ

عَرَفُوا شُولَا عَلَى شَاطِئِ عَكَا

قَبْلَ عَامَيْنِ، وَكَانُوا

يَأْكُلُونَ الذَّرَّةَ الصَّفْرَاءَ...

كَانُوا مُسْرِعِينَ

كَعَصَافِيرِ المَسَاءِ...¹

¹ - محمود درويش، كتابة على ضوء بندقية، ص 524-525-526.

وبقدر ما تنمو حركة السرد في تقديم الحكاية بين وصف للموقف واسترجاع للتفاصيل وإدماج للمكتوب في الرسالة، يتم "تجسير الكلمات" من علاقاتها السابقة في شعر محمود درويش كي تنتقل إلى الجانب الآخر، ونتوقف مثلاً عند التشبيه الأخير "كعصافير المساء" الذي طالما أشار إلى الشباب العربي حتى أصبح مركزاً للثقل الدلالي في عناوين ديوان سابق "العصافير تموت في الجليل"، ولا بأس الآن بانتقال الصورة وتبدل الرمز، بحيث يشير إلى أصدقاء شولا الذين يرمون بإيقاع يناسب وجودهم الكاسح "مسرعين" ويظل الإزدواج الدلالي في لون الذرة "الصفراء" الإشارة الوحيدة الخاطفة للحسرة "الصفراء" المتوارية في تلافيف الوصف، دون أن يسمح لها الخطاب بالرموز، غير أن شولا ذاتها "تنكسر" في ساعة الحائط، والمعنى القريب لهذه الأمثلة المجازية أن بيجتها تنكمش و"خاطرها ينكسر" كلما طال انتظارها، لكن: هل هناك معنى آخر يتصل بما هو أعمق في علاقتها بالزمن؟

تتطلب قراءة هذا المستوى السردى الأول للقصيدة أن نرقب مدلول "شولا" في تحولاته، لقد أدمن الشاعر في جهازه التعبيري مزج المرأة للقصيد بالوطن، فهل كف الآن عن هذا الإجراء؟ أم أن علينا أن ننتظر إلى نهاية النص كي نستشف تعددية المدلول¹؟

ما يمكن أن يلفتنا في هذا المقطع إنما هو هاتان الشائيتان: "وسام وإجازة" في مقابل "كأس وشفة" وهما يردان في خطاب الجندي سيمون إليها. ونلاحظ أنه خطاب يرقى يحمل بلاغة مغايرة ومختزلة، يتضمن ثقافة أخرى تباين ما نعهده في الأساليب العربية، فالقطعة السردية تستحضره لنا الآن بلهجته الخاصة في التعبير².

أما شموليت التي أصبحت في الصوفية المسيحية رمزاً للنفس البشرية المتطلعة لسكنى الرب، الهائمة في البراري، تتعرض للمطاردة وهي مولهة به، فماذا فعل بها شاعرنا؟ أجلسها في بار تنتظر صديقها، وتتذكر بدورها دوائر فحذيها وهي تستعرض تاريخها بين عاشقها وتسترجع موقفها المحتدم

¹ - صلاح فضل، أساليب الشعرية المعاصرة، ص 219.

² - المرجع نفسه، ص 219.

في الاختيارين القاتل والمقتول، وهي تتلظى شهوة على حافة عالميها. لن نتوقف عند مشكلة أريحا في نص درويش، وهي الأرض الملعونة في التوراة والنبوءات المتحققة فيها لأن هذا ينحرف بنا على طريق السياسة ومزلقها ويبعد عن بؤرة الشعر، خاصة عن مراقبة الصياغات اللغوية.

ولا يفتتن درويش بالكنز القديم ولا ينساق في تياره بل يقاومه بجاسرة لغوية وشعرية، يخلق أسطوره العصرية في شخصية شموليت الوجودية الجديدة المنبثقة عن الملكة الهاربة إلى الرب، فكيف يقوم بتمييزها؟¹:

وَأَحَسْتُ يَدَهُ تَشْرِبُ كَفَيْهَا، وَقَالَ

عِنْدَمَا كَانَ النَّدى يَغْسِلُ وَجْهَيْنِ بَعِيدَيْنِ

عَنِ الضَّوءِ: أَنَا الْمَقْتُولُ وَالْقَاتِلُ

لَكِنَّ الْجَرِيدَةَ

وَطُقُوسُ الْاِحْتِفَالِ

تَقْتَضِي أَنْ أَسْجُنَ الْكُذْبَةَ فِي الصَّدْرِ،

وَفِي عَيْنَيْكَ، يَا سُولا، وَأَنْ أَمْسَحَ رَشَاشِي

بِمَسْحُوقِ عَقِيدِهِ !

أَغْمِضِي عَيْنَيْكَ، لَنْ أَقْوَى عَلَى رُؤْيَةِ عِشْرِينَ ضَحِيَّة

فِيهِمَا تَسْتَيْقِظُ الْآنَ، وَقَدْ كُنْتُ بَعِيدَهُ

¹ - صلاح فضل، أساليب الشعرية المعاصرة، ص 227.

لَمْ أَفَكِّرْ بِكَ... لَمْ أَخْجَلْ مِنْ الصَّمْتِ الَّذِي

يُولَدُ فِي ظِلِّ الْعُيُونِ الْعَسَائِيَّةِ

وَأَصُولِ الْحَرْبِ لَنْ تَسْمَعَ أَنْ أُعَشِّقَ

إِلَّا الْبِنْدُوقِيَّةَ!...¹

هذا الانشطار الدرامي في الشخصية اليهودية جعله يهدف بشولا أن تغمض عينيها، أما هنا فهو نهب لطاغوت الحرب والشعور بالذنب، ما يجعله يعترف بتزييف الآلة العسكرية وهي تمسح رشاشها بمسوق عقيدة، بينما يحصد العيون التي كانت في الماضي مبعث الحياة وسحرها النبيل. وتمضي مقاطع القصيدة متوغلة في داخل شموليت وهي تسأل صاحبها عن موعد الخروج من هذا المأزق الوجودي الذي تطلق تسمية -الحصار- هي ذات دلالة خاصة في شعر محمود درويش للتعبير عن موقفه².

شموليت ما زالت تنظر في القصيدة وتسترجع بجرأتها المعهودة مشاهد أكثر شبها واحتمالا للتأويلات الرمزية في الآن ذاته تنتظر:

وَأَحْسَتْ كَفَّهُ تَفْتَرِسُ الْخَصْرَ،

فَصَاحَتْ: لَسْتُ فِي الْجَبْهَةِ...

قَالَ: مِهْنَتِي!

قَالَتْ لَهُ: لَكِنِّي صَاحِبُكَ

¹ - محمود درويش، كتابة على ضوء البندقية، ص 530-531.

² - صلاح فضل، أساليب الشعرية المعاصرة، ص 228.

نُوقِفُ الرِّيحَ عَلَى حَدِّ السَّكَاكِينِ

إِذَا شُنْنَا، وَنَدْعُوكِ إِلَى مَائِدَةِ الْقَائِدِ،

إِنَّا قَادِمُونَ.¹

تسفر القصيدة عن وجه آخر في هذا المقطع التوراتي العالي في توتر، والمختلف في شعريته، بدأ شبقيا في ذاكرة شموليت لكن عاشقها سرعان ما قتل الحب رمزيا وأخذ يغني للغيوم والأحلام، اعترف بخطاياها التاريخية، واستدعى ريح أريحا على مائدة القائد الحربي وهو يردد نشيد القوم الذي طالما تغنى به الآخرون.

لكن الذي نود أن نرقبه بعناية هنا هو تنقلات الدلالة في القصيدة، هو التحول الفعلي لجسد شموليت/شولا التوراتية الفاتنة إلى الخارطة الفلسطينية، بخصرها الكرملية وفخذها عند الحر الميت وأحراشها عند أريحا، وإذا كان لنا أن نعتبر نثر درويش مكملا لشعره، إذ يصوغان معاينة تخيلية متماسكة، وهي بنية ولدت في رحم الشعر العربي، لكنها ما لبثت أن صنعت رموزها الدافقة بحياتها الخاصة، والمترعة بدراميتها القومية/الكونية، فسوف نرى أنه يستخدم مفردات الجنس كغلاف خارجي لحالات الوجد والعشق، على الطريقة الصوفية في استعارة أبنية التعبير الغزلي الحسني مع تحويل المدلولات، نفس التقنية الصوفية يسقطها درويش هنا على المسألة المصيرية، لكنه قد اهتدى إليها - فيما يبدو - بمخيلته النشط وثقافته التوراتية في دنيا الحوار، وربما لعب النقد دوراً كبيراً في تبنيه لهذا الجانب وحفزه على استثماره.²

¹ - محمود درويش، كتابة على ضوء بندقية، ص 528-529.

² - رجاء النقاش، محمود درويش شاعر الأرض المحتلة، القاهرة، 1971، ص 159.

وقد لاحظ النقاد بروز العرق الدرامي بشكل مبكر في خطابه الشعري عن طريق الحوار وتعدد الأصوات، وتوقع بعضهم منه أن يكتب المسرحية الشعرية، ونقل عنه قوله منذ مطلع السبعينات: «إنني مشبّع بالرغبة في كتابة مسرحية شعرية»¹. لكن هذا لم يحدث سرعان ما ارتاح درويش لوصف آخر لأشعاره، يعفيه من مشقة خلق أعمال درامية كبرى تتطلب شروط إنتاج مغايرة على الصعيد الشخصي والاجتماعي بقدر ما تقتضي مكاناً مستقراً وجمهوراً متماسكاً وتقاليد فنيّة تستلزم من الكاتب تعمّقاً لأصول الفنّ الدرامي وتلمذاً على كبار مبدعيه بالترجمة من اللغات العالمية وتبنيّاً لمشروع ثقافي طموح في بنية الأدب العربي. ولم يكن ذلك متاحاً من الوجهة العملية لدرويش، إذ كان يكتب دائماً -على حد تعبيره- وهو في درجة الغليان²: «إنني أكتب لأكون حاضراً. وإنّ هذا الإلحاح إلى الحضور توق حيوي للتجانس مع الحضور الإنساني الشامل، ومع الحياة ذاتها... إننا نكتب في درجة الغليان، نواصل محاولة الحضور إلى الأرض، ومنها يتبلور المحتوى الأساسي لآدابنا الحديثة... إنّه أدب محاولة الحضور الذي يأخذ شكل المقاومة... الحضور في المكان المحدد»³. ومن ثمّ فإنّ الصفة التي تتحقق له حينئذٍ وترضي طموحه الشعري دون حاجة لدرامية المسرح هي الملحمية.

لكن درويش كان أكثر امتلاكاً لأدوات الدراما لو أتاحت له الظروف الموضوعية كتابتها، لو لم تفتنه الحداثة التجريدية وتستقطب طاقته كي تصب في تكسير الأبنية التعبيرية واختراق أنظمتها. فقصيدة "شموليت" التي نحن بصددتها نموذج قوي لذلك، إنها دراما مصغرة يمكن مسرحتها تحدث في نفس فتاة يهودية تنظر صديقها الذي لا يأتي، ويدور رأسها بعشرات المشاهد والتقاطعات المحتمة، تلتفظ العالم المحيط بها بحساسية متوترة حتى تبلغ درجة الذهول من شدة الوعي بواقعها وما يعتمل في باطنه⁴.

¹ - رجاء النقاش، محمود درويش، شاعر الأرض المحتلة، ص 140.

² - صلاح فضل، أساليب شعرية المعاصرة، ص 231-232.

³ - محمود درويش، الكتابة في درجة الغليان، مجلة الأدب، بيروت، مج 22، ع 7، تموز يوليو 1974، ص 2.

⁴ - صلاح فضل، أساليب شعرية المعاصرة، ص 232-233.

شُمُولِيْتُ أَنْتَظَرْتُ صَاحِبَهَا فِي مَدْخَلِ

الْبَارِ الْقَدِيمِ

شُمُولِيْتُ أَنْكَسَرْتُ فِي سَاعَةِ الْحَائِطِ

سَاعَاتِ

وَضَاعَتْ فِي شَرِيْبِ الْأُزْمَةِ

شُمُولِيْتُ أَنْتَظَرْتُ سِيْمُونَ - لَا بَأْسَ إِذَنْ

فَلِيَّاتِ مَحْمُودٍ... أَنَا أَنْتَظِرُ اللَّيْلَةَ عَشْرِينَ سَنَةً

كُلُّ أَزْهَارِكَ كَانَتْ دَعْوَةً لِلانْتِظَارِ

وَيَدَاكَ الْآنَ تَلْتَقَانِ حَوْلِي

مِثْلَ نَهْرَيْنِ مِنَ الْحِنْطَةِ وَالشُّوكِ

وَعَيْنَاكَ حِصَارِ

وَأَنَا أَمْتَدُّ مِنْ مَدْخَلِ هَذَا الْبَارِ

حَتَّى عِلْمِ الدَّوْلَةِ، حَفْلًا مِنْ شِفَاهِ دَمَوِيَّةِ:

أَيْنَ سِيْمُونَ وَمَحْمُود؟¹

مِنَ النَّاحِيَةِ الْأُخْرَى

زُهُورُ حَجْرِيَّةِ

¹ - محمود درويش، كتابة على ضوء البندقية، ص 539-540-541.

وَيَمُرُّ الْحَارِسُ اللَّيْلِي

وَالْإِسْفَلْتُ لَيْلٍ آخَرٍ

يَشْرَبُ أَضْوَاءَ الْمَصَابِيحِ

وَلَا تَلْمَعُ إِلَّا بُنْدُوقِيهِ...¹

يستخدم الإيقاع الغنائي هنا بالتكرار المتصاعد للمطلع، فمدخل البار قد أصبح قديماً، واستمر الانكسار في الحائط النفسي "ساعات"، واستوى في عينيها كل من سيمون ومحمود، وأطبق عليها الحصار في غيبة الرجلين.²

¹ - محمود درويش، كتابة على ضوء بندقية، ص 541.

² - صلاح فضل، أساليب الشعرية المعاصرة، ص 234.

الفصل الثالث

آليات توظيف الأسطورة

في شعر محمود درويش

الفصل الثالث: آليات توظيف الأسطورة في شعر محمود درويش

تمهيد

أولاً- أشكال توظيف الرمز الأسطوري

1- التوظيف الرمزي البسيط للأسطورة

2- استدعاء الشخصية الأسطورية

3- التوظيف الضمني للأسطورة

4- التوظيف الابتداعي للأسطورة

4- التوظيف الممنهج للأسطورة

5- آلية الامتصاص والتدويب

6- فناع الأسطورة

تمهيد:

لا يوجد شاعر يكتب الشعر دون الاعتماد على التقاليد الشعرية التي أرساها الشعراء قبله على مرّ التاريخ، ولعلّ من الثابت في القصيدة الحديثة أنها يمكن أن تتكئ على جميع المنجزات الحضارية، علمية كانت أم ثقافية (أسطورية، دينية، تاريخية...).

ولا شك في أن هذه التناسلات لا يمكن التغاضي عنها، وهي على اختلاف أنواعها، تدل على اهتمام الشاعر بمادته التي نسجها لقصيدته لأنها بالأصل تشكل معلما من مجمل الثقافات والمعارف التي تكوّن فكره، وتميّزه عن غيره من الشعراء¹.

والشاعر محمود درويش واحد من الشعراء الذين اتخذوا من الأسطورة وسيلة لتعميق رؤيتهم والقضية التي يطرحونها، كما أن وجود الأسطورة عند الشاعر قد فرض نفسه في ديوان "الجدارية" وغيره من الدواوين الأخرى للشاعر وصار سمة من سمات القصيدة الدرويشية ومعلما من معالم الحداثة عنده فقد وصل إلى مرحلة عالية من الخبرة عبر مسيرته الشعرية الطويلة والحافلة².

وقد أشار إلى ذلك من خلال تصريحه بأن التناسل أو الإحالات هي جزء من مشاريعه انطلاقا من أنه «لا توجد كتابة تبدأ من بياض»³

وقد صرح الكاتب "عبد الرزاق صالح" من خلال كتابه "الأسطورة والشعر" أن الشاعر الحديث المبدع هو الذي يستمد موضوعه من معاني الحياة ويتصل بالماضي على أن يكون هذا الإتصال حيويًا ويأخذ هذا الإتصال ولع الماضي بالأساطير وتمجيد الحياة والأبطال والإنسان...⁴

¹ - فاروق مغربي، في النقد التطبيقي "قراءات جديدة"، دار المركز الثقافي للطباعة والنشر والتوزيع، دمشق، ط1، 2007، ص 29.

² - المرجع نفسه، ص 31.

³ - سميح القاسم وآخرون، محمود درويش... لا أحد يصل (حوار أجراه غسان رقطان، حسين البرغوثي، حسن خضر زكريا محمد وشارك في الحوار المتوكل طه)، عن كتاب محمود درويش، المختلف الحقيقي، دار الشروق للنشر والتوزيع، عمان-الأردن، ط1، 1999، ص17.

⁴ - ينظر: عبد الرزاق صالح، الأسطورة والشعر، ص 328.

وفي قصيدة الجدارية تظهر براعة استخدام قناع الأسطورة لا سيما أسطورة جلجامش البابلية التي تعبر عن تجربة الموت التي عاشها بأبعدها الوجودية والإنسانية والروحية والثقافية. والشاعر محمود درويش بقدر ما ينوع من مصادر ومضامين أساطيره، فهو يعدد من آليات توظيفه للرمز الأسطوري، وهذا ما سنوضحه من خلال هذا الفصل.

أولاً- أشكال توظيف الرمز الأسطوري:

في قراءة التناسل الشعري عند الشاعر مع التراث الأسطوري يظهر التعدد في آليات التناسل ودرجاته ومستوياته المختلفة، فيلى جانب تناسل الخفاء، هناك تناسل التحلي... وإلى جانب استدعاء الشخصيات والرموز الأسطورية هناك تقنيتا القناع والإمتصاص والتذويب.

وتتنمي الأساطير التي تتفاعل معها تجربة الشاعر وتستدعيها إلى أزمنة وحضارات مختلفة، منها ما يعود إلى حضارات وادي الرافدين القديمة، والحضارة الفرعونية وحضارات الساحل السوري، ومنها ما ينتمي إلى حضارات الرومان والإغريق، ما يشي بتنوع مصادر هذه الأساطير، وتنوع موضوعاتها ودرجاتها بهدف التأكيد على وحدة التجربة الإنسانية وغناها، إضافة إلى تداخل مستويات هذه التجربة من جهة بأبعادها الوجودية والدلالية والتخييلية، ومن جهة ثانية يكشف عن حركة انتقال الأسطورة في المكان والزمان أو التناسل الأسطوري المتجدد الذي كشفت عنه رحلة هذه الأسطورة من حضارة إلى أخرى، ومن ثقافة إلى أخرى.¹

إن قيمة توظيف الأسطورة أو توظيف رموزها وشخصياتها لا تتمثل في بعدها الدلالي الذي تنطوي عليه، وإنما تتجاوزته إلى البعد الجمالي المتأني من حضورها في اللاشعور الجمعي، ومن الكثافة والتوتر الدرامي الذين تمتلكهما، والفضاء التخيلي الذي تستدعيه معها. وقد تمثل حضور الأسطورة في قصائد الشاعر في محورين اثنين، فهي إما أن تكون محور النص وبؤرته، وفي هذا المحور غالباً ما يكون اسم الأسطورة مذكوراً في عنوان القصيدة، وإما أن يكون في جزء من الأسطورة. وقد يستخدم الشاعر الكثافة التكرارية لاسم الشخصية الأسطورية، أو يتم استدعاء هذه الأسطورة دون ذكر لاسم شخصياتها. ومن الملامح الأخرى لاستخدام الأسطورة، أو استدعاء أحد شخصياتها أن القصيدة قد

¹ - مفيد نجم، التناسل الأسطوري في شعر محمود درويش، ص 114.

تكون حديثاً عن الأسطورة، أو يكون الخطاب موجهاً إلى شخصية أو رمز يحيل عليها، كما قد يكون المتكلم في القصيدة هو الشخصية الأسطورية، أو شخصية الراوي التي هي شخصية الشاعر¹.

ومن أشكال توظيف الرمز الأسطوري:

1- التوظيف الرمزي البسيط للأسطورة:

وهو التوظيف الذي يهتم بأن تحتل الأسطورة حيزاً بسيطاً في نسيج القصيدة، أو عندما ترد على شكل رمز بسيط للتعمية على الرقيب.

فدرويش كشاعر ثوري ديناميكي، ينشر الموت في كل جهة لكي يسترجع الحياة المفتقدة. أصبحت قضية الخلود عنده قضية أساسية، فمنذ البدء تعامل الإنسان مع الموت بأشكال مختلفة، منها سعيه لتحقيق الخلود. ومن المعروف أن أول أسطورة في التاريخ تعرضت لبحث الإنسان عن سر الخلود هي أسطورة "جلجامش" الذي ذهب ليبحث عن عشبة الخلود، فيجدها، ولكن الثعبان أو الحية تسرق منه عشبة الخلود، لذا يتجدد جلدها كل موسم أو كل عام، وتتجدد هي باستمرار لأنها أكلت عشبة الخلود، فيرجع "جلجامش" كسيراً إلى أهله، ويعود إلى التفكير بالخلود من جديد، فتضيء في ذهنه إضاءة توحى له أن سر الخلود ليس في العشبة، ولكنه في العمل الصالح النافع، وعليه لكي يخلد أن يعمر مدينته، ويقدم الخير لشعبه. فالإشارة إلى جلجامش في قصيدة "فرس للغريب" مثلاً ليست ذكراً عادياً يومئ إلى المصدر الأسطورية أو استدعي شخصية، وإنما يأتي حضور الإشارة الأسطورية ذروة رؤية الشاعر وبؤرة الأبعاد الدلالية في القصيدة.²

كما يأتي في نهاية لمسارات متشابكة ومعقدة في تجربة القصيدة تستلهم بالدرجة الأولى تجربة الماضي ممثلة في (جلجامش) ملك أوروك، وفي امرئ القيس الملك الضليل، وذلك في إطار يشبه رثاء

¹ - مفيد نجم، التناص الأسطوري في شعر محمود درويش، ص 114.

² - محمد فؤاد السلطان، الرموز التاريخية والدينية والأسطورية في شعر محمود درويش، ص 26.

الشاعر لأحلامه أو لأحلام صديقه الشاعر العراقي المجهول الذي أهدى إليه القصيدة، مما يشير إلى التعبير عن أحلام الشعراء الذين أسكتهم الموت في صحاري المنافي، وقصرت بهم أيامهم، منذ امرئ القيس وحتى هذا الشاعر الفقيد، وهو حينما يستجمع كل هذه الدلالات يقول بلسان الشعراء جميعاً¹:

لَنَا مَا عَلَيْنَا مِنَ النحلِ وَالمُفَرَّدَاتِ ... خُلِقْنَا لِنَكْتَبَ عَمَّا

يُهَدِّدُنَا مِنْ نِسَاءٍ وَقَيْصَرَ... وَالْأَرْضُ حِينَ تَصِيرُ لَغَةً

وَعَنْ سِرِّ جَلْجَامِشِ المُسْتَحِيلِ لِنَهْرَبَ مِنْ عَصْرِنَا

إِلَى أَمْسٍ خَمْرَتِنَا الذَّهَبِيِّ... وَذَهَبِنَا وَسِرْنَا إِلَى عَصْرِ حِكْمَتِنَا....²

يبدو أن هذا المقطع يتداخل مع حكاية الملك الضليل، ويبحث مأساته برمزية شفيفة تغني عن التصريح المباشر، وتنبأ أبعداً عميقة لأحلام ذلك الشاعر الذي عاش غريباً عن وطنه، وكان يتطلع إلى بعض حضارة سومر الإنسانية في نشيد جديد يطفئ فتيل الحرب ويغني للسلام، ويجعل من وطنه صورة لوحدة الإنسانية بعامة. وهنا يؤثر الشاعر استحضر امرئ القيس بخفاء تدرك أبعاده من الإشارة إلى قيصر ورحلة ذلك الشاعر القديم، وقصوره عن تحقيق مبتغاه³، وذلك في صورة الغريب العاجز:

لَأَبْدَ مِنْ فَرَسٍ لِلْغَرِيبِ لِيَتَبَعَ قَيْصَرَ أَوْ

يَرْجِعَ مِنْ لَسْعَةِ النَّايِ. لَا بُدَّ مِنْ فَرَسٍ لِلْغَرِيبِ.⁴

¹ - محمد فؤاد السلطان، الرموز التاريخية والدينية والأسطورية في شعر محمود درويش، ص 26.

² - محمود درويش، الأعمال الكاملة، أحد عشر كوكبا (فرس للغريب)، ص 779-780.

³ - محمد فؤاد السلطان، الرموز التاريخية والدينية والأسطورية في شعر محمود درويش، ص 27.

⁴ - محمود درويش، الأعمال الكاملة، أحد عشر كوكبا (فرس للغريب)، ص 779.

يسعى الشاعر نفسه من إشارة أخرى إلى جلجامش بإدخال قصيدته في مجال التناص مع الملحمة الأسطورية البابلية مشيراً إلى بطلها، وما نتيجة تلك الإشارة من تداعيات تفضي إلى جوهر القضايا الإنسانية المثارة التي ترتبط بهذه الشخصية الرمزية، وما تحمله من محاولات الإنسان الباكرة للبحث عن أسرار الوجود وبخاصة مشكلة المصير، والتفكير المخيف للخلاص من شبح الموت المطارد، والتعلق بالسر المحال لطلب الخلود والبقاء، ولكن الشاعر يستحضر جلجامش ليومئ به أو من خلاله إلى تلك الحالات الإنسانية التي لا تجد لديه تفسيراً واضحاً في الوجود، ولكنها مفعمة بأسرار الحياة ممتلئة بالأمل والخوف الإنسانيين معاً. ويستطيع المتلقي الوقوف على قدرة الشاعر صهر كافة المتناقضات في إطار قصيدته¹:

...وَرَأَيْتُ أَنِّي قَدْ سَقَطْتُ

عَلَيَّ مِنْ سَفَرِ الْقَوَافِلِ، قَرَبَ أَفْعَى، لَمْ

أَجِدَ أَحَدًا لِأَكَلِمُهُ سِوَى شَبْحِي. رَمْتَنِي

الْأَرْضُ خَارِجَ أَرْضِهَا، وَأَسْمِي يَرِنُ عَلَيَّ خُطَايَ

كَحَذْوَةِ الْفَرَسِ: اقْتَرَبْتُ... لِأَعُودَ مِنْ هَذَا

الْفَرَاغِ إِلَيْكَ يَا جَلْجَامِشُ الْأَبْدِيُّ فِي اسْمِكَ!...

كُنْ أَخِي! وَادْهَبْ مَعِي لِنَصِيحِ الْبَشَرِ

الْقَدِيمَةِ... رُبَّمَا امْتَلَأْتُ كَأَنِّي بِالسَّمَاءِ.²

¹ - محمد فؤاد السلطان، الرموز التاريخية والدينية والأسطورية في شعر محمود درويش، ص 27.

² - محمود درويش، الأعمال الجديدة، لماذا تركت الحصان وحيداً، البئر، ص 337-338.

فالإشارة إلى الرؤيا والقوافل والبئر القديمة كلها توحى بحضور قوي لقضية يوسف، وترتبط بمعالم تجربة جديدة تتحدد من خلال التعبير عن الإحساس بالنفسي والترحال والوحدة والفراغ كذلك، وتلتقي بأبعادها مع البحث عن أسرار الوجود وهو ما يستحضر تجربة جلجامش، وتخلص الأسطورة إلى أن الخلود ليس سراً كيميائياً، وليس مادة يتعاطاها الإنسان، وإنما هو عمل، وعمل صالح. لذا نلاحظ أن الشهداء الذين رثاهم درويش هم شهداء الفعل الإنساني وأنهم لم يموتوا على فراش الموت ولكنهم ماتوا في قلب الفعل الحياتي اليومي، وهو فعل النضال والعمل الثوري¹.

2- استدعاء الشخصية الأسطورية:

قبل الحديث عن موضوعات التناسل الأسطورية وآلياته المستخدمة، لا بدّ من الإشارة إلى أن الأسماء الأسطورية المستدعاة والأساطير التي يتم التناسل معها، تتركز على نوعين من الأساطير، هما نوع دال على معنى من معاني التجربة الوجودية الإنسانية الأساسية، يتمثل في الموت والبحث عن الخلود لقهره، والتحرر من قسوة ومرارة الشعور به، ونوع يدل على تلك الثنائيات المعبرة عن العلاقة الدرامية المتوترة في تلك التجربة الوجودية، كثنائيتي الحب والحرب والموت والخلود، وتجدد الحياة وقيامتها، عبر صعود رموزها من عالم الأموات السفلي. وهنا تبرز كثافة استخدام آلية استدعاء تلك الشخصيات الأسطورية، ورمزيتها الدالة على هذا المعنى، كرموز عشتار وإانا وتموز. في هذا المستوى من التناسل يكون الخطاب حديثاً عن تلك الشخصية، أو يكون حديثاً معها، في حين يجمع تناسل التآلف الذي تظهر فيه جامعا بين الصفات القديمة لتلك الشخصيات الأسطورية المستدعاة، والصفات الجديدة التي تعبر عن الواقع المعاصر، أو تحمل رؤية جديدة يقدمها النص لتلك الشخصيات.²

¹ - محمد فؤاد السلطان، الرموز التاريخية والدينية والأسطورية في شعر محمود درويش، ص 28.

² - مفيد نجم، التناسل الأسطوري في شعر محمود درويش، ص 114-115.

2-1 التوظيف الصريح:

في القصائد التي تمثل الشخصية الأسطورية المستدعاة محور القصيدة يبرز اسم الشخصية في عنوان القصيدة، ما يؤثر في أفق التوقع عند القارئ، ويجعل العنوان بمثابة مفتاح تأويلي يقوم بتعيين طبيعة النص وتشكيل بؤرته الدلالية. ويأتي في مقدمة الرموز التي تستدعيها قصائد الشاعر رمزية شخصية أنات الكنعانية التي يعبر حضورها المكثف عن قضيتين هامتين، أولهما أن هذه الأسطورة تمثل جزءا من التراث الثقافي الأقدم للمنطقة، وللحضارات التي قامت فيها، ولذلك فإن هذه الآلية من التناص لا تكتفي باستدعاء نصها الأسطوري الغائب، بل تتجاوز ذلك إلى استدعاء ذلك التاريخ الحضاري القديم الذي يدل على عمق الوجود التاريخي للذات التي تتكلم في القصيدة، وهي ذات الشاعر التي تجدد اتصالها وتفاعلها مع هذا الموروث الثري للدفاع عن وجودها وتاريخها الحضاري في وجه محاولات المحتل الإسرائيلي للقضاء على هذا الوجود وطمسه وتزييف حقيقته من جهة، ومن جهة أخرى لتوظيف البعد الدرامي الذي تنطوي عليه حكايتها من خلال جدلية العلاقة بين الثنائيات المولدة لذلك المجال الدرامي المتوتر لتلك الحكاية أو المعنى الرمزي للشخصية الأسطورية التي يجري استدعاؤها، كما في قصيدة أطوار أنات، حيث تتحد فيها ثنائية الرمز والمعنى الضدية، التي يعبر عنها الشاعر من خلال استخدام الجنس الناقص¹:

وَقَصِيدَتِي زَبْدُ اللَّهَاتِ وَصَرْخَةُ الْحَيَوَانِ

عِنْدَ صُغُودِهِ الْعَالِي

وَعِنْدَ صُغُودِهِ الْعَارِي

أَنَا أُرِيدُكُمْ مَعًا حُبًّا، وَحَرْبًا يَا أَنَاتُ²

¹ - مفيد نجم، التناص الأسطوري في شعر محمود درويش، ص 115.

² - محمود درويش، لماذا تركت الحصان وحيدا (أطوار أنات)، ص 353-354.

إن الشاعر في حديثه إلى أنات ينتقل من الإجمال إلى التفصيل، عندما يتحدث عن خوفه من غيابها الطويل، بعد نزولها إلى العالم السفلي، كما تقول الأسطورة، لأنه مع طول الغياب قد تظهر إلهات جديدة تمحو حضورها في ذاكرة الناس الذين تكلم الشاعر باسمهم، مستخدماً الضمير الدال على جماعة المتكلمين والمتصل بالفعل. والخطاب يحمل معنى كنائياً، يعبر من خلالها عن محاولات اليهود لخلق أساطيرهم الخاصة، من أجل امتلاك تاريخ حضاري ووجود مختلف وإلغاء الحضور القديم والعميق للوجود التاريخي للحضارة الكنعانية التي تمثل بداية تاريخ هذه الأرض، وهويتها الحضارية الدالة على الوجود القديم للشعب الفلسطيني على أرضه. يوظف الشاعر في استدعاء هذه الشخصية المعاني الدلالية للأسطورة للتعبير عن قضايا معاصرة مركبة، منها ما يتصل بموضوع الوجود والصراع على هوية الأرض وتاريخها، ومنها ما يدل على هجرة الأساطير وانتقالها من حضارة إلى أخرى، ومن ثقافة إلى أخرى، أو على معنى الخصب الذي تمثله باعتبارها الأسطورة الأولى التي تولدت عنها أساطير الموت والانبعث في الحضارات البشرية التي تلتها. والشاعر يجعل من هذه الشخصية الأسطورية التي يستدعيها محور القصيدة، ومنذ جملة البداية، يكشف عن العلاقة بين لغة الشعر ولغة الأسطورة على مستوى الخيال، والبنية المجازية والرمزية، بوصف الأسطورة مجازاً وعن معنى أفول الأسطورة من ثقافات الإنسان المعاصر وحياته، ما يجعل هذه الشخصية الأسطورية تتوزع على جميع حركات القصيدة، وتستغرقها كاملة¹:

فَيَا أَنَات

لَا تَمَكُّثِي فِي الْعَالَمِ السُّفْلِيِّ أَكْثَرَ

رُبَّمَا هَبَطَتْ إِلَهَاتٌ جَدِيدَاتٌ عَلَيْنَا مِنْ غِيَابِكَ

وَأَمْتَشَلْنَا لِلسَّرَابِ

¹ - مفيد نجم، التناسل الأسطوري في شعر محمود درويش، ص 115.

فَلتَرْجِعِي وَلتَرْجِعِي أَرْضَ الْحَقِيقَةِ وَالْكِنَايَةِ

أَرْضَ كَنْعَانَ الْبِدَايَةِ

أَرْضَ نَهْدَيْكَ الْمَشَاعِ

وَأَرْضَ فَخْدَيْكَ الْمَشَاعِ، لَكِي تَعُودَ الْمُعْجَزَاتُ إِلَى أَرِيحَا.¹

2-2 التوظيف الرمزي (غير صريح):

إذا كان الشاعر يستدعي تلك الشخصية بالاسم الصريح، فإنه في قصائد أخرى يستدعيها من خلال معناها الرمزي الذي يتمثل في رمزية القمر، باعتبار أن القمر كان يمثل في الأسطورة القديمة آلهة الأنوثة، كما هو الحال في القصيدة التي تحمل عنوان (حليب أنانا) رب السماء والخصوبة. يحمل هذا العنوان دلائل جزئية، تدل على معنى الخصوبة والأمومة، وجاء ذكر اسم الشخصية الأسطورية المستدعاة في العنوان، بوصف تلك الشخصية تشكل محور القصيدة التي تدور حولها، إذ أن القصيدة التي تكون الشخصية المستدعاة محورها، غالبا ما يتم ذكر اسم الشخصية في العنوان.

وتظهر الرؤية المعاصرة التي يقدمها الشاعر لتلك الأسطورة في ذلك الحوار الذي يقيمه معها، محاولا فيه أن ينهي الجدل المستمر حول ملكية تلك الأساطير وتاريخها، والثقافات التي أبدعتها كما يدل على ذلك المعنى الظاهر للقصيدة، في حين أن معناها المضمّر يدل على الصراع الدائر حول ملكية الأرض التي نشأت فيها تلك الأساطير، وعلى عمق الحضور التاريخي والحضاري في الماضي للشعب الذي أبدع تلك الأساطير. إن الصراع هنا يتم على المستوى الثقافي وفيه يحاول الشاعر أن يدافع عن وجوده وهويته وتاريخه الحضاري القديم إزاء محاولات الصهيونية السطور على هذا التراث، وإدعاء ملكيته لكي تمنح نفسها هوية حضارية، وحضورا تاريخيا عريقا لا سيما أنها تستند في دعواها

¹ - محمود درويش، لماذا تركت الحصان وحيدا (أطوار أنات)، ص 354-355.

على مقولات، لا تكفي فيها بمصادرة الحاضر والمستقبل خدمة لمشروعها الاحتلالي في فلسطين، بل تسعى لمصادرة الماضي وتزييف حقيقته لمنح نفسها وجودا وتراثا مختلفين.¹

ويهيمن صوت الراوي على الخطاب مختصرا هذا الجدل عبر تجريد تلك الأسطورة من أفتعتها المزيفة، وتحرير ذاكرتها القديمة من إرث الماضي الدموي الثقيل، ومنحها معاني جديدة للجمال والحب والفرح والحياة. والشاعر الذي يريد أن يعيد للأسطورة معانيها الكبيرة والأصيلة، يريد من خلال هذه العودة أن يجد تلك الأسطورة من أفتعتها التي ألبسها إياها اليهود، بعد أن ادعوا ملكيتها، بعد أن جعلوا آلهتهم هي التي أبدعتها، لكي يمنحوا وجودهم الحضاري القديم على هذه الأرض بعدا عميقا. إن استدعاء تلك الأساطير يهدف إلى القيم الكبيرة لتلك الحضارة الكنعانية التي أبدعتها مخيلتها على خلاف ما ألبسها إياه اليهود فيما بعد، وبذلك فإن تناص الشاعر مع تلك الأسطورة لا يمثل دفاعا عن عمق الوجود التاريخي والحضاري للإنسان الفلسطيني وحسب، بل يشكل استعادة لدلالاتها ومعانيها الإنسانية الجميلة والكبيرة، وتأكيدا على حضور تلك العلاقة العميقة والحية مع الجمال والحب والطبيعة²:

وَإِنْ كَانَ لَا بُدَّ مِنْ قَمَرٍ فَلْيَكُنْ عَالِيًا ... عَالِيًا

وَمِنْ صُنْعِ بَعْدَادٍ لَا عَرَبِيًّا وَلَا فَارِسِيًّا

وَلَا تَدْعِيهِ الْآلِهَاتُ مِنْ حَوْلِنَا ... وَلْيَكُنْ خَالِيًا

مِنَ الذِّكْرِيَّاتِ وَخَمْرِ الْمُلُوكِ الْقَدَامِي

لِنُكْمِلَ هَذَا الزَّفَافَ الْمُقَدَّسِ ... نُكْمِلُهُ يَا ابْنَةَ

¹ - مفيد نجم، التناص الأسطوري في شعر محمود درويش، ص 115-116.

² - المرجع نفسه، ص 116.

القَمَرِ الأَبَدِيِّ هُنَا فِي المَكَانِ الَّذِي نَزَلْتَهُ

يَدَاكَ عَلَى طَرَفِ الأَرْضِ مِنْ شُرْفَةِ الجَنَّةِ الأَفَلَةِ.¹

إن قدم هذا الرمز يجعل رمزية أنات أكثر تجسيدا لمعاني التجربة التي يحاول الشاعر أن يعبر عنها من خلال استدعاء هذه الرموز، وأساطيرها في قصائده المختلفة. وبدلا من أن يكون حديث الشاعر في هذه القصائد حديثا مع تلك الشخصية الأسطورية، يتخذ خطاب الشاعر بعدا آخر، يتوجه فيه إلى القارئ²، لأن (الشاعر ينطلق في تكوين قصيدة الشخصية من منظور الشاعر الدرامي الكامن في الشعر الغنائي انطلاقا من رؤية موضوعية، ومن درامية خارجية... ذلك لأن الذات إنسانية ومبدعة، ليس هو صاحب الموقف الدرامي أو التجربة، وإنما الشخصية التي استدعاها لتكون موضوعا يتبصر فيه، ويتأمل ويبني قصيدته عليه)³. ويأتي التوظيف الجزئي لبؤرة التشخيص الغنائي الدرامي المتكرر في مجموعة من القصائد تعبيرا عن المعنى الرمزي ودلالته الجمالية الموحية، التي تستدعيها طبيعة التجربة المقدمة في قصائد الديوان، حيث يشكل موضوع الحب، والعلاقة مع المرأة المحور الأساس الذي تدور حوله قصائد الشاعر، محاولة أن تستحضر معانيه، وأبعاده العميقة في الوجدان الجمعي، والوجود الإنساني منذ بدايات هذا الوجود الأولي. والشاعر الذي يستدعي تلك المعاني الرمزية بكثافة واضحة، يستدعيها من خلال صورتها الرمزية والمجازية التي اتخذتها في الأسطورة القديمة، وأصبحت مرتبطة بها بفعل تلك الرؤية الشعرية في الأسطورة التي وحدت بين المرأة والقمر، الحسي والخيالي (قمرًا أنثويا ملء فراغ⁴ - قمر الديانات القديمة⁵ - ... إلى قمر تعلقه أنات⁶ - القمر

¹ - محمود درويش، سرير الغريبة، حليب إنانا، ص 592.

² - مفيد نجم، التناسل الأسطوري في شعر محمود درويش، ص 116.

³ - عبد الرحمن بسيسو، قصيدة القناع في الشعر العربي المعاصر تحليل الظاهرة، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط 1، 1999، ص 43.

⁴ - محمود درويش، سرير الغريبة (الأعمال الجديدة) نمشي على الجسر، ص 565.

⁵ - محمود درويش، لماذا تركت الحصان وحيدا، قافية من أجل المعلقات، ص 381.

⁶ - محمود درويش، لا تعتذر عما فعلت، أطوار أنات، ص 353.

المخلق حول صورته...¹ - إن مسها قمر صاحت أنا القمر² - يدلني قمر تلاً في يد امرأة...³. تقوم بين الشعر والأسطورة قرابة المجاز والتخييل. ولعل شخصية أنات في الأسطورة التي يستدعيها الشاعر، تمثل المعنى الأسطوري وأصولها، وتقدم لهم أسماء مختلفة في حين تبقى حكايتها ودلالاتها متقاربة. وينبع المعنى الأسطوري الدرامي لهذه الأسطورة من التوتر القائم بين ثنائية الدلالة، أو جدلية العلاقة بين بعديها الرمزيين، الحب والحرب الذين تنطوي عليهما رمزية أنات، مما يمنحها شاعرية المعنى المستمدة من جدل العلاقة بين التجسد والمدلول والتخييل.⁴

لكن خطاب العشق عند الشاعر يعود إلى صيغته السابقة التي يتحدث فيها عن تلك الشخصية، بعد أن كان يتحدث إليها كاشفاً عن معاني تلك العلاقة بين الشعر والأسطورة والذات والموضوع، باعتبار أن المرأة تمثل النبع الأول لتخييل الإنساني، ولغة المجاز الأولى في الأسطورة التي جعلت المرأة تنطوي في صورتها ومعانيها على تلك الثنائية الضدية التي تمنحها ذلك البعد الدرامي الغريب⁵:

الشِعْرُ سَلَّمْنَا إِلَى قَمَرٍ تُعَلِّقُهُ أَنْات

عَلَى حَدِيقَتِهَا

لِعِشَاقٍ بِلَا أَمَلٍ وَتَمْضِي

فِي بَرَارِي نَفْسِهَا امْرَأَتَيْنِ لَا تَتَصَالِحَانِ

هُنَاكَ. امْرَأَةٌ تُعِيدُ الْمَاءَ لِلْيَنْبُوعِ

وَامْرَأَةٌ تُوقِدُ النَّارَ فِي الْغَابَاتِ.⁶

¹ - محمود درويش، لماذا تركت الحصان وحيدا، البئر، ص 335.

² - محمود درويش، لماذا تركت الحصان وحيدا، مَرَّ القطار، ص 329.

³ - محمود درويش، لا تعتذر عما فعلت، في الشام، ص 121.

⁴ - مفيد نجم، التناسل الأسطوري في شعر محمود درويش، ص 116.

⁵ - المرجع نفسه، ص 116-117.

⁶ - محمود درويش، أطوار أنات (لماذا تركت الحصان وحيدا)، ص 353.

وفي تناص آخر مع الأسطورة يستدعي شخصية أسطورية أخرى، ترمز لدورة الطبيعة المتحولة مع دورة الفصول، والشخصية التي يستدعيها الشاعر هي شخصية إله الخصب أدونيس، في الأسطورة الكنعانية، لكن الخطاب في هذه القصيدة بدلا من أن يكون حديثا (مونولوجا) مع تلك الشخصية الأسطورية، نجد أنه يتجه من الراوي إلى القارئ، فيكون حديثاً عن تلك الشخصية ومعاني رمزيتها وليس حديثاً إليها. هنا يظهر معنى الحب متلازما مع معنى الفناء والموت الذي تتحدث عنه تلك الأسطورة، وتولد من خلاله المعنى الدرامي، المتوتر للحياة والوجود، عبر ثنائية الموت والحياة، والحب والفداء المتمثل في العلاقة بين الدال والمدلول في هذه الشخصية الأسطورية، وبين أبعاد الزمن الماضي والحاضر التي تأخذ مفردة الدم فيهما معنى مختلفا يعكس واقع التجربة ودلالاتها مع التحول في مضمون الأسطورة، وتوظيف معانيها التاريخية والإيديولوجية¹.

نَزَفَ الْحَبِيبُ شَقَائِقَ النُّعْمَانِ

فَاضْفَرَّتْ صُخُورُ السَّفْحِ مِنْ وَجَعِ المَخَاضِ الصَّعْبِ وَاحْمَرَّتْ

وَسَالَ المَاءُ أَحْمَرَ

فِي عُرُوقِ رَبِيعِنَا...

أُولَى أُغْنِيَاتِ دَمِ الحُبِّ الَّذِي

سَفَكَتُهُ آلِهَةٌ،

وَآخِرُهَا دَمٌ سَفَكَتُهُ آلِهَةٌ الحَدِيدِ...²

¹ - مفيد نجم، التناص الأسطوري في شعر محمود درويش، ص 117.

² - محمود درويش، لا تعتذر عما فعلت، نرف الحبيب شقائق النعمان، ص 50.

فأسطورة أدونيس أو تمّوز من الأساطير التي يستحسن الشاعر أن يترك لها مجال الاندياح التعبيري، ودلالاتها التي تعمقت في الوجدان البشري استطاعت أن تتخلّص من الاسم الذي يقيدّها حتى غدت معنى شائعاً للخلود¹. فعندما يقول الشاعر:

لَمْ يَبْلُغِ الْحُكَمَاءُ غُرْبَتَهُمْ

كَمَا لَمْ يَبْلُغِ الْغُرَبَاءُ حِكْمَتَهُمْ

وَلَمْ نَعْرِفْ مِنَ الْأَزْهَارِ غَيْرَ شَقَائِقِ النُّعْمَانِ.²

فإنّ المتلقي لا يبذل مجهوداً كبيراً في إرجاع القرينة التعبيرية (ولم نعرف من الأزهار غير شقائق النعمان) إلى أصلها الميثولوجي، لأن "شقائق النعمان" توّجح طبيعي جميل لما تختر من دم أدونيس عندما جرحه الخنزير البرّي³. ففي حكاية الشاعر الروماني أوفيد في معرض حديثه عن أسطورة أدونيس أن فينوس صبّت على دم أدونيس - بعد أن عضّ الخنزير البرّي فخذة - نكتاراً عطراً لم يكد يمسّه حتى على الدم وتصاعدت منه فقاعات صافية كالفقاعات الشفافة فوق المياه المصفرة في الأماكن الموحلة. ولم تكد تمضي ساعة من الزمان حتى انبثقت من بين الدماء زهرة بلون الدم شبيهة بزهرة الرمان التي تخفي بذورها تحت لحائها، غير أن المتعة التي تهبها هذه الزهرة قصيرة العمر لأنّها زهرة رقيقة واهنة الساق تعصف بها الرياح التي خلعت عليها اسمها، وهي زهرة شقائق النعمان⁴.

وتأتي الأسطورة الإغريقية في المرتبة الثانية بعد الأسطورة الشرقية من حيث استدعائها، وتأتي أسماء بنلوبي وهيلين ونرسييس في طليعة الأسماء الأسطورية التي يجري استدعاؤها في قصائد الشاعر، وغالبا ما يكون الحديث في القصيدة حديثاً عن تلك الرموز وليس حديثاً موجهاً إليها، كما يكون

¹ - عبد السلام مساوي، جماليات الموت في شعر محمود درويش، ص 71.

² - محمود درويش، جدارية محمود درويش، ص 17.

³ - عبد السلام المساوي، جماليات الموت في شعر محمود درويش، ص 72.

⁴ - أوفيد، مسخ الكائنات، تر وتقدم: د. ثروت عكاشة، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، 1992، ص 231.

الخطاب موجهاً إلى القارئ وليس إلى تلك الرموز حيث يتم استدعاء الشخصية من خلال الصفة أو المعنى الرمزي الذي تحمله في الحكاية الأسطورية، ويمثل استدعاء شخصية بنلوبي في القصيدة جزءاً من القصيدة حيث يأتي استدعاؤها من قبل شخصية الغريب التي تتولى الكلام في القصيدة دون أن تذكرها بالاسم الصريح، وإنما من خلال صفتها ما يدل على حضورها الجزئي في القصيدة:

مَنْ غَزَلَتْ قَمِيصَ

الصُّوفِ وَأَنْتَظَرْتُ أَمَامَ الْبَابِ

أولى بِالْحَدِيثِ عَنِ الْمَدَى، وَبِخَيْبَةٍ

الْأَمَلِ: الْمُحَارِبُ لَمْ يَعُدْ. أَوْ

لَنْ يَعُودَ¹.....

وإذا كان استدعاء بنلوبي* يأتي في جزء من القصيدة للدلالة على قوة الصبر واحتمال الغياب والزمن، فإن هيلين تستغرق القصيدة، وتشكل المحور الذي تظل القصيدة تدور حول محورها. كما يكون الخطاب حديثاً عنها، وحديثاً إليها عندما يتولى الراوي في القصيدة الحديث عن شخصية الغريب بضمير الغائب، حيث يتجسد جدل العلاقة على مستوى الكينونة بين الغريب وهيلين،

¹ - محمود درويش، الأعمال الجديدة، جدارية، ص 100.

* - بنلوبي Penelope: زوجة أوديسيوس المخلصة في أساطير الإغريق ابنة إيكاريوس Icarus وبريبويا Peri-bea وأم تليماك. سعى إلى الزواج منها الكثير من أمراء اليونان لما اشتهرت به من جمال رائع. ولكي يتجنب أبوها المشاحنات التي قد تثور بين الراغبين في زواجها أجبرهم على التنافس من أجل الفوز بها في مباريات نظمها لهم، وفاز أوديسيوس في هذه المباريات فتزوجها. وطوال العشرين سنة التي غابها زوجها في حرب طروادة، وفي رحلة العودة حافظت بنلوبي على عهده بأمانة وإخلاص، ولم ينل منها إلحاح الطامعين فيها من الخطّاب الذين أقاموا في فناء منزلها. وكانت تماطل في الرد عليهم بأنها عندما تفرغ من النسيج الذي تغزله.

وتعد بنلوبي نموذجاً للزوجة الوفية المخلصة، ومثالاً لفضيلة الأثني. عرض قصتها هوميروس في الإلياذة (الكتاب السادس عشر والسابع عشر) وأوقيد في "البطلات"، ينظر: إمام عبد الفتاح إمام، معجم ديانات وأساطير العالم، ج3، ص 113-114.

وتظهر رمزية المرأة باعتبارها تمثل رمز الحياة والجمال، الذي تجعله أحلامنا رمزاً لصراع الحياة الدامي، الذي يسم مراحل التاريخ المختلفة، لأن كل طرف يدّعي أن حربه التي يخوضها ضد الآخر هي حرب من أجل الحياة، وبذلك تتكثف البؤرة الدلالية لمعناه الرمزي، وما تولّده من توتر يحمله ترجل المعنى من الماضي، الذي هو زمن الأسطورة، إلى الحاضر الذي هو زمن التجربة المعاصرة، التي يعبر عنها الخطاب في هذه القصيدة، من خلال استحضار هذا الرمز الأسطوري باسمه الصريح، والحديث عنه وإليه في الآن، وإن كان الراوي يكتفي بنقل ما يقوله الغريب لهيلين¹:

وَيَقُولُ الْغَرِيبُ لِهَيْلِينَ* : يَنْقُصُنِي

نَرْجِسٌ كَنِي أَحَدِّقَ فِي الْمَاءِ،

مَاءِكَ فِي جَسَدِي، حَدَّقِي أَنْتِ

هَيْلِينَ، فِي مَاءِ أَحْلَامِنَا... تَجْدِي

الْمَيْتِينَ عَلَضِّقَتَيْكَ يُغْنُونَ لِاسْمِكَ..

هَيْلِينَ..... هَيْلِينَ! لا تتركين

وحيدتين مثل القَمَرِ²

¹ - مفيد نجم، التناسل الأسطوري في شعر محمود درويش، ص 117.

* - هلن الطروادية - هيلانة - هيلينا Helen Of Troy: الكلمة تعني القمر أو السلّة التي تقدم فيها القرابين لإلهة القمر. وهلن هي أجمل امرأة في العالم، كما تقول الأساطير اليونانية، ابنة زيوس كبير الآلهة في الميثولوجيا اليونانية، من ليدا Leda. ويثير بعض الثقات مشكلة هي: إذا كان كاستوربولكس شقيقا هلن (وقد ولدا معهما) كانا في الخامسة عشرة من عمرها عندما ذهبوا مع بحارة الأرجونت فإن ذلك يعني أن هلن كانت في السادسة عشر عندما اندلعت حرب طروادة غير أن الرواية الأكثر شيوعاً أن باريس خطفها إلى طروادة، وأنها عاشت معه هناك وحملت منه في عدة أطفال ماتوا جميعاً. وأنها بعد وفاة باريس تزوجت لمدة قصيرة من "ديفوبوس Deiphobus" وعندما سقطت طروادة بعد خدعة الحصان الخشبي عادت هلن إلى زوجها مينولاوس الذي أعادها من جديد إلى إسبرطة وكان شيئاً لم يكن وعاشت معه حتى ماتت.، ينظر: إمام عبد الفتاح إمام، معجم ديانات وأساطير العالم، ج1، ص115.

² - محمود درويش، لماذا تركت الحصان وحيداً، هلين، الأعمال الجديدة، يا له من مطر، ص393.

ويأتي استدعاء شخصيتي جلجامش وأنكيبدو الأسطورتين في جزء من القصيدة باعتبارهما يمثلان مع فكرة الموت والبحث عن الخلود الملازمة محوراً مساعداً، تحاول القصيدة في هذه الأجزاء أن تعبر عنها. يتوجه خطاب الشاعر في هذا التناص إلى أنكيبدو، في منولوج يعبر فيه عن نضوب الخيال الذي منه ولدت تلك الأساطير البشرية بفعل التبدل الذي طال حياة الإنسان المعاصر وعلاقته بالعالم والأشياء بعد أن سيطرت العلاقات المادية والنفعية وانتفت تلك الرؤية الشعرية والأسطورية التي كانت تمنح الحياة معنى من السحر والغرابة المثيرة الأمر الذي جعل الإنسان عاجزاً عن إبداع أساطيره الجديدة، أو إغناء تلك الأساطير القديمة التي كانت تغذي حياة الإنسان، وتثري وجوده¹:

....وَالْقَلْبُ الْمَهْجُورُ

كَبُرَ جَفًّا فِيهَا الْمَاءُ فَاتَّسَعَ الصَّدَى

الْوَحْشِيُّ: أَنْكِيدُو ! خَيَالِي لَمْ يَعُدْ

يَكْفِي لِأَكْمِلِ رِحْلَتِي²...

ويستدعي شخصية جلجامش في قصائد مختلفة، يكون فيها الخطاب حديثاً عنها، أو يأتي على شكل منولوج معها، ويرتبط استدعاؤه في جزء من القصيدة بفكرة الموت، والحديث عن تجربة الإنسان الخائبة في البحث عن الخلود، والتحرر من شروط الموت الضاغظ على وعيه. حيث يأتي هذا الاستدعاء من خلال صيغة السؤال التي ينطوي عليها الخطاب الشاعر معبراً عن تلك الحيرة والشعور المرير بقسوة التجربة التي تهجس بهذا الوعي العابر للزمان والحاضر في تجليها الجمالي³:

¹ - مفيد نجم، التناص الأسطوري في شعر محمود درويش، ص 117-118.

