دراساتٌ لغويّة:

قراءة في بنية الإنشاء الطلبي: أشعار محمود درويش نموذجاً

The Structure of Request: A Reading of Mahmoud Darwish

Struktur ayat perintah: Satu kajian terhadap puisi Mahmoud Darwish

علي حسن خواجة*

ملخص البحث:

تسعى القراءة إلى دراسة بنية الإنشاء الطلبي من أمر ونهي واستفهام ونداء وتمنٍ، بصفتها ظواهر أسلوبية متعددة ومتنوعة ذات دلالة متحولة، فوارقها جدّ دقيقة، تحمل طاقات تعبيرية عديدة ومدهشة، وتُستكشف بواسطتها جماليات الصياغة الأدبية وفنيتها في شعر محمود درويش. أظهرت البنية حضوراً كثيفاً حرك المعنى إلى أفق مستمر الانزلاق، أوجب على المتلقي ملاحقته؛ ما جعل الدلالة في وضْع تأجيلي منتظر، قد يقصر زمنه أو يطول، وجعْل النص في ديمومة الإحالة. إنّ عملية تأجيل المعنى سمة شعرية متأصلة وممتدة الجذور في خطاب محمود درويش الشعري. تحاول القراءة الواعية إظهار بنية الإنشاء الطلبي إظهاراً كلياً أو جزئيا، تبعاً للسياقات النصية؛ حيث تتجلى آليات تعبير حيوية، لجأ إليها الشاعر لتلوين أسلوب نصه، وبعْث الدينامية والجدة فيه، ودفْع المتلقي للمشاركة في فعل الإبداع، فيتلقى أوامره ونواهيه وتساؤلاته، ويشاركه في وجدانياته؛ فيفرح ويحزن، ويحلم ويغضب، ويسكن ويثور، ويقبل ويرفض؛ ما أكد خصيصة خطابية للغة الشعرية. إنّ التعامل وهذه الظاهرة التعبيرية ليؤكد على حقيقة التعالي التي يتسم بها خطاب درويش تجاه المتلقي من جهة، وشده إليه من جهة أخرى؛ إذ مقتضى الأمر أو الاستفهام أن يكون المبدع صاحب سلطة توجيهية. تنحاز القراءة إلى منهج اختيار نماذج دالة، فسرت رغبة الشاعر في إدخال المحمولات الدلالية في دوائر التأويلات.

الكلمات المفتاحية: الإنشاء الطلبي– عرض– الأمر– النداء– النهي.

* أستاذ مساعد، دائرة اللغة العربية، جامعة بيرزيت، الضفة الغربية، فلسطين.

Abstract:
The reading is an attempt to study the structure of request including the imperative, prohibition, interrogation, the vocative and volition, as being phenomena of stylistic variation, with varied semantic denotations that have delicate differences. These carry many amazing expressions by which we explore the aesthetics of literary language and its art in the poetry of Mahmoud Darwish. The structure in Darwish shows an intensive presence that transcends the meaning to a horizon which is continuously slipping, and which forces the receiver to pursue it; making the meaning delayed until a further point in time: short or be too long, and continuously making the text referencial. The process of postponement of meaning is an inherent extended and deeply rooted feature of the poetry of Mahmoud Darwish's. A conscious reading of Darwish tries to demonstrate the structure of request in whole or in part, depending on the contexts. The poet uses mechanisms of expression to vary his style, and inject it with eneargy and novelty. The poet as such pushes the recipient to participate in the act of creativity by receiving his orders, prohibitions, or his questions, and sharing him in his sentiments. The reader, thus, feels happy, sad, and angry, and dreams, accepts, and rejects; he/she becomes furious and calms down. All this confirms the oratory characteristics of the poetic language. Dealing with this phenomenon consolidates the superiority that characterizes Darwish's discourse vis-à-vis the recipient on the one hand, and attracting him on the other, "because the question is -for example- that creativity should have a directive power". The reading is biased to a selective approach to the function models that reflects the poet's desire to give more than one semantic interpretations to his words.

Keywords: structure of request – presentation – imperative – volition – prohibition.

Abstrak:
Kajian ini adalah satu percubaan untuk melihat struktur ayat perintah seperti suruhan, larangan, interogatif, vokatif dan kemahuan; sebagai satu fenomena kepelbagaian stail yang mempunyai kepelbagaian makna denotatif yang amat tipis perbezaannya. Ini menghasilkan pelbagai ekspresi yang menakjubkan yang memungkinkan kita nilai estetika bahasa sastera dan keseniannya dalam puisi Mahmoud Darwish. Makna dalam puisi beliau sentiasa menggambarkan makna yang luas yang sentiasa memungkinkan satu takwilan yang berbeza mendorong pembaca untuk terus menjelajahi maknanya menjadikan makna tersebut tertunda mafhumnya untuk sekian tempoh yang pendek atau lama.

Ini menjadikan puisi beliau sentiasa dirujuk. Penangguhan makna adalah satu ciri yang amat sebati sekali dalam puisi beliau. Satu percubaan untuk menyingkap makna dalam puisi beliau memperlihatkan struktur stail perintah dalam bentuk yang sepenuhnya atau sebahagiannya bergantung kepada konteks. Beliau menggunakan cara-cara ekspresi untuk mempelbagaikan stail sambil mengukuhkannya dengan cara yang baharu dan bertenaga. Dengan cara sedemikian beliau seolah-olah mengajak para pembaca turut bersama dalam proses kreativiti beliau dengan menerima perintahnya dan berkongsi perasaannya. Ini menjadikan para pembaca turut berasa gembira, sedih dan marah; berkhayal, redha atau memberontak; atau menjadi marah dan seterusnya tenang dan menerima seadanya. Semua ini mengesahkan ciri-ciri pengolahan maksud stail puitis beliau. Ini meyakinkan kita tentang kehebatan wacana beliau yang menarik pembaca dan menggabungkannya dengan beliau sendiri kerana kuasa itu sememangnya pada dangan pengkarya. Kajian ini adalah cenderung dalam menggunakan model kajian yang selektif untuk menunjukkan kepelbagaina maksud yang tersirat dalam puisi-puisi beliau.

Kata kunci: struktur ayat perintah – pengolahan – suruhan – seruan – larangan.

