الجامعة الاردنيـــــة
كلية الدراسات العليا

بنية القصيدة في شعر محمود درويش

اعداد
ناصر علي ابراهيم

تعتمد كلية الدراسات العليا
هذه النسخة من الرسالة
التوقيع.....التاريخ.....

اشراف
الاستاذ الدكتور ابراهيم السعافين

قدمت هذه الدراسة استكمالا لمتطلبات درجة الدكتوراة في اللغة العربية وآدابها بكلية الدراسات العليا في الجامعة الاردنية

أيار/ ٢٠٠٠

نوقشت هذه الرسالة وأجيزت بتاريخ ٢٠٠٠/٥/٢١

أعضاء اللجنة		التوقيع
١ ـ الأستاذ الدكتور ابراهيم السعافين، (المشرف) رئيس قسم اللغة العربية وآدابها في الجامعة الأردنية	رئيسا	
٢ ـ الأستاذ الدكتور محمود السمرة ، رئيس جامعة البتراء	عضوا	
٣ ـ الدكتور وليد سيف . أستاذ مشارك، الأدب الحديث في الجامعة الأردنية	عضوا	
٤ ـ الأستاذ الدكتور أحمد الخطيب ، رئيس قسم اللغة العربية وآدابها في جامعة البتراء	عضوا	٥/٣١

شكر وتقديـــــــــــــــــــــــر

****

أتقدم بجزيل الشكر والتقدير الـــــــى

الأستاذ الدكتور ابراهيم السعافين الذي تفضل

بالإشراف على هذه الدراســــــــــــة

كما أتقدم بجزيل الشكر والتقدير الـــى
لجنة المناقشة الأفاضـــــــــل

الأستاذ الدكتور محمود السمرة
الأستاذ الدكتور أحمد الخطيب
الدكتور وليد سيف.

لتفضلهم بقبول مناقشة هذه الدراسة، سائلا الله أن يوفقني للإفادة مـــن ملاحظاتهم وتوجيهاتهم النافعة.

بنية القصيدة في شعر محمود درويش

اعداد
ناصر علي ابراهيم

• اشراف
الاستاذ الدكتور ابراهيم السعافين

الملخـــــص

تقع هذه الدراسة في أربعة فصول، حاولت فيها فهم بنية القصيدة في شعر محمود درويش في مراحل تطورهـا المختلفة ، فتتبعت السمات العامة التي ميزت كل مرحلة ، من القصيـــدة الغنائية ، الى الغنائيـــة الدرامية ، الى الغنائية الملحمية.

شملت المرحلة الغنائية قصائد درويش في دواوينه الاولى ، حيـث النفي داخل الوطـــن والمكابدة ، التي انتجت قصيدة غنائية بصوت مفرد / صوت الشاعر ، تمسك فيها بالشكل التقليدي من حيث الوزن والقافية ، وكانت معانيها قريبة وواضحة ، وابتعد فيها عن الرمز والإيحاء.

ثم تقدم درويش خطوة أخرى نحو القصيدة الغنائية الدراميـــة، واستطاع أن يقدم رؤية يفسر من خلالها الحياة والأحداث تفسيرا يتفق مـــع رؤيته ووجهة نظره ، بعد أن ثقف نفسه ثقافة ساعدته على تكوين رؤيـــة شاملة ، كانت بؤرة قصيدته الدرامية ، مما نقل قصيدته من بعدها الذاتي الى بعدها الجماعي.

وقد أدى الديالوج / الحوار مع الآخر ، والمونولوج / الحوار مـــع الذات وظيفة بنائية ظاهرة في هذه المرحلة ، كما يتضح من قصيدته " بـين حلمي وبين اسمه كان موتي بطيئا " .

وتميزت هذه المرحلة ايضا بمحاولة الشاعر التحرر من قيد التفعيلة في بعض أجـــزاء القصيدة ، كما يظهر في قصيدة " مزامير " وظهور تقنيات جديدة في بناء القصيدة كالصـــوت المركب ، والتكرار ، والتقابل ، والتضاد.

ثم كانت القصيدة الغنائية الملحمية حين توافرت العناصر البنائية للقصيدة الغنائية ذات الإطار الملحمي لدرويش في قصائده الطويلة ، فقد ابتعد عن ذاتيته ، وأتاح لأصوات متعددة أن تظهر لتقص الأحداث المتتالية حينا، او تعلن موقف التحدي حينا آخر، أو تخفف من شدة المأساة ، بالنشيد مرة بصوت البطل الفرد ، ومرة اخرى بصوت الجماعة.

وخلصت الدراسة الى ما يلي :

- السمة البارزة التي بقيت غالبة في شعر درويش هي السمة الغنائية .
- ان لغة الشاعر لم تستقر على صيغة ثابتة، وانما بقيت تتطور باستمرار مع تطور الأحداث والوعي بكل مرحلة ، فقد انتقل من التركيب المباشر الى الرمز والإيحاء، وانتهى به الأمر الى التركيب الغامض في ديوانه الأخير " سرير الغريبة " .
- لقد استمد صوره من الواقع ، لكنه ليس الواقع المحسوس المباشر، بل الواقع كما يراه ، فجاءت صوره كاشفة ما خفي من هذا الواقع فاضحة لحقائقه.
- وفي مجال شكل القصيدة ، لم يتقيد درويش بالموروث المتبع؛بل حاول دائما التجديد، فقد انتقل من البحر الى التفعيلة، ومن السطر الشعري الى الجملة الشعرية ، كما حاول التجديد في تقفية القصيدة، فهو لم يترك القافية، لكنه حاول الالتزام بنظام معين يلائم الفكرة والموضوع الذي يطرحه، ولا يحد من انطلاقه في التعبير.

المقدمـــــــــــــة

تتناول هذه الدراسة بنية القصيدة في شعر محمود درويش بالبحث في مدة تقارب الأربعة عقود، منذ ديوانه الأول (أوراق الزيتون) الذي صدر عام ١٩٦٢، وحتى ديوانه الأخير (سرير الغريبة) الذي صدر عام ١٩٩٩. وأستطيع القول بداية ، إن الشاعر أخذ يطور بنية القصيدة وفق وتيرة متصاعدة تجدد أدواتها دائما، فهو لا يستقر على حـــال، يتوقف لكي ينطلق من جديد، فالحداثة في شعره حركة إبداع تواكب الحياة في تغيُّرهـا الدائم، وهي ليست ثابتة ، وإنما لكل مرحلة حداثتها النوعية.

لقد احتل شعر درويش موقعا خاصا في الشعرية العربية عموما، لـيس باعتباره نصا شعريا متميزا ، وإنما لكونه استطاع ، ببراعة ، أن يحقق التوازن الصعب بين جماليات الفن وبين الواقع الذي يكابده.

أما اختياري قصيدة محمود درويش لتكون موضوعا أوضّح من خلالـــه مفهوم بنية القصيدة الحديثة، فلأن درويش استطاع أن يحقق النموذج الراقي في شعـــره، بتطويره لأدواته الفنية واللغوية ، مما يدفع الدراس لتتبع طرائقه في بناء قصيدتـــه ، فيغتني بتجربته الفنية ؛ فبنية القصيدة تكمن وراءها مقدرة فنية عالية، يتم فيها إدمـــاج عناصر القصيدة من لغة، وأفكار ، وموسيقى في بنية فنية متلاحمة ، لا تتم من دون فهم العلاقة بين هذه العناصر.

وقد سعت هذه الدراسة لفهم هذه العلاقة القائمة بين العناصر المكونـــة للقصيدة، فكان لزاما على الباحث أن يتتبع مراحل تطور بنية القصيدة عند درويش منذ القصيدة الغنائية البسيطة حتى القصيدة الطويلة المعقدة التي بلغت النضج الفني في دواوينه الأخيرة.

لقد قام كثير من الدارسين بدراسة شعر درويش في دراسات عرضوا فيها المضامين الشعرية لشعره، كان أولها دراسة بعنوان : (محمود درويش شاعر الأرض المحتلـــة ١٩٧١) ، لرجاء النقاش ، ثم دراسة (شاكر النابلسي) : "مجنون التراب : دراسة في شعر وفكر محمود درويش " ١٩٨٧، ودراسة بعنوان " الثورة في شعر محمود درويش، ياسين أحمد فاعور ١٩٨٩، تونس. وكان شعر درويش محورا خاصا لمجلّة القاهرة سنة ١٩٩٥، بعنوان : محمـــود درويش ... رؤية عربية " ، شارك فيه عدد من الكتاب ، كما كان محور اللقاء النقدي لمهرجان جرش السادس عشر الذي نشرت بحوثه في كتاب بعنوان " زيتونة المنفى ... دراسة في شعر درويش" صدر عن المؤسسة العربية ، عمان ١٩٩٩.

وقدمت دراستان لنيل درجة الماجستير في شعر محمود درويش الأولى بعنوان " الرمز الفني في شعر محمود درويش" في جامعة اليرموك ، والثانية بعنوان " لغة الشعر عند محمود درويش ، قراءة أسلوبية في الجامعة الأردنية، هذا الى جانب المقالات المختلفة التي كتبت في مجلّات كثيرة وأشارت إليها الدراسة في مواقعها.

وهناك دراستان تقدم بهما الباحث نادي ساري الديك، هما ، الشكل والمضمون في شعر محمود درويش " ١٩٦٠ - ١٩٧١، و " محمود درويش الشاعر " نشرتهما دار الكرمل عام ١٩٩٥. وثمة دراسة لحيدر بيضون بعنوان " محمود درويش شاعر ا لأرض المحتلة".