² - محمود درويش، جدارية محمود درويش، ص 513.

³ - مفيد نجم، التناص الأسطوري في شعر محمود درويش، ص 118.

هَلْ نَسْتَطِيعُ تَنَاوُحَ الْإِبْدَاعِ مِنْ جَلْجَامِشِ الْمَحْرُومِ مِنْ عُشْبِ الْخُلُودِ

وَمِنْ أَثِينَا بَعْدَ ذَلِكَ؟.....¹

كما يستدعي رمزية أنليل* في تلك الأسطورة، ويكون صوت الشاعر هو المهيمن على الجزء الذي يستدعي فيه تلك الشخصية، من خلال الحوار الذي يجريه مع تلك الشخصية، دون أن يذكرها بالاسم الصريح، إذ يكتفي بالدور الذي لعبته الحية مع جلجامش وجعلته يخسر عشبة الخلود عندما سرقتها الحية منه أثناء نومه²:

لَا تَقْتُلِينَا مَرَّةً أُخْرَى

وَلَا تَلِدِي الْأَفَاعِي قُرْبَ دِجَلَةَ

وَاتُرْكِينَا

نَسْرِي عَلَى غَزْلَانِ خَضْرِكِ، وَالْهَوَاءُ هُوَ الْمَقَامُ.³

يقوم الشاعر بقلب معنى الأسطورة القديمة التي يستدعيها والتي تربط بين ظاهرة الزلازل التي تصيب الأرض، والثور الذي يحملها على قرنيه، ويقوم بنقلها من قرن إلى آخر عندما يتعب. وفي هذا الاستدعاء لتلك الأسطورة، يقوم الشاعر بنقل المعنى من الأرض إلى المرأة، من خلال التداخل في المعنى الرمزي بين الأرض والمرأة. ولما كان الاستدعاء يتم في جزء من القصيدة، فإن حديث

¹ - محمود درويش، الأعمال الكاملة، أرى ما أريد، مأساة النرجس، ملهاتة الفضة، ص 822.

* - إنليل (إله العاصفة) Enlil: في أساطير الشرق القديم (السومرية والأكادية) إله الخلف، والعاصفة وإله الأرض والهواء، ولهذا يسمى أبو الآلهة، وملك السماوات والأرض، كما يسمى أيضاً ملك البلاد كلها، وإله الراعي لمدينة نيبور، وسيد العالم السفلي. وكثيراً ما يسمى إنليل بعل (أي السيد) في أساطير أخرى من أساطير الشرق القديم. ينظر: إمام عبد الفتاح إمام، معجم ديانات وأساطير العالم، 343/1.

² - مفيد نجم، التناسخ الأسطوري في شعر محمود درويش، ص 118.

³ - محمود درويش، أرى ما أريد، ص 479.

الراوي/الشاعر يكون حديثا عن الأسطورة، وعن المرأة في الآن معا نظرا لتداخل المجال الدلالي والرمزي بينهما بغية إثراء المعاني التي تمثلها المرأة، ومنحها صفات متعالية فوق واقعية تجعل من صورتها أكثر دهشة وسحراً وفتنة¹:

سَيِّدَةُ الْمَدِيحِ صَغِيرَةٌ، لَا عُمُرَ يَخْدِشُ وَجْهَهَا، لَا تُورُ

يَحْمِلُهَا عَلَى قَرْنَيْهِ

تَحْمِلُ نَفْسَهَا فِي نَفْسِهَا، وَتَنَامُ فِي أَحْضَانِهَا هِيَ.²

3-التوظيف الضمني للأسطورة:

هو توظيف لا ترد فيه الأسطورة بنصها، ولكنها تكون بمثابة الخلفية الدلالية للقصيدة³، فدرويش لا يأخذ الأسطورة جاهزة، إنما بينها بناء جديدا ويدمجها في نصه بحيث ينفعل بها القارئ وتخدم الفكرة التي يريدتها من خلال السياق العام⁴.

وكنموذج لذلك نجد توظيف درويش شخصية (تلماخ) أو تيلماك بن "عوليس" الابن الذي رحل مع البحار باحثا عن أبيه لذلك غادر وطنه. لكن تيلماك اليوم/الإنسان الفلسطيني المقاوم إذ يدعوه البحار (العدو الصهيوني أن يدخل وطنه عن طريق البحر فيرفض أن يغادر وطنه ويسافر منه، بل يلتصق بأمه بنيلوب/فلسطين ويصعد إلى قمة الجبال (رمز التجذر والرسوخ في الأرض) و ينتظر عودة أبيه وأحبائه إلى الوطن. ولا يعوض أي قطعة من أرضه بالآلئ لا سيما الصخرة أو تحت الصخر (في الألم والعذاب) ويكرر "أنا لن أسافر".

¹ - مفيد نجم، التناسل الأسطوري في شعر محمود درويش، ص 118.

² - محمود درويش، أرى ما أريد، رب الأيائل يا أبي، ص 396.

³ - محمد فؤاد السلطان، الرموز التاريخية والدينية والأسطورية في شعر محمود درويش، ص 28.

⁴ - ناصر علي، بنية القصيدة في شعر محمود درويش، ص 150.

فابن عوليس البطل الأسطوري استجاب لنداء أبيه وسافر، لكن ابن عوليس الفلسطيني لن يرحل عن وطنه، لأن أباه نجاه عن السفر كما يقر¹:

وَأَبِي قَالَ مَرَّةً:

الَّذِي مَا لَهُ وَطَنٌ

مَا لَهُ فِي الشَّرَى ضَرْيْحٌ

وَنَهَانِي عَنِ السَّفَرِ!²

فيضفي الشاعر المبدع دلالات معاصرة مناقضة لدلالة شخصية تيلماك الموروثة³.

ومنذ تفتق اللحظة الشعورية الأولى في القصيدة يبدو اللجوء إلى استدعاء شخصية تليماخ، المنتظر لعودة أبيه، أمراً ضرورياً للتعبير عن موقف إنساني يتجلى في التضحية والتشبث بأرض الأجداد والبقاء فيها، بل اتخاذ موقف أكثر تحمساً وصلابة بالدفاع عن أرضه ووجوده عليها مهما تعرض لصنوف العذاب والهوان من قبل المغتصبين يقول في تلك القصيدة⁴:

أَكْوِخُ أَحْبَابِي عَلَى صَدْرِ الرَّمَالِ

وَأَنَا مَعَ الْأَمْطَارِ سَاهِرٌ..

وَأَنَا ابْنُ عُوليسِ الَّذِي أَنْتَظِرُ الْبُرَيْدَ مِنَ الشَّمَالِ

نَادَاهُ بِحَاژٍ، وَلَكِنْ لَمْ يُسَافِرْ

لَجَمِّ الْمَرَآكِبِ وَأَنْتَحَى أَعْلَى الْجِبَالِ.⁵

¹ - مرضيه زراع زرديني، ظاهرة التناس في لغة محمود درويش الشعرية، ص 21.

² - محمود درويش، أبي، 237/1.

³ - مرضيه زراع زرديني، ظاهرة التناس في لغة محمود درويش الشعرية، ص 92.

⁴ - محمد فؤاد السلطان، الرموز التاريخية والدينية والأسطورية في شعر محمود درويش، ص 28-29.

⁵ - محمود درويش، الديوان، في إنتظار العائدين، 182/1.

لكن أسطورة عوليس تثير -أحياناً- في أعماق درويش شعوراً بالإخفاق واليأس من انقضاء عذاب الغربة والتوجس من استمرار رحلة النفي وعدم انتهائها.

وفي الواقع يتبين لنا من خلال قراءة شعر درويش أنه لم يستعر لنفسه شخصية ابن "عوليس" الموسوم بـ "تليماخ" تاريخياً، والمتسكع على كل الموانئ في انتظار أبيه الذي يرمز إلى الشعب وإلى الأمة. وإنما كان درويش (تليماخ) الملتصق بأمه (بنيلوب) التي تعني الأرض، والوطن والتراب وفلسطين، من هنا كان درويش (تليماخ) المجنون بحبه لأمه، فلسطين.

فدرويش في الأسطر السابقة، هو ابن (عوليس) الذي ينتظر البريد، ينتظر عودة أبيه، ينتظر النصر، من أجل أن يعيده إلى أمه (بنيلوب) الأرض، الوطن، التراب، فلسطين، عبر غنائية شعرية مكثفة، استعمل فيها رمز (عوليس) الذي يحمل هذه المرة ملامح إنسانية عامة لكي يخرج الخاص من العام والحضور من الغياب.

ويهدف درويش في بعض الأحيان، من استخدام الرمز الأسطوري في شعره، إلى استثمار معاني وأبعاد الرمز الأسطوري الذي يكون عادة في لاوعي المتلقي، والقيام بالتنقيب عن هذه الرموز حتى تستطيع أن تكون وسيلة اتصال بين الشاعر والمتلقي... وهذه الرموز لا يشترط أن تكون مرتبطة بأشخاص أو بأماكن، بل خليط من هذا وذاك كما لا يشترط أن تكون رموزاً قديمة¹.

وبالانتقال إلى توظيف آخر لأسطورة أدونيس، نجد الشاعر يسلك النهج ذاته إذ لا تتضمن فقرته الشعرية تعيناً لـ "أدونيس" أو "تموز" صاحب الأسطورة، وإنما يستعيض عن ذلك بوصف الطقس الاحتفائي السنوي الذي كان يخصّسه سكان السواحل السورية في العصور القديمة لذكرى موت إلههم وانبعائه، يقول الشاعر:

¹ - محمد فؤاد السلطان، الرموز التاريخية والدينية والأسطورية في شعر محمود درويش، ص 29.

فِي الْجَرَّةِ الْمَكْسُورَةِ انْتَحَبْنَ نِسَاءً

السَّاحِلِ السُّورِيِّ مِنْ طُولِ الْمَسَافَةِ،

وَاحْتَرَقْنَ بِشَمْسِ آبٍ. رَأَيْتُهُنَّ عَلَى

طَرِيقِ النَّبْعِ قَبْلَ وِلَادَتِي. وَسَمِعْتُ

صَوْتَ الْمَاءِ فِي الْفَخَّارِ يَبْكِيهِنَّ

عُدْنَ إِلَى السَّحَابَةِ يَرْجِعُ الزَّمَنُ الرَّغِيدُ.¹

واضح هنا، أن درويش يستعيد ما قرأه في كتاب "الغصن الذهبي" لجيمس فرايزر حول طريقة استعادة ذكرى موت الإله الميثولوجي أدونيس استجاباً للخصوبة وانبعاث الأرض بعد موتها... إلا أن استعادته هاته-تنحو بالأسطورة منحى فنياً وفكرياً مختلفاً، فمن جهة يعمل الشاعر على تغيير زمن تلك الاحتفالات المأتمية التي كانت تتم في شهر تموز/يوليو من كل سنة، ولذلك أطلق على أدونيس اسم تموز، حيث ينصّ الشاعر على شهر آب/أغسطس خلافاً لما يحدده فرايزر* وهو تحويل يخدم أغراض المفارقة التي يسعى الشاعر إلى تجسيدها فنياً.²

وفي قصيدة "أطوار أنات"، تحويل للأسطورة الأصلية، فيجعل الصوت الشعري من أنات ربة خائنة تتخلى عن عبادها وترتحل خلف مراكب الإغريق، تاركة دورة التجدد الزراعي والحب بلا ربة تعيد الربيع في كل سنة وتمنح الحب.³

¹ - محمود درويش، جدارية محمود درويش، ص 20.

* - ينظر: جيمس جورج فرايزر، الغصن الذهبي، دراسة في السحر والدين، تر: نايف الخوص، دار الفرقد للطباعة والنشر والتوزيع، ط1، دمشق-سوريا، 2014، الفصل الثاني والثلاثون (طقوس أدونيس).

² - عبد السلام مساوي، جماليات الموت في شعر محمود درويش، ص 73.

³ - ينظر: محمد إبراهيم الحاج صالح، محمود درويش بين الزعتر والصبار، منشورات وزارة الثقافة، دمشق، 1999، ص 17.

وَأَنَا تَقْتُلُ نَفْسَهَا

فِي نَفْسِهَا

وَلِنَفْسِهَا

وَتُعِيدُ تَكْوِينَ الْمَسَافَةِ كَيْ تَمُرَّ الْكَائِنَاتِ

أَمَامَ صَوْرَتِهَا الْبَعِيدَةِ فَوْقَ أَرْضِ الرَّافِدِينَ

وَفَوْقَ سُورِيَا.....¹

"أنا تقتل نفسه وفي نفسها" هذا التركيب اللغوي مطابق للأسطورة، أليست أنا آلهة الخصب والزراعة؟ وهي التي تخصب في أوان النفس والربيع، وتموت منحدره في العالم السفلي في أوان الموات والخريف، فإذا قتلت أنا "نفسها في نفسها" فهو أمر مفهوم، أما أن يضاف إلى هذا التركيب اللغوي كلمة "ولنفسها"، ففي ذلك الجديد، ومن هنا نفهم أنانية وندرجسية أنا تكتفاءها بذاتها. فهي أنا التي تقتل، تعيد، تمر، تأتمر.²

ويواصل الشاعر حديثه عن "أنا" إلى أن يقول في نهاية القصيدة:

وَأَنَا تَخْلُقُ نَفْسَهَا

مِنْ نَفْسِهَا

وَلِنَفْسِهَا

وَتَطِيرُ خَلْفَ مَرَآكِبِ الْإِغْرِيقِ،

.....³

¹ - محمود درويش، الأعمال الجديدة، لماذا تركت الحصان وحيدا، أطوار أنا، ص 354.

² - ينظر: محمد إبراهيم الحاج صالح، محمود درويش بين الزعر والصبان، ص 160-161.

³ - محمود درويش، الأعمال الجديدة، لماذا تركت الحصان وحيدا، أطوار أنا، ص 356.

وفي "مصرع العنقاء" التي تعودنا عليها -العنقاء- في الأسطورة، تجمع القش لعشها طوال السنة وعندما يكتمل، تحترق هي وعشها، تم تخلق من جديد من الرماد، ومن جديد تعاود المحاولة ذاتها، تبني العش، تحترق، وتتخلق مرة أخرى، بينما في القصيدة لا احتراف للعنقاء، بل يحترق هم البشر، أما العنقاء فتسقط منطفئة في الماء- الوقوع في الماء يعني الإنطفاء والغرق ويعني الحالة الضد للاحتراق- وعلى الضد أيضا من العنقاء الأسطورية التي تبعث على الرهبة عند التفكير فيها، عنقاء القصدية شديدة الضعف إلى الحد الذي تسقط فيه مضرجة بدماؤها في الماء على مقربة من خيمة الصياد، دلالة على اصطيادها كأبي طير.¹

كَانَ شَيْئًا يُشْبِهُ الْعَنْقَاءَ،

يَبْكِي دَامِيًا،

قَبْلَ أَنْ يَسْقُطَ فِي الْمَاءِ،

عَلَى مَقْرَبَةٍ مِنْ خَيْمَةِ الصَّيَادِ...²

وفي هذا تحوير للأسطورة وإنتاج مغاير لها، هناك في الأسطورة الأصلية يمثل الإحتراق جوهر الدلالة، بينما في القصيدة يمثل الإنطفاء الجوهر المضاد، هناك في الأصل موت وحياة تتحدد من الموت، أما هنا فالعنقاء مجرد طير تسقطه بندقية صياد يخيم قرب الماء...ولأن الأمر هكذا، أي لا تجدد للحياة من الموت، فإن الصوت الشعري في نهاية القصيدة يقول بمرارة:³ ما نفع انتظاري؟! وانتظارك.⁴

ويعود الانزياح الدلالي للظهور في مدلولات الرمز الميثولوجي في شعر محمود درويش، حيث يمثل تموز رمزاً للخيانة وهو على عكس ما ورد في المراجع والأساطير، أي أن الشاعر يحوّر دلالة الرمز

¹ - محمود درويش، الأعمال الجديدة، لماذا تركت الحصان وحيدا، أطوار أنات، ص17.

² - محمود درويش، الديوان، الزعتر والصبّار، 21/2.

³ - محمد إبراهيم الحاج صالح، محمود درويش بين الزعتر والصبّار، ص18.

⁴ - ينظر: محمود درويش، مصرع العنقاء، ص360-361.

نحائياً، ويوظفها في سياق نصه الشعري مثلما تمليها عليه تجربته الشعرية، ففي قصيدته التسجيلية (مديح الظل العالي 1983) يتحوّل كل شيء في نظر الشاعر إلى خائن، لأنه يرى المستوى الإيديولوجي خروج الفلسطينيين من بيروت نوعاً من الخيانة لهم¹. يقول درويش في (مديح الظل العالي 1983):

بَيْرُوتُ / فَجْرًا:

الشَّاعِرُ افْتَضَحَتْ قَصِيدَتُهُ تَمَامًا

وْثَلَاثَةٌ خَانُوهُ:

تَمُوزُ

وَأَمْرَأَةٌ

وَأَيْقَاعُ

فَنَامًا..²

لكن أسطورة تموز تظل واحدة من أبرز أساطير الخصب والإنبعاث التي استدعاها درويش وضمنها نصوصه الأدبية، فمن هو تموز إذن؟³ إنه الشخص الذي «يظهر في آداب بابل الدينية زوجاً أو محباً شاباً لعشتاروت، الآلهة الأم الكبرى، التي تجسد قوى التناسل في الطبيعة، ويبدو من الأساطير والطقوس التي وصلت إلينا أن تموز يموت كل عام، وينتقل إلى العالم السفلي المظلم، فتذهب خليلته الإلهية لتبحث عنه، وتموت عاطفة الحب في أثناء غيابها، وتصبح الحياة مهددة بالفناء فيبعث الإله

¹ - عقبة فالخ عبد الهادي، الإستعارات الكبرى ودلالاتها في شعر محمود درويش، 145.

² - محمود درويش، ديوان محمود درويش، الأعمال الأولى 2، مديح الظل العالي، ص 368.

³ - عقبة فالخ عبد الهادي طه، الإستعارات الكبرى ودلالاتها في شعر محمود درويش، ص 146.

العظيم "إيا" رسولاً لإنقاذها، فتسمح "آلاتو" آلهة الجحيم على مضض - لعشاروت أن تغتسل بـ"ماء الحياة"، وتعود إلى الأرض مع حبیبها تموز، حتى تُبعث الطبيعة بعودتهما¹.

يقول محمود درويش في قصيدة (تموز والأفعى):

تُمُوز مَرَّ عَلَي خَرَائِنِنَا

وَأَيْقَظَ شَهْوَةَ الْأَفْعَى

الْقَمْحُ يُحْصَدُ مَرَّةً أُخْرَى

وَيَعْطِشُ لِلنَّدَى. الْمَرْعَى

تُمُوز عَادَ، لِيَرْجَمَ الدُّكْرَى

عَطِشًا.. وَأَحْجَارًا مِّنَ النَّارِ

فَتَسْأَلُ الْمَنْفَى:

كَيْفَ يُطْبِعُ زَرْعَ يَدِي

كَفَمَا تُسَمِّمُ مَاءَ آبَارِي؟

وَتَسْأَلُ الْأَطْفَالَ فِي الْمَنْفَى:

آبَاؤُنَا مَالُوا لِيَالِينَا هُنَا... وَصَفَا

عَنْ مَجْدِنَا الدَّهْبِيِّ

¹ - ريتا عوض، أسطورة الموت والإنبعاث في الشعر العربي الحديث، رسالة ماجستير، بيروت، الجامعة الأمريكية، 1974، ص 28-29.

قَالُوا كَثِيرًا عَنْ كُرُومِ التِّينِ وَالْعِنَبِ

تَمُوزُ عَادَ، وَمَا رَأَيْنَاهَا

وَتَنَهَّدَ الْمَسْجُونُ: كُنْتُ لَنَا

يَا مَحْرَقِي تَمُوز... مِعْطَاءًا

رَخِيصًا مِثْلَ نُورِ الشَّمْسِ وَالرَّمْلِ

وَالْيَوْمَ تَجْلِدُنَا بُسُوطَ الشُّوقِ وَالذُّلِّ

تَمُوز. يَرْحَلُ عَنْ بَيَادِرِنَا

تَمُوزُ يَأْخُذُ مِعْطَفَ اللَّهَبِ

لَكِنَّهُ يَبْقَى بِخَرَبَتِنَا

أَفْعَى

وَيَشْرُكُ فِي حَنَاجِرِنَا

ظَمًا

وَفِي دَمِنَا...

خُلُودَ الشُّوقِ وَالغَضَبِ.¹

إذ يستدعي الشاعر الرمز الأسطوري (تموز) رمزاً ناضجاً بمعاني الخصب والحياة، فإنه يدخل معه في ضرب من المحاورّة تتحلّى تحريفاً لدلالاته الرمزية وإيجاءاته عبر قلب وظائفه والابتعاد بها - وقد

¹ - محمود درويش، عاشق من فلسطين، (تموز والأفعى) 170/1-171-172.

انخرطت في نسيج القصيدة- عن الدلالات الأسطورية الأولى، من خلال جملة من الصور الجزئية المحوّرة لوظائف الرمز حدّ النقيض، بما هي صور تدور على معاني القحط والعطش دلالات جديدة ضديدة لدلالات الرمز الأولى (أيقظ شهوة الأفعى، يعطش للندى المرعى، تموز عاد ليرجم الذكرى عطشاً وأحجاراً من النار) فيكفّ عن الإيحاء بمعاني البعث بعد الموت والخصب والحياة، ليتحوّل (فيما يمكن أن يتحوّل) إلى ضرب من الوعد الكاذب بهذه المعاني.¹

ويؤكد هذا التحريف ويدعمه المقابلات التي ينشئها الشاعر بين الخيال والحلم والذكرى من جهة والواقع من جهة أخرى، حلم الأطفال في المنفى بالخصب وذكرى المسجون (آباؤنا ملأوا ليالينا هنا... وصفا، عن مجدنا الذهبيّ، قالوا كثيرا عن كروم التين والعنب) (وتنهّد المسجون: كنت لنا يا محرقى تمّوز... معطاءً، رخيصاً مثل نور الشمس والرمل) وواقع تمّوز الجديد (تمّوز عاد وما رأيناها... واليوم تجلدنا بسوط الشوق والذلّ) وهي مقابلات إذ تتركّس التحريف والمحاورة، تمضي بتمّوز رمزاً أسطورياً في اتجاهات دلالية جديدة، فتتمّوز الجديد ضديد لتمّوز الأسطورة، لكأنّ القحط المتخفيّ بستر الخصب والموت المتستّر بالحياة، فيعني مما يعني وهم الخصب ووعدا كاذباً بخلاص سراب.

وإذ ينغلق الشاهد على الصورة المشهد لرحيل تمّوز، يمضي الشاعر في مزيد التحوير للرمز فيما هي بينه وبين الأفعى باعتبارها ممّا يعتبره "تودوروف" عنصراً من طبقة من الكائنات² (classes d'êtres)³ المحمّلة بطاقات رمزية قد لا يخفى منها التعبير عن الموت، ولكأنّ تمّوز بهذا المعنى ذلك السمّ المغلف بالعسل، وهو ما يفتح الرمز على دلالات شتى لا نرى السياسية أقلها أو لا يكون تمّوز الجديد تلك الوعود بالحلول السياسية المبشّرة بالحرية والاستقلال والعودة وما يستتبعها من رخاء

¹ - محمد علي الموساوي، الرمز في الشعر الفلسطيني، قراءة في شعر محمود درويش، معين بسيسو، سميح القاسم، ص 363.

² - محمد علي الموساوي، الرمز في الشعر الفلسطيني، قراءة في شعر محمود درويش، معين بسيسو، سميح القاسم، ص 363-364.

³ - Tzvetan Trodorov, symbolisme et interprétation, ed Seuil, 1978, p98.

اجتماعي دلالة لا ينبغي أن تحجب عنا دلالات أخرى ولا تلغيها، ولكن الأهم أن نتبين قدرة محاوره الرمز إمكانية من إمكانيات اشتغاله على استيعاب اللحظة الشعرية والشعورية الراهنة والتعبير عنها.¹

4- التوظيف الابتداعي للأسطورة:

وهي الأسطورة التي يشكلها الشاعر من بنات أفكاره عن طريق توظيف لفظ معين يخلع عليه الشاعر ثوب الأسطورة، كما في كلمة "البحر" الذي وظفها درويش توظيفاً أسطورياً يأخذ بعداً ثورياً عميقاً عبر التناظر والتداخل الذي صنعه الشاعر في نصه، وقد أخذ البعد الدرامي فيها مداه، إثر تلك المرحلة التاريخية التي عاشها الشاعر في نصه، وقد أخذ البعد الدرامي فيها مداه، إثر تلك المرحلة التاريخية التي عاشها الشاعر وهي حصار بيروت، ثم خروج الفلسطينيين من بيروت عام 1982 إلى عرض البحر الأبيض المتوسط، لقد أعادت هذه اللحظات التاريخية للشاعر تفاصيل رحلة (عوليس) في بحر (إبجه).²

ففي قصيدة "بيروت" يؤكد درويش معنى:

إِنَّ هَذَا الْبَحْرَ يَتْرُكُ عِنْدَنَا آذَانَهُ وَعُيُونَهُ

وَيَعُودُ نَحْوَ الْبَحْرِ بَحْرِيًّا.³

وعودة البحر بحريا هنا ترمز إلى عودة الشعب الفلسطيني إلى سيرته الأولى إلى السفينة التي حملت (عوليس) من جديد، ويتضح الرمز أكثر إذا تذكرنا أن الشعب الفلسطيني أساساً شعب بحري،

¹ - محمد علي الموساوي، الرمز في الشعر الفلسطيني، قراءة في شعر محمود درويش، ص 364.

² - محمد فؤاد السلطان، الرموز التاريخية والدينية والأسطورية في شعر محمود درويش، ص 29.

³ - محمود درويش، الأعمال الكاملة، حصار لمذائح البحر، بيروت، ص 1084.

هاجر من جزيرة كريت إلى فلسطين فهناك عرق إغريقي في هذا الشعب وفي فنونه المختلفة منها الشعر¹.

نَم يَا حَبِيبِي، سَاعَةً

لِنَمَّرَ مِنْ أَحْلَامِكَ الْأَوْلَى إِلَى عَطَشِ الْبِحَارِ إِلَى الْبِحَارِ.²

ثم يؤكد درويش بأن هذا القدر، قدر العطش، عطش البحار إلى البحار هو الذي سوف يؤدي إلى العثور على المحطة الأخيرة وعلينا أن نركبه:

وَالْبَحْرُ دَهَشْتُنَا، هَشَّاشْتُنَا

.....

وَعُغْرَتُنَا وَلُعْبَتُنَا

وَالْبَحْرُ أَرْضُ نِدَائِنَا الْمَتَّاصِلَةَ

وَالْبَحْرُ صُورَتُنَا

وَمَنْ لَا بَرَّ لَهُ

لَا بَحْرَ لَهُ...

بَحْرٌ أَمَامَكَ، فِيكَ، بَحْرٌ مِنْ وَرَائِكَ.

فَوْقَ هَذَا الْبَحْرِ بَحْرٌ، تَحْتَهُ بَحْرٌ

¹ - محمد فؤاد السلطان، الرموز التاريخية والدينية والأسطورية في شعر محمود درويش، ص 30.

² - محمود درويش، الأعمال الأولى 2، دار رياض الريس للكتب والنشر، ط1، 2005، مديح الظل العالي، ص336.

وَأَنْتَ نَشِيدُ هَذَا الْبَحْرِ...

.....

وَهَلْ يَجِدُ الْمُهَاجِرُ مَوْجَةً؟

يَجِدُ الْمُهَاجِرُ مَوْجَةً غَرَقَتْ وَبُرْجِعُهَا مَعَهُ.¹

وهكذا جعل درويش "البحر" رمزاً يشكل محوراً أساسياً في القصيدة ليخرجه عن دلالاته المادية ليكسبه بعداً رمزياً جديداً².

وفي قصيدة "أحمد الزعتر" يحاول درويش أن يجعل من الحدث التاريخي تل الزعتر أسطورة، تتخذ البطولة، يعبر عنها بنبرة مأساوية. وتبدأ القصيدة بهذا النشيد³:

لِيَدَيْنِ مِنْ حَجَرٍ وَزَعْتَرٍ

هَذَا النَشِيدُ... لِأَحْمَدِ الْمُنْسِيِّ بَيْنَ فَرَاشَتَيْنِ

مَصَّتِ الْغُيُومُ وَشَرَّدَتْنِي

وَرَمَتْ مَعَاظِفَهَا الْجِبَالَ وَحَبَّأَتْنِي.⁴

وهذا يجعل الغيوم رمزاً دالاً على التشرد. فقد مضى المقاتلون إلى جهات متعددة بعد أن هزم المدافعون عن المخيم، فمنهم من مضى إلى الجبال ومنهم من اتجه إلى البحر⁵.

¹ - ينظر: محمود درويش، الديوان، مديح الظل العالي، ص 383-384-385.

² - محمد فؤاد السلطان، الرموز التاريخية والدينية والأسطورية في شعر محمود درويش، ص 30.

³ - ناصر علي، بنية القصيدة في شعر محمود درويش، ص 154.

⁴ - محمود درويش، الديوان، أعراس، أحمد الزعتر، ص 611.

⁵ - ناصر علي، بنية القصيدة في شعر محمود درويش، ص 154.

«ولتسمية درويش قصيدته بـ "النشيد" تأصيل متصل، منذ ملحمة جلجامش المصاغة شعراً،

إلى أناشيد الأديان السماوية، إلى ديوان العرب وإلى محمود درويش»¹.

وبعد النشيد يأخذ درويش يسرد الحدث:

نَازِلًا مِنْ نَحْلَةِ الْجُرْحِ الْقَدِيمِ إِلَى تَفَاصِيلِ

الْبِلَادِ، وَكَانَتْ السَّنَةُ انْفِصَالَ الْبَحْرِ عَنْ مُدُنِ

الرَّمَادِ، وَكُنْتُ وَحْدِي

ثُمَّ وَحْدِي...

آه يَا وَحْدِي؟ وَأَحْمَدُ

كَانَ اغْتِرَابُ الْبَحْرِ بَيْنَ رِصَاصَتَيْنِ

مُخَيِّمًا يَنْمُو، وَيُنْجِبُ زَعْتَرًا وَمُقَاتِلِينَ

وَسَاعِدًا يَشْتُدُّ فِي النَّسِيَانِ

ذَاكِرَةً تَجِيءُ مِنَ الْقَطَارَاتِ الَّتِي تَمْضِي

وَأَرْصِفُهُ بِأَلَا مُسْتَقْبِلِينَ وَيَاسَمِينَ

كَانَ اكْتِشَافُ الذَّاتِ فِي الْعَرَبَاتِ

أَوْ فِي الْمَشْهَدِ الْبَحْرِيِّ

فِي لَيْلِ الزَّنَازِينِ الشَّقِيقَةِ

¹ - محمد إبراهيم الحاج صالح، أحمد الزعتر، مجلة القاهرة، يونيو 1995، ص 127.

فِي الْعَلَاقَاتِ السَّرِيعَةِ

وَالسُّؤَالِ عَنِ الْحَقِيقَةِ

فِي كُلِّ شَيْءٍ كَانَ أَحْمَدُ يَلْتَقِي بِنَقِيضِهِ

عِشْرِينَ عَامًا كَانَ يَسْأَلُ

عِشْرِينَ عَامًا كَانَ يَرْحَلُ

عِشْرِينَ عَامًا لَمْ تَلِدْهُ أُمُّهُ إِلَّا دَقَاتِقِي فِي

إِنَاءِ الْمَوْزِ

وَأَنْسَحَبْتُ.¹

نجد "أحمد الزعتر" في قصيدة (أحمد الزعتر) حاضرا كرمز بطولي أسطوري حديث ابتدعه درويش، ولم يستأجره من الماضي أو من التاريخ، فمركب القصيدة هو عنوانها².

فأحمد اسم يأتي في المرتبة الثانية في الأسماء العربية تعداداً وقدسيتها بعد اسم "محمد" ونلاحظ أن "أحمد" اسم بطل القصيدة/الملحمة مشتق من الجذر ذاته الذي اشتق منه اسم الشاعر: "محمود" هو اسم عادي بسيط، ومفردة الزعتر مأخوذة من تل الزعتر اسم ذاك المخيم الفلسطيني الواقع في حاصرة بيروت الشرقية، الذي صمد أكثر من شهرين تحت حجم القذائف³. وتعني أيضا ذلك النبات البري الذي له علاقة بفلسطين⁴.

¹ - محمود درويش، أعراس، أحمد الزعتر، ص 611-612.

² - محمد فؤاد السلطان، الرموز التاريخية والدينية والأسطورية في شعر محمود درويش، ص 21.

³ - محمد إبراهيم الحاج صالح، محمود درويش بين الزعتر والصبار، ص 31.

⁴ - محمد فؤاد السلطان، الرموز التاريخية والدينية والأسطورية في شعر محمود درويش، ص 21.

وتنطلق القصيدة من حدث تاريخي هام في مسار الثورة، إنه ملحمة "تل الزعتر" التي حصلت إبان الحرب الأهلية اللبنانية، هذا الحدث التاريخي تلتقطه وتحاول أن تصعد به إلى مستوى دلالي يصطبغ بصيغة رمزية محاولة، في الآن نفسه، أن تخلق منه "أسطورة معاصرة" عندما تصوغه فنيا، إنها تخلده بوساطة الفن، وتنفذ إلى ما تحتوي عليه التجربة الفلسطينية من أبعاد درامية فتمسك بالتناقضات التي تعتمل في صلب تلك التجربة وتطرحها بنبرة مأساوية تتجلى أساسا في كيفية التعامل مع الوطن-الحلم ومن ثم تسم البنية بنفس درامي يظل يتوتر وينفجر بصفة دائمة¹.

يبدأ الشاعر المقطع بكلمة "نازلاً" والنزول يوحي بالانهيار، انهيار المكان والزمان بعد حصار بيروت، فيجد أحمد نفسه غريباً، ويعبر الشاعر عن هذه الغربة ويتضح ذلك من خلال قوله: آه يا وحدي، وأحمد، وأحمد فاقد الهوية، يريد هوية فيصاب بالبركان، ويسأل عن الهوية المفقودة فيقول: عشرين عاما كان يسأل، عشرين عاما كان يرحل، عشرين عاما لم تلده أمه إلا دقائق في إناء الموز².

والنزول يعني حركة مقترنة بانتكاس وقيم سلبية، فالشمس تنزل إلى المغيب وانطفاء النور، والنزول كما الصعود مرتبط بأساطير ما بين النهرين وكنعان بآلهة الزراعة أنات، عشتار، ثم تموز، أدونيس حيث يقترن موت الزرع بنزول آلهات وآلهة الزراعة إلى العالم السفلي... نازلا من نحلة الجرح القديم إلى تفاصيل البلاد، وكانت السنة انفصال البحر عن مدن الرماد، وكنت وحدي ثم وحدي... آه يا وحدي" إذن النزول في هذا المقطع يبدأ من نقطة محددة هي "نحلة الجرح": هدية الأذى، إذ تعني: "نحلة" العطاء بلا عوض³.

¹ - محمد لطفي اليوسفي، في بنية الشعر العربي المعاصر، سراس للنشر، تونس، ط3، 1996، ص 72.

² - ينظر: ناصر علي، بينة القصيدة في شعر محمود درويش، ص 155.

³ - إبراهيم محمد الحاج صالح، محمود درويش بين الزعتر والصبان، ص 35.

وتتوالى قصة النزول كأنما إلى العالم السفلي، وهي مثل كل القصص فيها الزمان والمكان- الزمان في تلك السنة التي انفصل فيها البحر عن مدن الرماد حرداً غير راض. المكان: هو المدن الخربة التي أبحر إليها إلا انفصالاً عنها لأنها مدن بلا لون "رماد" بلا جوهر، ولأنها رماد بلا جمر "وكانت السنة انفصال البحر عن مدن الرماد".

فكم هي مقرفة هذه المدن حتى تدفع البحر المعروف بغزله الدائم وعناده في إرساء أمواجه واحدة بعد الأخرى لتمس الأرض والمدن الساحلية.

وسيصاب تخيلنا بصدمة ناتجة من قصورنا عن تصور بحر ينفصل عن المدن والساحل... فأين يذهب عندما ينفصل في هذا الزمن كان الشاعر غريباً غربة البحر الراقص مسّ شواطئ مدنها أحمد من رماد¹.

آه يَا وَحْدِي؟ وَأَحْمَدُ

كَانَ اغْتِرَابُ الْبَحْرِ بَيْنَ رَصَاصَتَيْنِ

مُخَيِّمًا يَنْمُو، وَيُنْجِبُ زَعْتَرًا وَمُقَاتِلَيْنِ

وَسَاعِدًا يَشْتَدُّ فِي النِّسْيَانِ

ذَاكِرَةً تَجِيءُ مِنَ الْقَطَارَاتِ الَّتِي تَمْضِي

وَأَرْصِفُهُ بِأَلَا مُسْتَقْبَلَيْنِ وَيَأَسْمِينِ.²

¹ - إبراهيم محمد الحاج صالح، محمود درويش بين الزعر والصبارة، ص 36.

² - محمود درويش، أعراس، أحمد الزعتر، 1/611-612.

في هذه الغربة يتوحد أحمد بالمخيم، والبحر، والذاكرة، والأرصفة... والتقدير المنطقي يمكننا من كتابة المقطع "نحوياً" كالتالي، كان أحمد: هو اغتراب البحر، هو المخيم الذي ينمو، هو الساعد التي يشتد في النسيان، هو الذاكرة الآتية من الماضي، وهو الأرصفة الخالية من المستقبلين والياسمين¹. وفي غرته النفسية-الوجودية يتفاعل درويش بدمشق، إلا أنه يخاف من تبدلها كبقية العواصم العربية²:

يَا امْرَأَةً لَوْنَهَا الزُّبْدُ الْعَرَبِيُّ الْحَزِينُ.³

وفي هذا الجو الرهيب، لا يجد الشاعر غير تحريض المحاصرين الجائعين على الصمود والمقاومة، لأنهما السبيلان الوحيدان للحفاظ على استمرار القضية، وكما لا تضيع هذه القضية بالقضاء على المدافعين باسمها⁴:

يَا أَيُّهَا الْوَلَدُ الْمَكْرَسُ لِلنَّدَى،

قَاوِمُ!

يَا أَيُّهَا الْبَلَدُ الْمَسْدَسُ فِي دَمِي،

قَاوِمُ!⁵

يعيد درويش بسبب الحصار والتجويع إلى مؤامرة الغرب الدائمة ضد العرب منذ القديم بينهم وبين الفلسطينيين خصوصاً «إذ يعلن الشاعر أن الهجرة طويلة ومفتوحة على احتمالاتها الزمنية الطويلة، تبدو حيفا نقطة الإنطلاق إلى الحلم المسبوق بالخناجر»⁶.

¹ - محمد إبراهيم الحاج صالح، محمود درويش بين الزعتر والصبار، ص 35.

² - أحمد جواد مغنية، الغربة في شعر محمود درويش 1972-1982، دار الفارابي، بيروت، لبنان، ط1، 2004، ص 142.

³ - محمود درويش، الديوان، مج1، (محاولة رقم 7) ص 549.

⁴ - أحمد جواد مغنية، الغربة في شعر محمود درويش 1972-1982، ص 142.

⁵ - محمود درويش، الديوان، أحمد زعتر، 615/1.

⁶ - حيدر بيضون، محمود درويش شاعر الأرض المحتلة، ص 68-69.

كَمْ أَمْشِي إِلَى حُلْمِي فَتَسْتَيْنِي الْخَنَاجِرُ

آهٍ مِنْ حُلْمِي وَمِنْ رُومًا !

جَمِيلٌ أَنْتَ فِي الْمَنْقَى،

قَتِيلٌ أَنْتَ فِي رُومًا

وَحَيْفًا مِنْ هُنَا بَدَأْتُ.¹

تسيطر على درويش في هذه القصيدة لهجة الانكسار، فهو من الناحية الإنسانية، ورغم الدعوة المستمرة للثورة، يعتريه القنوط، فهو يتحسر لأن الفلسطيني المتروك وحيداً، المشرّد الدائم، يظهر درويش أن سقوط تل الزعتر مرده إلى حياض العرب بين الفلسطينيين وأعدائهم مغتصبي الأرض، ثم إهمال قضيتهم.

وتعبّر قصيدة "أحمد الزعتر" عما يختلج به صدر درويش من أسى وألم للضياع وللنسيان الذين يعيش فيهما أحمد الزعتر الفلسطيني.²

ورغم كل المعوقات إلا أن درويش يعلن أن أحمد/الفلسطيني سيصعد إلى حلمه.³

وَأَصْعَدُ مِنْ جَفَافِ الْخُبْزِ وَالْمَاءِ الْمَصَادِرِ

مِنْ حِصَانٍ ضَاعَ فِي دَرْبِ الْمَطَارِ

وَمِنْ هَوَاءِ الْبَحْرِ أَصْعَدُ.⁴

¹ - محمود درويش، الديوان، أحمد الزعتر، 616/1-617.

² - أحمد جواد مغنية، الغربية في شعر محمود درويش 1972-1982، ص 143.

³ - ناصر علي، بينة القصيدة في شعر محمود درويش، ص 159.

⁴ - محمود درويش، الديوان، أحمد الزعتر، 619/1.

إنه يصعد إلى حلمه بالخبز اليابس، وبالحصان الذي رفض الهجرة، يصعد مثل بخار الماء الذي يصل السماء ويعود حاملاً الخبز إلى الأرض، فهو المنتمي إلى الفقراء الذين ينشدون معه.¹

صَامِدُونَ

وَصَامِدُونَ

وَصَامِدُونَ

كَانَ الْمُخَيَّمِ جِسْمَ أَحْمَدَ

....

كَانَ الْحِجَاؤُ ظِلَالِ أَحْمَدَ

صَارَ الْحِصَارُ مُرُورَ أَحْمَدَ فَوْقَ أَفْتِدَةِ الْمَلَائِينِ

الْأَسِيرِ

صَارَ الْحِصَارُ هُجُومَ أَحْمَدَ

وَالْبَحْرُ طَلَّقَتْهُ الْأَخِيرَةَ!²

إنه يبكي على أحمد الذي ضحى، والتضحية تعني انبعاثاً جديداً³.

صار البحر طلقته الأخيرة، استشهاد أحمد المقاتل نهاية مرحلة، وبدء مرحلة جديدة وقودها الطبقات الفقيرة التي ستفجر المرحلة المقبلة⁴. ويخاطبه قائلاً:

¹ - محمد إبراهيم الحاج صالح، أحمد الزعتر، ص 140.

² - محمود درويش، الديوان، أحمد الزعتر، 619/1-620.

³ - محمد إبراهيم الحاج صالح، أحمد الزعتر، ص 140.

⁴ - ناصر علي، بينة القصيدة في شعر محمود، ص 160.

يَا أَيُّهَا الْجَسَدُ الْمُضْرَجُ بِالسُّفُوحِ

وَبِالشَّمُوسِ الْمُقْبِلَةِ

يَا أَيُّهَا الْجَسَدُ الَّذِي يَتَزَوَّجُ الْأَمْوَاجِ

فَوْقَ الْمُفْصَلَةِ.¹

ثم يرسم لوحة حزينة لاستشهاده، تؤثر فيمن حوله فيرفعون صوتهم بالتحدي، مؤيدين موقفه²:

مَشَّتْ الخُيُولُ عَلَى العَصَافِيرِ الصَّغِيرَةِ

فَأَبْتَكَّرْنَا اليَاسْمِينَ

لِيَغِيبَ وَجْهَ المَوْتِ عَن كَلِمَاتِنَا

فَأَذْهَبَ بَعِيداً فِي العَمَامِ وَفِي الزَّرَاعَةِ

لَا وَقْتَ لِلْمَنْفَى وَأُغْنِيَتِي³....

هنا أحمد هو تموز الذي يعيد انبعاث الأرض بما يبعثه من ريح ومطر توحى بها كلمة الزراعة⁴.
ومن ثم يعود درويش إلى دور النادب لأحمد المتصاغر أمامه⁵:

¹ - محمود درويش، الديوان، أحمد الزعتر، 621/1.

² - ناصر علي، بينة القصيدة في شعر محمود، ص 160.

³ - محمود درويش، الديوان، أحمد الزعتر، 621/1.

⁴ - محمد إبراهيم الحاج صالح، أحمد الزعتر، ص 147.

⁵ - ناصر علي، بينة القصيدة في شعر محمود، ص 161.

لَا وَقْتٌ لِلْمَنْفَى وَأُغْنِيَتِي

سَيَجْرِفُنَا زِحَامُ الْمَوْتِ فَاذْهَبْ فِي الرَّحَامِ

لِنَصَابَ بِالْوَطَنِ الْبَسِيطِ وَبِاحْتِمَالِ الْيَاسَمِينِ

وَاذْهَبْ إِلَى دَمِكَ الْمُهَيَّأِ لِانْتِشَارِكِ

وَاذْهَبْ إِلَى دَمِي الْمَوْحَدِ فِي حِصَارِكَ.¹

يعلن درويش هنا وبعد حلول روح أحمد في الطبيعة، أن الوقت حان للمواجهة، فلم يعد هناك مجال للتشرد، ولا بيد من مواجهة الموت، بصورة جماعية، فدم أحمد أصاب الجميع الذين سيواصلون استخدام الحصار المفروض عليهم سلاحا يتحدون به كل الصعوبات.

وبعد أن ينادي درويش أحمد هنا مناداة الإنسان البسيط العادي الذي يعيش المشكلة شأنه شأن بقية الناس، يرتفع به مرة أخرى إلى الأسطورة، فيجعله شيئاً غير عادي.²

يَا خَصْرُ كُلِّ الرَّيْحِ

يَا أُسْبُوعَ سُكَّرٍ!

يَا اسْمَ الْعُيُونِ وَيَا رُحَامِي الصَّدَى

يَا أَحْمَدَ الْمُؤَلُّودِ مِنْ حَجَرٍ وَزَعْتَرٍ

سَتَقُولُ: لَا

سَتَقُولُ: لَا.³

¹ - محمود درويش، الديوان، أحمد الزعتر، 622/1.

² - ناصر علي، بينة القصيدة في شعر محمود، ص 161.

³ - محمود درويش، الديوان، أحمد الزعتر، 620/1.

هنا يؤسطر درويش أحمد/ يجعله منفرداً بصفات خارقة، فهو خصر كل الريح، وكل الأقوياء سيتبعون خطواته، فالريح هي القوة والغلبة، والريح حاملة الغيوم والمطر، «ويا أسبوع سكر» هل رفعه إلى مرتبة الإله؟ إنه أسبوع أعياد توزع فيها الحلوى لما للعدد سبعة من الصفات الخارقة لأحمد¹.

سَتَقُولُ: لَا

جِلْدِي عَبَاءَةٌ كُلِّ فَلَاحٍ سَيَاتِي مِنْ حُقُولِ التَّبَعِ

كُنِي يُلْغِي العَوَاصِمِ.²

ويتكرر هذا المقطع «وَتَقُولُ: لَا»، ودرويش هنا يجعل الدم أملاً³.

وَتَقُولُ: لَا

يَا أَيُّهَا الجَسَدُ المُضْرَجُ بِالسُّفُوحِ

....

وَتَمُوتُ قُرْبَ دَمِي وَنَحْيَا فِي الطَّحِينِ

وَتَرُورُ صَمْتِكَ حِينَ تَطْلُبُنَا يَدَاكَ

وَحِينَ تُشْعِلُنَا البِرَاعَةَ

يَا اسْمَ البُرْتُقَالَةِ

.....

¹ - محمد إبراهيم الحاج صالح، أحمد الزعتر، ص 144.

² - محمود درويش، الديوان، أحمد الزعتر، 620/1.

³ - ناصر علي، بنية القصيدة في شعر محمود درويش، ص 160.

كَيْفَ مَحَوَّتْ هَذَا الْفَارِقَ اللَّفْظِيَّ بَيْنَ الصَّخْرِ وَالتَّفَاحِ

لَا وَقْتٌ لِلْمَنْفَى وَأُغْنِيَتِي..

.....

فَأَذْهَبُ عَمِيقًا فِي دَمِي

أَذْهَبُ بَرَاعِمٍ.¹

إنَّه شَيْءٌ خَارِقٌ، يَرَى الصَّخْرَ وَالتَّفَاحَ شَيْئًا وَاحِدًا، وَيَمْضِي الزَّمَنُ سَرِيعًا، لِذَلِكَ لَا وَقْتٌ
لِلنَّدْبِ.²

ويقرر درويش أن الذهاب يجب أن يكون جماعيا مشيرا إلى أن دم أحمد قد أثر فيما حوله،
وأن جميعا سيتقدم لإنهاء العواصم، بعد أن يرعم فيها دم أحمد³. (سندهب في الحصار حتى نهايات
العواصم)⁴.

5- التوظيف الممنهج للأسطورة:

وهو كل عمل شعري، تكشف لنا بنيته عن تركيبة أسطورية، عن طريق شحن الألفاظ بمعان
ومشاعر وإيحاءات جديدة مضافة إلى معناها الأصلي، وذلك عبر العلاقات الخاصة التي يقيمها
الشاعر فيما بينها في كل قصيدة بشكل جديد ومتغير بحيث يصبح البناء رمزياً أسطورياً، حين يصبح
الخبز في التجربة الشعرية الواحدة له عدة معان مختلفة، كما في قصيدة "الخبز"، وهي رثاء للرسام
الفلسطيني إبراهيم مرزوق، فالخبز في القصيدة جاء رمزاً لأساس الطعام، والطعام المقدس، ورمزاً للحياة

¹ - ينظر: محمود درويش، الديوان، أحمد الزعتر، 620/1-621-622-623.

² - ناصر علي، بنية القصيدة في شعر محمود درويش، ص162.

³ - المرجع نفسه، ص 162.

⁴ - ينظر محمود درويش، أحمد الزعتر، 623/1.

ذاتها وللرزق، والخير والعطاء، وللشرف والبقاء، وللشقاء والأمن والأمان، ورمزاً للفعل للارتباط بالأرض، ورمزاً للحرب والسلام، وللمحبة والكراهية، وربما استحال أيضاً إلى رمز للحياة كلها¹.

فمرة يكون الخبز رمزاً للكرامة، وعزة النفس:

وَعَمَسْتُ خُبْزِي فِي التُّرَابِ

وَمَا اِتَّمَسْتُ شَهَامَةَ الْجَارِ!²

ومرة يكون رمزاً للوطنية والانتماء، والإلتصاق بالحياة والناس:

لَا تَقُلْ لِي:

لَيْتَنِي بَائِعُ خُبْزٍ فِي الْجَزَائِرِ

لَأُغْنِي مَعَ ثَائِرِ!³

ومرة، يكون الخبز رمزاً للمحافظة على الشرف، والأنفة، والإصرار على الحق:

سَجَّلَ أَنَا عَرَبِيَّ

وَأَعْمَلُ مَعَ رَفَاقِ الكَدْحِ فِي مِحْجَرِ

وَأَطْفَالِي ثَمَانِيَةَ

أَسْأَلُ لَهُمْ رَغِيفَ الخُبْزِ

وَالْأَثْوَابِ وَالذُّفْتَرِ

¹ - محمد فؤاد السلطان، الرموز التاريخية والدينية والأسطورية في شعر محمود درويش، ص 30-31.

² - محمود درويش، الديوان، أوراق الزيتون (مرثية)، ملمت جرحك يا أبي، 26/1.

³ - محمود درويش، الديوان، أوراق الزيتون، عن الأمنيات، ص 77.

مِنَ الصَّخْرِ..

وَلَا أَتَوَسَّلُ الصَّدَقَاتِ مِنْ بَابِكَ

وَلَا أَصَغَّرُ

أَمَامَ بِلَاطِ أَعْتَابِكَ.¹

ومرة أخرى يكون الخبز رمزاً للماضي، والأمومة، والمكان، والطفولة:

أَحِنُّ إِلَى خُبْزِ أُمِّي

وَقَهْوَةِ أُمِّي

وَلَمْسَةِ أُمِّي.²

كما استعمل درويش الخبز ومواده الأولية كالقمح والسنبلة، استعمالاً رمزياً تجريدياً، وذلك في

مرحلة متقدمة في شعره، كقوله:

إِلَى أَيْنَ يَا صَاحِبِي؟

إِلَى حَيْثُ طَارَ الْحَمَامُ فَصَفَّقَ قَمَحٌ وَشَقَّ السَّمَاءُ

لِيَسْنِدَ هَذَا الْفَضَاءَ بِسُنْبَلَةٍ فِي الْجَلِيلِ

فَأَتَوَاصِلُ نَشِيدَكَ بِأَسْمِي.³

¹ - محمود درويش، الديوان، بطاقة هاوية، 122/1.

² - المصدر نفسه، ص 160.

³ - محمود درويش، الديوان، حصار لمدايح البحر، أقبية أندلسية، صحراء، ص 408.

فمن المعروف أن درويشا شاعر مبدع لرموز شعرية حديثة، سوف تكون في المستقبل البعيد رموزاً تراثية وإن لم يكن أكثر من استعمال الرموز التراثية الإنسانية، كما هو حال الشعراء العرب المعاصرين، إذ ركز مهمته الفنية في ابتداعه رموزه الشعرية الأسطورية الخاصة به، من خلال الأحداث، والأبطال الحاضرين، لذا فقد كان درويش الشاعر المبتدع في الإيقاع الأسطوري، كما يلاحظ في قصائده. وهذا أيضاً ما قام به درويش في قصيدته "سرحان يشرب القهوة"¹، بما فيها من إشارات إلى أسطورة العنقاء والفينيق، لقد كان "سرحان" كرمز من رموز التحدي العربي في فلسطين، مناضلاً متحدياً لا يتوقف إنه مستمر في النضال... مستمر كالسيف داخل أشعة الشمس².

ويبدو واضحاً من خلال جرد مدونة محمود درويش تردّد أسطورة "أوليس" أو "أوديسيوس" بطل "الأوديسة" الذي ضلّ طريقه إلى وطنه وهو في عرض البحر، وهو تردّد دال ولا شك - على مدى صلاحية تلك الأسطورة وما يدور في فلكها من رموز تشترك في الدلالة على الخروج والتهيه من قبل "جلجامش" الذي خرج من "أروك"، و"آدم" المطرود من السماء، و"هاجر" التي هاجرت في هجرة لا تنتهي³، للتعبير عمّا يربط بين "أوليس" والشاعر من معاناة الغربة والإقامة في الرحيل، الأوّل فوق ظهر السفينة والثاني في مختلف المنايا.

يقول محمود درويش معبراً عن ضرب من التيه "الأوليسي":

... بَحْرٌ أَمَامَكَ فَيْكَ مِنْ وَرَائِكَ.

فَوْقَ هَذَا الْبَحْرِ بَحْرٌ، تَحْتَهُ بَحْرٌ

وَأَنْتَ نَشِيدُ هَذَا الْبَحْرِ.....

¹ - ينظر: قصيدة سرحان يشرب القهوة، الديوان، مج1، ص 460.

² - محمد فؤاد السلطان، الرموز التاريخية والدينية والأسطورية في شعر محمود درويش، ص32.

³ - محمد علي الموساوي، الرمز في الشعر الفلسطيني، قراءة في شعر محمود درويش، معين بسيسو، سميح القاسم، ص 371.