مقدمة:

تُعد مسألة تهشيم مرجعية الدوال بشكل كلي أو جزئي، وتوسيع القاع أو العمق الدلالي أو تضييقه، ظاهرة مثيرة للشك في مراكز الإنتاج الدلالي من جهة، ثم إرجاء هذا الإنتاج من جهة أخرى. يقع القارئ على مساندات تعبيرية لهذا الإجراء؛ فثمة حضور متجلٍ في المنجز الشعري لمحمود درويش تمثل في الإنشاء ببعديه الطلبي وغير الطلبي الساطي على المتلقي سطواً مركباً؛ فيقربه من الخطاب آن يستدعيه بالسؤال أو الأمر أو النهي، وغيرها من النواتج الإنشائية؛ لكنه يبعده –في الوقت عينه– حين يوصد أمامه أبواب الاستجابة ليصير إلى حالة الانتظار والترقب؛ ذلك أن الإنشاء يعني –باللزوم– وجود قضية لم تُحْسم بعد؛ ما يمْوضعه في منطقة محايدة بين المطابقة وعدمها (الاتفاق والاختلاف)، خلافاً للأسلوب الخبري المنحاز إلى أحد منهما؛ مطابقة الواقع أو عدمها؛ لذا فإن حيادية البنية الإنشائية تؤكد طبيعة الإرجاء الممتد، فضلاً عن الغرض الشكلي الذي ينهض به من فصل العلاقات بين التراكيب من ناحية، وبين الأبيات أو السطور من ناحية أخرى؛ مما يدفع المعنى إلى التوقف اللحظي أو الدائم انتظاراً للحظة الحسم، والانكشاف الكاملين الممكن حضورهما فوراً.[١]

إن التعاطي مع ظاهرة تعبيرية كهذه (يؤكد حقيقة التعالي التي يتسم بها هذا الخطاب تجاه متلقيه من جهة، ثم التقرب منه وشده إليه من ناحية أخرى؛ إذ مقتضى الأمر أو الاستفهام – مثلاً – أن يكون المبدع صاحب سلطة توجيهية).[٢]

تقتصر القراءة على الإنشاء الطلبي نظراً لحضوره الكثيف في أعمال محمود درويش الكاملة، ولقلة الإنشاء غير الطلبي من قسم وتعجب ومدح وذم، وذلك (لقلة الأغراض البلاغية المتعلقة بها من ناحية، ولأن أكثر هذه الأنواع أخبار نُقلت إلى معنى الإنشاء من ناحية أخرى).[٣]

أولاً:عرضٌ

تبيّن القراءة أن خطاب محمود درويش[٤] الشعري في مستوييه الفردي والجمعي قد آثر التعامل مع منطقة الإرجاء للمعنى المحمول تعاملاً كثيفاً؛ جعله ملمحاً أسلوبياً جلياً، وسمة بارزة؛ ما يدل على أن الشاعر (يضع ذاته في دائرة الإبهام والحيرة)،[٥] ويُدخل المحمولات الدلالية في دوائر التأويل أو الاحتمال من جهة، ويُشْرك المتلقي في إعادة إنتاجه من جهة أخرى؛ فإنْ كان المثير استفهامياً فلا بد من ترقب استجابة، وإنْ كان أمراً أو نهياً أو نداءً أو تمنياً فلا بد – أيضاً – من انتظار إجابة موجبة أو سالبة .ومع هذا كله تتواصل عملية الإرجاء يقول الشاعر:

كنت أمشي فوق منحدر وأهمس :كيف

يختلف الرواة على كلام الضوء في حجر؟[٦]

ينفرد ضمير الـ "أنا" المتصل "ت" والمستتر بالحضور مفرداً متحدثاً إلى نفسه؛[٧] حيث يمثل الفاعل النصي أو الذات الناطقة، ما يُمكّن من عدّه (معادلاً شعرياً للمؤلف الخارجي).[٨] فهذه الدفقة تتضمن أسلوباً إنشائياً طلبياً هو الاستفهام الذي قد تجاوز الغاية الدلالية منه إلى دلالة طارئة مستحدثة تطلبها سياق الموقف؛ فمحمود درويش ينكر على رواة التاريخ اختلافهم في تعيين الحال؛ فالمكان محدد الهوية عبر رؤية حجارة القدس الشفافة التي تمكّن المرء من معاينة وقائع التاريخ العربي أو الإسلامي الماثلة للعيان بقوتها وعنفوانها وحضورها الديني والحضاري.

تتناول القراءة نماذج مختارة لأساليب الإنشاء الطلبي على النحو الآتي:

١ , الاستفهام:

يقول محمود درويش:

ولكنها وطني

يمزق غيماً ويرسله في اتجاه الرياح. وماذا؟ هنالك

غيم شديد الخصوبة. لا بد من تربة صالحة

أتذهب صيحاتنا عبثاً؟[٩]

أغلقت الدفقة باستفهام أداته الهمزة؛ ما جعل المعنى لا يشخص للمتلقي بأحواله وتمامه إلا إذا راجع سياقاً سابقاً تُرى فيه خيوط المعنى تتوالد قبل الاستفهام، ثم تأتي الأداة وكأنها تلخيص وإثبات؛ فبرجوع القراءة إلى السابق:

وما القدس والمدن الضائعة

سوى منبر للخطابة

ومستودع للكآبة

وما القدس إلا زجاجة خمر وصندوق تبغ

ولكنها وطني

من الصعب أن تعزلوا

عصير الفواكه عن كريات دمي

ولكنها وطني

من الصعب أن تجدوا فارقاً واحداً

بين حقل الذرة

وبين تجاعيد كفي

يتبين أن تحول القدس والمدن الفلسطينية الأخرى إلى منبر للخطابة العربية البليغة، وأن تحولها بأيدي الاحتلال إلى مكان للدنس والنجاسة والمنكرات، لا يعني بأية حال من الأحوال التخلي عنها أو التنكر لها؛ لأنها القدس الحبيبة، وكلما أمعن الاحتلال في تدنيسها أمعن الفلسطيني في عشقها وتطهيرها، ويتجلى ذلك في مظهر دلالي بالغ الأهمية في سياق الأسطر لتأكيد الحضور التاريخي الفلسطيني وحضور الهوية، وذلك من خلال فعل الزراعة كحقل الذرة وتجاعيد كفي، وعلى الرغم من البساطة الظاهرة لمفهوم الهوية بهذا المعنى، إلا أنها تعطي الفلسطيني خصائصه الأساسية وبخاصة النفسية والاجتماعية التي تشمل الأسس الاجتماعية، ومنها: المهنة والسلطة والانتماء...إلخ. وهذا ينطوي على شعور بالاستقلال، وتدل على عمق التاريخ الفلسطيني الذي يأخذ فيه وجوده الحضاري، وبخاصة أن "تجاعيد الكف" التي ما زالت حاضرة حتى اليوم، تخترق الزمن وتحقق له حضوره الكوني بكثافة عالية لذلك؛ (آثرت الصياغة الخروج بالاستفهام من معناه الحقيقي إلى معنى جديد دل عليه السياق هو نفي ذهاب صيحات الذات الشاعرة في مهب الريح سدى؛ لأن الشعب يهتك ستائر العتمة، ويغير وجه القدس المظلم، في ترميز إلى الثورة الفلسطينية القادرة على العطاء).[١٠]

