مجلـــة العلـــوم التربـــوية والدراســـات الإنســـانيـــة
Humanities and Educational Sciences Journal
ISSN: 2709-0302 (online)
ISSN: 2617-5908 (print)

الرموز في المعمار الفنّي عند درويش، "لا تعتذر عمّا فعلت" أنموذجًا(*)

د/ عبدالخالق عبد الله عودة عيسى
أستاذ مشارك بقسم اللغة العربية، كلية العلوم الإنسانية
جامعة النجاح الوطنية - فلسطين
abed.esa@najah.edu

الباحث/ عمر سميح محمد عيّاش
طالب دراسات عليا بقسم اللغة العربية
كلية الدراسات العليا، جامعة النجاح الوطنية - فلسطين
Omar2018ayyash@gmai.com

*) تاريخ تسليم البحث 15/6/2025 تاريخ قبوله للنشر 5/8/2025
*) موقع المجلة: http://hesj.org/ojs/index.php/hesj/index

الرموز في المعمار الفنّي عند درويش، "لا تعتذر عمّا فعلت" أنموذجًا

د/ عبدالخالق عبد الله عودة عيسى
أستاذ مشارك بقسم اللغة العربية، كلية العلوم الإنسانية
جامعة النجاح الوطنية - فلسطين

الباحث/ عمر سميح محمد عيّاش
طالب دراسات عليا بقسم اللغة العربية
كلية الدراسات العليا، جامعة النجاح الوطنية - فلسطين

الملخص

يسعى البحث إلى دراسة الرموز التاريخية وأثرها في المعمار الفني عند درويش، ويعالج الرموز الأدبية، والفلسفية، والدينية، والحضاريّة في مجموعة "لا تعتذر عما فعلت" وهذه كلّها توسّع فضاء الشاعر، وتكسب نصوصه عمقًا في التّعبير، وأبعادًا جماليّةً.

وتكمن مشكلة البحث في تنوّع الرموز عند درويش؛ شخوصًا وأمكنةً وأحداثًا، في إطار الشرق والغرب، قديمًا وحديثًا، وهو في توظيفه لها لا يكون شخصيةً محايدة، أو معاينة للتّجارب؛ خدمةً للإطار الفنّي فحسب، بل نجده يتماهى مع الرّموز واقعًا وحلمًا، وما يميّز درويش عن الشّعراء الكبار في العالم هو ارتباطه المباشر واندغامه بقضيّة تحرريّة، رافق أحداثها وتحوّلاتها، وشارك في بناء منظومتها الثّقافيّة.

وتكمن أهمية البحث في تتبع واستقصاء ظاهرة توظيف الرموز التاريخية في الشعر الحديث، عند درويش خاصّةً؛ لما يتمتع به شعره من تنوع وغنى في استخدامها.

ينتهج البحث المنهج الوصفي التحليلي من خلال حصر المادة المدروسة في مجموعة لا تعتذر عما فعلت.

أما هيكلية البحث، فهو مكون من: مقدمة وأربعة مطالب وخاتمة، جاءت محاوره كالآتي، أولًا: الرموز التاريخية الأدبية، ثانيًا: الرموز التاريخية الفلسفية، ثالثًا: الرموز التاريخية الدينية، رابعًا: الرموز التاريخية الحضارية.

ومن النتائج التي خرج إليها البحث: استخدام درويش للرموز التاريخية بدلالات مختلفة ومؤتلفة مع الذات متموضعة ومؤثرة في المعمار الفني للنص الشعري، وكشفت موقف الذات منها، مما أكسب النص أبعادًا جمالية كبيرة، وجعله منفتحًا على التأويل.

الكلمات المفتاحية: محمود درويش، لا تعتذر عما فعلت، الرموز التاريخية، الذات، الموضوع، المعمار الفني.

Symbols in Darwish's artistic architecture, "Don't Apologize for What You Did" as an example

Dr. Abdul Khaliq Abdullah Awda Issa
Associate Professor, Department of Arabic Language
Faculty of Humanities, An-Najah National University, Palestine

Omar Samih Muhammad Ayash
Graduate student in the Arabic Language Department
College of Graduate Studies, An-Najah National University, Palestine

Abstract

The research seeks to study historical symbols and their impact on Darwish's artistic architecture. It addresses literary, philosophical, religious, and cultural symbols in the collection "Don't Apologize for What You've Done," all of which expand the poet's space and give his texts depth of expression and aesthetic dimensions.

The problem of the research lies in the diversity of symbols in Darwish's work: characters, places, and events, within the framework of the East and the West, ancient and modern. In his use of these symbols, he is not a neutral figure, nor an observer of experiences, merely serving the artistic framework. Rather, we find him identifying with the symbols in reality and in dreams. What distinguishes Darwish from the world's great poets is his direct connection to and integration with a liberation cause, whose events and transformations he accompanied and whose cultural framework he participated in.

The importance of the research lies in tracing and investigating the phenomenon of the use of historical symbols in modern poetry, especially Darwish's. Given the diversity and richness of its uses in his poetry,

The research adopts a descriptive and analytical approach by limiting the studied material to a collection that does not apologize for what it has done.

The structure of the research consists of an introduction, four sections, and a conclusion. Its themes are as follows: First: Literary Historical Symbols; Second: Philosophical Historical Symbols; Third: Religious Historical Symbols; Fourth: Civilizational Historical Symbols.

Among the research findings are: Darwish's use of historical symbols with different connotations that are compatible with the self, positioned and influential in the artistic architecture of the poetic text. This reveals the self's position on them, giving the text significant aesthetic dimensions and making it open to interpretation.

Keywords: Mahmoud Darwish, do not apologize for what you did, historical symbols, subject, subject, artistic architecture.

مقدمة البحث:

تحفل مجموعة "لا تعتذر عما فعلت" بحمولات فكرية كبيرة تنطلق من الذات الشاعرة التي تصدر عن ذات إنسانية متشظية بين الماضي والحاضر، وتنطلق في أفق الشعر لترسم عوالم إبداعية وتسجل إبداعًا فريدًا على مستوى شعرية التجربة ومرجعياتها الثقافية المتعددة(١)، يقول درويش عن المجموعة: إنها جاءت نتيجة تدقيق وتفكير وتأمل في حياتي؛ فكل إنسان في آخر طور معين من حياته يعيد النظر بتجربته ومسيرة حياته الشخصية وعلاقتها بالموضوع العام، فالإنسان هو نتاج تجربته، ونتاج واقعه الاجتماعي والتاريخي (مؤسسة محمود درويش، ٢:٣٩).

فالمجموعة كتاب بحث عن الأنا وتشظيها وتمزقها داخل المكان، وتأمل في سيرة اعترتها مشكلات وعقبات كثيرة (مؤسسة محمود درويش، ٣:٢٩)، فهي تركز على العوالم الداخلية للأنا الشعرية التي ترى أن الماضي أكثر ثباتًا من الحاضر، ولا يمكن أن نغير فيه أو نعدل أي فصل من فصوله (مؤسسة محمود درويش، ٣:٥٨)، وبالتالي فإنّ الذات ترصد التجربة، وتنطلق منها للتعبير دون أن تتجاوزها ولا أن تقف عندها، إنها ترصد الماضي كما هو، من خلال طاقة داخلية تسمح للإنسان أن يجد معنى ما لوجوده على هذه الأرض (مؤسسة محمود درويش، ٣:١٩)، إن الأنا الشعرية ترصد الذات الماضوية كما هي دون أن تكون الذات مشاركة في خلق الماضي أو تأسيس تصور عنه، إنها فقط موجودة فيه، مما يفسح المجال للقول: إن الأنا الحِينِيَّة الآنية تعبّر عن الذات الماضوية: (الأنا <في الحاضر> = الذات <في الماضي>).

إن هذه النظرة تتيح للشاعر رؤية الماضي كما هو: "فكُلّ شيء، خارج الماضي، طبيعيٌّ حقيقيٌّ/ رديفُ صفاته الأولى" (درويش، ٢٠٠٤، ص١٩)، إننا لو أخذنا أضداد هذه الألفاظ لظهر لنا: كل شيء داخل الماضي غير طبيعي، غير رديف صفاته الأولى! فهل كان درويش يرى حقا ذلك؟! نعم، إنه ببساطة لم يعد متصلًا بذاته الأولى اتصال الطفولة لأن الزمن المتعاقب قد خلق فجوة بينه وبين ذاكرته، وهو بذلك يحاول استعادة ذاته الأولى عبر الأنا، وبذلك ولتشظي الذات الأولى إلى أجزاء، يحاول درويش من خلال قصائد المجموعة أن يحدث "وحدةً اندماجية" بين "المتَشَظّيات" من الذات، أو الذات المتشظية ويحاول أن يجمع صورتها الأولى، وذلك لاغتراب الأنا!

إن الماضي ليس ماضيًا زمنيًا تاريخيًا تملؤه الأحداث، وليس ماضيًا تعاقبيًا، إنما صورة عن مكان الذات التعاقبية التي تغيرت عبر الزمن في الموضوع، وتموضعها فيه يتيح لها أن تأخذ موقفًا منه، فهي بذلك كاميرا تلتقط صورًا مختلفة من زوايا متعددة مشكلة وباحثة في ذلك عن موطئ قدم، وحنجرةٌ غير مستعارة تتحدث بها عن نفسها، مبتعدةً عن تعبيرية الإحساس ومنطلقة في فضاء التصورات الذهنية الشعرية تجاه الزمن والأشياء.

لقد أسهمت الرموز المستخدمة في تشكيل المعمار الفني للنص، مما جعلها تستنطق معاني جديدة وفريدة تنطلق من ذات درويش نفسه، وتفتح الباب على مصراعيه لتكشف عن الانسجام أو الاختلاف، بدءًا من ذات درويش وانتهاء بآخره؛ حيث يخاطب درويش ذاته، وتتجلى الذات في المجموعة بدءًا من العنوان؛ "فالشاعر

(١) ينظر في: صميلي، حسن. (٢٠٢٣). الرمز في الشعر العربي الحديث محمود درويش نموذجًا. ٣٥(١٣٦)، (٢١١-٢٢٧)، ص٢١٥.