... عَمَّ تَبَحُّثُ يَا فَتَى فِي زَوْرِقِ الأوديسة المَكْسُورِ؟

عَنْ جَيْشٍ يُحَارِبُنِي وَيَهْزِمُنِي فَأَنْطِقُ بِالْحَقِيقَةِ وَأَسْأَلُ: هَلْ

أَكُونُ مَدِينَةَ الشُّعْرَاءِ يَوْمًا.¹

يبدو الشعريّ في مطلع الأسطر متشرباً ماء أسطورة "أوليس"، من خلال ضرب من الإستدعاء الضمني لأحد مفرداتها وهو البحر الذي تضخم عبر التردد (بحرٌ أمامك فيك من وراءك، فوق هذا البحر بحرٌ، وأنت نشيد هذا البحر) ليتخذ في سياقه الشعري الجديد صورة المارد العملاق، إنه ذاك الكائن العملاق الخرافيّ إذ يتضخم عبر الصورة ويتمدد، فإنه يعمل على تقوية دلالة الرحيل والتهيه، بما يماهي بين الشاعر كائناً تاريخياً معاصراً و"أوليس" بطلاً من أبطال الأسطورة وجزءاً من عالم الخراف، ويُخرج الذات الشاعرة محاصرة بالماء تطلب البرّ فلا تدركه²:

لأوّل مرّة يَرى البَحرَ مِنْ دَاخِلِهِ

سَفِينَتُنَا تَحْمِلُ البَرَّ بَاحِثَةً عَنْ مَرَاغِي لِلبَرِّ كُنَّا نُدَافِعُ عَنْ وَاجِبِ الكَلِمَاتِ،

وَعَنْ كَعْبِ "آشِيل" كُنَّا نُوَاصِلُ هَذَا الرَّحِيلَ إِلَى البَدءِ. مَنْ يُوقِفُ البَحرَ

كَمِي نَجِدَ البَدءَ فِي سَاحِلِهِ.³

إذ يشكّل البحر في أسطورة "أوليس" فاعلاً مركزياً بالمعنى القصي، فإنّ تردده في شعر درويش من شأنه أن يسم الأسطورة بمسحة من حياة الشاعر الشخصية، فيغدو البحر في سياقه الجديد من شعر درويش رمزاً طافحاً بمعاني التيه والغربة والضياع والشوق إلى الأرض والقرار، وهي معاني أساسية

¹ - محمود درويش، مديح الظل العالي، "الأعمال الأولى 2"، ص 384.

² - محمد علي الموساوي، الرمز في الشعر الفلسطيني، قراءة في شعر محمود درويش، معين بسيسو، سميح القاسم، ص 372.

³ - محمود درويش، ورد أقل، "الأعمال الكاملة"، لأول مرة يرى البحر، ص 892.

بل مفصلة فيما يمكن أن نعتبره سيرة الشاعر الذاتية، يقول محمود درويش قبل الخروج من تونس: «فينا أكثر من أرض وعلى الأرض أكثر من منفى وفينا النازل من صورته التي ما زالت معلقة على الجدار وعلى التابوت، فكيف نتدرب على القطيعة المفاجئة؟ كيف نألف الحوار مع الآخر الذي هو أنا». ولكل هذا انقلبت علاقة الذات الشاعرة بالبحر مما يمكن أن نعتبره علاقة عادية إلى علاقة استثنائية "أوليسية" الطبيعة، تقدم رؤية للبحر من الداخل (لأول مرة، يرى البحر من داخله) وإذا نحو صورة السفينة منحى المشهدية (سفینتنا تحمل البرّ باحثة عن مرافئ للبرّ) فإنّها تنهض على ضرب من قلب للعلاقة بين البرّ والبحر، غدت الحركة في البحر بمقتضاها قاعدة والقرار بالبرّ استثناءً، بما يشحن الصورة بالإيحاء بمعاناة الرحيل هما شخصياً مقيماً للشاعر، وإذا كان "أوليس" الأسطورة قد انتهى به المطاف إلى العودة إلى الوطن، فإنّ رحلة "أوليس الفلستيني" بحثاً عن البرّ والساحل تبدو أبدية لا تنقطع، بما يفجر السؤال عاتياً: (من يوقف البحر؟ كي نجد البدء في ساحله)، إنها الهجرة/القدر¹.

6-آلية الإمتصاص والتدويب:

يتكثف استخدام آلية الإمتصاص والتدويب في العلاقة مع الأسطورة بصورة عامة، ومع أسطورة الانبعث والتجدد والخصب والموت بصورة خاصة. والشاعر في هذا المستوى يقوم بتدويب الأسطورة، ومحو حدودها وامتصاصها في قصائده مستفيداً مما تتميز به الأسطورة في رؤيتها إلى الطبيعة والأشياء من بنية استعارية، تحاول من خلالها أنسنتها مستخدمة في ذلك التشخيص والتجسيد لإضفاء الروح عليها. وفي هذه القصائد تختفي الأسطورة ليظهر صوت الراوي/الشاعر، بدلا منها، حيث يظهر توظيف الدلالية الرمزية والبنية الشعرية للأسطورة، إنطلاقاً من رؤية معاصرة، يعبر من خلالها الشاعر عن العلاقة الروحية مع الطبيعة والأرض، باعتبارها تعكس العمق الروحي والوجداني لهذه العلاقة الأصيلة التي تمثل علامة ثقافية بارزة من علامات الموروث الثقافي الأسطوري

¹ - محمد علي الموسوي، الرمز في الشعر الفلستيني، قراءة في شعر محمود درويش، معين بسيسو، سميح القاسم، ص 372.

للمنطقة. إن الشاعر الذي يمتص ذلك الموروث الأسطوري، وما يستدعيه من فضاء تخيلي، ويكشف عنه من رؤية إستعارية لا يسعى إلى توظيف جمالية تلك الصورة، وما تحتزنه من عمق رمزي موحى، بل يعبر عن الإرتباط بالأرض من خلال هذا العمق الروحي وتحليلاته المجازية والإستعارية التي تدلل على العمق الثقافي والتاريخي للعلاقة مع الأرض التي يجري سرقنتها وانتزاعها منه، تحت غطاء من ذرائع وادعاءات مزعومة¹:

إِنَّ الطَّيِّعَةَ كُلُّهَا رُوحٌ، وَإِنَّ الأَرْضَ تَبْدُو مِنْ هُنَا

نَدِيًّا لِتِلْكَ الرَّعْشَةِ الكُبْرَى، وَخَيْلِ الرِّيحِ مَرْكَبَةٌ لَنَا.²

وتظهر آلية الامتصاص والتدوين للموروث الأسطوري البابلي والكنعاني والفينيقي الخاص بأساطير الموت والانبعاث والتجدد وقيامه الحياة. وبدلاً من استدعاء الشخصيات الأسطورية المعروفة في تلك الأساطير التي استخدمت رمزيتها بكثافة في الشعر العربي المعاصر، يحاول الشاعر أن يكون التناص من خلال هذه الآلية مع المعنى الرمزي لتلك الأساطير، وما توحى به من معانٍ ودلالات، يعبر من خلالها عن موضوعات معاصرة، ترتبط بموضوع الأرض والعلاقة الحيّة والمتجددة التي يظهر توحد الإنسان الفلسطيني معها. ويستخدم الشاعر الصورة الاستعارية والتشبيه في هذا المستوى البلاغي للنص، حيث يظهر المعنى الرمزي الذي يوحد بين المرأة، بوصفها رمز الخصب والولادة والتجدد والأرض، والشجر الدال على القوة والخضرة الدائمة، مما يخلق مستوى من التراكب الدلالي في القصيدة التي تنفتح على التجربة التي يريد الشاعر التعبير عنها، ويجعل الرمز منتجاً لفعله الرمزي الدال، من خلال استخدام صيغة الفعل المضارع الدالة على الاستمرارية في الحركة، والمشكّلة لمشهدية مولدة لمعانها الحياة والثرية³:

¹ - مفيد نجم، التناص الأسطوري في شعر محمود درويش، ص 119-120.

² - محمود درويش، الأعمال الكاملة، قصيدة الهدهد (أرى ما أريد)، ص 846-847.

³ - مفيد نجم، التناص الأسطوري في شعر محمود درويش، ص 120.

آذَارُ طُفْلِ الشُّهُورِ المُدَلَّلِ

آذَارُ يَنْدِفُ قُطْنًا عَلَى شَجَرِ

اللُّوزِ

آذَارُ يُولِمُ حُبِيذَةَ لِفْنَاءِ الكَنِيسَةِ

آذَارُ أَرْضٍ لِلَّيْلِ السُّنُونُو وَلاَمْرَأَةٍ

تَسْتَعِدُّ لِصَرَخَتِهَا فِي البَرَارِيِّ... وَتَمْتَدُّ فِي

شَجَرِ السِّنْدِيَانِ.¹

لقد شكلت قضية الأرض محور هذه الرؤية التي لم تتوقف عند حدود إمتصاص المعاني الرمزية لنصوص الأساطير القديمة، وما تختزنه من رؤية شعرية غنية ومن بعد درامي، وإنما تجاوزت ذلك إلى إعادة توظيف تلك الرؤية الاستعارية للأسطورة، بما يمنح علاقة الشاعر مع الأرض على المستوى الوجودي والروحي والتاريخي دلالاتها النابعة من عمق تلك العلاقة ومن تجلياتها المتعددة بما يمنح تلك الهوية قيمتها وملاحظها التي تكتسبها من هذا العمق الوجودي والثقافي المترسخ في تاريخها البعيد، وبما يجعل خطاب الشاعر بوصفه يمثل الضمير الحي لشعب يغتصب وجوده وتاريخه وأرضه تحت ذرائع ودعاوى تاريخية ودينية عنصرية تحاول تجديد سيرة الماضي الذي قام على أساسه الوجود اليهودي الغابر والذي تفضحه كتبهم عندما تروي وقائع من حدث من تدمير وبطش طال حتى الحيوان. لذلك فإن توظيف الأسطورة بعناصرها المختلفة تأتي محاولة لتأكيد هذا العمق الثقافي لوجود الإنسان الفلسطيني على هذه الأرض وما يحمله ذلك الوجود من غنى حضاري وإنساني تجسده وقائع تلك الأسطورة ودلالاتها المعبرة والموحية.²

¹ - محمود درويش، الأعمال الجديدة، لماذا تركت الحصان وحيدا، في يدي غيمة، ص 286.

² - مفيد نجم، التناسل الأسطوري في شعر محمود درويش، ص 120.

7-قناع الأسطورة:

كان لفكرة المعادل الموضوعي على الشعر العربي أثر ملحوظ، فقد لجأ الشاعر العربي إلى موضعة عواطفه -أي جعلها موضوعية- وكان سبيله إلى ذلك إيجاد تمييز بين أنا الشاعر والأنا الفنية، وهكذا وجد نفسه يتحدث من وراء قناع شخصية فنية قادته إلى المونولوج الدرامي.

ولم يتحول القناع إلى ظاهرة فنية، يمكن رصدها واستكناه دواخلها ودلالاتها وأشكال تجلياتها، إلا مع تبلور حركة الشعر الحديث على أيدي الشعراء الرواد أمثال السياب والبياتي وأدونيس وخليل حاوي... وصلاح عبد الصبور.

وعلى رغم الحضور المكثف لقصيدة القناع في الستينات والسبعينات من القرن السابع، لم تشهد فترة الثمانينات غياباً لتقنية قصيدة القناع في الشعر العربي الحديث، وإنما كانت الثمانينيات امتداداً لهذا الحضور المكثف، على رغم تغييب الموت لعدد من الشعراء الرواد أمثال السياب وصلاح عبد الصبور وخليل حاوي وأمل دنقل، ولعل هذا الحضور المكثف يتجلى في رصد الباحث عبد الرحمن بسيسو لقصائد القناع عند الشعراء الرواد، فنلاحظ زمناً امتداد الحضور لقصيدة القناع في الثمانينيات مقارنة بفترة الستينات والسبعينات¹:

1. أدونيس في ديوان "المطابقات والأوائل" 1980.
2. أمل دنقل في ديوان "أقوال جديدة عن حرب البسوس".
3. محمود درويش في ديوان "حصار" 1984، وفي ديوان "هي أغنية... هي أغنية" 1986، وفي ديوان "ورد أقل" 1986.
4. سميح القاسم في ديوان "جهات الروح" 1983.

¹ - ناصر يعقوب، قصيدة القناع قراءة في قصيدة "رحلة المتنبّي إلى مصر"، مجلة جامعة دمشق، مح24، العدد الثالث+العدد الرابع، 2008، ص 250-251.

5. سعدي يوسف في ديوان "من يعرف الوردة" 1985، وفي ديوان "خد وردة الثلج... خذ القيروانية" 1986.

6. قاسم حداد في ديوان "انتماءات" 1982.¹

والجداول التالية توضح ذلك:

جدول رقم 01: عدد الأقنعة ونسبها المئوية حسب حقول الأصل الإبداعي.

التراتب		النسب المئوية		عدد الأقنعة	الحقول الإبداعية
على المستوى الكلي	على مستوى الأصل	من أقنعة الأصل	من الإجمالي العام		
الثالثة	الأولى	31,25%	9,62%	5	حقل الأساطير
الرابعة	الثانية	18,75%	5,77%	3	حقل الملاحم والسير
الرابعة	الثانية	18,75%	5,77%	3	حقل الحكايات الشعبية
الخامسة	الثالثة	6,25%	1,92%	1	حقل المسرح
الخامسة	الثالثة	6,25%	1,92%	1	حقل الرواية
الرابعة	الثانية	18,75%	5,77%	3	حقل خيال الشاعر
		100%	30,77%	16	الإجمالي
			31,88%	22	القصائد

¹ - عبد الرحمن بسيسو، قصيدة القناع في الشعر العربي المعاصر تحليل الظاهرة، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، عمان، ط1، 1999، ص 334.

جدول رقم 02: تراتب الشعراء من حيث عدد الأفتعة والقصائد.

الرقم	الشاعر	عدد الأفتعة	عدد القصائد	المرتبة		متكررات	
				الأفتعة	القصائد	عند الشاعر	عند آخرين
1	أدونيس	9	12	الأولى	الأولى	مهيار 3، الصقر 2	الصقر، أبو نواس.
2	عبد الوهاب البياتي	8	9	الثانية	الثانية	الخيام 2	لا شيء
3	سميح القاسم	5	5	الثالثة	الخامسة	لا شيء	الصقر
4	أمل دنقل	5	6	الثالثة	الرابعة	اليمامة 2	المتنبي، أبو نواس
5	عبد العزيز المقالح	5	7	الثالثة	الثالثة	سيف بن ذي يزن	يوسف 2، نوح
6	معين بسيسو	4	4	الرابعة	السادسة	لا شيء	لا شيء
7	عز الدين المناصرة	4	5	الرابعة	الخامسة	امرؤ القيس 2	لا شيء
8	محمد عفيفي مطر	2	4	الخامسة	السادسة	عمر بن الخطاب 2	لا شيء
9	محمود درويش	2	3	الخامسة	السابعة	لا شيء	المتنبي، يوسف
10	خليل حاوي	2	3	السادسة	السابعة	السندباد 2	لا شيء
11	قاسم حداد	2	3	السادسة	السابعة	طرفة بن الوردة 2	لا شيء
12	بدر شاكر السياب	2	3	السادسة	السابعة	أيوب 2	المسيح
13	سعدي يوسف	2	2	السادسة	الثامنة	لا شيء	لا شيء
14	صلاح عبد الصبور	2	2	السابعة	الثامنة	لا شيء	لا شيء
15	يوسف الخال	1	1	السابعة	التاسعة	لا شيء	المسيح
الإجمالي		57	69	سبع مراتب	تسع مراتب	22	12

جدول رقم 03: الشعراء، والدواوين، وتاريخ الطبعة الأولى.

الرقم	الشاعر	الديوان	الطبعة الأولى	القناع	عدد القصائد
9	أمل دنقل	البكاء بين يدي زرقاء اليمامة	1969	المتنبى +	1+1
		تعليق على ما حدث	1971	سبارتكوس	1
		أقوال جديدة عن حرب البسوس	1981	أبو نواس كليب + اليمامة	2+1
10	محمود درويش	حصار لمدائح البحر	1984	المتنبى	1
		هي أغنية... هي أغنية	1986	أوديب	1
		ورد أقل	1986	يوسف	1
11	عز الدين المناصرة	يا عنب الخليل	1968	امرؤ القيس	1
		الخروج من البحر الميت	1970	البحر الميت	1
		قمر جرش كان حزينا	1974	أبو محجن +	1+1
		لن يفهمني أحد غير الزيتون	1976	كنعان صابر امرؤ القيس	1
12	سميح القاسم	اسكندرون في رحلة الداخل والخارج	1970	اسكندرون	1
		دمي على كفي	1967	أوزوريس + صقر	+1+1
		جهات الروح	1983	قريش	1
		أغاني الدروب	1963	الشنفرى أنتيجوننا	1
13	عبد العزيز المقالح	لا بد من صنعاء	1970	نوح	1
		رسائل إلى سيف بن ذي يزن	1972	سيف بن ذي يزن	2

الفصل الثالث.....آليات توظيف الأسطورة في شعر محمود درويش

1+1+1	عمارة اليمني + يوسف + وضاح اليمن	1974	عودة وضاح اليمن		
1	الأخضر بن	1981	من يعرف الوردة	سعدي	14
1	يوسف نبت متسلق	1986	خذ وردة الثلج... خذ القيروانية	يوسف	
1	طرفة بن الوردة	1975	الدم الثاني	قاسم	15
1+1	المحافظ + طرفة بن الوردة	1982	انتماءات	حداد	

ملاحظة: بلغ عدد الشعراء خمسة عشر شاعراً، وعدد الدواوين اثنين وأربعين ديواناً.

الفصل الثالث.....الكليات وتوظيفها الأسطورة في شعر محمود درويش

جدول رقم 04: شبكة الأصول المصدرية والشعراء، والأقنعة.¹

الأصل الطبيعي			الأصل الإبداعي							الأصل التاريخي							الأصول المصدرية	رقم					
										تاريخ العلوم			تاريخ الأديان		التاريخ السياسي				تاريخ الأدب		التحول المصدرية		
عالم الجمادات وعناصر الطبيعة	عالم النباتات	عالم الحيوان	خيال الشاعر			المرسح	الحكايات الشعبية		الملاحم	الأساطير		تاريخ العرب	الشخصية الموضوع	شخصيات الأنبياء	الروماني القديم	الإفريقي القديم	الإسلامي	التصوف الإسلامي	النثر العربي	الشعر الفارسي	الشعر الأوروبي	الشعر العربي	المصادر الشعرية
			الواقع المألوف	تاريخ الكنعانيين	تاريخ الشعر		الرواية الإنسانية	حكايات الأطفال		ألف ليلة وليلة	السير العربية												الشرقية
														أيوب المسيح									بدر شاعر السياب
																							يوسف الخال
						هاملت												الحلاج، أبن عربي، السهرورد ي، القطار، جلال الدين الرومي		عمر الخيام		أبو العلاء المعري	عبد الوهاب البياتي
							السندباد					لمازر											خليل حاوي
					مهباز الدمشقي				جلجاء ش	أدونيس أورفيوس			نوح			صقر قريش	الثفري				ريكه بودلير	أبو تمام أبو نواس	أدونيس
								عجيب بن الخصيب									بشر الحافي						صلاح الصبور
										أوزوريس	أنيجونا				اسكندرون	صقر قريش						الشفري	سميح القاسم
		الأسد عنزة						المرتدس								أبو ذر الفغاري			عبد الله بن المقفع				معين بيسسو

1- عبد الرحمن بيسسو، قصيدة القناع في الشعر العربي المعاصر تحليل الظاهرة، ص 226-334-335.

الفصل الثالث.....الكليات وتوظيف الأسطورة في شعر محمود درويش

9	عز الدين المناصرة	امرؤ القيس أبو محجن																				البحر الميت
10	أمل دنقل	أبو نواس المتنبي	سبارتاكوس																			
11	محمد عفيفي مطر	عمر بن الخطاب				دون كيشوته						الحسن بن الهيثم										
12	عبد المقلح العزیز	عمارة اليمنی، وضاح اليمن																				
13	سعدی يوسف													نوح يوسف								نبت متسلق
14	قاسم حداد	طرفة بن الوردة	الجاحظ																			
15	محمود درويش	المتنبي									أوديب			يوسف								
	عدد الأفعى	10									2	2	1	1	4	1	1	2	7	2	1	2
	عدد القصائد	14									2	6	1	1	7	1	1	6	7	2	2	1

نلاحظ أن الشعراء العرب منذ مطلع الستينات قد لجأوا إلى توظيف "تقنية القناع في قصائدهم من منابع مختلفة تاريخية ودينية وسياسية وأسطورية، وقد حظي حقل "الأساطير" بنسبة 9.62% من أقنعة الأصل ما يعادل 31.25%.

على غرار شاعرنا محمود درويش الذي وظّف تقنية القناع في شعره فنجد قناع المتنبّي في ديوانه "حصار لمدائح البحر" وقناع يوسف في ديوان "ورد أقل" وقناع أوديب في ديوانه "هي أغنية هي أغنية". والذي يهمنا ليس القناع الأدبي أو الديني أو السياسي إنما القناع الأسطوري.

والأسطورة عند محمود درويش هي إحساس تتجمع فيه المتناقضات بما فيها من مضامين وأزمنة وأمكنة. وما إن تصل نقطة التجمع هذه حتى تسير في دهليز الإبداع، ولا تخرج منه إلا وقد اكتسبت إيقاعاً جديداً في مضمونه وزمانه ومكانه¹، وهي في الغالب رد على سرقة الأساطير الفلسطينية من طرف الإسرائيليين ونسبتها إلى تراثهم، حيث نجد أن معظم الروايات التي ذكرت في الأسفار القديمة على أنها من صلب التاريخ اليهودي إنما نقل عن قصص وأساطير بابلية قديمة جرى تحويرها وتعديلها بحيث تتماشى مع تاريخ اليهود مثل قصص التكوين والنمرود والطوفان وبرج بابل وغيرها، ولكنها على العموم أقنعة فنية عبّر الشاعر من ورائها عن مجموعة من المواقف الفكرية والوجودية التي لم يكن قادراً على التعبير عنها مباشرة أو التي عمّق دلالاتها بفضل هذه الأقنعة².

وانطلاقاً من هذه الأهمية الفنيّة للقناع الأسطوري استلهم الشاعر من الأسطورة السومرية قناع جلجامش، وهو شخصية حقيقية، يستدعيها الشاعر في قصائد مختلفة، يكون فيها الخطاب حديثاً

¹ - تهابي عبد الفتاح شاكر، تجليات أسطورة البعث في ديواني "لا تعتذر عما فعلت، وكزهر اللوز أو أبعث" لمحمود درويش، مجلة جامعة دمشق، المجلد 26، العدد الأول+ الثاني، 2010، ص 160. نقلاً عن محمد شاهين، الأدب والأسطورة، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، ط1، بيروت، 1966، ص 88.

² - حسين تروش، مفهوم الشعر وتجلياته الموضوعاتية عند محمود درويش، مركز الكتاب الأكاديمي، عمان، 2016، ص 306.

عنها، أو يأتي على شكل منولوج معها، ويرتبط استدعاؤه عادة بفكرة الموت أو يدور حول تجربة الإنسان الخائبة في البحث عن الخلود.

ومن هذه القواسم المشتركة بين الطرفين يحاور الشاعر جلجامش وكأنه ذاته الأخرى، لأن الأسئلة التي حيّرت الأول قديماً تحيّر الثاني اليوم من خلال استمرار الغموض الذي يلفّ ثنائية الحياة والموت والذي يطرح إشكالات عديدة عن مصير الذات الذي وصفه الشاعر بالفراغ، يقول¹:

... اقْتَرَبْ ... لِأَعُودَ مِنْ هَذَا

الْفَرَاغِ إِلَيْكَ يَا جَلْجَامِشُ الْأَبَدِيُّ فِي اسْمِكَ !..

كُنْ أَخِي ! وَادْهَبْ مَعِي لِتَصِيحَ بِالْبُيْرِ

الْقَدِيمَةِ... رُبَّمَا امْتَلَأْتُ كَأَنْشَى بِالسَّمَاءِ،

وَرُبَّمَا فَاضَتْ عَنِ الْمَعْنَى وَعَمَّا سَوْفَ

يَحْدُثُ فِي انْتِظَارِ وِلَادَتِي مِنْ بُرِّي الْأُولَى!²

والفراغ الذي عاد منه الشاعر غير واضح إن كان من الحياة الدنيا إلى الموت، أو من عالم الموت إلى الحياة مرة أخرى، لأن كلاهما غامض في نظر الشاعر، فلا ما بعد الموت بين ومفهوم فتسير إليه الذات بثبات، ولا دورها في الحياة يقنعها فترضى به مصيراً، لذلك لم يجد الشاعر لإبراز هذه الحيرة غير الإستعانة بجلجامش الشخصية وجلجامش الأسطورة ليستعير تساؤلاته عن الحياة والموت ويبحث خلف قناعه عن معنى جديد لهذه الإشكالية التي تؤرّقه.

¹ - حسين تروش، مفهوم الشعر وتحليلاته الموضوعاتية عند محمود درويش، ص 307.

² - محمود درويش، الأعمال الجديدة، (لماذا تركت الحصان وحيداً؟)، ص 337-338.

وإذا كان جلجامش الإنسان قد مثل المعاناة التي تعيشها الذات في هذه الحياة واقعياً، فإنّ جلجامش الأسطورة مثل معاناتها في انتظار المصير الآت، ومن خلال هذه المفارقة استطاع أن يكشف عن حيرة الشاعر من أسئلة الوجود وأن يطرح ثنائية الحياة والموت إبداعياً خلف هذا القناع الأسطوري¹.

وإذا كانت هذه الأسئلة فكرية، فإن قناعاً آخر استطاع أن يعبر عن مواقف الشاعر من موضوع واقعي يدور حول علاقة الذات بالعودة التي أرقته في منافيه البعيدة والعديدة، وهو قناع عوليس التائه في بحار الغربة الطويلة، وإذا كان السبب في تيه هذه الشخصية يعود إلى قوة أعظم من البشر هي قوة الآلهة، فإنّ تيه الشاعر كان بسبب بشر مثله، وهو ما يجعل عودته أصعب من عودة عوليس وقد تعرّف الشاعر عليه أول مرة في قصيدة (أبي):²

كَانَ أوديسُ قَارِسًا...

كَانَ فِي البَيْتِ أَرْغَفَهُ

وَنَبِيذٌ وَأَعْطِيَهُ،

وَحُيُولٌ وَأَحْدِيَهُ

وَأَبِي قَالَ مَرَّةً

حِينَ صَلَّى عَلَى حَجْرٍ:

عُضٌّ طَرْفًا عَنِ الْقَمَرِ

وَاحْدَرِ البَحْرَ... وَالسَّفْرَا!³

¹ - حسين تروش، مفهوم الشعر وتحليلاته الموضوعاتية عند محمود درويش، ص 308.

² - المرجع نفسه، ص 308.

³ - محمود درويش، الديوان، (عاشق من فلسطين)، أبي، 1/234-235.

فقبل أن يتحوّل أوديس إلى قناع أسطوري كان مجرد شخصية في قصة الأب لابنه، حاول من خلالها حتّته على عدم السفر لأن بحار الغربة قد تأخذ به إلى عوالم التيه القريبة والبعيدة، ولكن الشاعر لم يستفد من هذه القصة ولا من نصيحة الأب له وتاه زمنا طويلا بعيدا عن أرضه. ولكنه عاد في مجموعة "لا تعتذر عما فعلت"، يتفاعل بالعودة إلى وطنه من خلال التبشير بعودة عوليس التائه:¹

لَمْ يَكْتَرِثْ لِلتَّحِيَّةِ. قَدَّمَ لِي قَهْوَةً

ثُمَّ قَالَ: سَيَرْجِعُ أوديسُكُمْ سَالِمًا،

سَوْفَ يَرْجِعُ...²

فإن لم تكن هذه العودة في القريب العاجل (سيرجع)، فستكون آجلا (سوف يرجع) وهو ما يدل على استمرار التفاؤل وعلى إيمان الشاعر بأن ينتصر على قوة البشر البغيضة كما انتصر عوليس على قوة الآلهة المتسلطة.

لقد تحوّل الشاعر إلى مجموعة من الشخصيات الأدبية والدينية والأسطورية التي أضفت زخما المعرفي والديني والثقافي على القصيدة، فحوّلتها إلى أرض تجتمع فيها الأزمنة على امتدادها والأمكنة على اتساعها، وتأتلف فيها الشخصيات على اختلافها، ويعمل فيها الفكر في كلّ اتجاهات المعرفة، فيلتقي الديني بالأسطوري والتراثي بالمعاصر، كل ذلك خدمة للقصيدة الشعرية التي تبحث عن مختلف الوسائل التي تعينها على التعبير والتأثير، لتصبح السيرة/القناع مظهرا آخر لسيرة الشاعر وللشعر في هذا الخطاب.³

¹ - حسين تروش، مفهوم الشعر وتحليلاته الموضوعاتية عند محمود درويش، ص 309.

² - محمود درويش، الأعمال الجديدة، لا تعتذر عما فعلت، كحادثة غامضة، ص 160.

³ - حسين تروش، مفهوم الشعر وتحليلاته الموضوعاتية عند محمود درويش، ص 307.

ويستعير الشاعر في قصيدة القناع أكثر من قناع لشخصيات أسطورية، وفي مقدمة تلك الشخصيات تأتي شخصية جلجامش في الأسطورة البابلية، لا سيما في القصيدة/الديوان (جدارية محمود درويش) التي تستغرق تجربة الموت التي عاشها الشاعر بأبعادها الوجودية والإنسانية والروحية والثقافية¹، وكأننا أمام معاناة جلجامش ودرويش حيث يعانين محنة الوجود وكلاهما أطل على الموت فأفرعه إيقاعه، فتاق إلى الخلود وراح يبحث عنه، ويتذكر مأساة جلجامش بعد موت صديقه أنكيدو، تلك الأسطورة التي تطرح سؤالاً إشكالياً وأزلياً عن سر الحياة ولغز الموت كما عبّرت عنه في شخص جلجامش، واستطاع درويش تطويع الأسطورة بقدرة وإجادة خلق معها تناسقا مع جداريته وبحث جدلية الموت والحياة والخلود والفناء²:

وَلَمْ نَزَلْ نَحْيَا كَأَنَّ الْمَوْتَ يُحْطِئُنَا

فَنَحْنُ الْقَادِرِينَ عَلَى التَّدَكُّرِ قَادِرُونَ

عَلَى التَّحَرُّرِ، سَائِرُونَ عَلَى حُطَى

جَلْجَامِشِ الْخَضْرَاءِ مِنْ زَمَنِ إِلَى زَمَنِ...³

إلى أن يقول:

فالشاعر هنا جلجامش معاصر يعيش الأزمة ذاتها، وكأنه عبر قصيدته يريد تذكيرنا بالأسطورة المعروفة، وطرح الإشكال الأزلي في سر الحياة ولغز الموت في شخص جلجامش، وعلى الرغم من هذا يواصل درويش تحديه ومصارعته للموت كما صارع جلجامش الوحوش البرية، في محاولة منه للحفاظ على نفسه وعلى وطنه، وهو يستمد روح البطولة الأسطوري ليوصل فكرته، بعد مصارعته الطويلة

¹ - مفيد نجم، التناسق الأسطوري في شعر محمود درويش، ص 118.

² - محمود أحمد القضاة، الظواهر الأسلوبية في جدارية محمود درويش، ص 228.

³ - محمود درويش، الأعمال الجديدة، جدارية، ص 512.

أيقن درويش أن موته هو موت موهبته الشعرية مع يقينه بأن الموت لا بد منه. وهو يقتر بكل هذا في ألم وتحسّر على هذا الذهاب الذي يقتل نفوساً خيرة تسعى لرسم البسمة على الوجوه وخدمة الإنسانية، وتجعل من أنفسنا شموعاً تحترق لتضيء ظلمة الإنسان¹.

ويستفيض الشاعر في دمج تفاصيل هذه الأسطورة ذات العلاقة المباشرة بجوهر الجدارية وذلك حين يعبر عن انكساره، وهو المتواري خلف شخصية جلعامش، حين ينكسر أمام الغياب، الغياب الأبدي الذي سلبه صديقه أنكيديو ولم يبق له من سمات الحياة والتواصل شيئاً فقد ذهب أنكيديو ليعانق الموت ويتركه إزاء فلسفة الموت.

«أُنكَيْدُو تَرْفَقُ بِي وَعُدُّ مِنْ حَيْثُ مِتُّ، لَعَلَّنَا نَجِدُ الْجَوَابَ، فَمَنْ أَنَا وَحْدِي»².

ويشتبك فضاء الموت والفلسفة والأسطورة في مزيج مذهل، ويتصاعد توتر لغة النص حتى تبلغ مداها، فيندفع الشاعر بأسلوب التداعي الحر على لسان جلعامش معبراً عن حيرته تارة، وعن انكساره تارة أخرى، وحيناً يتلبسه الإصرار والثبات، ويستمر درويش في مخاطبة صديقه الغائب جسداً، وهو يتأرجح بين الرفض والقبول لفكرة الموت. ويبدو الشاعر مفتوناً بسحر الأساطير ومفعماً بتلك القدرة الخارقة التي تضيفها الأسطورة على أبطالها، إلا أن الضعف الإنساني يطغى في النهاية وتنتصر حقيقة هي الموت³.

حيث يستمد استخدام قناع هذه الشخصية قيمته الفنية والدلالية، من خلال البعد الدرامي الذي تنطوي عليه الأسطورة، والتي تلي حاجة القصيدة أو التجربة التي تعبر عنها. فالشاعر في تكوين هذا القناع⁴ (ينطلق من منظور الشاعر الغنائي الكامن في الشعر الدرامي... ومن رؤية ذاتية ومن

¹ - قردان الميلود، توظيف التراث واستدعاء الشخصيات التراثية في شعر محمود درويش، الجدارية نموذجاً، مجلة دراسات معاصرة، المركز الجامعي تيسمسيلت، العدد 2، جوان 2017، ص 132-133.

² - ينظر: محمود درويش، جدارية، ص 515-516.

³ - عالية محمود صالح، اللغة والتشكيل في جدارية محمود درويش، ص 346.

⁴ - مفيد نجم، التناسل الأسطوري في شعر محمود درويش، ص 118.

درامية داخلية - غنائية ذلك لأنه يفتح في تجربة الرؤيا الداخلية المؤسسة لقصيدة القناع على الشخصية باعتبارها موضوعا خارجيا مفارقا. بل باعتبارها ذاته الأخرى أو أناه المغاير الذي يتفاعل معه لينتج عبر هذا التفاعل قناعه الخاص¹. وفي ذلك تتشكل البؤرة الدينامية للتوتر الدرامي الذي يكشف عنه الحوار أو المنولوج الدرامي بين شخصية القناع، وشخصية أنكيديو التي تستدعيها، واستدعاء العنصر المفارق والتراجيدي في تلك الأسطورة التي يحمل مستواها الظاهر شخصية القناع، في حين يحمل باطنها شخصية الشاعر. ويقوم الاتصال بين الشخصيتين على مستوى المعنى المأساوي للشرط الإنساني المتمثل في تجربة الموت التي توحد بين دلالة التجريبتين القاسيتين، حيث يحضر البعدان الزمنيان الماضي والحاضر داخل القناع لكي يشكل البعد الدرامي والكثافة الرمزية، لهذا التداخل والتمازج بين الشخصيتين في أكثر من مقطع في تلك القصيدة/الديوان التي اختار الشاعر لها فنياً أن تظهر من خلال حوار درامي بين شخصية القناع، والشخصية الأسطورية الأخرى التي يستدعيها لمنح هذا التقنع درجة من الموضوعية والدرامية والرمزية التي تعمق من إدراكنا لقسوة شرطنا المأساوي، إذ يكشف الحديث الذي تقدمه شخصية القناع إلى أنكيديو عن التداخل في الصورة والحالة والمصير الفاجع. ومما يزيد من التوتر أن الحوار يكشف الالتباس في الصورة، ليس بين القناع والشاعر، بل بين القناع والشخصية الأخرى، مما يؤدي إلى ارتفاع درجة كثافة القناع²:

...هَاتِ

الدَّمْعُ أَنْكِيدُو لِيَكِي الْمَيْتُ فِينَا

الْحَيِّ. مَا أَنَا؟ مَنْ يَنَامُ الْآنَ

أَنْكِيدُو؟ أَنَا أَمْ أَنْتِ؟ آلَهْتِي³

¹ - عبد الرحمن بسيسو، مفهوم الشعر وتجلياته الموضوعاتية عند محمود درويش، ص 43.

² - مفيد نجم، التناسل الأسطوري في شعر محمود درويش، ص 118-119.

³ - محمود درويش، الأعمال الجديدة، جدارية، ص 513.

.....

إلى أن يقول: ظَلَمْتُكَ حِينَ قَاوَمْتَ فِيكَ الْوَحْشَ

بِامْرَأَةٍ سَقَطَتْ حَلِييَهَا، فَأَنْسَتْ ...

وَاسْتَسَلَمْتَ لِلْبَشَرِيِّ أَنْكِيدُو، تَرَفَّقْ

بِي وَعُدْ مِنْ حَيْثُ مِتَّ،¹

ومن الأفعنة الأخرى التي يستعيرها الشاعر قناع أوديب في الأسطورة الإغريقية، نظرا لما تنطوي عليه تلك الشخصية، من كثافة درامية تجلت في المصائر والأقدار التي رسمت مسارات حياتها التي انتهت تلك النهاية الدرامية المأساوية. والشاعر في استخدامه لذلك القناع² يمارس (التشخيص الدرامي المؤسسة لقاعدة تبيّن انحراف منظور القناع عن المنظور العام والتي تكشف عن خصوصيته وفردته)³. ويتجلى البعد الدرامي الذي تنطوي عليه شخصية القناع من خلال الحملات الفكرية والشعورية الأصلية، وما تولّده من كثافة رمزية وغنائية درامية، تظهر في ثنائية الشخصية العارفة، بما أصبحت تمثله حياتها من حقائق مأساوية مفزعة بعد أن كانت في بداية القصيدة تعلن تعاليها فوق الحاجة إلى المعرفة، بفعل الشعور بتفوق القوة التي يمتلكها، بعدما استطاعت أن تحققه من انتصارات، وأن تجسده من قوة خارقة⁴.

إن أهمية هذا القناع القديم تكمن في كونه (يقودنا إلى الماضي ليعمق إدراكنا بما ينطقه في الحاضر، فإذا عمّق إدراكنا للحاضر عمّق من ثمّ إدراكنا للماضي)⁵، وكذلك بفعل الدراما الداخلية

¹ - محمود درويش، الأعمال الجديدة، جدارية، ص 513.

² - مفيد نجم، التناسل الأسطوري في شعر محمود درويش، ص 119.

³ - ينظر: عبد الرحمن بسيسو، قصيدة القناع، ص 54-55.

⁴ - مفيد نجم، التناسل الأسطوري في شعر محمود درويش، ص 119.

⁵ - عبد الرحمن بسيسو، قصيدة القناع، ص 124.

الغنائية، التي تمتلكها هذه الشخصية في الأسطورة، التي يتعالق معها الشاعر، باعتبارها شخصيته الثانية، التي ينشئ منها قناعته في هذه القصيدة:

لَمْ يَنْجُ مِنِّي طَائِرٌ أَوْ سَاحِرٌ أَوْ امْرَأَةٌ
الْعَرْشُ خَاتِمَةُ الْمَطَافِ وَلَا ضِفَافٌ لِقَوْتِي
وَمَشِيَّتِي قَدْرٌ. صَنَعْتُ الْوَهْتِي
بِيَدِي وَاللَّهُ الْقَطِيعُ مُزَيَّفُهُ

.....

أَنَا زَوْجُ أُمِّي

وَأَبْنَتِي أُخْتِي

وَتُخْتِي مِثْلَ عَرْشِي أَوْبِنُهُ.¹

ولا يكتفي الشاعر باستدعاء شخصية أنا في الأسطورة، بل يرتدي قناعها ويتكلم بصورتها، حيث يفتح القناع على تجربة جديدة، يعبر عنها جاعلا من نفسه رمزا، ومن القناع رامزا له يمتلك قوة الحضور المغيبة لحضور الشاعر عن سطح القناع، في الوقت الذي يكمن حضوره في قاع القناع على ما بين السطح والقاع، من علاقة تتشكل عبر (بؤرة التشخيص الغنائي الدرامي المزجي) (المولدة للكثافة الرمزية والتوتر الشعري، الذي تكشف عنه الصورة الإستعارية²):

¹ - محمود درويش، الأعمال الكاملة، هي أغنية... هي أغنية، أوديب (ماجاحتك للمعرفة... يا أوديب)، ص 962.

² - مفيد نجم، التناسل الأسطوري في شعر محمود درويش، ص 119.

وَتَتَّبِعُنِي دَوْرَةُ الْقَمَرِ الْأَنْثَوِيِّ

فَتَمْرُضُ جِيْتَارَتِي وَتَرَا

وَتَرَا.¹

وتستأثر ملحمة جلعامش بخمس صفحات من جدارية محمود درويش، ويتم فيها استحضار بطل الخلود الذي يأخذ بزمام الكلام، حيث يعبر بضمير المتكلم، فيسرد مأساته التي ابتدأت بموت (أنكيديو) الذي عرّف به موته²:

نَامَ أَنْكِيدُو وَلَمْ يَنْهَضْ - جَنَاحِي نَامَ

مُلْتَقًا بِحَفْنَةِ رِيشِهِ الطَّيْنِيِّ - آلهتي

جَمَادُ الرِّيحِ فِي أَرْضِ الخَيَالِ، ذِرَاعِي

الْيَمْنَى عَصًا خَشِيبَةً، وَالْقَلْبُ مَهْجُورٌ

كَبِيرٌ جَفَّ فِيهَا المَاءُ فَاتَّسَعَ الصَّدَى

الْوَحْشِيُّ: أَنْكِيدُو ! خَيَالِي لَمْ يُعَدِّ

يَكْفِي لِأَكْمَلِ رِحْلَتِي... وَاقِعِيًّا.

هَات.....هَات

أَسْلِحَتِي الْمُعْهَا بِمِلْحِ الدَّمْعِ. هَات

¹ - محمود درويش، سرير الغريبة، ص 64.

² - عبد السلام مساوي، جماليات الموت في شعر محمود درويش، ص 75.

الدَّمْع، أَنْكِيدُوا، لِيَبْكِي الْمَيْتُ فِينَا

الْحَيِّ مَا أَنَا؟ مَنْ يَنَامُ الْآنَ

أَنْكِيدُوا؟ أَنَا أُمُّ أَنْتِ؟ آلِهَتِي

كَقَبْضِ الرِّيحِ. فَانْهَضْ بِي بِكَامِلِ

طَيْشِكَ الْبَشَرِيِّ، وَاحْلُمِ بِالْمَسَاوَةِ

الْقَلِيلَةَ بَيْنَ آلِهَةِ السَّمَاءِ وَبَيْنَنَا. نَحْنُ

الَّذِينَ نَعْمُرُ الْأَرْضَ الْجَمِيلَةَ بَيْنَ

دِجَلَةَ وَالْفُرَاتِ وَنَحْفَظُ الْأَسْمَاءَ. كَيْفَ

مَلَلْتَنِي، يَا صَاحِبِي، وَخَدَلْتَنِي، مَا نَفْعُ حِكْمَتِنَا

بِدُونِ نُفُوتَةٍ... ، مَا نَفْعُ حِكْمَتِنَا؟ عَلَى بَابِ الْمَتَاهِ

خَدَلْتَنِي، يَا صَاحِبِي، فَفَقَلْتَنِي، وَعَلَيَّ وَوَحْدِي

أَنْ أَرَى، وَوَحْدِي، مَصَاتِرِنَا، وَوَحْدِي

أَحْمِلِ الدُّنْيَا عَلَى كَتِفِي ثَوْرًا هَائِجًا.¹

واضح هنا أن صوت الشاعر يتلبس بصوت جلعامش، فلا يبقى مجالاً للتفرقة بين الصوتين؛ فجلعامش قناع لكلِّ مفكّر بموته. أما أنكيديو فيمكن اعتباره الجزء الجسدي لجلعامش أو للشاعر لا فرق. هو جزء جسدي بمرحلتين متقابلتين: المرحلة الطبيعية قبل أن يخلد للمعرفة والثقافة، وقبل أن

¹ - محمود درويش، الأعمال الجديدة، الجدارية، ص 513-514.

يتمرس بما هو بشري مفضٍ إلى التحلل فالموت. إن فقد هذا الجزء الحيوي هو إيدان بفقدان القدرة على مجابهة الواقع، وفي ذلك إصرار كبير بالخيال الذي يمثل الوجود الحقيقي للشاعر. لذلك يعلو النداء البائس الذي يستحدي إمكانية البكاء في وقت جفّ فيه كل شيء. وهو نداء شبيهه بعويل جلعامش نفسه عندما ارتفع صوته في الملحمة برثاء رفيقه¹:

أَنْكِيدُوا يَا صَاحِبِي وَأَخِي الْأَصْغَرَ

الَّذِي أَقْتَفَى حِمَارَ الْوَحْشِ فِي النَّجَادِّ وَالنَّمِرِ فِي الصَّحَارِي

تَغْلَبْنَا مَعًا عَلَى الصَّعَابِ وَأَرْتَقَيْنَا أَعَالِي الْجِبَالِ

وَمَسَكْنَا بِالثُّورِ السَّمَاوِيِّ وَنَحْرُنَاهُ

قَهْرُنَا خَمَابَا السَّاكِنِ فِي غَابَةِ الْأُرْزِ

فَأَيُّ سِنَةٍ مِنَ النَّوْمِ هَذِهِ الَّتِي غَلَبَتْكَ وَتَمَكَّنَتْ مِنَّا...؟

طَوَاكَ ظِلَاؤُ الْمَلِيحِ فَلَا تَسْمَعْنِي.²

ولما كان أنكيديو بالنسبة إلى درويش رمزاً للجزء الجسدي أو الطبيعي في ذاته، فهو لا يتردد في التصريح بالندم على التفريط فيه عن طريق تدجينه وقتل قوة الوحش الكامنة فيه. وهذا يعني أن الذات توجد الآن في مواجهة موتها لأنها استسلمت لناموس الثقافة، فغدت واعية بما ينتظرها من مصير. لقد كان على الذات أن تُبقي أنكيديو سارحاً مع الأطباء، ينهل من مواردها ويقتات من

¹ - عبد السلام مساوي، جماليات الموت في شعر محمود درويش، ص 76.

² - فاضل عبد الواحد علي، ملحمة جلعامش، ص 43-44.

أثدائها منعمًا بحرية طبيعية في حصن منيع من خطر المعرفة. والشاعر يعترف بما اقترف من ظلم في حق ذاته¹:

ظَلَمْتُكَ حِينَ قَاوَمْتَ فِيكَ الْوَحْشَ

بِامْرَأَةٍ سَقَّتْكَ حَلِيْبَهَا، فَأَنْسَتِ...

وَاسْتَسَلَمْتَ لِلْبُشْرَى. أَنْكِيدُو، تَرَفَّقْ

بِي وَعُدْ مِنْ حَيْثُ مُتَّ، لَعَلَّنَا

نَجِدُ الْجَوَابَ، فَمَنْ أَنَا وَحْدِي؟²

إن الارتكان إلى أسطورة جلعامش إلى حد الذوبان فيها لا يولّد إلا خطاباً مأساوياً تبرز فيه الذات عارية أمام موتها، ومن ثمّ يكون اللجوء إلى الندم حيناً وإلى الترحّي حيناً آخر... وهما أسلوبان يعيدان إلى الأذهان الحنين إلى البدايات حين كانت الذات مندجحة بالطبيعة وموغلة في جهلها تعيش على إيقاع الفطرة والغريزة، لا ينغصّ هناءها أيّ سؤال وجودي مفترض. لكنّ الذات لا تُعدم البديل عن الحالة التي آلت إليها بعد رحلة الخلود الفاشلة التي صدّقت فيها حلم جلعامش بالعثور على النبتة السحرية التي تجعله في مصافّ آلهة لا يطولها الموت؛ وهذا البديل يكمن في نصيحة "سدوري"^{*} لجلجامش بأن لا طائل وراء السعي إلى الخلود المستحيل، وأنّ عليه أن يغتنم فرصة الحياة الموهوبة ليغنم بلدانها:³

إِلَى أَيْنَ تَسْعَى يَا جَلْجَامِشَ

¹ - عبد السلام مساوي، جماليات الموت في شعر محمود درويش، ص 77.

² - محمود درويش، الأعمال الجديدة، جدارية، ص 515.

^{*} - المرأة التي عثر عليها جلعامش في طريق رحلته، وتدعى صاحبة الحانة وهي التي ذكرته بأن الموت حقيقة ملازمة للحياة وأنه نهاية لها.

³ - عبد السلام مساوي، جماليات الموت في شعر محمود درويش، ص 78.

إِنَّ الْحَيَاةَ الَّتِي تَبْغِي لَنْ تَجِدَ
حِينَمَا خَلَقْتَ الْآلِهَةَ الْعِظَامَ الْبَشَرَ
قَدَّرْتَ الْمَوْتَ عَلَى الْبَشَرِيَّةِ
وَاسْتَأْثَرْتَ هِيَ بِالْحَيَاةِ
أَمَّا أَنْتِ يَا جُلْجَامِشُ، فَلْيَكُنْ كَرِشُكَ مَمْلُوءًا عَلَى الدَّوَامِ
وَكُنْ فَرِحًا مُبْتَهَجًا نَهَارَ مَسَاءِ
وَأَقِمِ الْأَفْرَاحَ فِي كُلِّ يَوْمٍ مِنْ أَيَّامِكَ
وَأزُقْصِ وَالْعَبْ مَسَاءَ نَهَارِ
وَأَجْعَلِ ثِيَابَكَ نَظِيفَةً زَاهِيَةً
وَاغْسِلِ رَأْسَكَ وَاسْتَحِمِّ فِي الْمَاءِ
وَدَلِّلِ الصَّغِيرَ الَّذِي يُمَسِّكُ يَدَيْكَ
وَأَفْرِحِ الزَّوْجَةَ الَّتِي بَيْنَ أَحْضَانِكَ
وَهَذَا هُوَ نَصِيبُ الْبَشَرِيَّةِ.¹

وأورد درويش قصة جلجامش بتفصيل في (جدارية) إذ قال:

¹ - فاضل عبد الواحد علي، ملحمة جلجامش، ص 46.

فَنَحْنُ الْقَادِرِينَ عَلَى التَّدْكَرِ قَادِرُونَ

عَلَى التَّحَرُّرِ، سَائِرُونَ عَلَى خُطَى

جَلْجَامِشِ الْخَضْرَاءِ مِنْ زَمَنِ إِلَى زَمَنِ.../

.....

نَامَ أَنْكِيدُو وَلَمْ يَنْهَضْ - جَنَاحِي نَامَ

مُتَنَفِّئًا بِحَفْنَةِ رِيشِهِ الطَّيْنِيِّ

...

أَنْكِيدُو وَخَيَالِي ! لَمْ يُعَدِّ

يَكْفِي لِأَكْمَلِ رِحْلَتِي.../

.....

هَاتِ الدَّمْعَ أَنْكِيدُو وَلِيَكِي المَيِّتُ فِينَا

الْحَيِّ. مَنْ أَنَا؟ مَنْ يَنَامُ الْآنَ

أَنْكِيدُو؟؟ أَنَا أَمْ أَنْتِ؟ آلِهَتِي

كَقَبْضِ الرِّيحِ. فَانْهَضْ بِي بِكَامِلِ

طَيْشِكَ البَشْرِيِّ، وَاحْلُمِ بِالمُسَاوَاةِ

القَلِيلَةَ بَيْنَ آلِهَةِ السَّمَاءِ وَبَيْنَنَا..¹

¹ - محمود درويش، الأعمال الجديدة، جدارية، ص 513-514.

أكد الشاعر قدرة الفلسطينيين على التحرر كشأن جلجامش الذي انتصر باستمرار. وتقمص الشاعر الدور البطولي الذي أداه جلجامش، وذلك تجلّ أول من تجليات التناص الأسطوري. بعد ذلك تداخل صوت درويش بصوت جلجامش، إذ قال: «نام أنكيديو ولم ينهض» فدخل في تناص مع ما جاء في أسطورة جلجامش: «ثم يمرض أنكيديو ويموت، ويرثيه جلجامش رثاء مؤثراً». وقال "صموئيل هنري هوك" عن تجربة الموت في تلك الأسطورة/الملحمة: «ونجد في هذه الملحمة ما يشير إلى أن الموت تجربة جديدة ومخيفة. ويبدو فيها جلجامش وكأنه يخشى أن يلقي نفس المصير الذي آل إليه أنكيديو». وعبر درويش عن ذلك الخوف لما قال¹:

مَا أَنَا؟ مَنْ يَنَامُ الْآنَ؟

أُنْكِيدُو؟ أَنَا أُمُّ أَنْتِ؟...²

بعد ذلك يبدو الشاعر ثائراً على الموت داعياً صديقه البابلي أنكيديو إلى الحلم بالمساواة بين آلهة السماء والبشر، وكذلك الشأن في المتناص معه حيث «تصور أسطورة جلجامش، في مطلعها، ملكاً غريباً غير عابئ باللحظة المواتية، راضياً بما يصيبه. ولكن عندما يلقي صديقه "أنكيديو" حتفه، راح جلجامش يفكر في مأساة الوجود. ويتساءل: لماذا الموت؟ ولماذا تخلد الآلهة؟»³.

ولتوضيح الكيفية التي تم بها التناص الأسطوري نبين في هذين الجدولين التناص مع جلجامش

ثم مع أنكيديو:

¹ - الحسن بواجلابن، بلاغة الانزياح في شعر محمود درويش، قراءة نسقية، ANAYA للدراسات والنشر والتوزيع، سورية، ط1، 2014، ص 510.

² - محمود درويش، الأعمال الجديدة، جدارية، ص 513.

³ - الحسن بواجلابن، بلاغة الانزياح في شعر محمود درويش، قراءة نسقية، ص 511.

المتناص: الشاعر	المتناص معه: جلعامش
شاعر غير مبال	ملك غير مكترث
الاقتداء بالقدرة التحريرية لجلجامش	القدرة على التحرر
اليقظة من تجربة الموت	اليقظة من فاجعة الموت
البكاء والرتاء	البكاء والرتاء
استلهام طريقة جلعامش في تفكيره الوجودي	التفكير في مسألة الوجود
تحدي عوامل الموت والفناء	الثورة ضد عوامل الموت والفناء

لقد حصل تطابق كلي بين النصين، الغائب والحاضر. وتجلى الإنزياح في أسطورة الشاعر الموت، والرجوع به إلى أجواء أسطورة جلعامش البابلية.

نلاحظ تطابقاً بين أنكيديو الأسطورة وأنكيديو القصيدة تارة، واختلافاً بينهما تارة أخرى. وأدى تحاور النص الحاضر والنص الغائب إلى الانزياح¹.

وتجاوز الشعراء الفلسطينيون الأبعاد الدلالية الموروثة في توظيفهم للرمز الأسطوري "أوديب"، إلى رؤيا متسعة، مع الارتقاء بها إلى مستوى إشاري يكتنز بدلالات جديدة، تناقض الدلالة الموروثة. فقد وظّف "محمود درويش" الرمز الأسطوري "أوديب" في قصيدة "أوديب"، حيث جعله لا يرى جدوى في بعث الماضي أو معرفته، ويستهل الشاعر قصيدته بهذه الدلالة الجديدة على لسان قناعه "أوديب"²:

¹ - الحسن بواجلابن، بلاغة الانزياح في شعر محمود درويش، قراءة نسقية، ص 512.

² - إبراهيم نمر موسى، شعرة المقدس في الشعر الفلسطيني، دار اليازوري العلمية للنشر والتوزيع، ص 150.

مَا حَاجَتِي لِلْمَعْرِفَةِ؟

.....

أَمْ أَنِّي عَارِفٌ؟! ¹

يثقب القناع/أوديب، في هذه الأبيات، جدار الزمن لينفذ من خلاله إلى الماضي، لكنه لا يفعل ذلك فراراً من ثقل الحاضر، وإرث الماضي على نفسه، بل لتبرير هذا الماضي، وتنقيته مما شابه من جهل، ليبرئ ساحته ويبرر فعلته، ولهذا يشكّل فعل المعرفة، أو عدم المعرفة، أساس الرؤيا الشعرية والدلالية التي يبغى "القناع" التعبير عنها، ليحصر التاريخ الشخصي في دلالة واحدة، وهي أنه لا يمارس القتل حباً في القتل، لأنه عندما قتل "والده" كان يجهل أنه والده، وهذا ما يجعله بريئاً على المستوى الذاتي على أقل تقدير، ومما يؤكد ذلك، الحضور المكثف والتفاعل لجملة مستقاة من الكلام اليومي، تمتلك حرارة بالغة، وإيماناً لا يأتيه الشك، وهي قوله "بيني وبين الله"، وهي تحوير طفيف لقسم العامة من الناس "بيني وبينك الله"، عندما يريدون نفي تهمة يراد إلصاقها بهم ².