ينفرد ضمير الـ: "أنا" ببعديه الفردي والجمعي (وطني، كفي، صيحاتنا) بالحضور؛ حيث الذات الفرد تفصح عما يشغلها دون الانفكاك عن بعدها الجمعي، (فالذات الفرد تتوحد بالمجموع من ناحية، ومن ناحية أخرى تتسامى بقضاياها لتتماهى مع قضايا المجموع، وفي كلتا الحالتين تحتفظ الذات الفرد لنفسها بموقع الرؤية)،[١١] والمنتمية المجسّدة فلسطينية فلسطين وعروبتها.

ويقول في قصيدة "أنا يوسف يا أبي":

أوقعوني في الجب، واتهموا الذئب، والذئب أرحم من إخوتي ..أبتِ

هل جنيت على أحد عندما قلت إني: رأيت أحد عشر كوكباً، والشمس والقمر، رأيتهم لي ساجدين؟[١٢]

جعلت الصياغة من دال "أبت" رابطاً عضوياً بين جملتي الإثبات والاستفهام الذي خرج إلى معنى نفي التجني على أحد من إخوته، في إشارة إلى طهارة السائل ونقاء فطرته، ودلالة إلى وقفة تأمل فاجعة من الذات الشاعرة أو يوسف عليه السلام – الذي انفتح عبرها على أبيه يعقوب سلام الله عليه، (وهي ذات تبتغي المعرفة وإشراك غيرها في السياق الدلالي للخطاب الشعري لإقامة حوار معه، والكشف عما في نفسها من حزن وألم، وحيرة وقلق، يعتصر قلبها وكيانها لرغبة "الإخوة" في القتل؛ لأن الذات لا تستوعب على المستويين النفسي والعقلي حدوث ذلك في الواقع الذي تنظر إليه بطريقة مختلفة تماماً .يرمز "يوسف" في السياق الشعري إلى الفلسطيني الذي تطارده الأنظمة العربية، وهذا يعني أن الذات تخطط لتدمير الذات؛ إذ العلاقة بينهما تقوم على ثنائية ضدية).[١٣] إن رؤيا "يوسف" لبشرى؛ يمثل (تجاوز الواقع المرير الذي سيعيشه داخل الجب).[١٤]

ينشغل محمود درويش بقضايا جماعته، صادراً في ذلك عن "إحساس ذاتي، أو إيديولوجية خاصة تتمثل في الالتحام بالمجموع، والتعبير عن قضاياه، وتأمل واقعه، والحلم بتغييره، وهذا اللقاء بين الذات والجماعة يؤكّد على أنّ سعي الشاعر نحو تأمّل واقع الجماعة واستكشافه هو –في الوقت نفسه– سعي لتأمل واقع الذات واستكشافه، ويدعم هذا تماثل موقف الشاعر من الذات مع موقفه من الجماعةالآخر)؛[١٥] حيث تتوحّد الرؤية وإيمان محمود درويش القطعي بمستقبل يتجاوز فيه ظلم ذوي القربى المفروض عليه في الراهن المعيش؛ إنها حالة استنكار وإدانة.

وعطفاً على السياق ذاته يقول محمود درويش:

وتركت سكان القصيدة في مخيمهم يعدون الهواء على الأصابع

كم من أخ لك لم تلده الأم يولد من شظاياك الصغيرة؟

كم من عدو غامض ولدته أمك يفصل الآن الظهيرة عن دمك؟

"أأسأت يا شعبي إليك" كما أساء إلى آدم؟[١٦]

تظهر الصياغة اللغوية اكتناز الأسطر باستفهامات تعمل على تعميق الإحساس بالمفارقة الجارحة، وتنفتح في الوقت نفسه على شخصيات وأحداث يوظفها الشاعر في نسيج القصيدة، لتجلو صورة الفلسطيني الذي يحاول محاربة الشقاء دون نصير أو مساعد، فتبرز شخصية ساكن المخيم الذي أُبعد عن النضال قسراً وأصبح يعد الهواء، وتبرز صورة الأخ الذي ينازع العدو مكانه في قمع الذات الفردية، ويبرز "آدم" الهابط من الجنة إلى الأرض ليتجلى المنبه المثير الاستفهامي بأداته الهمزة "أأسأت يا شعبي إليك" المفارق معناه الحقيقي إلى معنى جديد مفاده نفي إساءة الذات الفردية إلى ذاتها الجمعية؛ ما يعني تفجر المأساة من المساواة بينها بوصفها ضحية وبين جلادها، وحشرهما في سياق شعري بعدهما مكملين لبعضهما بعضاً؛ فالعدو –كما يرى الشاعر – هو ما ولدته أمك، وبهذا استطاعت الصياغة اللغوية من (هزّ نمطية السياق عن طريق المزج بين المتوقع واللامتوقع. وإذا كانت المفارقة لا تحقق غايتها إلا من حيث هي مباغتة ناجمة عن اقتران وضعين متناقضين بطبيعتهما، فإن هذه المباغتة بدورها تعتبر محوراً هاماً من محاور الظاهرة الأسلوبية، لأن قيمة كل خاصية أسلوبية تتناسب مع حدة المفاجأة التي تحدثها تناسباً طردياً؛ فكلما كانت غير منتظرة كان وقعها على نفس المتلقي أعمق).[١٧] بهذا المنبه الاستفهامي الأخير تمكن الشاعر من انتهاك شبكة التعالقات المنطقية بين الأنا الفردية والأنا الجماعية التي أمست عدواً يحول دون أن تحقق الأنا الفردية وجودها الإنساني.