لقد استفدت من الدراسات السابقة كلها ، لكن تفردت هذه الدراسة بان تخصصت في تتبع بنية قصيدة درويش في مراحلها المختلفة، وآمل أن أكون قد أضفت شيئا نافعا.

وجاء البحث في أربعة فصول ،

جعلت للفصل الأول مقدمة وضّحت فيها مفهوم البنية نظريا عند أعلام البنيوية، سوسير، جان بياجيه، ليفي شتراوس ، باعتبار أن البحث متجه نحو بنية القصيدة، وأنها، أي القصيدة، نسيج متكامل بين عناصرها كافة.

ثم تتبعت مراحل تطور القصيدة عند درويش زمنيا، وقد وظفت أمثلة ونماذج دالة من أشعاره أخضعتها للتحليل، محاولا إبراز خصائص كل مرحلة ، القصيدة الغنائية، فالغنائية الدرامية ، فالغائية الملحمية، ووضحت مفهوم كل منها ، ووقفت عنده، ثم عرضت لطرائق محمود درويش الإجرائية في تناولها.

وخصصت الفصل الثاني لدراسة اللغة في شعر درويش. لأن التجربة الشعرية ، في أساسها، تجربة لغوية ، فكل تجربة لها لغتها الخاصة، وتشكيل ألفاظ اللغة مهمة الشاعر المبدع الذي يجعل مفردات اللغة تتلاءم مع تجربته الجديدة، وهذا ما استطاعه درويش على مستوى معجمه اللغوي أو تركيب الجملة عنده، أو أسلوب استعماله للرمز والتناص.

وقد تتبعت في هذا الفصل الحقول الدلالية لبعض الألفاض التي كثر استعمالها في دواوينه.وأحب أن أشير هنا إلى أن تركيب الجملة عنده لم يستقر على صيغة ثابتة ، وإنما هو في تطور مستمر، من الفردي إلى الجماعي إلى الكوني، ينتقل من الرمز الى الأسطورة، وهو في ذلك لا يسعى الى تقليد الجاهز ، وإنما هو دائم البحث من جديد.

واستوقفتني ظاهرة الغموض في تراكيبه الشعرية، وخصوصا في ديوانه الأخير (سريرالغربية). فهو ومنذ ديوانه (محاولة رقم ٧) أخذ ينحت لنفسه لغة خاصة من حيث التراكيب ، لغة مكثفة محملة بالرموز والأساطير، وأفضل ما يمثل هذه اللغة المكثفة قصيدته " حجر كنعاني في البحر الميت ".

لكن لغته تتحول الى مجموعة من التعابير والصور غير المفهومة، فهل صحيح أن أقصى الوضوح في الغموض ، كما يقول درويش؟

أقول ، جميل أن يثير الشعر الدهشة، ويأتي بالمعاني الجديدة، ويرفض التقليدي على ألا يقع في الغموض، والتعقيد غير المقبول، فحينها يفقد رسالته.

وخصصت الفصل الثالث للصورة في شعر درويش، تحدثت فيه عن مفهوم الصورة ومجالها وأنماطها ومصادرها، وبينت أن الصورة في الاستعمال الأدبي تشير إلى الصور التي يتم تكوينها داخل العقل بواسطة اللغة، وكلماتها تشير إلى خبرات قادرة على إثارة مدارك حسية، لذلك يجب الا تفهم الصورة على أنها نسخة مادية عن الواقع، ولكنها محتوى فكرة. والصورة يجب أن تكون منسجمة مع كل العناصر الأخرى في القصيدة. وأهم مسألة فنية ينبغي أن يحققها الشعر هي حلول العاطفة في الصورة، وهذا ما بينته من خلال عرض نماذج من صور درويش الشعرية في قصائده المختلفة.

وقد بينت أيضا أنه برع في الصورة المفارقة ، فقد هيأت له الظروف التي عاشها اقتناص الأحداث والمواقف وتوظيفها لخلق صور شعرية مؤثرة. بحيث صارت هذه المفارقات خاصة به، فمثلما نقول مفارقة البياتي ومفارقة أدونيس، نستطيع أن نقول، مفارقة درويش، بما لها من تقنيات خاصة.

وانتهت الدراسة بالفصل الرابع الذي تحدثت فيه عن الإيقاع بنوعية ، الإطار الخارجي، المتمثل بالوزن والقافية. والإيقاع الداخلي.

وقد تتبعت في هذا الفصل مراحل تطور القصيدة عنده، من حيث التزامه بالوزن والقافية في أعماله الأولى، ثم الالتزام بالتفعيلة والمراوحة بين القوافي في نظام معين في مرحلة تالية ، مما أدى به الى أن تكون القصيدة مبنية على الجملة الشعرية بدلا من السطر الشعري، وهذا الاسترسال بين الأسطر الشعرية أدى الى وجود ظاهرة التدوير في شعره.

لقد اعتمدت هذه الدراسة على ديوان محمود درويش الصادر عن دار العودة، بيروت، في طبعته المنقحة (الطبعة الرابعة عشرة) ١٩٩٤ التي تشمل مجموعاته الشعرية، ما عدا مجموعتين، هما : (لماذا تركت الحصان وحيدا)، و (سرير الغريبة)، اللتين صدرتا عن دار الريس للنشر في لندن. ولم تشمل هذه الدراسة قصيدته " جدارية محمود درويش" لأنها صدرت حديثا كما تعلمون.

اما المنهج الذي اتبعته في هذه الدراسة فهو منهج " تضافر المعارف " الذي يستفيد من مختلف المناهج النقدية ؛ المنهج التاريخي ، الاجتماعي ؛ الاحصائي ؛ البنيوي ؛ فهذه الدراسة أخذت بعدا تاريخاً يراعي مراحل التطور الفني في شعر درويش، وبعدا اجتماعيا يراعي الظروف المؤثرة على الشاعر، وبعدا إحصائيا، يظهر الاتجاهات الشعرية الأكثر وضوحا في نتاجه الشعري، وبعدا بنيويا، باعتبار القصيدة نسيجا لغويا قبل كل شيء. وأقول أخيرا ؛ إن تناول بنية القصيدة عند درويش في مدة تقارب الأربعين عاما عمل صعب خصوصا وأن قصيدة درويش لم تستقر على حال، وإنما قفزت قفزات متتالية ومتداخلة.

لقد بذلت الوسع وأخلصت النية في هذه الدراسة لتخرج قدر الإمكان خالية من الهفوات والعثرات، وكان أستاذي الفاضل الدكتور ابراهيم السعافين خير معين لي، فقد أفدت من علمه الغزير وتوجيهاته القيمة، ومنحني من وقته الكثير. وفتح لي باب مكتبته، ومن واجبي أن أعترف أنه لولا إرشادته وتوجيهاته لما خرج هذا البحث على الصورة التي ترونها. فله جزيل الشكر ووافر العرفان. كما أتقدم بالشكر للأساتذة الأفاضل الذين قبلوا مناقشة هذا البحث ؛ الأستاذ الدكتور محمود السمرة ؛ الأستاذ الدكتور احمد الخطيب ؛ الدكتور وليد سيف. وأنا على يقين بأنني سأجد في ملاحظاتهم وتوجيهاتهم الكثير مما ينفع الدراسة ويثري البحث ويقيل عثراته.

ويبقى الكمال لله وحده، منه نستمد العون ونرجو التوفيق.

محتويات البحث
بناء القصيدة في شعر
محمود درويش

قرار اللجنة
شكر وتقدير
الملخص
المقدمة

	صفحة
* الفصل الأول	
* البنية	
- البنية لغة	٢
- المفهوم النظري للبنية	٢
- محمود درويش ... البدايات	٨
- تطور الشكل الفني في شعر محمود درويش	١٠
- القصيدة الغنائية	١٠
- القصيدة الغنائية الدرامية	٣٤
- القصيدة الغنائية الملحمية	٦٨

* الفصل الثاني	
* اللغة في شعر محمود درويش	
- المعجم اللغوي لدرويش	٨٥
- تركيب الجملة في شعر درويش	١١٠
- التناص في شعر درويش	١٢٧
- الرمز والاسطورة في شعر درويش	١٤٦

صفحة

* الفصل الثالث

* الصورة في شعر درويش

- مفهوم الصورة الشعرية ١٧١

- مصادر الصورة الشعرية ومجالها في شعره ١٧٤

- أنماط الصورة الشعرية في شعره ١٧٩

* الفصل الرابع

* الإيقاع في قصيدة محمود درويش

* موسيقى الإطار الخارجي

- البنية الإيقاعية ٢١٤

- الوزن ٢١٧

- القافية ٢٢٦

- لزوم ما لا يلزم ٢٤٠

* الإيقاع الداخلي ٢٤٥

* الخاتمة ٢٥٨

- المصادر ٢٦٠

- المراجع المكتوبة بالعربية ٢٦١

- المراجع الإنجليزية ٢٧١

- الدوريات ٢٧٢

- بحوث ومؤتمرات. ٢٧٣

الفصل الأول

* البنية

- البنية لغة

- المفهوم النظري للبنية

- محمود درويش ... البدايات

- تطور الشكل الفني في شعر محمود درويش

- القصيدة الغنائية

- القصيدة الغنائية / الدرامية

- القصيدة الغنائية / الملحمية

البنية لغة:

بنية الشيء في العربية تكوينه[1]، وقد تعني الكلمة، أيضاً، الكيفية التي شُيّد على نحوها البناء أو الشيء. لذلك، فقد يكون الحديث عن بنية المجتمع أو بنية الشخصية أو بنية اللغة. ويفرق العرب في اللغة بين «المعنى» و«المبنى»، فهم حين يتحدثون عن «المبنى»، كانوا يعنون ما يعنيه النقد الحديث بكلمة البنية.