وعنون الشاعر محمود درويش إحدى قصائده وهي "أوديب" إذ قال:

وَسَأَلْتُ: مَنْ قَتَلَ الْمَلِكِ؟

أَنَا قَاتِلُ الْمَلِكِ. الْمَلِكِ

هُوَ وَالِدِي الْمَجْهُولِ وَالرَّاحِلِ

وَأَنَا بَرِيءٌ مِنْ دَمٍ وَاقِفٍ

بَيْنِي وَبَيْنَ اللَّهِ. لَمْ اعْرِفُ

¹ - محمود درويش، الأعمال الكاملة، هي أغنية هي أغنية، أوديب (ما حاجتك للمعرفة... يا أوديب)، ص 961-962.

² - إبراهيم نمر موسى، شعرية المقدس في شعر فلسطين، ص 152.

بأني القاتل الجاهل

.....

أنا زوج أمي

وأنبتي أختي

وتختي، مثل عرشي، أوبئه

يا امرأة

يا معرفة

ما حاجتي لكما،

لماذا لم تموتا موت الآلهة

من أطلق الماضي عليّ كأخطبوطٍ حول رُوحِي التائهة.¹

بني درويش قصيدته على الرمز الأسطوري اليوناني أوديب، ولتوضيح الشاكلة التي تم بها

التناس نورد الجدول الآتي:

¹ - محمود درويش، الأعمال الكاملة، هي أغنية هي أغنية، أوديب (ما حاجتك للمعرفة... يا أوديب)، ص 961-962.

التناص مع أسطورة أوديب¹

أنتيغون	الأم	أوديب	الأب الملك	
ابنة أوديب قادت حكم طيبة بعد هلاكه.	والدة الأمير أوديب انتحرت لما علمت.	اغتيال أباه دون علمه. تزوج أمه دون علمه. أنجب أنتيغون. فقاً عينيه. كلما ازداد معرفة، ازداد شقاء. ظل تائها حتى مات.	ملك طيبة مغتال معروف	المتناص معه
مقاومة الفلسطينيين العدو مستمرة.	أم الشاعر وحببته هي الوطن. كل الفلسطينيين أخواته. تنتظر الأم فلسطين التحرير.	الشاعر اغتيال الأشقاء السيادة الوطنية. تزوج أمه فلسطين. فكر في الثأر للسيادة. كلما ازداد معرفة ازداد شقاء. روحه تائهة لضياح الوطن.	والد الشاعر مجهول وهو الراحل.	المتناص

يلتقي الشاعر وأوديب في إزدياد كل منهما شقاء، كلما ازداد معرفة ليس إلا. فقد غير محمود درويش أسطورة أوديب، ولم يتطابق المتناص والمتناص معه. فأم الشاعر وحببته هي فلسطين، والشاعر تائه من فرط استشعاره ضياع الوطن، في حين أن أوديب فقاً عينه، وأدى به التيه إلى الموت. وأدت جملة التغيرات في المتناص معه إلى إنزياح الدلالة، فقعدة أوديب ستظهر في القصيدة وفق سياق المرحلة التاريخية: مرحلة بيروت وتعاكس الأشقاء عن نصره السيادة الوطنية والمقاومة الفلسطينية.²

¹ - الحسن بواجلابن، بلاغة الانزياح في شعر محمود درويش، قراءة نسقية، ص 409.

² - المرجع نفسه، ص 409.

الفصل الرابع

جماليات القصيدة

الأسطورة الكرويشية

الفصل الرابع: جماليات القصيدة الأسطورية الدرويشية

أولا-اللغة الشعرية:

1- الثنائيات الضدية.

2- الإنزياح.

ثانيا-التكرار الأسطوري:

1- تكرار الأسطورة بلفظها.

2- تكرار اللّون الأسطوري:

أولاً-اللغة الشعرية:

إنّ التجربة الشعرية تشمل جانباً فكرياً، والإنفعالات الخاصة بالتجربة الشعرية ليست إنفعالات فطرية غريزية، إنّما هي تأثيرات قد حوّلت إلى أفكار بفعل الوعي.

والتجربة الشعرية في أساسها تجربة لغة، والشاعر الحقّ هو الذي تتضح في نفسه تجربته، ويقف على أجزائها بفكرة، ويرتبها قبل أن يفكّر بالكتابة، كما أن الشاعر يعبر في تجربته عمّا في نفسه من صراع داخليّ، سواء أكانت تعبيراً عن حالة من حالات نفسه هو، أم عن موقف عامّ تمثّله.

والشاعر في محاولته المستمرة للكشف عن الجوانب الجديدة في الحياة، يحاول باستمرار الكشف عن لغة جديدة¹.

واللغة عند محمود درويش متجدّدة في تجاوز دائم، استوعبت القديم، وأنشأت الحديث في صور بلاغية تقوم على الإدهاش، واستطاع أن يشحن الكلمات بمداليل جديدة، وركّز على الرمز الشعري في التجربة الشعرية، كما شكّل القصيدة من رموز شاملة توحد القصيدة حول الموضوع.

وانطلق درويش في الحدائث الشعرية دفاعاً عن اللغة الشعرية التي صارت الأرض الوحيدة الممكنة، وفي دفاعه هذا انفتح على الصراع الحقيقي.

انفتح على صراع الفلسطيني في امتلاك لغته في مواجهة ما تفرضه إسرائيل على الأرض المحتلة من لغة جديدة، لأنّ العلاقة باللغة تعكس طبيعة العلاقة بالأرض².

وإبداع درويش يتمثّل في خياله الخصب التي يكون لديه رؤية خاصّة مستمرة من تجربته وقدرته على استعمال اللغة الموحية. واستطاع درويش أن يشكّل لغته بحيث تنقل أحاسيسه، كما استطاع بواسطة اللغة أن يرسم صوراً فنيّة صالحة لأن تكون بديلاً عن الواقع المؤلم الذي يحيا³.

¹ - ينظر، ناصر علي، بنية القصيدة في شعر محمود درويش، ص 95.

² - عالية محمود صالح، اللغة والتشكيل في جدارية محمود درويش، ص 333-336.

³ - المرجع نفسه، ص 287-258.

واللغة الشعرية لغة خاصة يستعملها الشاعر استعمالاً خاصاً، فهي لغة فنية لها ميزات، وخصائصها، التي تجعلها تختلف عن لغة العلم، ولغة التعامل والتخاطب اليومية.

والعمل الأدبي له ميزة إنشائية خاصة، التي من الصعب حدها بسهولة فمعروف أن الشعرية هي الميزات والخصائص التي تجعل من الكلام شعراً. ولكن لا يمكن الإتفاق على هذه الميزات وحدها ضمن إطار نهائي، بحيث يستطيع كل من أتى بهذه الميزات أن يكون شاعراً، فالعمل الأدبي بناء مركب وهو مبني على غير قواعد المنطق لذلك يختلف الأدب عن العلم في الوصول إلى مبتغاه، فلكل واحد منها طريقته للوصول إلى المعرفة. والأدب يستخدم التناقض والمفارقة، ويجمع بين الأشياء التي تبدو متنافرة للوصول إلى غايات جمالية¹.

وتحت تأثير الصراع بين الحقيقة والواقع برزت لغة جديدة في قصيدة محمود درويش، وهي لغة التضاد والمتناقضات التي تمثل هذا الصراع².

1- الثنائيات الضدية:

هذه الظاهرة من أهم المرتكزات التي تنهض عليها القصيدة عموماً والقصيدة المعاصرة على وجه الخصوص، فهي التي تجعل من الكلمات والصور حوافز تحمل كلمات وصوراً أخرى على البروز أو التوالد أو التفجر³.

ولعلّ الذي دفع الشاعر المعاصر إلى البحث عن تقنيات أكثر تعقيداً من أساليب الشاعر القديم، هو ما وصلت إليه الحياة من تعقيدات جعلتها بعيدة كلّ البعد عن البساطة والعفوية اللتين كانتا سائدتين قديماً، ومن هنا كان لزاماً على الشاعر المعاصر أن يبحث لنفسه تقنيات تتناسب

¹ - ينظر، عاصم "محمد أمين" بني عامر، لغة التضاد في شعر أمل دنقل، ط1، دار صفاء للنشر والتوزيع، عمان-الأردن، 2005-1425، ص 51-52.

² - ناصر علي، بنية القصيدة في شعر محمود درويش، ص 105.

³ - محمد لطفي اليوسفي، في بنية الشعر العربي المعاصر، ص 89.

والتغير الذي أصاب الحياة. فركز الشاعر المعاصر على العناصر الشعورية والنفسية ليعبر عن الصراع والإضطراب الذي يغزو المجتمع المعاصر مجسماً بصورة حيّة فكريّة العدم والوجود، الفناء والبقاء، مستغلاً مظاهر التناقض في الحياة والكون في تشخيص هذا التوتر¹.

وليس من الصّعب على الباحث إدراك بأنّ عدد الأساطير التي وصلت إلينا ليست إلاّ أفقاً شعرياً خصباً للمفارقات. والقصيدة الشعريّة العربيّة حين تحاول أن تمنح لمعناها عمقاً أسطورياً تتمثل تلك المفارقات².

وكان درويش أكثر الشعراء في العصر الحديث وعياً بالمفارقة التي تحمل التحريد والخبرة والإدراك الفلسفي لقضايا الكون، وحين نتوقف عند نص الجدارية نجدها حافلة بالمفارقات التي جسدها في دلالات وثنائيات متضادة بدأها بصراع بين الذات والعالم، والذات والموت، بين الشخصي والكوني كانت تناضل فيها اللّغة كحبة قمح التي ماتت لتخضر من جديد، وإذا بنا أمام ثنائية محورية في نص الجدارية ثنائية الموت والحياة، الموت العضوي والخلود الشعري، والوجود والعدم، والزمان واللازمان³.

وكغيره من الشعراء الفلسطينيين عمد درويش إلى استدعاء الأساطير التي تمثل رموزاً للبحث عن الخلود والانبعث والخصب والتجدّد كأساطير: تموز وعشتار وإيزيس وأوزوريس، وبعل وعناة، وإيل وجلجامش، وسدوم وغيرها. موظفاً إيّاها كمعادل لتوق الفلسطيني إلى الانبعث والتجدّد، وقد استطاعت هذه التوظيفات للأساطير أن تجلو صورة الفلسطيني القابض على جمرة الحياة⁴.

¹ - نزار قبيلات وعلي الشروش، الثنائيات دراسة في شعر محمود درويش، دراسات، العلوم الإنسانية والاجتماعية، عمان، الأردن، مج 28، العدد 03، 2011، ص 929.

² - محمد الأمين سعدي، شعريّة المفارقة في القصيدة الجزائرية المعاصرة، دار فيسيرا، 2013، ص 75.

³ - محمد أحمد القضاة، الظواهر الأسلوبية في جدارية محمود درويش، ص 273.

⁴ - عقبة فالح عبد الهادي طه، الإستعارات الكبرى ودلالاتها في أعمال محمود درويش، ص 130.

ويلح محمود درويش في استدعائه أساطير الخلود لما يواجهه الإنسان الفلسطيني من آلة الموت الممنهج على الأرض الفلسطينية، إذ عالج الشاعر قضية الموت والانبعث كروية رئيسية في سياق نصوصه الشعرية، وأصبحت هذه القضية خلفية ينقش عليها تجاربه الشعرية منذ خروجه من الوطن، فيثور الشاعر على هذا الواقع التعيس ويبحث عن الخلود باستخدام أساطير الموت والانبعث¹.

وقد تكررت قضية الحياة والموت بصورة لافتة في أعماله الشعرية، فأثارت اهتمام الدارسين لما قدّمه درويش من رؤى جديدة، وأفكار عميقة تجسّد نظرتة لهذه الثنائية الكبرى، التي تتعلّق بالوجود الإنساني بالمعنى العام، والمصير الفلسطيني بالمعنى الخاص².

ولقد شكّلت ملحمة جلجامش جزءاً واضحاً من نص درويش، استحضّر فيها مأساته وواجه الموت واليباس، وكأننا أمام معاناة جلجامش درويش حيث يعانيان محنة الوجود كلاهما أطل على الموت فأفرعه إيقاعه، فتاق إلى الخلود وراح يبحث عنه، ويتذكر مأساة جلجامش بعد موت صديقه أنكيكو، تلك الأسطورة التي تطرح سؤالاً إشكالياً وأزلياً عن سرّ الحياة ولغز الموت كما عبّرت عنه في شخص جلجامش، واستطاع درويش تطويع الأسطورة بقدرة وإجادة خلق معها تناسقاً في جداريته. وبحث جدلية الموت والحياة والخلود والفناء³.

وَلَمْ نَزَلْ نَحْيَا كَأَنَّ الْمَوْتَ يُحْطِئُنَا،

فَنَحْنُ الْقَادِرِينَ عَلَى التَّدَكُّرِ قَادِرُونَ

عَلَى التَّحَرُّرِ، سَائِرُونَ عَلَى حُطَى

جُلْجَامِشِ الْخَضْرَاءِ مِنْ زَمَنِ إِلَى زَمَنِ...⁴

¹ - عقبة فالح عبد الهادي طه، الإستعارات الكبرى ودلالاتها في أعمال محمود درويش، ص 129.

² - رائد وليد جرادات، جدلية الحياة والموت في شعر محمود درويش، دراسات، العلوم الإنسانية والاجتماعية، الأردن، مج 40، ع3، 2013، ص 754.

³ - محمد أحمد القضاة، الظواهر الأسلوبية في جدارية محمود درويش، ص 258.

⁴ - محمود درويش، الأعمال الجديدة، جدارية، ص 512.

وقد جاء التناص مع ملحمة جلعامش استشارة للسؤال الأزلي عن إشكالية مصير الوجود الإنساني، كما طرحت عبر شخصية (كلكامش) ملك أروك، ونظيره أو صديقه (أنكيدو) الذي كان موته مثاراً لتفكير الملك في سرّ الخلود، ورحلته إلى (أوتونايشتوم) للحصول على نبتة تجدد الشباب، وضياع تلك النبتة ورجوعه إلى مدينته صفر اليدين¹.

ولقد ألفت ملحمة جلعامش بظلالها على الشاعر في أكثر من مناسبة، وفي غير ديوان من دواوينه الشعرية، فدرويش في قصيدة البئر مثلاً، يحاول البحث عن الخلود، محاولاً تجاوز افتتانه بالخلود الذي كان يمكن للقصيدة أن توقّره له، الخلود هو ذاته الذي حققه جلعامش باسمه وبملحمته، لكن الأهم من هذا كله هو الإشارة إلى إمكانية الولادة الجديدة لذات الشاعر².

يقول درويش:

وَرَأَيْتُ أَنِّي سَقَطْتُ

عَلَيَّ مِنْ سَفَرِ الْقَوَافِلِ، فَرَبَّ أَفْعَى، لَمْ

أَجِدْ أَحَدًا لِأُكَمِّلَهُ سِوَى شَبْحِي. رَمْتَنِي

الْأَرْضُ خَارِجَ أَرْضِهَا، وَاسْمِي يَرِنُ عَلَيَّ نُحْطَايَ

كَحَدْوَةِ الْفَرَسِ: اقْتَرَبْ.... لِأَعُودَ مِنْ هَذَا

الْفَرَاغُ إِلَيْكَ يَا جَلْجَامِشُ الْأَبْدِيُّ فِي اسْمِكَ!..

كُنْ أَخِي! وَادْهَبْ مَعِي لِتَصِيحَ بِالْبُئْرِ

¹ - ينظر: أحمد جبر شعث، جماليات التناص، دار مجدلاوي للنشر والتوزيع، عمان، ط1، 2013، ص 235.

² - ينظر: عقبة فالج عبد الهادي طه، الإستعارات الكبرى ودلالاتها في أعمال محمود درويش، ص 131-132.

القَدِيمَةَ... رُبَمَا اِمْتَلَأْتُ كَأَنِّي بِالسَّمَاءِ،

وَرُبَّمَا فَاضَتْ عَنِ الْمَعْنَى وَعَمَّا سَوْفَ

يَحْدُثُ فِي انْتِظَارِ وِلَادَتِي مِنْ بُرْيَا أَوْلَى!

سَنَشْرِبُ حَفْنَةً مِنْ مَائِهَا،

سَنَقُولُ لِلْمَوْتَى حَوَالِيهَا: سَلَامًا

أَيُّهَا الْأَحْيَاءُ فِي مَاءِ الْفِرَاشِ

وَأَيُّهَا الْمَوْتَى سَلَامًا!¹

ومن أساطير الخلود "جلجامش" التي تعدّ من أهمّ الأساطير التي وظّفها محمود درويش في

شعره ولا سيما في الجدارية.

يقول درويش:

كَمْ مِنَ الْوَقْتِ

انْقَضَى مُنْذُ اكْتَشَفْنَا التَّوَأْمِينَ: الْوَقْتِ

وَالْمَوْتِ الطَّبِيعِيِّ الْمَرَادِفِ لِلْحَيَاةِ؟

وَلَمْ نَزَلْ نَحْيَا كَأَنَّ الْمَوْتَ يُخْطِئُنَا،

فَنَحْنُ الْقَادِرِينَ عَلَى التَّذْكَرِ قَادِرُونَ

عَلَى التَّحَرُّرِ، سَائِرُونَ عَلَى خُطَى

جُلْجَامِشِ الْخَضْرَاءِ مِنْ زَمَنِ إِلَى زَمَنِ...²

¹ - محمود درويش، لماذا تركت الحصان وحيدا (البئر)، ص 337-338.

² - محمود درويش، الأعمال الجديدة، جدارية، ص 512.

لجأ الشاعر إلى مقارنة حاله حين واجه الموت وجهاً لوجه في رحلة علاجه المريرة أواخر تسعينات القرن الماضي في فرنسا بحال جلعامش الباحث عن سؤال الخلود وسرّه الدفين حين مات صديقه أنكيدو، فقد وظّف درويش سعي جلعامش الحثيث عن أسرار الخلود خير توظيف. فاستحضار الرمز الأسطوري جلعامش يوفّر على الشّاعر كثيراً ممّا يريد قوله من تعلق الإنسان بالحياة، فالشّاعر في (جدارية) يعبر عن انكساره أمام المرض وفي مواجهة الموت، حيث اختبأ درويش وراء الرمز الأسطوري جلعامش ليقول هذا الرمز الميثولوجي ما أراد هو قوله¹.

ونلاحظ أنه نعتة باللون الأخضر "جلجامش الخضراء" لما يحمله اللون الأخضر في طياته من دلالات على الخلود ومواجهة الموت وحبّ للحياة وبعث للأمل، وسنفصل في جمالية اللون فيما بعد. ومن أساطير الانبعاث والخلود التي وظّفها أسطورة الفينيق/العنقاء التي ارتبطت بتجربة الشعب الفلسطيني ونضاله، فكما ينبعث الفينيق من رماده أعظم قوّة وصلابة، كذا الشعب الفلسطيني، فمن خلال تضحياته الجسام وكثرة شهدائه وصموده يستحق ما يصبو إليه من حرّية واستقلال².
يقول درويش في جدارية:

سَأَصِيرُ يَوْمًا طَائِرًا

وَأَسْأَلُ مِنْ عَدَمِي

وُجُودِي، كَلَّمَا احْتَرَقَ الْجَنَاحَانِ

اِقْتَرَبْتُ مِنَ الْحَقِيقَةِ، وَأَنْبَعَثْتُ مِنْ

الرَّمَادِ...³

¹ - ينظر، عقبة فالخ عبد الهادي طه، الإستعارات الكبرى ودلالاتها في أعمال محمود درويش، ص 134.

² - عبد الرحيم حمدان، الأسطورة في مراثي ياسر عرفات، مجلة جامعة الأقصى، المجلد الثاني عشر، العدد الأول، يناير 2008، ص 06.

³ - محمود درويش، الأعمال الجديدة، جدارية، ص 444 - 445.

في غمرة شعوره باليأس وثقل وطأة فكرة الموت عليه تومض الحياة بريقها اللامع من جديد وينهض الأمل فيؤكد في هذا المقطع بأنه سيصير يوماً ما يريد وهو هنا يريد أن يكون طائراً بكل ما يملك الطائر من حرية التحوال والاختيار. إنَّ الشاعر الذي يعاني صراعاً مع الموت والعدم يجد أنّ هذا الموت قد يكون أحياناً باعثاً للحياة وهو يستلهم هنا أسطورة الفينيق الذي يحترق كلّ ليلة ويعود يبعث من الرماد طائراً مرّة أخرى ويستمد درويش من هذه الأسطورة فكرة التجدد في إشارة حافلة بدلالة الأمل والحياة والإصرار على الوجود فيستلّ من عدمه وجوده ومن فئائه حياة جديدة وهذا ما منح هذا الاستثمار بعد الخلود والديمومة فهو سيقى قادراً على إيجاد حياة من العدم وخلق شيء من لا شيء، ويعكس هذا التناص بوضوح عمق الجدل بين فكرة الموت والحياة والفناء والبقاء ولكن الشاعر استطاع أن يوفق بينهما باختياره تلك الأسطورة التي جمعت بين التقيضين¹.

وقد برز رمز العنقاء في شعر محمود درويش للمرّة الأولى في ديوانه (أحبك، أو لا أحبك) الصادر سنة 1972، في قصيدته التي خرج بها قليلاً أو كثيراً عن نمط شعره المتقدم (سرحان يشرب القهوة في الكافيتريا) وهي القصيدة التي جاءت عقب أحداث كثيرة، غير أنّها كانت دالّة على عنفوان تبع أحداثاً جساماً تركت آثارها في الجسد الفلسطيني أرضاً وشعباً وقضية وصراعاً. لكن الجسد المضرج بانكساراته كان يحاول النهوض من جديد. كان النضال لما يؤد بعد إلى تحقيق غاية واحدة من غاياته، مع محاولات النهوض المتعثرة كلّ مرّة، ولهذا ظهرت العنقاء في شعر محمود درويش ناقصة. قال يصوّر عودة المناضلين إلى الوطن عبر التسلسل للقيام بعمليات فدائية، فيكون مصيرهم القتل أو الأسر، أو العودة الخائبة إلى ما وراء الحدود².

¹ - موقع مؤسسة محمود درويش للإبداع، التناص ودلالته في جدارية محمود درويش، 08/01/2012، www.mahmouddarwich.com

² - خالد عبد الرؤوف الجبر، رمز العنقاء في شعر محمود درويش، ص 1149 - 1150.

كُلَّ يَوْمٍ نَمُوتُ، وَتَحْتَرِقُ الخُطُواتُ، وَتُولَدُ عَنقَاءُ

نَاقِصَةً، ثُمَّ نَحْيَا لِنُقْتَلَ ثَانِيَةً.

يَا بِلَادِي نَجِيئِكَ أَسْرَى وَفَتَلَى

وَسَرْحَانُ كَانَ أَسِيرَ الخُرُوبِ، وَكَانَ أَسِيرَ السَّلَامِ.¹

ويواصل الشاعر توظيفه لثنائية (الحياة- الموت) من خلال جدارية، حين يقول:

سَأَصِيرُ يَوْمًا مَا أُرِيدُ

هَذَا هُوَ اسْمُكَ !

قَالَتْ امْرَأَةٌ

وَعَابَتْ فِي مَمَرِّ بِياضِهَا

هَذَا هُوَ اسْمُكَ، فَأَحْفَظِ اسْمَكَ جَيِّدًا !

لَا تَخْتَلِفْ مَعَهُ عَلَى حَرْفٍ

وَلَا تَعْبَأْ بِرَايَاتِ القَبَائِلِ،

حَرْبِهِ مَعَ الأَحْيَاءِ وَالمَوْتَى.²

إنَّ أهمَّ ما يلاحظ على المقطع الشعري أن الاسم الذي اختاره محمود درويش في مطلع هذا

المقطع بل ويصير من أجل أن يعرفه الناس جميعا هو اسم (التحدي) لما له من دلالات إيجابية.

¹ - محمود درويش، أحبك أو لا أحبك (سرحان يشرب القهوة في الكافتيريا)، مج1، ص 461.

² - محمود درويش، جدارية (الأعمال الكاملة)، ص 447.

وقد فضّل محمود درويش في سياق حديثه عن هذا التّحدي الذي رفعه من أجل تحقيق طموحاته توظيف ثنائية (الأحياء/الأموات) من أجل الاستثمار في الدلالات التي تحملها هذه الثنائية الضدية، كونها توحى بأنّ محمود درويش يريد أن يعلم جميع الناس بما فيها الأحياء والأموات بهذا التّحدي الذي رفعه إلى درجة أنّه أصبح اسماً ملازماً له، وهو الاسم الذي فرضته عليه الظروف القاهرة المحيطة به هذا من جهة، ومن جهة ثانية كان توظيف هذه الثنائية يعود أساساً إلى أنّ محمود درويش يصرّ من خلال ذلك على تحدي الجميع سواءً الأحياء منهم أو الأموات. أما تحديّهِ للأحياء فيكون من خلال تحقيق إنجازات عجز الكثيرون على تحقيقها، أمّا الأموات فكونه حتى وإن وافته المنية قبل تحقيق هذه الإنجازات سيكون مرتاحاً في قبره بخلاف الكثير من الأموات المتواجدين بقبورهم، والذين يرى محمود درويش أنّهم ماتوا وهم على قيد الحياة¹.

2- الإنزياح:

ويقع هذا المصطلح في مرتبة ثانية بعد "الانحراف" من حيث شيوع استعماله لدى الأسلوبيين والنقاد العرب².

الإنزياح لغة مأخوذ من مادة (زاح) الشيء زوحاً، وأزاحه: أزاعه عن موضعه ونحاه. وزاح الرجل زوحاً: تباعد³.

والإنزياح مصطلح غربي وافد إلينا من الدراسات الأسلوبية الغربية المعاصرة. وهو يعني الابتعاد بنظام اللغة عن الإستعمال المألوف والخروج بأسلوب الخطاب عن السنن اللغوية الشائعة فيحدث في

¹ - أبو بكر عبد الكبير، الثنائيات الضدية ودلالاتها في جدارية محمود درويش، دفاتر مخبرة الشعرية الجزائرية، المجلد 3، العدد 9، مارس 2019، ص 27-28.

² - أحمد محمد ويس، الإنزياح من منظور الدراسات الأسلوبية، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر، بيروت، لبنان، ط1، 2005، ص 48.

³ - أبو الفضل جمال الدين محمد بن مكرم ابن منظور الإفريقي المصري، لسان العرب، مج2، دار صادر، بيروت، 1300، ص 470.

الخطاب تباعداً (انزياحاً) يتيح للشاعر التمكن من محتوى تجربته، وصياغتها بالكيفية التي يراها كما يحقق للمتلقى متعة وفائدة¹.

ويعدّ الإنحراف من أهمّ الظواهر التي يمتاز بها الأسلوب الشعري، وهو استخدام العناصر اللغوية بأسلوب غير مألوف في التعامل مع اللغة، ويجنح هذا الأسلوب إلى اللاعقلانية واللاعادي ممّا يمنح النص الشعري خصوصية جديدة وبعداً جمالياً له دلالاته وأثره في النص الشعري.

وتتضح سمات الإنزياح لدى محمود درويش من خلال تجاربه الشعرية المتباينة، فلكلّ مرحلة شعرية جمالية خاصة وقد قسم الدكتور الحسن بواجلابن صور الإنزياح في شعر محمود درويش من خلال كتابه "بلاغة الإنزياح في شعر محمود درويش" إلى أربعة أقسام من انزياح صوتي وتركيب وِدَلالي وتناسي².

والذي يهمنّا في هذا البحث هو الإنزياح الدلالي والتناسي وبالتحديد الأسطوري، والذي يظهر من خلال محاوره الرمز الأسطوري.

أ- تموز:

يظهر الرمز الأسطوري "تموز"^{*} في شعر محمود درويش بتقنيات متعدّدة، فالشاعر يستحضر تموز الأسطورة فيعبّر فيها عن واقع الإنسان الفلسطيني المسفوك دمه على يد الاحتلال، ورغم ذلك فإنّه ظلّ يخطو خطوات واثقة نحو الولادة والانبعاث، حيث تصبح قصيدة الشاعر تبعاً لذلك إعادة إنتاج للواقع برؤيا إنسانية³.

¹ - نعمان عبد المسيح متولي، الإنزياح اللغوي أصوله-أثره في بنية النص، دار العلم والإيمان للنشر والتوزيع، ص 33.

² - ينظر: الحسن بواجلابن، بلاغة الإنزياح في شعر محمود درويش، ص 41-42.

^{*} - أشرنا في الفصل الثالث إلى الإنزياح الدلالي "تحوير أسطورة تموز" (آلية التوظيف الضمني للأسطورة).

³ - عقبة فالح عبد الهادي طه، الإستعارات الكبرى ودلالاتها في أعمال محمود درويش، ص 143-144.

يقول محمود درويش في قصيدة (تموز والأفعى):

تَمُوزُ مَرَّ عَلَي خَرَائِنِنَا

وَأَيْقَظُ شَهْوَةَ الْأَفْعَى

الْقَمْحُ يُحْصَدُ مَرَّةً أُخْرَى

وَيُعْطَشُ لِلنَّدى ... المَرْعى

تَمُوزُ عَادَ، لِيَرْجَمَ الدُّكْرَى

عَطَشًا... وَأُحْجَارًا مِّنَ النَّارِ

فَتَسْأَلُ المَنْفَى:

كَيْفَ يُطْبِعُ زَرْعَ يَدِي

كَفًّا تُسَمِّمُ مَاءَ آبَارِي؟

وَتَسْأَلُ الأَطْفَالَ فِي المَنْفَى:

آبَاؤُنَا مَالُوا لِيَالِينَا هُنَا.. وَصَفَا

عَنْ مَجْدِنَا الدَّهْبِيِّ

قَالُوا كَثِيرًا عَنْ كُرُومِ التِّينِ وَالْعِنَبِ

تَمُوزُ عَادَ وَمَا رَأَيْنَاهَا

وَتَنَهَّدَ المَسْجُونُ: كُنْتُ لَنَا

يَا مَحْرَقِي تَمُوز... مِعْطَاءً

رَخِيصاً مِثْلَ نُورِ الشَّمْسِ وَالرَّمْلِ

وَالْيَوْمَ تَجْلِدُنَا بُسُوطَ الشُّوقِ وَالذُّلِّ

تَمُوز. يَرْحَلُ عَنَّا بِيَادِرِنَا

تَمُوز يَأْخُذُ مِعْطَفَ اللَّهَبِ

لَكِنَّهُ يَبْقَى بِخَرِبَتِنَا

أَفْعَى

وَيَتْرُكُ فِي حَنَاجِرِنَا

ظَمًا

وَفِي دَمِنَا...

تُحْلِدُ الشُّوقَ وَالْعَضْبَ.¹

لقد وظّف الشاعر تموز توظيفاً عكسياً، حيث يرمز تموز إلى الخصوبة والبعث، ولكنّ الشاعر استخدمه في هذا المقطع كرمز دالّ على الجذب والقحط، ويكن يعود تموز بفعل عكسي فيقضي على خلّ خصوبة بل إنّه يقضي على التاريخ الفلسطيني، فتموز هو العدو الذي يحاول محو الشعب الفلسطيني وإبادة تاريخه في مقابل اختراع تاريخ يهودي إسرائيلي وتتعاون الرموز الأخرى في السياق لخلق نوع من التلاحم السياقي الذي يبرز الدلالة، حيث الماء هنا هو الذكرى التي تمنح التاريخ والماضي الحياة، ويتناسب دال البئر مع الدلالة لما فيه من إحياءات الثبات والرسوخ والدلالة على الزمن

¹ - محمود درويش، عاشق من فلسطين (تموز والأفعى)، ص 170-171-172.

المعطل...، وتتآزر الدلالات الرمزية التي ترتبط بالماء لتبرز دلالات الخصوبة العكسية، فلا تكفي حبيبات الندى لرعي المرعى، وقد صرح الشاعر بالدلالة في "تموز عاد ليرجم الذكرى عطشاً"¹.
وبمضي الشاعر في المقطع الأخير من القصيدة لإتمام السرد والإعلان عن خاتمته المتعلقة ببعث تموز بعثاً مشوّهاً، وبقائه في شكل أفعى في الخرائب الكثبية، تنفت ستمها في الحناجر البريئة. وهنا تنفجر رمزية السرد غنائية النص. فيتلاءم السردى بالغنائي معبراً عن معاناة الوطن وهذا ما جعل النص الشعري يتماهى مع الأسطورة في قالب سردي تنبثق من واقع الشاعر الراهن، وهو ما يمنح الشاعر خصوصية تجربته الشعرية في التعامل مع الأسطورة. ولا تتأتى هذه الخصوصية إلا من خلال اللغة الشعرية وانزياحاتها الحاصلة في النص².

وفي قصيدة مديح الظل العالي يقول:

بَيْرُوتُ فَجْرًا:

الشَّاعِرُ افْتَضَحَتْ قَصِيدَتُهُ تَمَامًا

وَتَلَاثَةُ حَانُوهُ:

تَمُوزُ

وَأَمْرَأَةٌ

وَأَيْقَاعُ

فَنَامَا...³

¹ - ينظر: ريجاب عثمان محمد عبد الغني، بنية الرمز ودلالته الفنية في شعر محمود درويش، رسالة مقدمة للحصول على درجة الماجستير، إشراف أ.د السعيد البارز وأ.د رجاء جبر، كلية دار العلوم للدراسات العليا، قسم البلاغة والنقد الأدبي والأدب المقارن، جامعة القاهرة، 2011، ص 351.

² - ينظر: عائشة عبادلية،جماليات التوظيف الأسطوري في الشعر العربي المعاصر قراءة في نماذج شعرية، صفوة الكتاب في اللغات والآداب، دار خالد اللحيايبي للنشر والتوزيع، عمان، ع2، ط1، 2017، ص 84-85.

³ - محمود درويش، مديح الظل العالي، ص 368.

إنّ توظيف أسطورة تموز في قصيدة مديح الظل العالي جاء مختلفاً عن توظيفها في قصائد محمود درويش الأخرى، حيث اعتمد في هذا التناص على المعارضة، فبعد أن كان تموز يحمل معنى التحدّد والاستمرار والانبعاث أصبح يحمل صفة سلبية، ومحاكاة الشاعر لهذه الأسطورة كان من أجل أن يعيد إنتاجها لتلاءم والقضية الفلسطينية، وكأنّه يقلب الموازين بسبب ما يعيشه من ظلم واضطهاد¹.

ب- أنكيديو:

يقول درويش:

فَنَحْنُ الْقَادِرِينَ عَلَى التَّدْكِرِ قَادِرُونَ

عَلَى التَّحَرُّرِ، سَائِرُونَ عَلَى نُحْطَى

جَلْجَامِشِ الْخَضْرَاءِ مِنْ زَمَنِ إِلَى زَمَنِ..

...

نَامَ أَنْكِيدُو وَلَمْ يَنْهَضْ - جَنَاحِي نَامَ

مُلْتَقًا بِحَفْنَةِ رِيَشِهِ الطَّيْنِيِّ - آلِهَتِي

...

...أَنْكِيدُو ! خَيَالِي لَمْ يَعُدْ

¹ - دليلة خيارى، مقارنة أسلوبية دلالية لشعرية محمود درويش من خلال قصيدته مديح الظل العالي، ص 181.

يُكْفِي لِأَكْمَلِ رِحْلَتِي. لَا بُدَّ لِي مِنْ

قُوَّةٍ لِيَكُونَ حُلْمِي واقِعِيًا. هَاتِ

....

الدَّمْعَ، أَنْكِيدُوا، لِيَبْكِي المَيِّتُ فِيْنَا

الحَيِّ مَا أَنَا؟ مَنْ يَنَامُ الآنَ

أَنْكِيدُوا؟ أَنَا أَمْ أَنْتَ؟ آلِهَتِي

كَقَبْضِ الرِّيحِ. فَانْهَضْ بِي بِكَامِلِ

طَيْشِكَ البَشَرِيِّ، وَاحْلُمِ بِالمَسَاوَاةِ

القَلِيلَةَ بَيْنَ آلِهَةِ السَّمَاءِ وَبَيْنَنَا...¹

يستحضر درويش شخصية أنكيديو الذي قتله عشتار انتقاماً من جلجامش الذي رفضتها لتكسر شوكتها، غير أنّ درويش وظّف الأسطورة توظيفاً عكسياً، إذ في الحين الذي بكى فيه جلجامش صديقه أنكيديو وارتحل بحثاً عن الخلود، فقد جعل درويش أنكيديو هو الذي يبكي درويش/جلجامش المعاصر الذي عجز أيضاً عن إيجاد الخلود لنفسه ولشعبه المهجرّ عنوة من وطنه².

ويوضح الدكتور الحسن بواجلابن من خلال دراسته الموسومة "بلاغة الإنزياح في شعر محمود

درويش" الكيفية التي يتمّ بها التناصّ الأسطوريّ من خلال هذا الجدول:

¹ - محمود درويش، جدارية (الأعمال الكاملة)، ص 513-514.

² - سامية عليوي، الموروث الأسطوري في جدارية محمود درويش، مجلة إشكالات، معهد الآداب واللغات بالمركز الجامعي لتامنغست، العدد 11، الجزائر، فيفيري 2017، ص 81.

المتناص معه: أنكيديو الأسطورة	المتناص: أنكيديو القصيدة
مرض أنكيديو وموته	نوم أنكيديو وموته
صديق جلعامش	خيال الشاعر
القوة والبطولة	الطيش البشري
سند جلعامش في رحلته البطولية	سند الشاعر من خلال استعادته تجربة الموت ¹

نلاحظ تطابقاً بين أنكيديو الأسطورة وأنكيديو القصيدة تارة، واختلافاً بينهما تارة أخرى. وأدى تحاور النص الحاضر والنص الغائب إلى الإنزياح².

لقد أخضع الشاعر الرمز الأسطوري لتجربته الخاصة وصبغه بطابعه وفقاً لرؤيته وممارسته الشعرية.

فمن الناحية الفنية يتضح أنّ الرمز الشعري، سواء كان أسطورياً أم تاريخياً، فهو ليس قالباً جاهزاً أو نظاماً إشارياً، يتكرر بدلالاته ومعناه في جميع النصوص. بل هو نتيجة لكل ممارسة شعرية جديد تطمح لتكون متفردة في طريقتها وأسلوبها. فالشاعر أثناء عملية الإبداع والكتابة يصنع رموزه بطريقته الخاصة وفق ما تمليه عليه تجربته ورؤيته³.

¹ - الحسن بواجلابن، بلاغة الإنزياح في شعر محمود درويش، ص 512.

² - المرجع نفسه، ص 512.

³ - كاملي بلحاج، أثر التراث الشعبي في تشكيل القصيدة العربية المعاصرة (قراءة في المكونات والأصول)، ص 81.

ج- العنقاء:

بالعودة إلى ديوان (لماذا تركت الحصان وحيدا 1995) وتحديدًا في قصيدة "مصراع العنقاء" فإنّ درويش يخصّص عنواناً لإحدى قصائده مستوحى من الأسطورة الكنعانية، لكنّ الشاعر يستحضر الرمز الأسطوري "العنقاء" هذه المرّة بالمعنى المعاكس للمعنى الأصلي الذي ترويّه الأسطورة عن هذا الطائر الخرافي، حيث العنقاء لا تموت بل تتجدّد فيه الحياة، أمّا الشاعر فيقيم لها المراثي¹، إذ يقول:

في الأناشيد التي نُشِدُّها

نأبي،

وفي النَّاي الذي يَسْكُنُنَا

نار،

وفي النَّار التي نُوقِدُّها

عَنقَاءَ حَضْرَاءِ،

وفي مَرثِيَةِ العَنقَاءِ لَمْ أَعْرِفْ

رَمَادِي مِنْ غُبَارِكَ.²

* - يرى الدكتور نذير العظمة أنّه رغم ما بين العنقاء والفينيقي من تشابه فإنّ ترجمة الواحد بالآخر - كأثهما مترادفان - أمرٌ فيه قسطٌ كبير من التصرّف. فهما طائران مختلفان يدلّان على سياق أسطورة واحدة، وأنّ نجعل منهما طائراً واحداً لضرورة الترجمة أمرٌ لا يليق كما فعل أحمد حسن عثمان وأحمد بدوي ومحمد صقر خفاجة. ينظر، نذير عظمة، سفر العنقاء حفرة ثقافية في الأسطورة، منشورات وزارة الثقافة السورية، دمشق، 1996، ص 188.

¹ - عقبة فالج عبد الهادي طه، الإستعارات الكبرى في أعمال محمود درويش، ص 142.

² - محمود درويش، لماذا تركت الحصان وحيدا، مصراع العنقاء، ص 357.

لقد جاءت الأفعال في هذا المقطع في سياق الزمن الراهن، وخضعت في معظمها لتأثير ضمائر الجمع (نشدها- يسكننا- نوقدها) لتؤكد جماعية التجربة. وإذا كانت الأناشيد تعبر عن روح الأمة أو الجماعة فإنها تأتي في سياق الحزن والوهن، كما توحى به كلمة (ناي) التي تتحول إلى نار متأججة تتشكّل في صورة عنقاء خضراء، ولكنها تتعرض للهلاك¹.

وفي قصيدة (مديح الظلّ العالي) يحرف الشاعر دلالة الأسطورة الأصلية (العنقاء) لينفي قدرتها على الانبعاث والتجدد. فيقول:

وَحْدِي أَدْفَعُ عَنْ جِدَارِ لَيْسَ لِي
وَحْدِي أَدْفَعُ عَنْ هَوَاءِ لَيْسَ لِي
وَحْدِي عَلَى سَطْحِ الْمَدِينَةِ وَقِفُ
أَيُّوبُ مَاتَ، وَمَاتَتِ الْعُنُقَاءُ، وَأَنْصَرَفَ الصَّحَابَةُ
وَحْدِي، أَرَاوُدُ نَفْسِي الشَّكْلِي فَتَأْتِي أَنْ تُسَاعِدَنِي عَلَى نَفْسِي
وَوَحْدِي
كُنْتُ وَحْدِي
عِنْدَمَا قَاوَمْتُ وَحْدِي
وَحْدَةَ الرُّوحِ الْأَخِيرِهِ.²

¹ - فوزي عيسى، جماليات التلقي - قراءات نقدية في الشعر العربي المعاصر، دار المعرفة الجامعية، 2011، ص 28.

² - محمود درويش، مديح الظلّ العالي، ص 342.

يمثل موت أيوب/وموت العنقاء/ وانصراف الصحابة/ جنوح درويش نحو الوحدة لإبداء حزنه وضيقة وحالة الحيرة التي تعتريه، ليؤكد تخليّ جميع حكام العرب عن نصره شعب فلسطين، فأيوب الذي يستدعيه درويش هو رمز لطول الصبر بموته، وكذا شعب فلسطين الذي نفذ صبره من طول الانتظار، فقد انتظروا التجدد وصبروا على الهوان، ولكن ليس من مغيث. ومهنا تقلب الدلالة لأسباب موضوعية، ولا تغدو العنقاء رمزاً للتجدد والحياة، وإنما تغدو أحد رموز الفراغ والوحدة، وتخلي الآخرين. وهو بذلك يمزج الأسطوري بالواقعي، ويعرّي من خلال موت العنقاء مفردات الحياة العربية المفككة، الجزء الضعيفة¹.

وتمثل الوحدة في هذه الأسطر المحور المستقطب، وقد ركّز الشاعر على تصويرها فأعادها في هذا المقطع القصير أكثر من ست مرّات، وحين ذكر أيوب اكتفى بالإشارة إلى الدلالة المعروفة، وهي ما اشتهر به النبيّ من قوّة الصبر².

د- الفينيق:

يظهر الإنزياح الدلالي في قول الشاعر محمود درويش:

[غُبَارُ الْقَوَافِلِ]

«لَا تَخَافُوا يَا أَهَالِي هَذِهِ الصَّحَرَاءِ مِنَّا

نَحْنُ لَا نَنْشُدُ شَيْئاً - نَحْنُ لَنْ نُبْعَثَ فِيكُمْ مَرَّةً أُخْرَى نَبِيّاً

[...]

¹ - رفعت عبد الله حمد المراتب، تحولات التوظيف الأسطوري في الشعر العربي الحديث (محمود درويش-عبد الوهاب البياتي- أملدنقل)، ص 75.

² - ناصر لوحيشي، الرمز في الشعر العربي، ص 117.

وَاحْرُسُوا زَوْجَاتِكُمْ مِنْ طَائِرِ الْفِينِيقِ فِي أَجْسَادِنَا

وَاحْفَظُوا الرَّمْلَ مِنَ الْعُشْبِ الَّذِي يَسْقُطُ مِنَ الْفَاظِنَا سَهْوًا عَلَيْكُمْ، وَاحْرُسُوا

نَحَلْتَكُمْ مِنْ ظِلِّنَا الطَّائِرِ، وَأَنْسُونَا.. وَنَامُوا آمِنِينَ»¹.

يعلم الشاعر أنّ إقامته وأبناء الوطن في مخيمات اللاجئين لن تدوم طويلاً وأوضح أنّ الشعب الفلسطيني متحضّر. وعمد إلى التناص، ليحدّر العدو الصهيوني من تضمن أجساد الفلسطينيين من جديد، وتستمر المقاومة ضد جيش العدو، مما يبيّن أنّ الرمز الأسطوري قد حسم السياق الحقيقي للقصيدة كلّها، وهو السخرية. فقد طمأن الشاعر العدو عبر أغلب مقاطع القصيدة*، وبمجرد استعماله رمز طائر الفينيق بدأت سلسلة أفعال الأمر: احرسوا، احفظوا، احرسوا... لتأكيد أنّ المقاومة الفلسطينية شرسة، وأنها لن تتوقف ولا داعي لأن يطمئن الأعداء. فقلب رمز الفينيق دلالة القصيدة، وتحقق الإنزياح الدلالي².

¹ - محمود درويش، هي أغنية (غبار القوافل)، (الأعمال الكاملة)، ص 927.

* - تتكوّن القصيدة من سبعة مقاطع، وطمأن درويش العدو في ستة مقاطع وخلال السادس سيظهر رمز طائر الفينيق.

² - الحسن بواجلابن، بلاغة الإنزياح في شعر محمود درويش، ص 407.

ثانياً- التكرار الأسطوري:

- تكرار لفظ الأسطورة.

- تكرار اللون الأسطوري.

1- تكرار الأسطورة بلفظها:

يعد التكرار واحداً من الأساليب التعبيرية الدقيقة التي تظهر بوضوح في نتاج الشعراء والأدباء على حدّ سواء، تشفّ عن أبعاد مختلفة في العمل الأدبي وتعكس جوانب غنيّة فيما يتعلّق بحضور الأديب، وحالات تفاعله مع الأشياء من حوله باعتبار المادة الأدبية وثيقة الأديب وبصمته الدالة عليه في الوجود¹.

واللفظ المكرّر -على حدّ تعبير نازك الملائكة- ينبغي أن يكون وثيق الارتباط بالمعنى العامّ، وإلاّ كان لفظية متكلّفة لا سبيل إلى قبولها. كما أنّه لا بدّ أن يخضع لكلّ من يخضع له الشعر عموماً من قواعد ذوقية وجمالية وبيانية. فليس من المقبول مثلاً أن يكرّر الشاعر لفظاً ضعيف الارتباط بما حوله، أو لفظاً ينفر منه السّمع، إلاّ إذا كان الغرض من ذلك "درامياً" يتعلّق بهيكل القصيدة العامّ². وقد تجلّى التكرار في القصيدة الأسطورية الدرويشية فمثلاً في قصيدة "جدارية" أورد الشاعر قصّة جلجامش:

فَنَحْنُ الْقَادِرِينَ عَلَى التَّنْكَرِ قَادِرُونَ

عَلَى التَّحَرُّرِ، سَائِرُونَ عَلَى نُحْطَى

¹ - فهد ناصر عاشور، التكرار في شعر محمود درويش، المؤسسة العربية للطباعة والنشر، عمان، الأردن، ط1، 2004، (المقدمة).

² - ينظر: نازك الملائكة، قضايا الشعر المعاصر، دار العلم للملايين، بيروت، لبنان، ط14، 2007، ص 264.

جَلْجَامِشِ الْخَضْرَاءِ مِنْ زَمَنِ إِلَى زَمَنِ /

.....

نَامَ أُنْكَيْدُو وَلَمْ يَنْهَضْ - جَنَاحِي نَامَ

مُلتَقًّا بِحَفْنَةِ رِيشِهِ الطَّيْنِيِّ ...

[.....]

...أُنْكَيْدُو ! خَيَالِي لَمْ يُعَدِّ

يُكْفِي لِأَكْمَلِ رِحْلَتِي ...

...هَاتِ

الدَّمْعُ، أُنْكَيْدُو، لِيَبْكِي الْمَيْتُ فِينَا

...الْحَيِّ....

أُنْكَيْدُو؟؟ أَنَا أُمُّ أَنْتِ؟ آلِهَتِي

كَقَبْضِ الرِّيحِ. فَانْهَضْ بِي بِكَامِلِ

طَيْشِكَ الْبَشَرِيِّ، وَاحْلُمِ بِالْمَسَاوَةِ.¹

أكد الشاعر قدرة الفلسطينيين على التحزّر كشأن جلجامش الذي انتصر باستمرار إلا أنّ

الشاعر متخوّف من الموت وأن يلقي نفس المصير الذي آل إليه أنكيديو.²

¹ - محمود درويش، جدارية (الأعمال الكاملة)، ص 512-513-514.

² - ينظر، الحسن بواجلابن، بلاغة الإنزياح في شعر محمود درويش، ص 510.

ومن أساطير الانبعث أسطورة "تموز" ومن المواضيع التي استعمل فيها الشاعر درويش هذا الرمز [قصيدة الأرض] حين قال:

فِي شَهْرِ آذَارِ، فِي سَنَةِ الْإِنْتِفَاضَةِ، قَالَتْ لَنَا الْأَرْضُ

أَسْرَارَهَا الدَّمَوِيَّةَ: خَمْسُ بَنَاتٍ عَلَى بَابِ مَدْرَسَةٍ

ابْتِدَائِيَّةٍ يَفْتَحِمْنَ جُنُودَ الْمِظَالَتِ، يَسْطَعُ بَيْتُ

مِنَ الشَّعْرِ أَحْضَرَ... أَحْضَرَ. خَمْسُ بَنَاتٍ عَلَى

بَابِ مَدْرَسَةٍ ابْتِدَائِيَّةٍ يَنْكَسِرْنَ مَرَايَا مَرَايَا

الْبَنَاتُ مَرَايَا الْبِلَادِ عَلَى الْقَلْبِ...

فِي شَهْرِ آذَارِ أُحْرِقَتْ الْأَرْضُ أَزْهَارَهَا.

.....

وَأَقَامُوا الْحَوَاجِرَ قِيَا

وَمُنِعَ التَّجْوُلُ

صَارَ قَلْبِي حَارَهُ

وَضُلُوعِي حِجَارَهُ...

وَفِي شَهْرِ آذَارِ رَائِحَةُ لِلنَّبَاتَاتِ. هَذَا زَوَاجُ الْعَنَاصِرِ.

«آذَارُ أَقْسَى الشُّهُورِ» وَأَكْثَرُهَا شَبَقًا. أَيُّ

سَيْفٍ سَيَعْبُرُ بَيْنَ شَهِيَتِي وَبَيْنَ زَفِيرِي وَلَا يَتَكَسَّرُ!

هَذَا عِنَاقِي الزَّرَاعِي فِي ذُرُوقِ الْحَبِّ. هَذَا انْطِلَاقِي

إِلَى العُمُر.¹

أحضر الشاعر يوم الأرض الذي ابتداءً في الثلاثين من آذار 1976، وهو عيد الأرض وانتفاضة المقاومة الفلسطينية المسلّحة ضدّ العدو الإسرائيلي. ويتجلّى التناص في ربط الأرض بأسطورة تمّوز، حيث يؤشر اغتيال البنات الخمس على "مصراع تمّوز" ويدلّ الأخضر على الانبعاث ويحيل على شقائق النعمان التي نبتت دم تمّوز المسفوح.²

إنّ أسطورة تمّوز، كما أسفر عليها الأخضر، تدلّ على التجدّر في الأرض، أي البداية البعيدة للفلسطيني وجذوره الأولى. فجمع درويش بين التاريخ والحاضر لتوضيح علاقة الفلسطيني بأرضه، فهويته هي أرضه. ونجد أنفسنا إزاء القصيدة/الرؤيا، حيث أخبر الشاعر مسبقاً عن أطفال الحجارة والانتفاضة العارمة ضدّ الوجود الصهيوني، ومن تجلّيات إحضار درويش أسطورة تمّوز كذلك، حديثه عن الخصب والنماء حيث يؤشر «الشبق والعناق الزّراعي في ذروة الحب» على عشتاروت وهي أم تمّوز، وعلى إله الخصب وهو تمّوز، كما يحيل على فكرة الإنبعاث، والإخضرار والاستيقاظ، والخصب، والحياة، فمن الموت تبعث الحياة من جديد.³

كما أنّ شهر آذار الذي اختاره الشاعر لبنيته التكرارية يمثّل معادلاً رمزياً لعوامل الخصوبة والنماء التي تسعى القصيدة لتأكيدّها في مقابل استشهاد "خمس بنات سقطن على باب مدرسة

¹ - محمود درويش، قصيدة الأرض، مج1، ص 644-645-646.

² - ينظر: الحسن بواجلابن، بلاغة الإنزياح في شعر محمود درويش، ص 404-405.

³ - ينظر: المرجع نفسه، ص 405-406.

ابتدائية" لذلك ارتبطت كلّ عبارة مكرّرة بما يؤكد فعل الخصوبة والنماء. وبهذا يصبح دور التكرار هنا تأسيساً يوسع من الحقل الدلالي للصياغة، ويثري الموقف الشعوري فيها¹.

ويتضح تكرار أسطورة تموز من خلال قول الشاعر في قصيدة (تموز والأفعى):

تُمُوزُ مَرَّ عَلَيَّ حَرَائِنَنَا

وَأَيْقَظُ شَهْوَةَ الْأَفْعَى

الْقَمْحُ يُحْصَدُ مَرَّةً أُخْرَى

وَيَعْطِشُ لِلنَّدَى... المَرْعَى

تُمُوزُ عَادَ لِيَرْجَمَ الذُّكْرَى

عَطِشًا وَأَحْجَارًا مِنَ النَّارِ

فَتَسَاءَلُ الْمَنْفَى:

كَيْفَ يُطْبِعُ زَرْعَ يَدِي

كَفًّا تُسَمِّمُ مَاءَ آبَارِي؟

وَتَسَاءَلُ الْأَطْفَالَ فِي الْمَنْفَى:

آبَاؤُنَا مَا لُؤَا كَيْالِينَا هُنَا... وَصَفَا

عَنْ مَجْدِنَا الدَّهْبِيِّ

قَالُوا كَثِيرًا عَنْ كُرُومِ التَّيْنِ وَالْعِنَبِ

¹ - محمد صلاح زكي أبو حميدة، الخطاب الشعري عند محمود درويش - دراسة أسلوبية، ص 316.

تَمْوُزُ عَادَ وَمَا رَأَيْنَاهَا

وَتَنَهَّدَ الْمَسْجُونُ: كُنْتُ لَنَا

يَا مَحْرَقِي تَمْوُز... مِعْطَاءً¹

يكثّر الشاعر لفظة تموز الذي يرمز إلى الانبعاث والخصب، ولكن في هذا المقطع هو على غير ذلك فبعدما احتلّ الصهاينة فلسطين تحوّل هذا الشهر إلى شهر العذاب والضجر، والتحسّر، والمذلة للفلسطيني لأنّه يذكر ماضيه المملوء بالخير والبركة والإخضرار والهدوء والرفاه ولا يستطيع اليوم أن يعيد ذلك الماضي المنعم.