تؤدي الضمائرية دوراً في الكشف عن الأصوات الحاضرة والغائبة في القصيدة؛ حيث ينتقل الشاعر من وضع التعبير المباشر عن ذاته، إلى فعل قول الآخر عبر الحكاية عنهم؛ (فنوعية الضمائر داخل النص الشعري من شأنها أن توضّح حالة القول ونوعيته؛ أي تكشف عن طابعه الغنائي أو الحكائي أو الدرامي، أو بعبارة أخرى تكشف عن أصوات الشعر الثلاثة –على حد تعبير ت.س .إليوت).[١٨] يحضر محمود درويش في هذه القصيدة ليس بوصفه أحد شخوص الحكاية المسرودة، بل بوصفه شاهداً على الحدث، أو حاكياً لها؛ فهو يحكي قصة يوسف عليه السلام.

٢. الأمر:

ضحية

قتلت

ضحيتها

وكانت لي ضحيتها

وكانت لي هويتها

أنادي أشعيا: اخرج من الكتب القديمة مثلما خرجوا، أزقة

أورشليم تعلق اللحم الفلسطيني فوق مطالع العهد القديم
وتدعي أن الضحية لم تغير جلدها[١٩]

تنهض الأسطر الشعرية على فعل النداء "أنادي "المتبوع بصيغة الأمر "اخرج "، وكلاهما مرتبطان مباشرة بالمخاطب العلم " أشعيا".[٢٠] تمثل جملة " أنادي أشعيا " المبدوءة بفعل الحضور مركز تفجر الدلالة، وتشظيها إلى الوراء باتجاه صيغة الطلب في مستوى الأمر الذي هيأ المتلقي لتعيين المأمور الذي تحقق ظهوره بالفعل من خلال الجملة الفعلية المتصدرة للسطر الشعري، حيث شكل أسلوب الأمر المدعم بجملة النداء الفعلية نقطة تجمع الشظايا المنتشرة بَعْداً إلى تمام المشهد، حيث المتقدم الندائي " (يوقظ النفس، ويلفت الذهن لأنه طلب ودعاء، فإذا ما جاء الأمر صادف نفساً مهيأة يقظة فيقع منها موقع الإصابة حيث تتلقاه بحس واع، وذهن متنبه، ورغبته في إعداد النفوس لتلقيه). [٢١] لقد وظفت الصياغة الشعرية الأمر في ناتج دلالي جديد مكتسب؛ فقد عُدِل بالأمر عن مدلوله الحقيقي إلى آخر مثل التماساً متضمناً تمنياً لظهور مَنْ يرفض الظلم، اعتماداً من الشاعر على(أن من أنقى ميزات شعر المقاومة عادة الصفاء الإنساني الشامل؛ فصرخة الإنسان المضْطَهَد في أي مكان وفي أي زمان هي صرخة إنسانية تخص كل إنسان؛ فالظلم والسجن والقتل والاضطهاد وقائع معادية للإنسانية، غير منحصرة في حدود جغرافية .ومقاومة الإنسان لها هي عملية إنسانية نبيلة .ويتمتع شعر المقاومة عادة بحساسية شديدة بالتاريخ كجزء من تمسكه بجذور عميقة تعينه على الصمود، وعلى تبرير هذا الصمود، واحتقار هذا الظلم). [٢٢] وفي هذا الاقتران الطلبي بين جملة النداء والأمر ما يظهر بوضوح حضور الهوية الوطنية والقومية والإنسانية إفصاحاً عن جوانب من حياة الفلسطيني وحياة الآخرين، وإسهاماً في تأليف وعي إنساني، يمثل مُسْتَنَداً دالاً على حدوث الواقعة وتفسيرها؛ فضحية الماضي– اليهود في زمن السبي - تمارس بسادية فعل الإجرام بالفلسطيني ضحية اليوم. وقد ذكر محمود درويش في أحد لقاءاته بالأدباء الإسرائيليين أنه (يتعين على من بكى منذ ألفيْ عام أن يكون أكثر تفهماً من الآخرين لمن يبكي من عشرين سنة).[٢٣] إن سنا برق الدم الفلسطيني المباح يضيء ظلمة العالم الدامسة، ويؤكد هويته التي يحاول المحتل طمسها وتهويدها، ويتجلى هذا بقوله: (وكانت لي هويتها).

٣. النداء:

يقول محمود درويش في قصيدة " أبد الصبار":

وكان غد طائش يمضغ الريح
خلفهما في ليالي الشتاء الطويلة
وكان جنود يوشع بن نون ينون

قلعتهم من حجارة بيتهما .وهما
يلهثان على درب "قانا": هنا
مر سيدنا ذات يوم .هنا
جعل الماء خمراً. وقال كلاماً
كثيراً عن الحب، يا ابني تذكر
غداً. وتذكر قلاعاً صليبية
قضمتها حشائش نيسان بعد
رحيل الجنود[٢٤]

تستند الصياغة إلى بنيتين جماليتين؛ الحوار القائم بين الأب وابنه الفاقدين مكانهما (موطنهما) الأول، والنداء المتبوع بالأمر "يا ابني تذكر" ذي التدفق التعبيري المؤدي إلى انفتاح النص الشعري على العلم المتجلي عبر آلية الدور. إن اعتماد الصياغة على توظيف أداة النداء "يا" يعني إقامة حاجز نفساني بين المنادي والمنادى، من حيث تأكيد الحاجة إلى بعد الانفتاح على العالم الداخلي، لينفتح على عالم مكاني وأحداث تاريخية ترتكز إلى "التداعي الحر" الذي يؤلف نسيج النداء والأمر؛ حيث إن حديث الأب الموجه إلى الابن الطفل /محمود درويش، يلخص أبعاد المأساة التاريخية التي حلت بالشعب الفلسطيني من زمن الامبراطورية الرومانية إلى زمن الاحتلال الصهيوني الحديث، مروراً بفترات تاريخية فاصلة في حياة فلسطين وأهلها وهي فترة "يشوع" و"فترة" الحروب الصليبية التي تبرز الروح والجسد المعذبيْن للشاعر والإنسان الفلسطيني؛ ولكن هذه الامبراطوريات الاحتلالية قد زالت وزال وجودها، وصارت أثراً بعد عين على أرض فلسطين، ولهذا يقرر الأب هذه الحقيقة التاريخية في شكل وصية،[٢٥] يحفرها في قلب الطفل وذهنه. وقد انعكس تمثل الطفل لهذه الوصية في نصوصه الشعرية والنثرية الموازية؛ إذ قال في أحد الحوارات معه خوفنا من أن نفقد الماضي أو نتركه يهرب منا: (من هنا نزعتي إلى توثيق الغياب. ليس للشاعر حيال تقاطر الجيوش الامبراطورية الكبيرة، رومانية وآشورية وفارسية، على المرور في الساحة، إلا أن يرجع إلى الطفل الذي يتفرج من ثقب الباب على المشهد. لا يستطيع الشاعر أن يقف في طريق جيوش ويحاورها .وليس من سبيل له إلا أن يُطل من بعيد على التاريخ، ويتأمل سيره وعمله ... فهي خطوة للبحث عن الشعر .وأين الشعر من هذا كله؟ إنه في الأشياء الأولى؛ في العودة إلى السيرة الأولى).[٢٦]