يخاطِب شخصًا آخر، بصيغة النهي المشفوع بالأمر" (غرايبة، ٢٠٢٢، ص٧٠)، إن مجموعة درويش التي تنطلق من البحث عن الذات، وتعالج موقفها من الموضوع، تنطلق من أبعاد فكرية شكلت تجربة جديدة، فيظهر استخدامه للرموز التاريخية ملحًا، فالرمز "رؤيا يتحقق فيها التفاعل بين الذات والموضوع" (أحمد، ١٩٨٤، ص٣١٨)، إن الرموز تنصهر في النصوص، لتصبح ذات أبعاد مؤثرة، ولعل استحضار التراث الإنساني "يمنح القصيدة المعاصرة طاقات تعبيرية لا حدود لها" (زايد، ١٩٩٧، ص١٦)، واستدعاء الشاعر الرموز التاريخية جزء من مهارة الشاعر وثقافته (الهاشمي، ٢٠٢٢، ص٥٢١).

مشكلة البحث:

تكمن مشكلة البحث في تنوّع الرموز عند درويش في أعماله الفنيّة؛ شخوصًا وأمكنةً وأحداثًا، في إطار الشرق والغرب، قديمًا وحديثًا، وهو في توظيفه لها لا يكون شخصيةً محايدة، أو معاينة للتّجارب؛ خدمةً للإطار الفنّي فحسب، بل نجده يتماهى مع الرّموز واقعًا وحلمًا، لتتوحّد الرؤية والمعاناة بين المبدع ورموزه بوعيٍ، أو بلا وعي، وما يميّز درويش عن الشّعراء الكبار في العالم هو ارتباطه المباشر واندغامه بقضيّة تحرريّة، رافق أحداثها وتحوّلاتها، وشارك في بناء منظومتها الثّقافيّة، وساند احتياجاتها من التّنظير والتّأطير الشمولي، فانتقل بالأدب من دوره النّمطي في التّعبير عن الواقع المعيش أو المأمول إلى إطار البناء المعرفي المقاوم.

هدف البحث:

يهدف البحث إلى دراسة الرموز التاريخية وأثرها في المعمار الفني عند درويش، ويعالج الرموز الأدبية، والفلسفية، والدينية، والحضاريّة في مجموعة "لا تعتذر عما فعلت" وهذه كلّها توسّع فضاء الشاعر، وتكسب نصوصه عمقًا في التّعبير، وأبعادًا جماليّةً.

أهمية البحث:

وتكمن أهمية البحث في تتبع واستقصاء ظاهرة توظيف الرموز التاريخية في الشعر الحديث، عند درويش خاصّةً؛ لما يتمتع به شعره من تنوع وغنى في استخدامها.

الدراسات السابقة ذات الصلة:

١- أبو حميدة، محمد صلاح. (٢٠٠٨). جماليات المكان في ديوان "لا تعتذر عما فعلت" للشاعر محمود درويش. *مجلة جامعة النجاح للأبحاث – العلوم الإنسانية*، ٢٢(٢)، (٤٦٥-٤٩٣).

٢- غرايبة، نهال. (٢٠٢٢). ديوان "لا تعتذر عما فعلت" لمحمود درويش: مقاربة نقدية. *المجلة الدولية للدراسات اللغوية والأدبية العربية*، ٤(٢)، (٦٦-٨٠).

منهجية البحث وهيكليته:

ينتهج البحث المنهج الوصفي التحليلي من خلال حصر المادة المدروسة في مجموعة لا تعتذر عما فعلت، أما هيكلية البحث، فهو مكون من: مقدمة وأربعة مطالب وخاتمة، جاءت مطالبه كالآتي، أولًا: الرموز التاريخية الأدبية، ثانيًا: الرموز التاريخية الفلسفية، ثالثًا: الرموز التاريخية الدينية، رابعًا: الرموز التاريخية الحضارية.

المطلب الأول: الرموز التاريخية الأدبية

يعدّ الرمز عنصر إضافة؛ فكلما ضاق مجال الفن وضاق وسيطه، لجأ إلى التوسعة الرمزية، وهي ضرب من تمديد الحدود، ودفعها بعيدًا في إطار المجال النصّي (مونسي، ٢٠٠١، ص١١٩)، والرمز الأدبي يتميز باكتشافه التشابهات الجوهرية بين الأشياء اكتشافًا ذاتيًا مفتوحًا غير مقيد (أحمد، ١٩٨٤، ص٣٧)، ودرويش وظّف الرموز الأدبية العربية والغربية، القديمة والحديثة، وإذا كان في استخدامه لها يحيل إلى التضمين أحيانًا كإشارة لعمل أدبي[٢]، إلا أنه يستدعيها بوصفها رموزًا، فالأحداث التاريخية ليست مجرد ظواهر كونية عابرة، تنتهي بانتهاء وجودها الواقعي، فإن لها إلى جانب ذلك دلالتها الشمولية الباقية والقابلة للتجدد على مدى التاريخ (زايد، ١٩٩٧، ص١٢٠)، وكل رمز اكسب النص غنى وشاعريةً، وأسهم في إثراء المعمار الفني للقصيدة، إن الرموز هي: هوميروس (٨٠٠ ق.م)، المعلقات (٤٠٠-٥٠٠م)، أبو تمام (٢٣١هـ)، المتنبي (٣٥٤هـ)، المعري (٤٤٩هـ)، يانيس ريتسوس (١٩٩٠)، لوركا (١٩٣٦م)، السياب (١٩٦٤م)، بابلو نيرودا (١٩٧٣م)، أمل دنقل (١٩٨٣م).

- هوميروس (٨٠٠ ق م):

يظهر هوميروس بوصفه المخلص لشعبه من الألم، ففي قصيدة "لا راية في الريح" المعبرة عن جو الانهزام، واللاجدوى لشعب يعاني الألم، مسلوب الإرادة إلا من الأمل، يظهر هوميروس معبرًا ضمنيًا عن انتظار الفلسطينيين بطلهم المخلص، رافعًا راية النصر التي يفتقدونها:

ولم يتساءلوا: ماذا سيحدُثُ في صباح غدٍ
وماذا بعد هذا الانتظار الهوميريّ؟
كأنه حُلْمٌ جميلٌ يُنْصف الأسرى
ويُسْعِفُهُمْ على الليل المحليّ الطويل، (درويش، ٢٠٠٤، ص٣٦)

بينما تتغير الرؤية الشعرية حول هوميروس في قصيدة "لا كما يفعل السائح الأجنبي" حيث يصور درويش عودته إلى وطنه، ويتماهى فيها مع عودة هوميروس للديار في الأوديسة، فهو تماثلُ العائد، فجعل الشعر مرتبطًا بالعودة الرومانسية للديار ملحًا على الجانب الإنساني للذات العائدة، رافضًا أن تكون العسكرة والحروب هدفًا نهائيًا للشعر:

لم أكن واقعيًّا، ولكنني لا
أُصدِّقُ تاريخَ ((إلياذة)) العسكريَّ
هُوَ الشِّعْرُ أسطورةٌ خَلَقَتْ واقعًا...
وتساءَلْتُ: لو كانتِ الكاميرا والصحافةُ
شاهدةً فوق أسوار طروادةَ الآسيوية
هل كان ((هوميرُ)) يكتبُ غيرَ الأوديسةِ؟ (درويش، ٢٠٠٤، ص١٣٥-١٣٦)

(٢) ينظر في: الجيوسي، سلمى الخضراء. (٢٠٠١). الاتجاهات والحركات في الشعر العربي الحديث. ترجمة: عبد الواحد لؤلؤة، ط١، مركز دراسات الوحدة العربية: بيروت، ص٧٨٤.

إن ملحمة الإلياذة الدائرة أحداثها بين الإغريق وطراودة، تختلف عن الأوديسة التي يظهر فيها النفس الملحمي، إنها تتضمن أناشيدَ تنوء عن النفس البطولي وتتضمن قصص العودة إلى الوطن على شكل حوار طويل، إذ يصف هوميروس فيه "مينلاوس" والمغامرات التي حدثت معه عندما كان في الطريق عائدًا إلى وطنه، ولعل هذا ما جعل درويش يستدعي هوميروس مترابطًا مع تجربته الجديدة في العودة الاستثنائية لوطنه التي كانت متسلسلة من مشاهد عدة لشاعر متعطش إلى المكان، فدرويش باستدعائه الذكريات الماضية وتجليات المكان بصوره الغائرة في النفس يبعث الحياة في أرض موات (أبو حميدة، ٢٠٠٨، ص٤٦٨)، بنَفَسٍ رعويّ صِرف تتزامن فيه الحواسّ متجاوبة فيما بينها:

أُمْسِكُ هذا الهواء الشهيَّ،
هواءَ الجليل، بكلتا يديَّ
وأمْضَغُهُ مثلما يمضَغُ الماعزُ الجبليُّ
أَعالي الشُّجَيْرات (درويش، ٢٠٠٤، ص١٣٦)

– المعلقات (٤٠٠–٥٠٠م):

يستخدم درويش المعلقات رمزًا تاريخيًا موظفًا إياه توظيفًا يترنح بين التاريخية والشعرية، فموقف الذات من الموضوع يؤطر لفكرة وجوديّة الشاعر بوصفه امتدادًا للغته وعلائقه الأدبية مع تراثه الشعري، إن استخدام درويش للرمز تتضح من خلاله قدرة الشاعر في السفر إلى أبعد مما هو مطروح في الواقع المحسوس (عصفور، والماضي، ٢٠١٣، ص١١)، ولعل استحضار درويش للمعلقات يعد انتقالًا خارج الزمن الآني، ففي قصيدة "بغيابها كونت صورتها" يصف درويش مجازيًا دور اللغة والكلمة والقصيدة في بناء العالم الوجودي، فالقافية مرة تكون خيمة رمزًا للثبات، ومرة تكون خفيفة في مهب الريح كالريشة دلالة على التحول، ويجعل الغياب عن الديار دليلًا عليها:

..... أنا هُنا أَزِنُ
المدى بمعلَّقات الجاهليِّين... الغياب هُوَ
الدليلُ هُوَ الدليلُ، لكُلِّ قافِيَةٍ أُقيمتْ
خيمةٌ، ولكُلِّ شيء في مهبِّ الريح
قافيةٌ... (درويش، ٢٠٠٤، ص٤٩)

إن الشاعر تأسس – كما يقول – على الشعر الجاهلي وتعيد ذاته تموضعها ليسافر عبرها من يبوس إلى إرثه المتمثل بالمعلقات التي يرمز لها بالتلال السبعة ويضع جانبًا قناعه ويعود بذاته الأولى إلى تكوينه الأول، إنه يستخدم المعلقات رمزًا لتراثه الأدبي، ومقابل ذلك تسعفه ذاته واللاوعي معًا في الانتقال اللامعقول إليها بسلاسة:

وكأنني شَبَحٌ تسلَّلَ من يَبُوس، وقلْتُ لي:
فلنذهبنَّ إلى تلالٍ سَبْعَةٍ، فوضعْتُ
أَقْنِعَتي على حَجَرٍ، وسرتُ كما يسير
النائمون يقودُني حُلْمي (درويش، ٢٠٠٤، ص٤٩–٥٠)

– أبو تمام (٢٣١هـ):

يتموضع أبو تمام رمزًا تاريخيًا أدبيًا في المجموعة من خلال الاقتباس الاستهلالي في صدر المجموعة الذي أورده درويش ليكون أشبه بمقدمة معرفية للقصائد كلها، أو نصًا موازيًا للنصّ، واضعًا المتلقي إزاء المرجعيات الثقافية التي تدور فيها القصائد والتي ينطلق منها الشاعر فكرًا وموقفًا وكأنه نص محاذ يتموضع ليؤسس معمارية النص التي تعتمد على الرمز:

توارد خواطر أو توارد مصائر

لا أنتِ أنتِ ولا الديارُ ديارُ (أبو تمام)

والآن لا أنا أنا ولا البيت بيتي (لوركا) (درويش، ٢٠٠٤، ص١١)

إن اقتباس أبي تمام الذي يعبر به عن "فجيعة" تغير الديار:

لا أَنتَ أَنتَ وَلا الدِيارُ دِيارُ حَفَّ الهَوى وَتَوَلَّتِ الأَوطارُ (أبو تمام، د.ت، ص١٤٤)

يشتبك مع لوركا في "حكاية السارية في النوم":

أنا لم أعد ذلك

الذي كان

ولا بيتي، عاد بيتي

ولكنني أنا لم أعد أنا الذي كان

ولا البيت، عاد بيتي القديم (لوركا، ١٩٩٢، ص١٩)

ليدلل على فاجعة كل منهما وموقفه من الديار التي تمثل الماضي الثابت الذي لم يستطع أبو تمام ولوركا الخروج من ثقله وآلامه، والديار تعبر عن الزمن الثابت الذي يغير ويبدل، والذي ينعكس على الذات الإنسانية للشاعر، وتساوقًا مع الاتجاه الذي تمثله المجموعة والذي يعاين الذات ويبين موقف الشاعر منها، فإنه قدمها كما هي، دون أن يقدم اعتذارًا لنفسه التي عاشت ذلك الماضي الذي يتموضع فيه أبو تمام كمصدر أدبي كوّن التصور الشعري لدرويش، يقول في قصيدة "لا تعتذر عما فعلت" التي يخاطب فيها الآخر (نفسه) الذي هو الشاعر في زمن الماضي والأنا الحاضرة هي الشاعر في زمن الحاضر (غرايبة، ٢٠٢٢، ص٧٠):

ديوانُ الحماسةِ، صورةُ الأبِ، مُعْجَمُ البلدانِ، شيكسبير (درويش، ٢٠٠٤، ص٢٥-٢٦)

إننا نجد كلا الشاعرين متماثلين في الوقف، ومختلفين في الرؤى، فأبو تمام يرى أن الديار لم تعد ديارًا، وأن المحبوبة لم تعد محبوبة، أما درويش في قصيدة "إن عدت وحدك":

إن عُدْتَ وَحْدَكَ 'قُلْ لنفسك:

غيَّر المنفى ملامحه....

ألم يفجعْ أَبو تمَّام قَبْلَكَ

حين قابل نفسَهُ:

((لا أَنتِ أَنتِ

ولا الديارُ هِيَ الديارُ)) (درويش، ٢٠٠٤، ص٣١)

فسرعان ما يفارق موقف أبي تمام ليرى أن الديار هي الديار، وأن الماضي هو الماضي، وأن البلاد هي البلاد، وأن الاختلاف واقع في الذات لا في الآخر، في الحدث لا في التاريخ، في الزمن خارج الماضي لا في الماضي نفسه، مازجًا بين شعوري السعادة والإحباط، ملقيًا عبء الثقل على ذاته لا على الماضي:

ثم تبحثُ عن شعورك، خارج الأشياءِ، بين سعادةٍ تبكي وإحْبَاطٍ يُقَهْقِهُ...

هل وجدت الآن نفسك؟ قل لنفسك: عُدْت وحدي ناقصًا قَمَرَيْنِ

لكنَّ الديارَ هي الديار! (درويش، ٢٠٠٤، ص٣٢)

إن تأثير استخدام رمز أبي تمام في معمار النص جعله غنيّ التأويل، وقابلًا للانفتاح والاندماج مع تأويل المتلقي، فالتقاء الرؤى بين درويش وأبي تمام في النص فتح المجال للرؤية الشعرية كي تمضي إلى نسق اختلاف الرؤى، مجددًا درويش بذلك بناء النص ومشّكلًا في المعنى.

–المتنبي (٣٥٤هـ):

استخدم درويش المتنبي رمزًا تاريخيًا أدبيًا في أعماله بعامة (نظري، ووليئي، ١٩٧١، ص٣٤) وفي المجموعة بخاصّة ففي قصيدة "طريق الساحل":

طريق يطول ويقصر

(وفق مزاج أبي الطيب المتنبي) (درويش، ٢٠٠٤، ص١٢٧)

يقتبس درويش طريق (التي جعلها لازمة بداية كل سطر (تكرار الصدارة)) من المتنبي، ويحيلنا إلى قوله:

نحن أدرى وقد سألنا بنجد أطويل[٣] طريقنا أم يطول (المتنبي، ١٩٨٣، ص٤٣٠)

ففي حين أن الوجهة مختلفة لكليهما، إلا أن درويش يقتبس من المتنبي قصر الطريق وطولها، فهو يرمز لأبي الطيب متماثلًا معه في موقف الذات من الموضوع، وموقف الشاعر من المكان، مما أغنى معمار النص ومعناه.

– المعري (٤٤٩هـ):

يستلهم درويش المعري في أعماله الشعرية عامة[٤]، ويستدعيه في المجموعة رامزًا إلى موقف الشاعر المعاين للأشياء، المنطلق من ذاته بوصفه مسجلًا رؤاه وأفكاره، ففي حين أن المعري يفتخر بذاته وشعره:

وإني وإن كنتُ الأخيرَ زمانُهُ لآتٍ بما لم تَسْتَطِعْهُ الأوائل (المعري، ١٩٥٧، ص١٩٣)

فإن درويش ينطلق من كونه الذات الأخيرة في المكان، مجسدًا علاقته بها في إطار الموضوع، فحديث درويش عن الأرض والعودة إليها في قصيدة "وأنا وإن كنت الأخير" أشبه بالتفاتات مسجلة شعرًا في إطار وصفي، "فدرويش سيقوم بكل شيء متفرد من رسم خارطة الربيع ولازورد النساء وبأن شعره هو شعر الالتزام وهو الشاعر الذي يحاول أن يرسم المستقبل بصورة مختلفة" (الهاشمي، ٢٠٢٢، ص١٧٥):

(٣) وفي رواية أخرى: أقصير طريقنا أم يطول.

(٤) ينظر في: الكبيسي، افتخار وغافل، أثير. (٢٠٢٠). استلهام رؤية المعري في الشعر العربي الحديث. *مجلة الآداب للدراسات اللغوية والأدبية*، العدد(٧). ص٤١٩.

وأنا، وإن كُنْتُ الأَخيرَ،
وَجَدْتُ ما يكفي من الكلماتِ...
كُلُّ قصيدةٍ رَسْمٌ
سأرسم للسنونو الآن خارطةَ الربيعِ (درويش، ٢٠٠٤، ص٢١)

إن درويش يتخذ شاهدًا كشاهد المعري، فالموت أشبه بطيران ينتقل فيه الشاعر ليكون في زمكان مختلف وموقف آخر وليس جناية أب آخرها فناء الجسد والروح، ولا يطغى النفس الرثائي بل نفس المتأمل الواعي:

إلى أن أكتب السَّطْرَ الأخيرَ
على رخام القبرِ:
((نِمْتُ... لكي أَطير)) (درويش، ٢٠٠٤، ص٢٢)

إن درويش اعتمد على رمز المعري وتناص معه، وأسس عليه معمار النص، بدءًا من العنوان، مرورًا بالمقاطع وانتهاء بالقفلة الختامية للنص.

– يانيس ريتسوس (١٩٩٠):

يستدعي درويش ريتسوس رمزًا أدبيًا في قصيدة "كحادثة غامضة"، ويمتد استدعاؤه رمزًا ليصبح مماثلًا موضوعيًا لدرويش من خلال الحوار الطويل الذي يخلق منه ترابطًا بين الموقفين من موضوعين منفصلين: نضال ريتسوس اليوناني ودرويش الفلسطيني، وموضوع مشترك: فلسطين، فالموقفان أو التجربتان وإن كانا مختلفتين:

كانت أَثينا القديمةُ أَجملَ
أَما يَبُوسُ، فلن تتحمَّل أكثر....
قال ريتسوس: لكنَّ إسبارطةَ انكسرَتْ
في مهبِّ الخيال الأثينيّ، إنَّ الحقيقةَ
والحق صنوان ينتصران معًا (درويش، ٢٠٠٤، ١٥٢)

فإنهما مترابطان وكأن بينهما علة مشتركة، وقد أغنى رمز ريتسوس معمار النص من خلال الحوارُ، مولدًا المعنى وكاشفًا عن أبعاد الشاعرين الداخلية، عاكسًا العلاقة المتبادلة بين موقفين مختلفين مؤتلفين في آن معًا:

.... في مَسْرحٍ دائريٍّ مُضاءٍ بصرخة ريتسوس:
((آهِ فلسطينُ، يا أُسْمَ الترابِ، ويا أُسْمَ السماءِ، سَتَنْتَصِرين...))
وعانَقَني، ثُمَّ قَدَّمني شاهرًا شارةَ النصرِ:
((هذا أَخي)) (درويش، ٢٠٠٤، ص١٥١).

إن ثمة سمة رامزة لريتسوس هي الشعر، وبذلك تتماهى مع تجربة درويش مستخدما النداء:

..... يا أَخي
في القصيدة! للشعر جسْرٌ على
أمسِ والغد... (درويش، ٢٠٠٤، ص١٥١).