وقد أدّى التكرار عدة وظائف منها الوظائف الثابتة: وهي التي أنجزها التكرار في المراحل السابقة من شعر محمود درويش، مثل تأكيد المعنى وخدمة الدلالة العامّة وإتاحة الوزن. أمّا الوظائف المتغيّرات: وهي جديدة وتقدّم لنا ملامح التجديد في تجربة محمود درويش، حيث حوّلت كلمات التكرار (تموز) إعادة ترتيب عناصر الطبيعة تبعاً لمقتضيات الأسطورة التي أبدعها الشاعر (الإنزياح)².

أسطورة عناة:

ويتكرّر حضور عناة في جدارية محمود درويش حين يقول:

فَعَنِّي يَا إِلَهِي الْأَثِيرَةَ، يَا عَنَاةَ،

قَصِيدَتِي الْأُولَى عَنِ التَّكْوِينِ ثَانِيَةً...

فَقَدْ يَجِدُ الرُّوَاةَ شَهَادَةَ الْمِيلَادِ

¹ - محمود درويش، عائق من فلسطين (تموز والأفعى)، ج1، ص 170-171-172.

² - ينظر، الحسن بواجلابن، بلاغة الإنزياح في شعر محمود درويش، ص 439-440.

لِلصَّفَصَافِ فِي حَجَرٍ خَرِيفِيٍّ. وَقَدْ يَجِدُ

الرُّعَاةَ البَيْرَ فِي أَعْمَاقِ أُغْنِيَةٍ. وَقَدْ

تَأْتِي الحَيَاةُ فُجَاءَةً لِلْعَازِفِينَ عَنِ

المَعَانِي مِنْ جَنَاحِ فَرَاشَةٍ عَاقَتْ

بِقَافِيَةٍ، فَغَنِّي يَا إِلَهِي الأَثِيرَةَ

يَا عَنَاةُ، أَنَا الطَّرِيدَةُ وَالسَّهَامُ

أَنَا الكَلَامُ. أَنَا المُوَيَّنُّ وَالمُؤَدَّنُّ

وَالشَّهِيدُ.¹

طلب الشاعر من إلهته المفضلة "عناة" أن تغني قصيدته الأولى عن التكوين ولكن بالمنظور الدرويشي الذي يعيد تشكيل الكون على طريقته. وحب الشاعر ليس للإلهة عناة، وإنما لوظيفتها التي تتناسب وحاجته الشخصية، من جهة، فهو يعاني من جذب في شخصيته وفي قلبه المريض، وحاجة الشعب الفلسطيني الذي يعيش محنة الاحتلال، وفقد الخصوبة بالمعنى المجازي، من جهة ثانية، وحاجة الوضع الفلسطيني بشكل عام في علاقته مع الآخر/المحتل وهو يبحث عن صيغة للتعيش السلمي، من جهة ثالثة.²

وتستمد هذه الابتهالات التي يقدمها الشاعر لعناة من دلالتها الشعائرية في سياق هذه القصيدة التي تحتفي بالحياة وتحاول الإفلات من قيمة الموت ما استطاعت إلى ذلك سبيلاً فهذه الآلهة

¹ - محمود درويش، جدارية، (الأعمال الجديدة)، ص 478-479.

² - فاروق إبراهيم مغربي، التشكيلات الأسطورية في جدارية محمود درويش، ص 39-40.

الأثيرة في الجدارية هي التي استطاعت تحرير بعل الذي يتماهى معه صاحب الجدارية من الموت وإعادته إلى الحياة. والغناء هنا رمز لعنفوان الحياة التي تنتصر على الموت¹.

فبقوة إرادة "عناة"، يتحقق مبدأ الحياة، وينبعث الشاعر ويندفع نحو الحياة ويتشبث بها، ويعلو صوته ويضج بالحياة، ويبدأ بمطالبة إلهته بالمزيد من الخصب والبعث، وأن يعلو صوت النشيد نشيد الخصب.

ويحمل صوت الشاعر شكاً، لكنّه يصرّ على الغناء الذي يعيد البعث من جديد. يعيد البعث لكل مناحي الحياة الفلسطينية، فقد تحدث معجزة لأنّ الإلهات يحدثن معجزات، مع أنّ الواقع الذي عاشه الشاعر لا يحمل معه بذور الحياة والتجدد لذلك سبقت أفعاله المضارعة قد التشكيكية². ويظهر ذلك من خلال قوله في المقطع السابق: (قد يجد، قد تأتي).

وقد تحدّث الدكتور فاضل عبد الواحد على عن الأساطير المتعلقة بالخصب أو التي سمّاها بألهة النبات والتي تتلاقى في نقاط أبرزها: 1- أنّها تموت وتنزل إلى العالم الأسفل. 2- أنّها تبعث إلى الحياة إمّا بشخصها أو متجسّدة في إحدى ظواهر الطبيعة الحيّة كالنبات أو الحيوان. 3- أنّ موتها يتسبّب في شلّ مظاهر التجدد الطبيعيّة ويكون مدعاة لإقامة حزن جماعي بين الناس³.

وعناة من بين آلهة البعث والخصب والتجدد والانبعث والنماء، هي آلهة الخصب في الأساطير الكنعانية، أوّتها الجدارية لتثري مضامينها ولتستوعب دلالات ذاتية ولتومئ إلى خصوصية شواغلها وتوقد جذوة الأمل وتضيء جنبات روح الشاعر وتبشّر بالخصب القادم. وتمارس كلّ من (القصيدة) و(الأغنية) و(القافية) فعل التجدر في مفردات الوجود المادي والروحي، لتؤدي دورها في البقاء، وتشير الألفاظ بحقولها الدلالية إلى البعث والخصب.

¹ - مصطفى الغراي، خطاب الموت في جدارية محمود درويش Nizwa.com

² - عالية محمود صالح، اللغة والتشكيل في جدارية درويش، ص 349-350.

³ - فاضل عبد الواحد علي، عشتار ومأساة تموز، الأهالي للطبع والنشر والتوزيع، سورية، دمشق، ط1، 1999، ص 129.

وامثالاً للواقع، فإنه يزجّ بالمتناقضات تعبيراً عن شعوره العميق بحجم التضارب المائل في واقعة فهو فريسة لحثفه، ولكّته - في الآن نفسه - حتف له سهام المعادل للوجود والخلود معا أي اللّغة أو المنجز الشعري اللّذين أضاءهما - أخيراً- الكلام بوصفه تجلياً لهما، لتسلمنا الرؤية في خاتمة المشهدين بين أحضان (الشهيد). تلك المفردة التي تنهض بكل الثقل الدلالي للبقاء والحياة الأبدية¹.

2- تكرار اللّون الأسطوري:

تنبّه الإنسان - منذ نشأته- إلى الألوان الموجودة في بيئته، وعقد معها علاقات، ووضع لها أو لبعضها ألفاظاً تدلّ عليها وتميّزها عن غيرها. وبمرور الزّمن، تطوّر معجمه اللّوني ونما نتيجة لتطوّر إدراكه من ناحية ولاختلاف مجتمعه الذي يعيش فيه عن غيره من المجتمعات من ناحية أخرى².

إنّ للّون بوصفه علامة لغويّة دالّة يستحضره في الذهن، ويميّزه عن غيره. ويضطلع الدّال اللّوني -إلى جانب الدّلالة الإشارية- بتوليد الدّلالات الإيحائية الاجتماعية والدّينية والنفسية التي ينطوي عليها المدلول، وذلك ضمن السّياق أو شبكة العلاقات التي يندرج فيها. وعليه، فإنّ ثراء اللّون دلاليّاً يسهم في تشكيل لغة شعريّة موحية³.

وتشهد القصيدة العربية الحديثة احتفالاً بجماليات اللّون في كلّ اتجاه، وعبر كلّ المستويات، وهو ما يلاحظ في أعمال أحمد عبد المعطي حجازي، وعبد الوهاب البياتي، وعفيفي مطر، وسعدي يوسف، ومحمود درويش⁴.

¹ - عباس رشيد الدده، الفضاء الميثولوجي لجدارية محمود درويش، مجلة العلوم الإنسانية، كلية التربية صفّي الدين الحلي، ص 88.

² - أحمد مختار عمر، اللّغة واللّون، عالم الكتب، القاهرة، ط1، 1982، ص 199.

³ - فهد ناصر عاشور، التكرار في شعر محمود درويش، المؤسسة العربية للطباعة والنشر، عمان، الأردن، ط1، 2004، ص 77.

نقلا عن: سعيد جبر أبو خضرة، تطوّر الدلالة اللّغويّة في شعر محمود درويش، ص 98.

⁴ - محمد حافظ دياب، جماليات اللّون في القصيدة العربية، مجلة فصول النقد الأدبي، مح 5، ع2، الهيئة المصرية العامّة للكتاب،

القاهرة، 1985، ص 47.

2-1 اللون الأبيض:

يحضر اللون الأبيض في الشعر المأتمني ليدعم فضاء الدلالة الرمزية، وقد حرص الشعراء في مختلف الأزمنة على انتخاب ألوان معينة لتكون ممثلة لطقوس الجنازة والحداد، وفي هذا السياق كان الأسود والأبيض لونين مرشحين لاستيعاب أحاسيس الحزن ومشاعر الفقدان. وهما على كل حال متقابلان يرشحان بتضاد دلاليتهما، فالأسود رمز للظلمة والأبيض رمز للنور¹.

يقول درويش في جداريته:

أَرَى السَّمَاءَ هُنَاكَ فِي مُتَنَاوِلِ الأَيْدِي

وَيَحْمِلُنِي جَنَاحَ حَمَامَةٍ بَيْضَاءَ صَوْبَ

طُقُوقَةٍ أُخْرَى، وَلَمْ أَحْلُمْ بِأَنِّي

كُنْتُ أَحْلُمُ. كُلُّ شَيْءٍ وَاقَعِي. كُنْتُ

أَعْلَمُ أَنَّنِي أَلْقِي بِنَفْسِي جَانِبًا...

وَأَطِيرُ. سَوْفَ أَكُونُ مَا سَأَصِيرُ فِي

الْفُلْكِ الأَخِيرِ. وَكُلُّ شَيْءٍ أَبْيَضُ،

الْبَحْرُ المَعْلَقُ فَوْقَ سَقْفِ غَمَامَةٍ

بَيْضَاءَ. وَاللَّأشْيَاءُ أَبْيَضُ. كُنْتُ وَ لَمْ

أَكُنْ. فَأَنَا وَحِيدٌ فِي نَوَاحِي هَذِهِ

¹ - عبد السلام مساوي، جماليات الموت في شعر محمود درويش، ص 131.

الأبدية البيضاء. جئت قبل ميعادي

فلم يظهر ملاك واحد ليقول لي:

"ماذا فعلت، هناك في الدنيا؟"

ولم أسمع هتاف الطييين، ولا

أنين الحاطيين، أنا وحيد في البياض،

أنا وحيد...¹

ويذكرنا البياض على الفور بصورة البياض الأسطورية في أسطورة فينوس التي يستدلها بودلير في شعره. لكن محمود درويش يختلف عن بودلير في أنه يصرع النوستالجيا بالسيطرة على ذات المتكلم ويخلق هوية تعددية له محافظاً على ثنائياتها بإيجاد توازن دقيق بين الأطراف المتعددة².

ونرى البياض يتجاوب رمزياً مع الأشياء المرغوب فيها بالنسبة إلى الشاعر، وتتجلى في: الحمامة البيضاء-طفولة أخرى-أطير-سما المطلق البيضاء... وهكذا يغدو الموت المشع بالبياض في سما بيضاء. وقد يرجع هذا الولع باللون الأبيض إلى تجربة واقعية عاشها الشاعر في بداية الثمانينيات عندما أصيب بأزمة قلبية وجرب الموت إثرها دقيقتين قبل أن تعيده الصدمة الكهربائية إلى الحياة من جديد³.

والأبيض-اللون الحيادي والمذكر بالكفن والمرتبط بالصفاء... يولد جواً أسطورياً في الأبدية التي تصل الذات إليها. ويتكثف هذا الجو الأسطوري بالإشارة إلى مدينة الموتى التي اعتقد القدماء

¹ - محمود درويش، جدارية، (الأعمال الكاملة)، ص 441-442.

² - ينظر: محمد شاهين، ت. س. إليوت وأثره في الشعر العربي "السياب-صلاح عبد الصبور-محمود درويش"، آفاق للنشر والتوزيع، ط1، 2007، ص 108.

³ - عبد السلام مساوي، جماليات الموت في شعر محمود درويش، ص 125.

بوجودها وبرحيل الأرواح إليها. لكن الذات تظلّ خارج الزمان مراوحة بين الحاضر والماضي لتسمح بالمراقبة ولتكون شاهداً على الذاكرة وعلى الحاضر معاً¹.

تكراره:

يقول درويش في جداريته:

...كُلُّ شَيْءٍ أَبْيَضُ،

الْبَحْرُ الْمَعْلَقُ فَوْقَ سَطْحِ غَمَامَةٍ

بَيْضَاءَ. وَاللَّاشِيءُ أَبْيَضُ فِي

سَمَاءِ الْمَطْلَقِ الْبَيْضَاءِ، كُنْتُ، وَلَمْ

أَكُنْ. فَأَنَا وَحِيدٌ فِي نَوَاحِي هَذِهِ

الْأَبْدِيَّةِ الْبَيْضَاءِ.....

أَنَا وَحِيدٌ...²

إنّ تكرار اللون الأبيض في بداية هذه القصيدة يشي بزوال الحدود والاتساع المطلق. إنّها النهاية المفتوحة التي لا حدود لها، وهذا ما يخلق شيئاً من التماهي إلى حدّ انطواء الجسد وبقاء الرّوح، فبهذه الصورة رأى درويش نفسه ميتاً وحيداً في أبدية مطلقة³.

¹ - ميساء خواجاء، الأسطوري ومساءلة الوجود "جدارية" محمود درويش، ص 186.

² - محمود درويش، جدارية، (الأعمال الكاملة)، ص 442.

³ - ينظر: فهد ناصر عاشور، التكرار في شعر محمود درويش، ص 84.

اللّون هو من الظواهر الأسلوبية والدلالية في الجدارية بما يشكّله من إيجاءات نفسية، وما يؤثّر عليه من حالة الشاعر في اللحظة الشعرية، فالموت الذي غطّى الجدارية بالسّواد والتشاؤم، هو دلالة على ثقل الزمن في اللحظة، وما كان يكشف الواقع من لحظات قاسية تفضي إلى الاكتئاب والتحول والإغراق في الحزن وخطر الرّحيل وفي المقابل يوظّف درويش اللّون الأبيض كمضاد للأسود غير أننا نرى في هذا اللّون حضور الحياة والموت، بين الولادة واللاشيء أو العدم، بين الوعي والغيوبة...

لذلك لم يعط اللّون الأبيض دلالاته على الصّفاء والنّقاء والصّراحة والوضوح والطّهر والبراءة والإشراق والتفاؤل¹.

ونلاحظ من خلال المقطع السّابق أنّ الشاعر ربط الموت بكل شيء فالغمامة بيضاء، واللاشيء أبيض، وسماء المطلق بيضاء، والأبدية بيضاء.

وفي هذا المقطع من قصيدته المطوّلة "جدارية" يتكرّر اللّون الأبيض على نحوٍ بارزٍ وقد نقل الشاعر في نصّه هذا الحالة التي انتابته بعد مشاركته على الموت أثناء العملية الجراحية التي أجريت له سنة 1999، وجسّد فيها على نحوٍ بارزٍ شعور اليأس. فكلّ الكون في عينيه أبيض، وواقع الأمر أنّ الكون في عينيه أسود متفحم، مظلم. وعليه فالأبيض هنا يستحضر نقيضه (الأسود) ويحيل إليه، ممّا يخلق مفارقة مبنية على تكرار التناقض².

فرغم ارتباط هذا اللّون في أذهاننا بصفة الطهر والنقاء، إلّا أنّنا نلمحه في نص درويش يمثّل دلالة سالبة ارتبطت بالموت والتلاشي والمعاناة التي مرّ بها، كما تمكّن هذا اللّون من نقل تجربة

¹ - ينظر: أحمد محمد القضاة، الظواهر الأسلوبية في جدارية محمود درويش، ص 276.

² - نوال بن صالح، جماليات المفارقة في الشعر العربي المعاصر، (دراسة نقدية في تجربة محمود درويش)، الأكاديميون للنشر والتوزيع، ط1، 2016، عمان، الأردن، ص 147.

إنسانية، وفي نفس الوقت يعتبر مرآة عاكسة لمرارة الغربة التي تجعله وحيداً من مثل «أنا وحيد في البياض، أنا وحيد»¹.

فيرمز الشاعر في هذه الأسطر إلى الأبيض بالوحدة التي وجدها وهو في عالم الأبدية البيضاء، فبراعته فقط تجسد مع الموت لوحده، الذي كان في بادئ الأمر يخافه ثم هزمه².

ولا يدخل اللون الأبيض في المشهد السابق في صراع مع ألوان أخرى، بقدر ما يدخل في علاقة محو لها، فالبحر والسماء اللذان يعليهما شعر محمود درويش زرقة تجسد، في كثير من الأحيان، حيوية الحياة وصراعاتها، يخفيها اللون الأبيض تماماً. وإذا كان هذا المحو يشير إلى لحظة تؤكد طغيان الموت، وعبثية الدخول في صراع معه، فإن الصراع في الجدارية يأخذ في واقع الأمر منحى آخر لا يقوم على تقابل الألوان بقدر ما يتكئ على تقابل الإرادات، محير أن الذات تدخل عالم الفناء ولكنها لا تذوب فيه ولا تقتسم لمنطقه بل تشعر لحظة دخوله أنها ينبغي أن تفارقه إلى عالم الإرادة التي تجسد صيرورة الشاعر³.

2-2 اللون الأخضر:

إنّ الحديث عن اللون الأخضر في شعر محمود درويش يقتضي منّا العودة إلى أسطورة البعث والخلود "العنقاء" وقد اتضح ذلك جلياً من خلال قوله ذات يوم يصف الحالة الفلسطينية الذي وصفه بالطائر الأخضر الذي ينبعث بعد الموت في كلّ مرّة⁴ حيث «لم تتوحد الوحوش على جسد

¹ - خالد مديحة، معمارية الصورة في النص الشعري المعاصر (جدارية محمود درويش نموذجاً)، معارف، ع15، جوان 2014، ص 137.

² - حورية مولاي، نظرية التلقي في الخطاب النقدي المعاصر، أطروحة مقدمة لنيل شهادة الدكتوراه في النقد المعاصر والحديث، إشراف: د. عقاق قادة، كلية الآداب واللغات والفنون، قسم اللغة العربية، جامعة جيلالي اليابس، سيدي بلعباس، 2014/2013، ص 208.

³ - خليل الشيخ، جدارية محمود درويش بين تحرير الذات ووعي التحرر منها، ع25، شوال-يناير/1421-2001، ص 111.

⁴ - ينظر، خالد عبد الرؤوف الجبر، رمز العنقاء في شعر محمود درويش، ص 1144.

كما توحدت على الجسد الفلسطيني، لم يمر عام واحد في تاريخ الشعب الفلسطيني الحديث دون مذبح. خذوا هذه العناوين البارزة، عناوين فقط في رواية ضخمة لم تكتمل فصولها بعد، لتروا بعد أختام الموت على الجسد-المعجزة: دير ياسين، كفر قاسم، قبية، تل الزعتر، بيروت، صبرا وشتيلا 1، طرابلس، صبرا وشتيلا 2... غير أنّ الطائر الأخضر يعاود الانبعاث في كلّ مرّة، ويصوغ أسطوره الجديدة»¹.

إذن لماذا أعطى درويش العنقاء هذا اللون؟

هناك علاقة متينة بين درويش وأمل دنقل وطرفة بن العبد ومالك بن الرب في الجدارية، فنقيض الموت لدى أمل هو الأسود، ونقيضه لدى طرفه هو لذائذه الثلاث (الخمر والمرأة والنجدة)، ونقيضه لدى مالك بن الرب هو الغصن نبتا وجمرا في جانب، والماء في جانب آخر، أما نقيضه لدى درويش هو الأخضر².

يقول درويش:

خَضْرَاءُ، أَرْضُ قَصِيدَتِي خَضْرَاءُ

يَحْمَلُهَا الْغَنَائِيُّونَ مِنْ زَمَنِ إِلَى زَمَنِ كَمَا هِيَ

خُصُوبَتِهَا

وَلِي مِنْهَا: تَأْمُلُ نَرْجِسٍ فِي مَاءِ صُورَتِهِ

¹ - محمود درويش، في وصف حالتنا مقالات مختارة 1975-1985، دار الكلمة للنشر، لبنان، ط1، 1987، ص 159-

160.

² - أحلام يحيى، عودة الحصان الضائع، نينوى للدراسات والنشر والتوزيع، سورية، ط1، 2003، ص 134-136.

ولي منها: وضوح الظل في المترادفات

ودقة المعنى...¹

تؤكد دلالة اللون الأخضر على أسطورة البعث والخلود، كما تؤكد دلالتها زهرة النرجس نفسها من خلال ذلك الأمل وذلك اللون الذي ينبض بالحياة في أجواء الأسي واقتراب لحظة الدنو والموت.²

واللون الأخضر يتميز عن سائر الألوان في الأساطير بمعنى خاص، ذلك أنه قرينة الشجرة رمز الحياة والتجدد. وتتصل الخضرة من حيث هي رمز بالماء، كما هو الشأن بالنسبة إلى لون الخيل التي يزعمون أنها أخرجت لسليمان من البحر وأنها عادت إليه.

لذلك لم يكن من غريب الأمور أن يصوروا بداية الحياة في الكون من "جوهرة خضراء"³.

اللون الأخضر هو لون الربيع والحياة الواعدة، وبهذا ترمي إلى إلهة النبات أوزيريس. والأخضر هو رمز الانتظار، إنه الأمل. ويعني الأخضر في معتقدات الشعب طلب الحب - والمحجون من الله - المختارون يشبهون زيتونة خضراء. واللون الأخضر في الإسلام هو لون الرسول ودلالة على رحمة الجنة.⁴

وفي حوار الجدارية مع فكرة العود الأبدي، يتم انتقاء اللون الأخضر باعتباره لوناً مميزاً لأرض القصيدة، ومحياً على طرودة والسنابل.⁵

خضراء أكتبها على نثر السنابل في

¹ - محمود درويش، جدارية، (الأعمال الكاملة)، ص 473.

² - أحمد محمد القضاة، الظواهر الأسلوبية في جدارية محمود درويش، ص 261.

³ - محمد عجينة، موسوعة أساطير العرب عن الجاهلية ودلالاتها، ج2، دار الفارابي، ط1، 1994، ص 200.

⁴ - عادل مصطفى أحمد الأسطة، محمود درويش ولغة الظلال، staff-old.najah.edu.

⁵ - أحمد محمد القضاة، الظواهر الأسلوبية في جدارية محمود درويش، ص 261.

كِتَابِ الْحَقْلِ. قَوَّسَهَا اِمْتِلَاءً شَاحِبٌ

فِيهَا وَفِي. وَكُلَّمَا صَادَقْتُ أَوْ

آخِيتُ سُنبُلَةً تَعَلَّمْتُ الْبَقَاءَ مِنْ

الْفَنَاءِ وَضِدَّةً: «أَنَا حَبَّةُ الْقَمْحِ

الَّتِي مَاتَتْ لِكَيْ تَحْضَرَ ثَانِيَةً. وَفِي

مَوْتِي حَيَاةٌ مَا...¹

وعلى هذه الخضرة الممتزجة بامتلاء السنابل تخلق الذات طقسها في الكتابة لعلها تتحوّل إلى هذه الجنة التي تموت لكي تحضر ثانية².

وبذلك تمثل القصيدة بأرضيتها الخضراء مجالاً لإبداع خلود يوازي دورة الحياة والموت التي تعربها حبة القمح في إيقاع متجدّد ودائم.

ولا غرابة في أن يقتزن حلم الانبعاث بنقيضه، في دورة الفصول، أو ثنائية الحياة التي تنتصر على الموت، في سياق جدارية محمود درويش التي يؤدي فيها التحديق في الموت، على المستوى الرمزي، إلى الحضور المتكرّر لأسطورة البعث³.

قال درويش:

فِي الْأَنَاشِيدِ الَّتِي نُنشِدُهَا

¹ - محمود درويش، جدارية، (الأعمال الكاملة)، ص 500.

² - عبد السلام مساوي، جماليات الموت في شعر محمود درويش، ص 103-104.

³ - جابر عصفور، التحديق في الموت، eladab.blogspot.com

نائي،

وَفِي النَّايِ الَّذِي يَسْكُنُنَا

نار،

وَالنَّارُ الَّتِي نُوقِدُهَا

عَنْقَاءَ حَضْرَاءِ

وَفِي مَرْتَبَةِ الْعَنْقَاءِ لَمْ أَعْرِفْ

رَمَادِي مِنْ غُبَارِكِ.¹

تتمكن أسطورة العنقاء من نفسية الشاعر وتأخذ الحيز الأكبر في ديوانه (لماذا تركت الحصان وحيدا)، وقد أفرد لها الشاعر قصيدة سماها "مصرع العنقاء" حيث ارتبطت بالتعبير عن ذات الشاعر وأحاسيسه أكثر من دلالاتها على الآخر في صورة عميقة توجب الصراعات الذاتية العميقة التي يعيشها الشاعر إذ ظهر الرمز الأسطوري للعنقاء في هذا الديوان أربع مرّات.

وإنّ هذا اللون الذي أعطاه الشاعر لرمز العنقاء (الأخضر) ليبدّل على الأمل إلى غد مشرق رغم الألم والحيرة والتردد. فاختلط في اللون الألم مع الأمل مع الحيرة².

ويتضح تكرار اللون من خلال قوله:

حَضْرَاءِ، أَرْضُ قَصِيدَتِي حَضْرَاءِ، عَالِيَةٌ...

¹ - محمود درويش، لماذا تركت الحصان وحيدا، (مصرع العنقاء)، ص 357.

² - محمد بوحجر، التجربة الشعرية عند محمود درويش مقارنة في جمالية التلقّي، بحث مقدم لنيل شهادة الدكتوراه (ل.م.د) في النقد المعاصر، إشراف: أ.د. بناجي ملاح، جامعة الجليلي اليابس-سيدي بلعباس، كلية الآداب واللغات والفنون، ص 119.

عَلَى مَهَلٍ أُدَوَّنُهَا، عَلَى مَهَلٍ، عَلَى
وَزَنِ النَّوَارِسِ فِي كِتَابِ الْمَاءِ، أَكْتُبُهَا
وَأُورِثُهَا لِمَنْ يَتَسَاءَلُونَ: لِمَنْ نُعْنِي
حِينَ تَنْتَشِرُ الْمُلُوحَةُ فِي النَّدَى؟...
حَضْرَاءُ أَكْتُبُهَا عَلَى نَشْرِ السَّنَابِلِ فِي
كِتَابِ الْحَقْلِ. قَوَّسَهَا امْتِلَاءً شَاحِبٌ
فِيهَا وَفِي. وَكُلَّمَا صَادَقْتُ أَوْ
آخَيْتُ سُنْبَلَةً تَعَلَّمْتُ الْبَقَاءَ مِنْ
الْفَنَاءِ وَضِدَّهُ: «أَنَا حَبَّةُ الْقَمْحِ
الَّتِي مَاتَتْ لِكِنِّي تَحْضُرُ ثَانِيَةً. وَفِي
مَوْتِي حَيَاةٌ مَا....¹

يلاحظ هنا تكرار كلمة "حضرَاء" بما يحمله التكرار من تأكيد الدلالة وتكثيف الإيقاع، وبما يدع مجالاً لإبداع خلود يواكب دورة إيقاع الحياة التي تحملها حبة القمح والسنبلة التي تموت لتحضر ثانية. هنا يتم الانتصار على الموت من خلال هذا التجدد واليقين بالعودة في حياة أخرى، إضافة إلى فعل الكتابة الذي يضمن الاستمرار ويحيل إلى جدارية عنوان النص فعل التورث الذي يضمن الامتداد وعدم النسيان. كما أنّها فعل اليقين والثبات في وجه الملوحة والشك في جدوى الشعر أمام قسوة الواقع مصادرة الوطن من جهة، وأمام حتمية الموت من جهة أخرى.

¹ - محمود درويش، جدارية، (الأعمال الكاملة)، ص 500.

ويسعى درويش هنا إلى التماهي مع الأسطورة، أسطورة العنقاء التي تماثل أسطورة تموز في المضمون، ورمزه القمح. وبني درويش هنا أسطوره الشخصية التي أراد لها أن تكون عنوانا لموته الخاص، هو يجد في موته حياة ما كامنة كما يجد ثنائية الفناء والانبعث إلى الحياة في حبة القمح، والمماهة المتأتية من خبرية حبة القمح عن المبتدأ أنا-الذات الشاعرة المقبلة على الفناء، مماهة ممتدة بعد ذلك في النعت "التي ماتت لكي تخضر ثانية"، ومن هنا كان استنتاج الذات بأن في موتها حياة ما¹.

لقد آمن درويش بأنّ الشاعر المبدع سليل الخلود فما نقشه الأسلاف من فنون على الجدران ظل متوجها في ذاكرة الزمن. فالكتابة تحقيق الكينونة. ونهاية لاغتراب الذات المبدعة².

يجل اللون الأخضر إلى موسم الربيع الذي يرتبط بشعيرة طقسية هي عودة الحياة لتموز طالبا الخصب والنماء إلى الأرض التي تخضّر وتتجدد. وفي ذلك محايلة رمزية بين تموز الذي يتجدد في فصل الربيع وقصيدة الجدارية التي مثلت تعويذة الشاعر لقهر الموت والاحتفاء بالحياة من خلال الإبداع الذي يهزم الموت. ولذلك يجلل درويش قصيدته باللون الأخضر الذي يعود مع موسم الربيع علامة آلهة وآلهات الخصب والنماء في الأساطير الوثنية القديمة. ولا يخفى أنّ استدعاء عناصر أسطورة الموت والبعث بعمق من دلالات وإيحاءات قصيدة الجدارية المكرسة بكاملها لتجربة الموت والحياة فهي أسطورة ثنائية مدارها على النقيضين³.

نلاحظ في هذا المقطع أنّ اللون الأخضر اكتسى دلالاته الإيجابية لاستناده على عناصر كثفت من فاعليته مثل: السنابل، الحق، البقاء، القمح، حياة، والذي زاد من إيحائيه هو مجيء الفعل

¹ - خالد عبد الرؤوف الجبر، رمز العنقاء في شعر محمود درويش، ص 1158.

² - مصطفى الغراي، خطاب الموت في جدارية محمود درويش رثاء استباقي لذات حدثت في الموت طويلاً، 2012، Nizwa.com.

³ - مصطفى الغراي، خطاب الموت في جدارية محمود درويش، مجلة نزوى، ع72، ذو القعدة-أكتوبر/1433-2012، ص44.

"تحضر" بهذه الصيغة التي تدلّ على الحركة، وفي نفس الوقت توحى هذه الكلمات على التجدد والاستمرار¹.

وفي قصيدة جدارية يكرّر الشاعر اللون الأخضر الذي يوحي بالحياة:

حَضْرَاءُ، أَرْضُ قَصِيدَتِي حَضْرَاءُ
يَحْمِلُهَا الْغَنَائِيُونَ مِنْ زَمَنِ إِلَى زَمَنِ كَمَا هِيَ
فِي خُصُوبَتِهَا
وَلِي مِنْهَا: تَأْمُلُ نَرْجِسٍ فِي مَاءِ صُورَتِهِ.²

نجد التكرار يتجسّد في حركة لونية ترسم أرضية الجدارية، وتحيء خضراء نابضة بالحياة يواجه فيها الشاعر مآسي الحياة والموت:³

حَضْرَاءُ أَرْضُ قَصِيدَتِي حَضْرَاءُ، عَالِيَةٌ...
حَضْرَاءُ، أَرْضُ قَصِيدَتِي حَضْرَاءُ،
أَرْضُ قَصِيدَتِي حَضْرَاءُ، حَضْرَاءُ، أَرْضُ قَصِيدَتِي
حَضْرَاءُ عَالِيَةٌ، حَضْرَاءُ، أَكْتَبَهَا عَلَى نَشْرِ السَّنَابِلِ.*

يجيء التكرار مولداً لخمس حركات أساسية في النص. وهي حركات ترسم في مجملها منظور تلك اللحظة التي انتهت بانتصار الحياة على الموت، من غير أن تكون اللحظة مزهوة بذلك الانتصار

¹ - خالد مديحة، معمارية الصورة في النص الشعري المعاصر (جدارية محمود درويش نموذجاً)، معارف، ع15، جوان 2014، قسم الآداب واللغات، البويرة، ص 140.

² - محمود درويش، جدارية، (الأعمال الكاملة)، ص 473.

³ - ينظر: أحمد محمد القضاة، الظواهر الأسلوبية في جدارية محمود درويش، ص 267.

* - يتكرّر اللون الأخضر في القصيدة في صفحات متعدّدة من الجدارية.

ينظر، محمود درويش، جدارية، (الأعمال الجديدة)، ص 453-465-473-500.

المؤقت، أو مملوءة بالخوف من مجيء اللحظة النقيض. ومن الواضح أنّ التركيز على اللون الأخضر سيكون إشارة دالة على اللحظة التي فارقت فيها الذات عالم البياض، بكل ما يرمز إليه إلى عالم الخضرة¹.

ويتضح من خلال قول الشاعر:

أَرَى مَا أُرِيدُ مِنَ الرُّوحِ: وَجْهَ الْحَجَرِ

وَقَدْ حَكَّهُ الْبُرْقُ، خَضْرَاءُ يَا أَرْضُ... خَضْرَاءُ يَا أَرْضَ رُوحِي

أَمَا كُنْتُ طِفْلاً عَلَى حَافَةِ الْبُئْرِ يَلْعَبُ؟

مَا زِلْتُ أَلْعَبُ... هَذَا الْمَدَى سَاحَتِي، وَالْحِجَارَةُ رِيحِي.²

تحوّل الشاعر درويش إلى صانع أساطير، فأتاح له تكرار "خضراء يا أرض" إعادة ترتيب مكونات الطبيعة وفق رؤية إبداعية خلّاقة جديدة، حيث تتراءى الأرض خضراء تفوح بعبق انبعاث الحياة والخصوبة والنماء والتجدّد والولادة، وكأنّها بلونها خضرة الجنة المستعادة. فتغدو الطبيعة بكرا لم تمسها برائن الصراعات، ولم تدنّسها ويلات الحروب... إنّها أسطورة درويشية أسس الشاعر خلالها مشهداً من مشاهد الفردوس المفقود اعتماداً على عناصر الطبيعة وعناصر الوجود³.

ومن أساطير الانبعاث والتجدّد عن الخلود التي وظفها درويش في شعره "أسطورة طائر الفينيق"، التي تجسّد حالة الإنسان الفلسطيني للانبعاث من جديد وخصوصاً بعد المذابح المتلاحقة التي واجهها عبر تاريخه الطويل⁴، «وإذا كانت مهمّة الرّمز الأسطوري هو أن يخرج من العام إلى

¹ - خليل الشيخ، جدارية محمود درويش بين تحرير الذات ووعي التحرّر منها، ص 112-113.

² - محمود درويش، أرى ما أريد (رباعيات)، ص 787.

³ - ينظر: الحسن بواجلابن، بلاغة الإنزياح في شعر محمود درويش، ص 422.

⁴ - عقبة فالح عبد الهادي طه، الإستعارات الكبرى ودلالاتها في أعمال محمود درويش، ص 138.

الخاص، والوجود من العدم، والحضور من الغياب، والحاضر من الماضي، والمستقبل من الحاضر، والبراعم الخضراء من الساق اليابسة بعد إحيائها، فالعثور عن المعادل الموضوعي - كما يرى (ت.س. إيوت)، وهو سر بقاء القصيدة وخلودها، وليست العبرة في سكب العواطف وتكثيفها فيها من خلال الدم العربي كَلِّه في فلسطين تخرج كلَّ يوم الشخصية العربية نظيفة ظاهرة مطهرة منبعثة من جديد كانبعث طائر الفينيق الذي يحول رماد الأمة إلى خضرة دائمة»¹.

حيث يستدعي محمود درويش أسطورة طائر الفينيق في إشارة إلى إرادة الحياة لدى الإنسان الفلسطيني وتجدد الأمل لديه رغم غزارة الدم الفلسطيني المسفوك²، حيث يقول في قصيدة "نشيد إلى الأخضر" من ديوان (أعراس 1977):

جَدَّدْ أَيْهَا الْأَخْضَرُ مَوْتِي
إِنْ فِي جُثَّتِي الْأُخْرَى فُضُولًا وَبِلَادٍ
أَيْهَا الْأَخْضَرُ فِي هَذَا الْأَسْوَدِ السَّائِدِ فِي الْأَخْضَرِ فِي بَحْثِ
الْمَنَادِيلِ عَنِ النَّيْلِ وَعَنْ مَهْرِ الْعُرُوسِ
الْأَخْضَرُ الْأَخْضَرُ فِي كُلِّ الْبَسَاتِينِ الَّتِي أَحْرَقَهَا السُّلْطَانُ
وَالْأَخْضَرُ فِي كُلِّ رَمَادٍ
لَنْ أُسَمِّيكَ انْتِقَالَ الرَّمْرِ مِنْ حُلْمٍ مِنْ يَوْمٍ
أُسَمِّيكَ الدَّمَ الطَّائِرَ فِي هَذَا الزَّمَانِ
وَأُسَمِّيكَ انْبِعَاثَ السُّنْبُلَةِ.³

¹ - محمد فؤاد السلطان، الرموز التاريخية والدينية والأسطورية في شعر محمود درويش، ص 18.

² - عقبة فالح عبد الهادي طه، الإستعارات الكبرى ودلالاتها في أعمال محمود درويش، ص 139.

³ - محمود درويش، مج 1، أعراس (نشيد إلى الأخضر)، ص 654.

قد تكرّرت مفردة الأخضر أربعاً وعشرين مرّة في ديوانه "أعراس" وأفرد لها نشيداً كاملاً هو قصيدة "نشيد إلى الأخضر"¹.

يتردد هذا اللون الأخضر بشكل ملفت تأكيداً على دلالة العطاء والأمل مع تظليل اللون وتكثيف إيحاءه الرمزي ومراعاة التضاد الخفي².

وقد أثبت محمود درويش نفسه في مجموعة (نص حضرة الغياب) هذا اللون، حين قال معللاً هذا الاخضرار في لون العنقاء، وتلك المجانبة للون الذهبي الذي يشتهر به طائر الفينيق³:

وبحثنا عن زهرتنا الوطنية، فلم نجد أفضل من شقائق النعمان التي سمّاها الكنعانيون "جراح الحبيب" وبحثنا عن طائرنا الوطني، فاخترنا "الأخضر" تيمناً بانبعاثه من الرماد، وتجنّباً لسوء فهم من أخوة "الفينيق"...⁴

2-3 اللون الأحمر:

تعدّدت دلالات اللون الأحمر في التراث الشعبي وتباينت مفهوماته بصورة تجعله لوناً مميزاً. وقد جاء هذا التباين نتيجة لارتباطه بأشياء طبيعية بعضها يثير البهجة والانشرح وبعضها يثير الألم والانقباض. فمن ارتباطه بلون الدم استعمل للتعبير عن المشقة والشدة والخطر، ومن ارتباطه بلون النار مادة الشيطان استعمل للتعبير عن الغواية، ومن ارتباطه بالذهب والياقوت والورد استعمل رمزاً للجمال... ولظهوره على بعض أعضاء الجسم نتيجة انفعالات معيّنة استعمل رمزاً للخجل والحياء تارةً، وللغضب تارةً أخرى، وغير ذلك⁵.

¹ - عادل مصطفى أحمد الأسطة، محمود درويش ولغة الظلال staff-old.najah.edu

² - عبد الخالق محمد، التشكيل الجمالي في الشعر الفلسطيني، بحث مقدم لنيل درجة الدكتوراه في النقد الأدبي، إشراف: د. عز الدين إسماعيل، معهد البحوث والدراسات العربية، القاهرة، 1999، ص 224.

³ - خالد عبد الرؤوف الجبر، رمز العنقاء في شعر محمود درويش، ص 1146.

⁴ - محمود درويش، في حضرة الغياب، مكتبة الصداقة الإلكترونية: www.alsadaqa.com

⁵ - أحمد مختار عمر، اللّغة واللّون، ص 211-212.

واللون الأحمر عند العرب لون مكروه ومشؤوم «أشأم من أحمر عاد»¹.

ولا تختلف دلالة اللون الأحمر في شعر محمود درويش عن الدلالة الشائعة له في الشعر فهو يشير إلى الثورة والغضب².

في تناص آخر للرموز الميثولوجية الدالة على الخصب والانبعاث يستدعي درويش الرمز الأسطوري (أدونيس) إله الخصب عند الكنعانيين والذي يرمز إلى دورة الطبيعة المتحوّلة مع دورة الفصول، حيث يستحضر الشاعر هذه الأسطورة ليبرز للمتلقي صورة الحب المتلازم مع معاني الفداء والتضحية والذي تفسح عنه الأسطورة الدرامية حيث يأخذ الدم فيها معنى يعكس واقع التجربة ودلالاتها، مع التحول في مضمون الأسطورة³.

يقول درويش في "لا تعتذر عما فعلت":

نَزَفَ الْحَبِيبُ شَقَائِقَ النُّعْمَانِ،

فَاصْفَرَّتْ صُخُورُ السَّفْحِ مِنْ

وَجَعِ الْمَخَاضِ الصَّعْبِ،

وَاحْمَرَّتْ،

وَسَالَ المَاءُ أَحْمَرُ،

فِي عُرُوقِ رَبِيعِنَا....

أُولَى أُغَانِينَا دَمِ الحُبِّ الَّذِي

سَفَكَتَهُ آلَهُةُ

وَآخِرُهَا دَمٌ سَفَكَتَهُ آلَهُةُ الحَدِيدِ...⁴

¹ - محمد عجيبة، موسوعة أساطير العرب عن الجاهلية ودلالاتها، ج2، ص 201.

² - شفيق طه النوباني، محمود درويش قيتارة فلسطين، القدس العربي، 29/08/2012. alquds.co.uk

³ - مفيد نجم، التناص الأسطوري في شعر محمود درويش، ص 117.

⁴ - محمود درويش، لا تعتذر عما فعلت، (الأعمال الجديدة)، ص 50.

يتجلى اللون الأخضر أيضاً من خلال أسطورة أدونيس إذ يسترجع الشاعر شخصية المسيح كأسطورة للانبعث ويجعله موازياً لأسطورة أدونيس¹.

هَذَا أَخْضِرَارُ الْمَدَى وَأَحْمِرَارُ الْحَجَارَةِ

هَذَا نَشِيدِي

وَهَذَا خُرُوجُ الْمَسِيحِ مِنَ الْجُرْحِ وَالرَّيْحِ

أَخْضَرَ مِثْلَ النَّبَاتِ يُعْطِي مَسَامِيرَهُ وَقَيْوُدِي.²

يقول محمد باروت: «المسيح هو نفسه تجل لنعمان... فالأخضر هنا ليس المعنى اللوني المرتبط به في ظاهر اللفظ، بل هو الانبعث الكوني للأرض في معنى المعنى أو في الدلالة الضمنية للفظ. وترافق الاخضرار مع الاحمرار، هو توافق الانبعث الكوني للأرض والإنسان مع الفعل الافتدائي، الذي يموت فيه تموز وكنعان والمسيح وكلهم تجليات لنمط أصلي واحد أفراداً ويعثون جماعات أو كونا»³.

إن استدعاء الشاعر هنا الرمز الأسطوري "أدونيس" والذي تشير الرواية الميثولوجية إلى موته على يد الخنزير البري، الذي طعنه بنابه فأسال دمه الذي نبت عليه حقل شقائق النعمان الحمراء، فهو بلا شكّ يمثّل هنا استعارة واضحة من الشاعر لحالة الإنسان الفلسطيني المعذب من كثرة جراحاته على يد المحتلّ، فمثلاً تفتحت شقائق النعمان من دم أدونيس يبعد أن أدماه الخنزير البري، فإنّ الإنسان الفلسطيني سيزهر بمستقبله رغم كلّ الجراح ورغم كلّ مجازر الاحتلال التي تهدف إلى محوه من الوجود.⁴

¹ - مرضيه زارع زرديني، ظاهرة التناس في لغة محمود درويش الشعرية، ص 91.

² - محمود درويش، قصيدة الأرض، مج1، ص 641.

³ - ينظر: محمد جمال باروت، زيتونة المنفى دراسات في شعر محمود درويش، ص 59.

⁴ - عقبة فالج عبد الهادي طه، الإستعارات الكبرى في أعمال محمود درويش، ص 143.

خاتمة

خاتمة

استعمل "محمود درويش" الأساطير لإثراء شعره كما فعل الشعراء الرواد المعاصرين أمثال "بدر شاكر السياب" و"عبد الوهاب البياتي" و"خليل حاوي" و"أدونيس" وغيرهم، وذلك كان طبعا بدلالات إيحائية جديدة، ولم يسمح للأساطير أن تقع موقع فكرته وتعلقه بدلالاتها الموروثة، بل استخدمها كطريقة فنية لبيان أفكاره وتجاربه.

وكان من وراء ذلك الإستخدام غايات سياسية واجتماعية ونفسية وفنية.

وقصارى قولي وغاية جهدي وصفوة قولي ومفاد حديثي أنني خلصت إلى جملة من النتائج

أهمها:

- أولاً: تميزت البنية اللغوية في الخطاب الشعري لدى محمود درويش وبالخصوص "الجدارية" بسمات فنية وجمالية ودلالية، جعلتها تنفرد عن أشعاره السابقة مثل: سرير الغريبة، مديح الظل العالي...
- تتسم لغة محمود درويش بالتحول والديمومة والتمرد لشكل جديد وتصبح أكثر إيجاء ودلالة وذلك بتجاوز ما هو مألوف إلى اللامألوف.
- ثانياً: اتسمت الجدارية بمعجم شعري ثري حيث استغل الشاعر مكونات الطبيعة ومفردات أسطورية، وأشرك لغة الجسد في معاناته، ومرجعيات متعددة تجمع بين ما هو أدبي وفلسفي وديني بغير تبيان طبيعة اشتباك الموت مع الحياة، وحضور الذات وغياها.
- ثالثاً: لتكون الجدارية رمزا لما عاشه الشاعر، صبغها بالبياض أي رسم فضاء القصيدة بفراغات لها إشارات ومعان وظلال، تختلف باختلاف إحساس الشاعر فكانت تارة دليل الصراع بين الحياة والموت، وتارة أخرى دليلا على المكان اللامتناهي وعلى المرض وعلى الغيوبة.

- رابعاً: يمتلك هذا البياض دلالة نفسية وفي ذات اللحظة دلالة فنية جمالية مما يسهم في انسجام القصيدة وتناسقها، كما أنه في الحقيقة قد يعتبر عاملاً من عوامل الإبهام والغموض.
- خامساً: تكثيف الصور والرموز مستعيناً بكل الوسائل والأدوات التراثية والإبداعية مثل: الأساطير القديمة، أين وظف الشاعر شخصية جلجامش هذه الأسطورة الفذة التي ناشد فيها الشاعر جلجامش الحياة وانحاز إليها كما انبت الصورة في الجدارية أولاً على الموت، حيث هو الهاجس الأول فيها أين طرح الشاعر أسئلة مصيرية فلسفية، من الصعب إيجاد إجابة عنها، وصورة الموت عند الشاعر (الخوف التخلص من العقدة، الإستهزاء والتهمك).
- سادساً: تمكن محمود درويش من تطوير شعره شكلاً ومضموناً، حيث اكتسى شعره بطابع الغنائية، والتي بدورها طوّرها ووسعها لتشمل الدراما والملحمة.
- سابعاً: القصائد الأولى لمحمود درويش استعملت فيها الأسطورة بشكل قليل وبسيط وابتداءً من قصيدته "سرحان يشرب القهوة" بدأ يوظف الرمز بطريقة عميقة، فالحاجة إلى توظيف الأسطورة فرضته ظروف جديدة متعددة سياسية وحضارية وفكرية، بالإضافة إلى التأثير بالرواد وت.إس.إليوت.
- ثامناً: نوع الشاعر من توظيف الأساطير مثل (اليونانية، البابلية، طروادة) وربطها بشخصيات تاريخية كأحمد الزعتر، شموليت، عشتروت فالجدارية تحفل بالرموز والإشارات على اختلافها.
- تاسعاً: من الأساطير ما وظفها الشاعر محمود درويش مرة واحدة ولا بد أنها تجسد فكرة واحدة ومن الأساطير ما استعملت لأكثر من مرة مثل: العنقاء وعناة وأنكيدو...
- عاشراً: درويش لا ينقل الأسطورة بقدر ما يحولها، فهو صاحب أسطورة القصيدة وفقاً للآليات الرمزية الدينامكية للخلق وليس التعبير، وبذلك لا تبقى الأسطورة نفسها بل تتحول وتختلف.

- **حادي عشر:**ركز الشاعر محمود درويش على "محور الموت" فهو الموضوع الأكثر أهمية عند الشاعر، فرؤية درويش تنبع من إيديولوجيا معينة، وهي أن استرجاع الوطن والعودة لا يتحققان إلا عن طريق الموت.

فالموت عند درويش هو نقطة البدء نحو حياة كريمة حرة ألغى فيه اسمه.

- **ثاني عشر:**الأسطورة عند محمود درويش هي إحساس تتجمع فيه المتناقضات بما فيها من الأزمنة والأمكنة.

- **ثالث عشر:**وظف الشاعر عدة آليات لتوظيف الرموز في شعره كآلية الامتصاص والإرجاع والتكثيف والتوظيف الرمزي البسيط والإبتداعي وتقنية القناع)..

والسؤال الذي يطرح نفسه ها هنا: هل استطاع الشاعر محمود درويش أن يطور شعره ويجدده من خلال توظيف الأسطورة في شعره أوعبر أعماله المتأخرة؟ وما هي التقنيات المستعملة في توظيفه؟ وهل توجد أساطير أخرى خفية غير ظاهرة للقارئ الناقد؟

إن الباحث المتأمل في شعر محمود درويش يدرك لا محالة أن موضوع الأسطورة في الجدارية وفي شعر محمود درويش عموماً لا يزال محتاجاً إلى التنقيب والبحث، فهذا الموضوع مجال متسع ولا نستطيع أن نفصل فيه في برهة من الوقت لاتساع مجال الشعر العربي الحديث وامتداد تناصاته الأسطورية والتاريخية والدينية.

وقصارى قولنا أن نترك هذا الموضوع مفتوحاً لدراسات لاحقة.

وفي الأخير أسأل الله أني قد وفقت ولو بالقليل في دراستي المتواضعة.

الفلان

الملحق رقم 01: قصيدة الأرض

-I-

فِي شَهْرِ آذَارَ ، فِي سَنَةِ الْإِنْتِفَاضَةِ ، قَالَتْ لَنَا الْأَرْضُ
 أَسْرَارَهَا الدَّمَوِيَّةَ . فِي شَهْرِ آذَارَ مَرَّتْ أَمَامَ
 الْبَنْفَسَجِ وَالْبُنْدُقِيَّةِ خَمْسُ بَنَاتٍ . وَقَفْنَ عَلَى بَابِ
 مَدْرَسَةِ ابْتِدَائِيَّةٍ ، وَاشْتَعَلْنَ مَعَ الْوَرْدِ وَالزَّرْعَتِ
 الْبَلَدِيِّ ، إِفْتَحْنَ نَشِيدَ التُّرَابِ ، دَخَلْنَ الْعِنَاقَ
 النَّهَائِيَّ - آذَارُ يَأْتِي إِلَى الْأَرْضِ مِنْ بَاطِنِ الْأَرْضِ
 يَأْتِي ، وَمِنْ رَقْصَةِ الْفَتَيَاتِ - الْبَنْفَسَجِ مَالَ قَلِيلاً
 لِيُعْبَرَ صَوْتِ الْبَنَاتِ . الْعَصَافِيرُ مَدَّتْ مَنَاقِيرَهَا
 فِي اتِّجَاهِ النَّشِيدِ وَقَلْبِي .
 أَنَا الْأَرْضُ¹
 وَالْأَرْضُ أَنْتِ
 خَدِيجَةُ! لَا تُغْلِقِي الْبَابَ
 لَا تَدْخُلِي فِي الْغِيَابِ
 سَنَطْرُدُهُمْ مِنْ إِنْاءِ الرُّهُورِ وَحَبْلِ الْعَسِيلِ
 سَنَطْرُدُهُمْ عَنْ حِجَارَةِ هَذَا الطَّرِيقِ الطَّوِيلِ

¹ محمود درويش، الديوان، مج1، ص637.

سَنَطَرُدُهُمْ مِنْ هَوَاءِ الْجَلِيلِ .
 وَفِي شَهْرِ آذَارَ، مَرَّتْ أَمَامَ الْبَنْفُسَجِ وَالْبُنْدُقِيَّةِ خَمْسُ
 بَنَاتٍ . سَقَطْنَ عَلَى بَابِ مَدْرَسَةِ إِبْتِدَائِيَّةٍ . لِلطَّبَاشِيرِ
 فَوْقَ الْأَصَابِعِ لَوْنُ الْعَصَافِيرِ . فِي شَهْرِ آذَارَ قَالَتْ
 لَنَا الْأَرْضُ أَسْرَارَهَا .

-1-

أُسْمِي التُّرَابِ إِمْتِدَاداً لِرُوحِي
 أُسْمِي يَدَيَّ رَصِيفَ الْجُرُوحِ
 أُسْمِي الْحَصَى أَجْنِحَهُ
 أُسْمِي الْعَصَافِيرَ لَوْزاً وَتِينُ
 أُسْمِي ضُلُوعِي شَجَرَ
 وَأَسْتَلُّ مِنْ تِينَةِ الصَّدْرِ عُصْنًا
 وَأَقْدِفُهُ كَالْحَجَرِ¹
 وَأَنْسِفُ دَبَابَةَ الْفَاتِحِينَ .

-II-

وَفِي شَهْرِ آذَارَ قَبْلَ ثَلَاثِينَ عَامًا وَخَمْسِ حُرُوبٍ،
 وُلِدْتُ عَلَى كَوْمَةٍ مِنْ حَشِيشِ الْقُبُورِ الْمُضِيِّءِ .
 أَبِي كَانَ فِي قَبْضَةِ الْأَنْجَلِيزِ . أُمِّي تُرَبِّي جَدِيلَتَهَا
 وَامْتِدَادِي عَلَى الْعُشْبِ . كُنْتُ أُحِبُّ " جِرَاحَ

¹ محمود درويش، الديوان، مج1، ص638.

الحبيب " وأجمعها في جُيُوبِي ، فتدبُلُ عندَ الظَّهيرةِ ،
 مرَّ الرِّصَاصُ عَلَى قَمَرِي اللَّيْلِكِي فَلَمْ يَنْكَسِرْ
 غَيْرَ أَنَّ الزَّمَانَ يَمُرُّ عَلَى قَمَرِي اللَّيْلِكِي فَيَسْنُقُ فِي
 القَلْبِ سَهْوًا ...

وَفِي شَهْرِ آدَارِ مَمْتَدُّ فِي الأَرْضِ

فِي شَهْرِ آدَارِ تَنْتَشِرُ الأَرْضُ فِينَا

مَوَاعِيدَ غَامِضَةً

وَاحْتِفَالًا بَسِيطًا

وَنَكْتَشِفُ البَحْرَ تَحْتَ النَوَافِدِ

وَالقَمَرَ اللَّيْلِكِي عَلَى السَّرْوِ

فِي شَهْرِ آدَارِ نَدْخُلُ أَوَّلَ سِجْنٍ وَنَدْخُلُ أَوَّلَ حُبِّ .