وفي اللغة الإنجليزية فإن كلمة «Structure» مشتقة من الفعل اللاتيني «Struere» بمعنى يبني أو يشيد، وحين يكون للشيء بنية فإن هذا يعني أن له صورته الخاصة ووحدته الذاتية.

وهنا يظهر نوع من التقارب الأولي بين معنى «البنية» ومعنى (الشكل Form) ما دامت كلمة «بنية» في أصلها تحمل معنى المجموع أو الكل المؤلف من ظواهر متماسكة؛ يتوقف كل منها على ما عداه، ويتحدّد من خلال علاقته بغيره.

المفهوم النظري للبنية

إن الأب الحقيقي للحركة البنيوية في العصر الحديث هو العالم اللغوي السويسري فردينان دي سوسير (١٨٧٥ – ١٩١٣) فعلى الرغم من أنه لم يستخدم كلمة «بنية»، وإنما استخدم كلمة «نسق» أو «نظام» إلا أن الفضل الأكبر في ظهور المنهج البنيوي لدراسة الظاهرة اللغوية يرجع إليه.

يؤكد سوسير* أن اللغة مجموعة من العلاقات وهي نظام أو نسق، له قواعده الخاصة، ومكونات هذا النسق مترابطة فيما بينها ككل متماسك. ووصف عناصر اللغة لا يمكن أن يتم إلا بالنظر إلى علاقة كل عنصر بما عداه من العناصر الأخرى، نظراً لأن أحداً من هذه العناصر لا يملك أية قيمة ذاتية إلا بتقابله مع باقي العناصر الأخرى. وهذا يعني أن اللغة نسق أو نظام من القيم يتقابل بعضها مع بعضها الآخر.

والبنية ليست مجرد تعبير عن ذلك الكل الذي لا يمكن رده إلى مجموع أجزائه، بل هي أيضا تعبير عن ضرورة النظر إلى الموضوع على أنه نظام أو نسق، حتى يكون في الإمكان إدراكه أو التوصّل إلى معرفته.

---

(١) انظر لسان العرب، مادة، بنى.

* زكريا ابراهيم، «مشكلة البنية»، دار مصر للطباعة، ١٩٧٦، ص: ٤٧ – ٤٨ سلسلة: مشكلات فلسفية، عدد (٨).

وأبسط تعريف للبنية هو أن يقال «إنها نظام أو نَسَق من المعقولية»[1]. فليست البنية هي صورة الشيء أو هيكله، أو التصميم الكلي الذي يربط أجزاءه فحسب، وإنما هي أيضاً «القانون الذي يفسر تكوين الشيء ومعقوليته»[2]. والبنيويون حين يبحثون عن بنية الشيء فإنهم لا يقصدون المعنى الظاهر المباشر بل إنهم يهدفون إلى الكشف عن النسق العقلي الذي يزودنا بتفسير للعمليات الجارية في نطاق مجموعة بعينها.

وحتى نقف على الدلالة الدقيقة لكلمة «بنية» لابد من إيراد بعض التعريفات لدى جماعة من أهل البنيوية. يقول عالم النفس السويسري المشهور جان بياجيه: «أن البنية عبارة عن نسق من التحولات له قوانينه الخاصة. وهذا النسق يظل قائماً ويزداد ثراء بفضل الدور الذي تقوم به تلك التحوّلات نفسها، من دون أن يكون من شأن هذه التحوّلات أن تخرج عن حدود النسق»[3]. ولابد لكل بنية من أن تتسم بالخصائص الثلاث الآتية: الكلية، والتحولات، والتنظيم الذاتي.

ثم يشرح هذه السمات فيقول: المقصود بـ(الكلية Totalite) أن البنية لا تتألف من عناصر خارجية تراكمية مستقلة عن «الكل» بل تتكون من عناصر داخلية خاضعة للقوانين المميزة للنسق من حيث هو نسق. ولا ترتدّ قوانين تركيب هذا النسق إلى ارتباطات تراكمية، بل إنها تضفي على الكل، من حيث هو كذلك، خواص المجموعة، باعتبارها سمات متمايزة عن خصائص العناصر. وليس المهم في البنية هو الكل الذي يفرض نفسه على العناصر، وانما هو العلاقات القائمة بين العناصر، على اعتبار أن الكل ليس إلا الناتج المترتب على تلك العلاقات، مع ملاحظة أن قانون هذه العلاقات ليس إلا قانون النسق نفسه أو المنظومة نفسها.

وأما المقصود بالسمة الثانية (التحوّلات Transformations) فهو أن البنية لا يمكن أن تظل في حالة سكون مطلق، «بل إنها تقبل دائماً من التغيّرات ما يتفق مع الحاجات المحدّدة من قبل علاقات النسق أو تعارضاته»[4].

وأما (التنظيم الذاتي Autoreglage) فهو أن في وسع البنية تنظيم نفسها بنفسها، مما يحفظ لها وحدتها. ومعنى هذا أن للبنية قوانينها الخاصة التي لا تجعل منها مجرد مجموعات ناتجة عن تراكمات عرضية، بل هي أنسقة مترابطة تنظم ذاتها، تسير في ذلك على منهج مرسوم وفقاً لعمليات منتظمة، وخاضعة لقوانين معينة وهي قوانين الكل الخاص بهذه البنية أو تلك. وعلى الرغم من أن كل بنية مغلقة على ذاتها، إلا أن هذا الانغلاق لايمنع البنية الواحدة من أن

---

(١) د. زكريا ابراهيم، «مشكلة البنية»...، دار مصر للطباعة، ١٩٧٦، ص:٣٣.

(٢) السابق.

(٣) نفسه

(٤) «مشكلة البنية»، ص:٣٥.

تندرج تحت بنية سفلية أو تحتية أخرى أوسع، على صورة بنية (سفلية أو تحتية Sous - Structure). والمهم أن عملية التنظيم الذاتي لابد من أن تتجلى على شكل «إيقاعات، و«تنظيمات، و«عمليات»، وهذه كلها عبارة عن آليات بنيوية، تضمن للبنية نوعاً من الاستمرار للمحافظة على الذات.

ويقرر ليفي شتراوس أن «البنية» تحمل، أولا وقبل كل شيء، طابع النّسق أو النظام، وهي تتألف من عناصر يكون من شأن أي تحول يعرض للواحد منها أن يُحدِث تحوّلا في باقي العناصر الأخرى.

ولكي يوضح المقصود من هذا التعريف يقول: إن عالم الاجتماع الذي يواجه كثرة هائلة من الظواهر الاجتماعية: طقوس، عقائد، أساطير. سرعان ما يتحقق من أن كل هذه الظواهر تعبر بلغة خاصة عن شيء مشترك بينها جميعاً، وليس هذا الشيء المشترك سوى البنية، ويعني العلاقات الثابتة القائمة بين حدود متنوعة تنوعاً لا حصر له. ثم يشرح ليفي شتراوس عملية التبسيط العلمي التي لابدّ منها لفهم الظواهر فهما بنيويا، ويؤكد أن العبرة في الوصول إلى العلاقات القائمة بين الأشياء[1].

وواضح من تعريف شتراوس للبنية أنه لا يريد النظر إلى الظواهر على أنها موضوعات منعزلة، كما أنه لا يريد تفسير كل ظاهرة بالاستناد إلى تاريخها الجزئي الخاص بها، بل إنه يريد مقابلة تلك الظواهر، بعضها مع البعض الآخر، من أجل البحث عن أوجه التباين وأوجه التشابه القائمة في الظواهر نفسها، وإقامة ضرب من الحوار بينها، بحيث ينبثق من خلال هذه المواجهة الرسالة الحقيقية المشتركة التي تحملها هذه الظواهر. ومعنى هذا أن المهمة الأساسية التي تقع على عاتق الباحث هي محاولة الكشف عن نظام يجمع هذه الظواهر، وبالتالي الوصول إلى البنية التي تتحكم في العلاقات بينها.

وعلى العموم فإن التعريفين اللذيْن قدّمهما كل من بياجيه وليفي شتراوس يجمعان على أن البنية هي القانون الذي يحكم تكوين المجاميع الكلية من جهة، ومعقولية تلك المجاميع الكلية من جهة أخرى.

ويعرِّف ألبيرسوبول، أستاذ التاريخ الحديث بالسوربون البنية، فيقول: «إن مفهوم البنية هو مفهوم العلاقات الباطنية الثابتة المتعقلة، وفقاً لمبدأ الأولوية المطلقة للكل على الأجزاء، بحيث لا يكون من الممكن فهم أي عنصر من عناصر البنية خارجاً عن الوضع الذي يشغله داخل تلك البنية؛ أعني داخل المنظومة الكلية الشاملة»[2]. ويفترض أن في وسع المنظومة الكلية أن تظل

(١) «مشكلة البنية»، ص: ٣٥.

(٢) «مشكلة البنية» ص:٩٣.

باقية ثابتة غير متغيرة على الرغم من التحولات أو التغيرات الناجمة عن تغير أو تحول العناصر. لذلك فإن مفهوم «ثبات البنية يحتل مكان الصدارة في كل تحليل بنيوي، والبنية عند البنيويين هي نسيج من الأشياء المتقابلة التي يكمل بعضها بعضا، لا نسيج من المتناقضات.

