الجمهورية الجزائرية الديمقراطية الشعبية

وزارة التعليم العالي والبحث العلمي

جامعة الوادي

كلية الآداب واللغات قسم الأدب واللغة العربية

الالتزام والثورية في الأدب الفلسطيني المقاوم
محمود درويش – أنموذجا–

مذكرة معدة ضمن متطلبات نيل شهادة اللسانس (ل. م . د) في الأدب واللغة العربية

إعداد الطالبات :

- ✓ آسيا باسي
- ✓ حنان رقيعة
- ✓ عواطف حميداني
- ✓ نور الهدى زروق

إشراف الأستاذ:

– ياسين صلاح

السنة الجامعية: 1434/ 1435هـ – 2014/2013م

بِسۡمِ ٱللَّهِ ٱلرَّحۡمَٰنِ ٱلرَّحِيمِ

{ رَّبَّنَا عَلَيْكَ تَوَكَّلْنَا وَإِلَيْكَ أَنَبْنَا وَإِلَيْكَ ٱلْمَصِيرُ }

{ سورة الممتحنة، الآية 4 }

شكر وعرفان

نشكر الله سبحانه وتعالى الذي وفقنا في هذا العمل والذي استجاب لدعائنا في إخراجنا هذا العمل في صورته النهائية فلك الحمد حتى ترضى ولك الحمد إذا رضيت، ولك الحمد بعد الرضى .

اللهم إنا نحمدك ونشكرك على حلمك بعد عملك وعلى عفوك بعد قدرتك، فالحمد لك يا الله حمداً كثيراً .

كما نتوجه بأسمى آيات الشكر والتقدير إلى أسرتنا في بلوغ مراتب العلم إلى الأستاذ الفاضل المشرف علينا "صلاح ياسين" الذي أعطانا من وقته وعلمه فجزاه الله عنا خير الجزاء وفضله .

كما نشكر كل أساتذة قسم اللغة العربية وآدابها ، دون أن ننسى كل الأساتذة والمعلمين الذين خضنا معهم مشوارنا الدراسي عبر كل الأطوار بدأً من الإبتدائي حتى الجامعي .

فشكراً جزيلا لكم جميعا مع بالغ احترامنا وتقديرنا لكم فشكرا شكراً دون أن ننسى عمال المكتبة الذين كانوا لنا ساعدا وإلى الذين استقبلونا بصدر رحب في طبع المذكرة بمكتبة الطلبة دون أن ننسى أصحاب المكتبة الإلكترونية الذين منحونا مجموعة من الكتب التي أفادتنا في إنجاز هذا العمل فشكرا

شكراً .

مقدمة

إذا كان الشعر هو ذلك الكلام المنبعث من أفواه الشعراء المبدعين والنابع من أعماق النفوس والأفئدة فإن ذلك لا يعني أبدا انفصامه عن الواقع الذي يُعايشه؛ فالشاعر ابن بيئته وهو لسان حال قومه، وعلاقة الشعر بالحياة قضية نقدية قديمة؛ فالشعر ديوان العرب ودستور حياتها وسجل مآثرها، أما عن الشعر الحديث والمعاصر فقد أصبح أشبه بالمرآة التي تعكس كل ما يظهر أمامها؛ فقد استلهم الشعراء المعاصرون حوادث العصر ومجرياته المتعاقبة.

ولئن صدقت نظرية (**تين**) في أن أدب كل عصر هو نتيجة صادقة لبيئته فهو في الشعر الفلسطيني أصدق؛ إذ لا يمكننا أن نقف على ديوان من دواوين هؤلاء كمحمود درويش مثلا إلا ووجدنا القضية الفلسطينية حاضرة في كتاباته، لكن الأمر ليس مجرد نقل وتصوير لوطن واقع تحت نار الاحتلال بل تعداه إلى الالتز بهذا الواقع في كل المجالات السياسية والاجتماعية والدينية والثقافية..؛ فالواقع الفلسطيني واقع معقد الأحداث ومتشعب القضايا، ولا بد لأي أديب يريد الكتابة أن يفهم هذه الأحداث أولا ثم يعبر عنها بعد ذلك، ولما كان هذا الواقع مريراً ومؤلما يحتاج إلى تغييرٍ جذري فقد ـ على الشعراء أن يثوروا بأدبهم إيمانا منهم بأن ما أخذ بالقوة لا يسترد إلا بالقوة، غير أن ما نقصده بالثورة هنا هو تمرد الكاتب فنيا ومعنويا على كل التقاليد والأعراف المتوارثة؛ كالخروج من أسر تقاليد عمود الشعر ومعارضة بعض القرارات السياسية ومكافحة سياسة الاحتلال الصهيوني وغيرها...فما المقصود بالالتزام والثورية وهل هما قضيتان منفصلتان أم متصلتان. ما الطابع الغالب على شعر محمود درويش الالتزام أم الثورية؟. إلى أي مدى كان محمود درويش ملتزم ابقضيته، وهل استطاع أن يغير الواقع وقناعات الرأي العام بثورته؟

هذه التساؤلات وغيرها دفعتنا إلى اختيار هذا الموضوع كمذكر لنيل شهادة اللسانس في الأدب تحت عنوان"**الالتزام والثورية في الأدب الفلسطيني المقاوم (محمود درويش أنموذجًا)**".

وكان لاختيارنا لهذا الموضوع جملة من الأسباب والدوافع من أهمها:

1- كثرة الجدل بين المؤيدين والمعارضين لقضية الالتزام وشعورنا بأن جذوة المعركة الأدبية مازلت تحت الرماد، وأن هناك من ينبش عنها لتشتغل من جديد فقد رأينا أنه من الازم طرح منهجنا في هذه المسألة ذلك المنهج القائم على الأخذ بطرفي الخيط .

2- دفع الاتهامات عن الأدب الملتزم التي ترمي إلى تضييق معاييره وسلخه من دائرة الإبداع وترى فيه أنه قيد ثقيل يقنن عمل الأديب في المباشرة والخطابة والتقرير وعدم وضوح الرؤية إزاء الشكل والمضمون والبعد عن مواطن الجمال الفني.

3- اعتبار الشعر الفلسطيني جزءاً من الشعر الثوري العربي والممثل الصادق لشعور المضطهدين، واعتبار شعر محمود درويش وغيره من الشعراء الفلسطنيين إحدى الأدوات النضالية التي تساهم في تغيير الواقع العربي ثم تساهم في إعادة بنائه من جديد.

4- رغبتنا في التعرف على مكانة محمود درويش الشعرية وأثره في الحياة الأدبية والثقافة العربية.

وقد اعتمدنا في هذا الموضوع خطة تتكون من مقدمةومدخل وفصلين وخاتمة.

أما المدخل:(**القضية الفلسطنية وتبلور مفهوم أدب المقاومة**)؛فتناولنا فيهاالجذور التاريخية للقضية الفلسطينية، ثم عرضنا فيه بعد ذلك مفهوم أدب المقاومة في فلسطين.

وأما الفصل الأول: (مفهوم الالتزام والثورية)فتناولنا فيه مفهوم الالتزام والثورية في الفلسفات والمناهج النقدية الغربية، مبينين أسباب وبواعث كل منهما

أما الفصل الثاني:(تجليات الالتزام والثورية في شعر محمود درويش)؛ فتناولنا فيه مظاهر الالتزام السياسي والاجتماعي والديني كما تطرقنا فيه أيضا إلى أشكال الثورية على مستوى الشكل والمضمون.

وأنهينا دراستنا هذه بخاتمة جاءت ملخصة لأهم النتائج والمحطات التي مررنا بها.

وقد اعتمدنا في بحثنا على المنهج الوصفي التحليلي لأنه مناسب لدراسة هذا الموضوع، كما لا نُخفي استعانتنا بالمنهج التاريخي خصوصا في عرض بعض القضايا التاريخية المتعلقة بالقضية الفلسطينية.

وقد اعتمدنا في بحثنا على عدة مصادر ومراجع أهمها:الثورة في شعر محمود درويش لياسين أحمد فاعور، ومحمود درويش شاعر الأرض المحتلة لرجاء النقاش، وفلسفة الالتزام في النقد الأدبي بين النظرية والتطبيق لرجاء عيد، وقضايا الشعر المعاصر لنازك الملائكة، ودراسات في النقد والأدب لمحمد مصايف.

ومن الطبيعي أنه لكل باحث ودارس عقبات تكدر مسيرته ومصاعب تنال من جهده فمن الصعوبات التي واجهتنا:

1- التباس شعر محمود درويش وصعوبة الفصل بين مكونات شعره إذ يصعب معرفة التزامه من ثوريته.

2- غموض النص الدرويشي وارتباطه بسيرة الشاعر ونفسيته مما أوجب علينا دراسة تجربته الشعرية دراسة عميقة.

3- تزامن المذكرة مع موسم دراسي مرهق بالأعمال والبحوث ولكن هذا لم يوقفنا عن السعي وراء هدفنا.

وفي الأخير نتوجه بالشكر والامتنان للأستاذ المشرف "صلاح ياسين" على صبره معنا وتوجيهه الدائم لنا في خوض غمار هذا الموضوع، كما أنه لم يبخل علينا بالمراجع من أجل إنجاح هذا العمل، راجين من الله تعالى أن يكون هذا في ميزان حسناته، وإن كان هذا العمل موفقا فمن الله وحدهوإن كان فيه من زلل فمنا ومن الشيطان وحسبنا أننا بذلنا ما نستطيع من جهد والله الموفق والمستعان.

1- مولده ونشأته:

عَرَفْنَاهُ بُنْدُقِيَةً تُقاوِمُ الغُزَاة بالكَلِماَت

عَرَفْنَاهُ مُقَاوَمَةً لاَ تَسْتَلِمْ

كِلِمَاتُهُ كَالبَرد....

فَرَاشاتِ تَقْتَحِمْ اَلْأَسْوِار اَلْمغْلِقَة

لِتْزَرَعَ اَلْسَنَابِلَ فِيْ اَلْرُوحِ

وَتُشْعلُ اَلأَمَل[1]

<< فَنَنْ أنبته جذع زيتونتنا الخالدة، منذ ثلاثة وعشرين عامًا...أورقَ وأثمر فأنشد للجذع الراسخ والأرض المُلَوعة والطير المهاجر ...يحتضن أعشاشه ويدعوا أسرابه إلى العودة >>.[2]

هو محمود سليم درويش ولد في 13 مارس 1941 م في قرية "البِروة" التابعة للجليل[3].

تلقى "درويش" دراسته الابتدائية في قريته الأم (البروة)، لكنه لم يلبث أن رحل إلى لبنان في منتصف عام 1948، إثر الاحتلال الإسرائيلي لفلسطين، وهناك تنقل مع عائلته في عدد من المدن والقرى حتى استقروا في مدينة بيروت، فوقف في طابور اللاجئين وتعرف لأول مرة على كلمة (وطن)

[1] – عبد الحميد القائد، مقال (رذاذ حالم في الفضاء الإنساني)، جريدة الرأي الأردنية عدد 2001/08/10، ص :08.

[2] – ينظر : ياسين أحمد فاعور ، الثورة في شعر محمود درويش، دار المعارف، سوسة، تونس، 1989 م ، ص: 64 .

[3] –كاميل روبرت ، أعلام الأدب العربي المعاصر ، سيرة وسير ذاتية ، بيروت ، 1994 ، ص : 592 .

وكلمات أخرى فتحت أمامه نافذة إلى عالم جديد (الوطن، الحرب، الأخبار، اللاجئين، الجيش الحدود).[1]

وبعد عامين من رحلة النفي واللجوء عاد مع أحد أعمامه متسللا إلى فلسطين 1950

وبعد عامين من رحلة النفي واللجوء عاد مع أسرته سرًّا إلى فلسطين، وقد مثلت العودة صدمة جديدة له؛ فلم يجد القرية ولا المنزل، لقد هدم اليهود كل شيء، ومع ذلك فقد غمره فرح هذه العودة إلى قريته بعد عام من النكبة لأن العودة كانت تعني له <<نهاية الجبنة الصفراء، نهاية تحرشات الأولاد اللبنانيين الذين كانوا يشتمونني بكلمة لاجئ المهينة>>[2].

أقام درويش في قرية (دير الأسد) وحصل على الثانوية العامة منها [3]، وأضاف حادث العودة من لبنان إلى قاموس مفرداته كلمة جديدة (متسلل) كما أضافت فترة الدراسة حدثا آخر في سيرة حياته؛ (الاختفاء من السلطة، وهذا الحدث جرده من بطاقة هويته فعاش منذ ذلك الحين محروما من الجنسية في وطنه، وعاش محمود درويش مرارة التناقض بينا انتمائه هو وأهله منذ أجيال إلى أرض فلسطين وبين حرمانه من الجنسية في هذا الوطن[4]، ليبدأ بعد ذلك رحلة جديدة من النفي واللجوء في أصقاع الأرض.

[1] – ياسين أحمد فاعور ، مرجع سابق ، ص: (64 ، 65)

[2] – رجاء النقاش، محمود درويش شاعر الأرض المحتلة، دار الهلال، ط 2 ، 1971 م ، ص : 100 .

[3] – ينظر: محمد بنيس، الشعر العربي الحديث (بنياته وإبدالاته) ، دار توبقال للنشر ، دار البيضاء ، ط 3 ، 2003، ج 3 ، ص : 282 .

[4] – ينظر ، ياسين أحمد فاعور ، مرجع سابق ، ص : 67 .

وصبر محمود على البلاء، لكن صبر أيوب، كان إلّهيًا، وصبر محمود هو صبر أبناء وطنه من العرب المضطهدين يعيشون في بلاء أرضي، ابتلاهم به الاستعمار والصهيونية، وصبر درويش وأبناء وطنه تحتاج ثورة تقتلع الجور والطغيان [1].

مِنْ جبْهَتِي يَنْشَقُ سيْفَ الضياءِ

وَمِنْ يَديَّ ينبَعُ مَاءَ النَّهْرِ [2]

كان محمود درويش متفوقا في دراسته، وكان شغوفًا بالمطالعة قلَّد الشعر القديم في محاولاته الشعرية الأولى وكان موهوبًا في الرسم، لكنه ترك الرسم لظروف الفاقة التي كان يعيشها أنَّبَهُ الحاكم العسكري بسبب قصيدة كانت صرخة طفل عربي إلى طفل يهودي، وتابع دراسته الثانوية في مدرسة (كفر ياسين) وهناك علمته المعلمة (شوشنة) أن يفهم الثورة كعمل أدبي .

زار مرتع طفولته سنة 1963، وكانت زيارته الأولى والأخيرة، لأنه لم يجد إلا الأشواك أصبحت الملاحقات والاعتقالات، وأوامر الإقامة الجبرية تحدُ من حرية تجواله في وطنه جزءاً من حياته فتعالى على إجراءات العدو واستهتر بأوامره[3]؛ **<<أجلس في غرفتي كل مساء ، ويطربني أن أرتبط بالشمس لأني أُمْنع من مغادرة البيت بعد غروب الشمس منحوني شرفًا كبيراً عند ما ربطوا خطواتي بالشمس>>.**[4]

[1] – ياسين أحمد فاعور ، مرجع سابق ، ص : 67 .

[2] – محمود درويش، الأعمال الشعرية الكاملة ،مرجع السابق ، ص : 573 .

[3] – ياسين أحمد فاعور ، مرجع سابق ، ص : 68 .

[4] – محمود درويش ، شيء عن الوطن ، دار العودة ، بيروت ، ط 1 ، 1971 ، ص : 237 .

دخل محمود درويش سجون إسرائيل أكثر من مرة، أولاها سنة 1961، حيث سجن (الحملة) وعمره آنذاك عشرون سنة وعن تجربته هذه يقول (**إن السجن الأول مثل الحب الأول لا يُنْسى**)، دخل السجن الثاني سنة 1965 م لأنه سافر إلى القدس بدون تصريح للاشتراك في أمسية شعرية، ألقى فيها قصيدة (نشيد للرجال) .

ومضى في سجنه الثاني سجن "الرملة"ستين يوما ، وفي سجنه هذا كتب معظم قصائد ديوانه الثالث(عاشق من فلسطين)، وسجن مرة ثالثة بين عامي (1965- 1967) بشُبْهَة المُعادي لإسرائيل، وسجن مرة رابعة بعد حرب حزيران 1967م ثم سجن مرة خامسة سنة 1969 م في سجن (الحلمة) وبقى فيه مدة عشرين يومًا. [1]

هاجر درويش إلى الاتحاد السوفياتي وأمضى فيها ثلاثة أعوام للدراسة ثم عاد بعدها إلى فلسطين [2]، وعمل في جريدة (الإتحاد) .ومجلته (الجديد) العبريتين الصادرتين في حيفا وكتبا فيهما أبحاثا نقدية، حصل على منحة دراسية في موسكو عام 1970 فسافر إليها ولم يعد بعد إنهاء الدراسة إلى فلسطين وإنما استقر ببيروت منذ 1971 م.

حيث عمل هناك في مؤسسات النشر والدراسات التابعة لمنظمة التحرير الفلسطينية ثم أصبح بعد ذلك رئيسا لرابطة الكتاب والصحفيين الفلسطنيين ومحررا لمجلة الكرمل .

[1] – ياسين أحمد فاعور ، مرجع سابق ص : 70 .

[2] – ينظر: ويكيبيديا، الموسوعة الحرة، محمود درويش، على الخط، تمت الزيارة يوم 2013/12/20 متوفر على الموقع http ://ar.wikipedia. org

رحل درويش عقب الاجتياح الإسرائيلي لبيروت سنة 1982 م عن لبنان واتجه إلى أوروبا حيث تنقل هناك بين عواصم مختلفة إلى أن أستقر في العاصمة الفرنسية "باريس "[1]وكثيراً ما تعرض درويش للهجوم والنقد تارة لمواقفه السياسة وتارة أخرى لانقلاباته الشعرية وخياراته المتجددة دومًا، وقد كان يدرك جيداً أن جديده الأدبي منذ إقامته في باريس سيثير جدلاً واسعا في الساحة الأدبية، وفي هذا السياق كتب درويش <<أعلم أنَّ مجموعتي الشعرية الجديدة (كزهر اللوز أو أبعد) كسابقاتها ستزود خصومي الكثيرين بمزيد من اسلحة الاغتيال المعنوي في ثقافة الكراهية النشطة سيقال كما قيل ويقال ... إنني تخليت عن شعر المقاومة>>.[2]

عاد درويش من أوروبا إلى فلسطين في منتصف التسعينات، حيث أقام في مدينة رام الله فترة من الزمن وعاش منتقلا بينها وبين العاصمة الأردنية عمان. [3]

هذا هو محمود درويش الشاعر المناضل، والمقاوم والمغترب الذي قال فيه (أبو سلمى) : (**وعانقته كأنني أعانق بلادي فلسطين كلها... بلادي القائمة وراء الدموع والأسلاك**).

أما محمود درويش الشاعر المناضل والمقاوم الثائر وفلسطين المعشوقة السليبة فهما اسمان في الشعر متلازمان درويش وفلسطين؛ صورتان توأمان من حقيقة واحدة إن حدثك عن نفسه فعن أرضه

[1] – ينظر: محمد بنيس، الشعر العربي الحديث (بنايه وابدالاته) ، مرجع سابق ، ص: 282 .

[2] – أوس داوود يعقوب ، محمود درويش مختارات شعرية ونثرية ، دار صفحات للدراسات والنشر ، سورية ، دمشق ، ط 1 2010 ، كانون 2 ، يناير ، ص : 26 .

[3] – ويكيبيديا الموسوعة الحرة ، محمود درويش ، مرجع سابق .

يحكي، وإن قصَّها لك فقصته يروي أولها للعشق، وللعشق كان التيه وكان في التيه الموت والفداء، ومع كل شهيد تنبعث الحياة من الدماء ويتجدد الهواء[1].

2- خصائص شعره :

إن اللغة مرآة حال الأمة، وسِجلّ مفاخرها، والشاهد على مجدها المجلات الاجتماعية والأدبية والسياسية والإدارية تعز أمتها بعزها وتذلّ بذلتها[2].

ويعتبر درويش أحد الشعراء الذين يُعتبر شعره مرآة لظروف حياته ومجد شعبه، هو الشاعر الفلسطيني الحاذق من أشهر شعراء المقاومة لفلسطين، الذي عاش في الغربة والتشريد وحمل أعباء القضية الفلسطينية، شعره أقرب إلى صدق التجربة والأصالة في تصوير صراع الإنسان الفلسطيني، فصوته يرتفع ويصور حبه ورفضه، ورغم حصار الشعب الفلسطيني ومحاولات التصفية الجسدية والنفسية والحضارية هذا الصوت الذي يتجلى في قصائد تذوب بين سطورها كلمة فلسطين ومأساتها كأنه يخرج من بركان لا يهدأ إلا ليثور[3].

احتل صوت درويش مكانة عالية في خريطة الإبداع، وأقَّر له بذلك الكاتب الإسباني "**غويتيسولو**" حين نشرها مقالته في عدد من الصحف الفرنسية والإسبانية قال فيه (**هو أحد أفضل**

[1] – ياسين أحمد فاعور ، مرجع سابق ، ص : 71 .

[2] – أحمد عثمان حمزة ، اللغة العربية: مكانتها وقضاياها اللغوية ، إضاءات نقدية فصلية ، السنة الأولى ، العدد الثاني 2011م ، ص : 09 .

[3] – حسن مجيدي ، فرشته جان نثاري، إضاءات نقدية (فصلية محكّمة)، السنة الأولى، العدد 4، كانون الأول، 2011 م ص : 51 .

الشعراء العرب ... إنه أستطاع تصوير هموم شعرية جميلة ومؤثرة، احتلت فيها فلسطين موقعا مركزيًا فكان شعره التزاما بالكلمة الجوهرية الدقيقة وليس شعرًا نضاليًا أو دعويًا ...)[1].

هكذا تمكن درويش من ابتكار واقع لفظي يرسخ في ذهن القارئ لما يتسم به شعره من خصائص ومن هاته الخصائص ما يلي :

1- شعر درويش شعر نضالي، والشعر من وجهة نظره (مهمة) ومهمته تكمن في التعبير عن نضال شعب والتفاني في هذا النضال، وهذا ما جعل درويش شاعر المقاومة الفلسطنية[2].

2- يعتبر شعره تعبيراً صادقاً عن وجدانه وألفاظه تعكس حرارته وإيقاعه وثورته حيث يدمج الشاعر بين نظام الشطرين ونظام الشطر الواحد، كما يظهر في سمات الشعر التقليدي في مجال القومي من صخب الإيقاع والاعتماد على النهي والطلب والاستفهام[3].

3- يتوفر في شعره الثراء اللغوي بجذوره واشتقاقاته بالدرجة التي لا تشعر القارئ بالافتعال أو المعاناة فتظهر في شعره ثوريتة الحالمة فهو رومانسي في قصائده تقل فيها المباشرة وتثرى بالعذوبة والأحلام وذلك لتأثره بشعراء المهجر وشعراء مصر الرومانسيين[4]

[1] – ينظر ، عبد القادر القط، في الأدب العربي الحديث، دار غريب القاهرة، مصر (د. ط) ، 2001 ، ص : (34،33) .

[2] – ياسين أحمد فاعور ، الثورة في شعر محمود درويش ، مرجع سابق ، ص : 181 .

[3] – ينظر ، عبد القادر القط ، في الأدب العربي الحديث ، مرجع سابق ، ص : 82 .

[4] – حسن خضر الكرمل ، محمود درويش ، مؤسسة الكرمل الثقافية ، دار الشروق، عمان، الأردن ،رام الله فلسطين ، العدد 86، 2006، ص : 13 .

4-نجد في شعره تكراره لبعض الكلمات المستمدة من البيئة، وطبيعة التجربة القومية الملحة على وجدان الشاعر وكان لهذه الألفاظ إيحاءات ودلالات خاصة كتكراره للفظة (القمر، الليل، الظل، القتلى، الصباح، الفجر، الجرح) وهذه الألفاظ لا تكاد تخلو منها أي قصيدة[1].

5-شعره شعر سياسي يرتكز على ركائز وطنية، قومية، إنسانية وهذا ما يؤكد أنه شعر يستند إلى نظرية ثورية استمدها الشاعر من عقيدته الحزينة.[2]

6-القدرة الفنية على الإيحاء بعد ما تخلَّى عن التعبير الصريح، متأثراً في نضجه هذا بشعراء محدثين كالسيَّاب والبياتي وصلاح عبد الصبور وغيرهم .

7-صارت أشعاره في مرحلة النضج تستعين بالرمز والأسطورة والأقصوصة والأغنية الشعبية وصور الحياة الشعبية ...[3].

ترى **اعتدال عثمان** أنَّ شعر محمود درويش لا ينفصل عن الواقع الفلسطيني بأرضها وهوائها حيث يقول: (**أنا لا أكون إلا في الأرض وكل وجودي خارجها إنما هو ضياع وتيه نهائي، لتكن الأرض داخلي تكتبني وأكتبها**).[4]

كما كان لقصف بيروت الأثر الكبير في نفسية الشاعر وأسلوبه حيث تخلى عن الغموض في الشعر لينزل إلى مستوى القارئ .

---

[1] – فواز الشعار ، إميل يعقوب ، الموسوعة الثقافية العامة ، الشعراء العرب ، دار الجيل ، بيروت ، لبنان (د ط) ، (د ت) ج 2 ، ص : 282 .

[2] – ياسين أحمد فاعور ، الثورة في شعر محمود درويش ، مرجع سابق ، ص : 182 .

[3] – جمال بدران ، محمود درويش الشاعر الصمود والمقاومة ، الدار المصرية اللبنانية ، ط 1 ، 1999 م ، ص : 83 .

[4] – ينظر: اعتدال عثمان ، إضاءة النص، قرءات في شعر أدونيس، سعدي يوسف ، أمل دنق، محمود درويش، البياتي ، دار الحداثة ، مصر، ط 1 ، 1988 ، ص : 115 .

3- مؤلفاته :

كانت لمحمود درويش خلال مسيرة حياته عدة إنتاجات ومؤلفات اشتهر على إثرها في العالم العربي[1] والتي بدأت زمنيًا سنة 1960 م وانتهت بوفاته سنة 2008 م تراوحت بين شعر ونثر [2]، والتي نرتبها حسب مشواره الشعري وتتمثل في :

- **المجموعات الشعرية :** [3]

1- عصافير بلا أجنحة، فلسطين المحتلة 1960 م

2- أوراق الزيتون، فلسطين المحتلة، مطبعة الإتحاد التعاونية،حيفا ، 1964 .

3- عاشق من فلسطين ، مكتبة النور ، حيفا ، 1966 .

4- آخر الليل ، مطبعة الجليل ، عكا ، 1967 .

5- يوميات جرح فلسطيني ، دار العودة ، بيروت ، 1969 .

6- العصافير تموت في الجليل ، دار الآداب ، بيروت ، 1970 .

7- كتابه على ضوء البندقية ، دار العودة ، بيروت ، 1970 .

8- حبيبتي تنهض من نومها ، دار العودة ، بيروت ، 1970 .

9- مطر ناعم في خريف بعيد ، مطبعة ومكتبة الجليل ، عكّا ، 1970 .

10- أحبك أولا أحبك ،دار العودة ، بيروت ، 1972 .

---

[1] - محمد بنيس ، الشعر العربي الحديث بنياته وإبدالاته ، مرجع سابق، ص : (282، 283).

[2] - ينظر محمود درويش المختلف الحقيقي دراسات وشهادات لمجموعة من كتاب، دار الشروق لنشر والتوزيع ، ط 1 ، 1999 ص: 15 .

[3] - المرجع نفسه ، ص : 20 .

11- محاولة رقم 7 ، دار العودة ، بيروت ، 1973 .

12 - تلك صوتها وهذا انتحار العاشق ، دار العودة ، بيروت ، 1975 .

13- أعراس ، دار العودة ، بيروت ، 1983 .

14- مديح الظل العالي ، دار العودة ، بيروت 1983 .

15- حصار لمدائح البحر، دار العودة ن بيرو ت ، 1984 .

16- هي أغنية ... هي أغنية ، دار الكلمة ، بيروت ، 1986 .

17- ورد أقل ، دار العودة ، بيروت ، 1986 .

18- أرى ما أريد ، دار الجديد ، بيروت ، 1990 م .

19- احد عشر كوكبا ، دار الجديد ، بيروت ، 1992 .

20- لما تركت الحصان وحيدا ، رياض الريس ، بيروت ، 1995 .

21- سرير الغريبة ، رياض الريس ، بيروت ، 1999 .

22- جدارية رياض الريس ، بيروت ، 2000 .

23- حالة حصار ،رياض الريس ، بيروت ، 2002 .

24- لا تعتذر عما فعلت ، رياض الريس ، بيروت ، 2004 .

25- كزهر اللوز أو أبعد ، رياض الريس ، بيروت ، 2005 .

26- أثر الفراشة ، رياض الريس ، بيروت ، 2008 .

27- لا أريد لهذي القصيدة أن تنتهي (الديوان الأخير الذي صدر بعد وفاة درويش)رياض الريس بيروت ، 2009 .

- **الأعمال الكاملة :**

ديوان محمود درويش ، دار العودة ، بيروت ، 1971 وقد صدرت منه طبعات عديدة .

❖ **الأعمال النثرية :** [1]

1-شيء عن الوطن ، دار العودة ، بيروت ، 1971 م .

2-وداعًا أيتها الحرب وداعا أيها السلام ، مركز الأبحاث ، منظمة التحرير الفلسطنية ، 1974 م .

3-يوميات الحزن العادي ، دار العودة ، بيروت ، 1976م .

4-ذاكرة للنسيان ، المؤسسة العربية للدراسات والنشر ، بيروت ، 1987 م .

5-وصف حالتنا ، دار الكلمة ، بيروت ، 1987 م .

6-الرسائل (محمود درويش وسميح القاسم) ، عربسك ، حيفا ، 1989 م .

7-عابرون في كلام عابر ، دار توبقال ، الدار البيضاء ، 1999 م .

8-في حضرة الغياب ، رياض الريس ، بيروت ، 2006 م .

9-حيرة العائد ، رياض الريس ، بيروت ، 2007 م .

ترجمت أعماله الشعرية إلى جميع اللغات .

[1] - محمود درويش ، المختلف الحقيقي دراسات وشهادات من كتاب ، مرجع سابق ، ص : 21 .

حصل محمود درويش على عدة جوائز وتكريمات خلال مسيرته الأدبية منها : جائزة لوتس عام 1949 م ، جائزة البحر المتوسط عام 1980 م ، دروع الثورة الفلسطينية عام 1981 م ، لوحة أوروبا للشعر عام 1981 م ، جائزة إبن سينا في الإتحاد السوفياتي عام 1982 م ، جائزة لينين في الإتحاد السوفياتي عام 1983 م ، جائزة الأمير كلاوس (هولندا) عام 2002 م ، جائزة العويس الثقافية مناصفة مع الشاعر السوري أدونيس عام 2002 م .[1]

4– وفاته :

توفي محمود درويش يوم السبت 09 أوت 2008 م بعد إجرائة لعملية القلب المفتوح في المركز الطبي في (هيوستن) والتي دخل بعدها في غيبوبتة أدت إلى وفاته بعد ان قرر الأطباء نزع أجهزة الإنعاش. رحل عنَّا بعد 67 عامًا من حياة دأب ينتقل فيها من قمة إلى أخرى أعلى منها، دون كلل أو ملل، كان إنسانًا جميلاً قبل أن يكون متبني عصرنا الحديث، يرى مالا نراه في الحياة والسياسة وحتى في الناس ويعبر عن كل هذه الأمور بلغة وكأنها وجدت ليكتبها .[2]

وأثناء وفاته أعلن رئيس السلطة الفلسطنية "محمود عباس" الحداد ثلاث أيام في كافة الأراضي الفلسطينية حزنا على وفاة الشاعر الفلسطيني واصفا درويش بـ "عاشق فلسطين" و رائد المشروع الثقافي الحديث" ، و"القائد الوطني اللامع المعطاء" وقد وُريَّ جثمانه الثرى في 13 أوت 2008 م في مدينة رام الله حيث خصصت له هناك قطعة في قصر رام الله الثقافي وتم الإعلان عن تسمية القصر

[1]– حسن مجيدي، فرشته جان نثاري، إضاءات نقدية (فصلية محكمة)، مرجع سابق، ص : 55 .

[2] – أوس يعقوب ، محمود درويش مختارات شعرية ونثرية، مرجع سابق، ص : 20 .

بـ "قصر محمود درويش للثقافة" وقد حضر جنازته آلاف من أبناء الشعب الفلسطيني وقد حضر أيضا أهله من أراضي 1948 م وشخصيات أخرى على رأسهم رئيس السلطة الفلسطنية محمود عباس[1].

[1] – ينظر: محمود كحوال ، أروع قصائد محمود دروي، نوميديا للطبعة والنشر والتوزيع ، قسنطينة ، الجزائر ، (د،ط) ، (د،ت) ص : 06 .

مدخل

القضية الفلسطينية وتبلور مفهوم أدب المقاومة

أولا) الجذور التاريخية للقضية الفلسطنية.

ثانيا) مفهوم أدب المقاومة في فلسطين.

إن أفضل طريقة لبيان مفهوم الأدب الفلسطيني المقاوم وأسباب هذه المقاومة وتجلياتها هو تطبيق نظرية "تين" التي ترى أنَّ أي أدب هو تعبير صادق للأديب الذي يعيش في بيئة جغرافية وزمان محمل بهواجس التاريخ وتغيرات المجتمع، وهذا هو ما سنحاول التماسه في هذا المدخل حيث سنقف أمام أبرز النقاط التي شكلت القضية الفلسطنية وصولا إلى فهم الأدب المقاوم فيها الذي يعتبر وفق نظرية "كارل ماركس" ضرورة حتمية ولدتها تغيرات البنية التحتية وأستجاب لها الأدب باعتباره جزءاً من البنية الفوقية عن طريق حدوث انعكاس طبيعي بين البيئتين.

1- الجذور التاريخية للقضية الفلسطنية:

تشكل القضية الفلسطنية، ببعديها الشعب المشرد والأرض المغتصبة، محور الصراع العربي الصهيوني (الإمبريالي) منذ عام 1948 وحتى يومنا هذا وستبقي محور هذا الصراع حتى يعود الحق إلى أهله، ويعود الشعب إلى أرضه ووطنه .

وكما تتطلب العلاقة في هذا الصراع عودة إلى صفحات التاريخ لتحديد جذوره تتطلب أيضا معرفة العلاقة الجدلية بين الأدب والواقع المادي ومعرفة الدارس لمدى التأثير المتبادل لكل منهما على الآخر، لعله يستشف من وراء ذلك صورة أقرب إلى الوضوح للقضية، وما دراسة الشعر الفلسطيني والهجمة الصهيونية إلا مثالا حيًّا على هذا الأثر المتبادل بينهما .[1]

إن مأساة فلسطين هي أعظم تجربة يعانيها الأدب العربي المعاصر فقد هزت أهوالها ضمائر الشعراء العرب في كل قطر عربي وأنطقتهم بشعر غزير ، و أوحت إليهم بصورة شعرية لا نهاية لها

[1] - ياسين أحمد فاعور ، المرجع السابق ، ص : 31 .

وكيف تنتهي صورة المأساة ما دام هناك مليون من المشردين على الدروب في كل بلد عربي؛ تروي وجوههم الشاحبة وأجسامهم المعلولة قصة الجريمة العظمى[1] والتي تبدأ أحداثها مع بداية الأطماع الصهيونية في الأرض الفلسطينية في مؤتمر (بال) في سويسرا سنة 1897 بزعامة (تيدور هرتسل1860 – 1904 م) حتى كشفت الصهيونية عن رغبتها وعزمها على إنشاء دولة لليهود في فلسطين ، حيث خرج المؤتمرون بإجماع على الرأي (أن هدف الصهيونية هو إقامة وطن قومي للشعب اليهودي في فلسطين يضمنه القانون العالم)[2].

استفادت الصهيونية من الأطماع البريطانية في فلسطين وحصلت على وعد بلفور في (الثاني من شهر تشرين الثاني) عام 1917 م حيث أعلنت فيه الحكومة البريطانية أنها (تنظر بعين العطف إلى تأسيس وطن قومي للشعب اليهودي في فلسطين وستبذل جهدها لتسهيل تحقيق هذه الغاية) وتوالت المؤتمرات الصهيونية وكلها كانت تؤكد في قراراتها تنفيذ مشروع إقامة الصهيونية وحاول (هرتسل) منذ وقت مبكر إخلاء فلسطين من سكانها الأصليين، عن طريق تنفيذ خطة متكتمة وحذرة أشار إليها في يومياته التي كتبها عام 1895 م عند ما قال (سوف نحاول تسريب السكان المعدمين عبر كل الحدود بتأمين مجالات الاستخدام لهم في بلدان العبور ، على أن نسد أمامهم كل مجال للعمل في بلادنا، وقد قام الاحتلال بعمليتين رئيسيتين لذلك هما: (عملية نزع الملكية، وعملية إبعاد الفقراء ويجب تنفيذها بحذر واحتراس وتكتم) .

[1] – صلاح الأشتر ، مأساة فلسطين وأثرها في الشعر المعاصر ، مطبعة جامعة دمشق ، 1960 ، ص : 14 .

[2] – سامي هنداوي، يوسف صايغ ، ملف القضية الفلسطينية ، منظمة التحرير الفلسطينية ، مركز الأبحاث ، 1968، ص : 11.