إن تقدم النداء يظهر دوره في تقوية المعنى المستفاد من الأمر اللاحق الذي يتناغم والمعنى الخارج إليه النداء؛ فالأب ينبه ابنه إلى فعل مرغوب فيه لا بد أن يكون؛ إنها المكاشفة الشعرية والرؤية التحريضية التي تمكن القارئ من وعي ما دار ويدور من أحداث؛ حيث تمسي (وظيفة اللغة الشعرية تبعاً لذلك هي الكشف عن عالم

يظل أبداً في حاجة إلى الكشف).[٢٧] عندئذ تكون رسالة الشاعر الوطنية والإنسانية؛ ما لم يجعل الشاعر يكتفي بالتعبير عن عذابات الواقع ماضياً وحاضراً عبر المحمولات المعرفية المتأتية بالجمل الخبرية إنتاجاً لدلالة كلية ترتبط بالتاريخ فحسب، بل إلى إنتاج دلالة تحريضية –بفعل تتابع صيغتي النداء والأمر– تشحن الفرد والمجموع بوعي تاريخي قادر على الفعل.

بانفتاح النداء على الأمر تتشكل مسألة تغذية الذاكرة بوعي معرفي، وشحن الوجدان بقيمة التحريض مزجاً بين الآني والماضي وتحقيقاً لإسقاط دلالات معاصرة تستفز النفوس؛ لأن (أن تجاربنا وأفكارنا وعواطفنا، تسير بسرعة شخصية مختلفة، وإحساسنا بسرعة التجربة أو مدتها يُقدر بمدلولات القيم فقط، ويُقاس بزمننا الشخصي، بالزمن السيكولوجي، وإن كنا نوقظه لأغراض المقارنة على نقاط ثابتة من الزمن الاصطلاحي).[٢٨] وبذلك يُستطاع قياس الزمن النفسي بردات الفعل؛ وهذا ما يلمسه القارئ في شعر محمود درويش.

٤. النهي:

لا تولم لبيروت النبيذ -عليك أن ترمي غباري
عن جبينك .أن تدثرني بما ألقت يداك من الحجارة،
أن تموت كما يموت الميتون،
وأن تنام إلى الأبد
وإلى الأبد...
لا شيء يطلع من مرايا البحر في هذا الحصار،
عليك أن تجد الجسد
في فكرة أخرى، وأن تجد البلد
في جثة أخرى، وأن تجد انفجاري
هي هجرة أخرى، فلا تذهب تماماً
في ما تفتح من ربيع الأرض، في ما فجر الطيران فينا
من ينابيع ولاتذهب تماماً
في شظايا لتبحث عن نبي فيك ناما
هي هجرة أخرى إلى ما لست أعرف...
ألف سهم شد خاصرتي ليدفعني أماماً
لا شيء يكسرنا[٢٩]

إن تقدم النهي يظهر فاعليته في تدعيم المعنى المستفاد من الأمر اللاحق الذي يتناغم والمعنى الخارج إليه النهي؛ فالشاعر ينكر على بعضهم بهجتهم بخروج المقاومة من بيروت؛ داعياً إياهم إلى عدم المبالغة بتلك الفرحة؛ فتلاحم طلبي النهي والأمر يجسّد حالة دينية نورانية تمثل للشاعر معادلاً موضوعياً يستدعيها للدلالة على خروج الفلسطيني من عتمة الحاضر الحالكة إلى نور الآتي، وإن كان الخروج مشوباً بالمشقات البالغة؛ فالذات الشاعرة تطلب إلى مخاطبها أن يدثرها بالحجارة بما يشير بوضوح إلى حالة موازية لما كان ينتاب محمداً صلى الله عليه وسلم من عناء آن تجلي "جبريل" أمامه. وفي هذا الأمر تحقق وجود الإنسان، وسطوع إرادة إيمانية مرتكزة إلى الوحدانية. وفي هذا يقول الشعراني: (وما أنعم الله به علي، أن أقام لي عدواً يؤذيني... ليكون لي أسوة بالأنبياء والأولياء)؛[٣٠] لأن غاية الإنسان هي الخلاص والتحرر، ومجاوزة الواقع المقيت، إلى آتٍ أحسن.

تفرد الصياغة مساحة واسعة لتحرّك الأفعال المضارعة المتعلقة بضمير المخاطب، ولتصدُّر حركة المعنى؛ لأنها تمثل (إشارة إلى الحاضر، وتوحي بالسكون والضياع والتمزّق، لكن الفعل "تجد" المتكرر مرتين في سياق الأبيات، يحضر باعتباره فعلاً مغايراً لما سبقه من أفعال؛ لأن الذات سوف تبدأ بعد تمزقها مباشرة في البحث عن ذاتها؛ إذ عليها أن تجد "الجسد" الذي سوف يحلّ في المكان "البلد"، وبهذا تستطيع الذات أن تكشف عن هويتها الوطنية، وتحقق وجودها – مجرد وجودها -الذي أراد العدو طمسه ونفيه).[٣١]

تشكّل صيغتا النهي في المفتتح "لا تولِ" وفي منتصفها "لا تذهب" المكرورة مرتين، وصولاً إلى جملة النفي الجنسي "لا شيء يكسرنا" في المختتم ضغطاً على الجمل كثيفة الأفعال، وتسطو عليها في حركة تجاوزية من سوداوية الحاضر ومأساويته إلى استشراف المستقبل ونورانيته؛[٣٢] حيث يمكّن هذا التعاضدُ الثلاثي الجملةَ الاسمية المثبتة "هي هجرة أخرى" من التموضع المركزي للدلالة المنتشرة المستدعية حدثاً تاريخياً مهماً ببعده الديني والنفساني (بتجاوز المعاناة المتشكلة في الحاضر في صورة حصار الفلسطيني مطاردته، إلى صنْع مستقبل يتأسس على مبادئ إنسانية، تتمثل في الحق والخير والكرامة الإنسانية، وقد تجسد ذلك كله -فيما بعد - بإنشاء الدولة الإسلامية التي حملت لواء الدين، وسافرت به في بقاع الأرض المختلفة وبهذا حققت الدولة والدين وجودهما، وانتصرا على قوى الظلم والكفر، وهذا شأن الفلسطيني الذي يطمح الشاعر إلى رسم صورته، منيطاً به القدرة على الانتصار والصبر على الشدائد مثل الرسول الكريم صلى الله عليه وسلم، فهو في هجرته يجسد الهجرة النبوية مرة أخرى، أو تتجسد الهجرة النبوية فيه مرة أخرى في الوقت الحاضر)؛[٣٣] حيث (الهجرة وليس الخروج تشكّل محاولة من الشاعر للتجرّد من حياة فُرِضت عليه، ولكي يعود إلى فطرته، وهو لا يخرج من مدينته، وإنما يتجه إلى مدينته، أو ما سيصبح مدينته، ويحمل معه رسالة يسعى لإبلاغها؛ فهو لا يهرب من ماضيه أو حاضره، وإنما ينهض لمستقبله)؛[٣٤] ذلك أن هجرة الرسول صلى الله عليه وسلم من مكة إلى المدينة تعني خروجه من مكة إلى