– لوركا (١٩٣٦م):

يستدعي درويش لوركا رمزًا أدبيًا متموضعًا وأبا تمام وذلك في الاقتباس الاستهلالي في صدر المجموعة، ويستحضر حدث إعدام لوركا في قصيدة "لي حكمة المحكوم بالإعدام"، مازجًا بين الانتهاء العدمي المتمثل بالموت، والماضي الذي انتهى في حياة الشاعر ولن يعود، متماهيًا ولوركا العازف، مع الإرث الأدبي الذي خلفه درويش، والذي يرمز له بالأغنية مستخدمًا أسلوب الالتفات: (ثقوا بالماء يا سكان أغنيتي)، مقدمًا مفارقةً بين الموت والحياة، كثنائية ضدية لكن سرعان ما تتحول لحظة الإعدام نفسها إلى حياة مؤجلة لموت مؤجل:

لِيَ حِكْمَةُ المحكوم بالإعدامِ:
لا أشياءَ أملكُها لتملكني،
كتبتُ وصيَّتي بدمي:
((ثِقُوا بالماء يا سُكَّانَ أُغنيتي!)) (درويش، ٢٠٠٤، ص١٧)
.....
وعند الفجر، أَيقظني
نداء الحارس الليليّ
من حُلْمي ومن لغتي:
ستحيا مِيْتَةً أخرى
فَعَدِّلْ في وصيّتِكَ الأخيرةِ
قد تأجَّل موعدُ الإعدام ثانيةً (درويش، ٢٠٠٤، ص١٧–١٨)

إن درويش يتحول مستطردًا من التعبير عن لوركا إلى التعبير به عن تجربته الذاتية، فدرويش يعتبر الماضي الذي عاشته الذات في الموضوع كالذنب الذي اقترفه، وهو يواجه مصيره إزاءه كما واجه لوركا مصيره مقتولًا!

– السياب (١٩٦٤م)

يظهر السياب رمزًا أدبيًا في قصيدة "أتذكر السياب" دالًا على القهر والحزن فيتماهى درويش معه، فدرويش يتقمص ذاته الجريحة والأليمة، ويتخذه معادلًا موضوعيًا مأساويًا له، بهذا المعنى ينظر درويش إلى تجربة السياب بكل أبعادها ليعيد النظر بتجربته هو، فكما هو السياب سياب العراق كحالة وظاهرة، فدرويش هو درويش فلسطين، لقد وجد في السياب بعدًا من أبعاد ذاته:

أتذكّرُ السيّاب، يصرخُ في الخليج سُدَىً:
((عِراقُ، عراقُ، ليس سوى العراق..))
ولا يردُّ سوى الصدى (درويش، ٢٠٠٤، ص١٢١)
أتذكّرُ السيّابَ... لم نَحْلُم بما لا
يستحق النَّحل من قُوتٍ، ولم نحلم

بأكثرَ من يدين صغيرتين تصافحان غيابنا..
أَتذكّرُ السيّابَ... حدّادون موتَى ينهضون
من القبور ويصنعون قيودنا،
أتذكّرُ السيَّاب... إنَّ الشعرَ تجربَةٌ ومنفى، (درويش، ٢٠٠٤، ص١٢٢)

ويربط درويش السيابَ برموز تاريخية حضارية منها: جلجامش، وحمورابي، وهولاكو، ففي حين يرمز إلى زهده في الحياة وعزوفه عنها بأنه لم يفكر كجلجامش بالخلود، فهو مرتبط بتاريخه وحضارته من خلال الرمز حمورابي، وينتمي إلى حضارة تتناهشها الغربان منذ بدء التاريخ ممثلًا على ذلك بالرمز التاريخي هولاكو:

..... فلم يفكّر
مثلَ جلجامشْ بأعشاب الخلودِ،
ولم يُفكِّر بالقيامة بعدها...
أَتذكّرُ السيّاب، يأخذُ عن حمورابي
الشرائعَ كي يُغَطّي سَوْءَةً،
ويسير نحو ضريحه متصوّفًا،
أتذكّر السيّابَ، حين أُصابُ بالحمّى
وأهذى: إخوتي كانوا يُعدُّون العَشَاءَ
لجيش هولاكو، ولا خَدَمٌ سواهُمْ... إخوتي! (درويش، ٢٠٠٤، ص١٢١-١٢٢)

- بابلو نيرودا (١٩٧٣م):

يوظف درويش نيرودا في قصيدة "كحادثة غامضة" رمزا للمكان الجامع لشاعرين: درويش ونيرودا، وكأنه طاقة تولد الشعر لا سيما أنه يبدأ به القصيدة، وأن الخطاب الشعري ينطلق منه، ليس هذا وحسب فهو رمز للألم والموت الذي يبعث الشعر والحياة، وهو الجامع لتجربتين وحالتين شعريتين: ريتسوس ودرويش(٥)، وقد شكّل استخدام نيرودا رمزًا إلى تشكيل البناء الفني للنص، من خلال السرد القصصي الذي جعل درويش نيرودا أساسًا له:

في دار پابلو نيرودا، على شاطئ
الپاسفيك، تذكَّرْتُ يانيس ريتسوس
في بيته، كان في ذلك الوقت يدخُلُ
إحدى أساطيرِهِ، ويقول لإحدى الإلهاتِ:
إنْ كان لا بُدَّ من رحلةٍ، فلتَكُنْ
رحلَةً أبديّةْ! (درويش، ٢٠٠٤، ص١٥٦)

(٥) راجع هذا البحث ص٧.

– أمل دنقل (١٩٨٣م):

يبدو دنقل رمزًا أدبيًا مختلفًا، فقد استدعاه درويش مسجلًا إياه تجربةً ذاتية أدبية إنسانية لا موظفًا، ورغم هذا الاختلاف في الاستدعاء الرمزي والموضوعي فيبدو ذاتا تتطابق وذات درويش في علاقة متبادلة، فهو يحفل بها واصفًا إياها ومندمجا بها، إن ذات درويش لا تتموضع داخلها وحسب، إنما خارجها، وتتشظى لتخرج من كينونتها، وتنبثق لتتحد في تجارب شعرية أخرى، يقول في قصيدة "بيت من الشعر/ بيت الجنوبي":

كُنّا معًا، وعلى حِدَةٍ، نَسْتَحِثُّ غدًا

غامضًا، لا نريدُ من الشيء إلاّ

شفافيَّةَ الشيء (درويش، ٢٠٠٤، ص١٤٢)

.....

وينامُ على دَرَج الفجر: هذا هو

البيتُ، بيتٌ من الشعر، بيتُ الجنوبيّ،

لكنَّهُ صارمٌ في نظام قصيدته، صانعٌ

بارعٌ يُنقِذُ الوَزْنَ من صَخَب العاصفةْ (درويش، ٢٠٠٤، ص١٤٣)

فالصعاليك رمز لحياة العوز والفقر التي عاشها دنقل والمعاناة الصعبة والرفيعة معًا:

ألجنوبيُّ يحفظ درب الصعاليك عن

ظهر قلبٍ، ويُشْبِهُهُم في سليقتهم

وارتجالِ المدى (درويش، ٢٠٠٤، ص١٤٢)

وخوفو رمز تاريخي دال على عراقة التجربة إزاء التاريخ الذي تستمده منها:

خُوفُو يُذهِّبُ سَقْفَ النخيل، وسائحةٌ

تملأ الكاميرا بالغياب... (درويش، ٢٠٠٤، ص١٤٣)

والقرآن والمزمور والقربان دلالة توغل الشاعر ثقافيًا مع الثقافات الدينية الثلاث:

قرآنُهُ عربيٌّ، ومزمورُهُ عربيٌّ، وقُرْبَانُهُ

عربيٌّ، وفي قلبه زَمَنانِ غريبان

يبتعدان ويقتربان: غدٌ لا يكفُّ

عن الاعتذارِ: ((نَسِيتُكَ، لا تنتظرني)) (درويش، ٢٠٠٤، ص١٤٤)

ومراكب فرعون ترمز إلى السوداوية والمعاناة والموت والتي تشير إلى المراكب الجنائزية التي كانت سائدة في حضارة مصر الصحراوية القديمة:

وأَمس يجرُّ مراكبَ فرعونَ نحو الشمال:

((انتظرتُكَ، لكنْ تأخرتَ))... (درويش، ٢٠٠٤، ص١٤٤)

والمسيح رمز للألم يمثله الجنوبي (دنقل الصعيدي) الذ عاش تاريخًا مؤلما يحمله معه أنى ذهب كالصليب:

أَلجنوبِيُّ يحملُ تاريخَهُ بيَدَيْهِ، كحفنة قمحٍ،

ويمشي على نفسه واثقًا من يسوع

السنابل... (درويش، ٢٠٠٤، ص١٤٥-١٤٦)

وجنكيزخان رمزًا للمحتل الغاشم الذي يعبث بالأرض والتاريخ والحضارة:

.... وهل يُصْلِحُ الشعرُ

ما أفسد الدهرُ فينا وجنكيزخان

وأحفادُهُ العائدون إلى النهرِ؟ (درويش، ٢٠٠٤، ص١٤٥-١٤٦)

إن رمز دنقل كما قدمه درويش أسس من خلاله معمار النص، فخلق بذلك حالة من التوازي مع الذات كالسياب وريتسوس، فدنقل كرمز أدبي بدا حاملًا حمولات حضارية ودينية وأدبية تشكل النص من خلالها، وبدا واضحًا مدى تأثيرها على المعمار الفني للنص.