وتدفقت الهجرات اليهودية إلى فلسطين منذ وعد بلفور ولم تتوقف غير أنها ارتبطت بالأزمات الاقتصادية، التي واجهت الكيان الصهيوني وكان ارتباطها وثيق الصلة بالاستراتيجية العسكرية الصهيونية، ومع بدايات هذه المشكلة واجه عرب فلسطين ما سماه المؤرخ البريطاني (توينبي) نظرية (التحدي والاستجابة) لقد واجهوا أطماعا صهيونية لا تقف عند حد في الأرض العربية، واعتمدت الصهيونية تحالفًا ضمنيًا مع دعاة معاداة السامية في أوروبا واعتبرت هذه الحركة ضرورة لتأكيد شعور اليهود بأنهم يشكلون (أمة) وبأن الحل للمسألة اليهودية ، لا يتم إلا بتجميع اليهود في فلسطين .

ولما دخلت البلاد العربية الحرب العالمية الأولى مع الحلفاء للتخلص من الاستعمار العثماني كافأ الحلفاء بلادنا العربية باستعمار جديد وانتداب بريطاني على فلسطين العربية أخذ على عاتقيه تنفيذ وعد بلفور وتحقيق الحلم الصهيوني وامتدت فترة هذا الانتداب من عام (1918 م إلى عام 1948م) لتتيح للصهيونية ترجمة مخططاتها على الواقع العملي، وتتمثل سياستها الأولى التي عبر عنها زعيم الصهيونية (وإبزمان) بقوله : (لا يمكن إنشاء دولة دون أرض ودون رجال)، كما تمثلت الترجمة العملية في اتجاهين :

- تشجيع الهجرة اليهودية إلى فلسطين.
- اشتراء الأراضي بأسعار مرتفعه.

وتميزت فترة الانتداب بنشاط صهيوني حثيث للعمل على تحويل فلسطين وطنا لليهود وذلك بالتعاون البريطاني، الذي أمدَّ الصهيونية بكل مقومات هذا الوجود من عتاد وسلاح وحرية الحركة والهجرة في

حين سلَّط عصاه القاسية على العرب سكان البلاد الأصليين، وأستجاب عرب فلسطين لهذا التحدي بمقاومة عربية عنيفة تجلت في الانتفاضات الجماهرية والإضرابات والثورات المسلحة.[1]

وظهر أول إضْراب عام عن الشعور العربي في نيسان (أبريل) 1920 وللمرة الثانية في أيار (مايو)1920 وفي عام 1939 م اندلعت ثورة عارمة سبقها إضراب دام ستة أشهر[2].

انفعل شعراء فلسطين بأحداث قضيتهم وتفاعلوا معها تفاعلا إيجابيا؛ لقد أثارت مأساة فلسطين وجدان الشعر المعاصر، فانطلقت قصائد النكبة مغمسة بالألم والدموع تصور بؤس المنكوبين وشقاؤهم وضياعهم وضلالهم إذ كانت هناك أصواتًا قادمة من أعماق الظلمة، أصواتًا مبحوحة تحاول عبثًا أنْ تهز النائمين لتفتح أعينهم على الخطر وتوقظ فيهم العصبية لمجدهم.[3]

وبكلمة موجزة أصبح الأديب العربي يعيش في حيرة مما وقع يحكم إحساسه المرهق، وهزت الهزيمة وجدانه وعقله فأصبح لا يدري على وجه التحديد ماذا يقول وماذا يفعل، وعلى من يصب غضبه وسخطه، لمن يوجه اللَّوم والاتهام لم يكن يدري هل يثور على نفسه أم يثور الآخرين ؟ هل يتكلم أم يصمت؟ هل الذي وقع شيء كان لا بد له أن يقع ... أم أنه مصادفة من المصادفات التي لا تجد لها تعليلا أو تسويغا ...؟؟

وكان لا بد أن تتباين المواقف في مثل هذا الوضع، فمن الأدباء من زعزعت النكسة إيمانه فكفر بكل شيء وانطلق لا عنًا ساخطًا، ومنهم من أستبد به اليأس فصمت صمتًا بليغًا، وهناك من

[1] – ياسين أحمد فاغور ، مرجع سابق ، ص: [33-36] .

[2] – سامي هداوي ويوسف صايغ ، المرجع السابق ، ص : 35 .

[3] – صلاح الأشتر ، مرجع سابق، ص : (14،15) .

أخذ يتأمل ويدرس محاولاً أن يخرج من النكسة بدرس أو عبرة وهناك أخيراً من صهرته التجربة الجديدة ودفعته إلى مواكبة النضال والدفاع عن قيم الإنسان العربي وآماله في البقاء والحرية مهما حدث ومهما كانت الأسباب والظروف.[1]

وبهذا الصدد تكون فلسطين قد منحت الأدب العربي ديوانًا دمويًا ضخمًا، كتبت الحروب الصلبية صفحاته الأولى وهو لا يزال إلى اليوم في تضخم مستمر وكلما تضخم الديوان ازدادت ملحمة الدم العربية في فلسطين غنى واتساعًا[2].

- **مظاهر المواجهة العربية:**

من الأحداث التي أثارت انفعالات الشعراء ونددوا بها بأشعارهم وقصائدهم ما يلي :

1- الهجرة الصهيونية :

ندد الشعراء بالهجرة وحذروا من نتائجها وأخطارها ووصفوا وسائلها ، ودعوا إلى اليقظة لمواجهتها، كما نددوا ببريطانيا وانتدابها الذي كان عونًا لهذه الهجرة وممهّداً لها وتلتقي انفعالات الكراهية في نفس الشاعر مع انفعالات الحقد والغضب على الانتداب البريطاني حتى تبدو في كل ما يكره من الحياة .

[1] - ينظر: عبد الله الركيبي ، فلسطين في الأدب الجزائري الحديث، دار الكتاب العربي للطباعة والنشر، القبة، الجزائر، ص:(78،79) .

[2] - ينظر: صلاح الأثتر ، مرجع سابق ، ص : 18 .

2- وعد بلفور:

ندَّد الشعراء بوعد بلفور المشؤوم واستاؤوا منه وسخروا من وفاء بريطانيا بوعدها، ومن خلال مظاهر الحقد والسخرية والكراهية والتنديد كان لابد من التأكيد على عروبة فلسطين رداً على ما نَصَّ به وعد بلفور: ليست فلسطين في البلدان عارية تُهدى وتُمنح بين العير والعير وليس أبناؤها لمنتدب فوعد بلفور عنها وعد ممرور[1].

3- بيع الأراضي :

وقف الشعراء في مسألة بيع الأراضي وسماسرتها وقفة صلبة فهاجموا سماسرة الأرض وهجوما لاذعًا مُراً، ونعتوهم بمختلف النعوت، كذلك أعطوا الأرض بُعْدها الحقيقي والأشمل باعتبارها وطنا، وليست مجرد تراب، وقد دعوا إلى التخلص من هؤلاء (السماسرة) لأنهم وصمة وعار على جبين الأمة والوطن

4- تقاعس الزعماء وتناحرهم :

ندد الشعراء بتناحر الزعماء وخصوماتهم خوفا على البلاد من الضياع والتمزق:[2]

وَطَنِي أَخَافُ عَلَيْكَ قَوْمًا أَصْبَحُوا يَتَسَاءَلُونَ: مَنْ الزَعِيمِ الأَلِيقِ؟

لاَ تَفْتَحُوا بَابَ الشِقَاقِ فَإِنَهُ بَابٌ عَلَى سُوءِ العَوَاقِبِ مُغْلَقٌ[3]

ودعوا إلى ابتعاد الزعماء عن حياة الدَّعة وذلك أسوة بالزعيم (غاندي) زعيم الهند الذي بذل الغالي والنفيس حفاظا تراثه وأرضه وشعبه.

---

[1] - ينظر: ياسين أحمد فاعور ، مرجع سابق ، ص : [38-40].

[2] - ينظر: المرجع نفسه، ص : (40،41) .

[3] - إبراهيم طوقان، الديوان، دراسة في شعره، إحسان عباس، مقدمة فدوى طوقان، درا القدس، بيروت، 1975 ص : 141 .

5- قرار التقسيم :

رفض الشعراء قرار التقسيم الذي أعلنته الأمم المتحدة في (29-11-1947) قبل أن تنهي بريطانيا انتدابها على فلسطين في (15-5-1948) ونددوا به لأنه يمزق الأرض الفلسطينية ويقرّ لليهود بحق الوجود في أرض ليست لهم واعتبر الشعراء هذا القرار تعبيراً عن وجهة نظر استعمارية لدول لا ترعى عهداً ولا ميثاقًا .

6- الهدنة :

وفيها نواجه آخر خيوط المؤامرة، إعلان وقف إطلاق النار في ساحة الصراع العربي الإسرائيلي، لتحشُدَ الصهيونية عُدَّتها من أجل تحقيق حلمها، ويعلو صوت التحذير والتنبيه بخطورة الهدنة وعواقبها، وأنها هدنة ومكر وخداع، يقول برهان الدين العبوشي في هذا الصدد :

هَدْنَةَ المُكْرِ هَذِه سَوْفَ تَجْنِي بَعْدَهَا الذُلَ والعذَاب المقيمَا

أيُّهَا الغَافِلُون لاَ تَأْمُنُوهَا إنَّهم يَنْفُثُون فِيْكُم سُمُومَا

وتبقى الأرض في كل مراحل الصراع ساحة صراع مادي يخوضه شعراء فلسطين في اتجاهين:

الأول : صراع مواجهة للمخططات الصهيونية والاستعمارية.

الثاني : صراع بقاء للمحافظة على الوجود العربي والأرض العربية [1]

[1] - ياسين أحمد فاعور ، مرجع سابق ، ص : [42-45] .

كانت فلسطين مسرحًا لأحداث دامية، وتضحيات جسمية، تظل فيها أرض فلسطين الفردوس الجميل ويبقى موضوع الأرض في شعر المقاومة الفلسطينية سبيلاً إلى إدراك فلسفة الكفاح حتى يرجع لصاحب الحق حقه ويزول الجور والمكر والإثم.

وما يمكنُنَا قوله في الأخير أنَّ مسيرة الشعب الفلسطيني الكفاحية والتحررية تكرست في المناطق المحتلة ثقافة وطنية جديدة، مقاومة وملتزمة ضد الاحتلال، وولدت من المعاناة حركة أدبية واعية فاعلة ونشطة، تساهم في ولادتها وإرسائها عدد كبير من الكُتَّاب والمثقفين الفلسطينيين الذين آمنوا ورأوا في الأدب سلاحًا حاداً بتاراً من أسلحة الصمود والمقاومة والمواجهة على الجبهة الثقافية في سبيل الحرية والانعتاق والاستقلال الوطني، واستطاعت هذه الحركة أن تعبر بكل جلاء ووضوح عن الشخصية الوطنية الفلسطينية عبر أدب نضالي وكفاحي ملتزم امتاز بطابعه التفاؤلي الواثق المتمسك بالأمل والانتصار المنحاز إلى جانب الجماهير المسحوقة والمتفاعل مع همومها وقضاياها وطموحاتها وتطلعاتها المستقبلية.

ثانيا : أدب المقاومة في فلسطين :

واجهت فلسطين تحديًا خطيراً استهدف وجودها كجذر عربي في أرض عربية كما استهدف تراثها وحضارتها ومزق شعبها بين لاجئين ومشردين، واستباح أرضهم وممتلكاتهم وأصبحت معركتهم معركة وجود أو عدم، لذلك كانت حرب المواجهة التي شنوها وسيلتهم في الدفاع عن ذاتهم ووجودهم وحضارتهم وأرضهم ومن هنا نشأ ما يسمى بأدب المقاومة أو المواجهة الذي بدأت جذوره

منذ وعد بلفور، وتغوص جذوره العميقة في أعماق التاريخ العربي الإسلامي وهو في نظرنا يمثل حركة النقيض التي يفرزها المجتمع ليتحول ويتطور ويستمر. [1]

والمقاومة عند العرب تعبير عن إرادة الحياة والطموح في تحقيق حضور حرٍّ ومستقل وفاعل فهي ليست حالة وقتية، وإنما هي مبدأ حياتي أصيل في عقل ووجدان الإنسان العربي وهي بالتالي مبدأ قائم على تعشق الحرية وإثبات الفاعلية ورد العدوان والتعامل مع الآخر بإخاء وندية .

وصور المقاومة في التاريخ العربي والثقافة العربية ذات جذور عميقة في هذه الثقافة ولها أشكال من التعبير كبيرة في شعر ونثر بأجناسها الأدبية المختلفة، تعبر كلها عن الاعتزاز بالأمة واستنهاض همتها وقوتها وتأكيد وجودها في الحياة[2].

إذ نخص بالذكر في منوال حديثنا هذا شعر المقاومة الذي يعد فرع من أدب المقاومة وتيار أدبي يقدمه لنا محمود درويش بالتعريف التالي <<شعر المقاومة كما أفهمه تعبير عن رفض الأمر الواقع، معبأ بإحساس ووعي عميقين بلا معقولية استمرار هذا الواقع وبضرورة تغييره والإيمان بإمكانية التغيير وقد بدأ هذا الشعر غالبا بالعبير عن الألم والظلم ثم الاحتجاج والغضب والرفض>>.[3]

بإمكاننا أن نفهم شعر المعارضة العربية في الأرض المحتلة أكثر من خلال أن الجبهة الفلسطينية ليست مجرد صراع بين العرب من ناحية والاستعمار الغربي من ناحية أخرى، إنها علاوة على ذلك صراع مرَّ بين دولة إسرائيل والشعب الفلسطيني، ليست إسرائيل مجرد شكل للصراع بين الشرق العربي

[1] – ياسين احمد فاعور ، المرجع السابق ، ص : 77 .

[2] – فادية المليح حلواني ، تجليات ثقافة المقاومة في الشعر العربي المعاصر، مجلة العلوم الإنسانية جامعة محمد خيضر ، بسكرة العدد 8، جوان 2005 ، ص : 02 .

[3] – ياسين أحمد فاعور ، المرجع السابق ، ص : 77 .

والاستعمار الغربي وإنما هي مضمون الصراع اليومي بين دولة عنصرية غاصبة وشعب مغلوب على أمره، فكان لكل صوت شعري نبرته المميزة، يدركها المتلقي بعد أن يتعرف عليها ويستمتع بما فيها عذوبة أو قوة من رقة أو رصانة مستقطراً من كل صفة حلاوتها الخاصة ومذاقها الجميل. [1]

ولشعر المقاومة كما للخطاب الأدبي في حياة العربية المعاصرة، صور وتجليات بارزة منها السياسي والمباشر والإيديولوجي أيضًا، ومنها الإعلامي والحماسي، ومنها التمثيلي الفني يظهر في الشعر العمودي (الكلاسيكي)والشعر المنثور أو الحديث المقفى. والملاحظ أن شعر المقاومة في هذه المرحلة لزم القصيدة العمودية فكانت الأقدر تعبيراً عن الالتزام القومي والأعمق تأثيراً في الساحة الشعبية وقد أثبتت هذه القصيدة عبر تاريخها ومن خلال المبدعين في ساحاتها، قدرتها على تحريك الجماهير .

وقد أستمر شعر المقاومة وتصاعد وتعددت أشكاله، وطرق تعبيره مع دخول القضية الفلسطينية مرحلة حساسة وحاسمة ولا سيما بعد النكبة الأولى وهزيمة الجيوش العربية فتشردت ملايين الفلسطينيين ولجأوا إلى الدول العربية والشتات. [2]

إن قضية فلسطين ليست مجرد مشكلة قومية على الصعيد العربي، أو أنها مشكلة اجتماعية بالنسبة لأبناء فلسطين، وإنما هي مأساة إنسانية عامة، هي مأساة العنصرية، أكبر وصمة عرفها التاريخ الحديث ففلسطين نبع لا ينضب من الأفكار والتجارب التي لا تنتهي [3]، وقد كان الشعر

[1] – صلاح فضل ، نبرات الخطاب الشعري ، مكتبة الأسرة ، القاهرة ، 2004 ، ص : 07 .

[2] – فادية المليح حلواني ، المرجع السابق ، ص : 06 .

[3] – غالي شكري ، شعرنا الحديث إلى أين ، دار الشروق ، ط 1 ، القاهرة وبيروت ، 1991 ، ص : 81 .

وسيظل ديوان العرب، الذي به يسطرون تاريخهم ويكتبون مآثرهم، وفي العصر الحديث يصبح أدب المقاومة مدرسة أدبية وثورية نضالية .[1]

لقد نبَّه الشعر العربي إلى خطر المشروع الصهيوني وحذر من المصير الفاجع الذي يهدد فلسطين بالضياع وندد بالاستعمار البريطاني، وصور البطولات والتضحيات الفردية والجماعية .

في مواجهة العدوان، حركت مأساة فلسطين وجدان الأمة العربية القومي والإنساني فألهمت الأديب كتابات أدبية صادرة عن التزام ذاتي داخلي له وعن عمق انفعاله بأحداث النكبة، ولقد أستطاع الأدب شعره ونثره أن يعبر عن هذه التجربة الفلسطينية بكل ما فيها؛ ويمكن أن نميز فيه مرحلتين متداخلتين متكاملتين :

1-مرحلة البحث عن الذات :

وقد طغى فيها صوت الشعر على صوت القصة والرواية والمسرحية، وعبر عن شخصية الفلسطيني اللاجئ المنتزع من أرضه، في الخيمة أو المخيم، بعد أن شردته الهزيمة، وفجرت المأساة لديه براكين الحقد على كل شيء، فجعلته يبحث عن توازن جديد، ومن أهم الموضوعات التي عبر عنها الأدب في هذه المرحلة: الحنين إلى الأرض والوطن والندم لمغادرة الديار، وصور التشرد والبؤس التمسك بالأمل والتصميم عن الثأر والعودة وارتفاع صوت التمرد والاحتجاج والمطالبة بالثأر عن طريق النضال والمقاومة [2]ومن ذلك ما قاله درويش :

[1] – عزيز السيد جاسم ، سمات نقدية في الأدب الحديث ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، 1995 ، ص : 165 .

[2] – فادية المليح حلواني ، المرجع السابق ، ص : 09 .

يَا وَيْلَ مَنْ تَنَفَسَتْ رِئَتَاهُ الهَوَاء

مِنْ رِئَةٍ مَسْرُوقَةٍ !

يَا وَيْلَ مَنْ شَرَابُهُ دِمَاء !

وَمَنْ بَنىَ ...حَدِيقَة...تُرُابُهَا أَشْلاَء

يَا وَيْلَه مِنْ وَرْدِهَا المَسْمُومِ !![1]

2-مرحلة اكتشاف الذات وتأكيد الهوية:

أو مرحلة النهوض الثوري وعودة الوعي كما يدعوها بعضهم، وذلك منتصف الستينات، مع انطلاقة الثورة الفلسطينية فقد أدت التجربة المرّة للسنوات السابقة إلى نضج الوعي ووضوح الرؤية واليقين بضرورة تجاوز الواقع لصنع المستقبل واستعادة الماضي بتحرير الأرض والإنسان .

وفي هذه المرحلة ازداد التصاق الأديب الكاتب بشعبه ونضاله فكتب عن الفعل الثوري والبندقية المقاتلة والعمليات الفدائية [2]؛ ومن ذلك ما يقوله شاعرنا المقاوم درويش :

لأَجْمَلِ ضفَةٍ أَمْشِي

فَلَا أَحْزَنُ عَلَى قَدَمِي

مِنَ الأَشْوَاكِ

إِنَ خُطَايَ مِثْل الشَمْسِ

لاَ تَقْوَى بِدُونِ دَمِي![1]

[1] – محمود درويش ، ديوان محمود درويش ، دار العودة ، بيروت ، الطبعة الحادية عشر ، 1972 م ، ص : 23 .

[2] – فادية المليح حلواني ، المرجع السابق ، ص : 09 .

ويقول في موضع آخر :

لاَ تَذِلُوا ! قِفُوا وَخَلدُونَا بِالصُمُودِ

مَاذَا حَمَلْتَ لِعَشْرِ شَمْعَاتٍ أَضَاءَتْ كَفَرَ قَاسِمِ

غَيْرَ المَزِيدِ مِنَ النَشِيدِ ، مِنَ الحَمَائِمِ ... والجَمَاجِمِ ...؟

هَيَ لاَ تُرِيدُ ... وَلَا تُعِيدُ

رَثَاؤُنَا ...هِيَ لَا تُسِاوِمُ

فَوَصِيَةُ الدَمِ تَسْتَغِيثُ بِأَنْ تُقَاوِمَ

فِي اللَيْلِ دَقُوا كُلَ بَابٍ

وَتَوَسَلُوا أَلَا نَهِيلُ عَلَى الدَمِ الغَالِي التُرَابِ

قَالَتْ عُيُونُهُمْ التِي انْطَفَأَتْ لِتُشْعِلِنَا عِتَاب

لاَ تَدْفُنُونَا بِالنِشِيدِ، وَخَلِدُونَا بِالصُمُودِ. [2]

إذا راجعنا حركة تطور القصيدة الفلسطينية وجدنا أن جذور هذه القضية العائدة إلى عشرينات هذا القرن وثلاثينياته تُنمي تصوراً عاما للشعر يصهر التجربة العامة بالتجربة الخاصة .

هذا الشعر الذي لا يغض من قيمته على الإطلاق أنه لا يتصل بمعنى المقاومة إلا من قبيل المجاز ولكنه يتصل أعمق الاتصال وأوثقه بمعنى المعارضة، هذا المعنى الذي يجمع في جبهته عريضة كافة القوى الديمقراطية في إسرائيل ضد الكيان العنصري لدولة إسرائيل الدكتاتورية.

[1] – محمود درويش ، ديوان محمود درويش ، 1972 ، ص : 127 .

[2] – المرجع السابق ، ص : 220 .

يمكننا القول إن جوهر الشعر الفلسطيني المعارض، هو تحرير الأرض لا من اليهود وإنما من الصهيونية وبالرغم من أن هذه القضية لا تلقى رواجاً عند الطرفين هنا وهناك إلا أنها ستظل مع ذلك العمود الفقري لنضالنا المشروع أمام الرأي العام العالمي.[1]

2- مميزات شعر المقاومة :

يتميز شعر المقاومة في الشعر الحديث بعناصر أساسية هي :

- الإيمان بالشعب والثقة بقدرته على اجتثاث الظلم واليقين المطلق بانتظار الآتي .

- كما يتميز بتلوينه بين التمرد وطلب الحرية للوطن والفرد، بحيث يختلط العام بالذاتي والخاص[2].

- يتميز شعر المقاومة بتكريم الشهادات وإبراز أهمية التضحيات التي قدمها الشهداء ليكونوا منارة تشعل الطريق ويقتدي بها جيل كبير هو جبل المقاومة.[3]

وهكذا عبر الشعر العربي الحديث على نحو واضح عن التطور الخلاق في النفس العربية النزاعة للحرية والكرامة، فكان الشعر في هذه المرحلة مواكبا للأحداث محرضًا الجماهير على متابعة المقاومة، كما كان في جانبه الآخر موثقًا للأحداث بفجائعها وانتصاراتها.

[1] – غالي شكري ، أدب المقاومة ، منشورات دار الآفاق الجديدة ، بيروت ، ط 1 (1969) ، ط 2 (1979) ، ص : 391 .

[2] – فادية المليح حلواني ، المرجع السابق ، ص : 03 .

[3] – فادية المليح حلواني ، المرجع السابق ، ص : 03 .

الفصل الأول

مفهوم الالتزام والثورية

أولا) مفهوم الالتزام.

1) أسباب وبواعث فكرة الالتزام.

2) جذور الالتزام في الأدب العربي القديم.

3) الالتزام بين القيد والحرية .

4) الالتزام في الشعر الفلسطيني .

ثانيا) مفهوم الثورية

1)مفهوم الثورية

2) أسباب وبواعث الثورية

I- الالتزام:

أولا) مفهوم الالتزام :

إن الفن والأدب في وقتنا الراهن أكثر من أيّ وقت مضى يطرحان القضايا الاجتماعية، لأن هذه القضايا أصبحت اليوم عامة وواضحة، وتثير اهتمام الجميع بالدرجة الأولى، وعلى رأس كل القضايا الأخرى، فكان الالتزام السبيل لإيصال تطلعات الشعوب والنهوض بها، لذا نادى جلُّ الأدباء والفنانين بضرورة الالتزام في كل موقعة وكلٌّ بواسطته الخاصة .

1- مفهوم الالتزام لغة :

كلمة الالتزام كلمة قديمة في أصل اللغة وقد تبين طبقًا لما جاء في لسان العرب أن الكلمة مشتقة من الفعل لزم؛ يقال: لزم الشيء يلزمه لزمًا ولزومًا، ولازِمةً ومُلازمةً ولزامًا، وألزمه إياه فالتزمه ورجل لُزْمة يلزم الشيء فلا يفارقه. واللزام الملازمة للشيء والدوام عليه، والالتزام: الاعتناق.[1]

وورد أيضا في القاموس المحيط: لزمه كسمع، لزمًا ولزومًا ولزامًا ولزامةً ولزمةً لُزمانًا بضمّها ولازمهُ ملازمة ولزامًا والتزمه وألزمه إياه فالتزمه، وهو لُزَمة كهُمزة ، أي : إذا لزم شيئا لا يفارقه.[2]

وقد أشار القرآن الكريم في غير موضع إلى هذا المعنى : قال تعالى: ﴿فَقَدْ كَذَّبْتُمْ فَسَوْفَ يَكُونُ لِزَامًا﴾[3].

ويقال لما بين الكعبة والحجر الأسود "الملتزم" لأن المسلمين يعتنقونه ويضمونه إلى صدورهم أثناء المناجاة والدعاء [1].

---

[1] – ابن منظور، لسان العرب، مادة "لزم" تح: عامر أحمد حيدر، دار الكتب العلمية، بيروت، مجلد 12، ط 1، 2003 ص: (541، 542) .

[2] – الفيروز آبادي ، القاموس المحيط ، مؤسسة الرسالة ، دار الريان للتراث ، ط 2 ، 1987 م ، ص : 1494 .

[3] – سورة الفرقان، الآية : 77 .

وورد في الحديث الشريف : عن أبي هريرة عن الحسن بن علي لما جاء التزمه رسول الله صلى الله عليه وسلم والتزم رسول الله، قال :<<اللهم إني أحبه فأحبه وأحب من تحبه ثلاث مرات>>[2]

إنَّ من خلال تفحصنا للمدلول اللغوي للالتزام في لسان العرب وفي القاموس المحيط نجده يدور في حقل التعلق بالشيء واعتناقه وعدم مفارقته.

2- مفهوم الالتزام اصطلاحا :

إن فكرة الالتزام في الأدب فكرة حديثه وهي وليدة عصرنا ولم يعرفها النظر النقدي في العصور الماضية[3]، وقد خصص المعاصرون هذه الكلمة في استعمالاتهم الفنية والأدبية وأصبحت للحا من المصطلحات يعني المشاركة في قضايا الجماهير والعمل في حل مشكلاتهم وأخذوا يستعملون (لفظة الالتزام) فيما يستعمل في اللفظ الأوروبي Engagement الذي يعني التعهد والارتباط بعامة وبهذه القضايا الخاصة.[4]

ويرى عز الدين إسماعيل أن مفهوم الالتزام ارتبط إلى حد بعيد بمفهوم الأدب نفسه ومدى علاقته بالحياة وبالدور الذي يقوم به في توجيه هذه الحياة.[5]

---

[1] – ينظر:المجموع للإمام النووي، ج 8 ، ص : 13 .

[2] – ينظر:أحمد بن خليل الشيباني ، مسند الإمام أحمد ، مؤسسة قرطبة ، القاهرة ، ص : 331 .

[3] – عز الدين إسماعيل، الشعر العربي المعاصر قضاياه وظواهره الفنية والمعنوية، دار العودة ، بيروت ، لبنان ، ط 3 ، ص: 373 .

[4] – بدوي طبانة ، قضايا النقد الأدبي الوحدة ، الالتزام ، الوضوح والغموض ، الإطار والمضمون ، دار المريخ ، 1404هـ 1984 م ، ص : 15 .

[5] – عز الدين إسماعيل ، الشعر العربي المعاصر قضاياه وظواهره الفنية والمعنوية ، ص : 373 .

وقد ورد في معجم مصطلحات الأدب أن الالتزام هو اعتبار الكاتب فنه وسيلة لخدمة فكرة معينة عند الإنسان لا لمجرد تسلية غرضها الوحيد المتعة والجمال .[1]وهذا يعني تبني الأديب موقفا عَقَدِيًّا وفكريا يتجشم تبعاته، كما أن مفهوم الالتزام له ارتباط وثيق بمفهوم الأدب نفسه ومدى تغلغله في الحياة وبالدور الذي ينهض به في توجيه الحياة عامة والشعر خاصة.[2]

ويرى محمد زكي العشماوي أن المقصود بكلمة الالتزام ألا ينصرف الشاعر إلى التغني بآلامه وأفراحه الذاتية ضارباً عرض الحائط أو لاهيًا عن المشاركة بالفكر والشعور والفن في قضايا قومه الوطنية الإنسانية، أو يعانيه قومه من آلام وما يطمحون إليه من آمال.[3]

أما بدوي طبانة فيرى أن على الأديب أن يتقيد في أعماله الفنية بمبادئ خاصة وأفكار معينة يلتزم بالتعبير عنها ، والدعوة إليها ويقربها إلى عقول جماهير الناس فالأديب صاحب الرسالة في التشبيه ، لا يسمح لشاعريته أن يحيد عنها.[4]

تجدر الإشارة إلى التفريق بين مصطلحين متشابهين هما الالتزام والإلزام فالالتزام يعني حرية الاختيار وهو يقوم على المبادرة الإيجابية الحرة من ذات صاحبه مستجيبا لدوافع وجدانية نابعة من أعماق نفسه وقلبه ، ولعل هذه الحرية هي التي تضفي على الالتزام معنى الشعور بالمسؤولية.[5]

[1] – مجدي وهبة ، معجم مصطلحات الأدب ، مطبعة دار القلم ، بيروت ، ط 1 ، 1974 ، ص : 79 .

[2] – أحمد أبو حاقة ، الإلتزام في الشعر العربي ، دار العلم للملايين ، بيروت ، ص : 14 .

[3] – محمد زكي العشما وي ، دراسات في النقد الأدبي المعاصر ، (د ط) ، (د ت) ، 1406 هـ–1986 م ، ص : 200 .

[4] – ينظر ، بدوي طبانة ، قضايا النقد الادبي الوحدة ,الالتزام,الوضوح والغموض,الاطار والمضمون ، ص: 15 .

[5] – أحمد أبو حاقة ، الالتزام في الشعر العربي ، ص: 14 .

والإنسان بطبعه فيه نفور شديد من القسر والإرغام ، ويظهر ذلك جليا عند الأدباء وأهل الفنون إذا يعيدونهما حجراً على المواهب ومما يجلوا هذا القول ما ذكره الخوارزمي في بعض رسائله التي تكشف عن الضيق في نفسه من غلبة القهر إذا يقول : "آثرت الغربة عن وطن معه أذى واخترت الظمأ على شراب فيه قذى"[1]

إن "الإلزام" إذن تنبعث منه رائحة الإكراه والجبر يتنافى مع مبدأ الحرية والاختيار لذلك نأى الإسلام عن هذا القيد في مجال الإيمان والكفر دون إغفال لما يترتب على هذا الاختيار من ثواب أو عقاب .

وما يجلو معنى "الإلزام"بالإكراه ما جاء حكاية على لسان نوح عليه السلام في قوله تعالى:﴿ قَالَ يَٰقَوۡمِ أَرَءَيۡتُمۡ إِن كُنتُ عَلَىٰ بَيِّنَةٖ مِّن رَّبِّي وَءَاتَىٰنِي رَحۡمَةٗ مِّنۡ عِندِهِۦ فَعُمِّيَتۡ عَلَيۡكُمۡ أَنُلۡزِمُكُمُوهَا وَأَنتُمۡ لَهَا كَٰرِهُونَ ﴾[2]إن الالتزام ليس بدعا في مفهوم الأدب ، ولم يحدث شرخا في مضامينه أو صداما مع نزعتي الفكر والجمال طالما ظل متحررا من قيود الانغلاق وهيمنة السلطة لذا فالأدب لا يقبل أن يبقى الأديب أو الشاعر مهوّما مع السحاب ، طائرا على أجنحة الخيال غارقا في فرديته دون أن ينصهر في واقع مجتمعه وأمته إن الأدب وإن كان صاحبه يعبر عن ذاتيته فلابد أن يكون في

[1] – الخوارزمي ، رسائل الخوارزمي ، مطبعة الجوائب ، القسطنطينية ، 1297 م ، ص: 10 .

[2] – سورة هود ، الآية : 28 .

عين الوقت غيريا مرتبطا بمن حوله ينبض وجدانه بهمومهم ويخفق قلبه بآمالهم إنه الجانب الإيجابي من علاقة متبادلة بين الشاعر والمجتمع.[1]

لهذا ظهر مقياس الالتزام في الأدب الذي يزن الأديب بمقدار تكيفه للمجتمع وموقفه من قضايا أمته واحتماله لما ينبغي أن ينهض به من تبعات ومسؤوليات.[2]

لقد تكاثرت آراء النقاد والأدباء وتباينت حول مفهوم الالتزام، ولعل احتدام الصراع المذهبي كان وراء ذلك كله الأمر الذي ترتب عليه تسليط الضوء على الأعمال الفنية لمراقبة موقف الأديب من هذا الصراع .

إن الالتزام قد تقولب في أكثر من قالب ليأخذ أشكالاً وليجمل مضامين تفرضها طبيعة العصر؛ إذْ يكمن الفرق بين الإلزام الالتزام هو أن الالتزام يقوم على الاختيار والحرية في حين أن الإلزام لا حرية فيه ولا اختيار.

ويقول محمد بناني في هذا الصدد : <<وعلى هذا فالالتزام ليس هو الإلزام وإنما يعني الاختيار>> ـ إلى ذلك رداً على عبد المجيد بن جلون الذي وقف ضد مبدأ الالتزام في الفن:<< وليسمح لي ستاذ ابن جلون عبد المجيد أن أؤكد له أن الالتزام ليس وهمًا أو خرافة وإنما هو اختيار وتحديد موقف>>[3].

---

[1] – إحسان عباس ،اتجاهات ن الشعر العربي المعاصر ، عالم المعرفة المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب ، الكويت ، 1998 م ، ص : 160 .

[2] – شوقي ضيف ، البحث الأدبي ، (طبيعته ، مناهجُه ، أصوله ، مصادره) ، مكتبة الدراسات الأدبية ، دار المعارف ، ط 7 القاهرة ص : 13 .

[3] – شوقي ضيف ، البحث الأدبي ، (طبيعته ، مناهجُه ، أصوله ، مصادره) ، ص: 241 .

ثانيا)أسباب وبواعث فكرة الالتزام

1) الفلسفة الوجودية :

قبل البحث عن مفهوم الالتزام في الفلسفة الوجودية يجب التطرق أولا إلى مصطلح الوجودية ومفهومها؛ حيث إن هذا المصطلح (الوجودية) يشتق أصلا من الوجود أي الكينونة المحسوسة التي تسبق الماهية.[1]

أما عن مفهوم الوجودية فهي أسلوب أو طريقة في التفلسف قد يؤدي بمن يستخدمها إلى مجموعة من الآراء التي يختلف فيما بينهما أشد الاختلاف، حول العالم وحياة الإنسان فيه والوجوديون الثلاثة العظماء (تواكير كجور) ،(سارتر) ،(هيجو) خير شاهد على هذا التباين.[2]

ونجد سارتر هو أحد أبرز أعلام هذه الفلسفة، يصر أن الوجود يسبق الماهية وهذا يرجع لى رغبته في تحرير الذات مما تراكم عليها من قيود المجتمع الذي يستبدها ويقيّدها.[3] فالإنسان في نظر الوجوديين بين متحرر من تحكم الدين والقيم المتوارثة وينبغي عليه أن يواجه مصيره بنفسه وأن يحقق وجوده على هدى من الالتزام بموقف معين نابع من إرادته الحرة ، غير خاضع لسلطان العادة

[1] – أحمد طالب ، الالتزام في القصة القصيرة الجزائرية المعاصرة ، ديوان المطبوعات الجامعية ، الساحة المركزية بن عكنون الجزائر ص : 10 .

[2] – جون ماكوري ، الوجودية ، تر : إمام عبد الفتاح إمام ، عالم المعرفة ، مجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب ، العدد58 الكويت ، 1982 ، ص : 17 .

[3] – رجاء عيد ، فلسفة الالتزام في النقد الأدبي بين النظرية والتطبيق ، منشأة المعارف ، الإسكندرية ، (د . ت) ، (د . ط) ص : (152،151) .

والتقاليد والمورث أ ما أصطلح عليه المجتمع والناس وسَمُّ أدبهم الوجودي بالأدب الملتزم أي الأدب الذي يلتزم موقفا أخلاقيا أو اجتماعيا محددا من كل حدث فردي أو اجتماعي أو وطني .[1]

ولقد أرتبط مفهوم الالتزام عند الوجوديين بفلسفتهم الوجودية انطلاقا من مقولة ديكارت: **"أنا أفكر أنا موجود"**،أما سارتر فيربطه بمفهوم الحرية فهو يقول :"ولكن الالتزام يحتم علي بذاته أن أختار حريتي وحرية الآخرين في آن واحد إنه يجعلني لا أستطيع اعتبار حريتي غاية دون أن أدمج في تلك الغاية حرية الآخرين".