وَتَنْهَمُرُ الذِّكْرِيَّاتُ عَلَى قَرْيَةٍ فِي السِّيَاحِ

وُلِدْنَا هُنَاكَ وَمَ نَتَجَاوَزُ ظِلَالَ السَّفَرَجَلِ¹

كَيْفَ تَفْرَيْنَ مِنْ سُبُلِي يَا ظِلَالَ السَّفَرَجَلِ ؟

فِي شَهْرِ آدَارِ نَدْخُلُ أَوَّلَ حُبِّ

وَنَدْخُلُ أَوَّلَ سِجْنٍ

وَتَنْبَلِجُ الذِّكْرِيَّاتُ عِشَاءً مِنَ اللُّعَةِ العَرَبِيَّةِ

قَالَ لِي الحُبُّ يَوْمًا : دَخَلْتُ إِلَى الحُلْمِ وَحَدِيدِي فَضَعْتُ

وَضَاعَ بِي الحُلْمُ . قُلْتُ : تَكَاتَرُ ! تَرِ النَّهْرَ يَمْشِي

إِلَيْكَ .

¹ محمود درويش، الديوان، مج1، ص639.

وَفِي شَهْرٍ آذَارَ تَكْتَشِفُ الْأَرْضُ أَنَهَارَهَا

-2-

بِلَادِي الْبَعِيدَةَ عَنِّي ... كَقَلْبِي !

بِلَادِي الْقَرِيبَةَ مِنِّي ... كَسِحْنِي !

لِمَاذَا أُعْنِي

مَكَانًا ، وَوَجْهِي مَكَانٌ؟

لِمَاذَا أُعْنِي

لِطُفْلِ يَنَامُ عَلَى الرَّعْفَرَانِ

وَفِي طَرْفِ النَّوْمِ خِنْجَرٌ

وَأُمِّي تُنَاوِلُنِي

صَدْرَهَا¹

وَمَمُوتُ أَمَامِي

بِنَسْمَةِ عَنَبَرٍ؟

-III-

وَفِي شَهْرٍ آذَارَ تَسْتَيْقِظُ الْحَيْلُ

سَيِّدَتِي الْأَرْضَ!

أَيُّ نَشِيدٍ سَيَمَثِي عَلَى بَطْنِكَ الْمَتَمَوِّجِ ، بَعْدِي ؟

وَأَيُّ نَشِيدٍ يُلَائِمُ هَذَا النَّدَى وَالْبَحُورَ

كَأَنَّ الْهَيَاكِلَ تَسْتَفْسِرُ الْآنَ عَنْ أَنْبِيَاءِ فِلِسْطِينَ فِي بَدَائِعِهَا

الْمَتَوَاصِلِ

¹ محمود درويش، الديوان، مج1، ص640.

هَذَا اخْضِرَارُ الْمَدَى وَاحْمِرَارُ الْحِجَارَةِ

هَذَا نَشِيدِي

وَهَذَا خُرُوجُ الْمَسِيحِ مِنَ الْجُرْحِ وَالرَّيْحِ

أَخْضَرَ مِثْلَ النَّبَاتِ يُعْطِي مَسَامِيرَهُ وَفِيُودِي

وَهَذَا نَشِيدِي

وَهَذَا صُعودُ الفَتَى العَرَبِيِّ إِلَى الخُلْمِ وَالْقُدْسِ ...

فِي شَهْرِ آدَارَ تَسْتَيْقِظُ الخَيْلُ

سَيِّدَتِي الأَرْضُ! ¹

وَالقَمَمُ اللُّوَلِيَّةُ تَبْسُطُهَا الخَيْلُ سَجَادَةً لِلصَّلَاةِ السَّرِيعَةِ

بَيْنَ الرَّمَاحِ وَبَيْنَ دَمِي .

نِصْفَ دَائِرَةِ تَرَجُعِ الخَيْلِ قَوْسًا

وَيَلْمَعُ وَجْهِي وَوَجْهُكَ حَيْفًا وَعُرسًا

وَفِي شَهْرِ آدَارَ يَنْخَفِضُ البَحْرُ عَنَ أَرْضِنَا المِسْتَطِيلَةِ مِثْلَ

حِصَانٍ عَلَى وَتَرِ الجِنْسِ .

وَفِي شَهْرِ آدَارَ يَنْتَفِضُ الجِنْسُ فِي شَجَرِ السَّاحِلِ العَرَبِيِّ

وَلِلْمَوْجِ أَنْ يَحْسِبَ المَوْجَ ... أَنْ يَتَمَوَّجَ ... أَنْ

يَتَزَوَّجَ ... أَوْ يَتَضَرَّجَ بِالقُطْنِ

أَرْحُوكَ - سَيِّدَتِي الأَرْضُ - أَنْ تَسْكُنِي وَأَنْ تُسْكِنِي

¹ محمود درويش، الديوان، مج1، ص641.

صَهِيلِكِ

أَرْجُوكِ أَنْ تَدْفِنِي مَعَ الْفَتَيَاتِ الصَّغِيرَاتِ بَيْنَ الْبَنْفَسِجِ

وَالْبُنْدُوقِيَّةِ

أَرْجُوكِ - سَيِّدَتِي الْأَرْضَ - أَنْ تُخَصِّي عُمْرِي الْمَتَمَائِلَ

بَيْنَ سُؤَالَيْنِ : كَيْفَ ؟ وَأَيْنَ ؟

وَهَذَا رِبْعِي الطَّلِيْعِيُّ

هَذَا رِبْعِي النَّهَائِيُّ

فِي شَهْرِ آذَارِ رَوَّجَتِ الْأَرْضُ أَشْجَارَهَا.¹

-3-

كَأَنِّي أَعُودُ إِلَى مَا مَضَى

كَأَنِّي أَسِيرُ أَمَامِي

وَبَيْنَ الْبَلَاطِ وَبَيْنَ الرَّضَا

أُعِيدُ إِنْسَجَامِي .

أَنَا وَلَدُ الْكَلِمَاتِ الْبَسِيطَةِ

وَشَهِيدُ الْحَرِيطَةِ

أَنَا زَهْرَةُ الْمَشْمَشِ الْعَائِلِيَّةِ .

فِيهَا أَيُّهَا الْقَابِضُونَ عَلَى طَرْفِ الْمِسْتَحِيلِ

مَنْ الْبَدءِ حَتَّى الْجَلِيلِ

أَعِيدُوا إِلَيَّ يَدَيَّ

¹ محمود درويش، الديوان، مج1، ص642.

أعيذوا إليَّ الهويَّة !

-IV-

وَفِي شَهْرٍ آذَارَ تَأْتِي الظِّلَالُ حَرِيرِيَّةً وَالْعُرَاةُ بِدُونِ ظِلَالٍ
وَتَأْتِي العَصَافِيرُ غَامِضَةً كَاعْتِرَافِ البَنَاتِ
وَوَاضِحَةً كَالْحَقُولِ

العَصَافِيرُ ظِلُّ الحَقُولِ عَلَى القَلْبِ وَالكَلِمَاتِ .¹

خَدِيجَةُ !

- أَيْنَ حَفِيدَاتِكَ الذَاهِبَاتِ إِلَى حُبَّهِنَّ الجَدِيدِ ؟

- ذَهَبْنَ لِيَقْطُنَّ بَعْضَ الحِجَارَةِ -

قَالَتْ خَدِيجَةُ وَهِيَ تَحْتُ النَّدَى خَلْفَهُنَّ .

وَفِي شَهْرٍ آذَارَ يَمْشِي التُّرَابُ دَمًا طَارِجًا فِي الظَّهِيرَةِ...

خَمْسُ بَنَاتٍ يُجَبِّنُ حَقْلًا مَنِ القَمَحِ تَحْتَ الضَّفِيرَةِ...

يَقْرَأَنَّ مَطْلَعُ أَنْشُودَةٍ عَن دَوَالِي الحَلِيلِ . وَيَكْتُبَنَّ

خَمْسَ رَسَائِلٍ :

نَحْيًا بِلَادِي

مِنَ الصَّفْرِ حَتَّى الجَلِيلِ

وَيَحْلُمَنَّ بِالقُدْسِ بَعْدَ امْتِحَانِ الرَّبِيعِ وَطَرِدَ العُرَاةُ .

خَدِيجَةُ ! لَا تُعَلِّقِي البَابَ خَلْفَكَ

لَا تَذْهَبِي فِي السَّحَابِ

سُطْمَطِرُ هَذَا النَّهَارِ

¹ محمود درويش، الديوان، مج1، ص643..

سُئِمَطِرُ هَذَا النَّهَارِ رِصَاصاً
 سُئِمَطِرُ هَذَا النَّهَارِ !
 فِي شَهْرِ آذَارِ، فِي سَنَةِ الْإِنْتِفَاضَةِ، قَالَتْ لَنَا الْأَرْضُ
 أَسْرَارَهَا الدَّمَوِيَّةَ: خَمْسُ بَنَاتٍ عَلَى بَابِ مَدْرَسَةٍ¹
 ابْتِدَائِيَّةٍ يَفْتَحِمْنَ جُنُودَ الْمِظَلَّاتِ، يَسْطَعُ بَيْتُ
 مِنَ الشَّعْرِ أَخْضَرَ... أَخْضَرَ. خَمْسُ بَنَاتٍ عَلَى
 بَابِ مَدْرَسَةٍ ابْتِدَائِيَّةٍ يَنْكَسِرْنَ مَرَايَا مَرَايَا
 الْبَنَاتُ مَرَايَا الْبِلَادِ عَلَى الْقَلْبِ...
 فِي شَهْرِ آذَارِ أُحْرِقَتْ الْأَرْضُ أَزْهَارَهَا.

-4-

أَنَا شَاهِدُ الْمَذْبَحِ
 وَشَهِيدُ الْحَرِيطَةِ
 أَنَا وَلَدُ الْكَلِمَاتِ الْبَسِيطَةِ
 رَأَيْتُ الْحِصَى أَجْنِحَةَ
 رَأَيْتُ النَّدَى أَسْلِحَةَ
 عِنْدَمَا أَغْلَقُوا بَابَ قَلْبِي عَلَيَّ
 وَأَقَامُوا الْحَوَاجِرَ فِيَّ
 وَمُنِعَ التَّجَوُّلُ

¹ محمود درويش، الديوان، مج1، ص644.

صَارَ قَلْبِي حَارَةً
 وَضُلُوعِي حِجَارَةً
 وَأَطَلَّ الْقُرْنُفُلُ
 وَأَطَلَّ الْقُرْنُفُلُ¹

-V-

وَفِي شَهْرِ آذَارٍ رَائِحَةٌ لِلنَّبَاتَاتِ . هَذَا زَوَاجُ الْعَنَاصِرِ .
 " آذَارُ أَقْسَى الشُّهُورِ " وَأَكْثَرُهَا شَبَقًا . أَيُّ
 سَيْفٍ سَيَعْبُرُ بَيْنَ شَهِيْقِي وَبَيْنَ زَفِيرِي وَلَا يَتَكَسَّرُ !
 هَذَا عِنَاقِي الزَّرَاعِي فِي ذَرْوَةِ الْحُبِّ . هَذَا انْطِلَاقِي
 إِلَى الْعُمْرِ .

فَاشْتَبِكِي يَا نَبَاتَاتُ وَاشْتَرِكِي فِي انْتِفَاضَةِ جِسْمِي ، وَعَوْدَةَ
 حُلْمِي إِلَى جَسَدِي .
 سَوْفَ تَنْفَجِرُ الْأَرْضُ حِينَ أَحَقِّقُ هَذَا الصُّرَاحَ الْمَكْبَلِ
 بِالرِّيِّ وَالْحَجَلِ الْقَرَوِيِّ .

وَفِي شَهْرِ آذَارٍ نَأْتِي إِلَى هَوَسِ الذِّكْرِيَاتِ ، وَتَنُمُو عَلَيْنَا
 النَّبَاتَاتُ صَاعِدَةً فِي إِتْجَاهَاتِ كُلِّ الْبِدَايَاتِ . هَذَا
 نُمُو التَّدَاعِي . أُسَمِّي صُعودِي إِلَى الزُّنْخِ التَّدَاعِي .
 رَأَيْتُ فِتَاءً عَلَى شَاطِئِ الْبَحْرِ قَبْلَ ثَلَاثِينَ عَامًا
 وَقُلْتُ : أَنَا الْمَوْجُ ، فَابْتَعَدْتُ فِي التَّدَاعِي . رَأَيْتُ
 شَهِيدَيْنِ يَسْتَمِعَانِ إِلَى الْبَحْرِ . عَكَا بَجِيءٌ مَعَ الْمَوْجِ .

¹ محمود درويش، الديوان، مج1، ص645.

عَكَا تَرَوْحَ مَعَ المَوْجِ . وَإِبتَعَدَا فِي التَّدَاعِي .
 وَمالَتْ خَدَيْجَةُ نُحُو النَدَى ، فَاخْتَرَقْتُ ، خَدَيْجَةُ ! لا¹
 تُعَلِّقِي البَابَ !
 إِنَّ الشُّعُوبَ سَتَدْخُلُ هَذَا الكِتَابَ وَتَأْفَلُ شَمْسُ أَرِيحَا
 بِدُونِ طُقُوسِ .

فَيَا وَطَنَ الأنْبِيَاءِ ... تَكَامَلْ !
 وَيَا وَطَنَ الزَّارِعِينَ ... تَكَامَلْ
 وَيَا وَطَنَ الشُّهَدَاءِ ... تَكَامَلْ
 وَيَا وَطَنَ الضَّائِعِينَ ... تَكَامَلْ
 فَكُلُّ شِعَابِ الجِبَالِ إِمْتِدَادٌ لِهَذَا النَشِيدِ ،
 وَكُلُّ الأنَاشِيدِ فِيكَ إِمْتِدَادٌ لِرَبَّنَوِيَّةِ زَمَلْتَنِي .

-5-

مَسَاءٌ صَغِيرٌ عَلَي قَرْيَةٍ مُهْمَلَةٍ
 وَعَيْنَانِ نَائِمَتَانِ
 أَعُودُ ثَلَاثِينَ عَاماً
 وَخَمْسَ حُرُوبٍ
 وَأَشْهَدُ أَنَّ الزَّمَانَ
 يُجِبُّ لِي سُنْبُلَةً
 يُعْنِي المَعْتَى

¹ محمود درويش، الديوان، مج1، ص646.

عَنِ النَّارِ وَالْغُرَبَاءِ¹
 وَكَانَ الْمَسَاءُ مَسَاءً
 وَكَانَ الْمَعْنَى يُعْنَى
 وَيَسْتَجْوِبُونَهُ:
 لِمَاذَا تُعْنَى؟
 يَرُدُّ عَلَيْهِمْ:
 لِأَيِّ أُعْنَى
 وَقَدْ فَتَّشُوا صَدْرَهُ
 فَلَمْ يَجِدُوا غَيْرَ قَلْبِهِ
 وَقَدْ فَتَّشُوا قَلْبَهُ
 فَلَمْ يَجِدُوا غَيْرَ شَعْبِهِ
 وَقَدْ فَتَّشُوا صَوْتَهُ
 فَلَمْ يَجِدُوا غَيْرَ حُزْنِهِ
 وَقَدْ فَتَّشُوا حُزْنَهُ
 فَلَمْ يَجِدُوا غَيْرَ سِجْنِهِ²
 وَقَدْ فَتَّشُوا سِجْنَهُ
 فَلَمْ يَجِدُوا غَيْرَ أَنْفُسِهِمْ فِي الْفُيُودِ
 وَرَاءَ التَّلَالِ
 يَنَامُ الْمَعْنَى وَحِيداً

¹ محمود درويش، الديوان، مج1، ص647.

² المصدر نفسه، ص648.

وَفِي شَهْرِ آذَارِ

تَصْعَدُ مِنْهُ الظَّلَالُ

- VI و 6 -

أَنَا الْأَمَلُ السَّهْلُ وَالرَّحْبُ - قَالَتْ لِي الْأَرْضُ . وَالْعُشْبُ

مِثْلَ التَّحِيَّةِ فِي الْفَجْرِ

هَذَا إِحْتِمَالُ الدَّهَابِ إِلَى الْعُمْرِ خَلْفَ خَدِيجَةَ . لَمْ يَزْرَعُونِي

لِكُنِّي يَحْصُدُونِي

يُرِيدُ الْهَوَاءُ الْجَلِيلِيَّ أَنْ يَتَكَلَّمَ عَنِّي ، فَيَنْعَسُ عِنْدَ خَدِيجَةَ

يُرِيدُ الْغَزَالُ الْجَلِيلِيَّ أَنْ يَهْدِمَ الْيَوْمَ سَجْنِي ، فَيَحْرُسُ ظِلَّ

خَدِيجَةَ وَهِيَ تَمِيلُ عَلَى نَارِهَا

يَا خَدِيجَةُ ! إِنِّي رَأَيْتُ ... وَصَدَقْتُ رُؤْيَايَ . تَأْخُذُنِي

فِي مَدَاهَا وَتَأْخُذُنِي فِي هَوَاهَا . أَنَا الْعَاشِقُ الْأَبْدِيُّ ،

السَّجِينُ الْبَدِيهِيُّ . يِقْتَسِمُ الْبُرْتُقَالُ اخْضِرَارِي وَيُصْبِحُ

هَاجِسَ يَافَا

أَنَا الْأَرْضُ مُنْذُ عَرَفْتُ خَدِيجَةَ¹

لَمْ يَعْرِفُونِي لِكُنِّي يَقْتُلُونِي .

يُوسِعُ النَّبَاتِ الْجَلِيلِيَّ أَنْ يَتَرَعَّرَعَ بَيْنَ أَصَابِعِ كَفِّي وَيَرْسُمُ

هَذَا الْمَكَانَ الْمَوْزَعَ بَيْنَ اجْتِهَادِي وَحُبِّ خَدِيجَةَ

هَذَا إِحْتِمَالُ الدَّهَابِ الْجَدِيدِ إِلَى الْعُمْرِ مِنْ شَهْرِ آذَارِ حَتَّى

رَحِيلِ الْهَوَاءِ عَنِ الْأَرْضِ

¹ محمود درويش، الديوان، مج1، ص649.

هَذَا التُّرابُ تُرابِي
 وَهَذَا السَّحَابُ سَحَابِي
 وَهَذَا جَبِينُ خَدَيْجَةٍ
 أَنَا العَاشِقُ الأَبْدِيُّ - السَّجِينُ البَدِيهِيُّ
 رَائِحَةُ الأَرْضِ تُوقِظُنِي فِي الصَّبَاحِ المَبَكِّرِ...
 قَيْدِي الحَدِيدِيُّ يُوقِظُهَا فِي المِساءِ المَبَكِّرِ
 هَذَا إِحْتِمَالُ الذَّهَابِ الجَدِيدِ إِلَى العُمَرِ ،
 لَا يُسْأَلُ الذَّاهِبُونَ إِلَى العُمَرِ عَن عُمَرِهِمْ
 يُسْأَلُونَ عَنِ الأَرْضِ : هَلْ نَهَضْتَ
 طِفْلَتِي الأَرْضَ!
 هَلْ عَرَفُوكَ لِكَيْ يَذْبُحُوكَ؟¹
 وَهَلْ قَيَّدُوكَ بِأَحْلَامِنَا فَانْحَدَرْتَ إِلَى جُرْحِنَا فِي الشِّتَاءِ ؟
 وَهَلْ عَرَفُوكَ لِكَيْ يَذْبُحُوكَ ؟
 وَهَلْ قَيَّدُوكَ بِأَحْلَامِهِمْ فَارْتَفَعْتَ إِلَى حُلْمِنَا فِي الرِّبْعِ ؟
 أَنَا الأَرْضُ ...
 يَا أَيُّهَا الذَّاهِبُونَ إِلَى حَبَةِ القَمْحِ فِي مَهْدِهَا
 أَحْرَثُوا جَسَدِي !
 أَيُّهَا الذَّاهِبُونَ إِلَى جَبَلِ النَّارِ
 مُرُّوا عَلَيَّ جَسَدِي
 أَيُّهَا الذَّاهِبُونَ إِلَى صَخْرَةِ القُدْسِ

¹ محمود درويش، الديوان، مج1، ص650.

مُرُوا عَلَيَّ جَسَدِي
أَيُّهَا الْعَابِرُونَ عَلَيَّ جَسَدِي
لَنْ تَمُتُوا
أَنَا الْأَرْضُ فِي جَسَدِي
لَنْ تَمُتُوا
أَنَا الْأَرْضُ فِي صَحْوِهَا
لَنْ تَمُتُوا
أَنَا الْأَرْضُ. يَا أَيُّهَا الْعَابِرُونَ عَلَيَّ الْأَرْضِ فِي صَحْوِهَا
لَنْ تَمُتُوا
لَنْ تَمُتُوا
لَنْ تَمُتُوا!¹

¹ محمود درويش، الديوان، مج 1، ص 651.

الملاحق رقم 02 : الأعلام

1- محمود درويش:

في 13 آذار 1941 ولد محمود درويش... في قرية صغيرة شرقي عكا، تدعى "البروة"... وتبعد عن عكا مسافة 9 كيلومترات، وقد قامت أجزاء القرية الشرقية والجنوبية على تلة صخرية، أما القسم الغربي فسهلي. يجد البروة من الجنوب وادي الحلزون الذي تصبّ مياهه في نهر النعامين وقد سمّاها الصليبيون "بروت" ومرّ بها الرحالة ناصر خسرو في القرن الخامس الهجري/الحادي عشر ميلادي¹.

تميّزت البروة مع عدد من القرى العربية بمقاومتها العنيدة للإحتلال الغاصب، حيث إن اليهود عندما دخلوها في العام 1948 تجمع أهاليها مع عرب القرى المجاورة وحرّروها من الإحتلال الإسرائيلي، ليعود هذا الإحتلال بدوره إلى اغتصابها بعد أسبوع. وللقضاء على أيّة جيوب أو أثر للمقاومة، عمد المحتلون الصهاينة إلى هدمها، قاضين على كل أمل لأصحابها الحقيقيين في العودة².

بعد أن طُرد من قريته برفقة عائلته، تواجد الطفل مع عشرات الآلاف من اللاجئين الفلسطينيين في جنوب لبنان. بعد سنتين تقريباً من ذلك قرّر جده، بعد أن يؤس ولم يعد يؤمن بأنّ حلا قد يوفر لمأساة اللاجئين، بأن يعود هو وعائلته إلى فلسطين كـ"متسلّين" سيكتشفون أن قريتهم دمرت وشيدت بدلها قرية فلاحية إسرائيلية أهيهود وكيوتو ياسوز، وسيضطرون إلى العيش كلاجئين في إحدى القرى في الشمال "دير الأسد" ثم سيستقرون لاحقاً في قرية من منطقة حيفا³.

¹ - أحلام يحيى، عودة الحصان الضائع، ص 15.

² - حيدر توفيق بيضون، محمود درويش شاعر الأرض المحتلة، ص ص 11-12.

³ - جئت ولكي لم أعد، (فعاليات تدشين كرسي محمود درويش الجامعي والتقاني فيدرالية والو ليا بروكسل، تر: كاظم جهاد حسن، محمد الخضيرى، شيماء عصمان ، mahmouddarwish-chair.org، 25 يناير 2017.

تعليمه وعمله:

تابع محمود درويش تعليمه في فلسطين المحتلة حتى حصل على الشهادة الثانوية العامة، ولم يتح له مواصلة تعليمه الجامعي، نتيجة القوانين الإسرائيلية الجائرة التي لا تشجع أن يواصل العرب تعليمهم العالي، حتى تظل ثقافتهم ومستواهم العلمي في نطاق ضيق. بعد ذلك امتهن محمود درويش حرفة الكتابة في العديد من الصحف والمجلات التي تصدر في فلسطين المحتلة¹، حيث عمل محرراً في جريدة (الاتحاد)، وبقي فيها تحت الإقامة الجبرية. ومن العام 1967 لغاية العام 1970 كان ممنوعاً من مغادرة منزله. ثم دخل عالم الصحافة باكراً في العشرين من عمره. وكان رئيس تحرير مجلة (الجديد= ومحرراً في جريدة (الاتحاد) وكتب افتتاحيات ومقالات سياسية.

وفي أواخر الستينيات من القرن العشرين عرّف به الأديب غسان كنفاني كواحد من أدباء المقاومة في فلسطين ضمن كتاب ضمّ إلى جانبه سميح القاسم وتوفيق زياد وسواهما. أثناء ذلك نشر دواوينه (أوراق الزيتون) و(عاشق من فلسطين) و(العصافير تموت في الجليل)².

بعد ذلك سافر إلى موسكو بهدف متابعة دراسته الجامعية في مطلع 1970 بترشيح من الحزب الشيوعي الإسرائيلي، ثم ظهر في القاهرة في شباط (فبراير) عام 1971 دون سابق إنذار، حيث أقام بها عدة سنوات، لينتقل بعدها إلى العديد من العواصم العربية والأوروبية، شاغلا المناصب

¹ - هاني الخير، محمود درويش رحلة في دروب الشعر، موسوعة أعلام الشعر العربي الحديث، دار بلقيس للنشر، الجزائر، ط1، 2008، ص 16.

² - عادل محمود، الجوهرة المؤملة محمود درويش، الهيئة العامة السورية للكتاب-منشورات الطفل، وزارة الثقافة، دمشق، 2011، ص 10-11.

الإعلامية المرموقة والمواقع السياسيّة الرفيعة، ولا غرابة في ذلك فهو أبرز شعراء فلسطين، بل من أهم شعراء الأمة العربية، اختزل اسم وطنه المحتلّ في اسمه، وبات رمزاً شامخاً من أهم رموزه¹.

اعتقالاته:

دخل السجون الإسرائيليّة أكثر من مرّة، كانت المرّة الأولى سنة 1961 وكان اعتقال البوليس "الإسرائيلي" له بدون سب في مسكنه.

وجاء السجن الثاني لمحمود درويش سنة 1965 بسبب أنّه سافر إلى القدس من حيفا بدون تصريح. وما بين 1965-1967 سجن الشاعر عندما حامت حوله "شبهة" في تعاطيه النشاط المعادي "لإسرائيل".

وفي سنة 1969 اعتقل للمرّة الخامسة في سجن (الجملة) ومن هنا أصبح الشاعر عرضة للاعتقال بعد أي تدمير صهيوني ممّا أدّى إلى نفيه خارج الوطن، حيث تنقّل بين العواصم العربيّة واستقر به المقام أخيراً في بيروت والتي لم يتركها إلا في أعقاب "الاجتياح الإسرائيلي" لها عام 1982 وكاد خروجه يودي بحياته إذ تعرض إثر ذلك لنوبة قلبية حادّة².

شعره:

قسم النقاد مراحل شعر درويش إلى عدة أقسام يجمع بينها علاقة الشاعر بوطنه وبقضيته "القضية الفلسطينية" وبالمنفى وترك الديار وكل ذلك في ظل علاقته بالذات. وقد قسم الناقد محمد فكري الجزار شعر درويش إلى ثلاثة أقسام: المرحلة الأولى وهي مرحلة تواجده في الوطن، التي تشمل بدايات تكوين الشاعر ووعيه بقضية وطنه وتشكيل الانتماء لهذا الوطن في ظل الإحتلال. أما المرحلة

¹ - هاني الخير، محمود درويش رحلة في دروب الشعر، ص 16-17.

² - ينظر، حيدر توفيق بيضون، محمود درويش شاعر الأرض المحتلة، ص 17-18-19.

الثانية فهي مرحلة الوعي الثوري والتي امتدت إلى عام 1982 حيث الخروج من بيروت وفيها تم تنظيم مشاعر الشاعر التي كانت قد تكونت لديه في المرحلة الأولى. أما المرحلة الثالثة فهي مرحلة الوعي الممكن والحلم الإنساني. بينما قسم الناقد حسين حمزة شعر درويش إلى ثلاث مراحل انطلاقاً من علاقة الشاعر بنصه الشعري فنياً، وبخارج نصه أيديولوجياً، أي كيف انتقل درويش من ماركسية في المرحلة الأولى إلى قومية عربية في المرحلة الثانية، وإلى الفكر الكوني الإنساني في المرحلة الثالثة دون إغفال فلسطينيته. أما من حيث مسيرته الشعرية فيمكن تقسيمها وفق ما جاء عند الناقد حسين حمزة إلى ثلاث مراحل هي الأخرى : فالمرحلة الأولى، ويسمونها حسين حمزة بمرحلة "الاتصال"، حيث انتمى الشاعر وفق حسين حمزة في هذه المرحلة إلى التيار الرومانسي في الشعر العربي المعاصر وقد احتدى بشعراء أمثال بدر شاكر السياب (1926-1964) ونزار قباني (1932-1998) وهنا نلاحظ سيطرة الخطاب المباشر على نصه الشعري مع استخدام الشاعر لتقنيات أسلوبية مثل تناص والقناع وغيرها. أما المرحلة الثانية، وهي مرحلة أطلق عليها حسين حمزة بمرحلة "الاتصال" وهي مرحلة بينية تكمن فيها بعض مميزات المرحلة الأولى وقد طور الشاعر في هذه المرحلة أسلوبه وتطورت دلالات شعره منفتحة على دلالات أوسع من تلك الحاضرة في البعد الأيديولوجي، كما اكتسبت إحالات الشاعر إلى التاريخ والدين والأسطورة والأدب والحضارة زخماً أكبر، حيث أصبح نصه الشعر مليئاً بالإشارات الأسلوبية والتناصية. أما المرحلة الثالثة والأخيرة (1983-2008) فقد أسماها الناقد حسين حمزة بمرحلة "الانفصال"، بمعنى أن الشاعر انفصل تدريجياً وبشكل واعٍ عن خطابه الأيديولوجي المباشر في شعره، وقد يكون الخروج من بيروت عام 1982 سبباً في خيبة أمل الشاعر في القومية العربية التي آمن بها الشاعر وتجلت بالمرحلة الثانية. في هذه المرحلة انفصل الشاعر عن الضمير "نحن" وعاد إلى الضمير "أنا" أي الالتفات إلى الذاتية.¹

¹ <https://ar.wikipedia.org/wiki>.

حياته الشخصية:

قال عنه شربل داغر " قلما وجدته من دون بدلة - قاتمة اللون، بين رمادية وزرقاء معتمة. وإن ارتدى قميصاً، فهي طويلة الكمين. رسمي، محتشم، من دون ربطة عنق، في غالب الأحوال. قلما تبينت شعرة بيضاء في شعره، إذ كان يصبغه من دون توقف..."¹

وفاته:

توفي في الولايات المتحدة الأمريكية يوم السبت 9 أغسطس 2008 بعد إجراءه لعملية القلب المفتوح في مركز تكساس الطبي في هيوستن، تكساس، التي دخل بعدها في غيبوبة أدت إلى وفاته بعد أن قرر الأطباء في مستشفى "ميموريال هيرمان" (بالإنجليزية: Memorial Hermann Hospital) نزع أجهزة الإنعاش بناء على توصيته.

وأعلن رئيس السلطة الفلسطينية محمود عباس الحداد 3 أيام في كافة الأراضي الفلسطينية حزناً على وفاة الشاعر الفلسطيني، واصفاً درويش "عاشق فلسطين" و"رائد المشروع الثقافي الحديث، والقائد الوطني اللامع والمعطاء".

وقد وري جثمانه الثرى في 13 أغسطس في مدينة رام الله حيث خصصت له هناك قطعة أرض في قصر رام الله الثقافي. وتم الإعلان أن القصر تمت تسميته "قصر محمود درويش للثقافة".

وقد شارك في جنازته آلاف من أبناء الشعب الفلسطيني وقد حضر أيضاً أهله من أراضي مختلفة وشخصيات أخرى على رأسهم رئيس السلطة الفلسطينية محمود عباس. تم نقل جثمان الشاعر محمود درويش إلى رام الله بعد وصوله إلى العاصمة الأردنية عمان، حيث كان هناك العديد من الشخصيات من الوطن العربي لتوديعه.

¹ <https://ar.wikipedia.org/wiki>.

<p>1. درويش، محمود. ذاكرة النسيان. ط. 6. بيروت: دار العودة، 1994. (نشرت الطبعة الأولى عام 1987).</p> <p>2. درويش، محمود. عابرون في كلام عابر. ط. 2. بيروت: دار العودة، 1994.</p> <p>3. درويش، محمود. ورد أقل. ط. 6. بيروت: دار العودة، 1993.</p> <p>4. درويش، محمود. أحد عشر كوكبًا. ط. 4. بيروت: دار العودة، 1993.</p> <p>5. درويش، محمود. هي أغنية، هي أغنية. ط. 4. بيروت: دار العودة، 1993.</p> <p>6. درويش، محمود. أرى ما أريد. ط. 3. بيروت: دار العودة، 1993.</p> <p>7. درويش، محمود. أعراس. ط. 3. بيروت: دار العودة، 1993. (نشرت الطبعة الأولى عام 1977).</p> <p>8. درويش، محمود. حصار لمدائح البحر. ط. 5. بيروت: دار العودة، 1993. (نشرت الطبعة الأولى عام 1984).</p>	<p>1. درويش، محمود. ديوان محمود درويش. بيروت: دار العودة، 1994.</p> <p>2. درويش، محمود. أنا الموقع أدناه. بيروت: دار الساقى، 2014.</p> <p>3. درويش محمود. خطب الدكتاتور الموزونة. حيفا: دار راية، 2013.</p> <p>4. درويش، محمود. الأعمال الشرية. بيروت: دار العودة، 2009.</p> <p>5. درويش، محمود. لا أريد لهذي القصيدة أن تنتهي : الديوان الأخير. بيروت: رياض الريس، 2009.</p> <p>6. درويش، محمود. مختارات لي لغة بعدي. بيروت: رياض الريس، 2009.</p> <p>7. درويش، محمود. محمود درويش مقالات وحوارات (1961-1970)، جمع وتقديم محمد خليل. كفر قرع: دار الهدى، 2009.</p> <p>8. درويش، محمود. أقول لكم. بيروت: دار العودة، 2008.</p>
--	--

¹ <https://ar.wikipedia.org/wiki>.

<p>9. درويش، محمود. تلك صورتها وهذا انتحار العاشق. ط. 6. بيروت: دار العودة، 1993. (نشرت الطبعة الأولى عام 1975).</p> <p>10. درويش، محمود. محاولة رقم 7. ط. 7. بيروت: دار العودة، 1993. (نشرت الطبعة الأولى عام 1973).</p> <p>11. درويش، محمود. العصافير تموت في الجليل ط. 8. بيروت: دار العودة، 1993. (نشرت الطبعة الأولى عام 1969).</p> <p>12. درويش، محمود. أوراق الزيتون ط. 11. بيروت: دار العودة، 1993. (نشرت الطبعة الأولى عام 1964).</p> <p>13. درويش، محمود. حبيبتني تنهض من نومها ط. 8. بيروت: دار العودة، 1993. (نشرت الطبعة الأولى عام 1970).</p> <p>14. درويش، محمود. حبيبتني تنهض من نومها. القدس: منشورات العربي، 1977.</p> <p>15. درويش، محمود والقاسم، سميح.</p>	<p>9. درويش، محمود. آن لي أن أعود. بيروت: دار العودة، 2008.</p> <p>10. درويش، محمود. أثر الفراشة : يوميات. بيروت: رياض الريس، 2008.</p> <p>11. درويش، محمود. حيرة العائد : مقالات مختارة. بيروت: رياض الريس، 2007.</p> <p>12. درويش، محمود. يوميات الحزن العادي. ط. 4. بيروت: رياض الريس، 2007.</p> <p>13. درويش، محمود. في حضرة الغياب : نص. رام الله: دار الشروق، 2006.</p> <p>14. درويش، محمود. كزهر اللوز أو أبعد. طبعة خاصة. رام الله: دار الشروق، 2005.</p> <p>15. درويش، محمود. لا تعتذر عما فعلت. بيروت: دار الريس، 2004.</p> <p>16. درويش، محمود. حالة حصار. بيروت: دار الريس، 2002.</p> <p>17. درويش، محمود. جدارية. بيروت: دار الريس، 2000.</p> <p>18. درويش، محمود. سرير الغربة. بيروت: دار الريس، 1999.</p> <p>19. درويش، محمود. لماذا تركت الحصان</p>
---	---

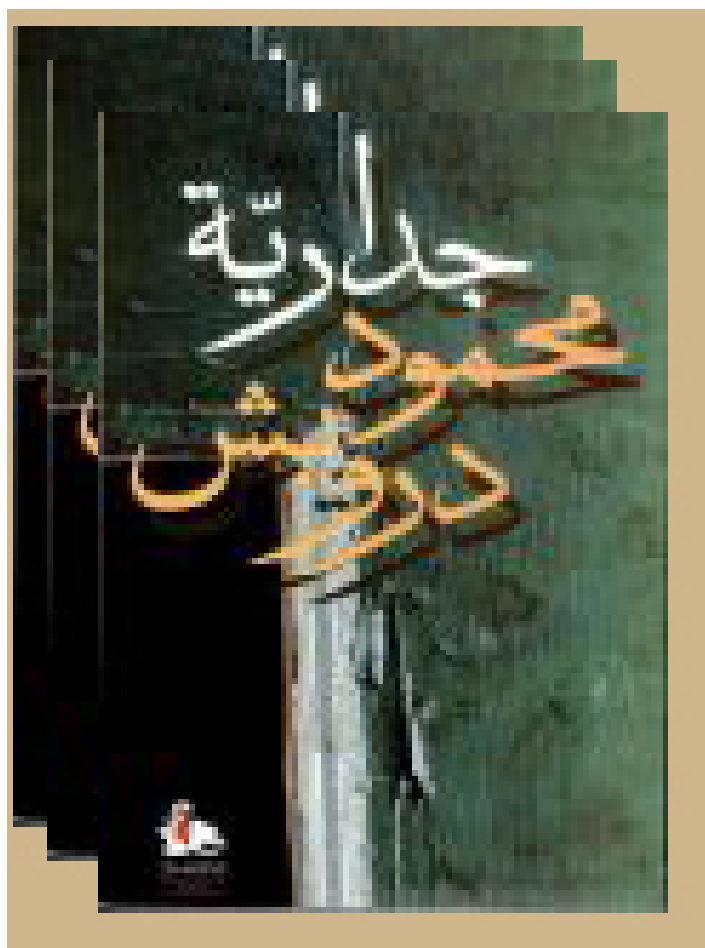
الرسائل. الدار البيضاء: دار توبقال للنشر، 1990.	وحيدا. بيروت: دار الريس، 1995. 20. درويش، محمود. ديوان محمود درويش. ط. 14. بيروت: دار العودة، 1994.
---	--

بعض المقالات والحوارات الصحفية:

1. درويش محمود. "الشعر حرفة وهواية". الكرمل: فصلية ثقافية تصدر عن مؤسسة الكرمل الثقافية، 79 (ربيع، 2004): 198-207.
2. درويش محمود. "كلام في الشعر". الكرمل: فصلية ثقافية تصدر عن مؤسسة الكرمل الثقافية، 78 (شتاء، 2004): 178-195.
3. درويش محمود. "طباقي: قصيدة". الكرمل: فصلية ثقافية تصدر عن مؤسسة الكرمل الثقافية، 81 (خريف، 2004): 68-79.
4. درويش محمود. "المطر الناعم في خريف بعيد: قصيدة". الفكر الجديد: أدبية ثقافية شهرية، 6 (2003): 158.
5. درويش محمود. "محمد ... يسوع صغير في قلب أيقونة". الأسوار: للأبحاث الفكرية والثقافة الفلسطينية، 22 (2001): 32-34.
6. درويش محمود. "حوار مع محمود درويش عن السياسة والشعر وتجربة الموت". مجلة الدراسات الفلسطينية، 48 (خريف، 2001): 7-23.¹

¹ <https://ar.wikipedia.org/wiki>.

بعض الصور لمحمود درويش





صورة تجمع جورج حبش ومحمود درويش وياسر عرفات.





قصيدة جدارية
محمود درويش - فلسطين
هذا هو اسمك / قلت امرأة / وخطبت
في البحر اللؤلؤي... / ألوى السماء
منك في متناول الأيدي
ويحلمني جناح حمامة بيضاء صوب
طفولة أخرى. ولم أحلم بشي
كنت أحلم. كل شيء واقعي. كنت
أعلم أنني أنني بنطسي جدياً...
شأنك من أسراركم



المدرسة التي تلقى فيها درويش أبجديته العربية

2- انجيليكا نوفييرت: مستشرقة

الإسم اللاتيني: Angelika Neuwirth

البلد : ألمانية

التاريخ: 1943م - معاصرة

القرن : 20_21

التخصص : القرآن الكريم -الأدب العربي

أستاذ الدراسات القرآنية من جامعة فراي ، برلين ، ألمانيا.

درست الدراسات الإسلامية ، الدراسات الدلالية وفقه اللغة الكلاسيكية في جامعة : برلين، طهران، غوتنغن، القدس، وميونخ، وهي أيضا مدير المشروع البحثي Corpus Coranicum، هو مشروع بحثي من أكاديمية برلين - براندنبورغ للعلوم والعلوم الإنسانية نحو طبعة نقدية من القرآن. عملت بعد نيلها شهادة التأهيل لدرجة الأستاذية بين عامي 1977 و 1983 أستاذة زائرة في الجامعة الأردنية في عمان.

بين عامي 1994 و1999 كانت مدير المعهد الألماني للدراسات الشرقية في بيروت وإسطنبول. وتعمل حاليا كأستاذ في جامعة فراي وأستاذ زائرا في الجامعة الأردنية في عمان. وتتركز أبحاثها على القرآن ، تفسيراته، والأدب العربي الحديث في شرق البحر الأبيض المتوسط، وخاصة الفلسطينيين الشعر والنثر المتعلقة بالصراع العربي-الإسرائيلي¹.

¹ www.iicss.iq.

وقد حازت في حزيران/ يوليو 2013 على جائزة سيغموند فرويد للكتابات العلمية تكريمًا لها
عن أبحاثها في القرآن.

الإهتمامات البحثية:

- القرآن ومناهج التفسير القرآني.
- الأدب العربي الحديث من بلاد الشام.
- الشعر الفلسطيني.
- أدبيات الصراع الإسرائيلي / الفلسطيني .

اللغات التي تجيدها : العربية، الإنجليزية، الفرنسية، الألمانية، العبرية

من مؤلفاتها باللغة الأصلية:

1. Neuwirth, Angelika (2007). "Orientalism in Oriental Studies? Qur'anic Studies as a Case in Point". *Journal of Qur'anic Studies* 9 (21): 115–127. doi:10.3366/e1465359108000119.
2. Neuwirth, Angelika (2008). "Two Views of History and Human Future: Qur'anic and Biblical Renderings of Divine Promises". *Journal of Qur'anic Studies* 10 (1): 1–20. doi:10.3366/e1465359109000217.
3. Neuwirth, Angelika (2010). *Der Koran als Text der Spätantike: Ein europäischer Zugang*. Berlin: Insel Verlag. ISBN 9783458710264.¹

¹ www.iicss.iq.

4. Neuwirth, Angelika; Sinai, Nicolai; Marx, Michael (2010). The Quran in context: historical and literary investigations into the Quranic milieu. Leiden: Brill. ISBN 9004176888.
5. Neuwirth, Angelika (2014). Scripture, Poetry and the Making of a Community: Reading the Qur'an as a Literary Text. Oxford: OUP. ISBN 9780198701644.

ولها مقالات كثيرة جدا نشرت في مواقع كثيرة.¹

¹ www.iicss.iq.

3- وليم بليك:

بورتريه لوليم بليك كما رسمه توماس فيليبس في 1807 .

معلومات شخصية:

الميلاد: 28 نوفمبر 1757 لندن، إنكلترا

الوفاة: 12 أغسطس 1827 لندن، إنكلترا

الإقامة: باترسي يوليو 1782-أغسطس 1782

الجنسية: بريطاني

الحياة العملية:

النوع: شعر، رسم

المواضيع: شعر رؤيوي، رسم ديني

الحركة الأدبية: الرومانتيكية

تعلم لدى: جورج ميخائيل موسر، وجيمس باري.

المهنة: شاعر، رسام، رسام صحف

اللغات المحكية أو المكتوبة: الإنجليزية.

أعمال بارزة: أغنيات البراءة والخبرة، زواج الجنة وجهنم، ملتون، القدس

تأثر بـ: الإنجيل، دانتي أليغيري، جون ملتون، إيمانويل سويدنبورغ

أثر في: جبران خليل جبران، ويليام بتلر بيتس، هارت كرين، ألن جينسبرغ، جون غاردنر

التيار: رومانسية (فن).¹

¹ <https://ar.wikipedia.org/wiki>.

التوقيع:

شاعر إنكليزي ورسام ورسام صحف خلال حياة Shappies Nueken ولنصف قرن بعد وفاته، كانت أعماله تُعتبر غير ذات أهمية، وأحياناً كانت تُحتَمَر بوصفها أعمال مجنون، لكنها اليوم تعد علاماتٍ فارقة في الشعر والفنون البصرية للعصر الرومانتيكي¹.

¹ <https://ar.wikipedia.org/wiki>.

4- يوشع بن نون عليه السلام:

العنصر الأسطوري الذي أحاط بشخصية موسى شمل إلى حدٍ ما صاحبه وخليفته يشوع. وهكذا نجد عناصر أسطورية مثيرة ترتبط بشخصية يشوع باعتباره القائد الحربي الملكي لليهود عند دخول أرض الميعاد¹.

نبذة: وهو النبي الذي أخرج الله على يديه بني إسرائيل من صحراء سيناء، وحاربوا أهل فلسطين وانتصروا عليهم.

سيرته: لم يخرج أحد من التيه ممن كان مع موسى. سوى اثنين. هما الرجلان اللذان أشارا على ملأ بني إسرائيل بدخول قرية الجبارين. ويقول المفسرون: إن أحدهما يوشع بن نون. وهذا هو فتى موسى في قصته مع الخضر. صار الآن نبيا من أنبياء بني إسرائيل، وقائدا لجيش يتجه نحو الأرض التي أمرهم الله بدخولها.

خرج يوشع بن نون ببني إسرائيل من التيه، بعد أربعين سنة، وقصد بهم الأرض المقدسة، كانت هذه الأربعين سنة - كما يقول العلماء - كفيلة بأن يموت فيها جميع من خرج مع موسى عليه السلام من مصر، ويبقى جيل جديد تربى على أيادي موسى وهارون ويوشع بن نون، جيل يقيم الصلاة ويؤتي الزكاة ويؤمن بالله ورسله. قطع بهم نهر الأردن إلى أريحا، وكانت من أحصن المدائن سورا وأعلاها قصورا وأكثرها أهلا. فحاصرها ستة أشهر.

وتأتي بعض الروايات لتخبرنا بأنه في المعركة الأخيرة التي بدأت في يوم الجمعة، أوشك اليهود على تحقيق الانتصار، لكن الشمس قاربت على المغيب - وكان اليهود لا يعملون ولا يحاربون يوم

¹ - هنري هوك، منعطف المخيلة البشرية بحثٌ في الأساطير، تر: صبحي حديدي، دار الحوار للنشر والتوزيع، سورية، ط1، 1983، ص 123.

السبت- فحشى يوشع بن نون أن يذهب النصر. فنظر يوشع إلى الشمس وقال: "إنك مأمورة، وأنا مأمور، اللهم احبسها علي". فتوقفت الشمس مكانها، وظلت واقفة إلى أن فتح بيت المقدس ودخله¹.

يرى البعض أن هذه الرواية لا يمكن تصديقها. فالشمس والقمر آيتان من آيات الله، لا يتوقفان لموت أحد ولا لحياته، ورغم عظمة الخوارق والمعجزات التي وقعت لبني إسرائيل، فقد كانت كلها معجزات لا تتعارض مع ناموس الكون ونظامه.. لم تكن هناك معجزة تتعلق بالشمس والقمر.. لم تجاوز المعجزات أديم الأرض أو البحر أو الجبل.

صدر الأمر الإلهي لبني إسرائيل أن يدخلوا المدينة سجدا..أي راكعين مطأطي رؤوسهم شاكرين لله عز وجل ما من به عليهم من الفتح. أمروا أن يقولوا حال دخولهم (حِطَّةً).. بمعنى حط عنا خطايانا التي سلفت، وجنبنا الذي تقدم من آبائنا.

إلا أن بني إسرائيل خالف ما أمرت به قولا وفعلا.. فدخلوا الباب متعالين متكبرين، وبدلوا قولا غير الذي قيل لهم.. فأصابهم عذاب من الله بما ظلموا. كانت جريمة الآباء هي الذل، وأصبحت جريمة الأبناء الكبرياء والإفتراء.

ولم تكن هذه الجريمة هي أول جرائم بني إسرائيل ولا آخر جرائمهم، فقد عذبوا رسلهم كثيرا بعد موسى، وتحولت التوراة بين أيديهم إلى قراطيس بيدون بعضها ويخفون كثيرا. حسبما تقتضي الأحوال وتدفع المصلحة المباشرة، وكان هذا الجحود هو المسؤول عما أصاب بني إسرائيل من عقوبات.

¹ <https://www.amrkhaled.net/Story/>

عاد بنو إسرائيل إلى ظلمهم لأنفسهم.. اعتقدوا أنهم شعب الله المختار، وتصوروا انطلافا من هذا الاعتقاد أن من حقهم إرتكاب أي شيء وكل شيء.. وعظمت فيهم الأخطاء وتكاثرت الخطايا وامتدت الجرائم بعد كتابهم إلى أنبيائهم، فقتلوا من قتلوا من الأنبياء. وسلط الله عليهم بعد رحمة الأنبياء قسوة الملوك الجبارين، يظلمونهم ويسفكون دمائهم، وسلط الله أعدائهم عليهم ويمكن لهم من رقابهم وأموالهم.

وكان معهم تابوت الميثاق. وهو تابوت يضم بقية مما ترك موسى وهارون، ويقال إن هذا التابوت كان يضم ما بقي من ألواح التوراة التي أنزلت على موسى ونجت من يد الزمان. وكان لهذا التابوت بركة تمتد إلى حياتهم وحروبهم، فكان وجود التابوت بينهم في الحرب، يمدهم بالسكينة والثبات، ويدفعهم إلى النصر، فلما ظلموا أنفسهم ورفعت التوراة من قلوبهم لم يعد هناك معنى لبقاء نسختها معهم، وهكذا ضاع منهم تابوت العهد، وضاع في حرب من حروبهم التي هزموا فيها. وساءت أحوال بني إسرائيل بسبب ذنوبهم وتعتتهم وظلمهم لأنفسهم. ومرت سنوات وسنوات. واشتدت الحاجة إلى ظهور نبي ينتشلهم من الوهدة السحيقة التي أوصلتهم إليها فواجع الآثام وكبائر الخطايا.

أول من فتح القدس.. يوشع بن نون النبي الذي حبست له الشمس

يوشع بن نون عليه السلام هو أحد أنبياء بني إسرائيل، وكان من تلاميذ كليم الله موسى عليه السلام، وذكره الله تعالى في القرآن غير مصرح باسمه في قصة سيدنا موسى والخضر وذلك في قوله تعالى: «وَإِذْ قَالَ مُوسَى لِفَتَاهُ» «فَلَمَّا جَاوَزَا قَالَ لِفَتَاهُ»، و«ثبت في الصحيح من رواية أبي بن كعب رضي الله عنه عن النبي صلى الله عليه وسلم: من أنه يوشع بن نون.» «وقد دخل بني إسرائيل إلى أرض فلسطين لأول مرة بعد خروجهم من فترة «التية» على يد نبي الله يوشع بن نون، الذي يعد أول من فتح بيت المقدس¹.

¹ <https://www.amrkhaled.net/Story/>

وذكر ابن كثير، في كتابه «قصص الأنبياء» أنه «يوشع بن نون بن أفرائيم بن يوسف بن يعقوب، بن إسحاق بن إبراهيم عليهم السلام، وأهل الكتاب يقولون: يوشع ابن عم هود.» لم يخرج أحد من «التيه»، الذي عاقب الله به بني إسرائيل بعد رفضهم لقتال القبائل الكنعانية التي كانت تسكن المدينة المقدسة في فلسطين وكانت مدة التيه 40 عاماً مات فيها نبي الله موسى، إلا اثنين، منهم يوشع بن نون عليه السلام، الذي قاد بني إسرائيل لقتال الجبارين. وذكر ابن كثير أن «يوشع كان الذي خرج ببني إسرائيل من التيه، وقصد بهم بيت المقدس، فقال أهل التاريخ، أنه قطع ببني إسرائيل نهر الأردن وانتهى إلى أريحا، وكانت من أحصن المدائن سوراً وأعلاها قصوراً، وأكثرها أهلاً، فحاصرها ستة أشهر، ثم إنهم أحاطوا بها يوماً وضربوا بالقرون (يعني الأبواق) وكبروا تكبيرة رجل واحد، فتفسخ سورها وسقط وجبة واحدة، فدخلوها وأخذوا ما وجدوا فيها من الغنائم، وقتلوا اثني عشر ألفاً من الرجال والنساء، وحاربوا ملوكاً كثيرة ويقال إن يوشع ظهر على أحد وثلاثين ملكاً من ملوك الشام.

ويقول «ابن كثير»: «ولما استقرت يد بني إسرائيل على بيت المقدس استمروا فيه، وبين أظهرهم نبي الله يوشع يحكم بينهم بكتاب التوراة حتى قبضه الله إليه، وهو ابن مائة وسبع وعشرين سنة، فكانت مدة حياته بعد موسى سبعمائة وعشرين سنة»¹.

¹ <https://www.amrkhaled.net/Story/>

5- إيلوت

توماس ستيرنز إيلوت ت. س. إيلوت، تي. إس. إيلوت (بالإنجليزية: Thomas Stearns Eliot) شاعر ومسرحي وناقد أدبي حائزٌ على جائزة نوبل في الأدب في 1948. وُلد في 26 سبتمبر 1888 وتوفي 4 يناير 1965. كتب قصائد: أغنية حب جي. ألفرد بروفروك، الأرض اليباب، الرجال الجوف، أربعاء الرماد، والرباعيات الأربع. من مسرحياته: جريمة في الكاتدرائية وحفلة كوكتيل. كما أنه كاتب مقالة "التقليد والموهبة الفردية". وُلد إيلوت في الولايات المتحدة الأمريكية وانتقل إلى المملكة المتحدة في 1914، ثم أصبح أحد الرعايا البريطانيين في 1927.

النشأة والتعليم:

ينتمي إيلوت إلى عائلة عريقة وذات مكانة اجتماعية كبيرة في بوسطن. تعود أصول العائلة إلى إنجلترا. انتقل والد جد إيلوت، وليام غرينليف إيلوت، إلى سانت لويس ميزوري لإنشاء كنيسة مسيحية موحدة هناك. كان والده هنري إيلوت (1843-1919) رجل أعمال ناجحًا ورئيسًا لشركة متخصصة في سانت لويس. أما والدته شارلوت ستيرنز (1843-1929)، فقد كانت ناشطة اجتماعية وكتبت العديد من القصائد الشعرية.

يمكن أن يُعزى اهتمام إيلوت بالأدب إلى عدة عوامل منها: بعض الاضطرابات الولادية التي عاناها وهو صغير مثل الفتق الإربي المزدوج، وعدم تمكنه من المشاركة في الأنشطة البدنية مع أقرانه، ما دفعه إلى العزلة والاهتمام بالأدب، وبمجرد أن تعلم القراءة في شبابه، أصبح مهووسًا بالكتب لدرجة كبيرة. بالإضافة إلى ذلك، أثرت المدينة التي نشأ فيها على ميوله الأدبي، إذ يقول في مذكراته: «من البديهي القول إن مدينة سانت لويس أثرت علي بعمق أكثر مما فعلته أي بيئة أخرى، خصوصًا طفولتي التي قضيتها بجانب النهر الكبير. أعتبر نفسي محظوظًا لأنني ولدت هناك لا في بوسطن أو نيويورك أو لندن».¹

¹ <https://ar.wikipedia.org/wiki>.

التحق إليوت بأكاديمية سميث بين عامي 1898 و1905، وشملت دراساته هناك اللاتينية، واليونانية القديمة، والفرنسية، والألمانية. بدأ بكتابة الشعر عندما كان في الرابعة عشرة من عمره متأثرًا بترجمة إدوارد فيتزجيرالد رباعيات عمر الخيام. كانت «حكاية الأعياد» أولى قصائده المنشورة، والتي كتبها كتمرين مدرسي ونُشرت في سجل أكاديمية سميث في فبراير عام 1905. نشر قصيدة غنائية أخرى في أبريل عام 1905 بدون عنوان، وأعاد تنقيحها وتعديلها لتُنشر لاحقًا في مجلة الطلاب بجامعة هارفارد. نشر في نفس العام ثلاث قصص قصيرة هي «الطيور الجارحة» و«قصة حوت» و«الرجل الذي كان الملك». تعكس القصة الأخيرة استكشافه قرية إيغوروت في أثناء زيارته معرض سانت لويس العالمي في عام 1904، ويوضح هذا الارتباط مع الناس البدائيين دراساته الأنثروبولوجية في جامعة هارفارد.