المطلب الثاني: الرموز التاريخية الفلسفية

إن الرمز الشعري مرتبط كل الارتباط بالتجربة الشعورية (إسماعيل، د. ت، ص١٩٨)، وقد استخدم درويش ثلاثة رموز فلسفية إغريقية: سقراط (٣٩٩ ق م)، وأفلاطون (٣٤٧ ق م)، وأبيقور (٢٧٠ ق م)، حيث يستحضر سقراط وأفلاطون رمزين تاريخيين مؤسسًا لمعمار فني، للدلالة على مرحلة الطفولة والتأثير الفلسفي عليه أدبيًا، إنه يعرض مشهدًا وصفيًا إيضاحيًا للمكان مترجمًا ذاته والموضوع، مستحضرًا البيت والحصيرة والكتب والطفولة وكأنها ليست عودة، إنما اكتشاف (عباس، ١٩٧٨، ص٨٤):

قهوةُ الأمِّ

الحصيرةُ والوسائدُ

بابُ غُرفَتِكَ الحديديُّ

الذبابةُ حول سقراطَ

السحابةُ فوق أفلاطونَ (درويش، ٢٠٠٤، ص٢٥-٢٦)

وفي قصيدة "لم يسألوا: ماذا وراء الموت" مجسدًا النفس الفلسطينية الكبرى التي تذوب ذاته داخلها وتشتمل عليها اشتمال العام للخاص والتي تعاني من الموت بوصفه قوة مغيبة للوجود، فتهمش الموت بالإيمان الديني:

لم يسألوا: ماذا وراء الموت؟ كانوا

يَحفظُون خريطةَ الفردوس أكثرَ من

كتاب الأرض... (درويش، ٢٠٠٤، ص٥٩)

مرددا قول أبيقور المأثور كحكمة رامزًا إلى مذهبه الفلسفي الذي ينتصر على الموت ويتغلب على الخوف منه:

((ألموت لا يعني لنا شيئًا، نكونُ فلا يكونُ، ألموت لا يعني لنا شيئًا، يكونُ فلا نكونُ)) (درويش، ٢٠٠٤، ص٦٠)

إن الرمز الفلسفي قد أثر بشكل ملحوظ على المعمار الفني للنص، وشكّل أبعادًا أسهمت في إغناء المعنى والأفكار، ليظهر بذلك أن درويش يترابط وأبيقور مع تصور الذات الفردية/ذات الشاعر التي هي جزء من روح الجماعة، مولدًا أبعادًا تعلي من الفكرة، فالشاعر قد يوظف نصًا ما لقيمته التراثية الخاصة بصرف النظر عن ارتباطه بقائل معين (زايد، ١٩٩٧، ص١٩٦)، إن فكرة أبيقور ذات قيمة فكرية كبرى في التخفيف من وطأة الموت وتحويله لحدث عادي خارج إطار الخوف، وهذا ملمح مهم على تأثير الرمز الفلسفي في بناء المعمار الفني للنص الذي ينتج حيّزًا موضوعيًا يؤثر في تأويل النص ومعناه.

المطلب الثالث: الرموز التاريخية الدينية

يعتبر الموروث الديني مصدرًا أساسيًا من المصادر التي عكف عليها شعراؤنا المعاصرون واستمدوا منها شخصيات تراثية عبروا من خلالها عن جوانب من تجاربهم الخاصة (زايد، ١٩٩٧، ص٧٦)، وقد استخدم درويش الرموز الدينية: آدم ويحيى والمسيح ومحمد (ﷺ) مغنيًا بذلك المعمار الفني.

–آدم:

يرمز آدمَ إلى الخطيئة، حيث يشير درويش إليها بوصفها حالة غير عادية وذات نتيجة سالبة للحياة، فيستحضر بها ألم الفلسطيني ومعاناته الكبيرة، إن رمز آدم أثر في معمار النص حيث أظهر صوت الشاعر درويش المعبر عن ذاته الشعرية:

.....كأنَّ الأرضَ
ما زالت تكوّن نفسها للقاء آدم، نازلًا
للطابق الأرضيّ من فردوسه، فأقول:
تلك بلادنا حُبْلى بنا..، فمتى وُلدْنا؟
هل تزوَّج آدمُ امرأتين؟ أَم أَنَّا
سَنُولَدُ مرةً أخرى

إن ما تعانيه الذات قدر محتم مرتبط بأصول ونشأة الخلق الأولى، فذات درويش والتي هي جزء من ذات فلسطينية كبرى تتراءى بوصفها صورة من آدم، وصاحبها هو "آدم الثاني"، ويقول في قصيدة "زيتونتان":

أَنا آدمُ الثاني، تَعَلَّمْتُ القراءةَ
والكتابةَ من دروس خطيئتي،
وغدي سيبدأ من هنا، والآنْ (درويش، ٢٠٠٤، ص٥٤)

– يحيى:

إن الرموز الدينية التي استخدمها درويش أثرت على معمار النص وأغنته، إن شخصيات الأنبياء هي أكثر شخصيات التراث الديني شيوعا في شعرنا المعاصر (زايد، ١٩٩٧، ص٧٧)، وإذا كان الرمز من أكثر أشكال المواربة شيوعًا (الجيوسي، ٢٠٠١، ص٧٨١)، فإن درويش قد استخدمها على نحو من التلازم بينها وبين الحمولة

الفكرية التي تبعث المعنى الشعري بفنية عالية من خلال المعمار الفني، فهو يستخدمها رمزًا دينيًا يحيلنا إلى البراءة والسلام، فالخشف (وهي كلمة مهجورة) الصغير الذي عبر الحقل ضائعًا يماثل يحيى، فهو هدية الطبيعة للإنسان "سليمان النجاب":

رَجُلٌ وخِشْفٌ في الحديقة يلعبان معًا...
أقولُ لصاحبي: مِنْ أين جاءَ أُبْنُ الغزالِ؟
يقولُ: جاء من السماء، لعلَّهُ ((يَحْيَى))
رُزِقْتُ به ليُؤْنِسَ وحشتي (درويش، ٢٠٠٤، ص٢٥)

إن استحضار يحيى ذي البعد الديني يتلازم مع الفلسطيني الذي شهدت أرضه ولادة الأنبياء وقتلهم معًا:

قرأت آيات من الذكر الحكيم، وقُلْتُ
للمجهول في البئر: السلام عليك يوم
قُتلتَ في أَرض السلام، ويَوْمَ تصعَدُ
من ظلام البئر حيّا! (درويش، ٢٠٠٤، ص٣٤)

إن درويش يستحضر النبي المقتول يحيى في الآية القرآنية: يَا يَحْيَىٰ خُذِ الْكِتَابَ بِقُوَّةٍ ۖ وَآتَيْنَاهُ الْحُكْمَ صَبِيًّا (12)وَحَنَانًا مِّن لَّدُنَّا وَزَكَاةً ۖ وَكَانَ تَقِيًّا (13) وَبَرًّا بِوَالِدَيْهِ وَلَمْ يَكُن جَبَّارًا عَصِيًّا (14) وَسَلَامٌ عَلَيْهِ يَوْمَ وُلِدَ وَيَوْمَ يَمُوتُ وَيَوْمَ يُبْعَثُ حَيًّا[مريم: ١٢-١٥]، رامزًا بذلك إلى تاريخية موت وقتل الفلسطينيّ على أرض فلسطين.

- المسيح:

يعتبر المسيح من الرموز التي تخرج إلى التعبير عن العذاب والآلام التي يواجهها الإنسان المعاصر (عباس، ١٩٧٨، ص١٣١)، ويستخدمه درويش كأساس في المعمار الفني للنص، مشكلًا أبعادًا جماليةً، حيث يظهر حاملًا الموت/الصليب على كتفيه، لكن المفارقة أنه لا يجسد الألم والمعاناة المتعلقة بالصلب، بل ألم الحب الخفيف الجميل وتذكر الماضي، وهذه المعاني ليست عدمية بل نظرة باتجاه "الخلف" الذي يثقل الكاهل ويمتع الناظر مما يجعله يرى الحب فسحة فرح، فيجسد درويش عبء الماضي الذي يماثل صلب المسيح، فالماضي بالنسبة إليه يمثل عبئًا خفيفًا ثقيلًا ومعاناة مرة حلوة:

أَنزلْ، هنا، والآن، عن كَتِفَيْكَ قَبْرَكَ
وأعطِ عُمْرَكَ فُرْصَةً أخرى لترميم الحكايةِ
ليس كُلُّ الحُبِّ موتًا
ليستِ الأرضُ اغترابًا مزمنًا، (درويش، ٢٠٠٤، ص٢٩)

....

وخفِّف الذكرى عن الأُنثى (درويش، ٢٠٠٤، ص٣٠)

ويقول مشيرًا إلى الطفولة والماضي الذي ينزع إلى البراءة والخفة الماضوية، ومشيرًا في موضع آخر إلى المعاناة التي تتسم بنزعة إنسانية بوصفه المسيح الحافي/ الفلسطيني المشتت المتألم:

..... كانوا صغارًا

يقطفون الثلج عن سَرْوِ المسيح،

ويلعبون مع الملائكة الصغار... (درويش، ٢٠٠٤، ص٦١)

..... أُحبُّ

مسيحَهُ الحافي، وأما شِعْرُهُ الذاتيُّ في

وَصْفِ الضباب، فلا!... (درويش، ٢٠٠٤، ص٧٦)

ويقول في قصيدة أخرى متحدثا عن "أمل دنقل" رامزًا إلى يسوع بوصفه أملًا وحياةً:

أَلجنوبيُّ يحملُ تاريخَهُ بيَدَيْهِ، كحفنة قمحٍ

ويمشي على نفسه واثقًا من يسوع السنابل..... (درويش، ٢٠٠٤، ص١٤٥)

– محمد (ﷺ):

أثر استخدام الرمز محمد (ﷺ) في المعمار الفني للنص، مما أسهم في خلق المعنى الشعري، يشترك رمز النبي محمد (ﷺ) ودرويش في اللغة، فاللغة بالنسبة لدرويش لا تنقذ صاحبها من الواقع المرير، لأن الحرب الدينية في القدس خلقت مجالًا للموت على الهوية الدينية، ويستحضر الآية القرآنية كإشارة إلى الإسراء والمعراج: سُبْحَانَ الَّذِي أَسْرَىٰ بِعَبْدِهِ لَيْلًا مِّنَ الْمَسْجِدِ الْحَرَامِ إِلَى الْمَسْجِدِ الْأَقْصَى... [الإسراء: ١] فالمعراج إلى السماء معراج للموت العادي الذي يظهر في المعمار الفني (من خلال الحوار) كحدث مفاجئ مقترن بالنسيان والتذكّر:

أنا لا أنا في حضرة المعراج، لكنّي

أُفكّرُ: وَحْدَهُ، كان النبيّ محمّدٌ

يتكلّمُ العربيَّةَ الفُصْحَى، ((وماذا بعد؟))

ماذا بعد؟ صاحت فجأة جنديّةٌ:

هُوَ أَنتَ ثانيةً؟ أَلم أَقتلْكَ؟

قلت: قَتَلْتني... ونسيتُ، مثلك، أن أَموت (درويش، ٢٠٠٤، ص٤٨)

المطلب الرابع: الرموز التاريخية الحضارية

يستخدم درويش رموزًا حضارية متنوعة أغنت المعمار الفني للنص، ووسعت فضاء الشاعر، وأكسبت نصوصه عمقًا في التّعبير، وأبعادًا جماليّةً يسعى إليها كلّ أديب: رموزًا غربية قديمة وهي: الإغريق، أثينا، روما، ورموزًا شرقية قديمة: سومر، مصر، الكرد، الأندلس، جنكيزخان، هولاكو، ورموزًا فلسطينية قديمة وهي: كنعان، أريحا، القدس.