والوجودية تعتمد على مفاهيم ثلاثة الحرية والمسؤولية والالتزام، وحياة الوجودي لا تحكمها ولا تتدخل فيها أية صفة جبرية أو قدرية .

أي عدم وجود سلطة خارج الذات، والحرية الناتجة عن ذلك تعطي شعورا بالقلق تجاه المسؤولية يتحملها الوجودي وما تبعه من التزام فالإنسان مضطر لأن يكون حرا وقد حكم علينا بالحرية، وتطالب الفلسفة الوجودية بأن يواجه الإنسان نفسه حتى يتحقق وجوده وهو يلتزم تجاه ذاته وتجاه الآخرين ، وتنبه هذه الفلسفة إلى أن الالتزام له اتجاهان ، اتجاه سلبي واتجاه إيجابي فالأول يتضح في الخضوع للإملاء الذي يفرضه الآخرون على الذات، فيحقق ذاته عن طريق الذوب في لمجتمع وعلى ذلك فهو جبان وسوف يفقد ذاته في النهاية. ويتحول من موجود لذاته إلى موجود في ذاته والاتجاه الثاني التزام إيجابي ينتج عن الرفض لأية أحكام سابقة ، وعليه فلنواجه الحياة بأنفسنا من غير معاونة خارجية رافضين لكل المثل الجاهزة.[2]

[1] – محمد زكي العشماوي ، دراسات في النقد العربي المعاصر ، ص : 192 .

[2] – رجاء عيد ، فلسفة الالتزام في النقد الأدبي بين النظرية التطبيق ، ص : [152-155] .

ونفهم من هذا كله أن الالتزام في الفلسفة الوجودية هو التزام يكون من اختيار الفرد غير مجبر عن اختياره ليتحول بعد ذلك هذا الالتزام إلى التزام جماعي ، لقد أراد بعض النقاد أن يهرب من القول بهذا الالتزام الأيديولوجي المرادف عمليا للواقعية الإستراتجية ، فأعطى له مفهوما خاصا أقل ما يقال فيه أنه أكثر تجريدا وأرحب دلالة ومن هؤلاء النقاد عز الدين المدني الذي حاول في كتابه <<الأدب التجريبي>>أن يبتكر نظرية جديدة في قضية الالتزام واجتهد في أن يشتق له اسماً جيداً يعبر فيه عن موقفه الخاص من الظاهرة الأدبية ، فلم يجد خيرا من تسميته <<بالوعي التاريخي>> وهو اسم يدل على مدى رغبة هذا الناقد في الامتياز عن أصدقائه القائلين بالالتزام في إطار الواقعية الاشتراكية،ولقد استطاع عز الدين المدني أن يعطي أسمًا جدًا للالتزام إلا أنه لم يستطع أن يحدد هذا الالتزام تحديدا كافيا ، وفعلا فإن الوعي التاريخي يعني في مفهومه أكثر مما يعني <<الالتزام>>.[1]؛ يقول في تحديد مصطلحها الجديد: <<أن الوعي التاريخي هو أن يشعر ان شعورا قويا حصيفًا مدركًا للحظته الزمنية التي يعيشها في مجتمع من المجتمعات إن الوعي التاريخي هو أن يحس الإنسان إحساسا مليئًا بترابط أحوال الزمان من ماض وحال ومستقبل وأن الوعي التاريخي هو أن يعي الإنسان نفسه دافعا يسير التاريخ ويكيفه ، ويصنعها حسب اختيارات ومبادئ ومقاييس وأن الوعي التاريخي هو أن يندمج الإنسان في الواقع الحاضر كل الاندماج حتى يتكلم بسمه فيكون الاتحاد التام بينهما أن رحابته في الشعور بالذات والأشياء والزمان ورحابة في

[1] – المرجع نفسه ، ص : 153 .

الموضوع الذي يعبر فيه الأديب هذه الرحابة في الموضوع الذي يعبر فيه الأديب هي التي جعلت عز الدين المدني الذي يُؤثر عبارة <<الوعي التاريخي>> على كلمة <<الالتزام>>[1]

2) الفلسفة الماركسية :

لإيضاح معنى الالتزام في فلسفة الواقعية الاشتراكية في الفن، يلزم ربطه بأصول الفلسفة الماركسية والتي تنبت على أرضها جذور الواقعية، ويعتبر "كارل ماركس"(1818-1883)وفيدريك أنجلز(1820-1905) هما مؤسسا المادية الديالكتيكية التي طوّرها فيما بعد لينين(1870-1924).[2]

وهكذا اتخذت فكرة الالتزام أبعاداً محددة أكثر مع ظهور المذاهب الواقعية وخاصة الواقعية الاشتراكية[3]، التي تؤمن بتفسير الكون والتاريخ تفسيراً "ماديًا" وترى أن جميع العلاقات والتناقضات التي تحدث بين التاريخ والفلسفة والواقع والإنسان إنما هي أمور مادية في الوقت نفسه والفكر الماركسي هو جوهر لكل هذه التفسيرات، والذي يرى بأن تكون القضايا المعروضة كلها مادية لا تقع تحت سلاح يشهد ضدّها من غير الأجزاء المادية كأن الفكر في هذا المعنى هو بناء متكامل فوق الأساس المكوّن للمجتمع الذي إنْ جمد أو توقف فإنه يعكس هذه الآثار على الفكر[4]، كما أن الدعوة المعاصرة إلى الالتزام في الآداب والفنون دعوة سياسية في حقيقتها توجب كما يقول لينين:

[1] – محمد مصايف ، في النقد الأدبي الحديث في المغرب ، الجزائر ، 1984 م ، ص : 141 .

[2] – ينظر ، رجاء عبد فلسفة الالتزام في النقد الأدبي ، النظرية والتطبيق ، ص : 153 .

[3] – عبود شلتاغ، الملامح العامة لنظرية الأدب الإسلامي ، دار المعارف ، ط 1 ، 1412 هـ – 1992 م ، ص : 68 .

[4] – رجاء عيد، فلسفة الالتزام في النقد الأدبي بين النظرية والتطبيق ، ص : (130 ،131) .

<<أن يضرب الفن بجذور عميقة بين أوسع جماهير العالم ويجب أن تفهمه هذه الجماهير وأن تحبه ... فالفن ملك للشعب>>[1].

ويكون الفن عندهم ملتزمًا إذا عرف مساره الحقيقي ، وذلك إذا تدخل في المجتمع كقوة ثورية تعمل على منحه العطاء الثوري، وحتى إذا أصبحت الشيوعية تضم العالم أجمع فإن طبيعة الفن الثورية ستظل بارزة وإن كان المحتوى سوف يتغير بالطبع ، ويرى الماركسيون بأن الأثر الفني تتوقف أصالته ونبله على مدى إسهامه وتعمقه في الحياة الطبيعية وكذلك الحياة الاجتماعية ويرون أن هذا هو أساس الحركة الواقعية في الفن.[2]

وفي ما يخص أهم الفروق بين الالتزام الوجودي والالتزام الماركسي، فإنها تكمن في أن الالتزام لدى "سارتر" التزام فردي يوجد ذاتيا وينتهي ذاتيا بخلاف الواقعيين، والسبب هو نقطة البدء في الفكر نفسه ، فالفلسفة الاشتراكية تعتبر الفرد تحت سيطرة الواقع ، ومنه يأخذ أحاسيسه ومعتقداته وأفكاره وأنه يتغير بتغير الواقع الذي يساهم هو بدوره فيه، بينما الوجودية تنطلق من الذات وترجع تصرّف الذات صرفًا ذاتيا، أي بإرادتها الخاصة ، كذلك يختلفون في مفهوم الحريّة فالاشتراكية تؤمن بأن الحرية قضية اجتماعية لن تتم إلا في تعويض الأنظمة الرأسمالية والبرجوازية في حين يراها سارتر مشكلة فردية بمجرد اختيار الموقف، وهو عند سارتر فردي وعند الآخرين جميعًا حتميًّا[3].

3) المنهج الاجتماعي وظهور مصطلح الالتزام :

[1] – بدوي طبانة ، قضايا النقد الأدبي الوحدة ,الالتزام,الوضوح والغموض ,الإطار والمضون ، ص :16 .

[2] – رجاء عيد ، فلسفة الالتزام في النقد الأدبي بين النظرية والتطبيق ، ص :[140-142] .

[3] _ المرجع نفسه، ص : (130،129) .

يرى بعض النقاد المعاصرين أن نشأة المنهج الاجتماعي ارتبطت بظهور الفلسفات الواقعية في العصور الحديثة ، ودعوتها إلى إيجاد الفن نحو الواقع والواقع الاجتماعي بنوع خاص .

ومن أوائل المفكرين الغربيين الذين تبنوا هذا الاتجاه"سان سيمون" (1760-1825 م) وجماعته الذين دعوا معه إلى تنظيم المجتمع والقضاء على الأثرة والفردية وتفاني الفرد في خدمة مجتمعه والتضحية بكل غالٍ ونفيس في سبيل إسعاد أبناء مجتمعه وتحقيقًا لهذه الأهداف النبيلة ، دعوا كذلك إلى توجيه دب نحو خدمة المجتمع [1]. وقد تزامن مع هذه الدعوة قيام الثورة الفرنسية 1998 م والإعلان عن مبادئها التي تتمثل في الدعوة إلى الحرية والإخاء و المساواة ، وكان وراء هذه المبادئ بعض المفكرين والأدباء الذين مهدوا لقيام هذه الثورة مثل فولتير ، جان جاك روسو ومن سار على نهجهما من المفكرين والأدباء الذين اتجهوا بأدبهم نحو التعبير عن مشكلات المجتمع الفرنسي في عهد ما قبل الثورة ث كان المجتمع ينقسم إلى طبقات عدة ، مثل طبقة النبلاء طبقة رجال الدين ، ثم طبقة عامة الناس التي كانت تعد أدنى الطبقات ، وكانت هناك فوارق اجتماعية كبيرة بينها وبين الطبقتين السابقتين، كما كانت موضع اضطهاد من الطبقة العليا أي طبقة النبلاء ، ومن ثم فقد كانت الدعوة ، الإخاء والمساواة التي نادى بها مفكروا وأدباء الثورة الفرنسية ، من مبادئ هذه الثورة ومن أهم القضايا الاجتماعية التي اتجه نحوها أدب هذه الفترة الزمنية ومن ثم تغير مفهوم الدب وأتسع نطاقه ، فلم يعد مقصوراً على الشكل الفني ، بما يتضمنه من جمال في التعبير وحقل لغوي ، بل تجاوز ذلك إلى المضمون حيث اكتسب مدلولاً اجتماعيا فصيغ المفهوم الاجتماعية للأدب في عبارة "الأدب

[1] – محمد غينمي هلال ،في النقد الأدبي الحديث ، ج 1 ، (د .ت) ، (د .ط) ، 1928 م ، ص : 239 .

تعبير عن المجتمع"[1] ، فالأدب في نظر سلامة موسى لا يمكن أن يختزل إلى لعبة بلاغية جوفاء ، وإنما هو أساس التزام بالهم الاجتماعي وانحياز كامل إلى أصوات المقهورين والبسطاء، والأديب عنده هو الذي يضع على يده <<نواميس تطور الحياة والكون والإنسان، وبعد أن يعي حقيقة الصراعات المتباينة داخل أسوار مجتمعه، يتخذ لنفسه موقف محدداً وسط هذا الصراع>>[2].

ويرجع النقاد الدعوة إلى توجيه الأدب هذه الوجهة الاجتماعية إلى أواخر القرن الثامن عشر وبداية القرن التاسع عشر ، والواقع أن اتجاه الأدب نحو المجتمع وتعبيره عنه لا يرجع إلى هذه الفترة الزمنية من العصور الحديثة بل يرجع إلى عصور وأزمان أبعد من هذا بكثير، وتاريخ آداب الأمم خير شاهد على هذا .[3]

ثالثا) جذور الالتزام في الأدب العربي القديم:

إن الالتزام ظاهرة إنسانية موجودة بقوة وجود أناس تربطهم علاقة ما ومحددين بزمان ومكان معينين وبذلك لا يكون النظر في التزام الشاعر الجاهلي تمحُلاً ، ولا تنقيباً عشوائيا ، ولا انطلاقا لأوابد بما ليس فيها ، فكان جدل الإنسان العربي آنذاك عنيفا بالصراعات الحربية تارة وهادئا في ظل التقاليد والعهود المتعارف عليها تارة أخرى ، ولكن الجدل في كلا الحالتين كان إرهاصا بتحولات كبرى ، كتطور الوجود الإنساني العربي ويُحرّه من قيود التشرذم والتناحر الداخلي والعدوان الخارجي ، مما يضعف قدرات الإنسان الجاهلي يهدد وجوده أحيانا كثيرة فيتمحور التزام الشاعر بالإرادة الإنسانية

[1] – عثمان موافي ، مناهج النقد الأدبي والدراسات الأدبية ، دار المعارف الجامعية ، ج 1 ، 2003 ، ص : [75-80].

[2] – عبد الوهاب شعلان ، المنهج الاجتماعي وتحولاته من سلطة الأيديولوجية إلى فضاء النص ، عالم الكتاب الحديث ، الجزائر، ط 1 ، 1428 هـ – 2008 م ، ص : 131 .

[3] – عثمان موافي ، مناهج النقد الادبي والدراسات الادبية ، ص : 76 .

الفاعلة والباحثة عن الأفضل ضمن الظروف والقدرات المتاحة والمشروطة بالفهم الجاهلي النسبي للأفضل ، "فإذا نبغ في القبيلة شاعر ، أتت القبائل فهنأتها وصنعت الأطعمة ، وأجتمع النساء يلعبن بالمزاهر كما يصنعن في الأعراس، ويتباشر الرجال والولدان لأنه حماية لأعْراضهم ، وذب عن أحسابهم، وتخليد لمآثرهم وإشادة بذكرهم"[1] فالتزامه ينحصر في ولائه لقبيلة وفروسيته ومروءته، فهو جزء من قبيلته يقف على مشكلاتهم وقضاياها فيجعل من شعره وسيلة مؤثرة لخدمتها فيمدح فيرفع أقوامًا ويهجو فيضع آخرين ، وبالتالي قدرت القبيلة دوره ، وكان الشعر في الجاهلية عند العرب ديوان علمهم ومنتهى حكمهم ، به يأخذون وإليه يصيرون[2]، فلما راجعت العرب رواية الشعر وذكر أيامها ومآثرها، أستقل بعض العشائر شعر شعرائهم ، وما ذهب من ذكر وقائعهم ومن شعراء الجاهلية ممن كانت لهم مواقف التزام قبلي عمر وبن كلثوم ، الذي أنذر الملك إذا تطاول على قبيلته بأن يجهل فوق جهل الجاهلين ، ويورد الرايات بيضًا ويصدرهن حمرا قد روينا ، يقول في معلقته:

إِذَّا مَا الملكُ سَامَ النَّاسَ حَسَفًا أَبْيَنَّ أَنْ نُقر الذل فينا

مَلأَنَا البرحتَى ضَاقَ عَنَّا وَمَاءُ البَحْرِنَمْلَؤُهُ سَفِينَا

إِذَا بَلَغَ الفِطَامَلَنَا صَبِي تَخِرُّ له الجَبَابِرَ سَاجِدِينَا[3]

[1] – ابن رشيق القيرواني ، العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده ، ط 4 ، دار الجبل ، بيروت ، 1974 م ، ج 1 ، ص : 32.

[2] – محمد بن سلام الجمحي ، طبقات فحول الشعراء ، ط 1 ، تحقيق محمود شاكر ، دار المدني ، جدة ، 1987 ، ج 1 ، ص : 24 .

[3] – محمد بن سلام الجمحي ، طبقات فحول الشعراء ، ص :112 .

وزهير بن أبي سلمى داعية السلام وهو أول من نعرف له شعرا هاما يتنكر الحروب من موقف إنساني وعقلاني فهو يذكر القوم بما عملوا من شرورها ، وبماذاقوا من بلائها:

وَمَا الحَرْبُ إلاَّ مَا عَلِمْتُمْ وَذُقْتُمْ وَمَا هُوَ عَنْهَا بِالحَدِيثِ المُرَجَّمْ

مَتَى تَبْعَثُوهَا تَبْعَثُوهَا ذَمِيمَةً وَتَضُرُّ إذا ضرَّيتمُوهَا فَتضَرم[1]

وما نُونِيَة عمرو بن كلثوم التغلبي إلا لون من هذا الالتزام وفيها تضاءت(الأنا) وصَغُرت أمام (نحن) جل أبياتها وقد تبنى الشاعر فيها قضايا قبيلته وطموحات أبنائها دون أن يفسح لذاته مجالاً مقبولاً في مطلع قصيدته تلك قائلا في ذلك: [2]

وَقَدْ عَلِمَ اَلْقَبَائِلَ مِنْ مَعدٍ إِذَّا قُب يأَبْطَحِهَا يَنيْنا

وَأَنّا اَلمَانعونَ لَمَا أَرَدْنَا وَأَنَا اَلْنَازِلُونَبَحْيث شَيْنَا

وَأَنَّ اَلْتَارِكُوْنَإِذَا سَخْطْنَا وَأَنَا اَلآَخِذُوْنَ إِذَا رَضَيْنَا[3]

في عصر صدر الإسلام :

ومع ظهور الإسلام وتحويل الحياة الجاهلية بعاداتها وتقاليدها إلى حياة إسلامية تتحول صورة الالتزام ما يسمى بـ (الالتزام العقدي) ، ليتحرك الشعراء في هذه المرة في حدود التقاليد الإسلامية التي

[1] – أبو عبد الله الحسين ، بن أحمد الزوزني ، شرح المعلقات السبع ، دار العربي ، سوريا ، 1982 م ، ص : 190 .

[2] – حسين مؤسس ، الحلة السيراء ابن الآبار القضاعي ، شركة العربية ، القاهرة ، ط 1 ، 1963 ، ص : 03 .

[3] – محمد بن سلام الجمحي ،طبقات فحول الشعراء ، ص : 144 .

أرساها الإسلام وأصل لها وظهر عدد غير قليل من الشعراء ممن آمنوا بالدعوة الإسلامية والرسالة المحمدية ليسجلوا التزامهم بالموضوعات التقليدية كالمدح والهجاء ، والرثاءوالرد على المشركين وخصوم الدعوة ، وظهر على الساحة الأدبية ، أيضًا شعر الفتوحات الإسلامية والغزوات ومدح القادة لا سيما ما يتعلق منها بالرسول صلى الله عليه وسلم وقد أفاد الشعراء في تلك الظروف من معاني القرآن الكريم واستحضروا سوره وآياته ، مما كان له الأثر الواضح ومؤثر في ازدها رحركة الشعر آنذاك والشَّدُ من حماس...

ومن هنا صارت العقيدة مادة لفن الشعراء ، ينشدون شعرهم بدافع الرغبة الشديدة في نشر الدين ومناصرة الرسول صلى الله عليه وسلم في جل غزواته وفتوحاته وبذلك بات شعرهم وثيقة تاريخية ت لنا رصيداً كبيراً من الوقائع والأحداث وحملت بين طياتها أسماء لامعة من الأدباء، ممَن قدموا عصارة فكرهم وجهدهم من أجل نصرة دينهم وعقيدتهم .[1]

في العصر الأموي :

وبعد نهاية الفترة التي ابتدأت من النبي صلى الله عليه وسلم إلى عصر خلفائه وبحلول بداية العصر الأموي كثر تطاحن الأحزاب السياسية وصراعها فَالْتَفَّ الشعراء حول مراكز السلطة لتدعم سُلطاتها وتحط من شأن أعدائها ومنافسيها فانحرفت بذلك رسالتهم الاجتماعية عن موقفها الإنساني النبيل .[2]

رابعا) الالتزام بين القيد والحرية

[1] – حسين مؤنس ، الحلة السيراءابن الآبار القضاعي، ص : (3 ،4) .

[2] – أحمد طالب ، الالتزام في القصة القصيرة الجزائرية ، ص : 10 .

نشأت فكرة الالتزام إذن في العصور الحديثة نتيجة احتكاك الأديب بمشكلات الحياة التي يعيشها ، وإدراكه لخطورة الدور الذي يقوم به إزاءها، ومن ثم يتحدد مفهوم الأدب .. بأنه <<نقد للحياة>> أو <<تفسير لها>> .

وانتشرت هذه الفكرة حتى شملت الأدب والدين والسياسة والاجتماع وهي تعني فلسفيًا: <<أن يضع الأديب أو رجل الدين أو رجل السياسة ..جميع قواه المادية والمعنوية وجميع طاقاته العقلية والفنية في خدمة قضية معنية>>.[1]

1– قضايا الالتزام :

وكانت قضية الحرية والعدالة الاجتماعية والوحدة العربية وقضايا التحرر العالمية .. أهم القضايا التي التزمها الأدباء العرب منذ النصف الثاني من القرن العشرين إلى اليوم. وبذلك صارت مهمتهم الحقيقية هي : النقد ، والمعارضة والتنبؤ ، والعمل على تغيير المجتمع والعالم ، والتقدم بها نحو الأفضل لقد وعوا ظروف الوطن الاجتماعية والقومية والوطنية والمادية والمعنوية والسياسية وعيا تامًا قائما على العلم والتأمل ثم أخذوا على عاتقهم خدمتها والالتزام بها .. فكانت مواقفهم انتقادية في أحيان ، وثورية في أحيان أخرى . والأديب الذي التزم موقفا معينا فكافح الجوع والمرض والجهل ..لا يمكنه أن يحقق التزامه تحقيقًا كاملا، ما لم يخضع لقوانين العالم أو يصطدم بها وبالأخطار الناجمة عن موقفه.

2– الالتزام بين القيد والحرية :

[1] – عز الدين إسماعيل ، الشعر العربي المعاصر قضاياه وظواهره الفنية والمعنوية ، ص : 374 .

ولكن أليس الالتزام سجنًا وقيدًا لفكر الأديب ... فهو الذي حرر نفسه من أوضاع المواقف ، عاد الآن ليفيد مواهبه كلها في محراب الكلمة ، وهذا سجن آخر أشد حصراً للموهبة ..فأين حرية الأديب الملتزم ؟،وهنا يرُد عباس خضر سائلا : أليس الأديب الفردي مستعبدًا لقوى الفردية في نفسه ؟ [1]

أ- حرية الأديب :

إن حرص الأديب على وصف ما يحسه ، وما يؤثر في مشاعر هو ما يصرف النظر عن التزامة بأية غاية منا لغايات الكونية أو الاجتماعية فإن معنى ذلك تمنعه بالحرية الكاملة التي لا تعرف القيود، ولا تتوقف أمام السدود.[2] ومن الملتزمين العرب من يرى أن التسامي النفسي يوصل الأديب إلى التجربة الإنسانية العامة ، وبذلك نصل إلى الالتزام بحرية لا تفرضها قيود ، إذ لا يجوز للأديب أن يظل في عزلة عن محيطه ، وأن تلك العزلة التي أصر عليها (مارسيل بروست) (1871-1922) الفرنسي لا يمكن أن تتلاءم مع هذا العصر لأنها تبعده عن ينابيع الحياة الإنسانية، وبهذا نكون قد عثرنا عن الحل الوسط، ومثل هذا قديرضى الملتزمين، فهذا خليل السواحري يرفض أن نفهم الأدب على ضوء ما يفهمه الغربيون في أنه تصوير للجماليات في النفس الإنسانية ولذلك يقول : <<أن الالتزام هو الذي يعطي الأديب مجاله وحيويته وأصالته وإنسانيته، والأديب الخالد على مر المراحل التاريخية هو الذي استوعب متطلباتها ووعاها وعبر عنها وعن تطلعاته للمرحلة التاريخية القادمة.

[1] – نسيب نشاوي ، المدخل إلى المدارس الأدبية في الشعر العربي المعاصر (الإتباعية ، الرومانسية ، الواقعية ، الرمزية) ، ديوان المطبوعات الجامعية ، الجزائر ، 1984 م ، ص : (342،343) .

[2] – بدوي طبانة ، قضايا النقد الادبي الوحدة ,الالتزام,الوضوح والغموض ,الاطار والمضمون، ص : 22 .

إن الأدب في هذه المرحلة وهو ذلك الذي يلتزم التزما واضحًا بالقضية الوطنية، وقضية الإنسان المبعد عن أرضه وقضايا مقارعة الاحتلال والصهيونية والاستعمار.. هو الذي يتبنى مشكلات لمجتمع لأنه جزء من المجتمع ، وعليه أن يخوض قضاياه ، لأنه إنسان فيه ، وجزء منه وعليه أن يقدم إليه الرؤية الصحيحة اجتماعيا، وفكريًا وحضاريًا.[1]

ب- حرية الإبداع :

وهذا التقدير لحرية الأديب، يتجه كذلك إلى حرية الناقد الأدبي حين يتحمل، بمقتضى حقه في حرية الكلمة، تبعة المشاركة في التوجيه الفكري للأمة و التأثير على وجدانها العام ، وعلى وجودها معنوي الذي هو مناط سلامتها وحياتها ،ولا يتصدى لهذها لتبعية إلاّ القادر على احتمال قيودها الباهضة المقدرة لجلال تبعاتها الصارمة ،وأبسط تفريط في هذه التباعات أو التعاون بتلك القيود، كنها قيود تفرضها قوانين الفن، ويلتزم بها الأديب الحرّ دون أن تجبره عليه سلطة آمرة !فمن الجانب لا تعني الحرية إباحة المجال الأدبي لكل من هب ودب ، أو فرار باسم الحرية من جهد البناء الفني وعناء المكابدة الخالقة، والتحليل من القوانين والضوابط الفنية والجمالية ، فمثل هذا التحليل إلى جانب عدوانه على الحرية ، يعطل مهمته الأدب الكبرى في التأثير على وجدان الجماعة وينزع منه زمام القيام المعنوية التي تعتمد عليها الأمة في حماية وجودها و حراسة مثلها.[2]

ج – فكرة الالتزام في النقد العربي بين القبول والرفض :

[1] – نسيب نشاوي ،المدخل إلى المدارس الأدبية في الشعر العربي المعاصر ، ص : (344-345) .

[2] – ينظر، عائشة عبد الرحمن بنت الشاطئ ، قيم جديدة للأدب العربي القديم والمعاصر ، دار المعارف ، مكتبة الدراسات الأدبية ، ص: 229.

لقد شهدت ساحة الأدب معارك أدبية عنيفة بين بانٍ مؤيد وهادم رافض لقضية الالتزام حتى راح القول وشاع التصنيف بين كاتب ملتزم و آخر غير ملتزم .[1]

1- منهج المؤيدين:

يقول عبد القادر القط : << يتجه الأدب المصري في هذه الأيام اتجاها قوياً نحو الواقعية نتيجة لما طرأ على المجتمع من تطور كبير بعد الحربين العالميتين ...وقد أكد هذا الاتجاه اضطلاع الأدباء بصورة لم تعهد من قبل الآداب الأوربية التي تعبر عن مجتمعات تطورت فيما تلك المشكلات التي نواجهها في مجتمعنا تطوراً كبيراً ، فاتضحت معالمها وقوي وعي الناس بها ... ولا شك أن اتجاه الأدب المصري إلى الواقعي اتجاه سليم، يؤكد ما بين الفن والمجتمع من تفاعل >> .

وقد دعى الشوباشي إلى الالتزام لأدب وتحدث عن مهمة الأدب والناقد نحو المجتمع،وقد دعا الأدباء والنقاد إلى السير في خط لا يحيدون عنه وهو خط الملتزم بمشكلات العصر وبقضايا المجتمع وكذلك من الداعيين للالتزام على الطريقة الواقعية والاشتراكية عبد الرحمن الخميسي، والذي يفسر حرية الفنان تفسيراً يتفق مع ما يدعو إليه من مذهبه وبما يوافق هواه فيرى أن << الحرية بمعناها الحقيقي هي في انسجام مشاعر الفنان مع مشاعر قومه حيث يمس مشاكلهم ويعبر عنها حيث لا يكون هناك عزلة للفنان هي بمثابة السجن فتزدهر الألفة بينه وبين قومه، ويروق التعاون وعندئذٍ يستطيع الفنان من خلال تلك الألفة وذلك التعاون أن يخنق حريته>>.[2]

2- منهج المعارضين:

[1] – رجاء عيد، فلسفة الالتزام في النقد الأدبي بين النظرية و التطبيق ، ص:129.

[2] – رجاء عيد ، فلسفة الالتزام في النقد الأدبي ، العشاشر ، منشأة المعارف الإسكندرية ، 1988، ص: 218.

أما الذين رفضوا الالتزام فقد وضعوا أما أعينهم المخاطر التي تعرض لها الأدب حين طبقت النظرية تطبيقا صارما في البلاد الاشتراكية بجانب ثقافتهم الجمالية وتأثرهم بمناهج غربية تؤخر الحرية والانطلاق للأديب .

ويبالغ خصوم مقياس الالتزام فيقولون دعوا الأديب ينتج كما يلهمه مجتمعه ولا تضيقوا عليه الدروب التي يسلكها إلى أدبه ولا تغلقوها من دونه ، فالأديب ليس طعاما ولا شرابا ولا وسيلة إلى دعوات سياسية أو اجتماعية يسخر من أجلها وفي سبيلها ، وإنما هو غاية يتغذى به العقل والروح وطالما غذّى الناس وأمتعهم قبل أن تظهر الدعوات السياسية والاجتماعية المعاصرة وما تزال أثاره القديمة تغذينا ، وتمتعنا مع خُلُوّها من التوجه السياسي والاجتماعي .[1] كما أن وجهة نظر الحكيم في تحديده لمفهوم الالتزام تبدو قريبة من الالتزام بمعناه الوجودي ويتضح ذلك في قوله :<<في رأيي أن التزام الفنان سياسيا واجتماعيا يجب أن يرجع وأخيرا إلى قناعاته الخاص وإيمانه الشخصي . فإذا لم يكن مؤمنا تماما باتجاه سياسي بعينه فإنه يحسن أن يكون صادقا مع نفسه لأن كل يغتفر للفن والفنان إلا الكذب على نفسه وعلى الناس، واتخاذ المواقف المفتعلة لمجرد أن يقال أنه أتخذ هذا الموقف الملتزم دون أن يكون قد أتخذه في أعماقه عن إيمان واقتناع>>[2].

وقد رفض عبد الباسط الصوفي فكرة الالتزام وقال : <<إن مجرد قولنا: أن الفن الرفيع يجب أن يكون موجها أو طليقا دليل على أننا نجهل الصفة الأولية للفن وهو أنه انساني وأن مادة الأدب الحي، وكلما أوغل الإنسان في حريته وتوجه إلى أعمق أعماقه، إلى الجوهر والرمز، إلى النقطة التي تنبع

[1] – شوقي ضيف، البحث الأدبي,(طبيعته,مناهجه,أصوله,مصادره) ، ص: 103.

[2] – رجاء عيد ، فلسفة الإلتزام في النقد الأدبي ، ص : 287

منها مشكلة وجوده والتقى مع جميع الناس ومع الجمهور، وبالتالي مع الإنسانية إذن لا انفصال بين الفرد والآخرين لأن الصفات الإنسانية وحدة لا تتجزأ، وأنني عندما أعبر عن مشاعري وأفكاري الخاصة فإنما أعبر عن كل إنسان .. متى كان <<هملت>>شكسبير و<<دون كيشوت>>سرفانتس و<<عدو المجتمع>>لموليير؟ أليس فينا جانب كبير من مأساة هملت وأحلام دون كيشوت وقسوة عدو المجتمع ؟ أليس فينا إنسان << الجريمة والعقاب>>لدستويفسكي أليس فينا بلادة غبيطة<<الأبله>> ، وهو بهذا يميع قضية الالتزام إلى درجة يقول فيها : أن الالتزام ، يفقد <<التجربة الشعورية>>حرارتها ، وهي سر الجمال الفني في الأدب.[1]

خامسا : الالتزام في الشعر الفلسطيني :

إذا نظرنا إلى الالتزام من زاوية المسؤولية الاجتماعية خارج إطار الإيديولوجيا ، أيا كانت هذه الإيديولوجيا ، فإن الشعر العربي في جميع عصوره عرف من الشعراء من عبر عن قضايا عامة تخص المجتمع في أهم مقوماته ونعني بذلك العقيدة الدينية والسياسية كما نستطيع أن نعد شعر الفتوحات كذلك من هذا اللون الالزامي ، غير أنه شعر لم يهدف إلى محتواه وإنما كانت غايته الجمالية أهم ما يتضمن،كما أن الشاعر لم يكن يحدد إبداعه بمثل هذه الموضوعات وإنما كان يأتيها وسواها وربما طغى سواها عليها ولعل النقد الذي أندفع في طريق النظرة الفنية موليا إياها جل اهتمامه له أثر في ذلك وقد ظل الحال كذلك يمدح الشاعر أو يهجوه ويتغزل ويصف ويرثي ويفتخر حتى إذا عرض

[1] – نسيب نشاوي ، المدخل إلى المدارس الأدبية في الشعر العربي المعاصر ، ص : 343 .

الظرف التاريخي بما يمس المجتمع أو الوطن أو العقيدة التزم الشاعر، فالتزامه استثنائي في إبداعه ، وبعد انتهاء الحرب العالمية الثانية رحنا نمد أبصارنا تجاه أوروبا الشرقية خاصة بعد قيام الثورة في مصر 1952 طالعتنا ثقافة المجتمع الاشتراكي وهي ثقافة تنبع من الفكر الماركسي عموما وكان لهذه الثقافة أثرها في الدعوة التي نراها عند فريق من نقادنا والتي يغالي فيها البعض [1] ، غير أن الوضع في فلسطين مغايراً تماما ، فقد كانت العلاقة بين الأدب والمجتمع في فلسطين أشد حميمية من كونها قضية توجه اجتماعي – اشتراكي كما في مصر في هذه الفترة،والتزام أيديولوجي ينظر إلى المجتمع نظرة خاصة يحققها في الأدب ، وإنما كانت قضية وطن مهدد بالمحو التاريخي وشعب وليس تكويناً اجتماعيا مهدد بتصفية وجوده لا السياسي أو الاقتصادي فحسب وإنما وجوده الإنساني من هنا كان الشعر الفلسطيني فعلا ثوريًا ومواجهة فنية تواكب أو تقود مواجهة أخرى على صعيد الواقع اليومي، وتاريخ الشعب الفلسطيني يسجل في كثير من صفحاته هذه المشاركة الفنية في التصدي والتوعية والتعبير منذ أواخر القرن التاسع عشر.[2]

II– الثورية

أولا) مفهوم الثورية

1–الثورية لغة:

[1] – ينظر: محمد فكري الجزار ، الخطاب الشعري عند محمود درويش ، دار إيتراك للنشر والتوزيع ، مصر الجديدة،ط 2 ، 2002 ، ص : 215 .

[2] – غسان كنفاني ، الأدب الفلسطيني المقاوم تحت الإحتلال 1949/48 م ، مؤسسة الدراسات الفلسطنية ، بيروت ، ط 2 ، 1986 ، ص : 23 .

الثورية هي مصدر صناعي لكلمة ثورة، وقد ورد في لسان العرب لابن منظور في تعريفه لمادة (ثور) ما يلي: <<ثار الشيء ثوراً ثؤوراً وثورانا وتثوّر: هاج (...) وثَوْرُ الغضب: حدته والثائر الغضبان، ويقال للغضبان أهيج ما يكون: قد ثار ثائره، وثار ثائره، إذا غضب وهاج غضبه (...) ويقال: انتظر حتى تسكن الثورة، وهي الهيج.[1]

2- الثورية اصطلاحا:

الثورية مصطلح استعمل في مجال الأدب والنقد من طرف العديد من الباحثين كأدونيس وعز الدين إسماعيل ومحمد النويهي للدلالة على الخروج عن نظرية عمود الشعر وعلى كل ماهو كلاسيكي وتقليدي ومألوف، وهو مصطلح مرادف تقريبا لمصطلح الحداثة الشعرية.

ويعرف أدونيس الحداثة الثورية: بأنها نشوء حركات وأفكار جديدة، ومؤسسات تعمل على التغيير، لتؤدي في النهاية إلى زوال البنى التقليدية في المجتمع وقيام بنى جديدة[2].

والثورية ليست سوى اصطدام بالنقائض ني يعاني منها المجتمع، وليست محاولة لتحطيمه، وإنما هي محاولة لتنبيهه أو إيقاظه أو تطويره، والثائر في مثل هذه الحال، يصارع من أجل أن يحقق الانسجام الاجتماعي[3].

[1] – ابن منظور، لسان العرب، ج3، دار صادر بيروت، ط1، (د،ت)، مادة ثور، ص: 53.

[2] – سعيد بن زرقة، الحداثة في الشعر العربي أدونيس نموذجا، بيروت لبنان، ط1، 2004، ص: 146.

[3] – إحسان عباس، اتجاهات العربي المعاصر، دار الشروق للنشر والتوزيع، عمان ، الأردن، ط3، 2001م، 1421هـ، ص: 155.

والثورية بالمعنى الصحيح الكامل لها تدخل إلى جميع مكونات كياننا القومي، وتضرب في كافة جذور حياتنا الإنسانية، وتشمل عمومًا نشاطنا البشري، المادي والروحي الفكري والأخلاقي العلمي والعلمي والأدبي الفني، أو قل في عبارة واحدة أنها ثورة تهدف إلى تطوير الإنسان العربي نفسه[1].