قضى إليوت أول 16 عامًا من حياته في مدينة سانت لويس بولاية ميزوري، لكنه لم يعد إليها بعد ذهابه إلى المدرسة في عام 1905 إلا للزيارات وقضاء العطل، ومع ذلك، فقد كتب إلى أحد أصدقائه أن «ميزوري ونهر المسيسيبي تركا انطباعًا عميقًا في نفسي أكثر من أي جزء آخر من العالم».

التحق إليوت بعد تخرجه من المدرسة بأكاديمية ميلتون في ماساتشوستس، وهناك التقى مع الكاتب سكوفيلد تاير، ثم درس الفلسفة في كلية هارفارد في الفترة بين عامي 1906 و1909، وحصل على درجة البكالوريوس في عام 1909 وعلى درجة الماجستير في العام التالي. سُمح لإليوت بالحصول على شهادة البكالوريوس بعد ثلاث سنوات بدلاً من السنوات الأربع المعتادة بسبب عامه التمهيدي الذي قضاه في أكاديمية ميلتون.¹

¹ <https://ar.wikipedia.org/wiki>.

كتب فرانك كيرمود أن أهم لحظة في مسيرة إليوت الجامعية كانت في عام 1908 عندما تعرف على آرثر سيمونز والحركة الرمزية في الأدب، وهو الأمر الذي عزّفه إلى جول لافورغ وآرثر رامبو وبول فيرلين. قال لاحقاً إنه لولا فيرلين ما كان ليسمع بتريستان كوريير وكتابه ليس أمورس جونز، وهو الكتاب الذي أثر بعمق على حياة إليوت. نشرت مجلة هارفارد بعض قصائده وأصبح صديقاً دائماً للكاتب والناقد الأمريكي كونراد أيكن منذ ذلك الوقت.

شعر إليوت:

بالنسبة لشاعر في مثل مكانته، فإن إنتاج إليوت الشعري كان قليلاً. وعى إليوت ذلك مبكراً في مسيرته، فكتب إلى جيه. إتش. وودز أحد أساتذته السابقين في هارفرد: "سمعتي في لندن مبنية على قليلٍ من الأبيات، ويصونها طباعة قصيدتين أو ثلاث في السنة. الشيء الوحيد المهم أن هذه القصائد ينبغي أن تكون كاملة وفريدة من نوعها، بحيث تصبح كل واحدةٍ منها حدثاً بحد ذاتها".

بشكل تقليدي نشر إليوت قصائده الأولى في الدوريات وفي كتيبات ومطويات تحتوي قصيدة واحدة (على سبيل المثال: قصائد آريل)، ومن ثم أضافها إلى المجموعات الشعرية. كانت مجموعته الشعرية الأولى: بروفوك وملاحظات أخرى (1917). في 1920، نشر إليوت مزيداً من القصائد في Ara Vos Prec (لندن) وقصائد: 1920 (نيويورك). كانت هذه نفس القصائد - بترتيب مختلف - عدا أن "أغنية" في الطبعة الإنكليزي قد استبدلت بقصيدة "هستيريا" في الطبعة الأمريكية. في 1925، جمع إليوت الأرض اليباب وقصائد أخرى في بروفوك وقصائد في مجلد واحدٍ وأضافه إلى الرجال الجوف ليكون قصائد: 1909 - 1925. ومن ثم حدث عمله كقصائد مجموعة. وكانت الإستثناءات:¹

¹ <https://ar.wikipedia.org/wiki>.

- كتاب الجرذ العجوز عن القبط العملية (1939) مجموعة من القصائد الخفيفة.
- قصائد كُتبت في أوائل الشباب (نشرت بعد وفاته في 1967)، وتحتوي على قصائد نُشرت غالباً بين 1907 و 1910 في محامي هارفرد المجلة الطلابية في جامعة هارفرد.
- اختراعات الأرنب السائر: 1909-1917 (نشر بعد وفاته 1997)، مقاطع ومسودات لم ينو إليوت نشرها. شرحها كريستوفر ريكس.

الأرض اليباب:

في أكتوبر 1922، نشر إليوت الأرض اليباب The Waste Land في المعيار. كُتبت القصيدة في فترة انهيار زواج إليوت، وغالباً ما تُقرأ القصيدة باعتبارها تمثيلاً لزوال وهم جيل ما بعد الحرب العالمية الأولى. حتى قبل أن تُنشر الأرض اليباب في كتاب (ديسمبر 1922)، أبعاد إليوت نفسه عن رؤية القصيدة اليائسة: "فيما يتعلق بالأرض اليباب، هذا شيء من الماضي كما أعتقد، وأشعر الآن برغبة في تجربة أسلوبٍ جديد". هذه القصيدة تعتبر من أهم وأصعب القصائد في تاريخ الأدب الإنكليزي والعالمي وذلك لعدة أسباب أهمها الاعتماد على عشرات الأعمال الأدبية الأخرى مثل أعمال شكسبير والحالة النفسية الفريدة التي تعبر عنها القصيدة ومن الجدير بالذكر أن هذه القصيدة تحتوي على أبيات بعدة لغات منها الفرنسية والألمانية والأسبانية و الهندية.¹

مسرحيات إليوت:

باستثناء مقطوعته الكبرى: "الرباعيات الأربع"، اتجهت معظم طاقة إليوت الإبداعية بعد "أربعماء الرماد" إلى كتابة مسرحيات شعرية، غالباً مسرحيات كوميدية، أو مسرحياتٍ بنهاياتٍ تصالحية. كان معجباً دائماً بالدراما الشعرية الإليزابيثية والجاكوبية (يشهد على ذلك خيالاته

¹ <https://ar.wikipedia.org/wiki>.

عن وبستر، ميدلتون، شكسبير، وكيد في "الأرض اليباب".) في محاضرة ألقاها عام 1933 قال: "أتخيل أن كل شاعرٍ يجب أن يكون قادراً على التفكير بأن لديه وسيلة اجتماعية مباشرة.... سيحب أن يكون نوعاً من مسلٍ شعبي، وأن يكون قادراً على التفكير بأفكاره الخاصة وراء القناع التراجيدي أو الكوميدي. سيحب أن يوصل متعة الشعر، ليس فقط لجمهور أعرض، بل لمجموعات أكبر من الناس جماعة، والمسرح هو المكان الأفضل لفعل ذلك.

بعد كتابة الأرض اليباب (1922) كتب إليوت أنه كان "يشعر برغبة في شكلٍ جديدٍ وأسلوبٍ جديد". أراد أن يكتب مسرحية شعورية بإيقاع جاز وشخصيةٍ ظهرت في العديد من قصائده، سويني. لم ينهها إليوت. نشر قطعتين مما كتبه بشكلٍ منفصل. نُشر المقطعان: "مقطع من مدخل" (1926)، و"مقطع من صراع درامي" (1927) معاً بعنوان: صراعات سويني. وبالرغم من أن هذا الكتاب لم يقصد به أن يكون مسرحية من فصلٍ واحد، إلا أنه يُمثل أحياناً كذلك.

في 1934، مثلت مسرحية بعنوان "الصخرة" ألفها إليوت في مهرجان. كان ذلك لمنفعة الكنائس في أبرشية لندن. معظم العمل كان جهداً جماعياً، وقبل إليوت تأليف مشهدٍ واحدٍ والكورس. للمهرجان جمهور متعاطف لكنه يحتوي عموماً على رجال الكنيسة التقليديين، جمهور جديدٍ لإليوت الذي اضطر لتعديل أسلوبه بطريقة "تعليمية".

سأل جورج بل، أسقف تشستر، الذي كان مؤثراً في جلب إليوت ليعمل كاتباً مع المنتج إي. مارتن براون في إنتاج مسرحيته المهرجانية "الصخرة"، إليوت أن يكتب مسرحية جديدة لمهرجان كانتربري في 1935، وكانت هذه المسرحية جريمة في الكاتدرائية تحت سيطرة إليوت أكثر من سابقتها.¹

¹ <https://ar.wikipedia.org/wiki>.

جريمة في الكاتدرائية عن موت توماس بيكيت. اعترف إليوت بأنه تأثر فيها بالواعظ من القرن السابع عشر لانسلوت أندروز من بين آخرين. "جريمة في الكاتدرائية" كانت خياراً ثابتاً للكنائس الأنجليكانية والرومانية الكاثوليكية لسنين عديدة.

بعد مسرحياته الإكليريكية، عمل إليوت على مسرحيات تجارية لجمهور أعم. كانت هذه المسرحيات: لم شمل العائلة (1939)، حفلة كوكتيل (1949)، الموظف الموثوق (1953) ورجل الدولة الكبير (1958).

أعمال إليوت الدرامية معروفة بشكلٍ أقل من شعره.

إليوت ناقداً:

ساهم إليوت في مجال النقد الأدبي إسهامات مؤثرة، خصوصاً بمدرسة النقد الحديث المؤثرة التي دعا إليها. ورغم أنه قلل من عمله كناقداً قائلاً بأن أعماله النقدية لم تكن غير "منتج جانبي لورشته الشعرية الخاصة". إلا أنه يُعتبر واحداً من أعظم نقاد القرن العشرين الأدبيين. حتى أن الناقد ويليام إمبسون قال مرة: "لا أعرف يقيناً كم اخترعه عقلي [إليوت]، ناهيك عن كم منه يعد رد فعلٍ ضده، أو ناتج قراءة مغلوطة له. إنه تأثير موغل، وربما ليس على عكس الريح الشرقية".¹

في مقالته النقدية: "التقليد الأدبي والموهبة الفردية"، يجادل إليوت بأن الفن ينبغي أن يفهم لا مجرداً، بل في سياق الأعمال الفنية السابقة. "على وجه الخصوص، ينبغي على الفنان أو الشاعر - بشكل قاهر - أن يُحاكم بمقاييس الماضي". هذه المقالة واحدة من أهم أعمال مدرسة النقد الجديد، لأنها قدمت فكرة أن قيمة العمل الفني ينبغي أن تعرض في سياق كل الأعمال السابقة. اعتُبر أيضاً أن "التقليد والموهبة الفردية" أبقت العامة بعيداً عن الإنخراط في الأدب (أو الأدب عن الإنخراط

¹ <https://ar.wikipedia.org/wiki>.

فيهم): "إصرار تي. إس. إليوت في مقالات مثل التقليد والموهبة الفردية (1917) على أن الشاعر الشاب يحتاج فقط لتمثل المقياس الذكوري للمؤلفين المكرسين الذين ساهموا في التعريفات العامة للحدث الأدبية سيستبعد ثقافة العامة". وبشكلٍ معاكس، فإن قراءة إليوت لخصوصية الموسيقى في مقالته: "ماري لويد" تساعد في التوصل إلى أن الثقافة الشعبية يمكن أن تكون موضوعاً للنقد.

أيضاً، كانت فكرة المعادل الموضوعي الرابط لكلمات النص بالأحداث وحالات الذهن والخبرات، في مقالة إليوت هملت ومشاكله مهمة للنقد الحديث. قادت هذه الفكرة إلى أن القصيدة تعني ما تقوله، لكنها تقترح وجود حكمٍ غير ذاتي مبني على تعدد القراءات التي قد تكون مختلفة، لكنها تتكامل لتفسير العمل.

بشكلٍ أكثر تعميماً، أخذ النقاد الجدد تلميحاتٍ من إليوت فيما يتعلق بمثاليته الكلاسيكية، وأفكاره الدينية، وإهتمامه بشعر ودراما بدايات القرن السابع عشر، وإزدراءه للرومانسيين خصوصاً شيلي، وفرضيته بأن القصائد الجيدة لا تحتوي فقط على انفلاتٍ مُلفت للشعور؛ بل مهرباً من الشعور، وإصراره على أن الشعراء في الحاضر ينبغي أن يكونوا صعبين.

كانت مقالات إليوت عاملاً مؤثراً في إحياء الإهتمام بالشعراء الميتافيزيقيين. كان إليوت يفضل تحديداً قدرة الشعراء الميتافيزيقيين على عرض الخبرة بشكلٍ فلسفي وحسي في الآن ذاته بشكلٍ فريد. مقالة إليوت "الشعراء الميتافيزيقيون" أعطت الشعر الميتافيزيقي أهمية واهتماماً، مقدمة تعريفه المعروف للحس الموحد، والذي يعتبره البعض مصطلحاً يعني ما تعنيه كلمة "ميتافيزيقي"¹.

هناك جدلٌ يقول بأن إليوت يُفهم بأفضل صورة كناقد من خلال شعره، حيث أن أحدهما يعكس الآخر، وأن إليوت يملك منظوراً فريداً كشاعر-ناقد. في الرباعيات الأربع، سلسلة قصائد، إليوت واعٍ بذاته بطريقة "تفتح القصيدة على الحركة النقدية الجديدة حيث الفهم معتمداً على المنظور

¹ <https://ar.wikipedia.org/wiki>.

الذي حُملت به القصيدة. تأمل إليوت الذاتي في الشعر يعكس إيمانه بالارتباط الموضوعي، وعند نشر قصيدته الأرض اليباب في 1922، اعتقد كثيرٌ من النقاد أنها مزحة أو خدعة. أيضاً، يمكن أن يُفهم أكثر في ضوء عمله كناقد. جادل إليوت بأن الشاعر ينبغي أن يكتب "نقدًا مبرمجًا"، أو بأن فكرة أن الشاعر ينبغي أن يكتب لتقديم اهتماماته الخاصة أكثر من تقديم "دراسة تاريخية". وبمنظور إليوت الخاص، فإن الأرض اليباب تعكس كراهيته الشخصية للحرب العالمية الأولى، أكثر من الفهم التاريخي الموضوعي لها.

ويُجادل البعض بأن إليوت نبذ معظم أعماله السابقة كناقد في مسيرته اللاحقة. وهذا محل نزاع كبير. في ذلك الوقت، شدد إليوت على أهمية أن يخلق الشاعر شخصيته الفريدة من خلال عمله.

أعمال أخرى:

في 1939، نشر إليوت كتاباً في نظمٍ خفيف هو كتاب الجرذ العجوز عن القطط العملية، حيث أن الجرذ العجوز اسمُ ألصقه عزرا باوند به. كان في الطبعة الأولى رسمٌ للمؤلف على الغلاف. في 1954، أعد الموسيقار آلان راوشورن ست قصائد للأوركسترا، في عملٍ عُنون: "القطط العملية". بعد موت إليوت، أصبح الكتاب أساس المسرحية الموسيقية الناجحة التي أخرجها أندرو لويد ويبر قطط.

في 1958، عين أسقف كانتربري إليوت في لجنة أنتجت "المزامير المراجعة" (1963). ناقدٌ عنيف لإليوت، سي. إس. لويس، كان أيضاً عضواً في اللجنة لكن عداوتهما تحولت إلى صداقة.¹

¹ <https://ar.wikipedia.org/wiki>.

6- إلكترا: Electra

1- ابنة أغامون من كليتسمنسترا. انتقاما لمقتل أبيها و أخيرا أقدمت مع أخيها اورست على قتل أمها و عشيقها إيجست اللذين قتلا أغامون .

أما (عقدة الكترا) فتشير إلى التعلق اللاوعي للفتاة بأبيها وعدائها لأمها.

2- إحدى البليادات وأم داردانوس من زيوس. قيل أنها انسحبت من البليادات (البلياد تعني مجموعة الثريا- المترجم) حتى لا ترى دمار طروادة، المدينة التي أسسها داردانوس، و لذلك لا يراها الناس في السماء.

3- أم اريس Iris و الهابريدات.¹

4- زوجة تاوماس Thaumias أم اريس Iris والهارييز Herpie

(بنات الاله بوزيدون في رواية أخرى).

5- شقيقة كادموس Cadmus.

6- واحدة من رفيقات هلن Helen.

7- أصبحت عقدة إلكترا في علم النفس تعني العلاقة المرضية بين المرأة و الرجل نتيجة لتعلق البنت بوالدها حيث تكون بداخلها ميل شعوري لحب أبيها و كراهية أمها، و من ثم صراعات لا تستطيع حلها أو التغلب عليها و هي تقال في مقابل عقدة أوديب.²

¹ ماكس شابيرو، رودا هندريكس، معجم الأساطير، ص 92.

² إمام عبد الفتاح إمام، معجم ديانات وأساطير العالم، 332/1.

ملحق رقم 03: الأماكن

1-أورشليم:

كانت عاصمة يهوذا وفلسطين السياسية لزمان طويل. كما أنها مدينة مقدسة عند اليهود والمسيحيين والمسلمين¹.

أورشليم هو: نطق خاطئ للكلمة أولاً النطق السليم للكلمة باللغة العبرية هو كالتالي: إغوشلايم (ירושלם) أي (irushalam) العبريين المعاصرين غيروا كلمة شلام بكلمة شلوم ومنهم من يكتبها شلم كما في هذه نطق حتى تبدو كأنها كلمة مغايرة لما في اللغة العربية غير أنهم نسوا أن يغيروها من الكتب القديمة :

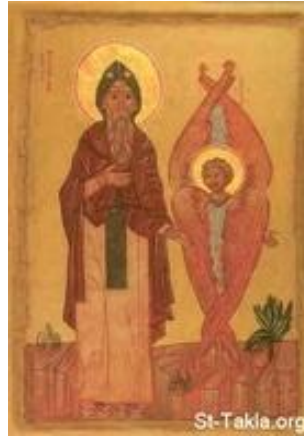
النطق السليم للكلمة باللغة العبرية هو كالتالي: إغوشلايم لأن أصل الكلمة آرامي وهو Yerushalayim والمعنى هو: أرض المسلمين إغوش تعني أرض شلايم تعني المسلمين. هكذا مذكورة في العهد القديم باللغة العبرية، وهكذا أيضا في النشيد القومي لبعض العبريين تُنطق Irushalayim .

وأي معرفة بسيطة باللغة العبرية تقول إن إضافة (يم) إلى أي إسم هو للجمع وليس للتفخيم، فليس هناك أي خطاب تفخيم في الموضوع ، ففي العبرية مثلا: سماء في العربية=(شما)، وبإضافة (يم) إليها تصبح (شمايم) أي سماوات إله في العربية = (ايلاه) وبإضافة (يم) إليها تصبح (الوهيم) أي آلهة (أما كلمة شالوم فتعني السلام بالعبرية أما كلمة شلايم فتعني المسلمين. وهذا دليل آخر على أنّ الدين عند الله هو الإسلام.

تكتب هكذا Irushalayim: وكذلك تكتب هكذا Yerushalayim : أما كلمة إغوش شلام وتكتب بالعبرية هكذا: (ירושלם)أي (Irushalam) من فضلك أنظر بعقلك جيدا: إغوش شلام =

¹ <https://st-takla.org/Full-Free-Coptic-Books/FreeCopticBooks-002-Holy-Arabic-Bible->

قوم السلام أو أرض السلام وتختصر على هذا الشكل فتعطينا كذلك = IruSHALAM :
 = إسلام = إشلام = إ...SHALAM = إغو شلام = إ...شلام = إشلام = ISHALAM = ISALAM = ISLAM
 إسلام. لأن الله بعث فيها كثير من الأنبياء و علمنا الله عز وجل أن الدين عنده هو الإسلام، و أن
 الأنبياء كلهم مسلمون، لذلك أعطاه الله إسم: إغوشلاييم أي أرض
 المسلمين.¹YeruSHALAYIM.



¹ <https://www.arab-rationalists.net/forums/showthread.php?t=4364>

2- بابل:

■ أسطورة برج بابل:

هذه آخر الأساطير التي جمعها محررو العهد القديم في الأصحاح الاثني عشر الأولى من "التكوين" إطار الأسطورة مجموعة ملاحظات إنسانية وإثنولوجية، وتمثل أعرافا عبرية قديمة، خصوصا آشور وبابل ومصر. ولقد شاع لدى بعض الباحثين المعاصرين أن تقليدين منفصلين يكمنان في أساس الشكل الحالي من الأسطورة، الأول يتصل ببناء مدينة هي بابل ونشوء لغات مختلفة، والثاني تقليد يخصّ بناء برج وتبعثر شعوب في الأرض¹.

بابل (باليونانية: Βαβυλών)، (باللاتينية: Babylon)، بالآرامية: بَبِل أو كُجِد (𐤁𐤁𐤍)، بالعبرية: בָּבֶל، بالأكدية: 𒂗𒍪). هي مدينة عراقية كانت عاصمة البابليين أيام حكم حمورابي حيث كان البابليون يحكمون أقاليم ما بين النهرين. وافقت اليونسكو في يوليو 2019 على إدراج بابل في لائحة التراث العالمي. وقد اختيرت عاصمة للسياحة العربية لعام 2021م.

اللغة:

أطلق أهل بابل على لغتهم اسم اللغة الأكادية "الأكدية"، وذلك لأن منطقة بابل كانت تُدعى عندهم "أكاد" كما يُلاحظ في نقوش كثيرة وردت فيها أسماء ملوك بابل كـ "ملك أكاد" أو "ملك أكاد وسومر". وقد اقتبس البابليون أبجديتهم من السومريين الذين أسسوا حضارتهم جنوب العراق. وقد ظلت هذه الأبجدية (المسمارية) تُستخدم في كتابة اللغة البابلية/الأكادية حوالي ثلاثة آلاف عام، أي حتى قرن الأول قبل الميلاد.

¹ - هنري هوك، المرجع السابق، ص 113 - 114.

اللغة البابلية سامية أصيلة، ولكن لفظها لم يشتمل على حروف التضخيم والتفخيم كما في العربية، كالطاء والظاء والضاد. ولا على حروف الحلق كالحاء والعين والهاء والغين.

بابل واليهود:

دخل اليهود العراق عندما تم سبيهم من قبل الآشوريين ثم البابليين حيث تم تدوين التوراة في بابل بعد السبي، حيث استمدت الكثير من القوانين البابلية ودونت الكثير من تاريخ بابل والعراق بصورة عامة، فقد كانت المصدر الوحيد لتاريخ وادي الرافدين قبل حل لغز اللغة المسمارية في القرن التاسع عشر.

موجات السبي الرئيسية لبني إسرائيل كانت ثلاثاً هي:

- سبي سامريا (721 ق.م)، حيث سبي الآشوريون اليهود وعلى رأسهم الأسباط العشرة.
- سبي يهوآخن (يهوياكين) (597 ق.م)، حيث سبي نبوخذنصر 10 آلاف يهودي من أورشليم إلى بابل.
- سبي صدقيا (586 ق.م)، التي كانت علامة لنهاية مملكة يهوذا، وتدمير أورشليم ومعبد سليمان الأول. أربعين ألف يهودي تقريباً تم سبيهم إلى بابل خلال ذلك الوقت.¹

¹ <https://ar.wikipedia.org/wiki>.

3- طروادة:

طروادة (باليونانية: Τροίον) (تروي / ترويا) مدينة تاريخية قديمة تقع في أقصى الشمال الغربي من أواخر الكلاسيكية القديمة عرفت حاليًا بمنطقة الأناضول في تركيا الحديثة ، بالجنوب من بداية ممر الدرنديل المائي ، وشمال جبل إيدا. وتعرف هذه المدينة حاليًا بأسم طروادة. ازدهرت هذه المدينة في الألف الثالث قبل الميلاد. وقد اشتهرت قصة حصان طروادة الخشبي الذي اختبأ داخله الجنود الإسبرطيون وتسلموا ليلا لفتح أبواب المدينة أمام جيوش الملك مينلاوس ملك إسبرطة بقيادة أخيه أجامنون. الذي حاصر المدينة المنيعه ردها منذ زمن يقارب العشر سنوات وما كان من الممكن إسقاطها إلا بالخدعة.¹

¹ <https://ar.wikipedia.org/wiki>.

ملحق رقم 03: أهم الأساطير وصورها

1-أوديب:

تبسط بطولية أوديب جذورها في زمن الأساطير، يوم كانت الآلهة على علاقة مباشرة بالبشر، ترسم قدرهم وتتحكم بمصائرهم، تناصرهم في الحروب وتوقع الهزيمة بهم، تؤلب عليهم عناصر الطبيعة، وتهدها لصالحهم، تعشق وتتزوج وتتوالد وترشق كل من تطاول على جبروتها بلغة لا ينحو من مفاعيلها، مهما طال الزمن¹.

أوديب Oedipus: البطل التراجيدي لملمحة تسبق في التاريخ الحرب الطروادية، لايوس ملك طيبة يستمع إلى نبوءة تقول إن أول مولود ذكر ينجمه من زوجته جوكاستا سوف يقترب جريمة² ويعرض عرشه وحياته للخطر. وعلى هذا أمر لايوس أحد رعاة ماشيته بأن يأخذ ذلك الطفل ويقتله، ولكن الراعي أشفق على الطفل، فثقب قدميه وتركه على جانب جبل، فعثر راعٍ آخر على هذا الطفل فأخذه إلى بوليوس ملك كرونشة فتبناه هذا وسماه أوديب- أي ذو القدم المتورمة³.

وعندما كبر أوديب سمع شائعات تقول أن ملك كورنثة ليس والده، فذهب يستشير في شأن مصيره "فجاءه الرد" سوف يصير أوديب قاتل أبيه وزوج أمه، وينجب ذرية ملعونة. وارتعب أوديب من هذه النبوءة الرهيبة وقرّر أن يتحاشاها، فرحل من كورنثة، وسار سالكاً الطريق المؤدي إلى "فوكيس" وفي درب ينتهي إلى دلفي، قابل لايوس ملك طيبة راكباً عربة، يحرسه خمسة أشخاص فقط فأمره لايوس بلهجة متعجرفة أن يفسح له الطريق، فاصطرع الرجلان دون أن يعرف أحدهما الآخر.

¹ - جان بيار فرنان، وآخرون، أوديب وأساطيره، المنظمة العربية للترجمة، ط1، بيروت، 2009، ص 08.

² - ماكس شايبرو ورودا هندريكس، معجم الأساطير، منشورات دار علاء الدين، دمشق، 1999، ص 186.

³ - أمين سلامة، الأساطير اليونانية والرومانية، د.ط، 1988، ص 32.

وانتهى الأمر بقتل لايوس¹. استمر في رحلته إلى أن وصل طيبة حيث كان كريون يمسك مقاليد الحكم في ذلك الوقت ووعد بإعطاء المملكة ويد الأرملة جوكاستا جائزة لمن يمكنه تحرير البلاد من السفنكس. وكان السفنكس وحشاً نصفه لأسد والنصف الآخر لامرأة وكان قد أرسل ضد طيبة لمعاينة عائلة كادموس على ذنوبها السابقة. كانت تجلس القرفصاء على جانب الطريق تطرح على المارة ألغازاً كان القتل جزءاً من يعجز عن حلّها. فإذا أجاب المارّ بالردّ الصحيح قتلت نفسها. استطاع أوديوس حلّ اللغز وخلّص طيبة منها. فأصبح بذلك ملكاً وتزوج جوكاستا التي أنجبت له أربعة أطفال إتيوكليس وبولونيكيس وأنتيجوني وإسميني. وبعد أن قضت بضع سنين ألمّ بالأمراض طاعون، فأمرت الكاهنة بنفي قاتل لايوس لأنه بغير ذلك لا يمكن الخلاص. فاهتم أوديوس اهتماماً زائداً بمعرفة شخصية القاتل. وأخيراً أخبره تايريسياس أنه هو ذلك القاتل وأنه تزوج أمّه. فشنت جوكاستا نفسها على إثر ذلك، أما أوديوس ففقاً عينيه وخرج مشرّداً من البلاد طريداً تلازمه ابنته الوفية أنتيجوني. وأخيراً وجد له مأوى في كولونيس في أتيكا حيث تصاحب مع شيسسيوس الذي طهره من ذنوبه ثم استرضى الفيوريس ولاقى حتفه في سلام.

¹ - إمام عبد الفتاح إمام، معجم ديانات وأساطير العالم، مكتبة مدبولي، القاهرة، مج3، 1995، ص 50.

2- أوليس Ulysses:

الاسم اللاتيني لأوديسيوس Odysseus بطل وملك إيتاكا، في الأساطير اليونانية ابن لايرتزا أو سيزيف وأنتليكييا، وزوج بنلوبي وأبوتيلماك (أو تليماخوس). اشتهر بحذقه ودهائه، وهو يظهر في ملحمتي هوميروس "الإلياذة" و"الأوديسية".

بدأ يثبت قوته وبطولته في مرحلة مبكرة من حياته. ولم يكد يمضي وقت قصير من زواجه من "بنلوبي" الجميلة حتى نشبت فتنة "باريس وهيلين" ولاحت حرب طروادة في الأفق، فراح يتدبر بأسباب ملفقة حتى يتصل من الاشتراك في تلك الحرب، ويتصنع الجنون، ويقوم بحرق رمال شاطئ البحر لكي يوهم الناس الذين جاءوا لاستدعائه للحرب¹. ادعى الجنون لكنه حرف محراثه عندما وضع أحد الإغريق ابنة تليماك أمامه، فانكشفت حيلته، واضطر إلى المشاركة. كان حصيفاً وقائداً ماهراً لليونانيين في الحرب. بعد موت أخيل دحر الطرواديين وكسب المنافسة على درع أخيل ضد أجاكس. رحلته المريرة إلى موطنه إيتاكا بعد الحرب الطروادية هي موضوع أوديسه هومر، حيث يصف فيها النموذج الأكمل لمرحلة المشقة والعذاب والصبر والتحمل. وقد أوضح معالم شخصيته منذ القديم وحتى الوقت الحاضر: يبدو لبعضهم أنه مخطط جبان؛ ويبدو لآخرين أنه ضحية الحظ العاثر، ويبدو لآخرين نموذجاً للبشرية التائهة عبر تقلبات الحياة².

¹ - ماكس شايبرو، رودا هندريكس، معجم الأساطير، ص 255.

² - المرجع نفسه، ص 185.

3- تموز Tammuz:

في العصور التاريخية تجسد إله الخصب في الأسطورة والطقوس السومرية والبابلية في إله شاب وراع سماه السومريون دموزي "Dumuzi" (دمو: ابن، زي: بار مخلص) بينما كان "الثور الوحش" أحد ألقابه العديدة. والحقيقة فإن مدلول اسم هذا الإله (الابن البار أو المخلص) غير واضح إذا ما قورن ببقية أسماء الآلهة السومرية الأخرى التي تكشف أسماءها أحياناً عمّا تمثله من قوى ومظاهر طبيعية. وعلى الأرجح أن اسم "دموزي" عبارة عن شكل مختصر من الإسم دموزي-ابسو (Dumuzi-Abzu) الابن المخلص لابسو أي لمياه المحيط، وهو إله يرد ذكره وذكر معبده في نصوص سلالة لكش الأولى وقد عرف الإله دموزي عند الأكديين والعبرانيين بنفس التسمية السومرية تقريباً أي "تموزي" و"تموز" على التوالي، وخلد اسمه في العربية والعبرية بشهر تموز¹.

كما عرف بهذا الاسم في الروايات الآرامية، وأسفار العهد القديم*. وهو يموت في فصل الشتاء ويعود إلى الحياة في فصل الربيع من كل عام. كان في الأصل إلهاً للشمس ابن "إيا" والإلهة "سيدورى" وكان زوجاً أو عشيقاً للإلهة عشتار (أو الإلهة إنانا) رويت قصة حبه وموته في قصيدة قديمة بعنوان "عشتار تهبط إلى العالم السفلي". وقد عرف بصور شتى في الشرق القديم، فهو في الكنعانية يسمى "أدونيس" (سيدى) ويقام له عيد كبير احتفالاً بموته وقيامته من جديد، ولعلّ جفاف البادية في فصل الصيف يعزي إلى احتجازه في عالم الأموات. وتقول الأسطورة إن الآلهة الشابة قدمت حبيبها نيابة عنها، ثم حزنّت عليه حزناً شديداً، وهبطت إلى العالم السفلي تبحث

¹ - فاضل عبد الواحد علي، عشتار ومأساة تموز، ص 26-27.

* - كان اسم الإله الحقيقي "تموز" وما التسمية "أدونيس" إلا الكلمة السامية ومعناها "السيد" وهو لقب احترام كان يطلقه عليه عبّاده. وفي النص العبري لكتاب العهد القديم كثيراً ما يطلق هذا الاسم على يهوه بشكل "أوناي" ولعلها أصلاً أدوني أي "سيدي" غير أن الإغريق أساءوا الفهم فحوّلوا لقب الاحترام هذا إلى اسم علم. ينظر: جيمس فيزر، أدونيس أو تموز دراسة في الأساطير والأديان الشرقية القديمة، تر: إبراهيم جبرا، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط1، 1957، ص 18.

عنه، واستطاعت أن تعيده في فصل الربيع. وتدور عبادته حول زواجه من الآلهة ثم موته، وفي مدينة أوروك كان يحتفل بهذه الذكرى في فصل الحصاد، وفي مدينة نيسبور كانت الذكرى تقام في فصل الربيع. ومن أجل تكريمه أطلق اسمه على شهر من شهور البابلية¹.

¹ - إمام عبد الفتاح إمام، معجم ديانات وأساطير العالم، مج3، ص 295 - 296.

4- أنكيديو Enkidu:

شخصية من الميثولوجيا السومرية، سمي أيضا بأنكيدمو وإباناني وإنكيتا في عصور مختلفة، وهو شخصية أساسية في ملحمة جلجامش الشهيرة. حيث صارح الملك جلجامش قبل أن يصبح صديقه الأقرب. وتقوم الملحمة على ذكر مغامراتهما سوياً¹.

عندما كثر ظلم جلجامش في أوروك استدعت الآلهة أورو وقالوا لها (أأنت التي خلقت الرجل، اخلقي الآن غريماً له وليكن مضاهياً له في اندفاع قلبه وشدته وليضرب أحدهما الآخر فتهدأ أوروك)، وحالما سمعت أورو ذلك غسلت يدها وقرصت الطين ورمته في البرية وخلقت أنكيديو القوي وكست جلده كله بالشعر وربّت له شعر الرأس كشعر امرأة، لا يعرف الناس ولا البلاد وعليه لباس مثل لباس سموقان إله الماشية يأكل النبات مع الغزلان ويتدافع مع الدواب².

ومن المساهمات الأساسية للملحمة البابلية، تحويل أنكيديو من خادم لجلجامش كما تظهره النصوص السومرية، إلى نذّ وصديق له. ورغم أننا نلاحظ من سياق الروايات السومرية أن أنكيديو يلعب إلى حد كبير دور الوزير الأول والسّاعد الأيمن لجلجامش، إلا أنّ دوره فيها لا يصل بحال من الأحوال إلى ما وصل إليه في الملحمة البابلية. ولد أنكيديو، وفق النص البابلي، في البرية وعاش مع حيواناتها، إلى أن أرسل إليه جلجامش امرأة لتستأنسه وتقوده إلى أوروك³.

ساعد أنكيديو جلجامش في هزيمة حارس الأرز "همبابا" ممّا أغضب الآلهة إنليل بعد مقتل الأخير دون دراية أنكيديو. وبعد ذلك رفض جلجامش الزواج من الإلهة عشتار، فأرسل والدها الإله

¹ - مجدي كامل، ملاحم وأساطير خالدة 2 جلجامش/الشاهنامه، دار الكتاب العربي، دمشق، ط1، 2009، ص 152.

² - خزعل الماجدي، إنجيل بابل، الأهلية للنشر والتوزيع، المملكة الأردنية الهاشمية- عمان، ط1، 1998، ص 196.

³ - فراس السواح، كنوز الأعماق قراءة في ملحمة جلجامش، العربي للطباعة والنشر والتوزيع، دمشق، ط1، 1987، ص 53.

أنور الثور المقدس لقتل جلجامش، إلا أن صديقه الوفي أنكيديو استطاع بعد صراع أن يمسك الثور من قرنيه قبل أن يعقره جلجامش.

وبعد قتل الثور ثارت ثائرة الآلهة وطالبتهم عشتار بقتل الإثنين وقام شمس بمحاولة إقناع المجلس بالعفو عنهما إلا أنه لم يستطع إلا إقناعهم بالاكتفاء بقتل أنكيديو لكونه مجرد إنسان، أما جلجامش فيجري في عرقه دم آلهة ولا يجوز قتله. أصيب أنكيديو بمرض قاتل فمات ورفض جلجامش السماح بدفنه وقام برثائه والبكاء على جسده حتى خرج الدود من جسده، عندها دفنه جلجامش بنفسه¹.

¹ - ينظر، مجدي كامل، ملاحم وأساطير خالدة 2 جلجامش الشاهنامة، ص 153.

5- أسطورة جلجامش وأنكيبدو:

ملحمة كلكامش "Gilgameth" هي أقدم ملحمة عرفها العالم بكل حضاراته القديمة، لم تسبقها ملحمة أخرى¹. وتعتبر الملحمة درة النتاج الأدبي في حضارة بلاد وادي الرافدين، وهي قصيدة شعرية طويلة مدونة بالخط المسماري واللغة البابلية على اثني عشر رقما من الطين، عثر على معظمها في مكتبة الملك آشور بانبيال في العاصمة نينوى ومعروف أن الملحمة نالت شهرة واسعة ليس في وادي الرافدين فحسب بل في أنحاء واسعة في الشرق القديم، إذ عثر على أجزاء منها في العاصمة الحيثية حاتوشاش (بوغازكوى حالياً) في مجدو (فلسطين)، كما أنها ترجمت إلى لغات أخرى كالحيثية والخورية². كما أنها مترجمة اليوم إلى الألمانية والانكليزية، والفرنسية، والروسية، والإيطالية، والهولندية، والدمركية، والفنلندية، والجورجية، وحتى العبرية (الحديثة)³.

إن بطل الملحمة شخصية تاريخية هو الملك السومري جلجامش، سادس ملوك سلالة الوركاء الأولى الذي حكم في حدود 2650 قبل الميلاد، ولا شك في أنه كان ملكاً عظيماً وبطلاً شجاعاً وصاحب خصائل ومنجزات فذة⁴.

وقد ورد في ثبت ملوك سومر كملك أور، من الأسرة التي حكمت بعد الطوفان، ونراه في أحد النصوص التاريخية السومرية في حرب مع آجا ملك المدينة السومرية المجاورة "كيش" إلا أن قصصاً كثيرة حيكت حول هذه الشخصية التاريخية، فرفعتها من مقام الواقع إلى عالم الأسطورة، ونرى جلجامش فيما بعد وقد انتقل إلى الأدب البابلي⁵.

¹ - طه باقر، ملحمة كلكامش، موفم للنشر والفنون المطبعية، وحدة الرغبة، الجزائر، 1995، ص (تقديم).

² - فاضل عبد الواحد علي، ملحمة جلجامش، ص 35.

³ - طه باقر، ملحمة كلكامش، ص (تقديم).

⁴ - فاضل عبد الواحد علي، ملحمة جلجامش، ص 35.

⁵ - فراس السواح، مغامرة العقل الأولى دراسة في الأسطورة-سورية وبلاد الرافدين، دار علاء الدين، ط11، 1996، ص 219.

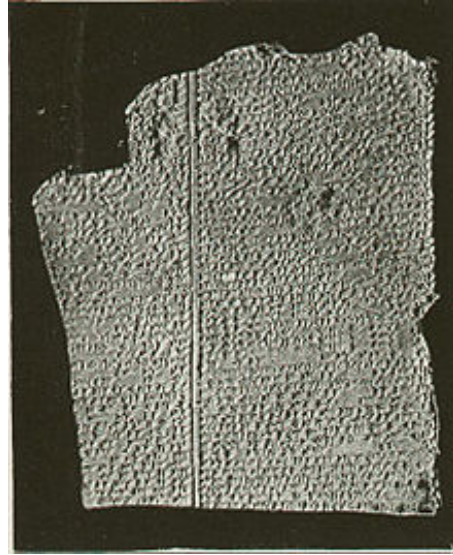
ويقال إن من معاني اسمه في السومرية "الرجل الذي سينبت شجرة جديدة" والمقصود بالشجرة - كما هي طبيعة الأمور- سلالة بشرية، ومن معانيه في البابلية "المحارب الذي في المقدمة"¹.

ويمكن القول بأن موضوع الملحمة يقع في ثلاثة أقسام رئيسية:

- الأول: منها ما يدور حول الأعمال البطولية لجلجامش ورفيقه أنكيديو،
- بينما يروي القسم الثاني: قصة الطوفان العظيم وحصول رجل الطوفان على الخلود.
- أما القسم الثالث: فإنه يتعلق بمسألة الموت، والعالم الأسفل، ولقد نجح الأدباء البابليون إلى حد كبير في التوفيق بين القسمين الأول والثاني. أي الجمع بين بطولات ومآثر جلجامش وبين قصة الطوفان.

غير أن القسم الثالث: يتعلق بنزول أنكيديو إلى عالم الأموات فلا يبدو وثيق الصلة بالملحمة،

لأنه في الواقع عبارة عن ترجمة حرفية لقصة سومرية تدور حول نزول أنكيديو إلى عالم الأموات.²



أحد ألواح ملحمة جلجامش في المتحف البريطاني

¹ - طه باقر، ملحمة كلكامش، ص (تقديم).

² - فاضل عبد الواحد علي، ملحمة جلجامش، ص 35-36.

6- العنقاء

■ أسطورة العنقاء Phoenix

هي من الطيور الأسطورية التي تناقل العرب الحديث عنها بين مكذبٍ لوجودها ومؤمنٍ به، ولا شك في أن أسطورة العنقاء قد وصلتنا لأنها كانت ضمن الرصيد الثقافي المتعارف.

لقد ذكرتها العرب في أشعارها وحكمها وأمثالها فقالوا: «جاء فلان بعنقاء مغرب» يريدون أنه جاء بالعجب العجاب أو بالأمر النادر وقوعه.¹

وقال الشاعر:

ولولا سليمان الخليفة حلقت به من يد الحجاج عنقاء مغرب²

ويرى بعضهم أن له صلة بطائر "السيمرغ" الفارسي و يرى آخرون أنه طائر الفينيق phoenix.³

Phoenix: طائر مديد العمر بعد مئات السنين يحترق في عشه ويصبح رماداً ثم يولد من جديد وهكذا في دورة أبدية. والفينيكنس رمز الأبدية.⁴

ولقد وصلتنا القصص الأسطورية المتعلقة بالعنقاء من عمر ثلاث روايات:

الأولى: يبدو من أسماء أعلامها وأماكنها والزمان الذي تجري فيه أنهما ذات أصولٍ إسرائيلية.

¹ - ماكس شابيرو، رودا هندريكس، معجم الأساطير، تر: حنا عبود، منشورات دار علاء الدين للنشر والتوزيع والترجمة، دمشق، 1999، ص 204.

² - ينظر: ابن منظور، لسان العرب، مادة عنق، دار صادر، بيروت، مج10، ص276.

³ - محمد عجينة، موسوعة أساطير العرب عن الجاهلية و دلالتها، ج1، دار الفارابي، بيروت، لبنان، ص 336.

⁴ - ماكس شابيرو، رودا هندريكس، ص 204.

والثانية في كتب "قصص الأنبياء" وتتصل بأصحاب الرمي ومن حديثهم أنهم بقيمة قوم صالح. والقصة الثالثة: هي قصة العنقاء في إثبات القضاء والقدر¹.

إن وجود العنقاء وأساطير تتعلق بها من تراث العرب قبل الإسلام، كما عرفه اليونان ونسبوه إلى جنوب بلاد العرب والذي يقدر بعضهم أن الهنود عرفوه في شكل "غارودا" Garouda مركوب Vichnou يحمل في المدونات الإسلامية سمات الطائر وسيلة التسامي والصعود إلى العوالم العلوية بل سمة الملائكة بأجنحتها الأربعة كما يحمل سمات مناقضة هي سمات الإنسان وهذه السمات تستدعي النظر إلى هذا الطائر وإلى وظيفته وما يرمز إليه في المخيال الجماعي. إنه الإنسان الطامح إلى المتسامي إلى آفاق تتجاوز منزلته البشرية².

فالأسطورة تصوره أنه طائرٌ بديع يشبه النسر ريشه أحمر مذهب، مقدس لإله الشمس في القطر المصري، يظهر للبشر كل خمسمائة سنة ويقطن في بلاد العرب، إذا أشرف أجله على الانتهاء يضع بيضة في عشه ويموت.

وسرعان ما كانت تفقس البيضة عنقاء جديدة إذا ما وصلت إلى سن البلوغ حملت أباهما الفاني إلى العش إلى هيبوليس في القطر المصري ووضعت فوق مذبح إله الشمس وحرقت. وهناك رواية أخرى تقول إنه بعد مضي خمسمائة سنة على العنقاء تحرق نفسها في كومة حطب، ومن الرماد المتخلق تحي من جديد ويتجدد شبابها لتعيش مرة أخرى³.

ويبدو أن احتفالات موت "فينيق" وقيامته الهائلة كانت تقام بمدينة بعلبك، لمشاهدة شعائر موت واحتراق ذلك الطائر، ثم قيامته المظفرة، حيث كان يرتقي الأعشاب العطرية، ارتقاءه عرش

¹ - محمد عمينة، موسوعة أساطير العرب عن الجاهلية ودلالاتها، ج1، ص339.

² - المرجع نفسه، ص 339.

³ - أمين سلامة، معجم الأعلام في الأساطير اليونانية والرومانية، مصر، دار الفكر العربي، ط1، 1995، ص 238.

الخلود، فتحرقه أشعة الشمس على مرأى من الملوك والعظماء، والكبراء والكهنة والأحبار، وعدد لا يحصى من الشعوب المتقاطرة، لمشاهدته من جميع جهات آسيا، ولا يلبث إلا قليلاً حتى يجيا ثانية من بين رماده، ويطير مجدداً شبابه السماوي الخالد.¹

وحفلت معظم أساطير العالم القديم بذكر ربة الجمال والعشق، يكون من مهامها إشاعة الحب بين البشر، حيث ترميهم بسهامها. وقد حظيت هذه الإلهة باسم خاص في كل حضارة، ففي حضارة الهند اسمها "مايديها فارني" وفي حضارة الفرس "ناهيد" أو "أناهيتا"، ولدى الكنعانيين "عشتار" ولدى الفينيقيين "عشتروت" ولدى الآشوريين "أنابتيس" وفي اليونان اسمها "أفروديت" وفي بلاد الرومان "فينوس" بينما اصطلح العرب على تسميتها "الزهرة".

وبذلك فقد اختلف في أصولها بين شرقية وغربية، وادعى بعضهم أن الزهرة كانت فتاة من أهل فارس، وأنها كانت ملكة في بلدها، وكانت غاية في الجمال والبهاء. بالإضافة إلى هذه الرموز فإن لها رموز أخرى بالنسبة لشخصيتها:²

"فينوس" رمز البحر: لعل أن ولوع الفينيقيين بركوب البحر والتجارة عبر البحار إلى كل البلاد المعروفة جعلهم يتخذون من ربة الجمال رمزاً للبحر، وكأنهم يلتمسون منها العون والمساعدة ضد مخاطر البحر.

"فينوس" رمز الخصوبة والإنجاب: لقد كان المصريون يتصورون "فينوس" امرأة منجبة ولودة، وقد وافق هذا الرمز رأي اليونانيين والرومان فيها، فهم يعتبرونها الإلهة الأم.

¹ - شوقي عبد الحكيم، مدخل لدراسة الفولكلور و الأساطير العربية، دار ابن خلدون، بيروت، ط2، 1983، ص 61.

² بديع محمد جمعة، أسطورة فينوس وأدونيس، دار النهضة العربية للطباعة والنشر، بيروت، 1971، ص 12، 15.

فينوس رمز الحقد والثأر: كانت "فينوس" تنتقم ممن شهر بها، وأشاع قصة عشقها، وذلك عندما أخبر إله الشمس. وقد واصلت الإنتقام من الآلهة والحقد عليهم عندما أثارت حرب طروادة حتى تجعل الآلهة ينقسمون على أنفسهم إلى فريقين متحاربين فريق مع الطرواد وآخر مع الإغريق¹.



¹ - بديع محمد جمعة، أسطورة فينوس وأدونيس، ص 32.

طائر العنقاء وهو يحترق



طائر العنقاء وهو يخرج حيًّا من الرماد



7- ديونيسيوس Dionysus / ديونيزيوس Dionzso

ابن زيوس من سيميلي، حيث أنجبت سيميليه ولدًا هو ديونيزوس، وكان ضعيفاً غير قادر على الحياة، وكان يبدو وكأنه قد كتب عليه أن يموت في النار ولكن زوس بتلويحه عصا سحرية نما من الأرض من جميع الجهات لبلابا أخضرا كثيفا، وحمل بخصرته الطفل المسكين من النار، وأنقذه من براثن الموت¹.

بما أنه رب الإنبات والخصب والخمرة، فقد انتشرت عبادته انتشاراً واسعاً، وفي الأغلب كانت تصاحبها احتفالات ببهجة انفعالية².

سقط هيناستوس فوق ساقيه تأثرت ساقاه فأصبح أعرجاً إلى الأبد وأصبحت جزيرة لمنوس مكانه المفضل وأنشأ ورشته هناك³.

وفي الأساس عبد في تراقيا وجاء في ليجنדה أنه ولد قرب طيبة وربي في تراقيا على يد إينو والحوريات، التي سمين فيما بعد "الهايدات"، معلمه ومرشده سيلينوس.

أدخل الحضارة وزراعة الكرمة إلى كثير من الأقطار، وأتباعه هن المينادات، وإذا كان في طريقه إلى جزيرة ناكسوس ألقى بحارة القبض عليه وطلبوا الفدية، فظهرت على الفور عرائش الكرمة والبلاب على ظهر السفينة، فخاف البحارة وألقوا بأنفسهم إلى البحر وتحولوا إلى دلافين، وجد أريادني في ناكسوس فتزوجها ثم هبط إلى العالم السفلي للعثور على سيميلي⁴.

¹ - نيهارده، الآلهة والأبطال في اليونان القديمة، تر: هاشم حمادي، الأهالي للطباعة والنشر، ط1، 1994، ص 70.

² - ماكس شابيرو، رودا هندريكس، معجم الأساطير، ص 87.

³ - عبد المعطي شعراوي، أساطير إغريقية الآلهة الكبرى، ج3، مكتبة الأنجلو المصرية، القاهرة، 2006، ص 477.

⁴ - ماكس شابيرو، و رودا هندريكس، معجم الأساطير، ص 87-88.

8- أسطورة إيزيس (Isis):

ابنة جيب من نوت، وأم حورس، وأخت الإله أوزيريس وزوجته، التي جمعت أعضائه وأعادته إلى الحياة بقوتها المحيية، بعد أن قتله سيث- ابن إيزيريس، الربة الأم التي جمعت فضائل النساء، تجسيد للخصب الذي يجلبه سنوياً فيضان النيل وحبوب القمح الخضراء في مصر القديمة، توحدت فيه العصور الهيلينية مع الربة هيرا.

إيزيس خدعت رع بإرسال أفعى لتسميمه بناهما فينكشف لها اسمه السري، وهو الشرط الذي يجب أن يتحقق لتعني بعلاجه، وكانت النتيجة أن تعاضمت قواها السحرية.

إن إيزيس التي توحدت في الوقت المناسب مع "هاتور" كانت ترسم لابسة قرصاً شمسياً بين قرني بقرة، انتشرت عبادتها في العالم القديم فوصلت إلى روما، حيث أصبحت هذه العبادة من أعظم الديانات السرية الشعبية فظلت منتعشة حتى انتشار المسيحية في ظل قسطنطين¹.

¹ - ماكس شايبرو، رودا هندريكس، معجم الأساطير، ص 134 - 135.

9- أسطورة أوزيريس (Osiris)

رب الإنبات والخصب وابن جيب ونوت، شقيق إزيس وزوجها ووالد حورس، وفي روايات أخرى أخوه، الذي انتقم لموت أوزيريس بذبح سيث، ونصب أباه سيذا على مصر.

حسب الليجندة قام سيث، رب الظلام، غيراً وحقداً بقتل أخيه أوزيريس وتمزيقه، فجمعته إيزيس وصار حاكم ما بعد الحياة والقاضي الذي يمثل أمامه الموتى. والطقوس التي ترويها الأسطورة عن خلود "أوزيريس" كان يظن أن مورست جلبت الخلود للبشر.

وفي احتفالات الخصب في الفترة اليونانية-الرومانية، صار المصريون يرون في الثور أيبس تجسيدا وتقمصا لأوزيريس. وعبادة الخصب لسيرابس صارت سرا من أهم أسرار الديانات السرية في الإمبراطورية الرومانية، معبده في أمبيدوس وهو المكان الرئيسي لعبادة أوزيريس¹.

وقد أكدت الكشوفات الكنعانية الفينيقية الفلسطينية العلاقة الشديدة بين حام وكنعان، أو بين المصريين والشوام الكنعانيين، إذ أنهم اعتبروا أوزيريس أحا لكنعان «وكان كنعان أول من سمي "فينيخس" فكانت أعياد قيامة الإله المصري أوزيريس، تقام في مدينة جبل (الكنعانية أو اللبنانية) كما أن في مكان الإسكندرية القديمة، "أو فاروس"، كانت تقام أعياد وشعائر أدونيس الفينيقي «فقد جعلوا كنعان أحا لأوزيريس، دلالة على وحدة نسب الأمتين»².

ويقال أن أسطورة البعث ملحمة تركية قديمة تسرد قصة انبعاث أتراك (كوك تورك) بعد انحدارهم نتيجة خدعة لجأ إليها أعداؤهم خوفا وحسراً، وعلى أعقاب مغلوبيتهم اضطروا إلى ترك

¹ - ماكس شايبرو، رودا هندريكس، معجم الأساطير، ص 192.

² - شوقي عبد الحكيم، مدخل لدراسة الفولكلور والأساطير العربية، ص 41.

ديارهم وموطن أجدادهم ولجأوا إلى أرض قصية غربية سموها أركنه قون منعزلة عن العالم وبعد عصور من المعاناة والاعتراب ازدادوا عدداً وقوة فعادوا إلى موطنهم الأم لينتقموا من أعدائهم¹.



المعبود أوزوريس علي هيئة سمكة

¹ - أسطورة البعث www.dijih.net

10- أسطورة الوعل Tammus:

إن الوعل من الحيوانات الحاملة للكون، ويعد من حملة العرش الثمانية وحملة العرش هم حملة العلم وهم في رأي الشيعة: الأئمة.

وقد ورد ذكره في رواية عن الرسول -عليه الصلاة والسلام- في المسافة بين السماء والأرض إذ قيل إن بينهما مسيرة خمسمائة سنة ثم فوق ذلك ثمانية أوعال.

فقد أثبتت دراسات أديان العرب القدامى أن الوعل من رموز الإله (إله سبأ المقري)¹.

وفي العراق: يرمز للوعل المقدس تموز: رب المحاصيل والإنبات الذي يموت كل شتاء، ويولد في كل ربيع، صار زوج عشتار، أو عشيقها، وقد مضت عشتار إلى العالم السفلي لإحضاره معها إلى الأرض بعد موته. كان تموز حاكم أوروك، كان يسمى دوموزي عند السومريين.²

وتعددت أسماء هذا الحيوان وصفاته، وتشابكها مع ذوات القرون في دلالاتها، وانفتاح معانيها على معاني أخرى، وكذلك اختلاف اللغويين في ضبطها، وسعيهم وراء استخراج هذه الأسماء من معاني واشتقاقات لا تدل دلالة أكيدة عليها ما يدل على أهمية هذا الحيوان، واحتلاله المرتبة الأولى بين ذوات القرون رمز الإله القمر.

من أسمائه: الوعل والأيل والفقير، والفادر، واليامور، والقرمد،

ومن صفاته: الأعظم، والأدنى، والبدن، والعنز، والصرع...

¹ - محمد عجينة، موسوعة أساطير العرب، ج1، ص 310-311.

² - ماكس شابيرو، رودا هندريكس، معجم الأساطير، ص 236.

ونلاحظ مكانة الوعل بين ذوات القرون، لطول قرنيه¹.

ويقال أن اسم الإله الكنعاني "بعل" يتطابق مع اسم الصنم العربي المذكور في القرآن الكريم:

﴿أَدْعُونَ بَعْلًا﴾².