والقاعدة الأساسية في رأي ديلوز هي«أنه لا يمكن أن تكون ثمة بنية إلاّ حيث توجد لغة»(١) وإن ما يميز البنيويين، فيما يقول ديلوز: أنهم يتعرفون في كل شيء على لغته الخاصة؛ ألا وهي لغة الرموز أو العلامات الخاصة بهذا المجال أو ذاك من مجالات المعرفة البشرية.

وعلى الرغم من تعدد التعريفات التي ذكرتها سابقا، فإن تعريف (لالاند) يعتبر جامعاً لمفهوم البنية حيث يقول: إن البنية هي كل مكون من ظواهر متماسكة، يتوقف كل منها على ما عداه، ولا يمكنه أن يكون ما هو إلا بفضل علاقته بغيره»(٢).

والآن، وبعد أن وضحت مفهوم البنية، هل ثمة علاقة بين مفهوم (البنية Structure) وبين مفهوم (الشكل Form)؟ أقول: هذان المصطلحان هما الأكثر تداولاً في النقد الحديث، ولكن ليس من السهل تحديد مفهوم واضح لكل منهما. نرى نورثرب فراي في كتابه. «تشريح النقد» يتحدث عنهما وكأنهما مفهوم واحد، يقول: «فالشكل يتضمن ما سميناه بالمعنى الحرفي وحدة البنية من ناحية، ويتضمن من ناحية ثانية المصطلحات المتممة مثل المحتوى والمضمون، وهي المصطلحات التي تعبر عما يشترك به الشكل مع الطبيعة الخارجية»(٣).

وهذا قريب مما أورده M. H. Abrams الذي يرى أن الشكل عبارة عن مجموعة الأجزاء المترابطة بعضها مع بعض معاً، وفقاً لمبدأ التناسب والتناسق. ويستعمل مصطلح الشكل(٤)، أيضاً، للدلالة على الجنس الأدبي أحيانا، فيجعل القصة القصيرة شكلا أدبياً، والشعر الغنائي شكلاً أدبيا، والمثل شكلا أدبياً.

كما عرض Abrams في كتابه «معجم المصطلحات الأدبية» رأي الناقد R.S. Cran، الذي تحدث عن الشكل فقال: إنه دينامية العمل الأدبي؛ الطاقة الداخلية الحافزة التي يعمل العمل الأدبي على إظهارها، يضبط ويتحكم في بنية العمل الأدبي، ويقوم بتحويل جزئيّاته إلى كلٍّ جميلٍ متماسك ومؤثر بحيث يكون له طابع أدبي معين.

وفي أثناء عرضه لمفهوم الشكل بيّن أن أصحاب النقد الجديد يفضلون استعمال البنية على

---

(١) الدكتور زكريا ابراهيم، «مشكلة البنية» ص:٣٧.

(٢) السابق، ص: ٤٣.

(٣) نورثرب فراي: «تشريح النقد الادبي»، ترجمة: محمد عصفور، منشورات الجامعة الأردنية، ١٩٩١، ص:١٠٣، ١٠٤.

(٤) انظر: M. H. Abrams: "A Glossary of Literary Terms, New York, 1981, p p. 76-79.

استعمال الشكل، وكثيرا ما يستعملون المصطلحين، وكأنهما يعنيان شيئاً واحداً: بمعنى التفاعل والتوازن بين المفردات والصور ضمن المعنى العام.

ويعني مصطلح الشكل عند نقاد مدرسة «شيكاغو» القوة الفاعلة التي يصمم العمل الأدبي من أجل إحداثها، ويرون أن الشكل هو الذي يتحكم في بنية العمل الأدبي[١].

وجاء في كتاب Smith Barbara[٢]: «الشعرية» أن البنية هي المصطلح الأعم الذي يتحدد نتيجة لمبادئ أخرى ذات طابع شكلي موضوعي، تتحكم في توليد العمل الأدبي وخلقه، ويترتب عليها النظام الذي تتخذه الوحدات المكونة.

أما الشكل فليس سوى الهيكل الناجم عن قوانين الصياغة ومبادئ التكرار والقوالب التي توضع فيها. ويعود التمييز بينه وبين الموضوع إلى طبيعة المادة المزدوجة للأدب، وهي اللغة، إذ نجد فيها، أولاً، جانباً طبيعياً يتصل بالظاهرة الصوتية، وجانباً آخر، رمزيا يتمثل في قدرة هذه المادة على إثارة تصورات ذهنية أولية. ومن هنا فإن العناصر التي تتصل بالجانب الصوتي للكلمات تسمى عناصر شكلية، وتلك التي تنجم عن الدلالة الرمزية تسمى عناصر موضوعية.

وقد أخذ مفهوم البناء الفني للقصيدة جهداً كبيراً من النقاد الغربيين، ومنهم أصحاب مدرسة النقد الجديد، الذين درسوا القصيدة غير معتبرين للظروف الخارجية التي تحيط بها، وأبرز رواد هذه الحركة، في مطلع هذا القرن، هما: تي. إس إليوت و اي. ايه ريتشاردز، فإن، تي. إس إيليوت يعتقد أن الخاصتين اللتين تعنيان الشاعر هما حس الموسيقى وحس البناء[٣]. ويرى إ. إ. ريتشاردز أن قدرة الشاعر تتمثل في «زيادة القدرة على الجمع بين جميع الآثار المتباينة للعناصر الشكلية في هيئة استجابة موحدة»[٤].

وعلى أية حال، فإن دراسة بناء القصيدة وفق المنهج البنائي هي دراسة تركيب النص، بما يتضمنه من عناصر صوتية ودلالية لاكتشاف العلاقات الرابطة بينها. ،هذا ما يؤكده عز الدين اسماعيل الذي يرى أن بنية النص تعني النص بكل أبعاده: أي لغته وحركاته ونظام علاقاته، والرؤية التي يطرحها، فهذه الأبعاد تنشأ متشابكة متناغمة، تؤلف مجتمعة بنية النص الشعري أو بنية القصيدة[٥].

---

(١) السابق، ص:٧٩.

(٢) Smith Barbara Herrnstein: "Poetic Closure, A Study of How Poems end", Chicago, 1971, p:41.

(٣) شكري عيّاد: «موسيقى الشعر العربي»، القاهرة، ١٩٦٨، ص:١٤٤.

(٤) محمد عناني: «النقد التحليلي»، القاهرة، ١٩٧٢، ص:٦.

(٥) عز الدين اسماعيل: «الشعر العربي المعاصر: قضاياه وظواهره الفنية والمعنوية»، دار الثقافة، بيروت، ١٩٧٢، ص:٢٠.

والحديث عن البنية يقودنا إلى الحديث عن القصيدة الحديثة، التي تعدّدت الآراء حول مفهومها، فهي في رأي أدونيس عملية خلق «يقدم فيها الشاعر للمتلقى مالم يعرفه من قبل في بنية شكلية جديدة»،[1] والحداثة ليست الانفعال أو تقديم تجربة الشاعر الشخصية، إنما هي اندماج عناصر القصيدة في بنية فنية متكاملة، يتكامل فيها الشكل مع المضمون، إنها بناء مندمج الأجزاء ومنظم تنظيماً محكماً.

وبناءً على ما سبق، فإن الحداثة لا تتم دون النظر إلى فهم العلاقة بين العناصر المكونة للقصيدة، سواء أكانت عناصر شكلية: اللغة والموسيقى، أم عناصر موضوعية: الأفكار، فهذه العناصر تشكل تكويناً فنياً، وتتخذ داخل القصيدة خصائص وسمات جديدة.

وقد ظهرت أنماط متعددة للقصيدة الحديثة استناداً إلى البناء الخارجي، وأول هذه الأنماط القصيدة المزدوجة، وهي قصيدة تقوم على المزج بين الأبيات التقليدية والأبيات الحرة، ونجد قصائد للشاعر محمود درويش من هذا النوع، مثل قصيدة «موال» من ديوانه (آخر الليل)، و«الى القارئ» من ديوانه (أوراق الزيتون).

ثم ظهرت القصيدة المتوسطة الطول، ونجد ذلك عند محمود درويش مثل: «أغنية» و«بطاقة هوية» من ديوانه (أوراق الزيتون) و«إلى أبي» و«مطر» من ديوانه (عاشق من فلسطين).

وبعد ذلك ظهرت القصيدة الطويلة، المطولة، الكلية، وعندها بدأنا نشهد ولادة أشكال ذات نظام خاص، ففي الوقت الذي كان الشكل البسيط ممثلا بقصيدة متتابعة الأبيات، أخذنا نرى القصائد المتعددة المقاطع، ذات اللوحات المرقمة أو الحاملة لعناوين ثانوية، مثل قصيدة «سرحان» وقصيدة «الأرض»، وقصيدة «بيروت». وفي الوقت الذي ارتكزت فيه القصيدة القصيرة على البساطة فإن القصيدة الطويلة صارت مزيجا مركبا ومعقدا، تتعاون الأجزاء فيها على خلق جو من الإيحاء المعقد الذي يكوّن الكل. وتمكن الشاعر من أن يحشد فيها الأسطورة، والرمز، والحقائق العلمية، والإشارات التاريخية والمشاهد الدرامية المرقمة، كما سيتبين في أثناء التعرض لمراحل تطور القصيدة في شعر درويش في الفصول القادمة.

٥٢٥٠٧١

(١) أدونيس: مقدمة للشعر العربي «دار العودة، بيروت، ١٩٧٩، ص:١٢٥.