والثورية في شمولها راحت تدهش الكثيرين من تقدمها في زحفها إلى معركة بعد معركة وراحت تخلف وراءها في كل مرحلة عددًا ممن لم يستطيعوا أن يماشوها في تقدمها المستمر، ولا يزال الكثيرون عاجزين عن أن يفهموا طبيعتها الشاملة[2] .

ولنأخذ ثورتين مختلفتين متصلتين اتصالاً وثيقًا بتطور الشعر الحديث، وبرسم الوجهات التي يسير فيها، وهما الثورة السريالية والثورة الماركسية، فماذا نجد نجد أنهما رغم التقائهما في بعض الأصول والظواهر تفترقان في أمور جوهرية، فالأولى ثورة من خلال المشاعر، والحلم والشعر والجنون، بينما الثانية ثورة تعتمد تنظيمًا واعيًا وتؤمن بأن العمل هو الرابطة بين الإنسان والطبيعة وتحتكم إلى التاريخ، بينما يرفض السرياليون التاريخ،ولا يؤمنون بأي موجه يجيء من خارج الرغبة الإنسانية. ومادام التحويل للمجتمع ماديا هو الذي ينتج أشكالا فكرية لم تكن في الحسبان- في رأي المادية التاريخية- فإن المنادين بالثورة الماركسية يعتقدون أن الثورة هي المهمة الضرورية الوحيدة للإنسان، وهذا شيء لا يأخذ به السرياليون لأنهم يرون الثورة إحدى المهمات الإنسانية وحسب، وإذا كان الفن – أو الشعر- جزءًا من النشاطات الإنسانية التي تحقق تلك الثورة لدى الماركسيين، فإن لدى

[1] – محمد النويهي، قضية الشعر الجديد، دار الفكر، ط2، فبراير 1971، ص: 456-457.

[2] – المرجع نفسه، ص: 457.

السرياليين عالم بذاته، صنو للثورة، وقد يسعفها في بعض المراحل، إلا أنه يجب أن لا يصبح أداة فيها.

هذان تياران ثوريان يفعلان بعمق في الشعر المعاصر ويتبنيان قضية الالتزام، فإذا أضفت إليها تيارًا ثوريًا ثالثًا يأخذ من هذا وذاك، وهو التيار الوجودي ويبني مفهومه للأدب والشعر وعلى أساس من الالتزام أيضا، وضح لك أن تطبيق مفهوم الالتزام لن يتحدد في شكل واحد، ولكنه يجيء على أشكال متفاوتة تنبني جميعًا على أصل مشترك هو <<الدفاع على إنسانية الإنسان>> ومن الاختلاف في التطبيق يجيء التفاوت بل الاختلاف العميق في طبيعة الشعر ووظيفته، وحول اللغة والتاريخ والشكل الشعري والصورة الشعرية، فأصحاب المادية التاريخية يتحدثون ببساطة وعفوية إلى جماهير لأنهم يرون أن الشعر فعال في تنبيه الوعي، والدفع نحو الثورة، وهذا اللون من الشعر يغلب عليه الوضوح في لغته وصوره ورموزه، وعدم التعقيد في بناء القصيدة وإبراز الهدف فيها ظاهرا على السطح، وأصحاب الاتجاه السريالي يرون كما يرى أدونيس (وهو وإن لم يكن سرياليا فإن لديه عناصر كثيرة تربطه بالسرياليين) ذلك أن اللون من الشعر ليس ثوريا، وأنه يخون قضية الشعر الصحيح، إذ الشعر الصحيح<<تحويل إبداعي باللغة معادل للتحويل الإبداعي بالعمل>> وأن دور الشاعر هو <<أن ينقذ باللغة الثورية بنية الحياة الشعرية الماضية ومن الواضح أن أدونيس يحاول أن يقيم جسرا بين الثورتين المذكورتين من خلال مفهومات سريالية. ولكن حين ندرس علاقة الشعر المعاصر بالثورة: ماركسية كانت أو سريالية.[1]أو وجودية أو قومية أو غير ذلك فإننا نلمح في هذا

[1]- إحسان عباس، اتجاهات الشعر العربي المعاصر، ص(156،157).

الشعر– رغم التفاوت في تقييمه– انفتاحًا كبيراً على مشكلات الإنسان، وقدرته على تفجير الوعي الداخلي عند الشعوب العربية على نحو لم يحرزه الشعر من قبل، وإذا ما نحن اعتمدنا القانون الطبيعي:<<لكل فعل رد فعل مساوٍ له في المقدار ومضاد له في الاتجاه>> لم نستغرب العنف في محاولة الانتكاس بهذا الوعي، واستعمال القوة السلطوية لمحاربة أثر الفن جملة.[1] لقد بدأ الشعر الحرفي الظهور في أواخر الأربعينات، أي في نفس السنوات التي كان فيها المثقفون المخلصون قد نفذ صبرهم على أوضاعنا الفاسدة وتلاشت بقية أملهم أن يستطيعوا تغيير هذه الأوضاع عن طريق الإصلاح المتدرج، فبدؤوا يفكرون تفكيراً جادًا في المناهج العلمية لتغييرها تغييراً ثوريًا، واختلفوا في السبيل الموصلة مذاهب، وكان من بينهم أولئك الشبان الأحرار من ضباط جيشنا المصري الذين تم على أيديهم تنفيذ الحركة وقيادتها إلى النصر حدث هذا في القطر من أقطار العروبة، وسرعان ما انتشرت أثاره في باقي الأقطار، فتفجرت الطاقات المكبوتة وتجدد الأمل والعزم في القلوب اليائسة، وحدث ما حدث من مد ثوري عظيم لم يخل من نكسات مؤقتة، وإن كانت أبسط نظرة تاريخية كفيلة بتوقع النتيجة المحتومة حتى وقت قيام الثورة الكبرى في سنة 1952 كان الشعر الجديد قليلا في عدد شعرائه قليلاً في كم إنتاجه، لكن ما أن انتصرت ثورتنا وثبتت أقدامها حتى انتشر الشعر الجديد انتشاراً مدهش السرعة في مختلف أقطار الأمة العربية، وتزداد تقديرا لروعة هذه السرعة إذا تذكرنا مدى جدته ومخالفته للتقاليد الشعرية المألوفة وخروجه على القوانين العروضية الراسخة. زاد عدد شعراءه من أقل عشرة في العالم العربي كله إلى العشرات في كل أقطر، وتضخم إنتاجهم حتى صار

[1] – المرجع نفسه، ص(158،157).

أكثر الشعر الذي منظوما على الشكل الجديد دون القديم هذا كله من ناحية الكم فقط، أما من ناحية النوع فإن هذا الشعر وثب وثبات انطلاقية متتابعة طورته تطويرا بعيدا في كلا المضمون والشكل عن بدايته التي بدأها في أواخر الأربعينات وأوائل الخمسينات على أيدي رواده، حتى رأينا من هؤلاء الرواد من عجز عن مسايرة هذا التقدم المتصل وذعر منه ووقف يهتف به وينادي بالويل والثبور، فهل كان كله يتحقق، ويتحقق بهذه السرعة ولو كانت الأمة العربية لا تزال في أقطارها راضخة لأوضاعها العتيقة، ولم تظهر الانتفاضة الجديدة[1] الكبرى في أحد أقطارها، ثم يمتد لهبها في بعض الأقطار الأخرى، ويعم تأثيرها المعنوي جميع أقطار العروبة هذه طريقتنا في التدليل على الصلة والوثيقة بين الشعر المنطلق وانتفاضتنا الكبرى. لا نثبت هذه الصلة بمجرد تعداد القصائد التي في موضوعات سياسية وقومية سافرة، بل المهم في هذا الشأن هو <<الروح>> التي تحرك هذا الشعر <<العقلية>> التي تمده بغذائها الفكري فهما نفس الروح الثورية والعقلية والثورية اللتين نفختا في الانتفاضة الكبرى وأججتا أوارها ونشرتا لهبها في جميع أقطار العروبة. هذه الروح الشجاعة المقتحمة التي استطاعت أن تخرج من سجن القيم التقليدية وأن تحطم أغلال الرجعية الفكرية لتسعى إلى النور والحياة والتجديد. بل هي ثورتنا الجديدة، ثورتنا الشاملة التي تفجر جميع طاقاتنا الكامنة وتقودنا إلى استكشاف كل قدراتنا وإمكانياتنا وتريد أن تغير كافة أوضاعنا المتعفنة، ويتحدث ميثاقها في إلحاح عن التغيير وإرادة التغيير والتغيير الجذري الشامل والتغيير الأساسي العميق، والتي لا يروعها في سبيل هذا التغيير قديم بمجرد قدمه، بل هي تنظر فيه نظرة حصيفة متبصرة تنفي طالحه عن صالحه، وضاره

[1] – محمد النويهي، قضية الشعر الجديد، ص(470،469).

عن نافعه فتسبقي الثاني وتعتزّ به وتعده الأساس الصحيح للعروبة الصادقة، وتحطم الأول تحطيما لا شي فيه إتهام المتهمين، وما أكثر من اتهمتها بالرجعية بالمروق من الدين، والخروج على العروبة والتنكر للقيم، والإفساد للأخلاق... وهذا هو ميثاقها، لا يحن أبدًا إلى الماضي بكل ما كان فيه، بل يدرك أنه كان مليئًا بالشر و والإثم والفساد، لذلك يوجه نظره في جرأة وثقة إلى المستقبل ويصف الطريق الثوري بأنه <<هو الجسر الوحيد الذي تتمكن به الأمة العربية من الانتقال بين ما كانت عليه وبين ما تتطلع إليه>> ويتحدث عن عبور النضال العربي عن طريق الثورة من الماضي إلى المستقبل. فإن تحدث عن الماضي فهو لا يصفه أبدًا كهدف تسعى إلى الارتداد إليه، بل كحقائق تبصّرنا بطريقنا حتى تزداد على ضوئه فهما وتقديرًا لحاضرنا وبصرًا بمستقبلنا، ويتحدث في صراحة جريئة عن <<الفكر الا جتماعي الذي يرسم الطريق إلى صنع المجتمع الجديد وما يمكن لهذا الفكر أن يطوره من قيم أخلاقية جديدة ومعاني إنسانية متفتحة للحياة نابضة بها>>[1].

ثانيا)أسباب ودوافع الثورية:

أ- أسباب خارجية:

لقد تظافرت جملة من العوامل والأسباب الخارجية والتي دفعت بالشعراء العرب إلى الثورة في الأدب على كل التقاليد الموروثة، يمكننا أن نجمل هذه الأسباب في تأثر العرب بالمذاهب الأدبية بإعتبارها نمثل نموذج الثورية عند الغربيين أ نفسهم، وقد اختلفت لذاهب الأدبية وتعددت اتجاهاتها في الرؤى وأصبح كل مذهب وليد عصره وبيئته، فهو يظهر في عصر معين كثمرة لظروف ومعطيات

[1] - محمد النويهي ,قضية الشعر الجديد، ص(470،471).

خاصة ليطغى على غيره من المذاهب فيظل السائد المسيطر إلى أن يتخلى تدريجيًا عن صدارته أمام مذهب أدبي جديد تهيأت له أسباب الظهور حتى وإن لم نختفي آثار المذهب القديم في الأدب.

وهكذا تعاقبت المذاهب الواحدة تلوى الأخرى مختلفة في قراراتها ومواضيعها. وما يهمنا في دراستنا هذه معرفة التغيرات التي سيطرت على الشعر في ظل هذه المذاهب الخمسة التي ستعرضها كالآتي:

1- المذهب الكلاسيكي:

تعتبر الكلاسيكية أول م مذهب أدبي من حيث نشأتها، ظهرت في أوروبا في عصر النهضة نتيجة للحركة العلمية التي سادت القرن الخامس عشر ميلادي، وعلى الرغم من أن طلائع هذا المذهب التي ظهرت في إيطاليا، إلاّ أن فرنسا تعتبر المهد الحقيقي للكلاسيكية.[1]

والكلاسيكية هي الاستمساك بالأصول القديمة الموروثة عن الأدب اليوناني[2] وما يعنينا من خلال دراستنا لهذا المذهب هو نظرته للشعر وما أقره الكلاسيكيون من خلال حفاظهم على أصول الشعر القديم والموازنة بين الألفاظ والمعاني.

ونجد الدكتور محمد مندور يقول <<إن الكلاسيكية من الناحية الفنية تحافظ على الصياغة اللغوية وفصاحة التعبير في غير تكلف ولا زخرفة لفظية[1]، وكانت النظرية النقدية عند العرب تلح على

[1] – محمد مندور، الأدب ومناهجه، دار النهضة، مصر للطبع والنشر، (د.ط)، (د.ت) ص: 41.

[2] – حامد حفني، تاريخ الأدب الحديث وتطوره، معالمة الكبرى، ديوان المطبوعات الجامعية، (د.ط)، 1953م، ص: 100.

الاعتدال في التعبير وعدم الإيغال في الاستعارة، وفي الخيال إجمالا، فقيدت الشعر من هذه الناحية إذ اهتمت باللفظ على حساب المعنى فأحبت الحصر والتقييد[2].

وفي القرن الثامن عشر أخذت الأوضاع الاجتماعية تتغير وبعدما كانت الكلاسيكية تحاكي القدماء وتصور مآسي الملوك والأمراء فإن هذا القرن شهد نمو الطبقة البرجوازية والطبقة الوسطى التي ثارت على ذلك التمييز الذي كان حاصلا من قبل، وفي عصر اندلاع الثورة الفرنسية تطور الأدب الكلاسيكي عما كان عليه في البداية وتحرك خطوة الأمام ونشأت الدراما البرجوازية إلى جانب الدراما الكلاسيكية[3].

هذا وقد عرف الشعر الفردي الكلاسيكي وبقي يتنفس في جوها الخالص إلى أن بلغت رية ذروتها، والتي أعطت من خلالها للروح الكلاسيكية صبغة جديدة فظهر ما يسمى بعمود الشعر الذي أعتمد على فكره الاعتدال واللمحة وتحديد الشكل الجميل في الشعر <<ومهما يكن تحليل هذه القواعد المجملة فإن الإعلاء من قيمة الشكل واضح فيها تمام الوضوح كما أن ما نص على مقاربة التشبيه ومناسبة المستعار منه للمستعار له، إنما يترجم في تذوقنا الحاضر للشعر قصا لأجنحة الخيال>>[4].

ويعد محمود سامي البارودي أبو الكلاسيكية في الشعر العربي الحديث المتمثلة في حركة البحث التي فادها، لتؤول مجددة عند شوقي، ثم ظهرت في شكل جديد عند بعض شعراء المدرسة

[1] – محمد مندور، الأدب ومناهجه, ص: 44.

[2] – إحسان عباس، فن الشعر، دار الثقافة، بيروت، (د.ط)،1959م، ص: 46.

[3]– حامد حفني داوود، تاريخ الأدب الحديث وتطوره معالمة الكبرى، ص: 103.

[4] – إحسان عباس، فن الشعر ، ص: 47.

التطورية وهم الذين وازنوا بين قديمهم وجديدهم أمثال محزم ومطران وعزيز أباضة، فلم يضعوا القديم على حساب الجديد الدخيل.

وقد أدرك الشعراء العرب الوظيفة الاجتماعية للشعر، اعتمدا لخيال[1] الشعري في حشده للصور مع مراعاة روح الاعتدال في الوضوح، وعلى التعلق بالمذاهب الواقعية والمعاينة وهي كلها تعيق الحدس من العمل[2].

وهناك أصول وخصائص فكرية وفنية يقوم عليها هذا المذهب (الكلاسيكي)وهي:

✓ **محاكاة القديم:**

ما يميز المذهب الكلاسيكي أنه محاكاة للآداب الإغريقية والرومانية القديمة، ولذلك ترجم أحمد حسن الزيات" الكلاسيكية" بلفظ اتباعية وبالفعل نرى الكلاسيكيين أن تجددوا مضمون الموضوعات القديمة التي اختاروها من تاريخ اليونان والرومان وأساطيرهم، وكأنهم لم يستعيروا من هؤلاء القدماء غير الوعاء أما المحتويات فجديدة كل الجدة قائمة على طبائع البشر[3]

✓ **العقلانية:**

الكلاسيكيون يجـ رون في أدبهم عن هدى العقل الكاشف عن حقائق الحياة والنفس البشرية وهم يرون أن العقل هو أسمى ملكات الإنسان وأقواها فضلا على أنه الوسيلة الفعالة التي يرجع إليها

[1] – حامد حنفي داوود، تاريخ الأدب الحديث وتطوره، معالمة الكبرى،ص: 105.

[2] – السعيد الورقي، لغة الشعر الحديث، دار العربية للطباعة والنشر، بيروت، ط1، 1984، ص: 15.

[3] – محمد مندور، الكلاسيكية والأصول للدراما، دار النهضة، مصر، 2003، ص: 11.

الأدب الموضوعي والخيال عندهم ليس وسيلة للهروب بل وسيلة لإدراك ما يخفي من أسرار الحياة العميقة التي لا تدركها الحواس ولا يلحظها العقل المنطقي الرياضي[1].

✓ **جزالة التعبير:**

المذهب الكلاسيكي يحرص عل جزالة التعبير اللغوي ونصاعته ولعل هذه الميزة هي التي جعلت لفظ الكلاسيكي يطلق في اللغات الأوروبية أحيانا كثيرة على كل كاتب يجيد التعبير اللغوي، وحتى وإن لم يكن من أنصار المذهب الكلاسيكي المنتقدين بقواعده وأسسه الفنية والفكرية، وقد ساعدهم على احتفاظ أدبهم بهذه الجزالة اللغوية أنهم كتبوا مسر حياتهم كلها شعرًا[2].

2- المذهب الرومانسي:

ظهرت الرومانسية في منتصف القرن الثامن عشر الميلادي، وعاشت نحو قرن من الزمن جاءت على أثر الانقلاب في حياة أوروبا الفلسفية والاجتماعية والسياسية فانقلبت الحياة الاجتماعية فيها من الأرستقراطية والإقطاع إلى عصر الطبقة الوسطى[3] .

ومن أسباب ظهور الرومانسية في الأدب الأوروبي انفصال اللغات عن الأصل اللاتيني وظهور آداب قومية في أوروبا، وقد شجع أكثر على ظهورها ميل الأدب إلى التخلص من الكلاسيكية التي

[1] - السعيد الورقي، لغة الشعر الحديث ، ص: 14.

[2] السعيد الورقي، لغة الشعر الحديث - ، ص: 18.

[3] - حمد عارات، المذاهب الأدبية النقدية الحديثة ومميزاتها العامة، جريدة المنطلق، الاتحاد اللبناني للطلبة المسلمين، لبنان، العدد 78،79 ،1991، ص: 171.

سيطرت على الأدب اللاتيني وقيدته بالأصول والقواعد القديمة فكانت الرومانسية ثورة على الكلاسيكية في أوروبا وكل ماله صلة بالصنعة والبلاغة اللفظية القديمة[1].

والحديث عن الرومانسية يقودنا دائما إلى الحديث عن الخيال الذي يعتبر أهم عنصر يعتمد عليه الشاعر في رسم صورته وبناء قصيدته وقد كان "وردزورث" من دعاة الخيال المدعم بالعاطفة فعبر عن التجربة الفنية على أنها فيض تلقائي المشاعر قوية، وكان قد فرق بين الوهم والخيال فقرر سهو الثاني وخطر الأول، لتكون بذلك الرومانسية ثورة على العقل وعلى الأدب القديم وتتجه بالأدب نحو ذات الأديب وشخصيته , هموم الحياة اليومية، ولهذا جاء أدبها مفعمًا بالعاطفة والخيال فلقد ارتبط الخيال عندهم بالقلب الإنساني ومشاعره[2]ليصبح الخيال بذلك مرتبطا بالواقع الواسع بعيدًا عن طابع الأدب القديم عامة وعن الأدب الكلاسيكي خاصة.

وما علينا إدراكه هو أنه قد كان للشعراء العرب بصمات طبعت شعرهم بالرومانسية وجمالها <<ولا نستطيع أن نجد مدرسة رومانسية واضحة المعالم إلا في العصر الحديث ومؤسسها جبران خليل جبران فقد كان رومانسيًا حتى أطراف أصابعه[3]...>> ثم إن مدرسة الديوان التي ضمت العديد من الشخصيات الشاعرة دعت وطالبت بالوحدة العضوية للقصيدة والتحرر من قيود القافية الواحدة والألفاظ الداخلية والصور التقليدية[4] والعودة إلى النزعة الرومانسية وهذه المدرسة لا نختلف عما ذكرنا سابقًا في دعوتهم على التجديد والتحرير والإبداع أولى مادتهم والشعر في نظرهم لا بد أن

[1] – حامد حفني داوود، تاريخ الأدب الحديث وتطوره معالمة الكبرى، ص: 110.

[2] – شلتاغ عبود شراد، تطور الشعر العربي الحديث، دار مجد لاوي، للنشر عمان، ط1، 1998، ص: 136.

[3] – إحسان عباس، فن الشعر، ص: 51.

[4] – محمد مدارة، بحوث في الأدب العربي الحديث، دار النهضة العربية للطباعة والنشر، (د.ط)، 1994م، ص: 24.

يعبر عن النفس الاجتماعية والعاطفية في نفس الوقت تعبيراً عن الطبيعة وأسرارها، وقبل كل شيء عاطفة لديهم هي تصوير لعواطف إنسانية تزخر بها النفس الشاعرة وتتدفق من لسان الشاعر لحنًا خالدًا ولقد استفاد هؤلاء من الرومانسية الغربية وتأثروا بها، كما نجد جماعة أخرى اهتمت بالإبداع والجمال والتحرر في الشعر وهي جماعة أبولو[1] .

ويرى أبو القاسم الشابي أن المدرسة الجديدة تدعو أن نجدد الشاعر ما يشاء في أسلوبه وطريقته في التفكير والعاطفة والخيال[2].

ورأت هذه المدرسة في الشعر العربي الحديث أن الشعر يعبر عن العواطف والخيال والوجدان والذوق السليم، وقد حاول شعراؤها الاقتراب من فكرة الخيال المبدع[3].

3- المذهب الواقعي:

وفي نفس مدة البرناسية، بدأ يزدهر المذهب الواقعي، والواقعي الطبيعي وهو ما يطلق عليه الواقعية الأوروبية أيضًا، والنهضة العلمية للعصر.

وعلى الرغم من أن الواقعية اتجهت إلى القصة والمسرحية ولهذا وجدت تشابه بينهما ففيهما نفس الدعوة إلى الموضوعية في الخلق الأدبي، في وجه دعوة الرومانسية إلى الذاتية ونفس الفلسفة الثائرة على شرور الحياة مع الثقة الكبيرة في العلم أنه سيحل جميع مشكلات الإنسانية[4] ومع أن المذهب الواقعي يبدو سهل التعريف من التسمية أو بمعنى أدق يبدو واضح المعالم ظاهراً من حيث اشتقاق

[1] – مصطفي عبد الشافي، في الشعر الحديث والمعاصر، دار الوفاء للطباعة والنشر، الإسكندرية، (د.ط)، ص: 42.

[2] – مصطفي عبد الشافي، في الشعر الحديث والمعاصر,ص:70

[3] – سعيد الورقي، لغة الشعر الحديث، ص: 15.

[4] – محمد غنيمي هلال، الأدب المقارن، دار النهضة للطباعة والنشر والتوزيع، ط3، 2004، ص: 310.

تسمية من الواقع لتدل عليه أو ليدل عليها، فإن الملامح الأساسية التي تحدد عناصره كمذهب نحتاج إلى حذر كبير عند الوقوف عليها وتحليلها حتى لا تتداخل مع غيرها من المذاهب[1]

فلقد رفضوا هذا المذهب (الواقعي)احترام التقاليد الموروثة التي لم تعد تتناسب مع التطور الطبيعي للمجتمع من القرن الثامن عشر لتغيير موازيين القوى الداخلية، كما رفض عبادة العقل النابعة من الالتزام بقيود فن الأمراء وما شابهه من ملامح مرحلية لم تعد تستسيغها عقلية المتلقين أو أذواقهم، كما رفضت الوقوف طولا أمام الشكل الطنان الأجوف المتمثل في جزالة وفخامة اللفظ وانتقاء الكلمات الجميلة المعبرة عن رفاهية طبقة محددة من طبقات المجتمع الإقطاعي[2] .

ومن هنا نجد أنفسنا أمام منهج جديد يرفض الانصياع لصرامة القديم كما يرفض البعد عن الفكر الموضوعي إلى التحليق الرومانسي وقد وجدت في كلا المنهجيين قصوراً عن تحقيق أهدافها ومتابعة التطور السريع في نبض الحياة المتتابع وهناك عامل آخرمن أكثر العوامل الحيوية في ازدهار هذا المذهب وأتساعه ورواجه بعد ذلك في شكل رواج نماذجه وهو ظهور الفرد العادي ليصبح كيانا مستقبلاً وفعالاً نتيجة ول المجتمع وظهور طبقات جديدة تختلف عن الطبقات القديمة في كلا العصريين العبودي والإقطاعي[3].

وهناك نوعان من الواقعية هي واقعية المحاكاة والواقعية النقدية.

- ✓ **الواقعية المحاكاة:**

[1] – حلمي بدير، الإتجاه الواقعي في الرواية العربية الحديثة في مصر ، دار الوفاء، لدينا الطباعة والنشر، 2002، ص: 13.

[2] – حلمي بدير، الإتجاه الواقعي في الرواية العربية الحديثة في مصر,ص: 11.

[3] – المرجع نفسه، ص: 14.

وهي أبسط مظاهر الواقعية وأكثرها سذاجة وتبدو فيها ظاهرة الانعكاس أكثر وضوحًا وعمومية حيث تزداد نسبة المعروض على سطح المرآة العاكس من الواقع وبمعنى أدق تزداد نسبة الإعتماد على ظاهرة الأشياء فيها. وتعتمد على التعبير عن التفاهة اليومية عن طريق الملاحظة والإستغراق في وصف ظاهرة الناس والأشياء. وهي عادة لا تحاول استكشاف العلاقات المترابطة والمعقدة بين الناس والناس من ناحية والناس والأشياء من ناحية أخرى، إذا تكتفي بوصف الأشياء والناس كما هم في الظاهرة مستعينة في هذا بعلم اللغة مطورة له منهية له لأساليبه الدقيقة في الوصف والسرد وتكوين الجمل المعبرة عن الواقع الحي الملموس[1].

✓ **الواقعية النقدية:**

النظرة النقدية للحياة لا تظهر سوى الجانب المعتم منها وهو الجانب الذي يظهر الشر والقبح والتشاؤم باعتبار أنه السبب المباشر وراء الفقر والجهل وكافة الأمراض الإجتماعية التي تفتح الناقد عليها. واقعية النقدية كانت حتمية تاريخية أدبية نتيجة للمتغيرات التي حدثت في المجتمع الأوروبي خلال القرنين الثامن عسر والتاسع عشر. والواقعية النقدية ذات بعد تشاؤمي لا تبرز إلاّ هذه الناحية من واقع الحياة فموضوعاتها ترفض الانعكاس الذاتي إن صح التعبير ومنظورها الشمولي هو الذي يجعل من ذاتية الفرد غير ذات قيمة، وهذا يميزها أيضا عن واقعية المحاكاة التي وقعت في هذا المأزق رغم ادعائها غير ذلك[2] .

[1] – حلمي بدير، الإتجاه الواقعي في الرواية العربية الحديثة في مصر، ص: 18.

2 – المرجع نفسه، ص25,24

✓ **الواقعية الاشتراكية:**

تقوم على أساس فلسفي مخالف للواقعية الأوروبية ولكنها تنفق معها في أكثر النواحي الفنية، ومن أهم الفروق أن الواقعية الأوروبية واقعية نقدية تعني بوصف التجربة كما هي لو كانت تدعو إلى تشاؤم لا أمل فيه، في حين تحتم الواقعية الاشتراكية أن يبث الكاتب في تصويره للشر دواعي الأمل في التخلص منه فتحا لمنافذ التفاؤل ولو أدى ذلك إلى تزييف الموقف بعض الشيء ولا محال هنا للتفصيل بينهما بأكثر من ذلك[1].

والواقعية في أسسها الفلسفية ونقدها الأدبي لم تعني سوى بالقصة والمسرحية وفي أعقاب الحرب العالمية الأولى ظهر في الواقعية الاشتراكية اتجاه يرمي التزام الشاعر برسالة اجتماعية شأنه في ذلك شأن الناثر صاحب هذه الدعوة هو "ما يكوفونسكي" شاعر الثورة الروسية وعنده الشعر الغنائي ذو رسالة إجتماعية واقعية محددة والشرط الأساسي لا نتاج الشاعر هو "ظهور مسألة من مسائل المجتمع لا يتصور حلها إلا بإسهام الشعر في حلها" .

وفي هذا تحديد جديد لنوع التجارب في الشعر الغنائي[2].

كما ترفض نظرية الفن للفن باعتبارها كذلك وجها مشابها للنظرية الرأسمالية الإنتاج للإنتاج فليس لها هدف اجتماعي أو ايديولوجي محدد، وبالتالي لا تعبر إلا عن أساليب مزخرفة ومعاني خاوية لا هدف من ورائها .

[1] – المرجع السابق ، ص: 28.

[2] – محمد غنيمي هلال، الأدب المقارن، ص: 314.

والواقعية الاشتراكية من منطق إيديولوجيتها تختار شخصيات الطبقة العاملة الايجابية مثل "بافل" والتي تنبع من مفهومها الحيوي تحركه لمجتمع أو هي متكاملة، نتاج هذه الحركة الاجتماعية وحتمية لها الشخصية هنا تبدو قوية إيجابية فعالة مؤثرة تؤمن بقضيتها وتتدافع عنها[1].

4- المذهب الرمزي

ظهرت الرمزية كمذهب أدبي له مصطلحاته في النصف الثاني من القرن التاسع عشر جاء على أنقاض المذهب الواقعي، وهو يؤمن بأن الحقيقة البشرية باطنة خفية، وأن المشاهد الواقعية في نمع ليست إلا ألوانا من إلا بهام والتمويه ولا يمكن التعبير عنها بغير الاستعانة برموز تشير إليها دون الإفصاح، وهذه الرموز قد تكون في الموسيقى أو الشعر أو في الخرافة التي تتداولها الشعوب[2] .

ظهر هذا الاتجاه الجديد في فرنسا وكانت تباشيره الأولى عند "ادجار ألان بو" كما حاول هذا الأخير التخلص من أغلال الرومانسية والدعوة إلى خطة مغايرة لها فدعا إلى عدم المحدودية في موسيقى الشعر، وإلى الانطلاق الإيمائي المبهم، لا بالخلط بين عالم الواقع وعالم الخيال بل الخلط بين وظائف الحواس نفسها[3].

وقد قسمت الرمزية في الآداب ثلاث أنواع منها الرمزية اللغوية والرمزية الموضوعية أو القصصية والرمزية الشعرية، ففي الأول تسعى إلى إبداع حالة نفسية و الإيحاء بتلك الحالة في غموض وإبهام.

---

[1] – حلمي بدير، الاتجاه الواقعي في الرواية العربية الحديثة، ص: 34.

[2] – مد كمال الدين علي يوسف، الأدب والمجتمع، مطابع الدار القومية للطباعة والنشر، (د.ط)، 1962، ص: 97.

[3] – إحسان عباس، فن الشعر، ص: 64.

ويرى الرمزيون أن الصور يجب أن تبدأ من الأشياء المادية على أن يتجاوزها الشاعر ليعبر عن أثرها العميق في النفوس ولا ترقى اللغة إلى التعبير عنها إلا عن طريق الإيحاء والرمز فالشاعر الرمزي يعتمد على الإيحاء والخيال في التعبير عن مشاعره النفسية الذاتية والموضوعية[1].

ومهمة الشاعر عند أصحاب المذهب الرمزي تتمثل في ابتكار اللغة التي يستطيع من خلالها التعبير عن ذاتيته ومشاعره، وكل ما كان خاصا فإنه يمر لمحًا غامضًا ومن المستحيل نقله بالتقرير لوصف ليكون هناك تداع في الأفكار وبطريقة معقدة ممثلة بمزيج من المجازات التي تنقل شعورًا ذاتيا خاصا.

ويرى مصطفى ناصف أن الرمز الفني في القصيدة هو البنية الحية التي يصح التوقف عندها، وتأملها لذاتها قبل أن تتجاوز لغيرها، وأقوى أمارته حساسيته المرهقة بالسياق وتأثره البالغ به، وتأثيره البالغ في عواطفه[2].

وتعتبر الرمزية اللغة أداة النقل ما توحي به إلى المشاعر، ومن ثمة وجب عليهم التعامل معها كمطلب ضروري بغية تعبير عن الأشياء المحسوسة وغيرها، ويخلق الرمزيون المفاجأة في القصيدة عند الانتقال من بعض الأفكار رغبة في تقوية جانب الإحياء إذا أن إنارة صور مختلفة وتقريبها للذهن في وقت واحد من أسباب خلق حالة نفسية وبالتالي إلقاء الأضواء على عالم نفسي مستقر مجهول لا يمكن معاينته إلا من طريق الإحياء[3] .

[1] – المرجع نفسه ، ص: 66.

[2] – مصطفي ناصف، الصورة الأدبية، دار الأندلس للنشر والتوزيع،ط3، 1983م، ص: 155.

[3] – محمد غنيمي هلال، النقد الأدبي الحديث , ص: 400.

لقد رأى المجدون الرمزيون أن التوجه بالشعر إلى الموسيقى تتم له القدرة على الإحياء[1] فالرمز وحده يؤدي الدلالة أو المرموز إليه عن طريق النشاط الذهني المتلقي والرمز يوحي بالحالة ولا يصرح بها وهو أقدر على التعبير عن المشاعر المبهمة وترجمة السر الخفي في النفس البشرية، فالرمز عكس المشاعر العادية يمكنه الكشف عن أدق اللونيات النفسية وفروقها الخفية [2].

5- المذهب السريالي:

لقد أدت الحرب العالمية الأولى إلى تغيرات جذرية من مآسي وفضائح أفقدت الناس ما كانوا يؤمنون به، وأدت على نشوء نزعة حللّت من الأخلاق والغرائز المكبوتة وإلى إشباع هذه الغرائز والرغبات دون قيد وقد امتدت هذه النزعة إلى الفن والأدب مما أدى على ظهور المذهب السريالي[3] ويعتبر المذهب السريالي مذهب ما فوق الواقعية وهو المذهب الذي يريد أن يتحلل من واقع الحياة الواعية والذي يزعم أنها فوق هذا الواقع أو خلفه، لذا كان همه الوحيد هو إطلاق المكبوتات النفسية فكانت دراستهم في مجال واقع الوعي واللاوعي الإنساني .فقد بني السرياليون مذهبهم على أساس أن يعبر الفنان عن عقلهم الباطن دون تحفظ فاقدين الثقة في المذاهب الأدبية السابقة وفيما كان قائما وشائعًا في الإنتاج الأدبي والفني.

وقد تزعم هذا المذهب "سيجموند فرويد" حيث اعتبر منطقة اللاشعور أساس تصرفات الإنسان ومن ثمة انطلق هو وأتباعه يعممون أثر الغريزة الجنسية في حياة الإنسان وطغيانها على سلوكه

[1] – إحسان عباس، فن الشعر، ص:[66 -68].

[2] – عبد الرزاق الأصفر، المذاهب الأدبية لدى الغرب، ص: 67.

[3] – محمد مندور، الأدب ومناهجه، ص: 136.

وتفكيره وعلى الأدب باعتباره ثمرة من ثمار الفكر الإنساني[1]، ليزداد خطر هذا المذهب في الأدب بعد الحرب العالمية الأولى، خاصة بعدما تصدعت القيم الإنسانية بسبب الحروب الجائرة وتغير الحياة ومن كان ذلك دافعًا لاهتمام الأدباء بهذا المذهب، فقد لاقت المدرسة السريالية رواجًا عظيمًا بين الحربين العالميين وظهر كثير من كتاب القصص والمسرحيات في أوروبا يصورون في إطار اللاشعور[2] . حيث كانت صور الشعر محورًا هامًا عندهم، وهي تكشف أحيانًا عن الصور الغامضة من النفس في دقتها وسذاجتها.

وترى السريالية في الصورة السحر الجوهري للشعر وهي عندهم من نتاج الخيال وعلى الشاعر أن يكون واثقًا بالإلهام ومتسلمًا له حيث يستقبل هذه الصور التي تنبع من وجدانه أكثر مما يحاول إبداعها بفكره المحض عن طريق الشعور[3]. وصحيح أن المذهب السريالي لم يصل إلى ما كان ينتظر منه في الميدان الأدبي إذا ظل إنتاجه الشعري ضئيلاً وهزيلاً والسبب في ذلك أن اللاشعور لم يكن عنصر إلهام كبير وهذا باعتراف السرياليين أنفسهم[4].

ب– أسباب داخلية:

نستطيع أن نقول أن مصطلح الثورية قد تجلى في الشعر العربي الحديث تحت مصطلح الشعر الحر أو الشعر التفعيلة وذلك ابتداءً من سنة 1947 في العراق في قصيدتي نازك الملائكة (الكوليرا) وبدر شاكر السياب (هل كان حبا) على خلاف في ذلك أيهما أسبق من الأخر، قصيدة

[1] – حامد حفني داوود، تاريخ الأدب الحديث ومعالمه الكبرى، ص: 130.
[2] – إحسان عباس، فن الشعر، ص: 101.
[3] – محمد غنيمي هلال، النقد الأدبي الحديث، ص: 23.
[4] – سعيد الورقي، لغة الشعر الحديث، ص: 89.