مكة في الوقت ذاته؛ فالشاعر بهذا يستشرف آتياً ما انفك حدساً تتداعى به هجرة المصطفى؛ حيث يحقق الفلسطيني ذاته وهويتيه الوطنية والقومية؛ إذ "لا شيء يكسره"؛ فلا داعي لفرحة مُفْرَطٍ بهان ولا سبب للذهاب بعيداً في هذا الإفراط؛ فبيروت مدينة العربي الفلسطيني كما مدن فلسطين.

الخاتمة:

كانت تلك نماذج إنشائية مختارة من شعر محمود درويش كشفت عن أبعاد الأزمة النفسانية للذات الشاعرة بصفتها الشخصية والاعتبارية، وأظهرت تفاعله مع الموروث العربي بأنماط شتى؛ ما جعل نصه ذا سلطة تأثيرية، يتحول فيها الخطاب رؤية يقينية غير قابلة للظن، تقدم وعياً ذاتياً وجمعياً في آن.

مثلت بنية الإنشاء آلية تعبير حيوية ذات حضور بارز، اتكأ عليها محمود درويش تلويناً لأسلوب نصه، وبعثاً للدينامية والجدة فيه، ودفعاً للمتلقي للمشاركة في فعل الإبداع؛ فالشاعر صار إلى إنشاء عالم خاص به عبر وقوفه الموازي للحياة الواقعية، وتقديمه قراءة متفردة لها.

شكلت صيغ الإنشاء الطلبي نماذج دالة على بنية فنية عميقة الصلة بنسيج القصيدة، وخيوطها الدلالية بأبعادها الذاتية والإنسانية، وتمازج الأزمنة الثلاثة من فائت وحاضر وآتٍ الممثلة أدوات تنبيهية محرّضة تنشئ حداً نفسانياً فاصلاً سعى الشاعر إلى بلوغه مستقبلاً؛ فهي تعري الحاضر، وتستدعي الماضي، وتشبّك بينهما رغبة في ولادة غد أفضل .تمثل تلك الأدوات الفنية محاولة امتلاك قدرات مجاوزة، تتيح له ممارسة فاعليته في العالم تدميراً وتكويناً، كما تتيح له شرعية المخالفة أو الموافقة لأي قوى فوقية أو سفلية.

نفى الطابع التخييلي لخطاب محمود الشعري أن تظلّ الأساليب الإنشائية ثابتة على محمولاتها الدلالية الحقيقية، كأن يبقى الأمر مثلاً مقصوداً به (طلب الفعل استعلاء).[٣٥] ولكن يتخذ الشاعر وضع الآمر قولاً ساعياً إلى معنى جديد، يجلّيه السياق وقرائن الأحوال .وتبعاً لهذا، فقد تنوّعت دواعي الشاعر إلى توظيف الأساليب الإنشائية.

لم تَصُغْ الذات الناطقة تجربة خاصة بها، بل صيَّرت القضية العامة /قضية الجماعة قضيتها الشخصانية.[٣٦]

هوامش البحث:

[١] بتصرف عن: عبد المطلب، محمد، **مناورات الشعرية**، ط1، (القاهرة: دار الشروق، ١٩٩٦م)، ص٦٦.

[٢] المرجع السابق، ص١١٥.

[٣] الجندي، درويش، **علم المعاني**، (القاهرة: دار نهضة مصر، د.ت)، ص٣٦.