رموز حضارية غربية قديمة:

– الإغريق:

يوغل درويش في الحضارة الإغريقية ويستلهمها بمختلف مجالاتها: أدبًا وتاريخًا وجغرافيًا وأساطير معتمدًا عليها في تأسيس المعمار الفني، أول هذه الرموز أوديسيوس الملك الأسطوري في الإلياذة، وأحد قادة حرب طروادة،

مؤسس فكرة حصانها الخشبي، فدرويش يذكر أوديس مستخدمًا أسلوب التخريم (الترخيم) من خلال حذف مقاطع في آخر الكلمة (أوديسيوس–أوديس) رامزًا للبطل الأسطوري الذي سيعود مخلّصًا فلسطين من الكولونيالية:

قدَّم لي قهوةً

ثم قال: سيرجعُ أوديسُكُمْ سالما

سوف يَرْجِعُ... (درويش، ٢٠٠٤، ص١٥٦)

إن مصائر الفلسطينيين تشبه مصائر الإغريق الذي سيدخلون طروادة، فمصيرهم اليوم يتذبذب بين الانكسار والانتصار، وكأنها حالة المعاناة التي تشبه الخطيئة والتي سيظل الشعب مسكونًا بالخلاص منها، وإن درويش باستعماله للرموز الإغريقية الأسطورية كطروادة وأوديسوس يميل إلى "التعبير عن القلق الروحي والمادي" (عباس، ١٩٧٨، ص١٣١):

كأنَّهُمْ يأتون من قَدَرٍ إلى قَدَر

مصائرُهُمْ مُدَوَّنةٌ وراء النصِّ

إغريقيَّةٌ في شكل طُرُواديَّةٍ

بيضاءَ، أو سوداءَ

لا انكسروا ولا انتصروا (درويش، ٢٠٠٤، ص٣٦)

وينتقل في قصيدة أخرى إلى استخدام الشاعر اليوناني ريتسوس رامزًا في ثنايا ذلك إلى الأساطير الإغريقية:

..... تذكَّرْتُ يانيس ريتسوس

في بيته، كان في ذلك الوقت يدخُلُ

إحدى أساطيرِهِ، ويقول لإحدى الإلهاتِ:

إنْ كان لا بُدَّ من رحلةٍ، فلتَكُنْ

رحلَةً أبديّةْ! (درويش، ٢٠٠٤، ص١٥٦)

ويلح على النفس الملحمي الفلسطيني من خلال ثنائية الأتراك والإغريق في معركة طروادة والتي تبدو كالفكاهة:

شُرْفَةً مفتوحةٌ للاستعارة، ها هنا

يَتَبادَلُ الأتراكُ والإغريقُ أدوارَ

الشتائم، تلك تَسْلِيَتي وتَسْلِيَةُ

الجنود الساهرين على حدود فُكاهةٍ (درويش، ٢٠٠٤، ص١٦١)

فهو يشير لمعركة الفلسطيني الوجودية الكبرى التي تضارع حرب طروادة، فله أوديسه الخاص والذي سيفتح المدى ويعانق الذرى، فدرويش يلجأ إلى المحاكاة بين حالين: فلسطينية إغريقية لعمق ما يعانيه مستوى الذات.

– أثينا:

يوظف درويش أثينا في المعمار الفني للنص حيث تظهر رمزًا لفلسطين، كعنصر رافد وقويم للقضية الوجودية لها حضارة وشعبًا، وتتماهى بها في البناء الفني من خلال استخدامها داخل تقينات سردية كالوصف والحوار:

كانت أَثينا ترحَّبُ بالقادمين من البحر،

في مَسْرحٍ دائريّ مُضاءٍ بصرخة ريتسوس:

((آهِ فلسطينُ، يا أُسْمَ الترابِ، ويا أُسْمَ السماءِ، سَتَنْتَصِرين...)) (درويش، ٢٠٠٤، ص١٥١)

.....كانت أَثينا القديمةُ أَجملَ،

أَما يَبُوسُ، فلن تتحمَّل أكثر (درويش، ٢٠٠٤، ص١٥٢)

إن درويش يستنطق ريتسوس اليوناني ليرسم تاريخ فلسطين القادم/ة:

قال ريتسوس: لكنَّ إسبارطةَ انكسرَتْ

في مهبِّ الخيال الأثينيّ، إنَّ الحقيقةَ

والحق صنوان ينتصران معًا (درويش، ٢٠٠٤، ص١٥٢)

تشكل أثينا مرتكزًا في المعمار الفني، وتتموضع بوصفها بذرة الفكر الإنساني الأدبي التاريخي الذي يستقي منه الشاعر وجوده وانتصاره، ويمتح منه الأسباب التي تجعله ينتصر مجازًا في مخيلته وفي أمله القادم:

لا بحر في بيته في أَثينا القديمةِ،

حيث الإلهاتُ كنّ يُدِرْنَ شؤون الحياة

مع البَشَر الطيّبين، وحيث إلكترا الفتاةُ

تناجي إلكترا العجوزَ وتسألها: هل

أَنا أنت حقًّا؟ (درويش، ٢٠٠٤، ص١٥٣-١٥٤)

– الرومان:

يظهر الرومان رمزًا للعدو القادم من الغرب إلى الشرق، مؤثرًا في البنية المعمارية الفنية، مولدًا معاني شعرية، ففي قصيدة "زيتونتان" والتي يرمز فيها الزيتون للسلام كشعار وقاعدة حياة، يظهر الرمز/ قائد الرومان طالبًا الغفران من "إخوة الزيتون" الشعب الفلسطيني المضطهد:

زيتونتان عتيقتان على شمال الشرقِ

في الأولى وَجَدْتُ بُذورَ أُغنيتي

وفي الأخرى وَجَدْتُ رسالةً

من قائد الرومانْ:

يا إخوَةَ الزيتونِ

أطلب منكمُ الغفران... (درويش، ٢٠٠٤، ص٥٤-٥٥)

ويبدو رمز قيصر الإمبراطور الروماني مؤثرًا في المعمار الفني حيث يتجلى رمزًا لقوة تحتل التاريخ والأفكار والمشاعر والكتابة، فهو يستحوذ على رسائل طريق الساحل ويختزن ذاكرة المشرق:

طريقُ البريد القديم المسَجّل

[كُلُّ الرسائل مُودَعَةٌ في خزائن قيصر] (درويش، ٢٠٠٤، ص١٢٧)

– رموز حضارية شرقية قديمة:

تظهر الحضارة السومرية أو فضاء العراق بكل أطيافه وحضاراته رمزًا للفضاء الإبداعي والثقافي للسياب، فالسياب خارج من تلك الحضارة التي أنتجته مثلما أنتجت الحضارة الإغريقية أدبيًا وفكريًا درويش:

أَتذكّرُ السَّيَّابَ، في هذا الفضاء السُّومريّ

تغلّبتْ أُنثى على عُقْم السديمِ

وأوْرَثَتْنا الأرضَ والمنفى معًا (درويش، ٢٠٠٤، ص١٢١)

ويظهر جلجامش السومري رمزًا للخلود والذي يراه مناقضًا لموقف السياب الذي يبدو زاهدًا أمام المادة وغارقًا في غنوصية الفكرة والشعر:

أتذكّرُ السيّاب... لم يَجِدِ الحياةَ كما

تخيّل بين دجلةَ والفراتِ، فلم يفكّر

مثلَ جلجامشْ بأعشاب الخلودِ،

ولم يُفكِّر بالقيامة بعدها... (درويش، ٢٠٠٤، ص١٢١)

ويستخدم حمورابي البابلي رمزًا للحكمة وهولاكو رمزًا لقوة الشر والتدمير:

أَتذكّرُ السيّاب، يأخذُ عن حمورابي

الشرائعَ كي يُغَطّي سَوْءَةً،

ويسير نحو ضريحه متصوّفًا،

أتذكّر السيّابَ، حين أُصابُ بالحمّى

وأهذى: إخوتي كانوا يُعدُّون العَشَاءَ

لجيش هولاكو، ولا خَدَمٌ سواهُمْ... إخوتي! (درويش، ٢٠٠٤، ص١٢١-١٢٢)

– مصر:

ترد مصر رمزًا تاريخيًا متنوع الدلالات، دالةً على الطبيعة التي تحتضن الحياة والحرية:

أَلغيابُ يرفّ كزوجَيْ حمامٍ على النيل...