لسياب أم قصيدة نازك؟ حيث تؤكد نازك الملائكة بأن قصيدتها كانت أول قصيدة حرة الوزن تنتشر، وأنها نظمتها يوم 1947/10/27 وأرسلتها إلى بيروت التي نشرتها مجلة العروبة[1]، وإذا كانت مقدمة نازك الملائكة لديوانها شظايا ورماد هي أول محاولة لوضع نظرية نقدية لحركة الشعر الحرّ فإن من واجب أية دراسة منهجية أن تضع هذه المقدمة تحت عينها، وأن تلتمس فيها بواكير النظرة الفلسفية، التي أملت على شعر هذا اللون ترك النمط الشكلي القديم واعتناق النمط الشكلي المحدث، ولقد حاولت نازك في مقدمتها أن تؤكد عبارة برناردشو (اللاقاعدة هي القاعدة الذهبية) لسبب هام في نظرها، هو أن الشعر وليد الحياة وليس للحياة قاعدة معينة تتبعها في ترتيب أحداثها وترى نازك أن كل شيء من حولنا قد تغير فلماذا نجد في الشعر وحدة تريد أن تتجمّد عند مقولات الخليل في الشكل وجماعة القاموسيين في اللغة؟ مع أن إيقاع العصر أكبر من أن يحتويه إطار الخليل وكذلك فإن هموم المرحلة أعقد من أن تعبر عنها مفردات اللغة[2]، لقد كان لحركة الشعر الحر ظروف معرقلة تضع في وجهها العقابات وتجعل سبيلاها وعراً بعض تلك الظروف عام يتعلق بطبيعة الحركات الجديدة إجمالاً وبعضها خاص بالشعر الحر نفسه، أما الظروف العامة فتكمن في أن الشعر الحر شأنه شأن أية حركة جديدة في ميادين الفكر والحضارة قد بدأ لدينا حييًا متمردًا مدركا أنه لابد أن يحتوي فجاجه البداية فلابد له من ذلك، لأنه على كل حال <<تجربة>> ولن يعفيه إخلاصه وتحمسه، من أن يزل أحيانًا ويتخبط ذلك أن مثل هذه الحركات الأدبية التي تنبع فجأة، بمقتضى ظروف بيئية وزمنية، ولا بد تمر بسنين طويلة، قبل أن تستكمل أسباب النضج، وتمتلك جذورًا مستقرة، وتلين لها أداتها وليس

[1] – نازك الملائكة، ديوان شظايا ورماد، ط2، 1909، ص:[7-18].

[2] – نازك الملائكة، قضايا الشعر المعاصر، منشورات مكتبة النهضة، ط1، 1963، ص: 21.

ن المعقول أن تولد ناضجة، وإنما تبدو عيوبها كلّما ابتعدنا عنها وأوغلنا في الزمن باختياراتنا الجديدة ونضج ثقافتنا واتساع أفاقنا.

أما الظروف الخاصة فتكمن في كون الشعر الحر الحركة جديدة جابَهها الجمهور العربي أول مرة في هذا العصر. نقول هذا ونحن على علم بما يذهب إليه بعض الباحثين الأفاضل من أنها تجد جذورها في الموشحات الأندلسية، وفي البند الذي أبدعه شعراء العراق في القرون الماضية أو قبلهما بزمن يسير إن العوامل الاجتماعية الموجبة التي جعلت الشعر الحرينبثق كثيرة ولكننا سنخص منها في بحثنا هذا أربعة ، وكلها سنرى تتعلق بالاتجاهات الاجتماعية العامة للفرد العربي المعاصر وترتكز إلى تفاصيل الشعر القديم وخصائص الشعر الحر نفسه.

1- النزوع إلى الواقع:

تتيح الأوزان الحرة للفرد العربي المعاصر أن يهرب من الأجواء الرومانسية إلى جوّ الحقيقة الواقعية التي تتخذ العمل والجدغايتها العليا وقد تلفّت الشاعر إلى أسلوب الشطرين فوجده يتعارض مع هذه الرغبة عنده لأنه، من جهة مقيّد بطول محدد للشطر وبقافية موحدة لا يصح الخروج عنها من جهة أخرى حافل بالغنائية والتزويق والجمالية العالية، أما القيود التي تضيق آفاق الأوزان القديمة فهي تلوح للفرد المعاصر ترفًا وتبديدًا للطاقة الفكرية في شكليات لا نفع لها، إنه يكره أن يضيع جهوده في إقامة هياكل شعرية معقدة، لها من الرصانة والهيبة أكثر مما يطيق، إن مشاكل العصر تناديه وهو لا يجد وقتا لترف القيود وبطر القافية الموحدة ثم إن فروض العمل والحياة المنتجة تتطلب أن يبدع لنفسه أسلوبا أكثر حرية وأقل وجلالاً وهو في هذا أشبه بإنسان يشتغل فلاحا يضايقه أن يلبس ثيابًا أنيقة

مترفة لأنه يحتاج إلى لباس بسيط يعطيه الحرية على الحركة والقدرة على العمل ولذلك انطلق الشاعر الحديث وأبدع أسلوب الشعر الحر ببساطة أسلوبه وخُلُوّه من الرصانة. أما الغنائية فهي تنشأ عن الموسيقية العالية في الأوزان القديمة، ومن ثم فهي تعطي تلك الأوزان جوا من العاطفة المصطنعة الخيال، والغنائية ملازمة للتقييد لأنها تتضمن مبالغة وإسرافا في العواطف، لقد وجد الشاعر النظرة الاجتماعية ويبني يضيق بهذا الجو الكسول النعسان، وهذه الجمالية المفروضة فرضا إنه يريد أن يكون شعره مفكرا، إيجابيا طويل العبارة، فلا تسمح له بذلك الغنائية العالية في الأبحر الشطرية وهو ينفر من رة العاطفية المموسقة لأنها لا تلائم نزوعه إلى العمل والنشاط وهكذا تستطيع النظرة الاجتماعية أن تَتَبَيَن في حركة الشعر الحر جذور الرغبة في تحطيم الحلم والأطلال على الواقع العربي الجديد دونما ضباب ولا أوهام[1]

2- الحنين إلى الاستقلال:

الأدب العربي عقب نهاية الحرب العالمية الثانية حيث أشتد الضغط الاستعماري على شعوب إفريقيا وآسيا ووجد الإنسان العربي حاجة ملحة في نفسه لإعادة النظر في كثرة من آرائه ومواقفه فبدأ في محاولة للتعبير عن هذه الحاجة مُمهدًا للتحول الكبير الذي عرفته الشعوب العربية عقب حصولها على استقلالها، حيث يقول الدكتور محمد مصايف: "من أهم العوامل التي دفعت بالشعر العربي إلى التطور في اتجاهه وموسيقاه ما أسفرت عنه الحرب العالمية الثانية من تحول جذري في الأفكار

[1] - نازك الملائكة، ديوان شظايا ورماد ، ص: [25_44].

والتصورات، بل في تغيير واقع العرب"[1] ذلك أنه بعد الحرب العالمية الثانية كُشِفتْ الكثير من نوايا الاستعمار في الإبقاء على المستعمرات ورفضها إعطائها استقلالها السياسي الأمر الذي نشر الوعي في أوساط الشعوب العربية فأخذوا في المطالبة بحقوقهم- وأهمها الحرية- بالسلاح والقلم، وفي هذه الفترة بالذات شهد المشرق العربي ظهور الحديث وتغييرا في أساليب الشعر وقوالبه، وثارت حول هذا الشعر مناقشات واسعة أدت آخر الأمر إلى قبوله كأسلوب جديد يعبر عن حياة جديدة[2]، ويحب الشاعر الحديث أن يثبت فرديته باختطاط سبيل شعري معاصر يصب في شخصيته الحديثة التي تتميز عن شخصية الشاعر القديم، إنه يرغب في أن يستقل ويبدع لنفسه شيئا يستوحيه من حاجات العصر يريد أن يكفّ أن يكون تابعًا لأمرئ القيس والمتنبي والمعري، وهو في هذا أشبه بصبي يتحرق إلى أن يثبت استقلاله عن أبويه فيبدأ مقاومتهما، ويعني هذا أن لحركة الشعر الحر جذور نفسية تفرضها، إن حرقة الاستقلال هذه تساهم إلى حدٍ ما في دفع الشاعر الحديث إلى البحث في أعماق نفسه عن مواهب كامنة غير مستغلة وعن مقدرات وخصائص يمكن أن تشحذ وتبرز فتعطيه شخصية متفرده تميزه عن أسلافه، وقد وجب في الثورة القوالب الشعرية متنفسا لهذه الحرقة إلى الاستقلال فثار عليها[3].

3- النفور من النموذج:

[1] - محمد مصايف، النقد الأدبي الحديث، المؤسسة الوطنية للكتاب، الجزائر، 1984، ط2، ص: 302.

[2] - محمد مصايف، دراسات في النقد والأدب، ص: 32.

[3] - نازك الملائكة، قضايا الشعر المعاصر، ص: (44،45).

من طبيعة الفكر المعاصر عموما أنه يجنح إلى النفور مما أسميه <<بالنموذج>> في الفن والحياة وأقصد بالنموذج اتخاذ شيء ما وحدة ثابتة وتكرارها بدلا من تغييرها وتنويعها، ونلاحظ فكرة النموذج في الفن العربي القديم، وفيما ترى على جدران المساجد والقصور وقبب الجوامع ومنائرها حيث يقوم التزيين على أساس تكرار وحدة تجريدية ثابتة،على أنتراعى في تكرار النسب المضبوطة ضباطا دقيقا. إن الأساس الذي يقام عليه هذا الفن العربي عين الأساس الذي قام عليه شعرنا القديم فقد كان الشطر أو البيت يتخذ وحدة ويحافظ على عزلة هذه الوحدة مراعيا المسافات المضبوطة بينها بين سائر الوحدات التي يكررها إلى نهاية القصيدة وجاء الشاعر المعاصر باتجاهاته الحديثة ونظر في نظام الشطرين فوجده يبيح له شكلا مقيدا بنمط معين ذي طبيعة هندسية مضبوطة إن الأشطر المتساوية والوحدات المعزولة لابد أن تفرض على المادة المصبوبة فيها شكلا مماثلا يملك عين الانضغاط وتساوي المسافات أو لنقل هندسية الشكل لابد أن تتطلب مقابلة في الفكر الذي يستوعبه هذا الشكل وذلك بمعزل عن حاجة السياق والقوالب تفرض شكلها على المادة التي تضغط في داخلها وإذا كانت القصيدة الشطرية ملزمة بالمحافظة على أصول ثابتة ومسافات متناسقة، وذلك قانون خفي يربط بين الشكل والمضمون ويجعل الواحد منها مؤثر في الآخر متأثرا به الوقت نفسه، لقد وجد الشاعر الحديث نفسه محتاجًا إلى الانطلاق من هذا الفكر الهندسي الصارم الذي يتدخل في مجالاته الفكرية والروحية، والواقع أن إحدى خصائص الفكر المعاصر يكره النسب المتساوية ويضيق بفكرة النموذج ضيقًا شديدًا، فما يكاد يقع على أنساق متعاقبة منظمة في جهة من جهات حياته حتى يشتاق إلى أن يحدث فوضى صغيرة في مكان منه فيربك النموذج ويخرج على الرتابة ولم تكن حركة

الشعر الحر إلا استجابة لهذا الميل في العصر إلى الخروج على فكرة النموذج المتسق اتساقا تاما، والواقع أن الحياة نفسها لا تسير على نمط واحد ولا تتقيد بنسبة ثابتة في أحداثها وإنما بلا قيد بل إن اللغة منبع كل فكر وكل شعر لا تتبع نماذج إننا نتكلم بحسب الحاجة فنطيل عبارتنا ونقصرها على المعنى ولا وفق نظام هندسي مفروض، لذلك ثار الشاعر المعاصر على أسلوب الشطرين وخرج إلى أسلوب التفعيلة وبات يقف حيث يشاء[1] المعنى والتعبير، ويرى النقاد بأن التجديد الذي حصل في إطار الشعر العربي لم يكن تجديدا في الشكل وحسب. بل مس أيضا المضمون، ففيه تعبير عن رؤية الشاعر للحياة ووعيه الناضج لمشكلات عصره وعمق إحساسه بمجتمعه وصدق تعبيره من كل ذلك وتجاوب تلقائي مع الواقع المادي الذي يعيشه كل يوم، وفي المقابل يرى النقاد عجز القالب التقليدي عن مواكبة العصر واستيعاب مضامينه، لأن هذه المضامين جديدة لم تألفها مجالاته الواسعة ويضيق عنها بسبب ما أحاط به قيود[2].

4- إيثار المضمون:

إن الشكل والمضمون يعتبران في أبحاث الفلسفة الحديثة وجهين لجوهر واحد لا يمكن فصل جزئية إلا بتهديمه أولا، والنقد العربي المعاصر جدير بأن يلتفت إلى هذه الوحدة الوثيقة وينبه إلى ما في الفصل بين وجهيها من خطر على الفكر والأمة، ولقد جاء عصرنا هذا على أثر العصر المظلم الذي غلبت فيه على الشعر العربي القوالب الشكلية والصناعية الفارغة والأشكال التي لا تعبر عن حاجة حيوية وقد كان رد الفعل المباشر عند الشاعر المعاصر أن يتجه إلى العناية بالمضمون ويحاول

[1] - نازك الملائكة، قضايا الشعر المعاصر ، ص: (45،46).

[2] - محمد مصايف، النقد الأدبي الحديث في المغرب العربي، ص:303.

التخلص من القشور الخارجية وكانت حركة <<الشعر الحر>> أحد وجوه هذا الميل لأنه في جوهره، ثورة على تحكيم القشور الخارجية، إن الشاعر الحديث يرفض أن يقسم عباراته تقسيما يراعي نظام الشطر، وإنما يريد أن يمنح السطوة المتحكمة للمعاني التي يعبر عنها ويريد أن يضحي الشاعر بعبير من أجل الشكل معين من الوزن والقافية الوحدة المستبدة لأنها تفرض على الفكر أن يبدد نفسه في البحث عن عبارات تنسجم مع قافية معينة ينبغي استعمالها. ومن ثم فإن الأسلوب القديم عروضي الاتجاه يفضل سلامة الشكل على صدق التعبير وكفاءة الانفعال، ويتمسك بالقافية الموحدة ولو على حساب الصور والمعاني التي تملأ نفس الشاعر وكل هذا إيثار للأشكال على حساب المضمونات بينما يريد العصر أن ينشغل بالحياة نفسها وأن يبدع منها أنماط تستنفذ طاقته الفكرية والشعورية الزاخرة. إن كل ميل إلى تحكيم الشكل في المعنى يغيظ الشاعر المعاصر ويتحداه وهذا هو السبب في ما نراه من مبالغة بعض الناشئين في استعمال الأوزان الحرة حتى كادوا ينبذون الأوزان القديمة نبذًا تاما[1].

5– التأثر بالثورية الغربية:

لقد حاول النقاد تفسير ظاهرة التجديد بسهولة انسياق شعرائنا وراء المفاهيم الغربية واعتبروها مناورات استعمارية ولكن سرعان ما رفض هذه الصور نقادواعون بالشعوب والحضارات الأخرى يقول الدكتور محمد مصايف: "من أهم العوامل التي دفعت بالشعر العربي إلى التطور ... ماجدّ بين الشعب العربي وما بين الشعوب الأخرى من علائق واسعة في الثقافة والاجتماع والسياسة والاقتصاد

[1] – نازك الملائكة، قضايا الشعر المعاصر، ص: (47،48).

ومما لا شك فيه أنه كان لهذا التحول وهذه العلائق أثر كبير في اتجاه الشعراء العرب اتجاهًا جديدًا في نظم الشعر وتطوره"[1].

ويقول في مقام آخر: "ويعود لهذا التطور إلى عوامل عديدة أوجزُها في واحد سياسي وهو احتكاك شعوبنا بالغرب، وهذا إما عن طريق الاستعمار أو عن طريق البعثات الطلابية"[2] .

فبفضل العلاقات مع الغرب ولاحتكاك بالشعوب الأخرى أطلع الشعب العربي على الآداب الأجنبية وأساليبها وأخذ ينهل منها، الأمر الذي جعله يعيد النظر في الكثير من تقاليده ويسعى إلى التحرر من القيود التي تعوق تطوره السريع وفي إطار هذه العملية التقويمية تطور الشعر العربي وظهر شعر التفعيلة أو الشعر الحر.

وهكذا كانت للظروف التاريخية والسياسية والخلفية الحضارية الجديدة دورًا أساسيا في ظهور الثورية في مر الحديث، فالشاعر عضو في هذا المجتمع يتأثر بما يتأثر به باقي أفراده، ويسعى إلى ما يسعون إليه، فهو يعبر عن مشاكل لم يعرفها المجتمع القديم، ومراحل التاريخ تختلف عن سابقتها[3].

[1] – محمد مصايف، النقد الأدبي الحديث في المغرب، ص: 302.

[2] – محمد مصايف، دراسات في النقد و الأدب، ص: 17.

[3] – محمد مصايف ,النقد الأدبي الحديث في المغرب, ص: 303.

الفصل الثاني

تجليات الالتزام ومظاهر الثورية في شعر محمود درويش

أولا) تجليات الالتزام .

1) الالتزام الاجتماعي

2) الالتزام السياسي

3) الالتزام الديني

ثانيا) مظاهر وأشكال الثورية.

1) على مستوى الشكل الفني

2) على مستوى المضمون

أولا) تجليات الالتزام:

1)الالتزام الاجتماعي:

من البديهي أن لكل مجتمع همومه وقضاياه الاجتماعية، ولكن تتفاوت نسبتها بين المجتمعات مدًا وجزراً، إيجابًا وسلبًا، تبسيطًا وتعقيداً، ويقوم الوعي بكل أبعاده بدوره الفاعل في علاج تلك القضايا ولا سيما السلبية ويعمل على الحدّ منها، أما الإيجابية فيسعى إلى إنمائها وانتشارها. لذا فقد انبرى العلماء والمصلحون والمفكرون والأدباء والشعراء للأخذ بيد المجتمع إلى حياة أفضل .

إن انشغال الشعر الفلسطيني بالواقع السياسي، ومواكبة تطورات القضية وأبعادها منذ الانتداب البريطاني حتى اللحظة لم تحل دون اهتمام الشعراء بالقضايا الاجتماعية وما الأخيرة إلا إفراز طبيعي لتردي الأوضاع السياسية، فقد عاش الشعب الفلسطيني أوضاعًا مأساوية تفوق التصور فمن فقر مدقع وحرمان مروّع إلى تشرد ولجوء، وتقطع أوصال النسيج الاجتماعي.

هذه الصورة الكالحة جعلت الشعراء أكثر اقترابا والتزاما بهموم وقضايا المجتمع.من هنا نهض الشعر ليأسوا جراحات الأمة ويدعو إلى نبذ الخلافات التي تعصف بكيانها، والحث على توحيد الصفوف لخوض معركة البناء، كما اضطلع الشعر بتأسيس وتصوير القيم العليا وغرس مبادئ الأخلاق المحمودة التي ستسمو بقدره وتُعلي من شأنه [1]

إذن لم يكن الشعر الفلسطيني بمعزل عن قضايا المجتمع بل انغمس فيها وأحاط بكل جوانب الحياة الاجتماعية وكانت له بصمته الواضحة.

[1] – نبيل أبو علي، في نقد الأدب الفلسطيني، دار المقداد غزة، 1996، ص: 134.

إلاّ أن البحث عن قيمة أخلاقية كالالتزام في الشعر عامة، يمثل ربما انعطافا عن المنهج الفني في النقد فالمساحة الفارقة بين الإيمان العقائدي "الدوجمائي" المؤسس على أساسا لمنطق والحجة والعقل وبين الإبداع الشعري المؤسس على الخيال والعاطفة والرؤية غير المنطقية أو المعقلنة للأشياء توحي بأن البحث عن "الالتزام" في "الشعر"بحث عن النقص في هذا الأخير، ربما يصدق هذا على الشعر عموما في إلا حالة "محمود درويش"خاصة، فالقضية موضوع الالتزام هي القضية موضوع الشعر وهي أمس رحما بمناطق لا عقلية تتداخل فيها الانثروبولوجيا والأركيولوجيا والمثيولوجيا في بلورة وتعميق مفهوم الوطن عكس الإيمان الفكري بأيديولوجية ما، حيث لا يمكن مهما كان إبداع الأدب وموهبته أن يلغي المساحة الفارقة بين العقل في ملكوته المنطقي وملكات الإنسان الأخرى، من حس وعاطفة وخيال. فمن حميمية العلاقة بين الوطن والمواطن يصبح الوطن والمواطن يصبح "الالتزام"بقضية الوطن في شعر محمود درويش واحد من ظواهر شعره الجمالية لا الفكرية، غير أن ذلك لا يعني عدم خضوع هذه الظاهرة المعطيات الواقع والتاريخ التي يقدمها، لنقل وعي الشاعر وليس عقله، كمادة أولية قابلة للممارسة الإبداعية عليها، مثلها مثل اللغة قبل تشكيلها والواقع قبل تصويره داخل النص الشعري[1].

ومن أبرز مظاهر الالتزام الاجتماعي قول محمود درويش:

غَابَةُ الزيْتُوّنِ كَانتْ مَرَّةً خَضْرَاءَ

كانتّ ....والسَّماء

غَابَةٌ زَرْقاءُ ... كانتْ يَا حَبيبِي

مَا الذي غَيَرَهَا هَذَا المَسَاءَ!

[1] – محمد فكري الجزار ، الخطاب الشعري عند محمود درويش، اتراك للطباعة والنشر والتوزيع، 2002،ص: (216-217).

أوْقَفُوا سَيارةَ العُمَّالِ في منعَطفِ الدّربِ

وَكَانُوا هَادِئِينَ

وَأَدَارونَا إلى الشَرْقِ ... وكَانُوا هَادِئينَ

كَانَ قَلْبِي مَرّة عُصْفُورةً زَرقَاءَ ... يَا عُشَ حَبيبي

وَمَنادِيلُكّ عِنْدِي، كُلهَا بَيَضْاءَ كَانتَ يَا حَبيبي

مَا الذِي لَطَخَهَا هَذّا المسَاءَ؟

أنَا لاَ أفْهَمُ شَيْئًا يَا حَبيبِي[1].

وفي هذه الأبيات يرى محمود درويش بأن جثث أبناء فلسطين التي تتساقط كأوراق الشجر لى الأرض أرفع صوتا لإبلاغ نداء التظلم والحرمان، فيصور درويش خصوبة أرض فلسطين ونظرتها وسمائها الزرقاء والسكينة والهدوء المهمين عليها بكلمات ممزوجة بالأسف والحنين والأسف الناجم عن اغتصاب هذه النعم، وهو حائر لا يعرف سبب هذا الاغتصاب.

وَضَعُوا عَلىَ فَمِهِ السَلاَسِلَ

رَبَطُوا يَدَيْهِ بِصَخْرةِ المَوتى

وَقالُوا: أنتَ قَاتِلْ!

أَخَذُوا طَعَامَهُ، وَالملاَبِسَ، وَالبَيَارقْ

وَرَمُوهَ في زِنْزَانَةِ المَوْتَى

[1] – محمود درويش، ديوان هي أغنية ... هي أغنية، دار الكلمة، بيروت، 1986، ص: 212.

وَقَالُوا: أنتَ سَارِق!

طَرَدَهُ منَ كِل المرافئ

أَخَذوا حَبِيبتَهُ الصَغِيرةَ

ثُمَ قَالُوا أَنتَ لاَجِئ![1].

وفي هذه الأبيات يصف درويش في بضعة أسطر جميع الجرائم التي اقترحها اليهود ضد شعب فلسطين، من سلب حريته في التعبير، والقيود والسلاسل التي وضعوها على يده، والتعذيب في غرفة ف والسب والشتم، وما واجهه من الافتراء والاتهام بسبب عروبته، فهو يصف بلغة سهلة واضحة حرمان شعبه من الطعام والملابس، ومن وطنه فلسطين التي شبهها بحبيبته الصغيرة قبض عليها الأعداء.

ويقول محمود درويش:

وَحِينَ أعوَدّ للبَيْت

وَحِيَدا فَارِغًا مِنَ الوِحْدَة

يَدَايَ بِغَيْرِ أَمْتِعَةٍ، وَقَلْبِي دُونَمَا وَرْدة

فَقَدْ وَزّعْتُ وَرْدَاتِي

عَلَى البُؤَسَاءِ الصُّبْحَ .....وَرْدَاتِي

وَصَارَعْتُ الذِئَابَ، وَعُدْتُ لِلبَيْتِ

بِلاَ رَنَات ضَحَكَة حُلَوْة البَتَة

[1] – المرجع السابق، ص: 323.

وَحِيدًا أَشرَبُ القَهوَةَ

فأَخْسَرُ مِنْ حَيَاتِي ... مِنْ كِفَاحِي

أَخْسَرُ النَّشوَةَ

رِفَاقِي هَاهُنَا

المِصْبَاحُ وَالأَشْعَارُ، وَالوِحْدَة

وَبَعضُ سَجائِرٍ ... وَجَرَائِدٍ كاللّيلِ مُسوَدَةً

وَحِينَ أَعُودَ للبَيّتِ

أَحُسُ بِوَحشَةِ البَيْتِ

وَأَخْسَرُ مِنْ حَيَاتِي كُلَ وَرْدَاتِي

وَسَرّ النّبْع ... نبْعُ الضّوءِ في أَعمَاقِ مَأْسَاتِي

وَأَختَرْتُ العَذابَ لأَنني وَحْدِي[1].

في هذه الأبيات يحكي درويشكيف أبعد مئات لآلاف من أبناء فلسطين عن أرضهم وجذورهم وحضارتهم بعد نكبة 1968م وعاشوا في الغربة بكل مرارة باحثين عن مأوى، لاجئين في الخيام، أو مشردين على هامش مجتمعات غريبة. بدأ أبناء فلسطين سفرا لاينتهي تحت ريح الضياع والغربة، حاملين عذابات الارتحال الدائم، السفر الذي جعل المشردين كأزهار ذابلة، وذاق درويش مرارة الغربة والبعد كمواطنيه الآخرين، إذ جرّب الاغتراب والتنقل من عاصمة إلى أخرى، وجعل

[1] – المرجع السابق ، ص: 32.

أشعاره حنينًا مؤثرا في النفوس، ذلك أن الأغاني تخرج من القلوب الجريحة التي حرقتها الغربة، ويصف في قصائده حياته في المنفى، ليس لها رفيق غير شعره، وهو في المنفى بعيد عن حنان وطنه وربيع عينه، ولكنه لا يكتفي بالتعبير عن نفسه فحسب، بل يصور العذاب الملحق بأبناء شعبه في المنفى من الاغتراب والإحساس بضياع الهوية، ووحشة البيت الخالي من الضحك والسرور .

يقول محمود درويش:

عِنْدما كُنْتُ صَغِيرًا

وَجَمِيلاً

كَانَتْ الوَرْدَةُ دَارِي

وَاليَنَابِيعُ بِحَارِيَ

صَارَتْ الوَرْدَةُ جُرحًا

وَاليَنَابيعُ ظَمَأً[1].

وفي هذه الأبيات يذكر، محمود درويش أيام طفولته، تلك الأيام التي عاشها في قرية "بروة" لعب بين ورودها وزيتونها، **وتنفس** في جوها الرائع، لا ينسى درويش **ذلك اليوم الذي هدم اليهود بيته، وداسوا** أزهاره بأقدامهم، فنضبت الآبار والمياه وأصبح درويش محروما من كل النعم منذ الطفولة.

ويقول محمود درويش:

تَحْتَ الرِّيحِ وَالأَمْطَارِ

مَطْحُونَ الجَنَانِ

[1] - المرجع السابق، ص:281.

لاَ تُفْتَح الأبْوَابَ في وَجْهِي

وَلاَ تَمْتَدُ نَحْوَ يَديَدَان[1].

وفي هذه الأبيات يصور درويش، كيف سلب من الفلسطيني كل شيء حتى بيته، وظل شريدا، لا يأمن من الريح الأمطار، ويحاول درويش إيصال هذا الحرمان إلى مسمع المجتمع العربي والعالم كله، بينما يعلم أنه لا جدوى من هذا التظلّم.

ويقول محمود درويش :

كَانَ القَمَرُ

كَعَهْدِهِ– مُنْذُ وُلِدْنَا– بَارِدًا

الحُزْنُ في حبِيبِهِ مُرَقْرِق

رَوَافِدًا ... روافِدَا

قُرْبَ سِيَاجِ قَرْيَةٍ

خَرَّحَزِينًا شَارِدًا

كَانَ حَبِيبِي

كَعَهْدِهِ– مُنْذُ الْتَقَيْنَا– سَاهِمًا

الغَيْمُ في عُيُونِهِ

كَان أَبِي

[1] - المرجع السابق، ص: 119.

كَعَهْدِهِ، مُحَمّلاً مَتَاعِبًا

يُطَارِدُ الرَغِيفَ أيْنَمَا مَضَى

لِأَجْلِهِ يُصَارِعُ الثَعَالِبَا[1].

وفي هذه الأبيات **كيف يمكن درويش أن يفرح، حيث يتكسر جسم وطنه المكبل**، ويعاني شعبه، ويحزن صوته من أجل حرمان الشعب والوطن، كيف لا؟ وهو يشاهد هذا الحزن في كل شبر من فلسطين، حتى في القمر وفي صوت المياه **المتقطرة من روافد البيت،** وفي عيون حبيبته السَاهمة، وفي يدي أبيه **المقيدتين.**

يقول محمود درويش:

نُسَمِيكِ عَنْبَرْ

أَرْضُكِ سُكَرْ

وَقَلْبُكِ أَخْضَر

وإِنِي طِفْلٌ هَوَاكِ

عَلَى حُضْنِكِ الحُلْوُ

أَنْمُو وَأَكْبَرُ[2].

في هذه الأبيات يدافع **محمود درويش عن وطنه، ولعل كل ما يكتبه** يتخلص في كشف نفسية الإنسان الذي يدافع عن وطنه بمختلف الأشكال والأزياء.

[1] - المرجع السابق ،ص:[24-27].

[2] - المرجع السابق، ص:322.

ويقول أيضا:

ونَعْني القُدْسَ:

يا أَطْفَالَ بَابِلْ

يَا مَوَالِيَدَ السَلاَسِلِ

سَتَعُودُونَ إلى القُدْسِ قَرِيبًا

وقَرِيبًا تَكْبَرُونَ

وقَرِيبًا تَحْصُدُونَ القَمْحَ في ذَاكِرَةِ المَاضِي

قريبًا يُصْبِحُ الَدمَعُ سَنَابِلْ

آه يَا أَطْفَالَ بَابِلْ

سَتَعُودُونَ إلى القُدْسِ قَرِيبًا

وَقَرِيبًا تَكْبَرُونَ[1].

وفي هذه الأبيات تمتزج قصائد درويش التي تتمحور عن غربة المنفى، بالحزن و**الحسرة، ولكن** لا يختم **عليها اليأس**، بل في كثير من قصائده يجدد الأمل بالعودة إلى الوطن لأن مرارة التشرد وقسوة **السوط إذا انتصرت** على أجساد المتشردين فلن تنتصر على جوهرهم، والكرامة هي المبرر الوحيد لاحتمال عذاب الإنسان، وهو يذكر للمتشردين أرقام أسرى في روما وسبايا في بابل وأفريقيا وتفتت البلاط بأيدي هؤلاء الأسرى.

2) الالتزام السياسي:

[1] - المرجع نفسه، ص: 398.

حَّركت مأساة فلسطين وجدان الأمة العربية القومي والإنسان فألهمت الأديب **كتابات أدبية** صادرة عن التزام ذاتي داخلي له وعن عمق انفعاله بأحداث النكبة، واختلطت في هذا الأدب العوامل **الوجدانية والوطنية والاجتماعية والإنسانية لتكسبه أبعادا متداخلة** متشابكة، وترفعه إلى **الصعيد العالمي**، ويعتبر الشعر الأكثر سيرورة والأسهل تداولاً، **والأشد التصاقًا بالجانب الفكري، فيحتل الزاوية** الشمولية للحفاظ على الوحدة الروحية والفكرية للشعب الفلسطيني الذي يجابه المشروع الاستيطاني الصهيوني والذي يستهدف الأرض بالاستيلاء عليها **والشعب بقتله** وطرده خارج ترابه الوطني، واقتلاعه من جذوره الضارية بعمق هذه الأرض فجاء الشعر ليجذر الرفض الفلسطيني وليسهم في **مشروعية كفاحه ومقاومته** لهذا الغزو على كافة الأصعدة[1]؛ يقول محمود درويش:

لَمْ تَشِيخِي ... لَمْ تَخُوني ... لَمْ تَمُوتِي

إِنَّمَا غيَّرْت أَلْوَان المَعَاطِف

عَنْدَمَا انْهَارَ الأَحِبَّاءُ الكِبَارُ

وامْتَشَقْنَا، لُمِلاَقَاةِ البَنَادِقِ

بَاقَةُ أُغْنِيَاتٍ وَزَنَابِقْ[2].

في هذه الأبيات يتضح أن حرب 1967 قد أنهت بعنف حلم تحرير فلسطين على يد العالم العربي، وكشفت خدعة الإعلام العربي وأصبح العالم العربي محل نقد مرير من طرف الفلسطينيين، **وكان انكشاف الأنظمة، انكشاف** لأهمية الصمود الفلسطيني والتمسك بالوطن فيقول **درويش:**

[1] - عمر يوسف قادري، التجربة الشعرية فدوى طوقان، بيت الشكل والمضمون، دار هومة، الجزائر، ص: 213.

[2] - محمود درويش، ديوان آخر الليل، مطبعة الجليل، عكا، 1967، ص: 85.

غَيْمَةُ الصَيْفِ التي يَحْمِلُهَا ظَهْرُ الهَزِيمَةِ

عَلَقْتُ نَسْلَ السَلاَطِينَ عَلى حَبْلِ السّرَابِ

وَأَنَا المَقْتُولُ والمَوْلُودُ في لَيْلِ الجَرِيمَةِ

هَاأَنَا ازْدَدْتُ الْتِصَاقًا بالتُرَابِ[1].

ويقول محمود درويش:

أَمُوتُ اشْتِيَاقًا

أَمُوتُ احتِرَاقًا

شَنْقًا أَمُوتُ

وَذَبْحًا أَمُوتُ

وَلَكِني لاَ أَقُولُ: مَضَى حُبُنَا وانْقَضَى

حُبُنا لاَ يَمُوتَ[2].

في هذه الأبيات يساوي محمود درويش حب الوطن بحب الحبيبة والأم، فإذا تكلم معه كأنه يتكلم مع معشوقته، أو كأنه ابن مناضل يكلّم أمه، ونشاهد مزجًا عميقًا بين صورة المرأة وصورة الوطن والعشق المتوهج إلى حد الفناء به، و في قصائده المجنون عشقا في تراب الوطن، فإن حبيبته هي الأرض وهو يتغزل بها، فحب الوطن يحتل ذاكرته ودماغه كالضوء، والوطن هو الصراخ الوحيد

[1] - محمود درويش، ديوان حبيبتي تنهض من نومها، دار العودة، بيروت، 1969، ص: 346.

[2] - محمود درويش، ديوان هي أغنية...هي أغنية، دار الكلمة، بيروت، 1986، ص: 178.

والصمت الوحيد عنده، فهو حزنه وفرحه، قيده وحريته، شمسه التي تنطفئ وليله الذي يشتعل وهو موته وحياته، والرئة الأخرى بصدره، وإن ما يبقيه حيا هو حب الوطن كما يقول:

أَيَتُها البِلاَدُ القَاسِيةِ كالنُحَاسِ

قُولِي مَرَةً وَاحِدَةً: انْتَهَى حَبُنَا

لِكَيْ أُصْبِحَ قَادِرًا عَلَى المَوتِ وَالرَّحِيلِ[1].

ويغني درويش لوطنه حتى على المشانق، ويعزف حبه بالوطن في صدر يتأوه بصوت يحصل من ذوبان قلبه تحت طاحونة الألم، أنه يحمل الوطن في دفاتر شعره، ويريد أن يذكر بلده بأناشيده أنه خلف السور والباب في المنفى، ويستمر في الحياة بعشق وطنه فقط، ويرجو أن يكون تحت عيني وطنه، لأنه جذر لا يعيش بغير أرضه، وتطير روحه دائما فوق أعشاب أرضه كفحلة، فإنه شبه ألم البعد من الوطن بالنهر الذي يغمد منقاره في عينه فيقول :

أَيُهَا النَسْرُ الذي يَرْسِفُ في الأَغْلاَلِ مِنْ دون سَبَبٍ

لَمْ يَزَلْ مَنْقَارُكَ الأَحْمَرُ في عَيْني

سَيْفًا مِنْ لَهَبٍ[2].

يقول محمود درويش:

أعينيني على الحقد الذي يزرع في قلب عوسج

إنني مَنْدُوبِ جُرحٌ لاَ يُسَاوَمُ

[1] - محمود درويش، ديوان حبيبتي تنهض من نومها ، ص: 381.

[2] - المرجع السابق ، ص: 232.

وَأَمْشِي، ثُمَ أَمْشِي، وَأُقَاوِمُ[1].