[٤] ولد محمود درويش في ١٩٤١/٣/٣ في قرية البروة الفلسطينية التي تقع في الجليل شرق ساحل عكا، طرد من البروة مع أسرته في السادسة من عمره تحت دوي القنابل عام ١٩٤٧، ووجد نفسه أخيراً مع عشرات آلاف اللاجئين الفلسطينيين في جنوب لبنان، بعد أن تعرض الشعب الفلسطيني للاقتلاع وتدمير مدنه وقراه.. "أول قرية لبنانية أتذكرها حينذاك هي رميش، ثم سكنا في "جزين" إلى أن هبط الثلج في الشتاء، وفي جزين شاهدت للمرة الأولى في حياتي شلالاً عظيماً، ثم انتقلنا إلى الناعمة قرب الدامور. وأتذكر الدامور في تلك الفترة جيداً: البحر وحقول الموز ..كنت في السادسة من عمري، لكن ذاكرتي قوية، وعيناي ما زالتا تسترجعان تلك المشاهد ..كنا ننتظر انتهاء الحرب لنعود إلى قرانا؛ لكن جدي وأبي عرفا أن المسألة انتهت، فعدنا متسللين مع دليل فلسطيني يعرف الطرق السرية إلى شمال الجليل. وقد بقينا لدى أصدقاء إلى أن اكتشفنا أن قريتنا البروة لم تعد موجودة- وجدت عائلة درويش قريتها مهدومة وقد أقيمت على أراضيها موشاف (قرية زراعية إسرائيلية) "أحيهود"، وكيبوتسيسعور. فالعودة إلى مكان الولادة لم تتحقق، وعشنا لاجئين في قرية أخرى اسمها دير الأسد في الشمال، وكنا نسمى لاجئين ووجدنا صعوبة بالغة في الحصول على بطاقات إقامة، لأننا دخلنا بطريقة "غير شرعية"، فعندما أجري تسجيل السكان كنا غائبين، وكانت صفتنا في القانون الإسرائيلي: "الحاضرون - الغائبون"؛ أي أننا حاضرون جسدياً ولكن بلا أوراق. صودرت أراضينا وعشنا لاجئين. عاش محمود في حيفا بعدما انتقلت العائلة إلى قرية أخرى اسمها الجديدة وامتلكت فيها بيتاً، وفي حيفا عشت عشر سنين وأنهيت فيها دراستي الثانوية، ثم عملت محرراً في جريدة "الاتحاد" وكنت ممنوعاً من مغادرة حيفا مدة عشر سنوات. كانت إقامتي في حيفا إقامة جبرية، ثم استرجعنا هويتنا، هوية حمراء في البداية ثم زرقاء لاحقاً وكانت أشبه ببطاقة إقامة. كان ممنوعاً عليّ طوال السنوات العشر أن أغادر مدينة حيفا. ومن العام ١٩٧٦ لغاية العام ١٩٧٠م كنت ممنوعاً من مغادرة منزلي، وكان من حق الشرطة أن تأتي ليلاً لتتحقق من وجودي، وكنت أعتقل في كل سنة وأدخل السجن من دون محاكمة، ثم اضطررت إلى الخروج. انتسب إلى الحزب الشيوعي الإسرائيلي وعمل في صحافة الحزب مثل الاتحاد، والجديد التي أصبح فيما بعد رئيس تحريرها. اتهم بالقيام بنشاط معاد لدولة إسرائيل؛ فطورد واعتقل خمس مرات في الأعوام: ١٩٦٩م، و١٩٥٦م، و١٩٦٦م، و١٩٦٧م، و١٩٦٩م، وفرضت عليه الإقامات الجبرية حتى عام ١٩٧٠م. لمحمود درويش رأي غير تقليدي في سيرته الذاتية حين قال: أولاً ما يعني القارئ في سيرتي مكتوب في القصائد، وهناك قول مفاده أن كل قصيدة غنائية هي قصيدة أوتو -بيوغرافية أو سيرة -ذاتية، علماً بأن هناك نظرية تقول إن القارئ لا يحتاج إلى معرفة سيرة الشاعر كي يفهم شعره ويتواصل معه. ثانياً يجب أن أشعر بأن في سيرتي الذاتية ما يفيد، أو ما يقدم فائدة، ولا أخفيك أن سيرتي الذاتية عادية جداً، ولم أفكر حتى الآن في كتابة سيرتي، ولا أحب الإفراط في الشكوى من الحياة الشخصية ومشكلاتها، ولا أريد أن أتبجّح بنفسي، فالسيرة الذاتية تدفع أحياناً إلى التبجح بالنفس، فيصوّر الكاتب نفسه وكأنه شخص مختلف، وقد كتبت ملامح من سيرتي في كتب نثرية مثل: "يوميات الحزن العادي" أو "ذاكرة للنسيان" ولا سيما الطفولة والنكبة. انظر: مؤسسة محمود درويش، **السيرة الذاتية**، موقع إلكتروني: www.darwishfoundation.org

[٥] عبد المطلب، محمد، **قراءات أسلوبية في الشعر الحديث**، ط٢، (القاهرة: دار المعارف، ١٩٩٥م)، ص٣٦.

[٦] درويش، محمود، **قصيدة في القدس: الأعمال الجديدة**، (بيروت: عبده وازن ورياض الريس للكتب والنشر، ٢٠٠٦م)، ص٥١.

[٧] أي في غيبة ضمير أو ضمائر المخاطب.

[٨] الطوانسي، شكري، **مستويات البناء الشعري عند محمد إبراهيم أبي سنة**، (القاهرة: الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٩٨م)، ص١٩٦.

[٩] درويش، محمود، **ديوان محمود درويش**، ط١٠، (بيروت: دار العودة، ١٩٨٣م)، ج٢، ص٤٥٣.

[١٠] موسى، إبراهيم، "القدس بين نقوش الهوية واشتعال المقاومة في شعر محمود درويش"، **مجلة الدراسات العربية**، إسبانيا،٢٠١١م، ج٢٢، ص١٨٣.

[11] الطوانسي، شكري، **مستويات البناء الشعري عند محمد إبراهيم أبي سنة**، ص١٩٦.

[12] درويش، **ديوان محمود درويش**، ج٢، ص٣٥٩.

[13] موسى، إبراهيم، **آفاق الرؤيا الشعرية: دراسات في أنواع التناص في الشعرالفلسطيني المعاصر**، ط١، (فلسطين: وزارة الثقافة الفلسطينية، الهيئة العامة للكتاب، ٢٠٠٥م)، ص١٠٨؛ وانظر أيضاً: موسى، إبراهيم، **شعرية القدس في الشعر الفلسطيني المعاصر**، (عمان: دروب للنشر والتوزيع، ٢٠١٠م)، ص١٤٥-١٤٤.

[14] موسى، إبراهيم، **حداثة الخطاب وحداثة السؤال**، ط١، (بير زيت: مركز القدس للتصميم والنشر، ١٩٩٥م)، ص٨٣.

[15] الطوانسي، **مستويات البناء الشعري عند محمد إبراهيم أبي سنة**، ص٢٢٥.

[16] درويش، **ديوان محمود درويش**، ج٢، ص٣١٣.

[17] أحمد، محمد فتوح، **واقع القصيدة العربية**، ط1، (القاهرة: دار المعارف، ١٩٨٤م)، ص١٥٦.

[18] الطوانسي، شكري، **مستويات البناء الشعري عند محمد إبراهيم أبي سنة**، ص٢٢٦.

[19] **ديوان محمود درويش**، ج٢، ص٤١.

[20] أحد كهنة بني إسرائيل الذي عاش في القرن الثامن قبل الميلاد، فقد اختصه الشاعر لمواقفه الإنسانية الداعية إلى العدل والحق والسلام، ونشدان المثال الأخلاقي في الحياة، ولوقوفه في عصره ضد الاعتماد على القوة العسكرية والقتل والمؤامرات اللاأخلاقية، وانتقد اليهود لارتكابهم المعاصي. انظر: موسى، إبراهيم، "القدس بين نقوش الهوية واشتعال المقاومة في شعر محمود درويش"، **مجلة الدراسات العربية**، إسبانيا، ٢٠١١م، ج٢٢، ص١٧٨-١٧٩.

[21] أبو موسى، محمد، **دلالات التراكيب: دراسة بلاغية**، ط١، (القاهرة: مكتبة وهبة، ١٩٧٩م)، ص٢٧٢.

[22] درويش، محمود، **شيء عن الوطن**، ط١، (بيروت: دار العودة، ١٩٧١م)، ص١٠٠.

[23] المرجع السابق، ص٥٧.