محمود درويش ... البدايات

إن شعر محمود درويش امتداد للشعر العربي بعامة والشعر الفلسطيني بخاصة، لاسيما شعر جيل الثلاثينيات من شعراء فلسطين، أمثال: إبراهيم طوقان، وعبد الرحيم محمود، وعبد الكريم الكرمي (أبو سلمى)، فقد قال مخاطباً أبا سلمى «أنت الجذع الذي نبتت عليه أغانينا، نحن امتدادك وامتداد أخويك اللذين ذهبا؛ ابراهيم وعبد الرحيم الذي قاتل بالكلمة والجسد...»[1].

فمن هذه البيئة امتدت جذور محمود درويش، تمسك بالتراث الشعري العربي، وتمثل صيغه القديمة، لانه رأى، منذ البداية، أن هذا التراث يمثل سمة من سمات الوطنية، فجعله معينا ينهل منه ما يريد، ،وبه استطاع أن يقيم بناءه الشعري على أساس متين.

وقد أعجب بغير شاعر من شعراء العرب القدامى، وتاثر بهم، فضمّن أشعاره سيرتهم، كما سيتضح من خلال دراسة قصائده الطوال. ومن هؤلاء الشعراء امرؤ القيس وأبو فراس الحمداني والمتنبي؛ إلا أن المتنبي كان شاعره المفضل، اتكأ عليه في بناء قصيدته في كثير من الأحيان. والمتنبي، كما يقول درويش: «أعظم شاعر في تاريخ العربية، وهو، كما يبدو لي، تلخيص لكل الشعر العربي الذي سبقه، وتأسيس لكل مالحقه ...»[2].

ولم يقتصر تاثره بالشعر القديم، وإنما تاثر في بناء قصيدته بأعلام الشعر العربي المعاصر كالسياب، ونازك الملائكة،وخليل حاوي، ونزار قباني، وعبد الوهاب البياتي، ومعين بسيسو.

يتحدث درويش عن هذا التاثر فيقول: «كنت سريع التاثر بالشعراء الذين أقرأ لهم مؤخراً، فكان اندفاعي وراء الانسياق الموسيقي ينسيني أو يضيّع عليّ الفكرة. في تلك السنوات كنت دائم البحث عن نفسي وعن الطريقة الأفضل للكتابة، ومن المؤكد أن الرومانسية كانت تستهوي أبناء هذا الجيل، ولكن هذا الشعر الجديد الذي تقرأه في «الاتحاد» و«الجديد» للبياتي وبسيسو والسياب يشعرنا بعلاقة أقرب، ويلهبنا بالحرارة، لصلته المباشرة بالواقع»[3].

وهذا أمر طبيعي، فقد كان في مرحلة التكوين يحاول أن يثبت قدمه الفني، فظل يهتم بالنغم المسموع، وظل هذا النغم يطبع شعره، حتى بلغ النضج في قصائده الطوال، في دواوينه الأخيرة، حين ابتعد عن الغنائية وأخذت قصيدته تميل إلى الموضوعية، وضمّنها تجربة إنسانية عامة، بعد أن اتسعت ثقافته وتنوعت.

---

(١) أبو سلمى: «من فلسطين ريشتي»، المقدمة، ط١، بيروت، ١٩٧١، ص: ٩ .

(٢) مجلة الوطن العربي «اعترافات محمود درويش،عدد (٢٣)، ١٩٨٧، ص:٢٥ .

(٣) محمود درويش: «شيء من الوطن»، بيروت، دار العودة، ١٩٧١، ص:٢٤٩ .

تطور الشكل الفني في شعر محمود درويش

سار الشكل الفني في شعر محمود درويش عبر مراحل متفاوتة التطور، وقد ارتايت أن أتحدث عنها عبر ثلاث مراحل:

المرحلة الأولى: امتدت حتى خروجه من وطنه فلسطين ١٩٦٠ – ١٩٧٠، وشملت دواوينه الأولى: (عصافير بلا أجنحة)؛ (أوراق الزيتون)؛ (عاشق من فلسطين)؛ (آخر الليل)؛ (العصافير تموت في الجليل)؛ (حبيبتي تنهض من نومها)، وسميتها المرحلة الغنائية.

المرحلة الثانية: امتدت منذ خروجه من فلسطين عام ١٩٧٢ حتى خروجه من بيروت عام ١٩٨٢، وشملت دواوينه: (أحبك أو لا أحبك)؛ (محاولة رقم ٧)؛ (تلك صورتها وهذا انتحار العاشق)؛ (أعراس) وسميتها المرحلة الغنائية / الدرامية.

المرحلة الثالثة: وهي المرحلة التي بدأت بخروج الشاعر من بيروت، وتشمل دواوينه: (مديح الظل العالي)؛ (حصار لمدائح البحر)؛ (هي أغنية)؛ (ورد أقل)؛ (أرى ما أريد)؛ (أحد عشر كوكبا)؛ (لماذا تركت الحصان وحيداً)، وديوانه الأخير (سرير الغريبة). وسميتها المرحلة الغنائية / الملحمية.

وقد اعتمدت في هذا على تطور المعالم الكبرى في الشكل الفني للقصيدة عند درويش، ويحسن بي أن انبه هنا إلى أن قصائد المرحلة الواحدة لا تقف عند شكل معين، بل إننا نجد محاولات التجديد والتطوير قائمة في كل مرحلة، فلغة القصيدة الغنائية عند درويش، منذ بدايته الشعرية، تحمل في تضاعيفها الملامح العامة لقصيدته الطويلة في مرحلة النضج الفني دون أن يعي درويش ذلك. فها هو يعود إلى القصيدة الغنائية والإيقاع البسيط في قصائد ديوانه «أحد عشر كوكباً»، مما يؤكد هذا التداخل بين المراحل المختلفة.

القصيدة الغنائية

بدأ درويش بالشكل التقليدي للقصيدة الذي يقوم، من حيث البناء والإطار الموسيقي، على القصيدة التقليدية بأوزانها وقوافيها؛ أما المضمون فهو خطاب مباشر يمتلئ حماسة ويحلم بالنصر وبالمستقبل الأفضل. ففي ديوانه الأول (عصافير بلا أجنحة) أربع وثلاثون قصيدة، ست وعشرون منها تقليدية، تلتزم البحور المعروفة، كما في هذه الأبيات من قصيدته

حدة اللغة الخطابية المباشرة، والاستعاضة عنها بلغة تعبيرية شفافة، ونغمة هادئة، ونلحظ هذا في قصيدة له بعنوان «إلى أمي» من الديوان نفسه، وهي من الكامل يقول:

أماه، يابستان أيام الطفولة والودادِ!

ان كان في الدنيا لهيب لا يصير إلى رمادِ

فعواطفي لكِ أنتِ يا أمّاهُ بركانُ انتقادي

يالون أيّامي! أيذكرني الأقارب في بلادي[1]

ولعل من المفيد أن أشير هنا إلى أن درويش أخذ يميل، في تلك المرحلة إلى البحور البسيطة ذات التفاعيل الموحدة والمتقاربة، كالكامل والرجز والرمل والمتقارب، لأنها تتيح له حرية التصرف أكثر من البحور المركبة، وهذا يشير إلى أن الشاعر كان يطمح، منذ البداية، إلى التجديد والانطلاق، فها هو في قصيدة «أطفالنا والربيع» يحاول أن يخرج على الشكل التقليدي ويقترب من الشكل الجديد. يقول:

أطفالنا حملوا السلالْ

ليعبئوها بالغلال

هذا الربيع مبرعم فوق التلال

نسماته نبتت تعاشيباً على صدر الحياة

لقد حاول أن يعتمد على وحدة التفعيلة في السطر، لكنه لم يستطع، فقد ظلت الأبيات محتفظة بروحها التقليدية لأنها، وان تنوّع حرف الروي فيها، ملتزمة بالقافية، وتلزم بالوقوف عند نهاية كل سطر، كما هو الحال في القصيدة التقليدية.

ونراه يقترب من الشكل الجديد أكثر وأكثر بتحرّره من الالتزام بتفعيلات البحور المعروفة، ويعتمد وحدة التفعيلة، كما يقول في قصيدته، «هارب من الصحراء»، وهي من البحر المتقارب (فعولن):

سأمضي، هنا الأفق مستسلم للغيوم

تسمّم ما فيه حتى رفيفُ النسيم

وأطفأ ليلٌ بعيدُ المدى وشو شاتِ النجوم[2]

---

(١) عصافير بلا أجنحة: ٥٨

(٢) نفسه: ٩١

ثم تقدم الشكل الفني لقصائده في ديوانه الثاني «أوراق الزيتون» خطوة أخرى نحو الشكل الجديد، ولكن الطابع التقليدي ظل هو الغالب، وبخاصة من ناحية الأسلوب واللغة. لقد اشتمل هذا الديوان على ست وعشرين قصيدة، في معظمها، وهي أقرب الى أن تكون مقطوعات محكومة بإيقاعات الأوزان والقوافي الخارجية، باستثناء خمس قصائد طويلة، هي: «وعاد في كفن» «رسالة من المنفى»؛ «الحزن والغضب»، «رباعيات» «بطاقة هوية»[1].

كما أنه حاول أن ينوّع في شكل القصيدة، يقول في قصيدته «الموت في الغابة».