في هذه الأبيات يخلد محمود درويش ذكرى مجزرة كفر قاسم، ويتعلم من هذه المذبحة ومن ضربة الجلاد والحقد الذي يزرع في قلبه عوسجًا أن **لا يساوم يمشي ويقاوم؛ إنه يعتقد بأن الشعب** الفلسطيني تعلم كيف يمارس حريته الوحيدة، حرية اختيار الموت في سبيل **الحياة والمناضلون- وحدهم- قادرين** دائما على تغيير **المفاهيم، هكذا يصبح مفهوم الموت هو مفهوم الحياة.**

ويقول محمود درويش.

شُدُوا وَثَاقِي
وَامْنَعُوا عَليَّ الدَّفَاتِرَ والسَجائرَ
وَضَعُوا التُرَابَ عَلَى فَمِي
فَالْشِعْرَ دَمُ الْقَلْبِ
مِلْحُ الخُبْزِ
سَأَقُولَهَا[2].

يبين محمود درويش من خلال هذه الأبيات أن العدو الصهيوني ظن أنّه **يستطيع أن يسكت حنجرة الشاعر** باعتقاله في السجن، بينما لا يخرج صوت الشاعر من فمه، بل يخرج من قلبه، وكما **يقول درويش الشعر دم القلب ودموع العين، صوت الشاعر صوت الحرية وصوت الأرض، لا يمكن** أن يحبس في زجاجة، إذن ليس منع دفاتر الشعر ووضع التراب على فم الشاعر، **وشَدّ السلاسل على** يدهمانعا في سبيل مقاومة درويش، لأنه إذا شُدّت يداه ومُلِئَ فمه بالتراب فإنه سيغني **بلسان مليون عصفور على أغصان قلبه، ويكتب أبياته بالأظافر والمحاجر والخناجر،** والسجن لم يبعده عن **الناس**

[1] - المرجع نفسه، ص: 35.
[2] - المرجع نفسه، ص: 123.

والأشياء والقضية، وهو يحكي قصة احتلال وطنه في كل مكان، في **غرفة التوفيق وتحت السوط والقيد؛ ويقول درويش:**

كُنْتُ مَصْلُوبًا عَلَى النَار!

أَقُولُ لِلْغِرْبَان: لاَتَنْهشِيني

فَرُبَمَا أَرْجِعُ للدَارِ

وَرُبَمَا تُشتي السَمَاء

رُبَمَا ... تُطْفِئُ هَذَا الخَشَبَ الضَارِي!

أَنْزِلُ يَوْمًا عَنْ صَلِيبي

تَرَى ...

كَيْفَ أَعُودُ صَافِيًا ... عَارِيا![1].

في هذه الأبيات يرى محمود درويش أن السجن وجهة نظره، **وهما** زاد قيمة كل شيء عنده **وهو** في السجن ينظر إلى كل **شيء بالنظر الجديد؛** فصار القمر أحلى وأكبر في السجن وصارت **رائحة الأرض عطر له، وطعم الطبيعة سكرا له، وإنه يرى حريته على سقف السجن وهي مصلوبة على** النار، يصرخ ويخبر الجلاد بعودته وتحرير المسجونين وموت أحزان السجن بعد أن يسترجع الزيتون خضرته ويمر البرق في وطنه.

ويقول درويش:

الغَابُ يَا صَدِيقي يُكَفِنُ الأَسْرَارَ

[1] - المرجع السابق، ص: 113.

وَحَوْلَنَا الأَشْجَارُ لاَ تُهَرّبُ الأَخْبَارَ

وَالشَّمْسُ عَنْدَ بَابِنَا مَعْمِيَةَ الأَنْوَارِ

وَاشَيَة، لَكِنَّهَا لاَ تَعبُرُ الأَسْوَارَ[1].

هذه الأبيات تتضح شريعة الغاب التي سنها المستعمر الصهيوني فكانت المجازر **والمذابح** الجماعية، والأسوار الحديدية تهدف إلى عزل أبناء **الأرض المحتلة عن شعبهم وقوميتهم، كما توضح** السياسة الصهيونية التي تقوم على الإرهاب، والقتل والذعر، والخنق **والاضطهاد.**

ويقول محمود درويش:

وَأَنَّ دَمِي مَائِدَة

وَكَانَ صَدِيقِي يَطِيرُ

وَيَلْعَبُ مِثْلَ الفَرَاشَةِ

ظَنَّهُ زَهْرَةً

كَانَ مُسْتَسْلِمًا

لِلْعُيُونِ التي حَفِظَتْ ظَلَّهُ[2].

في هذه الأبيات يسترجع محمود درويش ذكرى صديقه عز الدين قلق، ويذكر كيف تم اغتياله.

ويقول محمود **درويش:**

[1] - محمود درويش، ديوان الزيتون، مطبعة الاتحاد التعاونية، حيفا، 1964، ص:67.

[2] - محمود درويش، ديوان حصار المدائح البحر، دار العودة، بيروت، 1984، ص: 399.

صَبَاحُ الخَيْرِ يَا مَاجَدْ

صَبَاحُ الخَيْرِ والأَبْيَضْ

قُمْ وَاشْرَبْ قَهْوَتِي، وانْهَضْ[1]

فإن جَنَازَتِي وَصَلَتْ، وَرومَا كَالْمُسَدَّس

كُلُّ أَرْضِ اللهِ رُومَا، يَا غَرِيبَ الدّارِ، يَا لَحْمًا يُغَطي الوَاجِهَاتْ

وسادة الكَلِمَاتِ يَا لَحْمَ الفَلِسْطيني،

يَا خُبْرَ المسيح الصَلْب

في هذه الأبيات يبين محمود درويش أن الفلسطيني مطارد وملاحق أينما كان وهو مهدد بالقتل ولذا يعتبر محمود درويش أن كل أرض الله رُوما.

ويقول محمود درويش:

وَأَنْتِ كَنَخْلَةِ في البَالِ

مَا انْكَسَرَتْ لِعَاصِفَةٍ

وَمَا جَذَبَتْ ضَفَائِرُهَا

وُحُوشِ البِيدِ والغَابِ

في هذه الأبيات يصدق درويش وطنه، ويرى مدنا ضائعة، يرى راية فلسطين المهتزة على الأرض، يرى كربلاء، يرى وطنه في حبال الشوك راعية بلا أغنام وتؤذيه هذه الأربعة. ومع هذا لا

[1] - المرجع نفسه,ص407 .

يزال يأمل بحرية وطنه، من **الاحتلال، ويتحمل المصائب، لكي يشاهد ميلاد صباح الوطن، ويؤمن بأن وطنه** نخلة لن تنكسر في العواصف؛ **إذن شبه الوطن بالنخلة** في الاستقامة، وشبه الأعداء **بالعواصف**[1].

ثالثا)الالتزام الديني:

لقد تأثر محمود درويش بالدين الإسلامي وبالديانة المسيحية وبقصص الأنبياء، **ويكشف لنا** شعره عن ثقافته الواضحة في ميدان الكتب الدينية فلقد قرأ الشاعر هذه الكتب واستخرج منها تفسيرات خاصة ومواقف محددة تخدم تلك الفكرة التي يعبر عنها وهي أن الدين ليس مجرّد طقوس وعبادات فقط، بل هو في جوهره **ثورة من أجل الإنسان ... ثورة من أجل العدل والحرية والكرامة،** ويهتم محمود درويش على وجه الخصوص بالكتب الدينية اليهودية، ولعل دافعه إلى **ذلك أن يستخرج** من هذه **الكتب ما يدين الإسرائيليين بلغتهم ومن كتبهم المقدسة نفسها،** ولقد توقف محمود درويش أمام نبي من أنبياء اليهود بالذات هوحبَقّوق–**بفتح الباء وتشديد القاف- وهو أحد أنبياء اليهود** الذين جاء ذكرهم في العهد القديم كثائر على اليهود وعلى بني إسرائيل[2] **حيث يقول:**

حَبَقّوقْ! عُدْ إِلَيْنا ... عُدْوَبَشِرْ مَنْ جَدِيد

وَارْوِ مَأْسَاةَ مَدِينَةٍ

فَوْق تَاجِ الدَّمِ قَامَتْ وَالعَبِيدُ

[1] - محمود درويش، ديوان هي أغنية ...**هي أغنية** ، ص: 83.

[2] - رجاء النقاش، محمود درويش شاعر الأرض المحتلة، دار الهلال، ط2، بيروت,ص37.

وَوَرَاءَ الدم نَارٌ، وَضَغِينَة![1].

في هذه الأبيات يستعيد محمود درويش صورة هذا النبي اليهودي (**حبقوق**)فهو نبي ثائر على قومه ثائر على سلوك إسرائيل ولو كان هذا النبي حيًّا اليوم بأفكاره التي جاء بها العهد القديم **لكان من أشد أعداء بني إسرائيل** وفي هذا المقطع يشير محمود درويش إلى كلمات <<**حبقوق**<<<>>>...ويل لمن يبني مدينة بالدماء، ويؤسس قرية بالإثم>>، وفي قصيدة **نشيد** الرجال يقول محمود درويش في **هذا الحوار**:

آلو ... هالوا

أَمَوْجُوَدْ هُنَا حَبَقُوق؟

نَعَمْ مَنْ أَنَت؟

أَنَا سَيدِي عَرَبِي

وَكَانَتْ لِي يَدُ تَزْرَعُ

تُرَابًا سَمَدَتْهُ يَدَا وَعَيْنُ أَبِي

وكانت لِي...

كَفى يَا أبي

عَلى قَلبي حكايتكم

عَلَى قَلبِي سَكَاكِين[2].

[1] -محمود درويش ,الأعمال الشعرية الكاملة ,ص45

[2] - محمود درويش، ديوان عاشق من فلسطين، دار الآداب، بيروت، لبنان، ط2، ص: 76.

في هذه الأبيات يظهر لنا هذا الموقف الجديد الذي يستخرجه محمود درويش من قلب ثقافته الدينية إنّه يكشف عن الصفحات الثائرة في التاريخ الديني الإنساني ولقد كان **حبقوق بالذات ثائرا** على اليهود ومحتجًا عليهم معتقدا أنهم يخونون مبادئهم الدينية ويبنون حياتهم بالدماء والآثام.

كما تأثر محمود درويش بالدين الإسلامي وشخصية سيدنا محمد صلى الله عليه وسلم فيستنجد به في قصيدة "مع محمد" **حيث يقول:**

ألو ...

أُرِيدُ مُحَمَدَ العَرَبِ

نَعَمْ! مَنْ أَنْتَ؟

سَجِينٌ في بِلاَدِي

بِلاَ أَرَضٍ، بِلاَ علمٍ، بِلاَ بَيْتٍ

رَمَوْا أَهْلِي إِلَى المَنْفَى

وجَاؤوا يَشْتَرُون النّارَ في صَوْتي

لأَخْرُجُ مَنَ ظَلاَمِ السِجْنِ

مَا أَفْعَلْ؟

تَحَدَّ السِجْنَ وَالسَّجَانَ

فإِنْ حَلاَوَةَ الإِيَمَانِ

تُذِيبُ مَرَارَةَ الحَنْظَلِ![1].

في هذه الأبيات نجد أن درويش يتمسك بقوة، وهي فوق الطاقة البشرية، إذ يندهش من ظلمة الغربة والأبواب المغلقة أمامه، يتصل في خياله بنبيه محمد صلى الله عليه وسلم، ويتظلم عنده من كل المعاناة التي فرضها عليه اليهود، يشكو من سلب حريته، وغصب أرضه وبيته، ويتألم الغربة التي أثقلت كاهل شعبه في المنفى، ثم يسأل تدبير الأمر، ويسمع من لسان النبي محمد صلى الله عليه وسلم ذاك العامل الفريد الذي يمكن بمساندته تحمل كل المرارة، وهو الإيمان والأمل بالله تعالى.

كما استخدم محمود درويش رمز سيدنا أيوب عليه السلام؛حيث يقول في قصيدة أبي

فَرَوَى لِي أَبِي ... وَطَأطَأَ زِنَدَهُ

في حَوَارٍ مَعَ العَذَابِ

كَانَ أَيُوبُ يَشْكُرُ

خَالِقُ الدُّودِ ... وَالسَّحَابِ!

خَلَقَ الجُرْحَ لِي أَنَا[2].

كما استخدم أيضا قصة سيدنا آدم عليه السلام بكثرة في ديوان عاشق من فلسطين يقول في قصيدة "الولادة":

كَانَتْ أَشْجَارُ التِينِ

وَأَبُوكَ

[1] - المرجع السابق ، ص: 77.

2- المرجع السابق, ص: 107.

وَكُوخُ الطِينِ

فَجُذُورُ التِينِ

رَاسِخَةٌ فِي الصَّخْرِ وَفي الطِينِ

تُعْطِيكَ غَصُوناً أَخْرى وَغُصُونْ

وَغُصُونْ.[1]

في هذه الأبيات يشير آدم لأول الخلق والولادة **وهو رمز** لانبعاث الكيان الفلسطيني.

كما تأثر محمود درويش بالديانة المسيحية **وبدى ذلك** في استخدام الرموز المسيحية **حيث يقول:**

المَعْنِي على صَليبِ الأَلَمِ

جُرُحُه سَاطِعٌ كَالنَجَم

قَالَ للنَّاسِ حَوْلَهُ

كُلُ شَيءٍ ... سِوَى النَّدَمِ
هَكَذَا متُ وَاقِفًا
وَقِفًا كَالْشَجَرِ!
هَكَذَا يُصْبِحُ الصَلِيبُ
مِنْبَرًا ... أَوْ عَصَا نَغَمٍ
وَمَسَامِيرُهُ ... وَتَرًا![2].

[1] المرجع السابق ، ص: 107.
[2] - المرجع نفسه،ص:39.

وفي هذه الأبيات يستعمل محمود درويش رمز الصليب للدلالة على الظلم والتشريد والقتل الذي يتعرض له الشعب الفلسطيني.

ويقول في قصيدة "**شهيد الأغنية**":

نَصَبُوا الصَلِيبَ عَلَى الجِدَارِ

فُكُوا السَّلاَسِلَ عَنْ يَدِي

تَعْتَلِي خَشَبَ الَصَلْبِ

شَهِيَدَ أُغْنِيَةٍ ...وَشَمْسٍ!

فَعَمَى صَلِيبِي صَهْوَة

وَالشَوْكُ فَوقَ جَبِينِي المَنْقُوشْ

بِالْدّمِ وَالنَّدَى

إَكْلِيلُ غَارٍ[1]!.

في هذه الأبيات يستعمل محمود درويش الصليب رمزًا للصمود والدفاع أو **الاستشهاد على** أخشاب هذا الصليب.

[1] - المرجع السابق، ص: [39- 41].

ثانيا) مظاهر وأشكال الثورية:

1) على مستوى الشكل الفني:

أ) الموسيقى والإيقاع:

يتكون الشعر من كلمات تنتظم بطريقة معينة وفقا للتتابع الحركة والسكون وهذا ما يجعل للشعر إيقاعه الخاص معتمداً على علاقة الأحرف في الكلمات فيما بينها وتتناسب أصوات الكلمات في توافق زمني، والتركيز الزمني في الشعر هو الذي يبرز الكيفية التي يتحدد بها الوزن[1].

1- الموسيقى:

إن للموسيقى أثراً نا في الخطاب الشعري لا يقل عن أثر الصورة لأنها تتآزر مع الصورة لإقامة بُنية القصيدة وهذا الأثر الفاعل للموسيقى هو الذي يفسر اهتمام النقاد بالوزن الشعري ابتداء من النقاد العرب القدامى وحتى النقاد المعاصرين. والتلاحم الوثيق بين الصورة والوزن يوجب على الشاعر اختيار اللفظ الملائم والمنسجم موسيقيا، بحيث تكون ثمة موازنة دقيقة بين الألفاظ ونغمها لتشيكل القصيدة وهو ما أشار إليه ريتشارد في قوله: ((يندر أن تحدث الإحساسات المرئية للكلمات بمفردها إذ تصحبها عادة سياء ذات علاقة وثيقة بها، بحيث لا يمكن فصلها عنها بسهولة وأهم هذه الأشياء "الصورة السمعية" أي وقع جرس الكلمة على الأذن الداخلية))[2].

وهكذا تكون الموسيقى عناصر الإيحاء الشعري، وتظهر أهميتها حين تتداخل مع بقية العناصر الأخرى في القصيدة، بحيث يكون الكلام شعراً.

2- الإيقاع:

ينشأ الإيقاع عن تساوق الحركات والسكنات مع الحالة الشعورية لدى الشاعر، وهو توقيعات نفسية تنفذ إلى صميم الملتقى لتهز أعماقه في هدوء ورفق. ويقوم الإيقاع على عنصرين أساسيين هما

[1] - رمضان الصباغ، في نقد الشعر العربي المعاصر، دراسة جمالية، دار الوفاء للطباعة والنشر والتوزيع، الإسكندرية، ص: 169.

[2] - ناصر علي، بنية القصيدة في شعر محمود درويش، ط1، بيروت، 2001، ص: 26.

التكرار والتوقع، فيكون التكرار بمثابة تنظيم لاستجابات النفس على نمط معين فتتابع الحركات والسكنات على نحو خاص يهيئ الذهن ليتقبل تتابعا جديداً من نفس النوع[1].

ولكن ليس معنى ذلك أن إشباع التوقع هو القاعدة الأساسية في الإيقاع الشعري بل يمكن أن يحفل الشعر بالمفاجآت والصدمات التي توحي إلى المتلقي بمعان تتسق مع ما يريد أن يقدمه الشاعر[2].

ويُعدُّ الإيقاع الموسيقي عنصراً أساسيا في الشعر إلاّ أنّه لا يملك وحدهُ سلطة تمييز الشعر عن النثر، فما يميز الشعّر عن غيره ليس قواعد الوزن والقافية بل هناك عناصر أخرى تمنح النص اللغوي هويته الشعرية، فالإيقاع من جهة والتشكيلات الموسيقية من جهة أخرى، إذ لا يستطيع الشعر أن يقدم نفسه دون إيقاعية لها ثوابتها فالإيقاع ينبع من حركة القصيدة وبشكل بوصفه عناصرها الداخلية[3].

وما نُمليهِ في الأخير هو وجوبْ التفرق بين الإيقاع والوزن في الشعر، أما الإيقاع هو وحدة النغمة التي تتكرر على نحو محدد في الكلام أو في بيت الشعر. أي لتوالي الحركات والسكنات على نحو منتظم في فقرتين أو أكثر أو في أبيات القصيدة. وقد يتوافر الإيقاع في النثر، مثلما فيما سماه قدامة الترصيع ومثاله: "حتى عاد تعريضك تصريحًا وصار تمريضك تصحيحًا". أما الموسيقى (الوزن)فهي مجموعة التفعيلات التي يتألف منها البيت، وقد كان البيت هو الوحدة الموسيقية للقصيدة

[1] - عصفور جابر، تطور الوزن والإيقاع عند صلاح عبد الصبور، المؤسسة المصرية العامة للتأليف والنشر، القاهرة، 1969، ص: 48.

[2] - رمضان الصباغ، في نقد الشعر العربي المعاصر، دراسة جمالية، ص: 172.

[3] - محمد مصطفي أبو شوارب، إيقاع الشعر العربي، تطوره وتجديده، "1، 2005، دار الطباعة والنشر، ص: 121.

العربية وذلك في العصور السابقة- قبل الثورة التي قامت وحطمت الوزن وهشمت عمود الشعر[1]، بعد إيضاحنا لمفهوم الإيقاع والموسيقى في الشعر العربي، نتطرق الآن إلى هاتين السمتين اللتين ميزتا الشعر العربي من منظور شاعرنا محمود درويش؛ إذ يعد درويش من الجيل الأول من شعراء الشعر الفلسطيني الحديث والجيل الثاني على مستوى العرب، وكان لهتين الصفتين انعكاسات مهمة، على تطور شكل شعره الموسيقى، ففي حين كان على المستوى الفلسطيني يمثل ريادة غير مسبوقة بأعمال شعرية حديثة وناضجة انعكس ذلك على شعره. فوجدنا جزءًا ليس هينًا من شعره تقليدي الشكل، أما مكانته الشعرية عربيا فقد وضع بين يديه لا شعرية ناضجة الأمر الذي اختصر حين اتصل بهذه الأعمال- مساحة المرحلة التقليدية، هذا إضافة إلى تسارع الأحداث المؤثرة على قضية الشاعر – تلك القضية التي وهبها صوته الشعري، مما كان له أثره الحاسم في تحديد اختيارات الشاعر الجمالية فالتصورات المهمة في الشكل الأدبي تنتج عن تغيرات مهمة في الأيديولوجيا وتجسد طرائق جديدة في إدراك الواقع الاجتماعي[2].

إن الشكل الأدبي الجديد يتم اكتشافه وظهوره وتطوره تحت ضغط حاجة ملحة لمطلب نفسي جماعي له شأن أي شيء آخر جذوره اجتماعية[3].

ولا يتم الانتقال من الشكل الأدبي السائد إلى الشكل الجديد بصورة كلية أو مفاجئة بما يمثل قطيعة جمالية بينهما.

[1] - رمضان الصباغ، في نقد الشعر العربي المعاصر، دراسة جمالية، ص: 171.

[2] - محمد فكري الجزار، الخطاب الشعري عند محمود درويش، ص: 21.

[3] - جان فريفيل، الأدب والفن في الاشتراكية، تر عبد المنعم حفني، (د.ت)، ص:(125،124)

لقد وجه الشعر الحديث، بشكل الموسيقي المتحرر من المنطق الرياضي للنموذج العروضي شكل الشعر التقليدي والموسيقي باتجاه التحرر- ما أمكن التحرر- من السيمترية القابعة تحت هيكلة ولو داخل الإطار العام، هذا التأثير يشكل محور دراسة القصيدة التقليدية عند "محمود درويش" باعتباره شاعراً حديثًا، وباعتبار المرحلة التقليدية عنده كانت محكومة بظروف وطنه[1].

بدأ درويش بالشكل التقليدي للقصيدة الذي يقوم من حيث البناء والإطار الموسيقي على القصيدة ليدية، بأوزانها وقوافيها أما المضمون فهو خطاب مباشر يمتلئ حماسة ويحلم بالنصر وبالمستقبل الأفضل، ففي ديوانه الأول "عصافير بلا أجنحة"أربعة وثلاثون قصيدة (ست وعشرون منها تقليدية)تلتزم البحور المعروفة كما في هاته الأبيات من قصيدته ((نار نجتني في إفريقيا)) وهي من بحر الرمل يقول:

يَا أَخِي الثَائِرْ أَجْلِ اَلْكَرَامَة فَارِسًا شَدَّ إِلَى الَفَجْرِ لَجَامَهُ

نَحْنُ وَالشَمْسُ عَلَى رَايَاتُنَا نَتَحَدَى اَللَيْلُ نسْقِيَهُ حَمَامَهَ

عَلَّقَ اَلْجلاَدْ ... عَلَقَهُ عَلَى عوْسَجَاتْ اَلْحَقْلِ ... وَأَسلبَهُ وِسَامَهُ[2].

ويجد درويش في الأشكال والأساليب التقليدية عونا له على تأدية المضامين التحريضية في ذه المرحلة، فقد التزم بها في القصائد التي تغني فيها بانتصارات الثورية في الوطن العربي، وإفريقيا وأمريكا اللاتينية، مثل قصائده لأوراس، عناقيد الضياء، أناشيد كوبية وغيرها من القصائد المرتبطة

[1] - محمد فكري الجرار، الخطاب الشعري عند محمود درويش، ص:22.

[2] - نقلا عن مذكرة، حكابة محمود درويش مع الشعر، مذكرة تخرج لنيل شهادة ليسانس أدب من إعداد الطالبتين تيتان فريدة ومحمدي نفيسة، دفعة 2009/2008، ص:47.

بقضايا النضال والتحرير الوطني ذلك أن الأوزان الخليلة، كما يرى غسان كنفاني ((تحمل إستعدادًا أكثر لسهولة التداول من ناحية، ولتلبية الحرارة العاطفية من ناحية أخرى)) .

وظلت هذه القصائد محافظة على هذا الأسلوب الخطابي كما في هذه الأبيات:

يَا أَخْوَتِي لَنْ تُحَطِمْ الصَخْرُ الأَصَمْ سِوَى اَلْحَدِيدُ

وَعُرُوشَنَا اَلْحَمرَاءُ لَيْسَ يَزفُهَا غَيْرُ اَلصُمُودْ

وَاَلْحَقُ لَنْ تَشْرِيَهِ غَيْرَ اَلنَارِيَا شَعْبُ اَلْخُلُودِ[1].

إن شعر درويش لم ينشأ في أحضان مدرسة تقليدية مستقلة عن غيرها من المدارس الأدبية الأخرى، بل إنّ هذا الشعر كان خاضعا للتأثيرات المباشرة من الوطن العربي خصوصا التيارات التي كانت تدعو إلى التجديد في ذلك الحين، كالرومانسية والواقعية الاشتراكية، بدأ محاولاته الأولى في الخروج على القصيدة التقليدية متأثر بالتيار الرومانسي الغربي المتمثل في شعراء المهجر وشعر علي محمود طه، وقد ظهر هذا التأثر من حيث المضمون في تدفق المشاعر الذاتية، وإظهار مشاعر الحب والحنين والشعور بالغربة مما أحدث بعض التأثير في شكل القصيدة[2].

ويتجلى التجديد عند محمود درويش من خلال ما سنراه في قصيدته التالية بالشرح والتحليل التي يقول فيها:

برقية من السجن

مِنْ آخْرْ السِجْنَ، طَارَتْ كَفّ أَشْعَارِي

[1] - محمود درويش، ديوان لما تركت الحصان وحيدا، رياض الريس، بيروت، 1995، ص: 16.

[2] - ناصر علي، بنية القصيدة في شعر محمود درويش، ص: 24.

تَشُدُ أَيْديكُمْ رِيحًا ... عَلَى نَارِ

أَنَاهنا وَرَاءُ السُورِ، أَشْجَارِي

تَطَوّعَ اَلْجَبَلُ اَلْمَغْرُورْ ... أَشْجَارِي

مِنْذ جِئْتُ أَدْفعْ مَهْرُ اَلْحرْف، مَا ارْتَفَعَتْ

عَبْرَ اَلنَجُومْ عَلَى أَسْلاَكِ أَسْوارِي

أَقُولُ لِلْمُحْكَمِ اَلأَصْفَادِ حَوْلَ يَدِي

هَذِي أَسَاوِرُ أَشْعَارِي وإصْرَارِي

فَيْ حَجْمِ مَجْدَكُمْ نَعْلِي، وَقَيْدِ يَدِي

فيَ طُولِ عُمْرَكُمْ اَلْمَجْدُولِ بِاَلْعَارِ

أَقُولُ لِلنَاسِ، لِلْأَحْبَابِ: نَحْنُ هُنَا

أَسَرَى مَحَبَتَكُمْ فيَ اَلْمَوْكِبَ اَلسَارِي

فِيَ اَلْيَوْمِ، أَكَبْرُ عَامًا فِيَ هَوَى وَطَنِي

فَعَانَقُونِي عُنَاقُ الرِيحِ لِلْنَارِ[1].

إن وحدة التفعيلة هي السمة الأساسية المائزة لقصيدة الشعر الحر على أساس من أن الشاعر يستعمل تفعيلة واحدة تتكرر بصورة غير منتظمة من حيث عدد التفاعيل في كل سطر، على نحو ما نجد في قول محمود درويش في قصيدته "ببرقية من السجن":

[1] - محمود درويش، ديوانه لما تركت الحصان وحيدا ، ص: 87.

1- مِنْ آخَرِ السْجُنَ طَارَتْ كُفِ أَشْعَارِي

مِنْ أَأْخرِ سَسْجِنِ طَأْرَتْ كُفْفُ أَشْ عَارِيْ

0/0/ 0//0/0/ 0//0/ //0/0/

مستفعلن فاعلن مستفعلن فعلن

2- تَشُدُّ أَيْدِيْكُمْ رِيحًا عَلَى نَارِ

تَشُدْدُأَيْ دِيْكُمْ رِيْحَنَ عَلَىْ نَارِيْ

0/0/ 0// 0/0/ 0/0/ 0//0//

مفاعلن فاعل مستفعلن فعلن

3- أَنَا هُنَا وَرَاءَ السُورِ أَشْجَارِي

أَنَاْ هُنَاْ وَرَاْ أَسْسُوْرِ أَشْ جَارِيْ

0/0/ 0//0/0/ 0// 0//0//

متفعلن فعل مستفعلن فعلن

4- تَطَوَعَ الجَبَلُ اَلْمَغْرُورِ ... أَشْجَارِي

تَطَوْوَعَ لْ جَبَلُلْ مَغْرَوْرِ أَشْ جَارِيَ

/0/0/ 0//0/0/ 0/// 0//0//

متفعلن فعلن مستفعلن فعلن

5- مُذْ جِئْتُ أَدْفَعُ مَهْرَ اَلْحَرْفِ مَارْتَفَعَت

مُذْ جِئْتَ أَدْ فَعُ مَهْ رَلْحَرْفَ مَرْ تَفَعَتْ

0/// 0///0/0/ 0/// 0//0/ 0/

مستفعلن فعلن مستفعلن فعلن

6- غَيْرَ النُجُومِ عَلىَ أَسْوَارِي

غَيْرَ نْنَجُوْ مَ عَلَىْ أَسْلَاْكِ أَسِ وَاْرِيْ

0/0/ /0//0/0/ 0/// 0//0 /0/

مستفعلن فعلن مستفعلن فعلن

7- أَقُولُ لِلْمُحْكِمِ الأَصْفَادِ حَوْلَ يَدِيْ

أَقُوْلُ لِلْ مُحْكَمِ لِ أَصْفَاْدِ حَوْ, لَيَدِيْ

0/// 0//0/0/ 0//0/ 0//0//

متفعلن فاعلن مستفعلن فعلن

8- هَذِيْ أَسَاوِرَ أَشْعَارِيْ وَ إِصْرَارِي

هَاْذِيْ أَسَاْ وَرَ أَشْعَ عَاْرِيْ وَإِصْ رَاْرِيْ

0/0/ 0// 0/0/ 0/// 0// 0/0/

مستفعلن فعلن مستفعلن فعلن

9- فِيْ حَجْمِ مَجدْكُمْ تَعَلِيْ، وَقَيِدِيْ

فِيْ حَجْمِ مَجْدُكُمْ تَعَ لِيْ وَقَيِ دَيَدَيْ

0/// 0/ /0// 0/0// 0//0/0/

مستفعلن فعولن متفعلن فعلن

فَيْ طُوْلِ عُمْرَكَمْ اَلْمُجْدُوَلش بِالْعَارِ

فَيْ طُوْلِ عَمْ رِكُمَ لْ مَجْدَوْلِ بَلْ عَارِيْ

0/0/ 0//0/0/ 0/// 0//0/ 0/

مستفعلن فعلن مستفعلن فعلن

11– أَسْرَىْ مَحَبَتَكُمْ فَيِ مَوْكِبِ اَلْسَارِيْ

أَسْرَىْ مَحَ بَتَكُمْ فَلْمَوْكِبِ سْ سَارِيْ

0/0/ 0//0/0/ 0/// //0/0/

مستفعل فعلن مستفعلن فعلن

12– فِي يَوْمِ أَكْبَرُ عَامًا فِي هِوَىْ وَطَنِيْ

فَلْيَوْمَ أَكْ بَرَعَاْ مِنْ فِيْ هِوَىْ وَطَنِي

0/// 0//0/0/ 0/// 0//0/0/

مستفعلن فعلن مستفعلن فعلن

13– فَعَانَقُونِي عِنَاْقِ الرِيحِ لِلْنَارِ

فَعَاْنَقُوْ نِيْ عَنَاْ قرريح ً لَنْ نَاْرِيْ

0/0/ 0//0/0/ 0//0/ 0//0//

متفعلن فاعلن مستفعلن فعلن[1]

ولقد اعتمد الشاعر على بحر البسيط الذي تلائم وموضوعه والتزم خلاله طرحة لقصيدة كاملة تفعيلة واحد وهي تفعيلة البحر البسيط الذي مفتاحه: إن البسيط لديه يبسط الأمل: مستفعلن فاعلن مستفعلن فعلن

الزحافات والعلل:

1- القطع: حذف ساكن الوتد المجموع المتأثر وتسكين الحرف الذي قبله كما في البيت السابع. مثل: فاعلن- فاعل- فعلن

2- الخبن: هو حذف الحرف الثاني الساكن من الجزء المبدوء بسبب خفيف ويدخل في التفاعيل التالية: فاعلن- فعلن كما في البيت الأول.

3- الطي: هو حذف الرابع الساكن من الجزء المبدوء بسببين خفيفين أو سبب ثقيل بعده سبب خفيف، وكمثال: مستفعلن- مستعلن- مفتعلن[2].

كما جاء القواعد الحديثة القول بأن الزحاف ليس سوى تقصير المقطع طويل يمكن تعويضه بالمد في الإنشاد أو بالنبر: بحيث لا يؤدي إلى كسر الوزن أو الاشتباه بدو كمثال زحاف الحذف مثل (فاعلن) يؤدي إلى تحويل المقطع الطويل (فا) إلى قصره (ف) بحذف ثاني حرف ساكن من السبب الخفيف وهذا مما أدى إلى سرعة الإيقاع لكن الخليل يعتبر الزحاف أو العلة (كثرتها) التي تصيب

[1] - محمد مصطفي أبو شوارب، إيقاع الشعر العربي تطوره وتجديده، ص: (122,121).

[2] - السيد البحراوي، عروض ولإيقاع الشعر العربي، الهيئة المصرية العامة للكتاب، 1993، القاهرة، ص: 57.

النظام يخلل فلا ينبغي الإكثار منه كما هو شائع عند الكثير من **العروضيين وخاصة المحدثين منهم** وبالأخص تظهر في الشعر الحر وتبدو أكثر شيوعا لتعدد التفاعيل وطول المقاطع وقصرها...[1].

كما أن البسيط تكثر فيه الزحافات والعلل وهذا واضح في القصيدة كما أنه التزم بتفعيلة واحدة وبحر **واحد وهو البسيط.**

ففي قصيدته هذه بساطه واضحة في اللغة والإيقاع فيها ناتج عن القوافي الداخلية التي شكلت وقفات اختيارية للقارئ، فمحمود درويش أراد أن يتجاوز هذه البساطة تدريجيا، ففي **ديوانه عاشق من فلسطين: الذي أخذنا منه قصيدة "برقية من السجن" أراد أن يستجيب لدواعي التطور** تجاه القصيدة الحديثة وتقنياتها الجديدة، ومن الظواهر البارزة في تقنيات درويش **ظاهرة التكرار وهذا** يساعد على إثراء المعنى وتأكيده مثال: نهاية كل من البيتين الثالث والرابع من القصيدة على التوالي **بكلمة "أشجاري"فيقول:**

أَنَا هُنَا وَرَاءَ السُوَرِ أَشْجَارِي

تَطَوعُ اَلْجَبَلُ اَلْمَغْرُورِ، ... أَشْجَارِي

وَكَذَا فِيَ بِدَايَةِ اَلْبَيْتِ: أَقُولُ لِلْمُحْكَمِ ...

أَقُولُ لِلْنَاسِ

كما نجد هناك تكرارا في آخر البيتين: **أقول للمحكم الأصفاد حول يدي: ويكرر** لفظة يدي في بيت آخر **... وقيد يدي. وتكرار لفظة** الريح والنار في البيت الثاني ريحًا **... على نار، والبيت** الأخير **...** فعانقوني عناق الريح للنار.

[1] - السيد البحراوي، **عروض** ولإيقاع الشعر العربي، ص: (75،74).

وهذه التقنية الشعرية حديثة مكنته من التخلص من محدودية التطور في بنية القصيدة وظهر ذلك واضحا في ديوانه "**عاشق من فلسطين**"وأحيانا يستخدم درويش التكرار للتحريض كما نجد في قصيدته "برقية من السجن" حيث يقول:

فَعَانَقُونِي عِنَاقَ اَلْرِيَح لِلْنَارِ

فِي حَجْمِ مَجْدِكُمْ نَعْلِي، وَقَيْد يَدِي

فِي طُولُ عُمْرِكمْ اَلْمُجَدْوَلِ بِالْعَارِ[1].

بالإضافة إلى ما سبق ثمة تكثيف هائل في استخدام (ياء المتكلم) للدلالة على الصمود والتحدي: (.. كف ... أشعاري ... أشجاري ... أسواري ... حول يدي ... إصراري، مجدكم نعلي ...في هوى وطني)[2].

وانتشر التكرار في هذه القصيدة انتشارا متوازنا على مساحة القصيدة ضمن التراكيب الشعرية، فمنه ما تكرر مرتين ومنه ما تكرر ثلاث مرات ... إلخ.

2- الصورة الشعرية:

يرتبط مفهوم الصورة الشعرية برؤية الشاعر للعالم الموضوعي ودور الخيال في إبداعه عبر موهبة الشاعر وهو مفهوم يتكئ – أساسا- على منظور يتماس مع النشاط الفلسطيني؛ فالصورة الشعرية

[1] - محمود درويش، ديوان عاشق من فلسطين، مكتبة النور، حيفا، 1966،ص 61.

[2] ناصر علي، بنية القصيدة في شعر محمود درويش, ص: 89.

تشكيل لمعطيات عمليتين تمثلان جناحي الوعي الإنساني بنفسه وبعالمه هما عمليتا "الإدراك" و"التخيل"[1].

والصورة الشعرية ليست تشكيلا فحسب ولا منهجا في بناء القصيدة فقط وإنما هي – إلى ذلك- أسلوب تفكير وتعبير وموقف من العالم والفنان حين يعبر عن البيئة المحيطة على هيئة صور فإنه يقوم بتثمين إيديولوجي وجمالي لها، إنه يعبر عن موقفه إزاء الواقع وفق مثله الجمالية[2].