[24] درويش، محمود، **لماذا تركت الحصان وحيدًا**، ط٢، (بيروت: رياض الريس للكتب والنشر، ١٩٩٦م)، ص٣٥-٣٤.

[25] انظر: موسى، إبراهيم، **شعرية المقدس في الشعر الفلسطيني المعاصر**، ص١٩٦.

[26] بيضون، عباس، "خيار السيرة استراتيجيات التعبير"، **مجلة القاهرة**، القاهرة، ١٩٩٥م، ع٣، تشرين أول، ص٩٨-٧٩.

[27] شكري، غالي، **شعرنا الحديث: إلى أين**، (القاهرة: دار المعارف، ١٩٨٦م)، ص١١٤.

[28] مندلاو، **الزمن والرواية**، ط١، ترجمة بكر عباس، (بيروت: دار صادر، ١٩٩٧م)، ص٧٧.

[29] درويش، **ديوان محمود درويش**، ج٢، ص١٢-١٣.

[30] مبارك، زكي، **التصوف الإسلامي في الأدب والأخلاق**، (بيروت: منشورات المكتبة العصرية، د.ت)، ج١، ص١٦٤.

[31] موسى، إبراهيم، **آفاق الرؤيا الشعرية دراسات في أنواع التناص في الشعر الفلسطيني المعاصر**، ص٨٣.

[32] المرجع نفسه.

[33] موسى، إبراهيم، **شعرية المقدس في الشعر الفلسطيني المعاصر**، ص١٠٢.

[34] الغذامي، عبد الله، **تشريح النص**، ط١،(بيروت: دار الطليعة، ١٩٨٧م)، ص٣٤، ص١١١-١١٢.

[35] السكاكي، أبو يعقوب محمد بن يوسف بن علي، **مفتاح العلوم**، ط٢، (القاهرة: مكتبة الحلبي، ١٩٩٠م)، ص٣١٨.

[36] بتصرف عن: شكري، **الشعر الحديث: إلى أين**، ص١٨٧.

References: **المراجع:**

Aʿbdu Al-Muṭalib, Muḥammad, Munāwrāt Al-Sheaʿryt, 1st edition, (Cairo: Dār Al-Shrwq, 1996).

Aʿbdu Al-Muṭleb, Muḥammad, *Qerāʾāt Aslwbyah fy Al-Sheaʿr Al-Ḥadyth*, 2nd edition, (Cairo: Dār Al-Mʿāref, 1995).

ʾabū Musā, Muḥammad, *Dilālāt al-Tarākīb, Dirāsah Balāghiyyah*, 1st edition, (Cairo: Makatbah Wahbah, 1979).

ʾaḥmad, Muḥammad Fatuḥ, *Wāqiʿ al-Qaṣīdah al-ʿrabiyyah*, 1st edition, (Cairo: Dār al-Maʿārif, 1984).

Al-Ghadhāmi, ʿabd Allāh, *Tashrīḥ al-Naṣ*, 1st edition, (Beirut: Dār al-Ṭalīaʿah, 1987).

Al-Jundi, Darwīsh, ʿilm al-Maʿāni, (Cairo: Dār Nahḍah Miṣr, no. date).

Al-Sakāki, ʾabū Yaʿqūb Muḥammad Bin Yūsif Bin ʿali, *Miftāḥ al-ʿulūm*, 2nd edition, (Cairo: Maktabah al-Ḥalabi, 1990).

Al-Ṭawānsi, Shukri, *Mustawyāt al-Bināʾ al-Shiʿri ʿinda Muḥammad ʾibrāhīm ʾabī Sannah*, (Cairo: al-Hayʾah al-Maṣriyyah al-ʿāmah Lilkutāb, 1998).

Baiḍūn, ʿabās, "Khiyār al-Sīrah ʾistrātijiyyāt al-Taʿbīr", *Majallh al-Qāhirh*, Cairo, no. 3, 1995.

Darwīsh, Maḥmūd, *Diwān Maḥmūd Darwīsh*, 10 edition, (Beirut: Dār al-ʿūdah, 1983).

Darwīsh, Maḥmūd, *Limādhā Turika al-Ḥusain Waḥīdan*, 2nd edition, (Beirut: Riyāḍ al-Rayis Lilkutub wa al-Nashr, 1996).

Darwīsh, Maḥmūd, *Qaṣīdah "Fī al-Quds", al-ʿamāl al-Jadīdah*, (Beirut: ʿabduh Wāzin wa Riyāḍ al-Rayis Lilkutub al-Nashr, 2006).

Darwīsh, Maḥmūd, *Shaiʾun ʿan al-Waṭan*, 1st edition, (Beirut: Dār al-ʿūūdah, 1971).

Mindalāw, *al-Zaman aa al-Riwāyt*, Tarjamh: Bakir ʿabās, 1st edition, (Beirut: Dār Ṣādir, 1997).

Mubārak, Zaki, *al-Taṣṣawwuf al-Islāmi Fī al-ʾadab wa al-ʾakhlāq*, (Beirut: Manshūrāt al-Makatbah al-ʿaṣriyyah, no. date).

Musā, ʾibrāhīm, "al-Quds Baina Nuqūsh al-Huwiyyah wa ʾishtiʿāl al-Muqāwamah Fī Shiʿr Maḥmūd Darwīsh", *Majallah al-Dirāsāt al-ʿarbiyyah*, Spain, no. 22, 2011.

Musā, ʾibrāhīm, *Āfāq al-Ruʾyā al-Shiʿriyyah: Dirāsāt Fī ʾanwāʿ al-Tanāṣ Fī al-Shiʿr al-Filisṭīniy al-Muʿāṣir*, 1st edition, (Palestine: Wazārah al-Thaqāfah al-Filisṭīniyyah, al-ʾahaiʾah al-ʿāmah Lilkuttāb, 2005).

Musā, ʾibrāhīm, *Ḥadāthah al-Khiṭāb wa Ḥdāthah al-Suʾāl*, 1st edition, (Bīr Zīt: Markaz al-Quds Liltaṣmīm wa al- Nashr, 1995).

Musā, ʾibrāhīm, *Shiʿriyyah al-Quds Fī al-Shiʿr al-Filisṭīniy al-Muʿāṣir*, (Amman: Durūb Lilnashr wa al-Tawzīʿ, 2010).

Shukri, Ghāli, *Shiʿrunā al-Ḥadīth: ʾilā ʾain*, (Cairo: Dār al-Maʿārif, 1986).

Www.Darwishfoundation.Org