نامي

فعينُ الله نائمةٌ

عنّا .. وأسرابُ الشّحارير

والسنديانة .. والطريق هنا

فتوسّدي أجفانَ مصدور

وثلاث عشرة نجمة خمدت

في درب أوهام المقادير

فمع أنه حاول توزيع كلماتها على الأسطر، إلا أننا نستطيع كتابتها بالشكل التقليدي المعروف:

نامي فعينُ الله نائمةٌ عنّا .. وأسراب الشحارير

والسنديانة والطريق هنا فتوسّدي أجفان مصدور

وثلاث عشرة نجمة خمدت في درب أوهام المقادير

فهو هنا لم يخرج على البناء التقليدي وتمسّك بالقافية في نهاية كل سطر.

أما النمط الثاني الذي حاول درويش التجديد فيه فهو «الرباعيات»، وفيها جعل قصيدته أجزاء متساوية، وجعل في كل جزء أربعة أسطر، يتفق كل شطرين في قافية، كما في المقطع التالي من قصيدته «رباعيات» وهي من الرمل، يقول:

ربما أذكر فرسانا وليلى بدوية

---

(١) محمود درويش: الديوان، دار العودة، بيروت، ١٩٩٤، المجلد الأول ط ١٤، مجموعة أوراق الزيتون، الصفحات على التوالي: ١٨، ٣٣، ٥٦، ٦٢، ٧١

ورماةً يحلبون النُّوق في مغرب شمس

يا بلادي ما تمنيت العصور الجاهلية

فغدي أفضل من يومي وأمسي

* * *

وطني لم يعطني حبّي لك

غير أخشابِ صليبي!

وطني يا وطني ما أجملك

خذ عيوني، خذ فؤادي .. خذ حبيبي![1]

لقد بدأ درويش، كما يتضح من الأبيات السابقة يبتعد عن الرومانسية، ويقترب من الواقع، ويحسّ بحجم الخطر الذي يهدّد الوطن، وأخذ يجترح تعبيرات وإيحاءات جديدة.

يقول في قصيدة (الحزن والغضب) من مجزوء الكامل:

أمس التقينا في طريق الليل، من حان لحانِ

شفتاك حاملتان

كل أنين غاب السنديانِ

ورويْت لي للمرة الخمسين

حبَّ فلانة، وهوى فلانِ

وزجاجة الكونياك،

والخيام، والسيف اليماني!

عبثاً تخُدِّرُ جرحَكَ المفتوح

عربدةُ القناني

عبثاً تطوّع يا كنارَ الليل جامحة الأماني

الريح في شفتيك ... تهدم ما بنيت من الأماني!

فعلام لاتغضب![2]

---

(١) الديوان، مجـ١، «أوراق الزيتون»؛ ص:٦٢

(٢) السابق، ص: ٥٦

ان شكل هذه القطعة يظهر بانه جديد، لكن الشاعر في الواقع لم يخرج فيها على قاعدة الإطار الموسيقي التقليدي إلا في رسم الأبيات.

وعلى العموم فإن أهم مايلفت النظر من جديد في مجموعة درويش (أوراق الزيتون) هو محاولة درويش إدخال عنصر جديد على موسيقى الشعر في القصيدة وهو عنصر التكرار، هذا العنصر الذي صار مكونا أساسياً في إيقاع القصيدة الطويلة عنده.

وقد أدخل درويش هذا الإيقاع؛ «التكرار، في ثلاث قصائد، هي (وعاد في كفن) و(رباعيات) و(بطاقة هوية).

فقد افتتح قصيدة (وعاد .. في كفن) المكوّنة من خمسة مقاطع بهذه الجملة الشعرية:

يحكون في بلادنا

يحكون في شجن

عن صاحبي الذي مضى

وعاد في كفن[1]

ثم كرّرها في بداية المقطع الثالث من القصيدة. وفي قصيدته (بطاقة هوية) تتكرر جملة (سجل! أنا عربي) في بداية كل مقطع من مقاطع القصيدة، وأفاد هذا التكرار في إظهار روح التحدي لدى الشاعر حين استفزّه العدو بسؤاله من أنت؟

أما من حيث اللغة فقد ظلت محتفظة ببساطتها وبعدها عن الإيحاء والرمز، على اعتبار أن الشعر يجب أن يكون قريباً من أذواق الناس العاديين، فالشاعر صاحب رسالة يجب أن تصل إلى الناس. ويوضح درويش مهمة الشعر في هذه المرحلة في قصيدته «رباعيات»، فيقول:

أجمل الأشعار ما يحفظه عن ظهر قلب

كل قارئ ...

فإذا لم يشربِ الناس أناشيدك شرب

قلْ: أنا وحدي خاطئ[2]

وكما كانت قصيدته متأثرة بالواقعية، فقد كانت محكومة أيضاً باتجاه الشاعر

---

(١) الديوان «أوراق الزيتون» ص: ١٨

(٢) نفسه، ص: ٦٢

الأيديولوجي، يقول في قصيدته «عن الشعر»:

لو كانت هذي الأشعار

إزميلا في قبضة كادح

قنبلة في كف مكافح

لو كانت هذي الأشعار [1]

غير أن الكلمة البسيطة والمباشرة قد تكون مؤثرة إذا وجدت الشاعر الذي يصوغها في قالب فني مناسب، ونلحظ هذا في قصيدة درويش «بطاقة هوية» [2]، الصرخة كما يسميها درويش، صرخة احتجاج من القلب ضد الحاكم العسكري، أخذ يدندن بها بعد أن سأله الحاكم العسكري: أنت عربي؟

بهذه القصيدة قدّم درويش شاعريته للعالم العربي التي تتميز ببنية واضحة محدّدة في مقاطعها، فهي تتألف من خمسة مقاطع، يعتمد كل مقطع على لازمة افتتاحية موحّدة تمثل مركز الثقل الدلالي في النص:

سجل!

أنا عربي

فعلى الرغم من أن النص واضح الدلالة؛ إلا أن درويش لم يقع في الخطابية المباشرة، فما يريد أن يثبته يتحدث عنه، وكأنه حقيقة بديهية لا يجهلها إلا متغافل. والتفاصيل التي ترد عن رقم البطاقة وعدد الأطفال يجسد فيها واقعا يغيظ به عدوه. وشعرية درويش جعلت الأرقام بإشاراتها الواقعية إلى طبيعة تكوين الأسرة العربية ومخالفتها لطبيعة تكوين الأسرة اليهودية في حرب الهوية، هي التي تقود إلى التحدّي الخفي الماثل في السؤال الأخير: فهل تغضب؟ ومن ثم جعله لازمة ختامية تمّ تكرارها أربع مرات في المقاطع الخمسة.

ثم حذف الشاعر من المقطع الأخير من القصيدة اللازمة الختامية! فهل تغضب! لضرورة بنائية، فعندما تطوّر الصراع من الهوية إلى الأرض التي تمثل البطاقة الجماعية للشخصية الفلسطينية يكون للمحاجّة دور، فيتحدث الشاعر عن طبيعته البسيطة البريئة المسالمة، التي تتبدل، فتجعله وحشا ضاريا عندما يحرم من حقه الإنساني في أرضه، بعد أن ينكر الآخر عليه هذا الحق.

---

(١) الديوان: «أوراق الزيتون»:مجـ١، ص ١٨

(٢) الديوان: «أوراق الزيتون»:مجـ١، ص ١٧

ثم شهد شعر درويش تطوراً ملحوظاً في الدواوين التالية:

(عاشق من فلسطين)، (آخر الليل)؛ (العصافير تموت في الجليل)؛ (حبيبتي تنهض من نومها). لقد عمل درويش في هذه المرحلة على الانتقال بالقصيدة من البناء التقليدي والأسلوب الخطابي إلى أساليبه التعبيرية الجديدة.

فمن حيث الكم لا نجد إلا خمس قصائد في مجموعة (عاشق من فلسطين) ظلت محتفظة بالإطار التقليدي المعروف وهي «برقية من السجن»؛ «صوت من الغابة»، «المناديل»، «خائف من القمر»، «لوحة على الأفق»[1]، وسبع قصائد من مجموعة «آخر الليل»، هي :«موال»؛ «لاتنامي حبيبتي»؛ «وطن»، «لا مفر»؛ «عيون الموتى»؛ «ردّ الفعل»؛ «الموعد»[2].

لقد اتبع الشاعر في هذه المرحلة طريقة جديدة في التعبير، تتمثل في المزج بين العناصر المختلفة، فادخل العنصر القصصي إلى جانب الغنائية الرومانسية والواقعية المباشرة، وكان لهذه الطريقة الجديدة في التعبير الأثر الأكبر في تحوّل الشكل في القصيدة من الطابع التقليدي إلى الطابع الجديد، وأكدّ درويش هذا حين قال «،هكذا أرى أني خطوت خطوة نحو المزج بين الأشياء، مما استدعى صيغة أكثر مرونة، أسفرت عن إنزال ضربة غير مقصودة لذاتها ببناء القصيدة الكلاسيكي»[3].