إن انبثاق الصورة الشعرية من الواقع وإن كان انبثاقا مغايراً له يجعل تاريخها تاريخا لمحاولات الفن أن يفرض رؤيته على ما حوله من وجود ليأتلف عزلته ويستنطق صمته، ومن هنا كانت أنماط الصورة الشعرية في تنوعها كيفيات متعددة لمعاينة الوجود ومعاناته فنيا. حسب شروط الواقع تكون كيفية تصويره، فإن واقعا مفعما بكل هذه المأساوية وممتلئا - رغمهما- بإرادة الحياة والصمود مثل الواقع الفلسطيني فإنه يشير إلى نمطين رئيسيين لتصويره جماليا قد يشترك محمود درويش مع غيره فيها، إلا أنه يتميز عنهم في خصوصيتها التشكيلية التي تفرز أنواعا متعددة للنمط الواحد.

وهذه الأنماط وهي:

1- الصورة الشعرية المتجاوزة.

2- الصورة الشعرية الرمزية.

1– الصورة الشعرية المتجاوزة:

[1] - محمد فكري الجزار، الخطاب الشعري عند محمود درويش، ص: 153.

[2] - لوزي جعفر، بين العلم والفن وبما فيه، مجلة الأفلام العراقية ، العدد 11، أوت، 1997م، ص: (159-160).

إن الشاعر يفتت العالم الموضوعي إلى مفردات أولية مدخلا إياها فيما يمكن أن تسميه (**الحالة المعجمية**)، هذه التي تحياها المفرد اللغوية قبل حياتها السياقية، وهو ما يمنح الإبداع التصويري من حرية التشكيل ما يتمتع به التشكيل اللغوي في إخراج الكلمة من المعجم إلى دلالية **السياق، فالصورة المتجاوزة تشكيل جديد تماما ومبدع كلياً**[1]ومن أمثلة هذا النمط من التصوير قول درويش في **قصيدة** (تأملات سريعة في مدينة قديمة وجميلة على ساحل البحر الأبيض المتوسط):

كُلُّ مَنْ يَرْحَلُ في اللَّيْلِ إلى اللَّيْلِ– أَنَا

كُلُّنَايِ قَسَمَ الحَقْلَ إلى اثنين:

مُنَادٍ ومُنَادَى لا يُنَادِيهِ– أَنَا

كُلُّ مَا يُعْجِبُنِي يَحْتَلُّهُ الظّلُّ هُنَا[2].

ففي هذه الأسطر **الشعرية تطالعنا العديد من الاستعارات** والإيحاءات التي تفتتح موسوعة من **التداعيات الذهنية، فقد شبه "درويش"** نفسه بالراحل في الليل إلى الليل. **ولا** يخفى هنا ما **تحمله كلمة** الليل في معان **ودلالات؛ كالظلم والهم والرحلة** إلى المجهول (ونلاحظ في هذه الصورة أيضا كثافة المعنى الدلالي **الذي تفتحه الاستعارة التشخيصية**(يحتله الظل هنا).

إن الصورة الشعرية المتجاوزة عند درويش فعل إبداعي يقع على الواقع ليعيد لتشكيله جماليا، **هذا من جهة ومن جهة أخرى فهو مواضعة تصويرية للغة هذا التشكيل**[1] ويتجسد ذلك كما في هذه الصورة:

[1] - محمد فكري الجزار، الخطاب الشعري عند محمود درويش، ص: 177.

[2] - محمود درويش، الديوان، تأملات سريعة في مدينة قديمة وجميلة على ساحل البحر الأبيض المتوسط، ص: 416.

رَأَيْتُ اَلْحَصَى أجْنِحَةُ

رَأَيْتُ اَلْنِدَى أسْلِحَه

عِنْدَمَا أَغْلَقُوا بَابُ قَلْبِي عَلَى

وَأَقَامُوا اَلْحَواجِزْ فِي

وَمَنَع التَجَوَل

صَارَ قَلْبِي حَارهُ

وَضُلُوعِي حِجَارَةٌ[2].

المجالات الدلالية بين الحصى والأجنحة والندى **والأسلحة...** إلخ مجالات متنافرة غير ملائمة للدخول في تركيب لغوي غير أن الشاعر يقصد تماما هذه المنافرة، حيث يدفع التركيب اللغوي دلالة مفرداته ومراجعها الخارجية بعيد عن قانون اللغة والواقع لتنتقل اللغة من التعبير إلى **التصوير، وينقل** الواقع من الصمت والحياد إلى الانفعال والفعل في الصورة[3].

وحيث ينبثق الإعجاز بدخل الإنسان في الطبيعي ويتحول القلب إلى تجسيد جماهيري **"حارة" و"الضلوع"** تجسيد أرض **"حجارة"** وبين الأرض والحجارة يتكثف الفعل الثوري في رمز طبيعي.

[1] - محمد فكري الجرار، الخطاب الشعرية عند محمود درويش، ص:168.

[2] - محمود درويش، ديوان أعراس، قصيدة الأرض، ص: (626،625).

[3] - محمد فكري الجرار، الخطاب الشعري عند محمود درويش، ص: 180.

إن جماليات الصورة المتجاوزة تكمن في قدرتها على تحرير المعنى من أسر الجملة **فهي تتجاوز** الواقع من خلال استثماره لكي تقييم تشكيلات لا يعتقل المعنى **داخله وإنما يطلقه** في أفق النص، كما في هذه الصورة التي يرسمها "بابلونيرودا"**الجيتار** والبندقية التي تتضمن السياق التاريخي له[1].

يَشْلَقُ اَلْجَيْتَارُ

سِتُ سَنَابِلُ تَأْتِي مِنْ اَلأسْرَارُ

تَنْهَمِرُ اَلْجِهَاتُ عَلَيْه – مِنْهُ– وَهَكَذَا تَأْتِي اَلْخُلاَصَةُ

إِنَّ خَمْسَ أَنَامِلَ تَحْمِي اَلْمُحِيُط مِنْ اَلْجِفَافُ

وَيَغْضَبُ اَلْجَيْتَارُ[2].

تشلق الجيتار إنها بداية الفعل، محاولة الوصول إلى النغم المخبوء في أوتاره **"سنابل" رامزا من خلال العدد "ست"** إلى رفاق الشاعر- نيرودا- إلا أنه رمز لا يحيل إلى مرموز وإنما ينغرس في الصورة مرموزه التاريخي إلى مرموزه الطبيعي.**تنهمر الجهات عليه- منه- فيصبح الجيتار مركزا لاستقطاب** الجهات جميعًا باتجاه الخصب،"إن خمس أنامل تحمي المحيط من الجفاف" إنه النغم العالي إذ يتدفق **من اللقاء الإعجازي** بين الجيتار والأنامل الخمس في مواجهة الموت المستكن في لفظ الجفاف الرامز إلى الطرف النقيض من العزف الثوري.**و**يتوسل محمود درويش تحت هذا النمط من التصوير جملة من الوسائل من أبرزها (التشبيه).

[1] - المرجع نفسه، ص: 183.

[2] - محمود درويش، ذاهبون إلى القصيدة، مجلة الشؤون ,قسنطينة، ع 46، 1975، ص: 41.

ويعرف الناقد والبلاغيون التشبيه بأنه <<علاقة مقارنة تجمع بين طرفين لاتحادهما أولا اشتراكهما في صفة أو موعة من الصفات، وهذه العلاقة قد تستند إلى مشابهة حسية وقد تستند إلى مشابهة في الحكم أو المقتضى الذهني الذي يربط بين الطرفين المقارنيين دون أيكون من الضروري أن يشترك الطرفان في الهيئة المادية[1].

وفي قصائد محمود درويش نجد الكثير من التشبيهات المتوسطة والقريبة في تركيبها من تشبيهات القدماء الذين يركزون على الصفة الحسية في الصورة الشعرية ومن أمثلة هذا النوع من التصوير التشبيهي ما نجده في قصيدة (أقبية، أندلسية، الصحراء) حيث يقول درويش:

وأَحْنَيْتُ ظَهَرِي عَلَى عَتَبَةْ

وأَنْزَلْتُ حَرَّيَّتِي مِثْلَ كِيَسٍ مِنْ الفَحْمِ، ثُمَّ هَرَبْتُ إلى القَبْوِ[2].

ففي هذا المقطع شبه درويش حرّية بكيس من الفحم عن طريق أداة التشبيه (مثل). ويسمى هذا النوع من التشبيه بـ (التشبيه المرسل<<)وهو تشبيه ذكرت فيه الأداة وبناءه يتطلب صنعة كبيرة لا تفننا خاصا>>[3].

ولا يبدو في هذه الصورة التي رسمها "محمود درويش" أي تكلف أو إبداع باستثناء تشبيه شيء معنوي (الحرية) شيء حسي (كيس فحم) وذلك على سبيل التهكم، لأن الفحم ليس من المعادن

[1] - جابر عصفور، الصورة الفنية في التراث النقدي والبلاغي عند العرب، المركز الثقافي العربي، بيروت، لبنان، ط3، 1992، ص: 172.

[2] - محمود درويش، ديوان حصان المدائح البحر، قصيدة (أقبية، أندلسية، الصحراء)، ص: 388.

[3] – رابح بوحوش، اللسانيات وتطبيقاتها على الخطاب الشعري، دار العلوم للنشر والتوزيع، الحجار،عنابة، (د.ط)، (د.ت)، ص: 154.

النفيسة كالذهب والفضة ... إلا أن درويش أراد أن يبين أن أغلى شيء لدى الإنسان – هو الحرية- أصبحت في ظل الاحتلال لا تساوي شيئًا.

ويقول محمود درويش أيضا في هذا النمط:

وعَنَّ اْفتِرَاقِي عَنَ الرمْلِ والشُّعَرَاءِ القُدَامَى، وعَن شَجرِ لَمْ يَكُنْ امْرَأَة

ولا تّمُتْ، أَرجُوكَ، لا تَنْكَسِرْ كالمَرَايَا، ولا تَحْتَجِبْ كالوَطَنْ

ولا تَنْتَشِرْ كالسُّطُوحِ وكالأَودِيَةْ[1].

إن جميع التشبيهات في هذا المقطع لا تتعدى حدود الواقع الفلسطيني المعاشر، فالشاعر في هذا الحوار الداخلي، يترجى مخاطبه أن يتشبث بالحياة ويقاوم الموت وقد شبه بالمرايا (في الانكسار) وبالوطن في (الاحتجاب). وبالأودية والسطوع في (الانتشار) وباستثناء تشبيه الشاعر للاحتجاب بالوطن والذي يدل على قمة التهكم من هذا الواقع الذي يصبح فيه الوطن مثالا للغياب، فإن التشبهين الآخرين لا يرقيان إلى النمط الإيحائي إلا من باب سخرية الشاعر من سذاجة الواقع .

ومن أمثلة الصور التحسينية تشبيه "درويش"لفلسطين بوشم اليد تعبيرا منه على مدى تعلقه بها، يقول في قصيدة (اللقاء الأخير في روما):

صَبَاحُ اَلْوَرِدِ يا مَاجِدْ

صَبَاحُ اَلْوَرِدِ

قُمْ اِقْرَأْ سُورَةً اَلْعَائِدْ

وَشدَّ اَلْقَيْدْ

[1] - محمود درويش، ديوان حصار لمدائح البحر (أقبية، أندلسية، الصحراء)، ص: 389.

عَلَى بَلَدٍ حَمَلْنَاهُ

كَوْشَمِ اَلْيَدْ[1].

ففي هذه الصورة شبه "درويش" فلسطين (البلد)بوشم اليد عن طريق أداة التشبيه (الكاف) ووجه الشبه بينهما مدى حب هذا الوطن وشدة تعلق القلب به حتى صار عين الشاعر مثل وشم اليد الذي يلازم صاحبه في كل **زمان ومكان.**

2- الصورة الشعرية الرمزية:

يعتبر الرمز من أهم وأبرز أساليب الشعراء المعاصرين في التعبير عن مشاعرهم الإنسانية **المختلفة.** وتدعو الرمزية من حيث هي اتجاه فتي إلى الا**رتقاء فوق الواقع المحسوس** إلى العالم المثالي **المنشود ويتخذ من الرمز أداة للربط بين هذين الأفقين. إذ يعتمد الرمز على التشابه النفسي بين** الأشياء وهو ثمرة يقتطفها **الشاعر من خلال إدراكه الحدسي للعلاقات العميقة والخفيفة بين الظواهر** المادية وما يختبئ وراءها من أسرار.

ويرى عالم النفس النمساوي "**فرويد**"أن الصورة الشعرية رمز مصدره اللاشعور والرمز أكثر امتلاء وأبلغ تأثيرا من الحقيقة الواقعية، فهو ماثل في الخرافات والأساطير والحكايات وكل المأثور الشعبي[2].

وقد أستلهم الشاعر"محمود درويش" العديد من الرموز التراثية ليعبر بها عن تجاربه الخاصة ويمكن تقسيم التراث في نص درويش إلى تراث ديني وتراث تاريخي وتراث أدبي.

أ- التراث الديني:

[1]- محمود درويش، ديوان حصار لمدائح البحر، قصيدة اللقاء الأخير في روما، ص: 407.

[2] - ينظر، فرويد، تفسير الأحلام، تر مصطفى مفوان، دار المعارف، مصر، (د.ط)، (د.ت)، ص: 358.

لقد ستلهم محمود درويش العديد من الرموز الإسلامية ليعبر بها عن بعض مواقفه تجاه واقعه من ذلك ما نجده في قصيدة (تأملات سريعة في مدينة قديمة وجميلة على ساحل البحر الأبيض المتوسط) من ديوان حصار لمدائح البحر.

ألفٌ، بَأءٌ، وَيَاءٌ

كَيفَ كُنَا نَقضَمُ الأَرْضُ

كَمَا يَقْضِمُ طِفْلٌ حَبَّةَ الخَوْخ

وَنَرْمِيهَا كَمَا يُرْمَي الْمسَاءُ

فيِثِيَابُ الزَّانِيَةْ[1].

ففي بداية هذه الأسطر يتداخل الموروث الديني الإسلامي في الاقتباس من القرآن الكريم، إذ تذكرنا هذه الأحرف (ألف، باء، ياء) بافتتاحيات سورة قرآنية (ألم، ألر...) وربما كان محمود درويش يرمي بهذا الاستهلال إلى أننا كنا نملك الأرض كما نملك اللغة.

ويقول درويش في مقطع آخر من القصيدة:

أَلْفُ شَبَّاكٍ عَلَى البَحْرِ الذِي قَدْ أَغْرَقَ الإِغْرِيقِ

كَيْ يُغْرِقَنَا الرُّومَانْ

بَيْضَاءُ هِيَ الجُدْرَانُ

زَرْقَاءُ هِيَ الْمَوجَةُ

سَوْدَاءُ هِيَ البَهْجَةُ[1].

[1] - محمود درويش، الديوان، تأملات سريعة في مدينة قديمة وجميلة على ساحل البحر الأبيض المتوسط، ص: 410.

وتتمثل المعاناة التي يعاني منها الشاعر في البحر والموج والغرق الذي يرمز له بالرحيل من **ناحية** وللعدو الصهيوني ومن يقفون وراءه من جهة أخرى ويدعو درويش إلى **الإقرار بالحقيقة وهي الاعتراف بدولة فلسطين ومطالبته برحيل اليهود.**

ب– التراث التاريخي:

لقد حاول الشعراء المعارضون استحضار المواقف التاريخية ذات الدلالات المعنية للإيحاء **بالأبعاد الحضارية والإنسانية المعاصرة ومن خلال استحضارهم لتلك** المواقف وما صاحبها من تجارب **شعورية يضعون بين يدي** المتلقي عالمين عالم قديم له قدسية، **ومعاصر له ضرورته**[2].

يقول درويش في هذا المنوال:

أَنَا أَلْفُ عامٍ من اللَّحْظَةِ العَرَبِيَّةِ، أبْنِي عَلى الرَّمْلِ مَا تحمِلُ الرِّيحُ

من غزوات، ومن شهوات وعطر من الهند، أَذْكُرُ دَرْبَ الحريرِ

إلى الشَّامِ، أذكر مدْرسة في ضواحي سمر قند، وامرأةً

تقطف التمر من كلماتي

وتسقط في النَّهْرِ؟[3].

في هذه الأسطر نجد الشاعر يستحضر مجموعة من الأمكنة التاريخية مثل الشام **وطريق الحرير** والهند، وسمرقند، وربما يعني استحضار الشاعر لهذه الأمكنة التاريخية نتيجة ضيقهُ بالأشياء التي تتكسّر

[1] - محمود درويش، الديوان، تأملات سريعة في مدينة قديمة وجميلة على ساحل البحر الأبيض المتوسط، ص: 412.

[2] - ينظر، عدنان قاسم ،التصوير الشعري، ص199.

[3] - الديوان، (أقبية، أندلسية، صحراء)، ص: (388،387).

في داخله جراء الهزائم المتوالية. بالإضافة إلى حنينه إلى هذه الأمكنة التي تحولت بمرور الزمن إلى ذكريات خالدة لا تنسى.

كما نجد الشاعر في هذه القصيدة يكرر ذكر "الأندلس" للدلالة على كل ما له علاقة بالحنين والذكريات يقول "درويش":

مَزَّقَ شرايِيْنَ قَلْبِي القَديَمْ

بأغْنَيةِ الَغجَرِ الذَّاهِبِيَنَ إلى الأَنْدُلَسْ

وَعَنِ اْفتِراقِي عن الرَّمِلَ، وَالشُّعَرَاء القَدامَى، وعَنْ شَجر لَمْ يَكُنْ امرأَهْ[1].

إن قلب الشاعر يتمزق كلما سمع عزف أغاني الغجر وهي تشق طريقها إلى الأندلس، ولعل هذا الحنين الجارف إلى الأندلس هو ما حدا " **بدرويش**" إلى تكرار مجموعة من البدائل التي تدعم الذكريات وتهز الوجدان.

ج- التراث الأدبي:

لقد لجأ الشعراء الحداثة إلى شخصيات ونماذج تاريخية أدبية، يستلهمون مواقفها وأحداث حياتها، ويسقطون عليها تجاربهم المعاصرة وخبراتهم الحياتية المعقدة عبر حوار وتفاعل بَنَّاء كانت نتيجة (قصيدة لقناع)التي باتت تشكل ظاهرة مهمة من ظواهر الشعر العربي الحديث.

وقد تعددت تعريفات النقاد إلى القناع، فالبياتي مثلا يرى أن القناع <<هو الاسم الذي يتحدث من خلاله الشاعر نفسه متجرداً من ذاتيته>>[2].

[1]- الديوان، (أقبية، أندلسية، صحراء)، ص: 389.
[2]- عبد الوهاب البياتي، تجربتي الشعورية، ملحق بالديوان، دار العودة، بيروت، لبنان، (دط)، 1972، ص: 73.

ويرى جابر عصفور أن القناع <<رمز يتخذه الشاعر العربي المعاصر، ليضفي على صورته نبرة موضوعية شبه محايدة تنئ عن التدفق المباشر...[1]

والشاعر في تماهيه خلف قناعه الذي وظفه لا يذوب كليا في هذا القناع، كما أنه لا يظهر بالصورة المباشرة وإنما يظهر همّ الشاعر ووجدانه في صورة هذا القناع فيصبح القناع بتجربته هو شاعر واللسان الناطق بهذا الهمّ، وهو بهذا الأسلوب يحقق حالة من الإيحاء والامتزاج بينه وبين القناع مضيفًا بعض ملامحه لقناعه ومستعيراً بعض ملامح القناع لنفسه[2].

وفي خضم التفات الشعراء العرب المحدثين إلى الماضي كان "المتنبي" حقلا دلاليا ثريا (لم يختزله) في تاريخ الشعر العربي من دلالات شعرية وسياسية واجتماعية مختلفة، ويتفاوت توظيف المتنبي عند الشعراء المحدثين بين الرمز والقناع، كما يوظف توظيفًا أدبيا وتاريخيا بصفته شخصية محورية في النص لا توظيفا هامشيا والشاعر الحديث يستخدم "المتنبي("رمز إقناع) في نسيج النص الشعري ويذيبه فيه لتصوير الحاضر مع الحفاظ على المرجعيات التاريخية لشخصية المتنبي.

وفي ديوان حصار لمدائح البحر خصص "درويش"قصيدة كاملة كقناع لشخصية المتنبي وهي قصيدته المشهورة (رحلة المتنبي إلى مصر). ودرويش حينما يختار المتنبي ويجعله بساقه وملابساته التاريخية محور القصيدة لا يأتي اختيار ذاتيا معزولا، وإنما هو اختار محكوم بعلاقة الشاعر بالواقع الذي يعيشه وبعانيه.

ويقول درويش على لسان "المتنبي":

قَدْ جِئْتُ مِنْ حَلَبَ وَإِنِي لاَ أَعُدَدْ إِلَى اَلْعِرَاقِ

[1]- جابر عصفور، أقنعة الشعر المعاصر، مجلة الفصول، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، مصر، العدد 4، 1984، ص: 123.
[2]- المرجع نفسه ,ص:130.

سَقَطَ الَشَّمَالُ فَلاَ أُلاَقِي

غَيْرَ هَذَا الدَّرْبِ يَسْحَبَنِي إِلَى نَفْسِي ... ومِصْرُ

كَمْ اِنْدَفَعَتُ إِلَى الصَّهيلِ

فَلَم أَجِدْ فرسًا وفرسانًا

وأَسْلَمَنِي الرَّحِيَلُ إِلَى الرَّحِيلِ

ولاَ أَرى أَحَدا هُنَاكَ.[1]

إن نص درويش هذا لا يصادر من خلال القناع شخصية المتلقي فحسب وإنما تجعله طرفا في النص وله أن يبحث عن وجهه بين الوجوه (**درويش/** المتنبي)ويبحث عن اسمه بين الأسماء المستعارة، **فالرموز تمتلك خاصية** (التنافذ)والغوص في الزمكان الجديد وهي على نحو فني المشبه والمشبه به معا، **هي الماضي والغد معا والغائب والشاهد أيضا.**

ويمضي درويش في استثمار شخصية المتنبي وما مرت به من أحداث ومواقف إلى الدرجة التي تتحول فيها القصيدة إلى استعارة موسعة.

وفي نهاية هذا يمكننا القول إن أنماط الصورة الشعرية عند **"درويش"ذات علاقة وطيدة بالواقع** الفلسطيني ومن هنا كانت إضاءة الواقع للصورة.**سواء كانت مطابقة أو متجاوزة أو رمزية واحدة من أهم أدوات تفهمها وقد كانت ثورية الشاعر لتنسيقات واقعه** وأشكاله يعني الدخول في أفق ترميزي لا يأسر الدلالة بقدر ما يجعلها مفتوحة على احتمالات امتلاك المعنى.

3– الرمز والأسطر:

[1] -محمود درويش،حصار لمدائح البحر،ص:106.

أ- الرمز:

هو كيان حسي يثير في الذهن شيئا آخر غير محسوس، أي أنه يبدأ من الواقع ولكنه بالخطوة التالية يجب أن يتجاوزه إلى ما وراءه من معان مجرده[1].

وأول ما ينبغي إدراكه في هذا الصدد أن الرمز ليس جميعا لأطراف الأشياء بعضها إلى بعض وإنما هو رؤيا يتحقق فيها التفاعل بين الذات والموضوع فهو تجسيد التمني بشكل مادي **وهو يبعث المادي ويضفي عليه حيوية وحركة، وهو يوحد بين ما يبدو مبعثرا من عناصر الوجود ويكشف علاقاته** بغيره[2].

ب- الأسطورة:

ننتقل إلى جو الأسطورة كمصطلح تشير أحيانا إلى القصص القديمة على اعتبار أنها الجزء القولي المصاحب للطقوس البدائية، وأحيانا تشير إلى أشكال الإيمان المختلفة على أن الذي يعنينا من لأسطورة، أنها ليست مجرد نتاج بدائي، إنما هي عامل جوهري وأساسي في حياة الإنسان في كل عصر في إطار أرقى الحضارات ومن هنا برزت أهمية الحاجة المعاصرة إلى خلق أسطوري كنتيجة **مباشرة لإحسان الفنان الحديث** بانعدام القيمة الشعرية والفنية في حياتنا الحاضرة، بما فيها من ماديات آلية[3].

[1] - محمد فتوح أحمد، الحداثة الشعرية وتجليات، دار الغريب، القاهرة، 1989، (د.ط)، ص: 335.

[2] - محمد فتوح أحمد، الحداثة الشعرية وتجليات ، ص: 343.

[3] - السعيد الورقي، لغة الشعر العربي الحديث مقومات الفنية وكافاتها الإبداعية، دار المعرفة، (د.ط)، 2003، ص: 142.

أدرك الشاعر العربي الحديث أن الحياة ليست إلا دراما ممتدة عبر التاريخ طرفاها الإنسان والزمان وامتلأت القصيدة الدرامية بالعديد من الأصوات المستحضرة من التاريخ برصيدها الانفعالي الكامن في ارتباط الصوت بالموقف التاريخي أو الأسطوري[1].

وللأسطورة أثر تركته على بعض الأعمال الفنية فلا يمكن لأي واحد أن يستهين به، لأن الشاعر وجد الأسطورة وكأنها متنفس يستكين إليه.

وبالحديث عن الرمز والأسطورة وفي ظل دراستنا لأشعار محمود درويش ينبغي لنا الإشارة لهما وكيف برز كل من الأسطورة والرمز في أشعاره كما في قصيدته (عدوة إسماعيل) يحيل محمود درويش إلى قصة العرب الأكبر إسماعيل ويستعيد أصداء صوته- كرمز للتضحية والفداء- من خلال صوت سماه إسماعيل المعنى الذي يردد على عودة أغنية شعبية "تبشر بأن كل شيء سوف يبدأ من جديد"وينجذب الشاعر إلى صوت المغني فيمسه طرب سماوي ويتحرك المعنى فيطير من سفح إلى سفح رخامي ويركض في لجج حليمة ويرى أنه بالغناء "يصبح كل شيء ممكنا أقرب الوجود" ولا ينسى أن يحيل إلى موقف "الذبح في قصة إسماعيل، فيصير هو ذبيح العصر"[2].

كَبَقِيَةُ الصَحْرَاءُ، يَنْحسر الفضاء عَنْ الزمَانْ

مَسَافَةُ تَكْفِي لِتَنْفَجِرُ القَصِيدَةُ، كَانَ إِسْمَاعِيلُ

يَهْبِطُ بَيْنَنَا لَيْلاً، وَيَنْشِدُ: يَا غَرِيبُ

أنَا الغَرِيبُ، وَأَنْتَ مِنِي يَا غَرِيبُ، فَلتَرحَلُ

[1] - المرجع نفسه، ص: 156.

[2] - فوزي عيسي، تجليات الشعرية في الشعر المعاصر، منشأ المعارف، مصر 1997، (د.ط)، ص: 24.

الصَحْراءُ فيِ الكَلِمَاتُ، وَالْكَلِماتُ تَمَهلْ قُوَة

اَلأشْيَاءُ: عُدْيَا عُود ... بَالْمَفَقُودِ وَاَذْبَحِني

عَلَيْه مِنْ البَعِيدِ إَلَىَ البعِيدِ

هَلِلُويَا

هَلِلُويَا

كُلْ شَيَءٍ سَوْفَ يَبْدَأُ مِنْ جَدِيَدْ[1].

ولا يتقطع بانقطاع الرحلة الزمنية أو المشهد بل يمتد عبر مشاهد الرحلة أو السيرة ففي الرحلة الثانية المعنوية "فوضى على باب القيامة" يمتد السياق باستدعاء صورة الأم في قصيدة "تعاليم حورية" التي تستدعي بدورها صورة "هاجر" أم إسماعيل وهي تواجه الواقع الجديد، واقع الشتات بقسوته[2].

هي أخت هاجر، أختها من أمها تبكي

من النايات موتى لم يموتوا، لا مقابر حول

خيمتها لتعرف كيف تنفتح السماء، ولا

ترى الصحراء خلف أصابعي لترى حديقتها[3].

[1] - محمود درويش، ديوان لما تركت الحصان وحيداً، ص: 107.

[2] - فوزي عيسى ، تجليات الشعرية في الشعر المعاصر، ص: 25.

[3] - محمود درويش، ديوان لما تركت الحصان وحيداً، ص: 109.

ويمثل التوظيف الأسطورة محوراها ما بين محاور التجديد في القصيدة المعاصرة ويأتي على أكثر من صورة فقد يكتفي فيه بالإشارة الأسطورية كما مر في الإشارة إلى "جلجامش"أو "الآلهة الكنعانية" أو "الطائر الفنيقي"[1] .

كقوله:

كَانَتْ اَلْحَرْبُ اِنْتَهَتْ

وَرِمَادُ قَرِيَتنَا اِخْتَفَى بسَحَابة سَوْدَاءُ لَمْ

يُولِدْ عَلَيْهَا طَائِرُ اَلْفينَيْقي بَعْد[2].

وقد تبنى القصيدة على تيمة أسطورية مثل قصيدة مصرع العنقاء، حيث يتكئ على دلالات هذا الطائر الخرافي الذي ارتبط في الذاكرة الأسطورية بأنه حيوان خالد متجدد لا يموت، وإذا مات فإنه يبعث من رماده وتنتقل هذه الدلالات لتصير **العنقاء رمز الثورة الخالدة أو الوطن الخالد**[3].

وتعود صورة العنقاء للظهور مرة ثانية في قصيدة **"أيام الحب السبعة"** ليؤكد على تجذر صورة العنقاء في الوجدان الشعري والجمعي حيث يستثير محمود درويش شعبه إلى الثورة والتضحية ليخرج- كالعنقاء- من النار كائنا جديدا متحدا[4].

وتمثل القصيدة **"قافية من أجل المعلقات"**شكلا آخر من أشكال التجديد في القصيدة المعاصرة بحيث أن الشاعر في سعيه الدؤوب بإعادة تأليف ماضيه يستحضر تاريخه العربي أو تاريخ

---

[1] - إبراهيم رماني، الغموض في الشعر العربي الحديث، ديوان المطبوعات الجامعية، بن عكنون، الجزائر، (د.ت)، ط2، ص: 31.

[2] - محمود درويش، الأعمال الشعرية الكاملة، ص: 83.

[3] - فوزي عيسى، تجليات الشعرية في الشعر المعاصر، ص: 38.

[4] - المرجع نفسه ، ص: 38.

القبائل العربية قبل الإسلام حين كانت موزعة بين ولائها الفارسية والجوار الرومي، ولأنه يسجل سيرته أو يكتب تاريخه في سياق حاضرة فإنه يلوذ باللغة الخالدة لغة المعلقات فيسكنها ويتخذها وطنا عوضا عن وطنه الضائع[1].

مَا دَلَنِي أَحَدٌ عَلىَ أَنَا الدَلِيْلُ–أَنَا الدَلِيْلُ

إِلىَ بَيْنِ البَحْرِ وَالصَحْرَاءُ، مِنْ لُغَةٍ وُلَدَتْ

عَلىَ طَرِيقُ الهَنْدَيينْ قبِيْلتَيْنِ صَغِيرتَيْنِ عَلَيْهمَا

قَمرًا الَدِيَانَاتْ اَلْقَدِيمَةُ وَآلاَمُ وَالْمُسَتْحِيلُ

وَعَلَيْهِمَا أَنْ تَحْفِظا تِلْكَ اَلْجوَارُ الْفَارِسِي

وَهَاجِسْ الرُومِي كَبِيرْ، لِيَهْبطُ الزَمَنُ الثَقِيلْ

عَنْ خَيْمَةِ الْعَرِبِي أَكْثَرُ مِنْ أَنَا؟ هَذَا

سُؤَالُ اَلآَخْذَيْنَ، وَلاَ جَوابُ لَهُ أَنَا لُغَتِي أَنَا

وَأَنَا مُعَلَقَةُ ... مُعَلقَتَانْ ... عَشَرْ. هَذِه لُغَتِي

أَنَا لُغَتِي[2].

إن اللغة هي وطن الشاعر الذي لا يستطيع الأعداء استلابه كما استلبوا أرضه ووطنه، واللغة هي هويته الأولى وتاريخه الحاضر وهي وسيلته للانتصار والخلود.

ويقول في ذلك:

[1] - أحمد أبو حاقة، الالتزام في الشعر العربي، ص: 35.

[2] - محمود درويش، الأعمال الشعرية الكاملة، ص: 64.

فَلَنَنْتَصِرْ

لُغَتِي عَلَى الدَهْرِ اَلْعَدُو– عَلَى سَلَالَاتِي

عَلَيَّ، عَلَى أَبِي، وَعَلَيَّ زَوَالْ لاَ يَزُولْ

هَذِهِ لُغَتِي وَمَعْجَزَتِي عَصَا سِحْرِي

حَدَائِقُ بَابَلِي وَمَسْأَلَتِي، وَهَوِيَتِي اَلأُوّلَى

وَمَعْدَنِي اَلصَقِيلُ

وَمَقْدَسِي اَلْعَرَبِي في الصَرَّاءِ

يَعِيدُ مَا يُسِيلْ

مِنْ اَلْقَوَافِي كَالنُجُومِ عَلَى عَبَاءَتِهِ

وَيُعِيدُ مَا يَقُولُ[1].

وتتأكد هذه النظرة، نظرة اللغة والوطن في قصيدة خلاف غير لغوي مع امرئ القيس، حيث **يفصل فيها بين ما تنطوي عليه تصرفات** امرئ القيس من تخاذل واستسلام باعتباره رمزا للأمراء العرب المعاصرين والإنسان العربي المعاصر وبين لغته التي تتحدى الزمن ولا ترضى بغير الخلود[2].

والمتتبع لأشعار محمود درويش يجد أن جُلَّ أشعاره قد لا تخلو من توظيف الأسطورة **والرمز ومن أمثلة** الرمز عنده هو اعتماده على التراث الديني ومن ذلك ما جاء في قصيدته <<أغنية إلى يافا>> إشارة إلى شخصية المسيح والعذاب الذي عاناه، فجعل من الفلسطيني مسيحًا معذبًا ومطارداً.

[1] - المرجع السابق، ص: 106.

[2] - أحمد أبو حاقة، الالتزام في الشعر العربي، ص: 37.

يَاقًا ... يَسُوعُكَ فِي اَلْقُيُودِ

عَارٍ، تَمَزَّقُهُ الخَنَاجِرُ، عَبَر صلبَان اَلْحدَودِ

وَعَلَى قبَابِك غَيمْةٌ تَبْكِي

وَخَفَاشِ يَطِيرْ[1].

وفي قصيدة (مطر) التي يقول فيها:

يَا نُوحُ، هَبَنِي غُصْنُ زَيْتُونٍ

وَوالدَتِي ...حَمَامَهْ

إِنَّا صَنَعْنَا جَنَّةً

كَانَتْ نِهَايتها صَنَادِيقَ القُمامَةْ!

يَا نُوحُ! ... لا ترحل بنا

إن الممات هنا سلامه

إِنَا جُذُورٌ لاَ تَعِيَشُ بِغْيَرِ أَرْضٍ ...

وَلَتَكُنْ أَرْضِي ... قِيَامَهْ[2].

يعصر الشاعر كل الدلالات والإيحاءات التي تحوط لفظة <<نوح>>ويتوجه إليه من حيث هو رمز للسلام والنجاة، ويطلب منه أن يهبه مقومات السلام، وأمارته غصن الزيتون والحمامة لكن الشاعر لا يريد لنوح أن يقلع بسفينة، بل يريد للقصة أن تحوّر لتغذي غرضه الفني وموقفه الإنساني[1].

[1] - ود درويش، ديوان، المجد للأطفال والزيتون، منشورات مكتبة المعارف، بيروت، 1908، ص: 05.

[2] - محمود درويش، ديوان الوطن المحتل، ص: 183.

أما عن الأسطورة فأمثلها كثر ومن ذلك ما جاء في قصيدته مديح الظل العالي واستحضارها في جو المغامرة والخيال والتنقل والترحال عبر البحر والتي يقول فيها:

عَمَّ تبحث يا فتًى في زورقِ الأوديسةِ المكسور؟

عن جيشٍ يحاربني ويهزمني فانطق بالحقيقة ثم أسأل: هل أكون مدينة الشعراءِ يومًا؟

عَمَّ تبحث يا فتًى في زورق الأوديسةِ المكسورِ؟

عن جيش أحاربه وأهزمهُ

وعن جُزرٍ ستُميها فتوحاتي،وأسال: هل تكون مدينة الشعراءِ وهْمَا؟

عَنْ مَوْجَةِ صَنيعَتهَا فيِ البَحْرِ

عَنْ خَاتَمْ

لأسَّيَجَ اَلْعَالِمْ

بِحَدُودِ أَغُنيتِي

وَهَلْ تَجِدُ اَلْمُهَاجِرُ مَوْجَةً؟

يجدُ اَلْمُهَاجِرُ مَوْجَةً غَرَقَتْ وَيَرْجِعُهَا معَهُ[2].

في هذا المقطع الشعري يكشف الشاعر عن بؤرة الأزمة الذي فيه يضع نفسه بوعي أو بدون وعي موضع البطل في هذه المأساة على مختلف المستويات التي يعبر عنها أي ذاته وراءه عن الجماعة

[1] - عدنان حسام قاسم، التصوير الشعري رؤية نقدية لبلاغتنا، الدار العربية للنشر والتوزيع، ص: (207-208).