يُنْبِئُنا باختلاف الخُطَى حول فعل المضارعِ.... (درويش، ٢٠٠٤، ص١٤٢)

أو دالةً على حضارة عريقة تولد التاريخ والأدب والكتابة:

ألغيابُ على حاله، قَمَرٌ عابرٌ فوق

خُوفُو يُذهِّبُ سَقْفَ النخيل، وسائحةٌ

تملأ الكاميرا بالغياب، وتسأل: ما

الساعةُ الآن؟ قال لها: الساعةُ

الآن عَشْرُ دقائقَ ما بعد سبعةِ

آلاف عامٍ من الأبجديَّة (درويش، ٢٠٠٤، ص١٤٣-١٤٤)

وتتموضع في المعمار الفني دالة على الخلود الأبدي الجمالي البهائي الحضاري العظيم الذي يولد نقيضه/ الفقر الإنساني والحرمان والعوز:

..... ثم تنهّد:
مِصْرُ الشهيّةُ، مِصْرُ البهيَّةُ مشغولةٌ
بالخلود، وأَمَّا أَنا... فمريضٌ بها، لا
أفكِّرُ إلاّ بصحّتها، وبِكسْرَة خبزِ
غدي الناشفةْ (درويش، ٢٠٠٤، ص١٤٣-١٤٤)

أو يولّد الضياع الخيّر الذي لا تزال تسيطر عليه سلطة قوة الشر والتي يرمز لها بفرعون:

وأَمس يجرُّ مراكبَ فرعونَ نحو الشمال:
((انتظرتُكَ، لكنْ تأخرتَ))، قُلْتُ لَهُ:
أَين كُنْتَ إذًا؟ قال لي: كُنْتُ
أَبحث عن حاضري في جَنَاحَيْ سُنُونُوّةٍ
خائفةْ... (درويش، ٢٠٠٤، ص١٤٤-١٤٥)

- الكرد:

إن الكرد قضية شائكة فكرية وعند الشاعر أيضًا، لأن درويش يرمز بالكرد إلى التلاشي والغياب في قصيدة "ليس للكردي إلا الريح"، ويبدو الأمر إشكاليًا لشاعر فلسطيني يدافع عن وطنه ومسكون بهاجس الارتباط التاريخي بفلسطين، بينما ينظر بالنقيض إلى الكرد وكأنها قضية غياب يعقبه غياب، ومرد ذلك أن درويش يمارس التسجيل للواقع كما هو، فالريح (والتي جعلها لازمة في النص) رمز الغياب والارتحال، وإذا كانت قضية درويش الماضي الذي لا يعتذر له عما فعل، وينزل ثقل حمولته عن كتفيه ليصوره كما هو فإن قضية الكردي تتعلق بالغد لا الأمس، كيف سيكون شكله، لكردي يقبع في وسط عربي فالمستقبل رمادي بلا أفق:

يَتَذكّرُ الكرديُّ حين أزورُهُ، غَدَهُ...
فيُبعدُهُ بُمكْنسة الغبارِ: إليك عنّي! (درويش، ٢٠٠٤، ص١٥٩)

ويقول على لسان الكردي:

أنا لغتي، أنا المنفيّ في لغتي.
وقلبي جمرةُ الكُرْديّ فوق جبالِهِ الزرقاء... (درويش، ٢٠٠٤، ص١٥٩)

ويقول مستخدمًا أسلوب المخاطبة:

تعال يا ابن الكلب نَقْرَعْ طَبْلَ
هذا الليل حتى نوقظ الموتى، فإنَّ
الكُرْدَ يقتربون من نار الحقيقة،
ثم يحترقون مثل فراشة الشُّعَراء/ (درويش، ٢٠٠٤، ص١٦٢)

يقول:

... ليس للكرديِّ إلاّ الريح تسكنُهُ ويسكُنُها،

وتُدْمِنُهُ ويُدْمنُها، لينجوَ من

صفات الأرض والأشياء... (درويش، ٢٠٠٤، ص١٦٣)

إن الكردي رمز للغياب المستمر المؤجل، والموت والعذاب في بحثه عن هويته وهو صديق الرياح وآخرُها:

كان يخاطب المجهول: يا أُبني الحُرّ!

يا كبش المتاه السرمديّ، إذا رأيتَ

أباك مشنوقًا فلا تُنْزِلْهُ عن حبل

السماء، ولا تُكَفِّنْهُ بقطن نشيدك

الرَّعَوِيَّ، لا تدفنه يا ابني، فالرياحُ

وصيَّةُ الكرديِّ للكردي في منفاهُ، (درويش، ٢٠٠٤، ص١٦٣)

إن رمزية الكرد على تختلف عن رمزية البلاد الأخرى فتحفل بخصوصية الهوية، يقول في "مجموعة سرير الغريبة" عن دمشق:

في دمشق ينام الغريب على ظله واقفًا،

مثل مئذنة في سرير الأبد،

لا يحن إلى أحدٍ أو بلد (درويش، ٢٠٠٩، ص١٣٧)

حيث نجد الثبات والكينونة، فالغريب فيها يتموضع في الأبد لأنه يشعر بوجوده/ها التاريخي الحضاري الذي لا تكون مشكلة الهوية جزءًا منه/ـا، على النقيض من الكردي، فهو سليل الرياح الرامزة إلى الغياب المستمر الدائم ومحاولة صنع الهوية من خلال الإنسان واللغة، فالهوية ليست جاهزة ومسبّقة إنما اجتهاد إنسانوي صِرف:

..... ليس

للكرديِّ إلاّ الريح تسكنُهُ ويسكُنُها.

وتُدْمِنُهُ ويُدْمنُها، لينجوَ من

صفات الأرض والأشياء... (درويش، ٢٠٠٤، ص١٦٣)

....

باللغة انتصرت على الهوية،

قُلْتُ للكرديِّ، باللغة انتقمتَ

من الغيابِ (درويش، ٢٠٠٤، ص١٦٤)

-١ لأندلس:

تبدو الأندلس رمزًا للفردوس المفقود، فتتراءى من تونس بوصفها شرفة تطل على الماضي العربي في الأندلس:

أقول لها سأمكثُ عند تونس بين
مَنْزِلَتَيْنِ: لا بيتي هنا بيتي، ولا
منفايَ كالمنفى... (درويش، ٢٠٠٤، ص١١٤)
ويجرحني التأمُّلُ في الطريق اللولبيّ إلى ضواحي
الأندلسْ... (درويش، ٢٠٠٤، ص١١٤)

رموز حضارية فلسطينية قديمة:

– كنعان:

تظهر "الكنعانيّة" في تراث فلسطين القديمة رمزًا للفردوس المفقود، وتاريخًا حضاريًا عريقًا يشكل هوية وجودية للذاكرة، وهو في استلهامه لهذا التراث "يمتاح من ينابيعه السخية أدوات يثري بها تجربته الشعرية ويمنحها شمولًا وكلية أصالةً" (زايد، ١٩٩٧، ص٧٣)، ففي قصيدة "لا شيءَ إلاَّ الضوء" يطل على الأرض بوصفها امتدادًا له، ويمر على الماضي مرتحلًا فيه، ومسافرًا إليه على حصان الرؤى الذي يمثل الرحيل المستمر والتحول فإنه يرى الطبيعة، والتي هي مسرح المكان، فضاءً يتجلى فيها النفس الكنعاني، موظفًا إياها ليصل إلى "التكامل الفني" معها[٦]:

ولم أُوقفْ حصاني
إلاَّ لأقطِفَ وردةً حمراءَ من
بستان كَنْعَانيةٍ أَغوتْ حصاني
ومضيتُ أبحث عن مكاني
أَعلى وأَبْعَدَ (درويش، ٢٠٠٤، ص٤٤)

وفي قصيدة "نزف الحبيب شقائق النعمان" نرى ذات الفكرة، مضافًا إليها نفس البطولة والملحمة:

يا شعبَ كَنْعَانَ احتفلْ
بربيع أَرضك، واشتعلْ
كزهورها، يا شعب كنعان المجَرَّدَ من
سلاحك، واكتملْ! (درويش، ٢٠٠٤، ص٤٥)

فالكنعاني الرامز للفلسطيني على موعد مع المعاناة والموت، الموت الأول كان أسطوريًا والثاني كان كولونياليًا، وكان مصير الكنعاني إما الموت بالفكرة أو الحديد، فالحديد رمز لوحشية الحداثة التي تعسكر الطبيعة:

أُولى أغانينا دَمُ الحُبِّ الذي
سفكته آلهةٌ،
وآخرُها دَمٌ سَفَكَتْهُ آلهةُ الحديد... (درويش، ٢٠٠٤، ص٦٤)

(٦) ينظر في: إسماعيل، عز الدين. (د. ت). *الشعر العربي المعاصر قضاياه وظواهره الفنية والمعنوية*. ط٣، دار الفكر العربي: القاهرة، ص١٢٧.

ولعل رؤيويّة درويش تلتقي مع أدونيس في قصيدة الوقت:

آخِرُ العَهْدِ الذي أمطَرَ سِجّيلًا يُلاقي

أوّلَ العهدِ الذي يُمطِرُ نفْطًا

وإلهُ النَّخْل، يجثو

لإلهٍ من حديدٍ (أدونيس، ١٩٨٥، ص١٥)

إن استخدام درويش للرموز شخوصًا وأمكنةً وأحداثًا، في إطار الشرق والغرب، قديمًا وحديثًا، كان استخدامًا فنيًا تموضع في معمار القصيدة، وهو في توظيفه لها لا يكون شخصيةً محايدة، أو معاينة للتّجارب؛ خدمةً للإطار الفنّي فحسب، بل نجده يتماهى مع الرّموز واقعًا وحلمًا، لتتوحّد الرؤية والمعاناة بين المبدع ورموزه بوعيٍ، أو بلا وعي.

– أريحا:

تتموضع أريحا رمزًا للتاريخ الماضي والحاضر والمستقبل، متجددةً، في حين أن الشاعر فقد إزاء وجودها غده، فهو خارج من رحم هويته الثقافية التي هي أريحا:

جَلَسَتْ أَريحا، مثل حرف

من حروف الأبجدية، في اسمها (درويش، ٢٠٠٤، ص٤٣-٤٤)

– القدس:

تتموضع القدس/ يبوس في المعمار الفني للنص الدرويشي، وتؤطر معنويًا خالقة فضاء من الرؤى، حيثُ تُذكر باسمها الجديد "القدس"، أو القديم "يبوس"، للدلالة على هوية الذات والمكان وتتعدد دلالاتها فهي مدينة الآلام والمعاناة منذ فجر التاريخ وهي فضاء للخراب من قبل المحتلّ الذي يفرض عليها ذلك بهويته الدينية:

أَما يَبُوسُ، فلن تتحمَّل أكثر، فالجنرال

أُستعار قناعَ النبيّ ليبكي ويسرِق

دمعَ الضحايا (درويش، ٢٠٠٤، ص١٥٢)

وهي المنبع الأصيل الذي ينطلق منه إلى تاريخه الأدبي المتمثل بالمعلقات فهي مصدر فضاء الوجود والمجاز:

وكأنني شَبَحٌ تسلَّلَ من يَبُوس، وقلْتُ لي:

فلنذهبنَّ إلى تلالٍ سَبْعَةٍ، فوضعْتُ

أَقْنِعَتي على حَجَرٍ، وسرتُ كما يسير

النائمون يقودُني حُلْمي، ومن قَمَرٍ إلى

قمر قَفَزْتُ... (درويش، ٢٠٠٤، ص٤٩-٥٠)

أما القدس فرمز للسلام الديني والأمان التاريخي والمستقبل الخالي من الحروب:

طريقُ السلام المُتَوَّجِ بالقُدْسِ

[بعد انتهاء الحروب صليبيَّةِ الأقنعة] (درويش، ٢٠٠٤، ص١٢٦)

وهي رمز للتواءم بين الأديان الثلاثة والقداسة والفسحة الجغرافية التي يسير فيها الشاعر مخترقًا الأزمان والحروب والدماء والشعوب متطاحنة، وهي رمز للمستقبل القادم بالأمل والسلام، يقول في قصيدة "القدس":

..... فالمحبَّةُ

والسلام مُقَدَّسَان وقادمان إلى المدينة (درويش، ٢٠٠٤، ص٧٤)

***

الكلماتُ كالأعشاب من فم أشعيا[٧]

النَبَويّ: ((إنْ لم تُؤْمنوا لن تَأْمَنُوا))،

أَمشي كأنِّي واحدٌ غيْري، وجُرْحي وَرْدَةٌ

بيضاءُ إنجيليَّةٌ، ويدايَ مثل حمامتَيْنِ

على الصليب تُحلِّقان وتحملان الأرضَ،

لا أمشي، أَطيرُ، أَصيرُ غَيْري في

التجلّي، لا مكانَ ولا زمان، فمن أَنا؟

أَنا لا أنا في حضرة المعراج... (درويش، ٢٠٠٤، ص٤٨)

إن القدس بمعناها الوجودي الرامز في القصيدة إلى الحياة والسلام تنبذ الموت، وتغيّر حقيقته بوصفه ثابتًا غير قابل للتغيّر إلى خطأ أو نسيان مؤقت، وهي من حيث المعمار الفني تلعب دورًا رئيسًا في تحديد اتجاه المعنى، فالمعنى الشعري يتكون بناءً على تموضعها كدالة لغوية في النص.

خاتمة:

استخدم درويش الرموز التاريخية بدلالات مختلفة ومؤتلفة مع الذات متموضعة ومؤثرة في المعمار الفني للنص الشعري، وقد وسع في استخدامها ونوع في أشكالها مما كشف موقف الذات منها، ومن الماضي/النموذج الأول الذي عاينه الشاعر بعين الحاضر، مما أكسب النص أبعادًا جمالية كبيرة، وجعله منفتحًا على التأويل، وانصهرت الرموز مع النص مولدةً أبعادًا أدبية جديدة، ومكسبة النص غنى وشاعريةً فنيا وموضوعيًا، لقد بدا درويش مؤتلفًا ذاتًا وجوهرًا وموقفًا مع الرموز التاريخية خصوصًا الأدبية كالمتنبي، أو هو يختلف معها كالمعري، فهو لم يرضخ للرمز بوصفه مؤثرًا، إنما بدا محايدًا في أبعاده، فنراه مرة يستلهمه ومرات يعبر به أو عنه أو فيه، أو يقبس الدلالة منه موظفًا إياه ببراعة وابتكار.

لقد بدا التحام درويش ظاهرًا بوضوح في استحضاره الرموز الفلسفية الدالة على الماضي والتشكيل الذهني والثقافي له، وكذلك الرموز الدينية فيتماهى درويش معها موقفًا وجوهرًا كالمسيح، وهو إذ يستحضر القدس أو يبوس ببعدها الديني أو التاريخي فهو يلح على ذاته الآملة للخير والسلام والتحوّل للأفضل، وقد بدت ذاته مرتبطة بأصول ونشأة الخلق الأولى، فهي جزء من ذات فلسطينية كبرى تتراءى بوصفها صورة من آدم.

(٧) ينظر في: الكتاب المقدس، سفر أشعياء (٩:٧).

وقد بدت براعة درويش في استحضار الحضارة الإغريقية، فمعركة الفلسطيني إحدى معارك الوجود الكبرى، والتي تضارع حرب طروادة، فللفلسطيني له أوديسه الخاص، وكذلك في استخدامه أثينا رمزًا تاريخيًا باعتبارها حضارة وتاريخًا يتجلى في صورة فلسطين، أو هو عنصر رافد وقويم للقضية الوجودية لفلسطين حضارة وشعبًا.

إن درويش في توظيفه للرموز في المعمار الفني لا يكون شخصيةً محايدة، أو معاينة للتّجارب؛ خدمةً للإطار الفنّي فحسب، بل نجده يتماهى مع الرّموز واقعًا وحلمًا، لتتوحّد الرؤية والمعاناة بين المبدع ورموزه بوعيٍ، أو بلا وعي، وما يميّز درويش عن الشّعراء الكبار في العالم هو ارتباطه المباشر واندغامه بقضيّة تحرريّة، رافق أحداثها وتحوّلاتها، وشارك في بناء منظومتها الثّقافيّة، وساند احتياجاتها من التّنظير والتّأطير الشمولي، فانتقل بالأدب من دوره النّمطي في التّعبير عن الواقع المعيش أو المأمول إلى إطار البناء المعرفي المقاوم.

أبرز نتائج البحث.

١- تعدّ مجموعة لا تعتذر عما فعلت مادة خصبة لدراسة الرموز التاريخية، حيث استخدم درويش الرموز التاريخية بدلالات مختلفة ومتنوعة.

٢- أكسب استخدام الرموز التاريخية في المجموعة جمالية فنية في المعمار الفني للقصيدة.

٣- لم يكن استخدام الرموز التاريخية لغرض الاستخدام وحسب، إنما تماهى درويش معها فنيًا وموضوعيًا.

٤- خدم استلهام درويش للرموز الإغريقية في خلق حالة من التماهي بين الإغريقي المقاتل المدافع عن بلده من خلال الملاحم وبين الفلسطيني الذي تتعرض بلاده للاحتلال.

مقترحات البحث:

١- يوصي الباحثان بدراسة الرموز التاريخية في مجموعات درويش كلها.

٢- يوصي الباحثان بدراسة استدعاء الشخصيات التراثية في الأعمال الكاملة لدرويش.

المصادر والمراجع:

المصادر:

القرآن الكريم.

الكتاب المقدس.

أبو تمام، حبيب بن أوس (٢٣١هـ). (د.ت). *ديوان أبي تمام الطائي*. شرح: محي الدين الخياط، نظارة المعارف: (د. م).

درويش، محمود. (٢٠٠٤). *لا تعتذر عما فعلت*. ط٢، رياض، الريس للنشر والتوزيع: بيروت.

درويش، محمود. (٢٠٠٩). *الأعمال الجديدة الكاملة*. ط١، مج٢، رياض، الريس للكتب والنشر: بيروت.

المتنبي، أحمد بن الحسين (٣٥١هـ). (١٩٨٣). *ديوان المتنبي*. (د. ط)، دار بيروت للطباعة والنشر: بيروت.

المعري، أحمد بن عبد الله (٤٤٧هـ). (١٩٥٧). *سقط الزند*. دار صادر: بيروت.

المراجع:

أبو حميدة، محمد صلاح. (٢٠٠٨). جماليات المكان في ديوان "لا تعتذر عما فعلت" للشاعر محمود درويش. *مجلة جامعة النجاح للأبحاث – العلوم الإنسانية*، نابلس، فلسطين. ٢٢(٢)، (٤٦٥-٤٩٣).

أحمد، محمد فتوح. (١٩٨٤). *الرمز والرمزية في الشعر المعاصر*. ط٣، دار المعارف: القاهرة.

أدونيس. (١٩٨٥). *كتاب الحصار*. ط١، دار الآداب: بيروت.

إسماعيل، عز الدين. (د.ت). *الشعر العربي المعاصر قضاياه وظواهره الفنية والمعنوية*. ط٣، دار الفكر العربي: القاهرة.

الجيوسي، سلمى الخضراء. (٢٠٠١). *الاتجاهات والحركات في الشعر العربي الحديث*. ترجمة: عبد الواحد لؤلؤة، ط١، مركز دراسات الوحدة العربية: بيروت.

زايد، علي العشري. (١٩٩٧). *استدعاء الشخصيات التراثية في الشعر العربي المعاصر*. دار الفكر العربي: القاهرة.

صميلي، حمزة. (٢٠٢٣). الرمز في الشعر العربي الحديث محمود درويش نموذجًا. *مجلة بحوث كلية الآداب جامعة المنوفية. المنوفية*، مصر، ٣٥(١٣٦)، (٢١١-٢٢٧).

عباس، إحسان. (١٩٧٨). *اتجاهات الشعر العربي المعاصر*. عالم المعرفة: الكويت.

عصفور، رولي والماضي، شكري. (٢٠١٣). *الرمز في الشعر الفلسطيني المعاصر: فواز عيد ومحمد القيسي وأحمد دحبور أنموذجًا*. (رسالة دكتوراه غير منشورة)، الجامعة الأردنية، عمان.

غرايبة، نهال. (٢٠٢٢). ديوان "لا تعتذر عما فعلت" لمحمود درويش: مقاربة نقدية. *المجلة الدولية للدراسات اللغوية والأدبية العربية*، الأردن، ٤(٢)، (٦٦-٨٠).

الكبيسي، افتخار وغافل، أثير. (٢٠٢٠). استلهام رؤية المعري في الشعر العربي الحديث. *مجلة الآداب للدراسات اللغوية والأدبية*، اليمن، العدد(٧)، (٤٠٨-٤٣١).

لوركا. (١٩٩٢). *الديوان الكامل*. ترجمة: خليفة محمد التليسي، الدار العربية للكتاب: ليبيا.

مونسي، حبيب. (٢٠٠١). فلسفة المكان في الشعر العربي قراءة موضوعاتية جمالية. منشورات اتحاد الكتاب العرب: دمشق.

نظري، علي ووليئي، يونس. (١٩٧١). استدعاء شخصيات الشعراء في شعر محمود درويش. *مجلة دراسات الأدب المعاصر*، إيران، العدد(١٥)، (٢١-٤٢).

الهاشمي، أثير. (٢٠٢٢). *أثر المعري في الشعر العربي الحديث*. ط١، طرفة للشعر والدراسات: البحرين.

المراجع الإلكترونية:

مؤسسة محمود درويش (mdfoundation1). (٢٠١١، ٢٧ يونيو). رحلة في عالم محمود درويش. موقع يوتيوب (youtube). تاريخ الزيارة: (٣٠ إبريل ٢٠٢٤)، استرجع من: https://www.youtube.com/watch?v=CrqjvxiB3-4&t=294s