ومهما يكن، فإن صفات الطابع التقليدي لم تختف كلية من القصيدة، وظلت تطلُّ برأسها بين الحين والآخر في بعض القصائد، فمن حيث الإطار الموسيقي تمثلت في اعتماد الشاعر أحياناً على الأوزان المركبة من تفعيلتين، كما في قصيدته «أبي» التي يقول فيها:

غَضَّ طَرْفاً عن القمر

وانحنى يحضنُ التراب

وصلّى

لسماء بلا مطر

ونهاني عن السفر[4]

فقد اعتمد فيها على تفعيلتي البحر الخفيف: فاعلاتن مُتَفْعِلُن، كما اعتمد على تفعيلتي البحر البسيط: مستفعلن فعلن في قصيدته «سقوط القمر»، يقول:

---

(١) ديوان محمود درويش، مجـ١: الصفحات: ١٠٢، ١٠٤، ١٢٠، ١٢٧، ١٤٢

(٢) السابق، الصفحات: ١١٧، ١٨١، ٢١٥، ٢٣١، ٢٣٣، ٢٣٥، ٢٣٧

(٣) محمود درويش: «شيء من الوطن»، ١٩٧١، ط١، دار العودة، بيروت، ص٢٥٨

(٤) ديوان محمود درويش، مجـ١: عاشق من فلسطين: ١٣٨

في البال أغنية يا أخت عن بلدي

نامي لأكتبها

رأيت جسمك محمولا على الزّرد

وكان يرشح ألوانا فقلت لهم

جسمي هناك فسدّوا ساحة البلد[1]

وهي مرسومة في الديوان على هذا الشكل:

في البال أغنية

يا أخت،

عن بلدي،

نامي

لأكتبها

ان مزج هذه التفعيلات، إضافة إلى وحدة القافية في المقطوعتين السابقتين يجعل إيقاع القصيدة قريبا جداً من الإيقاع التقليدي.

وهذه الظاهرة إضافة إلى أنها تفرض الإيقاع التقليدي، فإنها كذلك تلزم الشاعر، في كثير من الأحيان، التقيد بالبحر على طول القصيدة، فنراه في هذا النوع من القصائد لا يتعدى نطاق التصرف المشروع في البحر، كما يتضح من هذا المقطع من قصيدة: «قال المغني».

المغني على طريق المدينة

ساهر اللحن ... كالسهر

قال للريح في ضجر

دمّريني ما دمتِ أنت حياتي

مثلما يدّعي القدر[2]

لم تخرج هذه القصيدة عن نطاق الشطر التقليدي للبحر الخفيف بين مجزوئه وكامله، وهنا لابد من الإشارة إلى أن هذه الظاهرة، أي اعتماد درويش الأوزان المركبة في شعر هذه المرحلة قليل بالقياس إلى ما يعتمد على وحدة التفعيلة.

---

(١) الديوان، مجـ١، ص٢٨١

(٢) الديوان، مجـ ١، ص٨٤

والناحية الثانية التي تشكل خطوة انتقالية تتجلى في القصائد التي تعتمد وحدة التفعيلة، بان يبني الشاعر قصيدته على تفعيلة الكامل: متفاعلن، مكرّرة أربع مرات في السطر الواحد، يقول في قصيدته (الموت مجانا):

كان الخريف يمرّ في لحمي جنازة برتقال

قمراً نحاسياً تفتّته الحجارةُ والرمال

وتساقط الأطفال في قلبي على مهج الرجال [1]

يتبع درويش في هذا التقسيم الجديد نظاما يكاد ينطبق على جل القصائد الجديدة في هذه المرحلة، ويتمثل هذا النظام الجديد في أن الشاعر يقسم قصيدته إلى مقطوعات متقاربة من حيث عدد الأسطر، ومتناسبة من حيث التقطيع الموسيقي، أما فيما يخص القافية، فهي القافية الدورية، وأحيانا قافية واحدة في كل سطرين متتاليين. وأفضل مثال على هذا التقسيم قصيدته «عاشق من فلسطين» التي يقول في أحد مقاطعها».

وأقسم:

من رموش العين سوف أخيط منديلا

وأنقش فوقه شعرا لعينيك

وإسما حين أسقيه فؤاداً ذاب ترتيلا ..

يمدّ عرائش الأيك ..

سأكتب جملة أغلى من الشهداء والقبل:

«فلسطينية كانت. ولم تزل!» [2]

والملاحظ على هذه المرحلة أن القافية تشكل عنصراً أساسياً في التقسيمات الموسيقية عند محمود درويش، فالشاعر يعتمد على القافية بطريقة تقليدية. وهي في الغالب قافية خارجية، مدعّمة بحرف روي، وتلزمنا بالوقوف أحياناً، كما يتضح من الأسطر التالية من قصيدته «لوحة على الجدار» من بحر الرمل:

ألف نهر يركض الآن

وكل الأقوياء

يلعبون النرد في المقهى،

---

(١) الديوان، «آخر الليل» مج ١ ،ص: ٢٠٨

(٢) الديوان، مجموعة (عاشق من فلسطين) ص:٨٠

ولحم الشهداء

يختفي في الطين أحيانا

وأحيانا نسلّي الشعراء

وأنا يا امرأتي أمتصّ من صمتك

في الليل ... حليب الكبرياء[1]

الأسطر الشعرية السابقة تتكون من جملة شعرية تنتهي عند كلمة الكبرياء، «ومن المعروف بأن القوافي داخل الجملة الشعرية في القصيدة الجديدة هي عبارة عن نقط ارتكاز داخلية تسمح بالوقوف والاستمرار في آن واحد»[2]. وهذا ما نحسّه في الجملة الشعرية السابقة، لأن إيقاع القافية الحاد في آخر السطرين الثاني والرابع يجبرنا على التوقف قبل انتهاء المعنى، ولكن الوضع متغير تماما بالنسبة للجملة التالية من قصيدته «المطر الأول» وهي من موسيقى الرمل:

عندما ودّعتها

في مدخل الميناء

كانت شفتاها

قبلة

تحفر في جلدي صليب الياسمين[3]

لانجد داخل هذه الجملة ما يلزمنا بالتوقف، وترك الشاعر لنا الحرية في التوقف في المكان الذي نرتاح إليه. ومن الملاحظ في الجملة الشعرية الثانية أن الشاعر لجأ إلى «التدوير»، وهو ظاهرة منتشرة في الشعر العربي الحديث.

ويدخل في التكوين الموسيقي لهذه المرحلة جانب التكرار، وظاهرة التكرار تعد من محاولات درويش لتجديد البناء الفني للقصيدة، فإلى جانب كونه يشكل عنصرا موسيقيا مهما في القصيدة، فإنه يلعب دوراً مهما في الجانب المعنوي، إذ إن تكرار لفظة معينة أو جملة معينة داخل القصيدة، يؤكد نقطة معينة من دون غيرها.

ويستغل درويش هذه الظاهرة في بناء قصيدته بشكل متطور، ففي قصيدته (عاشق من فلسطين» يكرر هذه الجملة:

---

(١) الديوان، مجموعة (العصافير تموت في الجليل)، ص:٢٤٩

(٢) انظر: عز الدين اسماعيل «الشعر العربي المعاصر»، ط٢، بيروت، ١٩٧٢، ص:١١٠

(٣) الديوان، مجموعة العصافير تموت في الجليل، مجـ١، ص:٢٩٧

«وأدركنا المساء

وكانت الشمس

تسرّح شعرها في البحر»

ببنائها وإيقاعاتها ثلاث مرات في المقطع نفسه، وفي مجموعته (آخر الليل) نراه في قصيدته «يوم» المكوّنة من ثلاثة مقاطع، يعمد إلى تكرار جملة في نهاية كل مقطع من المقاطع الثلاثة:

يا أيها اليوم المسافر في الرمال

أتكن لي بعض المودة؟!

* * *

في أول الليل الذي اشتعلت يداه ببرتقال

أتكن لي بعض المودة؟!

* * *

يا ليل! يا فرس الظلام

أتكنُّ لي بعض المودة

وقد كان للتكرار أثر فعال في شكل القصيدة، فقد قوّى الترابط والتماسك بين أجزائها. وبهذا فقد حققت القصيدة عنده بعض التقدم في هذه المرحلة في الانتقال من الطابع الموسيقي التقليدي إلى موسيقى الشعر الجديد بفضل مهارة الشاعر.

هذا من حيث الشكل الشعري، فماذا عن الأسلوب في هذه المرحلة؟ لقد استطاع درويش أن يتخطى الطابع الخطابي الذي غلب على قصائد ديوانيه السابقين (عصافير بلا أجنحة) و(أوراق الزيتون) فلم يعد الطابع الغالب هو الخطابية والمباشرة، وإنما أصبحت الصدارة للأساليب التعبيرية المتنوعة، واللغة الإيحائية والرمز، وهذا لا ينفي وجود عدد من القصائد ذات المضامين التحريضية، وبخاصة في المجموعتين (عاشق من فلسطين) و(آخر الليل)، لكن عناية درويش بالأساليب المتنوعة كانت هي الواضحة، فقد كثرت تجارب الشاعر، واتسع اطلاعه، فتنوع شعره، فأحياناً يكون على شكل صلوات أو تأملات صوفية، مثل «إلى أمي»، «أهديها غزالا»، «صلاة أخيرة»؛ «أحبك أكثر». وتارة على شكل تعليقات، مثل «جندي يحلم بالزنابق البيضاء»، و«ريتا أحبيني» و«كتابة على ضوء بندقية»، وأحياناً يستغل درويش تجارب الشعر الجديد بالانفتاح على الأنواع الأدبية الأخرى كالقصة والمسرح والدراما وغيرها، وهي الميزة التي أشار إليها الدكتور محمد النويهي بقوله: «هانحن نرى في الشكل الجديد، وللمرة الأولى في تاريخنا

الشعري الأداة الصالحة لحمل هذين الفنين العظيمي الشان «الشعر القصصي والشعر الدرامي»[1]. وقد لعب هذان العنصران: السرد والحوار، دورا مهما في تشكيل القصيدة عند محمود درويش في هذه المرحلة، اذ انهما ساعدا على تجسيم بعض المشاهد. وأفضل مثال على حسن استغلال درويش لعنصر السرد قصيدته «الجسر[2]» التي يصوِّر فيها ماساة من المآسي اليومية التي يواجهها الشعب الفلسطيني على جسر العودة إلى الوطن، يقول فيها:

مشياً على الأقدام،

أوزحفاً على الأيدي نعود

قالوا...