[2] - محمود درويش، الأعمال الشعرية الكاملة، ص: 377.

الإنسانية التي تنتمي إليها. ويتجه الحوار إلى تجاوز محنة "أودسيوس" أو "عوليس" إلى ما يمكن أن يطلق عليه مقابل ذلك (أسطورة الرحيل والبحث عن الوطن الضائع).

2) على مستوى المضمون

1- الثورية على الواقع السياسي:

كانت النكبة في فلسطين نقطة الانعطاف الكبرى في يقظة العرب الحديثة فقد أيقظت المأساة أمتنا العربية على الخطر وأظهرتها على حقيقة صارخة وهي أن الذين خاضوا معركة النكبة لم يكونوا يحسون إحساسا كافيا بالولاء للأرض العربية والوطن العربي وكرامة الأمة العربية فكانوا الأداة المسخرة لهزيمة أمتهم، بملاينيها أمام حَفْنَة من شُذاد الآفاق لا يبلغون المليون وجعلوا من الحرب الفلسطينية (مهزلة عربية) ومرَّغوا بخيانتهم تاريخ العرب الحديث وجلّوه بالعار والذل ونفخت هذه الحقيقة روح التمرد والثورة في أعماق جيل النكبة[1]، الثورة المختلفة جد الاختلاف في طبيعتها وأبعادها عن كل انتفاضة عربية أخر سبقتها في تاريخنا الحديث[2].

وعكس الأدب المعاصر هذه الروح المتمردة الثائرة المنطلقة، فتدفقت النقمة في شعر المأساة تؤجج كالنار[3]، وهاهي ذي تلتهب في شعر محمود درويش ذلك الشاعر الذي بدا لنا من شعره شاعر الغضب الثوري فالغضب يملأ شعره والتمرد يمد جذوره في كل بيت يكتبه والنار تشتعل على الدوام في حروفه أنه عاصفة تهب على الواقع الفلسطيني الأليم حيث يريد أن يدمر كل مسببات الألم حتى

[1] - صلاح الأشتر، مأساة فلسطين وأثرها في الشعر العربي المعاصر، ص: 19.

[2] - محمد النويهي، قضية الشعر الجديد، ص: 400.

[3] - صلاح الأشتر,مأساة فلسطين وأثرها في الشعر العربي المعاصر، ص: 19.

يعود العدل إلى الحياة، فشعره سياسي يرتكز على ركائز وطنية، قومية، إنسانية وهذا **ما يؤكد أنه شعر** يستند إلى نظرية ثورية استمدها الشاعر من عقيدته الحزينة[1] **ويتضح ذلك جليًا (الروح الوطنية والسياسية)** ما سنعرضه في القصائد التالية:

لِأَنَ صَوْتِي يَابِسٌ كَسَارِيَةِ العَلَمِ

وَيَدِي فَارِغَةَ كالنشيد الوطني

وَلِأَنَ ظِلِي وَاسِعُ كمهْرجَان

لِأَنِي هَكَذَا

فَأَنَا مُوَاطِنٌ فِي مَملَكَةِ لَمْ نُولَدُ[2]

إن حالة الوجود في الغياب "تتكئ في شرح غيابها على مجموعة الرموز التي تمثل تكفيفًا لمجموعة من **القيم الوطنية** أو هكذا يجب إلاّ أن هذا الا**متلاء القيمي** حين يظل أسير رمزه دون أن يسجل وجوده **الفاعل على** صفحات التاريخ يصبح رمزا للجفاف والفراغ والترهل وتصبح تلك الرموز علامة هجائية ممتلئة بال**سخرية ومتواضع عليها وهو ما يفسر دورها الإيضاحي** عبر التشبيه، إن الشاعر غير معني أساسا بصوته أو يده أو ظله وليس كل هذا هو مبرر وجوده الغيبي وإنما المفارقة أنه **يتحايل على اللغة** ربّما **الرقيب ليفضح الواقع (الوطن)** العربي **الذي اختزل** في علم ونشيد وطني ومهرجان لا شيء بعد.

ونجد هذه الصورة نفسها في قول درويش:

هَمُ يَحرثُونَ طَفولتنا، ويصُكُون أسلِحَةً من أساطِير

[1] - ياسين أحمد فاعور، الثورة في شعر محمود درويش، ص: [179-182].

[2] - محمود درويش، ديوان أحبك أو لا أحبك، ص: 288.

أَعلاَمُهُم لا تغني وأَعْلاَمُنَا تُجهِدُ الرَعْدَ

نَقصِفُهُمُ بالحروف السَّمِينَةِ: ض– ظ – ص

ق– ع– ش ثمَّ نقول انتصرنا وَمَا الأَرْضُ؟ مَا قِيَمةُ

الأَرْضِ؟ أَتربَة وَوُحَولَ، نُقَاتِلُ أَوْ لانُقَاتِلَ؟[1]

لَيْسَ مُهِمًا ذَلِكَ مَا دَامَت الثَوْرَةُ العَرِبِيَةُ مَحْفُوظة

في الأَنَاشِيدِ والعِيدِ وَالبَنْكِ وَالبَرْلَمَانِ

يتضح من خلال هذه الأبيات السخرية المرة في المقابلة بين "**أعلامهم لا** تغني وأعلامنا تجهض **الرعد**" تفسر هجاء الواقع العربي في الجملة الأخيرة إنه الواقع الذي أفرز صورة متأخرة نوْعًا ما في غزو بيروت: .. **ولا جديد لدى العروبة بعد شهر يلتقي كل الملوك** بكل أنواع الملوك من العقيد إلى **الشهيد.**

الآن فالأحوال هادئة تماما مثلما كانت، إن الموت يأتينا بكل سلاحه الجوي والبري والبحري، **مليون انفجار** في المدينة إن الصور الثلاثة ترتبط عضويا على مستوى العجز العربي فالرموز الوطنية الفارغة ترتبط بإهدار القيمة الفعلية للأرض.. **الوطن.. القومية فأهم من كل شيء** – حتى الوطن- أن تبقى الثورة العربية محفوظة، أين؟ في فراغ (الأناشيد والعيد والبنك والبرلمان) وفي غزو بيروت يكشف العجز العربي وجهة بفداحة (**فالأحوال هادئة تماما**) وإذا كانت ثمة قضية للبحث فإنها فلسفة **الأشياء ولا واقعها (خطر اليهود) ليس على الفلسطينيين** الآن ولا العرب جميعا فيما بعد. وفي مقابل

[1] - محمود درويش، ديوان أحبك أو لا أحبك ، ص: 445.

هذا العجز العربي نجد الأعلام الصهيونية لا تغنى (وأعلامنا تجهض **الرعد**) وتحت ظلالها يصكون الوهم أسلحة ويقتلون حتى الأطفال، بينما نحن (**نقصفهم بالحروف السمينة**).

وتتطور البشاعة في غزو بيروت ليكونوا هم الموت نفسه (**وإن الموت يأتينا بكل سلاحه الجوي** والبري والبحري) إن (مليون انفجار في المدينة) و (**لا جديد لدى العروبة**) لأن (**الأحوال هادئة تماما كما كانت**) ويقول محمود درويش:

أَيُهَا المَارُونَ بَيْنَ الكَلِمَاتِ العَابِرَةِ / احْمِلُوا أَسْمَاءَكُمْ وَانْصَرِفُوا

وَاسْحَبُوا سَعَاتِكُمْ مِنْ وَقْتِنَا وانْصَرِفُوا / وَاسْرِقُوا مَا شِئْتُمْ مِنْ زَرْقَةِ البَحْرِ

وَرَمْلِ الذَاكَرَةِ

وَخُذُوا مَا شِئْتُمْ مِنْ صُوَرٍ كَيْ تَعْرِفُوا

أَنَّكُمَ لَنْ تَعْرِفُوا كَيفَ يَبْنِي حَجَرٌ مِنْ أَرْضِنَا سَقْفَ السَّمَاءِ

وَتُقِيمُوا أَيْنَمَا شِئْتُمْ، وَلَكِنْ لاَتَمُوتُوا بَيْنَنَا

فَلَنَا فِي أَرْضِنَا مَا نَعْمَلُ

وَلَنَا المَاضِي هُنَا

وَلَنَا صَوْتُ الحَيَاةِ الأَوّلِ

وَلَنَا الحَاضِرُ، والحَاضِرُ، والمُسْتَقْبَلُ

فَأَخْرِجُوا مِنْ أَرَضِنَا مِنْ بِرِنَا... مِنْ بَحْرِنَا

مِنْ قَمْحِنَا ... مِنْ مِلْحِنا ... مِنْ جَرْحِنَا

من كل شيءٍ أَخْرِجُوا

مِنْ ذِكْرَيَاتِ الدَّاكِرَةِ

مِنْ كُلِ شيء أَخْرِجُوا

مِنْ ذِكْرَيَاتِ الدَّاكِرَةِ[1]

في هذه الأبيات نجد الخطاب مع العدو نفسه، وبصورة مباشرة **شجاعة لابكائيةلأن المخاطب هنا هو العدو، فهذا التفاعل والانسجام** في لغة الشاعر **كادلا يتحقق لو لا عملية الانسجام الفاعلة بين الشاعر وأصحاب الانتفاضة، وكأنه يصرح علانية بمضامين وهتافات أشبال الحجارة، لكن مثل هذا الأمر جاء بلغة ناجحة وفاعلة، ومقارنة شقية تتم عن عقل وفكر ناضجين، فالخطاب جاء مع العدو بداية، حيث الطلب المباشر لرحيله لذا جاء بصورة توكيدية** (آن أن تنصرفوا- آن أن تنصرفوا) **وهذا الأمر يبين لنا عملية الإصرار على الطلب المراد (الرحيل- الانصراف)** مع التهكم من الآخرين **حيث لا يريدهم أن يموتوا على أرض فلسطين.** وكأنه يرفض بقاء بقايا **من بقاياهم ، حيث تتحلل** أجسادهم فتصبح جزءا من التربة، لذا يرفض الشاعر مثل هذا الأمر، وهذا الرفض يرد فيه الشاعر بسياق آخر جميل هو مقارنة بين العدو وصاحب الحق **(فلسطين)**، فلصاحب الأرض أعمال كثيرة تطيع القيام بها، فعلاقة الود قائمة بين الأرض وصاحبها لأنها مبتداه ومنتهاه، فالماضي والحاضر والمستقبل كلها مجتمعة لصالح الأرض وصاحبها الفلسطيني وكذ**لك بداية الحياة والاستقرار كان على أرض فلسطين (ولنا صوت الحياة الأول) فعملية التمسك بالأرض هي عملية ذهنية شعورية جسدية، فهي تمثل الحقول الدنيوية والأخروية** (ولنا الدنيا والآخرة) وهذه مقارنة ناجحة لأن الشيء الذي

[1]- محمود درويش,الأعمال الشعرية الكاملة.ص115

يأخذه العدو وهو الوهم وإن طال الزمن، فالشاعر لم يمنح العدو شيئًا **سوى (زرقة البحر) فزرقة البحر** كما نحسها ما هي إلا كناية عن الوهم، لأن الماء لا لون له ولا طعم ولا رائحة، فأية زرقة هذه التي سيأخذونها، ولذا لا يأخذون إلا **صورًا** وهمية للبحر الفضفاض، والبحر رمز يحمل عدة مدلولا **تفقد يكون رمز للعطاء أو** للألم أو غير ذلك إلا أننا نحس **السعة هو الرمز المراد للبحر هنا، حيث السعة** غير محدودة في الذهن، كي يأخذوا الشيء الكثير من الوهم انعدمت امتيازات العدو وحتى في لغة الشاعر وشعره[1].

يقول محمود درويش:

لَسْتُ جُنْدِيًا كَمَا يُطْلَبُ مِنِي

فسِلاَحِي كَلِمَةً

يَا وَيْلَ مَنْ تَنَفَسَتْ رِئَتَاهُ اَلْهَوَاءَ

مِنْ رِئَةٍ مَسْرُوقَةٍ!

وَمَنْ بَنَي ... حَدِيقَةٍ ... تُرَابُهَا أَشْلاَءَ

يَا وَيْلَهُ مِنْ وَرْدِهَا المَسْمُومْ!![2]

في هذه الأبيات يخاطب محمود درويش الأعداء، ويحذرهم بأن الدماء التي يشربونها من جُثَثِ الشعب الفلسطيني، ستخنقهم في المستقبل القريب، كأنه يسمع صوتا من السماء يصرخ ويخاطب

[1] - دراسة في أدب الإنتفاضة الشعري، مجلة علامات، ج53 ،م14، 1425هـ ، 2004م، ص: (365-366).

[2] - محمود درويش، ديوان هي أغنية... **هي أغنية، ، ص:** 63.

الأعداء الذين أغاروا وهدموا بيوت الشعب الفلسطيني، وشيدوا بلاطهم على أشلاء الشعب وأنقاض بيوتهم ويقول أيضا:

حاصِرْ حصَارَكَ ... لا مفرُّ

سقطتْ ذراعكَ فالتقطها

واضرب عَدُوّك ... لا مفرُّ

وسقطتُ قربكَ، فالْتَقطنِي[1].

يتضح من خلال هذه الأبيات مجريات ووقائع القتال الذي يتكرر يوميًا بين الإنسان البيروتي الضعيف والوحيد بسبب سكوت الحكام العرب عمَّا يجري له وبين الجيش الإسرائيلي القوى المزود بجميع الأسلحة المتطورة والفتاكة والتي تُحْدِثُ كل يوم خسائر بشرية كبيرة و "محمود درويش"يشير إلاَّ أنه بالرغم مما يتعرض له هذا الإنسان الضعيف من أذى وألم كبيرين بفقدان أعضائه كالذراع التي تمثل الجزء الأساسي من جسده إلا أن الشاعر يحثه على مواصلة المقاومة والجهاد لتحرير الوطن .

2- الثورية على الواقع الاجتماعي:

إن أثر السلطة الظالمة والمملوكية الفاسدة والاغتصاب الأجنبي والإقطاع والتخلف الاقتصادي والرجعية الدينية والانغلاق الفكري والتعفن الأخلاقي قد انطبع في الأدب وفي الشعر منه خاصة. الأمة المنحطة لا تنتج إلا أدبًا منحطًا، والأدب المنحط يفعل بدوره فعله الذريع في استمرار انحطاط الأمة التي تكتفي به وترضى عنه هي حلقة مفرغة لا بد أن تحطم في مكان ما، والذي يحدث عادة هو أن بعض الأدباء لحسهم المرهف يكونون أول يشعرون بوطأة الأوضاع ويقتنون بضرورة التغيير

[1] - محمود درويش، مديح الظل العالي، دار العودة، بيروت، 1983، ص: 357.

يلتمسون إليه السبل ويعبرون في أدبهم عن أحلامهم وآمالهم. ثم يكون لأمانيهم هذه بعض الأثر في إحداث شيء من التغيير المنشود، وحين يحدث هذا التغيير ينعكس بدوره على الأدب فيدفعه إلى مزيد من الاحتجاج على الأوضاع والمطالبة بمزيد من التغيير[1]، فلقد أدت التجربة المُرّة للسنوات السابقة إلى نضج الوعي ووضوح الرؤية واليقين بضرورة و تجاوز الواقع لصنع المستقبل واستعادة الماضي بتحرير الأرض والإنسان فأزداد التصاق الأديب الكاتب بشعبه ونضاله فكتب عن الفعل الثوري و البندقية المقاتلة وهذا ما تضمنه شعر محمود درويش:

لِأَجْمَلِ صفَةٍ أَمْشِي

فَلاَ أَحْزَنُ عَلَى قَدَمِي

مِن الأَشوَاكِ

إِنَّ خُطَايَ مِثْلَ الشَّمَسِ

لاَ تَقْوَى بُدُونَ دِمَى![2]

في هذه الأبيات يقف محمود درويش كالشجر ويموت واقفا، ولا يندم على صموده حتى إذا أريق دمه، لأن خطواته في سبيل الصمود والمقاومة مثل الشمس للآخرين، وترشدهم ولا تقوى بدون دمه ويقول درويش:

وَلاَ أقف

[1] - محمد النويهى، قضية الشعر الجديد، دار الفكر، ط2، 1971م، ص: (460،461).

[2] -محمود درويش،ديوان هي أغنية ...هي أغنية,ص155

أَهْفُو إِلَى نَوْمٍ وَأَرْتَجِفُ

لأَنَ سُرْبَةَ مَنْ نَامُوا

كَخَشَبَةِ الطَرِيَقِ

كَخَشَبَةِ النّعْشِ[1]

في هذه الأبيات يصمد الشاعر ولا ينام لأن النوم الذي يريده العدو يعادل الموت واغتصاب الوطن الكامل فمن ينام وسط الطريق ويترك الصمود كأنه ينام على خشبة النعش ويقول أيضا:

لا تذلو! قفوا وخلدونا بالصمود

ماذا حملت لعشر شمعات أضاءت كفر قاسم

غير المزيد من النشيد من الحمائم ...والجماجم ..؟

هي لا تريد ...ولا تعيد

رثاؤنا ...الدم تستغيث بأن تقاوم

في الليل دقوا كل باب

وتوسلوا ألّا نهيل على الدم الغالي التراب

قالت عيونهم التي انطفأت لتشعلنا عتاب

لا تدفنونا بالناشيد ، وخلدونا بالصمود[2]

[1] - محمود درويش،ديوان هي أغنية ...هي أغنية ، ص: 168.

[2] -المرجع نفسه,ص175

في هذه الأبيات تعلم شاعر المقاومة من جرح احتلال وطنه أن يقاوم ويمشي على جرحه، وتعلم أن لا يقبل السلام من جانب اليهود، لأنه لا يستطيع أن يجمع بين اقتراح السلام من جانب والظلم والجور من جانب آخر، كما أن الشاعر يعلم بخدعة العدو عند محاولته بفرض السلام **عليه،** فهو يعرف تاريخه وحضارته، ويفخر بهما، ولا يخضع أمام العدو، وكيف يساوم؟ وأنصاب القبور في **"كفر قاسم"** تمتد نحوه، وتريد منه الصمود كأنه يسمع أصوات شهداء كفر قاسم ، ووصيتهم التي نغيث بأن يقاوم، لا يريد شهداء كفر قاسم الندب والرثاء عند قبورهم، لذلك فإنهم يصيحون مسترحمين: <<لا تدفنونا بالنشيد، وخلّدونا بالصمود>>

ويقول أيضا:

لَنْ نَفترِقَ

أَمَامَنَا البِحَرُ، وَالغَابَاتُ

وَرَاءَنَا، فَكَيْفَ نَفْتَرِقْ؟[1]

يَا صَاحِبِي!

يَا أَسْوَدَ العَيْنَيْنِ

خُذْنِي! كَيْفَ نَفْتَرِقْ؟

وَلَيْسَ لِي سِواكَ[2]

[1] - المرجع السابق ، ص: 166.

[2] - المرجع نفسه ، ص: 56.

وفي هذه الأبيات يدعو درويش الشعب إلى توحيد الصفوف **والاتحاد أمام العدو، ويريد من الشعب أن يضعوا الكف** في الكف، **ويمشوا** إلى صفوف الأعداء، ويخبرهم بأن هذه العقيدة لا تحل إلاّ بيد الفلسطنيين أنفسهم.

ويقول أيضا:

لَوْ كَانَتْ هَذِه الأَشْعَارُ

ازْمِيلاً في قَبْضَةِ كَادِحٍ

قُنْبُلَةَ في كَفِ مُكَافِحٍ

وَلَوْ كَنَتْ هَذِهَ اَلْكَلِمَاتُ

مِحْرَاثًا بَيْنَ يَدَي فَلاَحٍ

وَقَمِيصًا ... أَوْ بَابَا ... أَوْ مِفتَاحْ[1]

في هذه الأبيات يرجو درويش أن تكون أشعاره كوسيلة للحرب، تسوق الشعب إلى القيام، وأن تكون إزميلا في قبضة كادح، وقنبلة في كف مكافح ومحراثا بين يدي فلاح، ويفخر بكلماته أن **تكون غضبًا** ومجرا في يديه حنظلا في فم العدو.

[1] - محمود درويش، ديوان أوراق الزيتون، مطبعة الاتحاد التعاونية، حيفا، 1964، ص: (85،86).

خاتمة

بعد الطواف السريع والجهد المتواضع نصل إلى الخاتمة هذه الدراسة لموضوع الالتزام والثورية في الأدب الفلسطيني المقاومونخلص لأبرز النتائج أهمها:

- إن قضية الالتزام في الأدب قديمة جديدة لا يستطيع أي عصر أدبي تغييرها، فقد ظهر أثرها بجلاء حيث ضربت بجذور عميقة في حياة الشعوب وآدابها.
- حاولت المذاهب الفكرية الماركسية والوجودية حصر قضية الالتزام في زاوية رؤاهم وأن الأديب لابد أن يدور في فلك هذه الرؤى وأن يكون خادما لها.
- ليس الالتزام في الأدب كما يروج شانئوهقيدًا لا يسمح معه الإبداع الفني الأدبي، وإنه تغلبعليه لغة سهله الخطاب والتقرير وقيمة المباشرة وتسليط الضوء على المضمون دون الشكل ويخلو من الجماليات.
- إن الالتزام في الشعر انفتاح على الحياة يوقظ فيك الإحساس بمن حولك ويباعد بينك وبين الإغراق في ذاتك.
- أثارت قضية الالتزام الواقع السياسي عبر مراحل ما قبل النكبة وما بعدها وما تخمض عن هذا الواقع من الصور الجهادية ومعاناة السجن ومرارة الأبعاد والتي توجت بالشهادة.
- عالجه الدراسة الواقع الاجتماعي مبنية دور الشاعر الفلسطيني المعاصر وتفاعله مع أدق الظواهر الاجتماعية سلبا وإيجابا.

- أولت الدراسة الجانب الإنساني اهتماما كثيرا حيث اعتبرت الإنسان وقضاياه المحور الأساسي

مصر الشاعر الفلسطيني المعاصر نفسه في دائرة الذات بل انطلق نحو الدوائر المجتمعة

والعربية والإسلامية ثم العالمية واعتبرها جميعا حلقات في سلسلة واحدة.

هذا بالنسبة للالتزام أما عن قضية الثورية فإننا نخلص على أنها رفض للواقع وإحساس ورفض عميقين بعدم استمرار هذا الواقع والتسلح بنظرية ثورية ذات محتوى قومي واجتماعي وإنساني، والإيمان بإمكانية هذا التفسير كذلك يمكن أن تنتهي إلى تحديد دور استعراض وجه نظر الشعراء المعاصرين بأنه أداة الرفض ووسيلة المقاومة لتحقيق التغيير المرغوب فيه في النظرية الثورية وحتى يكون هذا الشعر ثورة ومقاومة بشرط فيه أن يتصف بما يأتي:

- التداخل مع الواقع والتنسيق بين الهجاء والخطاب المباشر.
- الارتباط بالإنسان العربي والتعبير عن تجاربه ومعاناته وهمومه.
- معالجة الأبعاد القومية والوطنية والاجتماعية والإنسانية معالجة علمية تستهدف إيجاد الحلول المناسبة.
- الارتباط بحركة التحرر العربي وتنميها ودعم وحدتها.
- الارتباط بالأدب العالمي المقاوم والاستفادة منه وتعزيز نضاله من أجل الكرامة الإنسان وحريته وحقه.
- ، شعراء فلسطين بأحداث قضيتهم وتفاعلوا معها تفاعلا ايجابيا وأولوها عناياتهم في

مختلف الأطوار التي مرت بها فكانت هذه الانفعالات والتفاعلات استجابة المتطلبات وطنية وانعكاسا لظروف موضوعية وكانت فلسطين مسرحا لها.

- أما عن محمود درويش فقد جعل شعوره يعبر عن الروح الفلسطينية المعذبة وسخر لسانه وقلمه من أجل القضية الفلسطي فكان اللسان الناطق بها معبرا عنها بقصائد وطنية مازالت راسخة في أذهاننا، ما دامت القضية راسخة في قلوبنا بالعروض وجسد أتشكله الحروف .
- استمد صورة الشعرية من الواقعية المرير ومن كرهة اليهود منذ الطفولة المعذبة.

وفي الأخير إننا لا ندعي أننا جئنا في هذا البحث بجديد أو أننا ألْممْنا بكل جوانب الموضوع، فذلك ما نتهيب أن نخوض فيه نظرا لكثرة المصاعب والمسالك الوعرة التي تحف الموضوع، ولكننا حاولنا جمع ما تفرق من شتات الأفكار وتوضيح ما أُبهم من خبايا الموضوع ملتمسين من القارئ العذر على ما يجده من قصور والله ولي التوفيق.

قائمة المصادر والمراجع

- **القرآن الكريم**

1. إبراهيم طوقان، ديوان شعره، دراسة في شعره، إحسان عباس مقدمة فدوى طوفان، دار القدس،/ بيروت، 1975.

2. إحسان عباس، اتجاهات في الشعر العربي المعاصر، عالم المعرفة، الكويت، 1998م.

3. إحسان عباس، فن الشعر، دار الثقافة، بيروت، (د.ط)، 1959م.

4. أحمد أبو حاقة، الإلتزام في الشعر العربي، دار العلم للملايين، بيروت، (د.ط)، (د.ت).

5. أحمد بن خليل الشيباني، مسند إمام أحمد، مؤسسة قرطبة، القاهرة.

6. أحمد طالب، الإلتزام في القصة القصيرة، الجزائرية المعاصرة، ديوان المطبوعات الجامعية، الساحة المركزية بن عكنون، الجزائر، (د.ط)، (د.ت).

7. أووس داوود يعقوب، محمود درويش مختارات شعرية، ونشرية، دار صفحات سورية، ط1، 2010م.

8. اعتدال عثمان، إضاءات النص، قراءات في شعر أدونيس، سعد يوسف، أمل، محمود درويش، البياتي، دار الحداثة، مصر، ط1، 1988.

9. بدوي طبانة، قضايا النقد الأدبي الوحدة، الإلتزام، الوضوح، الغموض، الإطار والمضمون، دار المريخ، 1404هـ ، 1984م.

10. جابر عصفور، الصورة الفنية في التراث النقدي والبلاغي عند العرب، المركز الثقافي العرب، بيروت لبنان، ط3، 1992.

11. جمال بدران، محمود درويش شاعر الصمود والمقاومة، الدار المصرية اللبنانية، ط1، 1999م.

12. حامد حفني، تاريخ الأدب الحديث، وتطوره، معالمه الكبرى، مطبوعات جامعية، (د.ط)، 1953.

13. حسين مؤنس، الحلة السيراء ابن الآبار القضاعي، شركة العربية القاهرة، ط1 ، 1963.

14. حلمي بدير، الاتجاه الواقعي في الرواية العربية الحديثة في مصر، دار الوفاء، (د.ط) ، (د.ت).

15. الخوارزمي، رسالة الخوارزمي، مطبعة الجوائب، القسطنطينية، 1927م.

16. بح بوحوش، اللسانيات وتطبيقاتها على الخطاب الشعري، دار العلوم، الحجار، عنابة، (د.ط)، (د.ت).

17. رجاء النقاش، محمود درويش شاعر الأرض المحتلة، دار الهلال، ط2، 1971.

18. رجاء عيد، فلسفة الإلتزام في النقد الأدبي بين النظرية والتطبيق، منشأة المعارف، الإسكندرية، (د.ط)، (د.ت).

19. رجاء عيد، فلسفة الإلتزام في النقد الأدبي، العشاشر، منشأة المعارف، الإسكندرية، 1988م.

20. ابن رشق القيرواني، المعدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده، دار الجيل، بيروت، ط4، 1974.

21. روماني إبراهيم، الغموض في الشعر العربي الحديث، ديوان المطبوعات الجامعية، بن عكنون، الجزائر، (د.ط)، ط2.

22. سامي هدواي، يوسف صايغ، ملف القضية الفلسطينية، منطقة التحرير الفلسطينية، مركز الأبحاث، 1968.

23. سعيد الورقي، لغة الشعر الحديث، دار النهضة العربية، بيروت، ط1، 1984م.

24. سعيد بن زرقة، الحداثة في الشعر العربي أدونيس نموذجا، بيروت، لبنان، ط1، 2004.

25. شلتاغ عبود شراد، تطور الشعر العربي الحديث، دار مجدلاوي، عمان، ط1، 1998م.

26. شوقي ضيف، البحث الأدبي، (طبيعته، مناهجه، أصوله، مصادره)، دار المعارف، ط7، القاهرة، (د.ت).

27. صلاح الأشتر مأساة فلسطين وأثرها في الشعر المعاصر، جامعة دمشق، 1960.

28. صلاح فضل، نبرات الخطاب الشعري، مكتبة الأسرة، القاهرة، 2004.

29. عبد القادر القط، في الأدب العربي الحديث، دار الغريب، مصر، (د.ط)، 2001م.

30. أبو عبد الله الحسيني، بن أحمد الزوزني، شرح المعلقات السبع، دار الكتاب العرب]، سوريا، 1982م.

31. عبد الله الركيبي، فلسطين في الأدب الجزائري الحديث، دار الكتاب العربي، الجزائر.

32. عبد الوهاب البياتي، تجربتي الشعرية، ملحق بالديوان، دار العودة، بيروت، لبنان، (د.ط)، 1972.

33. عبد الوهاب شعلان، المنهج الاجتماعي وتحولاته، من سلطة الأيديولوجية إلى فضاء النص، عالم الكتاب الحديث، الجزائر، ط1، 1428هـ ، 2008م.

34. عبود شلتاغ، الملامح العامة لنظرية الأدب الإسلامي، دار المعارف، ط1، 1412هـ، 1992م.

35. عثمان موافي، مناهج النقد الأدبي والدراسات الأدبية، دار المعارف، ج1، 2003.

36. عدنان حسام قاسم، التصوير الشعري، رؤية نقدية لبلاغتنا، الدار العربية.

37. عز الدين إسماعيل، الشعر العربي المعاصر قضاياه وظواهره الفنية والمعنوية، دار العودة، بيروت، لبنان، ط3، 1981م.

38. عزيز السيد باسم، سمات نقدية في الأدب الحديث، الهيئة المصرية العامة للكتاب، 1995.

39. غالي شكري، أدب المقاومة، منشورات الآفاق الجديدة، بيروت، ط1، 1969، ط2، 1979.

40. غالي شكري، شعرنا الحديث إلى أين، دار الشروق، ط1، القاهرة، بيروت/ 1991.

41. غسان كنفاني، الأدب الفلسطيني المقاوم تحت الاحتلال، 1949/1948، مؤسسة الدراسات الفلسطينية، بيروت، ط2، 1986.

42. فرويد، تفسير الأحلام، تر. مصطفي صفوان، دار المعارف، (د.ط)، (د.ت).

43. فوار الشعار، إميل يعقوب، الموسوعة الثقافية العامة، الشعراء العرب، دار الجيل، بيروت، لبنان، (د.ط)، (د.ت)، ج2.

44. فوزي العيسى، تجليات الشعرية في الشعر المعاصر، منشأة المعارف، مصر، 1997م.

45. الفيروز آبادي، القاموس المحيط، دار الريان، ط2، 1987م.

46. كامل زربرت، أعلام الأدب العربي المعاصر، سيرة وسير ذاتية، بيروت، 1994.

47. مجدي وهبه، معجم مصطلحات الأدب، دار القلم، بيروت، ط1، 1974.

48. محمد النويهي، قضية الشعر الجديد، دار الفكر، ط2، 1971م.

49. محمد بن سلام الجمحي، طبقات فحول الشعراء، ط1، ت: محمود شاكر، دار المدني، جدة، 1987، ج1.

50. محمد بنيس، الشعر العربي الحديث (بنياته وابدالاته)، دار توبقال، دار البيضاء، ج3، ط3، 2003.

51. محمد زكي العشماوي، دراسات في النقد الأدبي المعاصر، (د.ط)، 1406هـ ، 1986م.

52. محمد غنمي هلال، النقد الأدبي الحديث، ج1، (د.ط)، 1928م.

53. محمد غنيمي هلال، الأدب المقارن، دار النهضة مصر، ط3، 2004م.

54. محمد فتوح أحمد، الحداثة الشعرية وتجليات، دار الغريب، القاهرة، (د.ط)، 1889م.

55. محمد فكري الجرار، الخطاب الشعري عند محمود درويش، دار إيتراك، ط2، مصر الجديدة، 2002م.

56. محمد كمال الدين يوسف، الأدب والمجتمع، دار القومية، (د.ط)، 1962م.

57. محمد مدارة، بحوث في الأدب العربي الحديث، دار النهضة العربية، (د.ط)، 1994م.

58. محمد مصايف، في النقد الأدبي الحديث في المغرب، الجزائر، 1984م.

59. محمد مندور، الكلاسيكية والأصول الفنية للدراسة، دار النهضة، مصر، 2003.

60. محمد منور، الأدب ومناهجه، دار النهضة، مصر، (د.ط)، (د.ت).

61. محمود درويش، الأعمال الشعرية الكاملة، دار العودة، بيروت، ط6، 1979.

62. ود درويش، المختلف الحقيقي دراسات وشهادات، المجموعة من الكتاب، دار الشروق، ط1، 1999م.

63. محمود درويش، ديوان محمود درويش، دار العودة، بيروت، الطبعة الحادي عشر، 1972.

64. محمود درويش، شيء عن الوطن، دار العودة، بيروت، ط1، 1971.

65. محمود كحوال، أروع قصائد محمود درويش، نوميديا للطبعة، قسنطينة، الجزائر، (د.ط)، (د.ت).

66. مصطفي عبد الشافي، في الشعر الحديث والمعاصر، دار الوفاء، الإسكندرية، (د.ط)، 1998م.

67. مصطفي ناصف، الصورة الأدبية، دار الأحداس، ط3، 1983م.

68. ابن منظور، لسان العرب، دار الكتاب العلمية، بيروت، مجلد12، ط1، 2003م.

69. نازك الملائكة، ديوان قضايا ورماد، ط2، 1909.

70. نازك الملائكة، قضايا الشعر العربي المعاصر، منشورات مكتبة النهضة، ط1، 1963م.

71. نسيب نشاوي، المدخل إلى المدارس الأدبية في الشعر العربي المعاصر (الإتباعية، الرومانسية، الواقعية، الرمزية)، ديوان مطبوعات جامعية، الجزائر، 1984م.

72. ياسين أحمد فاعور، الثورة في شعر محمود درويش، دار المعارف، تونس، 1989.

***المجلات والدوريات**

73. أحمد عارات، المذاهب الأدبية النقدية الحديثة، ومميزاتها العامة، جريدة المنطق، لبنان، العدد 78-79، 1991م.

74. أحمد عثمان حمزة، اللغة العربية، مكانتها وقضاياها اللغوية، فصيلة إضاءات نقدية، السنة الأولى، العدد الثاني، 2011.

75. جابر عصفور، أقنعة الشعر المعاصر، مجلة الفصول، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، مصر، العدد، 4، 1984م.

76. جون ماكوري، الوجودية، ت: ام عبد الفتاح، إمام عالم المعرفة، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، العدد58، الكويت، 1982.

77. حسن مجيدي، فرتشة جان نثاري، إضاءات نقدية (فصيلة محكمة)، السنة الأولى، العدد 4، 2011م.

78. حسين خضر الكرمل، محمود درويش، مؤسسة الكرمل الثقافية، دار الشروق عمان، الأردن، رام الله فلسطين، العدد 86، 2006م.

79. دراسة في أدب الإنتفاضة الشعرية، مجلة علامات، ج53، م14، 1425هـ، 2004م.

80. عبد الحميد القايد، مقال، رذاذا حالم في الفضاء الإنساني، جريدة الرأي الأردنية، عدد 2001/08/10.

81. فادية المليح حلواني، تجليات ثقافة المقاومة في الشعر العربي المعاصر، مجلة العلوم الإنسانية، جامعة محمد خضير، بسكرة، العدد8، جوان 2005م.

82. لوزي جعفر، بين العلم والفن وبما فيه الشعر، مجلة الأقلام العراقية، العدد 11 1997م.

المواقع الإلكترونية

83. ويكبيديا، الموسوعة الحرة،محمود درويش، على خط تمت الزيادة يوم 2013/12/20 متوفر على: http=//ar.wikipedia-org/wiki

فهرس الموضوعات

الموضوع	الصفحة
شكر وعرفان	
مقدمة	أ.ب.ج.د
محمود درويش؛ حياته وأدبه	
1- مولده ونشأته	**06**
2- خصائص شعره	11
3-مؤلفاته	14
4-وفاته	17
مدخل :القضية الفلسطينية وتبلور مفهوم الأدب المقاوم	
1- الجذور التاريخية للقضية الفلسطينية والمواجهة العربية	20
2- أدب المقاومة في فلسطين	27
الفصل الأول :مفهوم الالتزام والثورية	
I- الالتزام	35
1)أسباب وبواعث فكرة الالتزام.	40
2)جذور الالتزام في الأدب العربي القديم	46
3) الالتزام بين القيد والحرية	50
4) الالتزام في الشعر الفلسطيني	55
II-الثورية	57
1)مفهوم الثورية	57
2) أسباب ودوافع الثورية	63
الفصل الثاني تجليات الالتزام ومظاهر الثورية في شعر محمود درويش	
أولا) تجليات الالتزام	86
1)الالتزام الاجتماعي	86
2)الالتزام السياسي	95

3)الالتزام الديني	102
ثانيا)مظاهر وأشكال الثورية	109
1)على مستوى الشكل الفني	109
2)على مستوى المضمون	142
الخاتمة	154
قائمة المصادر والراجع	158