ومن "عول" نرى العول المستعان به، وقد عول به وعليه، اتكل واعتمد³.

وقد ورد اسم الوعل بمفاهيم متعددة في الثقافات:

في الثقافة الاسكندنافية: نرى التيوس بحر عربية الإله ثور مفجر الربيع، أما في الثقافة العبرية فالوعل من الحيوانات الطاهرة، وقد ورد في التوراة، وفي الفكر الإسلامي تتحول علاقة الوعل بالآلهة إلى علاقته بالأنبياء، فإن كانت العنزة أنثى التيس البري/ الوعل، هي التي أرضعت الإله آتيس، فإن الأروية / أنثى الوعل هي التي أرضعت النبي يونس بن متى عليه السلام⁴.

ومن الأدلة على قداسة الوعل عند العرب أنهم أطلقوا اسمه على شهر من شهور الجاهلية قيل هو شعبان أو شوال، وسموا باسمه أسماء رجالهم مثل وعل وهو اسم شاعر⁵.

ويعتقد أن أسطورة الوعل هي ذاتها أسطورة الإله الابن، والعاشق المحبوب "تموز" وقصة هبوطه السنوي للعالم السفلي، حيث يؤسر في الجبل في نهاية الصيف عندما تذوب النباتات، وتقفر

¹ - إحسان الديك، الوعل صدى تموز في الشعر الجاهلي، قسم اللغة العربية، كلية الآداب، جامعة النجاح الوطنية نابلس، فلسطين، ص 1.

² - سورة الصافات، الآية 125.

³ - اللسان، مادة عول، ص 470.

⁴ - فراس السواح، لغز عشتر، الوعل، ص 146-267.

⁵ - إحسان الديك، صدى تموز في الشعر الجاهلي، ص 9.

الأرض، ومن الجبل يعود عندما تنتعش الطبيعة في بداية الربيع في شهر نيسان، فهو "يموت كل شتاء و يولد كل ربيع".

وإذا نظرنا فيما ورد إلينا من أخبار عن الوعل، نجدها تتركز وتتمحور حول قرنه، الذي كان مصدراً لصور القوة¹.



أسطورة الأوعال

¹ - إحسان الديك، صدى تموز في الشعر الجاهلي، ص 11.

11- أسطورة البعث:

لقد كانت أسطورة موت الإله وانبعائه إحدى أهم العناصر في الأسطورة والنسق الطقسي القديمين. كما يتجلى بالشكل الأقدم في أسطورة تموز، وكما يتواصلان على مرّ العصور ليظهرا في عدّة أساطير شرقية غامضة سادت العالم الإغريقي، الروماني في حقبة "العهد الجديد". لقد طرح بعض الباحثين رأياً مفاده أنّ أقاصيص الإنجيل الخاصّة بآلام وانبعاث يسوع قد قيست وفقاً لنسق الأسطورة الطقسية البابلية¹.

وأسطورة البعث وثيقة الصلة بالدين، فهي مثل كثير من الأساطير «صوغ للطقوس والشعائر التي أنتجتها الأنظمة الثقافية، والأنساق الدينية²، ورغم أننا لا نستطيع أن نسمي فكرة البعث أو القيامة في الديانات السماوية أسطورة، إلا أن بعض الدراسات تقول إن أسطورة البعث سمة خاصة بالفكرين اليهودي والمسيحي. ويحتل مفهوم النهاية المفجعة لنظام الكون الحالي مكان الصدارة في كتابات الأنبياء وفي الأدب القياامي Apocalyptic على وجه الخصوص. فقد آمن الأنبياء بأن تاريخ الخلاص سوف يبلغ درجة اكتماله في زمن طارئ، وبذلك استخدموا لغة قريبة من لغة الأساطير³.

وترى دراسات أخرى أن أسطورة البعث كانت حاضرة كمؤسس لعقيدة دينية لدى الفراعنة من خلال أسطورة إيزيس و أزوريس.

فتحنيط جثث الموتى وتقديس شعائرها لم يكن من اختصاص الفراعنة المصريين فقط... وإنما عرفت كل الحضارات...⁴.

¹ - هنري هوك، منعطف المخيلة البشرية، ص 143.

² - فراس السواح، لغز عشتر، الألوهة المؤنثة و أصل الدين، دار علاء الدين، ط6، دمشق، 1996، ص 53-54.

³ - تهماني عبد الفتاح شاكر، تجليات أسطورة البعث في ديواني "لا تعتذر عما فعلت، و كزهر أو أبعد" لمحمود درويش، ص 182-183.

⁴ - www.google.com.

12- أسطورة عناة:

هي من آلهات الخصب القديمة تمتلك مجموعتين من الخصائص المتناقضة، فمن جهة هي ربة الجمال والجنس والخصب وربة الحياة، ومن جهة أخرى هي ربة الحرب والدمار والكوارث، ربة الظلام، محبة رقيقة رؤوم، وقوية جبارة متسلطة¹.

فكثيراً ما تصوّر عناة وهي تصنع خوذة وترتدي درعاً، وفي يدها اليمنى فأس المعركة وفي يدها اليسرى هراوة. وحيوانها المقدس هو الأسد.²

وهي أحياناً أخرى عذرا وشقيقه الإله بعل، وإن كان البعض يرى أنّها تقول له أخي على سبيل التودّد.

وهي إلهة سورية وصلت إلى مصر - في الغالب - بفضل الهكسوس.

وهي توجد في نصوص كثيرة في أسفار العهد القديم بوصفها إلهة كنعانية تأثر بها اليهود، فيتحدث سفر يشوع "عن بيت عناة" ويتحدث سفر القضاة أيضاً عن "سكان بيت عناة"³.

ويرى فراس السواح أن الإلهة الكنعانية (عناة- عنات) بما فيها من الخصائص المتناقضة، يمكن أن تكون المدخل الذي ندرس من خلاله سيكولوجيا المرأة.

والخطاب الديني الثقافي يلتقي مع سواه من الخطابات المجاورة عندما يسمى تصوراتهم التي أثرت وتأثرت بما حولهم من ديانات، وهذا أمر طبيعي بين أقوام هذه المنطقة، وذلك لأن عوامل الإلتقاء بين هذه الأقوام أقوى من عوامل التنافر، وتظل هي الغالبة - لأسباب جغرافية وأخرى عرقية وبسبب هذا الإلتقاء فإننا نرى التشابه في المفاهيم و إن تباينت الصياغات أحياناً. وعناة التي هي

¹ - فراس السواح، مغامرة العقل الأولى، ص 120 - 121.

² - إمام عبد الفتاح إمام، معجم ديانات وأساطير العالم، مج 1، ص 85.

³ - المرجع نفسه، ص 85.

ابنة الإله "إيل" عند الكنعانيين تلقب بالعدراء تارة، وبالخطابة تارة أخرى، والإلهة كانت تحمل على كاهلها مهمة المحافظة على الأسرة الكنعانية، وحتى على القيم والأخلاق بصورة عامة.

ولعل قصة الآلهة (عناة) في مساعدتها الملك الكبير، وكذلك قصتها في مساعدة البعل لبناء بيت له مثل بقية الآلهة، وصراعها الذي تخوضه من أجلهما وكذلك وقوفها أمام كبير الآلهة، إنما تدل دلالة واضحة على أن الديانة الكنعانية تعنى بأوضاع الناس أكثر من عنايتها بالتدين المجرد.

ولقد احتلت المرأة عند الكنعانيين مكانة محترمة، لذا لم يكن مستغرباً أن تضع الأسطورة الإلهة إلى جانب إله الذكر تكمل شخصيته، وتقف إلى جانبه. ولعناة في النصوص الكنعانية أوصاف ترتفع بها إلى مواقع راقية، وبعض العلماء يرون أن اسم عناة إنما يعني العون والمساعدة من الجذر عون ومثل حاله العناية وقوفها إلى جانب البعل إبان قتاله مع الإله "موت" ثم إلى جانبه ثانيةً من أجل بناء القصر - المعبد.¹

آلهة الهلال الخصيب

بعل - عناة - عشتار - هدد - أداد - دجن
 - آشور - إل - إنليل - إلوهيم - يهوه -
مردوخ - غولا - ايا - نبو - كوثر - إنانا -
سين



¹ - يوسف اليوسف، الأسطورة عناة التحليات وبيكولوجية المرأة (ثقافة وفن)، جريدة الاتحاد اليومية www.alitihad.com

13- أسطورة نرجس:

فتى جميل عشقته الحورية إيكو، فنبذها لأنها لا تستطيع إلا أن تردد صدى كلماته، عاقبته نيمسيس بأن جعلته يعشق نفسه ويتأمل صورته، فصار لا يحب إلا نفسه، وقد نبتت حيث اضطجع زهرة النرجس¹.

وقد ورد تعريف هذه الأسطورة في موسوعة ويكيبيديا:

Legend:

" In Greek mythology Echo was wood nymph who loved a youth by the name of Narcissus he was a beautiful creature loved by many but many by Narcissus loved no one..."²

ويقال أن كلمة نرجسية "Narcissistie" تعود إلى أسطورة يونانية تقول إن فتاة تدعى (صدى) هامت بحب فتى يدعى (نرجس) ومن فرط حبها له وإعجابها به سقمت حالها ومرضت بسببه، ومن أجله كابدت وصبرت حتى أضناها هذا الحب وجعلها تدبل شيئاً فشيئاً حتى فارقت الحياة، ولكن الآلهة لم تترك الفتى دون عقاب، لذلك كان العقاب قاسياً عليه للغاية حتى أودى بحياته وكان العقاب أن يعشق نفسه بصورة مرضية عندما رأى صورة منعكسة على الماء لذلك أخذ يجلس الساعات الطوال أمام صورته بكل فخر وزهو، واستمر على هذه الحال حتى مرض نفسياً بسبب هذا التعلق الذاتي. وما هي إلا فترة بسيطة حتى فقد عقله وفي إحدى خلواته وعشقه لنفسه قفز إلى بركة الماء ليمسك صورته ولكنه غرق ومات، وظهرت في مكانه زهرة سميت على اسمه³.

¹ - ماكس شابيرو، رودا هندريكس، معجم الأساطير، ص 175.

² -Narcissus and Echo, Wikipedia.org

³ - النرجسية "Narcissistic"، www.tahasoft.com

وفي أسطورة أخرى أنّ هذا الشاب الوسيم أحبته الأريادة Oread (حورية الجبل) أكو Echo - ابنة الهواء وإلهة الأرض-، وقد كانت هذه الحورية في الأصل من حاشية الإلهة "هيرا" زوجة كبير الآلهة "زيوس" وهو الذي بعث بها إلى زوجته، لأنّها عذبة اللسان تعرف من قصص الحياة وأنباء الدنيا ما لم يتيسّر بعضه للآلهة أنفسهم. وكانت في الواقع حيلة من زيوس يشغل بها زوجته ويبعدها عن ملاحظته في غرامياته الكثيرة. وعندما اكتشفت هيرا أمر الفتاة غضبت غضباً شديداً، وحكمت عليها بتوقف لسانها العذب عن الكلام فلا ينطق سوى الكلمة الأخيرة من كل حديث تسمعه! وانطلقت الفتاة تعيش في الجبال إلى أن التقت بالشاب الجميل "نرسييس"، غير أنّ الفتى لم يجرب الحب يوماً، ولا وقع في شباك الغرام، لهذا لفظها، ولم يبد أيّ ميل نحوها، فحكمت عليه الآلهة أن يعشق صورته المنعكسة على صفحة الماء¹. ومنها جاء المصطلح في علم النفس "النرجسية" "Narcissism" عن الحالة المرضية التي ينصرف فيها المرء إلى الاهتمام بنفسه أو عشق ذاته².

¹ - إمام عبد الفتاح إمام، معجم ديانات وأساطير العالم، مج3، ص 14 - 15.

² - المرجع نفسه، ص 15.

قائمة المصادر والمراجع

قائمة المصادر والمراجع

القرآن الكريم برواية حفص

أولاً-المصادر

1. أبو الفضل جمال الدين محمد بن مكرم ابن منظور، لسان العرب، تح: خالد رشيد القاضي، ج6، دار الأبحاث، ط1، 2008.
2. أبو الفضل جمال الدين محمد بن مكرم ابن منظور، لسان العرب، تح: خالد رشيد القاضي، الجزء 14، ط1، 2008.
3. أبو الفضل جمال الدين محمد بن مكرم ابن منظور الإفريقي المصري، لسان العرب، مج2، دار صادر، بيروت، 1300.
4. أبو الفضل جمال الدين محمد بن مكرم ابن منظور، لسان العرب، مادة عنق، دار صادر، بيروت، مج10.

ثانياً- الدواوين

1. أمية بن أبي الصلت، الديوان، ط1، المكتبة الأهلية للطبع والترجمة والتأليف والنشر، بيروت، 1934.
2. محمود درويش، ديوان محمود درويش، دار العودة، ط14، مج1، بيروت، 1994.
3. _____، هي أغنية هي أغنية، مكتبة الإسكندرية، 1984.
4. _____، أحد عشر كوكبا، ديوان الأعمال الكاملة، 1992.

5. _____، الديوان، مديح الظل العالي، الأعمال الأولى، دار رياض الرئيس، ط1، 2005.
6. _____، الأعمال الجديدة، لا تعتذر عما فعلت، دار رياض الرئيس للنشر، ط1، 2004.
7. _____، الأعمال الجديدة، لا تعتذر عما فعلت، دار رياض الرئيس للنشر، ط1، 2004.
8. _____، الأعمال الجديدة، لماذا تركت الحصان وحيدا، دار رياض الرئيس للنشر، ط1، 2004.
9. _____، قصيدة الأرض، مج1، دار العودة، بيروت، ط14، 1994.
10. _____، الأعمال الأولى 2، دار رياض الرئيس للكتب والنشر، ط1، 2005.
11. _____، الديوان الأول: عصفير لا أجنحة، دار العودة، بيروت، 1969.
12. _____، جدارية محمود درويش، بيروت، دار رياض الرئيس، ط1، 2004.
13. _____، حصار لدائع البحر، مكتبة الإسكندرية، 1984.

ثالثا- الكتب باللغة العربية

1. إبراهيم أبو هشيش، حول تلقي محمود درويش في اللغة الألمانية، أفاق اللسانيات، مركز دراسات الوحدة العربية، ط1، بيروت، مارس 2011.

2. إحسان عباس، اتجاهات الشعر العربي المعاصر، دار الشروق للنشر والتوزيع، عمان، الأردن، ط3، 2001.
3. إبراهيم نمر موسى، شعرية المقدس في الشعر الفلسطيني، دار اليازوري العلمية للنشر والتوزيع.
4. إحسان الديك، الوعل صدى تموز في الشعر الجاهلي، قسم اللغة العربية، كلية الآداب، جامعة النجاح الوطنية نابلس، فلسطين.
5. إعتدال عثمان، إضاءة النص، إضاءة النص، دار الحدّثة للطباعة والنشر، بيروت، لبنان، ط1، 1988.
6. عبد الإله بلقرينز، هكذا تكلم محمود درويش دراسات في ذكرى رحيله، مركز دراسات الوحدة العربية، ط1، بيروت، 2009.
7. أحلام يحيى، عودة الحصان الضائع، نينوى للدراسات والنشر والتوزيع، سورية، ط1، 2003.
8. أحلام يحيى، صب الغمام فلسطين في ذاكرة الشعراء، موسوعة الأدب الفلسطيني، ج2، دار نينوى للدراسات والنشر والتوزيع، سورية، 2007.
9. أحمد إسماعيل النعيمي، الأسطورة في الشعر العربي قبل الإسلام، سينا للنشر القاهرة، ط1، 1995.
10. أحمد جبر شعث، جماليات التناص، دار مجدلاوي للنشر والتوزيع، عمان، ط1، 2013.
11. أحمد جواد مغنية، الغربية في شعر محمود درويش 1972-1982، دار الفارابي، بيروت، لبنان، ط1، 2004.

12. أحمد دلباني، موت التاريخ منحى العدمية في أعمال محمود درويش الأخيرة، فسيرا للنشر،
2010، الجزائر
13. أحمد كمال زكي، الأساطير دراسة حضارية مقارنة، الهيئة العامة لقصور الثقافة، 2000.
14. أحمد مختار عمر، اللّغة واللّون، عالم الكتب، القاهرة، ط1، 1982.
15. أحمد محمد ويس، الانزياح من منظور الدّراسات الأسلوبيّة، المؤسسة الجامعية للدراسات
والنشر، بيروت، لبنان، ط1، 2005
16. أمين سلامة، الأساطير اليونانية والرومانية، د.ط، 1988.
17. أنس داود، الأسطورة في الشعر العربي الحديث، مكتبة عين شمس.
18. أنس داود، الأسطورة في الشعر العربي الحديث، منشورات المنشأة الشعبية للنشر والتوزيع
والإعلام.
19. بديع محمد جمعة، أسطورة فينوس وأدونيس، دار النهضة العربية للطباعة والنشر، بيروت،
1971.
20. بلحاج كامل، أثر التراث الشعبي في تشكيل القصيدة العربية المعاصرة (قراءة في المكونات
والأصول)، من منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 2004.
21. التفسير التطبيقي للكتاب المقدس، أخبار الأيام الثاني، الإصحاح السادس والثلاثون،
شركة ماستر ميديا، القاهرة-مصر.
22. تيسير محمد أحمد الزيادات، التراث في شعر بدر شاكر السيّاب، دار غيداء، للنشر
والتوزيع، عمان، الأردن، ط1، 1437هـ/2016م.
-

23. ثائر العذارى، في تقنيات التشكيل الشعري واللغة الشعرية، زند للطباعة والنشر، دمشق، ط، 2011.
24. جان بيار فرنان، وآخرون، أوديب وأساطيره، المنظمة العربية للترجمة، ط1، بيروت، 2009.
25. جبرا إبراهيم جبرا، الأسطورة والرمز، ط2، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، 1980.
26. جمال الدين الخضور، قمصان الزمن فضاءات حراك الزمن في النص الشعري العربي -دراسة نقدية-، منشورات إتحاد الكتاب العرب، 2000.
27. جمال بدران، محمود درويش، شاعر الصمود والمقاومة، محمود درويش شاعر الصمود والمقاومة، الدار المصرية اللبنانية، ط1، 1999.
28. الحسن بواجلابن، بلاغة الانزياح في شعر محمود درويش، قراءة نسقية، Anaya للدراسات والنشر والتوزيع، سورية، ط1، 2014.
29. حسين المناصرة، تجليات في النص (دراسات في الأدب السعودي)، مطبعة الكتاب العربي، الرياض، 2015.
30. حسين تروش، مفهوم الشعر وتجلياته الموضوعاتية عند محمود درويش، مركز الكتاب الأكاديمي، عمان، 2016.
31. حيدر توفيق بيضون، محمود درويش شاعر الأرض المحتلة، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان.

32. خالد عبد الرؤوف الجبر، غواية سيدورى، قراءات في شعر محمود درويش، ط1، دار جرير للنشر والتوزيع، عمان-الأردن، 1430هـ-2009م.
33. خالدة سعيد، يوتوبيا المدينة المثقفة، دار الساقى، لبنان- بيروت، 2012.
34. خزعل الماجدي، إنجيل بابل، الأهلية للنشر والتوزيع، المملكة الأردنية الهاشمية- عمان، ط1، 1998.
35. رجاء النقاش، محمود درويش شاعر الأرض المحتلة، القاهرة، 1971.
36. رجاء عيد، لغة الشعر قراءة في الشعر العربي الحديث، منشأة المعارف، الإسكندرية، القاهرة، 1985.
37. عبد الرحمن بسيسو، قصيدة القناع في الشعر العربي المعاصر تحليل الظاهرة، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط1، 1999.
38. عبد الرحمن محمد القعود، الإبهام في شعر الحداثة، العوامل والمظاهر وآليات التأويل، عالم المعرفة، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت.
39. عبد الرزاق الدواي، موت الإنسان في الخطاب الفلسفي المعاصر، دار الطليعة للطباعة والنشر، بيروت، لبنان، ط1، 1992.
40. عبد الرزاق صالح، الأسطورة و الشعر، دار الينابيع، سورية، ط1، 2009.
41. عبد الرضا علي، الأسطورة في شعر السياب، منشورات وزارة الثقافة والفنون، الجمهورية العراقية، 1978.

42. عبد الفتاح محمد أحمد، المنهج الأسطوري في تفسير الشعر الجاهلي، دراسة نقدية، دار المناهل للطباعة والنشر والتوزيع، بيروت، لبنان، ط1، 1408هـ/1987م.
43. سامح الرواشدة، مغاني النص دراسات تطبيقية في الشعر الحديث، وزارة الثقافة، عمان، الأردن، ط1، 2006.
44. سعد البازعي، أبواب القصيدة قراءات بإتجاه الشعر، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 2004.
45. سعيدي محمد، الأدب الشعبي بين النظرية والتطبيق، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر.
46. عبد السلام المساوي، جماليات الموت في شعر محمود درويش، دار الساقى، بيروت، لبنان، ط1، 2009.
47. سميح القاسم وآخرون، محمود درويش، المختلف الحقيقي، دار الشروق للنشر والتوزيع، عمان-الأردن، ط1، 1999.
48. سمير الخليل، دليل مصطلحات الدراسات الثقافية والنقد الثقافي إضاءة توثيقية للمفاهيم الثقافية المتداولة، مراجعة وتعليق: سمير الشيخ، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، 1971.
49. سيد القمني، الأسطورة والتراث، ط3، القاهرة، المركز المصري للبحوث والحضارة، 1999.
50. شوقي عبد الحكيم، مدخل لدراسة الفولكلور والأساطير العربية، دار ابن خلدون، بيروت، ط2، 1983.
51. صلاح فضل، أساليب الشعرية المعاصرة، دار قباء للطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة، 1998.

52. _____، محمود درويش حالة شعرية، الدار المصرية اللبنانية، القاهرة، ط1، 2010.
53. طه باقر، ملحمة كلكامش، موفم للنشر والفنون المطبعية، وحدة الرغاية، الجزائر، 1995.
54. عادل محمود، الجوهرة المؤملة محمود درويش، الهيئة العامة السورية للكتاب-منشورات الطفل، وزارة الثقافة، دمشق، 2011.
55. عاصم "محمد أمين" بني عامر، لغة التضاد في شعر أمل دنقل، ط1، دار صفاء للنشر والتوزيع، عمان-الأردن، 1425-2005.
56. عز الدين اسماعيل، الشعر العربي المعاصر، قضاياها وظواهره الفنية والمعنوية، دار الثقافة، بيروت-لبنان، 1966.
57. عصام شرتح، علم الجمال الشعري المفاهيم والاتجاهات، دار الخليج، عمان، ط1، 2018.
58. عبده وازن، الغريب يقع على نفسه، محمود درويش قراءة في أعماله الجديدة، دار رياض الريس للكتب والنشر، ط1، بيروت-لبنان، تموز-يوليو 2006.
59. علي جعفر العلاق، في حداثة النص الشعري دراسة نقدية، دار الشروق للنشر والتوزيع، عمان، ط1، 2003.
60. علي عشري زايد، إستدعاء الشخصيات التراثية في الشعر العربي المعاصر، دار الفكر العربي، 1417هـ- 1997م.
61. علي ملاح، المجرى الأسلوبي للمدلول الشعري العربي المعاصر، أبحاث الترجمة والنشر والتوزيع، ط1، 2007.

62. عماد علي الخطيب، الأسطورة معياراً نقدياً، دراسة في النقد العربي الحديث والشعر العربي الحديث، جبهة للنشر والتوزيع، 1426هـ-2006م.
63. عمر أحمد الريحات، الأثر التوراتي في شعر محمود درويش، دار اليازوري العلمية للنشر والتوزيع، عمان، الأردن، 2009.
64. غسان كنفاني، أدب المقاومة في فلسطين المحتلة " [1948-1966]، دار المنشورات الرمال، ط1، 2013.
65. فاروق إبراهيم مغربي، في النقد التطبيقي، "قراءات جديدة" في النقد التطبيقي "قراءات جديدة"، دار المركز الثقافي للطباعة والنشر والتوزيع، دمشق، ط1، 2007.
66. فاضل عبد الواحد علي، عشتار ومأساة تموز، الأهالي للطبع والنشر والتوزيع، سورية، دمشق، ط1، 1999.
67. فتحية محمود، محمود درويش ومفهوم الثورة في شعره، المؤسسة الوطنية الجزائرية للطباعة، 1987.
68. فراس السواح، الأسطورة والمعنى، دراسات في الميتولوجيا والديانات المشرقية، دار علاء الدين، دمشق، ط1، 1997.
69. فراس السواح، كنوز الأعماق قراءة في ملحمة جلجامش، العربي للطباعة والنشر والتوزيع، دمشق، ط1، 1987.
70. _____، لغز عشتار، الألوهة المؤنثة وأصل الدين والأسطورة، دار علاء الدين، ط1، دمشق-سوريا، 1985.

71. _____، لغز عشتار، الألوهة المؤنثة وأصل الدين، دار علاء الدين، ط6، دمشق، 1996.
72. _____، مغامرة العقل الأولى دراسة في الأسطورة-سورية وبلاد الرافدين، دار علاء الدين، ط11، 1996.
73. فهد ناصر عاشور، التكرار في شعر محمود درويش، المؤسسة العربية للطباعة والنشر، عمان، الأردن، ط1، 2004.
74. فوزي عيسى، جماليات التلقي -قراءات نقدية في الشعر العربي المعاصر، دار المعرفة الجامعية، 2011.
75. قاسم الشواف، ديوان الأساطير سومر وأكاد وأشور، الكتاب الأول، دار الساقى، بيروت-لبنان.
76. كمال أبو ديب، الرؤى المقنعة نحو منهج بنيوي في دراسة الشعر الجاهلي، مطابع الهيئة المصرية العامة للكتاب، 1986.
77. مجدي كامل، ملاحم وأساطير خالدة 2 جلجامش/الشاهنامة، دار الكتاب العربي، دمشق، ط1، 2009.
78. محمد إبراهيم الحاج صالح، محمود درويش بين الزعتر والصبار، منشورات وزارة الثقافة، دمشق، 1999.
79. محمد الأمين سعدي، شعرية المفارقة في القصيدة الجزائرية المعاصرة، دار فيسيرا، 2013.

80. محمد بن سعيد، الترجمة الأدبية دراسة لوفيات الأعيان لابن خلكان، ديوان المطبوعات الجامعية، وهران، 1996.
81. محمد جمال باروت، هكذا تكلم محمود درويش في ذكرى رحيله الرمز الديناميكي في شعر محمود درويش، تحرير عبد الاله بلقزيز، مركز دراسات الوحدة العربية، بيروت، ط1، 2009.
82. محمد شاهين، ت. س. إليوت وأثره في الشعر العربي "السياب-صلاح عبد الصبور-محمود درويش"، آفاق للنشر والتوزيع، ط1، 2007.
83. محمد صالح زكي أبو حميدة، الخطاب الشعري عند محمود درويش، كلية الآداب، جامعة الأزهر، غزة، ط1، 1421هـ- 2000م.
84. محمد صبحي الحديدي وآخرون، زيتونة المنفى، دراسات في شعر محمود درويش، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط1، 1998.
85. محمد عبد الرحمن يونس، مقاربات في مفهوم الأسطورة شعرا وفكرا، الإنتشار العربي، بيروت لبنان، ط1، 2011.
86. محمد عجينة، موسوعة العرب عن الجاهلية ودلالاتها، ج1، دار الفارابي، بيروت، لبنان، ط1، 1994.
87. _____، موسوعة أساطير العرب عن الجاهلية ودلالاتها، ج2، محمد علي الحامي للنشر والتوزيع، ط1، تونس، 1994.
88. محمد علي السلامي، الأسطوري في شعر المتنبي، الدار التونسية للكتاب، ط1، 2013.

89. محمد علي كندي، الرمز والقناع في الشعر العربي الحديث (السياب ونازك والبياتي)، دار الكتاب الجديد المتحدة، ط1، طرابلس، 2003.
90. محمد علي الموساوي، الرمز في الشعر الفلسطيني قراءة شعر معين بسيسو، سميح القاسم، محمود درويش، المطبعة الرسمية للجمهورية التونسية، 2013.
91. محمد عيسى صالحية وآخرون، مشاعل عربية على دروب التنوير، تقديم ومراجعة: د. خالد الكركي، (تلك أرواح لها شكلها ومقامها د/ جمال باروت)، مؤسسة عبد الحميد شومان، ط1، عمان، الأردن، 2009.
92. محمد فتوح أحمد، الرمز والرمزية في الشعر المعاصر، دار المعارف، ط2، القاهرة، 1978.
93. محمد فكري الجزار، الخطاب الشعري عند محمود درويش، إيتراك للنشر والتوزيع، ط1، 2001.
94. محمد لطفي اليوسفي، في بنية الشعر العربي المعاصر السياب/سعدي يوسف/درويش/ أدونيس نموذجاً، سراس للنشر، تونس، ط3، نوفمبر 1996.
95. محمود صلاح زكي أبو حميدة، الخطاب الشعري عند محمود درويش، دراسة أسلوبية، مطبعة المقداد غرة، ط1، 1421هـ/ 2000م.
96. محي الدين صبحي، النقد الأدبي الحديث بين الأسطورة والعلم، دراسات مترجمة، الدار العربية للكتاب، 1988.
97. مختار علي أبو غالي، الأسطورة المحورية في الشعر العربي المعاصر، الهيئة المصرية العامة للكتاب، 1998.

98. نوال بن صالح، جماليات المفارقة في الشعر العربي المعاصر، (دراسة نقدية في تجربة محمود درويش)، الأكاديميون للنشر والتوزيع، ط1، 2016، عمان، الأردن.
99. عبد المعطي شعراوي، أساطير إغريقية الآلهة الكبرى، ج3، مكتبة الأنجلو المصرية، القاهرة، 2006.
100. عبد الملك مرتاض، الميثولوجيا عند العرب دراسة لمجموعة من الأساطير والمعتقدات العربية القديمة، المؤسسة الوطنية للكتاب، الجزائر، 1989.
101. _____، في نظرية الرواية، عالم المعرفة، الكويت، 1998.
102. مها حسن القصراري، الزمن في الرواية العربية، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط1، 2004.
103. نازك الملائكة، قضايا الشعر المعاصر، دار العلم للملايين، بيروت، لبنان، ط14، 2007.
104. ناصر عاشور، التكرار في شعر محمود درويش، المؤسسة العربية للطباعة والنشر، عمان، الأردن، ط1، 2004.
105. ناصر علي، بنية القصيدة في شعر محمود درويش، وزارة الثقافة، عمان، ط1، 2001.
106. ناصر لوحيشي، الرمز في الشعر العربي، عالم الكتب الحديث، إربد، الأردن، ط1، 2011.
107. نذير عظمة، سفر العنقاء حفرة ثقافية في الأسطورة، منشورات وزارة الثقافة السورية، دمشق، 1996.

108. نعمان عبد المسيح متولي، الانزياح اللغوي أصوله-أثره في بنية النص، دار العلم والإيمان للنشر والتوزيع.

109. هاني الخير، محمود درويش رحلة في دروب الشعر، موسوعة أعلام الشعر العربي الحديث، دار فيلتس الجزائر، ط1، 2008.

110. ياسين أحمد فاعور، الثورة في شعر محمود درويش، منشورات دار المعارف للطباعة والنشر، سوسة، تونس، 1989.

رابعاً- المعاجم والموسوعات:

1. إمام عبد الفتاح إمام، معجم ديانات وأساطير العالم، مكتبة مدبولي، القاهرة، مج1-مج3، 1995.

2. أمين سلامة، معجم الأعلام في الأساطير اليونانية والرومانية، مصر، دار الفكر العربي، ط1، 1995.

3. حسن نعمة، موسوعة ميتولوجيا وأساطير الشعوب القديمة ومعجم أهم المعابد القديمة، دار الفكر اللبناني، بيروت، 1994.

4. حسين حمزة، معجم الموتيفات المركزية في شعر محمود درويش، مجمع اللغة العربية، مطبعة الهدى، حيفا، ط1، 2012.

5. ماكس شاييرو ورودا هندريكس، معجم الأساطير، منشورات دار علاء الدين، دمشق، 1999.

6. هنري س عبودي، معجم الحضارات السامية، جروس برس، طرابلس-لبنان، ط2،
1411هـ-1991م.

خامسا-الكتب باللغة الأجنبية:

1. Mahmoud Darwich, La Palestine comme métaphore, traduit par: Elias Sembar, Traduit de l'hébreu de l'arabe Babel par: Simone Bitton, septembre 2002.
2. Mircea Eliade, Aspects du mythe, éditions Gallimard, 1963.
3. T.S.Eliot, the poems of T.S Eliot, "the burial of the dead", VI , collected poems 1909-1962, the waste land: an editorial composite, F aber &Faber, London, 2015.
4. TzvetanTrodorov, symbolisme et interprétation, ed Seuil, 1978.

سادسا- الكتب المترجمة:

1. أرسطو، فن الشعر، تر وتعليق، د.إبراهيم حمادة، مكتبة الأنجلو المصرية.
2. أليكسي لوسيف، فلسفة الأسطورة، تر: منذر بدر حلوم، دار الحوار للنشر والتوزيع، اللاذقية سوريا، ط1، 2000.
3. أوفيد، مسخ الكائنات، تر وتقديم: د.ثروت عكاشة، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، 1992.
4. جيمس فريزر، أدونيس أو تموز دراسة في الأساطير والأديان الشرقية القديمة، تر: إبراهيم جبرا، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط1، 1957.

5. جيمس جورج فرايز، الغصن الذهبي، دراسة في السحر والدين، تر: نايف الخوص، درا الفرقد للطباعة والنشر والتوزيع، ط1، دمشق-سوريا، 2014، الفصل الثاني والثلاثون (طقوس أدونيس).

6. الكتب المقدسة، (كتب العهد العتيق وكتاب العهد الجديد)، تر: فارس الشدياق، سفر يشوع، الإصحاح السادس.

7. الكتاب المقدس، سفر الخروج، الإصحاح الأربعون، جمعية الكتاب المقدس في لبنان، الترجمة العربية المشتركة من اللغات الأصلية.

8. فرانكفورت توركيلد جاكسون، ما قبل الفلسفة، الإنسان في مغامراته الفكرية الأولى، تر: جبرا إبراهيم جبرا، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط2، 1980.

9. نيهاردا، الآلهة والأبطال في اليونان القديمة، تر: هاشم حمادي، الأهالي للطباعة والنشر، ط1، 1994.

10. هنري هوك، منعطف المخيلة البشرية بحثٌ في الأساطير، تر: صبحي حديدي، دار الحوار للنشر والتوزيع، سورية، ط1، 1983.

11. يونغ، علم النفس التحليلي، ترجمة وتقديم: نهاد خياطة، دار الحوار للنشر والتوزيع، ط2، اللاذقية، سوريا، 1997.

سابعاً- المذكرات والرسائل الجامعية:

1. حورية مولاي، بنية الخطاب الشعري عند محمود درويش، إشراف د.مولاي علي بوخاتم، بحث مقدم لنيل شهادة ماجستير في الشعر العربي المعاصر، جامعة جيلالي لباس، سيدي بلعباس، 2006-2007.

2. حورية مولاي، نظرية التلقي في الخطاب النقدي المعاصر، أطروحة مقدمة لنيل شهادة الدكتوراه في النقد المعاصر والحديث، إشراف: د. عقاق قادة، كلية الآداب واللغات والفنون، قسم اللغة العربية، جامعة جيلالي اليابس، سيدي بلعباس، 2014/2013.
3. عبد الخالق محمد، التشكيل الجمالي في الشعر الفلسطيني، بحث مقدم لنيل درجة الدكتوراه في النقد الأدبي، إشراف: د. عز الدين إسماعيل، معهد البحوث والدراسات العربية، القاهرة، 1999.
4. دليلة خيارى، مقارنة أسلوبية دلالية لشعرية محمود درويش من خلال قصيدته مديح الظل العالى، مذكرة لنيل شهادة الماجستير في الأدب العربي تخصص قضايا الأدب والدراسات النقدية المقارنة، كلية الآداب واللغات، جامعة الجزائر، إشراف: علي ملاحى، السنة الجامعية: 2008/2007.
5. ديانا ماجد حسين ندى، الأسطورة والموروث الشعبي في شعر وليد يوسف، إشراف: نادر قاسم، قدمت هذه الأطروحة استكمالاً لمتطلبات درجة الماجستير في اللغة العربية وآدابها، جامعة النجاح الوطنية، كلية الدراسات العليا، نابلس، فلسطين، 2013.
6. ربحاب عثمان محمد عبد الغنى، بنية الرمز ودلالته الفنية في شعر محمود درويش، رسالة مقدمة للحصول على درجة الماجستير، إشراف أ.د. السعيد البازر وأ.د. رجاء جبر، كلية دار العلوم للدراسات العليا، قسم البلاغة والنقد الأدبي والأدب المقارن، جامعة القاهرة، 2011.
7. رفعت عبد الله حمد المرايات، تحولات التوظيف الأسطوري في الشعر العربي الحديث (محمود درويش-عبد الوهاب البياتي-أمل دنقل)، رسالة مقدمة إلى عمادة الدراسات العليا

- استكمالاً لمتطلبات الحصول على درجة الدكتوراه في الدراسات الأدبية، إشراف: محمد علي الشوابكة، جامعة مؤتة، 2014.
8. ريتا عوض، أسطورة الموت والانبعث في الشعر العربي الحديث، رسالة ماجستير، بيروت، الجامعة الأمريكية، 1974.
9. سعيدي بوعلام، توظيف الشعر للأسطورة في ضوء الدراسات العربية المعاصرة، إشراف د. بوعزة عبد القادر، جامعة وهران، مذكرة مقدمة لنيل شهادة ماجستير في الأدب العربي المعاصر، 2011-2012.
10. سنوسي لخضر، توظيف الأسطورة في الشعر العربي المعاصر، دراسة مقدمة لنيل شهادة الماجستير تخصص أدب حديث ومعاصر، جامعة أبو بكر بلقايد، تلمسان، كلية الآداب واللغات، قسم اللغة العربية وآدابها، إشراف: عبد العالي بشير، السنة الجامعية: 1431-1432هـ / 2010-2011م.
11. عميش العربي، القيم الجمالية في شعر محمود درويش، دراسة مقدمة لنيل شهادة الماجستير، كلية الآداب واللغات والفنون، جامعة وهران، والإشراف الدكتور: أمين الزاوي، السنة الجامعية 90-1991.
12. عقبة فالح عبد الهادي طه، الإستعارات الكبرى ودلالاتها في أعمال محمود درويش، رسالة ماجستير، إشراف الدكتور عبد الرحيم الشيخ، كلية الآداب- الدراسات العليا، برنامج الماجستير في الدراسات العربية المعاصرة، جامعة بيزرت، فلسطين، 2014.
13. ليانة عبد الرحيم كمال عبدربه، المكان وتحولات الهوية عند محمود درويش، كلية الدراسات العليا، دراسات عربية، إشراف الدكتور عبد الكريم البرغوثي، قدمت هذه الدراسة

- إستكمالاً لمتطلبات الماجستير في الدراسات العربية المعاصرة، كلية الآداب، جامعة بيزرت، فلسطين، 2012.
14. محمد بوحجر، التجربة الشعرية عند محمود درويش مقارنة في جمالية التلقّي، بحث مقدم لنيل شهادة الدكتوراه (ل.م.د) في النقد المعاصر، إشراف: أ.د. بناجي ملاح، جامعة الجيلالي اليابس-سيدي بلعباس، كلية الآداب واللغات والفنون.
15. محمد مراح، هندسة المعنى في الشعر العربي المعاصر "محمود درويش نموذجاً"، رسالة لنيل شهادة الماجستير في تحليل الخطاب، كلية الآداب واللغات والفنون، جامعة وهران، إشراف د. ميراوي عبد الوهاب، السنة الجامعية: 2012-2013.
16. الهاشمي قشيش، الفضاء عند محمود درويش، رسالة لنيل شهادة الماجستير في تحليل الخطاب، إشراف: عبد الوهاب ميراوي، كلية الآداب واللغات والفنون، جامعة وهران، السنة الجامعية: 2011-2012.

ثامنا- المجلات

1. إبراهيم نمر موسى، ذاكرة المكان وتجلياتها في الشعر الفلسطيني المعاصر، عالم الفكر، مج35، ع 4، عالم الفكر، أبريل-يونيو، 2007.
2. إسحاق الخيري، الزمن وبنية النص الشعري، مجلة نزوى، ع97، ربيع الثاني-يناير/1440هـ-2019م.
3. إعتدال عثمان، نحو قراءة نقدية إبداعية لأرض محمود درويش، مجلة فصول، مج5، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ع1، (أكتوبر-نوفمبر-ديسمبر) 1984.

4. إلياس خوري، شؤون فلسطينية، جدل الشعر والواقع في الشعر العربي المعاصر، ع19 آذار 1973.
5. أبو بكر عبد الكبير، الثنائيات الضدية ودلالاتها في جدارية محمود درويش، دفاتر مخبر الشعرية الجزائرية، المجلد 3، العدد 9، مارس 2019.
6. كاملي بلحاج، علاقة الشعر بالأسطورة: قراءة في المكونات والأصول، مجلة الموقف الأدبي، مج33، ع394، 2004، إتحاد كتاب العرب، سوريا.
7. تھاني عبد الفتاح شاكر، تجليات أسطورة البعث في ديواني "لا تعتذر عما فعلت" و"كزهر اللوز أو أبعء" لمحمود درويش، مجلة جامعة دمشق، مج 26، ع1+2، 2010.
8. جابر عصفور، أقنعة الشعر المعاصر، مجلة فصول، مج1، ع 4، يوليو 1981.
9. خالد عبد الرؤوف الجبر، رمز العنقاء في شعر محمود درويش، مجلة الإتحاد الجامعات العربية للآداب، المجلد 9، العدد 2، 2012.
10. خليل الحاوي، أخبار وقضايا، مجلة شعر، العدد 03، 1 يونيو 1957.
11. خليل الشيخ، جدارية محمود درويش بين تحرير الذات ووعي التحرر منها، ع25، شوال-يناير/1421-2001.
12. عبد الرحمن زايد قيوش، عنصر الزمن ودوره في صياغة عالم القصيدة لدى محمود درويش، التواصل الأدبي، العدد 2، عناية، جامعة باجي مختار، جوان 2008.
13. عبد الرحيم حمدان، الأسطورة في مرثي ياسر عرفات، مجلة جامعة الأقصى، المجلد الثاني عشر، العدد الأول، يناير 2008.

14. روز غريب، الشعراء التمززيون: السياب، مجلة الأديب، ع5-6، لبنان، 1 يونيو 1980.
15. رائد وليد جرادات، جدلية الحياة والموت في شعر محمود درويش، دراسات، العلوم الإنسانية والاجتماعية، الأردن، مج 40، ع3، 2013.
16. سامية عليوي، الموروث الأسطوري في جدارية محمود درويش، مجلة إشكالات، معهد الآداب واللغات بالمركز الجامعي لتامنغست، العدد 11، الجزائر، فيفيري 2017.
17. سلطان الشعار، درامية الأرض في قصيدة (الأرض) لمحمود درويش، مجلة جامعة النجاح للأبحاث (العلوم الإنسانية)، المجلد 30، 2016.
18. سمير سرحان، التفسير الأسطوري في النقد الأدبي، فصول، الهيئة المصرية العامة للكتاب، مج 4، ع3، أبريل 1981.
19. صلاح الدين عدي، إستدعاء التراث في مرآة أشعار عبد الوهاب البياتي، فصيلية النقد والأدب المقارن (بحوث في اللغة العربية وآدابها) كلية الآداب والعلوم الإنسانية، جامعة رازي-كرمانشاه، السنة الأولى، العدد 5، 1390هـ/2012م.
20. عالية محمود صالح، اللغة والتشكيل في جدارية محمود درويش، مجلة جامعة دمشق، المجلد 26، العدد الثالث + الرابع، 2010.
21. عائشة لعبادلية، جماليات التوظيف الأسطوري في الشعر العربي المعاصر قراءة في نماذج شعرية، صفوة الكتاب في اللغات والآداب، دار خالد اللحياي للنشر والتوزيع، عمان، ع2، ط1، 2017.

22. عباس رشيد الدده، الفضاء الميثولوجي لجدارية محمود درويش، مجلة العلوم الإنسانية، كلية التربية صفّي الدين الحلبي.
23. عبد الرحمن زايد قيوش، عنصر الزمن ودوره في صياغة عالم القصيدة لدى محمود درويش، التواصل الأدبي، العدد 2، عنابة، جامعة باجي مختار، جوان 2008.
24. علي نظري، يونس وليئي، إستدعاء شخصيات الشعراء في شعر محمود درويش، دراسات الأدب المعاصر، السنة الرابعة، 1391، العدد 15.
25. فاروق خورشيد، الأسطورة عند العرب، مجلة الدوحة القطرية، ع5، 1 مايو 1976.
26. فاضل عبد الواحد علي، "ملحمة جلجامش"، عالم الفكر، مج 16، العدد الأول، أبريل-مايو- يونيو 1985.
27. قردان الميلود، توظيف التراث واستدعاء الشخصيات التراثية في شعر محمود درويش- الجدارية نموذجاً، مخبر الدراسات النقدية والأدبية المعاصرة، تيسمسيلت- الجزائر، العدد 2، جوان 2017.
28. محمد أحمد القضاة، الظواهر الأسلوبية في جدارية محمود درويش، مجلة جامعة الشارقة للعلوم الإنسانية والاجتماعية الجامعة الأردنية، المجلد 1، العدد 2، جمادى الأولى 1430 هـ / يوليو 2009م.
29. محمد إبراهيم الحاج صالح، أحمد الزعتر، مجلة القاهرة، يونيو 1995.
30. محمد بكر، التصوير الفني وتشكيل فضاء النص في جدارية محمود درويش، مجلة جامعة الأزهر، عدد خاصّ بأعمال مؤتمر "محمود درويش القضية والإنسان"، أكتوبر 2000.

31. محمد بن عياد، الزمن والشعر، علامات، ع17.
32. محمد حافظ دياب، جماليات اللون في القصيدة العربية، مجلة فصول النقد الأدبي، مج 5، ع2، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، 1985.
33. محمد فؤاد السلطان، الرموز التاريخية والدينية والأسطورية في شعر محمود درويش، مجلة جامعة الأقصى غزة (سلسلة العلوم الإنسانية)، المجلد 14، العدد الأول، يناير 2010.
34. مديحة خالد، معمارية الصورة في النص الشعري المعاصر (جدارية محمود درويش نموذجاً)، معارف، ع15، قسم الآداب واللغات، البويرة، جوان 2014.
35. محمود درويش، الكتابة في درجة الغليان، مجلة الآداب، بيروت، مج22، ع7، تموز يوليو 1974.
36. _____، حيرة العائد، مقالات مختارة، ط1، دار رياض الريس للكتب والنشر، بيروت-لبنان، يونيو 2007.
37. _____، معين بسيسو لا يجلس على مقعد الغياب، مجلة الكرمل، ع11، بيسان للصحافة والنشر والتوزيع، نيقوسيا، قبرص، 1984.
38. _____، في وصف حالتنا مقالات مختارة 1975-1985، دار الكلمة للنشر، لبنان، ط1، 1987.
39. مصطفى الغرابي، خطاب الموت في جدارية محمود درويش، مجلة نزوى، ع72، ذو القعدة-أكتوبر/1433-2012.

40. مصطفى أوشاطر، الأسطورة وإشكالية تصنيفها في الدراسات الحديثة، مخبر عادات وأشكال التعبير الشعبي بالجزائر، مجلة بحوث سيميائية، مج8، ع1، جوان 2019.
41. مفيد نجم، التناص الأسطوري عند محمود درويش، نزوى، مؤسسة عمان للصحافة والنشر والإعلان، عمان، ع 59 يوليو 2009.
42. ميساء الخوaja، الأسطوري ومساءلة الوجود في "جدارية" محمود درويش، مجلة ألف، الجامعة الأمريكية بالقاهرة، 2014.
43. ناصر يعقوب، قصيدة القناع قراءة في قصيدة "رحلة المتنبي إلى مصر"، مجلة جامعة دمشق، مج24، العدد الثالث+الرابع، 2008.
44. نزار قبيلات وعلي الشروش، الثنائيات دراسة في شعر محمود درويش، دراسات، العلوم الإنسانية والاجتماعية، عمان، الأردن، مج 28، العدد 03، 2011.
45. عبد الوهاب البياتي، الشاعر العربي المعاصر والتراث، مجلة فصول، الهيئة المصرية العامة لكتاب، مج1، ع4، يوليو 1981، القاهرة.

تاسعا- المواقع الإلكترونية

1. بتول قاسم ناصر، ملحمة كربلاء والفنون الأدبية، ص8، drbatol.com.
2. تهاني شاكر، ندوة تتناول توظيف الأسطورة في شعر محمود درويش alghad.com/articles.
3. خليل الشيخ، جدارية محمود درويش بين تحرير الذات ووعي التحرر منها، nizwa.com.
4. جابر عصفور، التحديق في الموت، eladab.blogspot.com.

5. مرضيه زراع زرديني، ظاهرة التناص في لغة محمود درويش الشعرية، التراث الأدبي، السنة الأولى، العدد الثالث، ص 88، www.sid.ir.
6. رقية رستم بور ملكي فاطمة شيرزادة، التقاطب المكاني في قصائد محمود درويش الحديثة، مجلة دراسات في اللغة العربية وآدابها، العدد 9، 1391-2012، (الملخص).
www.sdir.ir
7. رفيق جبهة، الرؤية الجدلية إلى الحياة والموت عند محمود درويش: قصيدة الأرض نموذجاً،
nilafattadla24.com
8. رقية رستم بور ملكي فاطمة شيرزادة، التقاطب المكاني في قصائد محمود درويش الحديثة، مجلة دراسات في اللغة العربية وآدابها، العدد 9، 1391-2012، www.sdir.ir
9. إحسان الديك، النماذج البدئية وتحليلات الحضور والغياب في قصيدة محمود درويش، ص 9.
staff.najah.edu
10. موقع مؤسسة محمود درويش للإبداع، التناص ودلالته في جدارية محمود درويش،
08/01/2012، www.mahmouddarwich.com
11. عادل مصطفى أحمد الأسطة، محمود درويش ولغة الظلال، staff-old.najah.edu
12. مصطفى الغرافي، خطاب الموت في جدارية محمود درويش رثاء استباقي لذات حدقت في الموت طويلاً، 2012، Nizwa.com
13. القس أنطونيوس فكري، نشيد الأنشاد، 2: 9 مشروع الكنوز القطبية، ص 17.
Coptic.treasures.com>book
14. محمود درويش، في حضرة الغياب، مكتبة الصداقة الإلكترونية: www.alsadaqa.com

15. شفيق طه النوباني، محمود درويش قيتارة فلسطين، القدس العربي، 2012/08/29.
.alquds.co.uk

16. يسوع المسيح، الكتب المقدسة، وهي كتب العهد العتيق في كتاب العهد الجديد، سفر النبي أشعيا، الإصحاح السادس والعشرون، آية 19، منتدى سور الأزبكية، ط1857، لندن، ص928.
.www.christianlib.com

17. يوسف اليوسف، الأسطورة عناة التحليلات وسيكولوجية المرأة (ثقافة وفن)، جريدة الاتحاد اليومية
.www.alitihad.com

18. <https://ar.wikipedia.org/wiki/>.

19. eladab.blogspot.com.

20. eladab.blogspot.com.

21. mahmouddarwish-chair.org.

22. <https://ar.wikipedia.org/wiki>

23. www.iicss.iq.

24. <https://www.amrkhaled.net/Story>

25. <https://st-takla.org/Full-Free-Coptic-Books/FreeCopticBooks-002-Holy-Arabic-Bible->.

26. <https://www.arab-rationalists.net/forums/showthread.php?t=4364>

27. www.dijih.net.

28. www.google.com.

29. www.alitihad.com.

30. Narcissus and Echo, Wikipedia.org.

31. www.tahasoft.com.

الفهرس

الفهرس

كلمة شكر وتقدير

إهداء

أ مقدمة

مدخل: الأسطورة والشعر

1 الأسطورة والشعر

الفصل الأول: مراحل تطور القصيدة وأسباب العودة إلى الأساطير والتراث

18 تمهيد

19 أولاً- مراحل تطور القصيدة الدرويشية

19 1- القصيدة الغنائية

28 2- القصيدة الغنائية الدرامية

33 3- القصيدة الملحمية

41 ثانياً- أسباب العودة إلى الأساطير والتراث

41 1- أسباب العودة إلى الأسطورة

55 2- أسباب العودة إلى التراث

الفصل الثاني: المضامين الأسطورية

64 تمهيد

65 أولاً: المكان والزمن الأسطوريين

80 1- الأرض

921-1 الأرض داخل القصيدة
932-1 الأرض خارج القصيدة
942- الزمن الأسطوري
120ثانياً: الموت
149ثالثاً: المرأة

الفصل الثالث: أليات توظيف الأسطورة في شعر محمود درويش

163تمهيد
165أولاً- أشكال توظيف الرمز الأسطوري
1661- التوظيف الرمزي البسيط للأسطورة
1692- استدعاء الشخصية الأسطورية
1702-1 التوظيف الصريح
1722-2 التوظيف الرمزي (غير صريح)
1823- التوظيف الضمني للأسطورة
1924- التوظيف الابتداعي للأسطورة
2055- التوظيف الممنهج للأسطورة
2106- آلية الامتصاص والتذويب
2137- قناع الأسطورة

الفصل الرابع: جماليات القصيدة الأسطورية الدرويشية

242أولاً- اللغة الشعرية
2431- الثنائيات الضدية

251 2- الإنزياح
263 ثانيا- التكرار الأسطوري
263 1- تكرار الأسطورة بلفظها
271 2- تكرار اللون الأسطوري
272 1-2 اللون الأبيض
276 2-2 اللون الأخضر
286 2-3 اللون الأحمر
290 خاتمة
294 الملاحق
370 قائمة المصادر والمراجع
397 الفهرس

الملخص:

يهدف هذا البحث في فصوله إلى قراءة موضوع "الأسطورة في شعر محمود درويش". قراءة وصفية تحليلية وذلك من خلال عرض الأسباب الموضوعية لعودة الشاعر إلى الأسطورة والتراث بمختلف أنواعه مع تبيان ارتباط توظيف الأسطورة بنضج شعره. ثم التطرق إلى المضامين الأسطورية. فالأسطورة عند درويش مرتبطة بموضوعات متعددة كالأرض والمكان والموت والمرأة...

ثم انتقلنا إلى آليات التناص الأسطوري في شعره. مع إبراز جماليات القصيدة الدرويشية وخلصت هذه الدراسة إلى مجموعة من النتائج أثبتتها الباحثة في آخر الرسالة.

الكلمات المفتاحية: الأسطورة - محمود درويش - الأرض - الشعر المعاصر - التناص.

Résumé

Cette recherche vise à étudier "Le mythe dans la poésie de Mahmoud Derwiche". Lecture et contenu à travers la présentation des raisons objectives du retour du poète au mythe et au patrimoine dans sa diversité. Sa poésie se développe en liaison avec la fonction du mythe. Ensuite la recherche aborde les contenus du mythe. Chez Derwiche, ces contenus sont liés à divers sujets tels que la terre, le lieu, la mort et la femme.

Puis nous sommes passés aux mécanismes mythiques de l'intertextualité dans sa poésie. Soulignant l'esthétique du poème de Derwiche, et cette étude s'est conclue par un ensemble de résultats, que le chercheur a écrit à la fin de la thèse.

Mots clés: La Légende - Mahmoud Derwiche - La Terre - La Poésie Contemporaine - L'intertextualité.

Abstract

This research aims to study "The myth in the poetry of Mahmoud Derwiche". Reading and content through the presentation of objective reasons for the poet's return to myth and heritage in its diversity. His poetry develops in connection with the function of the myth. Then the research addresses the contents of the myth. At Derwiche, these contents are related to various topics such as the earth, the place, the death and the woman...

Then we moved to the mythical intertextuality mechanisms in his poetry. Highlighting the aesthetics of the Derwiche poem, and this study concluded with a set of results, which the researcher wrote at the end of the thesis.

Keywords: The Legend - Mahmoud Derwiche -The Land - Contemporary Poetry - Intertextuality.