وكان الصخر يضمر

والمساء يداً تقود ..

لم يعرفوا أن الطريق إلى الطريق

دم، ومصيدة، وبيد

كل القوافل قبلهم غاصت،

وكان النهر يبصق ضفتيه

قطعا من اللحم المفتت،

في وجوه العائدين

فقد احتل السرد الجانب الأكبر من القصيدة، واقتربت القصيدة من الرواية، لذا، شاعت أفعال الكينونة فيها، وهنا أصبح الشاعر مشاركا، واستطاع ان يعبر من خلال السارد عن كل ما في داخله من حزن ومرارة تجاه هذا الحدث.

واحتل الحوار إلى جانب السرد مكانا مهما في القصيدة، إلى درجة أننا نجد بعض القصائد تقوم كلها على الحوار، مثل «صوت وصوت» و«نشيد الرجال» و«جندي يحلم بالزنابق البيضاء» وأغنية ساذجة عن الصليب الأحمر».

وعلى الرغم من أن درويش استعمل الحوار في هذه المرحلة، إلاّ أن الحوار كان بطريقة تقليدية (قال لي، قلت له، سألني، أجبته)، كما يتبين لنا في قصيدته «جندي يحلم بالزنابق

---

(١) محمد النويهي، «قضية الشعر الجديد»، ط٢، ١٩٧١، ص: ١٢٩

(٢) الديوان، مجلد (١)، مجموعة «آخر الليل مجـ١، ص:١٨٩ .

البيضاء، يقول فيها:

يحلم – قال لي – بطائر

بزهر ليمون

ولم يفلسف حلمه، ولم يفهم الأشياء

إلا كما يحسّها .. يشمّها

يفهم – قال لي – إن الوطن

أن احتسى قهوة أمي

أن أعود في المساء ...

سألته: والأرض ؟

قال: لا أعرفها

ولا أُحِسّ أنها جلدي ونبضي

مثلما يقال في القصائد

وقد تدارك الشاعر هذا الأسلوب القديم في استعمال الحوار، وأخذ – شيئا فشيئا – يطلق العنان للأصوات داخل القصيدة لتعبّر عن نفسها بنفسها، الأمر الذي ارتقع بالحوار إلى مستواه الدرامي، كما يظهر من هذه التساؤلات بين الشاعر ومعبودته الأرض، التي هي في الحقيقة صوت الشاعر الداخلي الذي يطفو على السطح ليشير إلى هذا الصراع الباطني الذي حدث في لحظة شك لمعت في ذهنه، مما يؤكد مدى تفاعل الشاعر مع التجربة وإخلاصه لها، يقول:

كانت أغانينا سجالاً هناك

على جدار النار والزوبعة

– هل التقينا في جميع الفصول؟

– كنا صغيرين. وكان الذبول

سيّدنا

– هل نحن عشب الحقول

أم نحن وجهان على الأمس؟

– الشمس كانت تحتسي ظلنا

ولم نغادر قبضة الشمسِ

– كيف اعترفنا بالصليب الذي

يحملنا في ساحة النور

– لم نتكلم

نحن لم نعترف

إلا بالفاظ المسامير![1].

واذا كانت اللغة في دواوينه الأولى تميل إلى السهولة والوضوح، فإن الأمر يختلف في ديوانه (حبيبتي تنهض من نومها)، فقد جمع إلى جانب البساطة في اللغة الصوت الهامس الشفاف، وهذا التعبير في اللهجة بدأ منذ ديوانه (عاشق من فلسطين)، يقول درويش: «إن طريقتي في التناول هنا تختلف عنها في أوراق الزيتون، مما نتج عنه تغيير في النبرة، صوتي هنا أكثر انخفاضا وهمسا وشفافية»[2]، ولعل أفضل قصيدة تمثل هذا التعبير وهذه الشفافية قصيدته «كتابة على ضوء بندقية»[3] من مجموعته (حبيبتي تنهض من نومها).

في هذه المرحلة أخذ يكتب قصائد مطوّلة «توظف تقنيات سردية مركبة تتجمع فيها خواص الشعر الدرامي بدرجة كثافة تعبيرية عالية»[4] يقول في هذه القصيدة.

شولميت انتظرت صاحبها في مدخل البار

من الناحية الأخرى يمرّ العاشقون

ونجوم السينما يبتسمون

ألف إعلان يقول:

نحن لن نخرج من خارطة الأجداد

لن نترك شبراً واحداً للاجئين

على طريقة السينما، بلقطة سريعة استطاع درويش أن يصور عدداً كبيراً من الحقائق الجديدة التي حصلت على أرض فلسطين بقوة الأمر الواقع:

«خارطة الأجداد العبريين، بسمة نجوم السينما الأمريكيين، «ألف إعلان» التي تنتمي لعصر

---

(١) الديوان، مجـ١، مجموعة (حبيبتي تنهض من نومها)، ص: ٣٢١

(٢) محمود درويش، شيء من الوطن، ط١، ١٩٧١، ص:١٨٣

(٣) الديوان، مجـ١، مجموعة (حبيبتي تنهض من نومها)، ص:٢٣٢

(٤) صلاح فضل، أساليب الشعرية المعاصرة، ص:١٥٠

اليهود، ثم يقول

شولميت انكسرت في ساعة الحائط

عشرين دقيقة

وقفت وانتظرت صاحبها

في مدخل البار وما جاء إليها

قال في مكتوبه أمس:

«لقد أحرزتُ ياشولا، وساما وإجازة

احجزي مقعدنا السابق في البار،

أنا عطشان، ياشولا، لكأس وشفه

قد تنازلتُ عن الموت الذي يورثني المجد

لكي أحبو كطفل فوق رمل الأرصفة

ولكي أرقص في البار».

* * *

من الناحية الأخرى،

يمر الأصدقاء

عرفوا شولا على شاطئ عكا

قبل عامين، وكانوا

يأكلون الذرة الصفراء ...

كانوا مسرعين

كعصافير المساء...[1]

ففي هذه القصيدة نلحظ علاقات جديدة بين الكلمات، كما نرى في «عصافير المساء»، فهذا التعبير كان يعني به الشاعر شباب فلسطين، بل إنه كان مركز الثقل الدلالي في ديوانه (العصافير تموت في الجليل).

---

(١) الديوان، مجـ١، ص: ٣٣٢

لقد أحرزت يا شولا وساماً وإجازة.

ويلحظ القارئ لهذا المقطع وجود ظاهرة لغوية جديدة هي ظاهر التقابل، فقد قابل بين وسام وإجازة، وبين كاس وشفة»، وقد انتبه بعض الباحثين الأسلوبيين إلى أن هناك عدداً من السمات الدالة في شعر محمود درويش،من أهمها خاصية التقابل، التي تتجلى في أسلوب القطع والانتقال حيث ينتقل الخطاب من معنى إلى آخر لا يرتبط به ارتباطا مباشراً، في جمل صغيرة الحجم، متوازية لا متراكبة ..»[1].

ويعلق الدكتور صلاح فضل على هذا المقطع فيقول: « وأيا ما كانت مظاهر هذا التقابل داخل تركيب العبارات الشعرية، فإن وظيفته الدلالية والجمالية تتمثل في تعدد الأصوات وحركية التعبير، وهذه أبرز خواصّ السرد الشعري على مستوى التكوين اللغوي المباشر، حيث تؤدي إلى تعدد الفاعلين، وتشير إلى تباين عوالمهم المتصادمة، الأمر الذي يفضي بدوره إلى تجسيد المشهد وتقديمه لغويا من زوايا عديدة»[2].

ثم يقول:

شولميت انكسرت في ساعة الحائط، خمسين دقيقة

وقفت وانتظرت صاحبها

شولميت استنشقت رائحة الخروب من بدلته

كان يأتي، آخر الأسبوع كالطفل إليها

يتباهى بمدى الشوق الذي يحملهُ

قال لها: صحراء سيناء أضافت سببا

يجعله يسقط كالعصفور في بلور نهديْها

وقال،

ليتني امتد كالشمس وكالرمل على جسمك.

نصفي قاتل والنصف مقتول

---

(١) محمد العبد، «اللغة والابداع الأدبي»، القاهرة، ١٩٨٩، ص: ١٨٣

(٢) صلاح فضل، أساليب الشعرية المعاصرة، ص: ١٥٣

وزهر البرتقال

جيِّد في البيت والنزهة، والعيد الذي أطلبه

من فخذك الشائع في لحمي .. مميت

في ميادين القتال! ..

لايزال التكرار هو العلامة البارزة في مطالع القصيدة عند درويش، لكن التكرار هنا لايؤدي وظيفة غنائية، وهنا نلحظ قدرة الشاعر الفائقة على استعمال الألفاظ ضمن دلالات جديدة، فرائحة الخروب التي تعد من أهم روائح الشخصية الفلسطينية لارتباطها الحميم بالأرض، ينقل رائحتها كي تعبق بثياب الجندي اليهودي، ثم تتوالى استرجاعات الذاكرة لدى شولميت عندما تسجل عودتها إليه آخر الأسبوع، كالطفل – كما كان يقول نزار قباني – لكن درويش ينطق هنا بمجازات وعبارات لم تعد نزارية، تشعل حقد المتلقّي العربي.

إن صحراء سيناء أضافت سببا جعله يسقط كالعصفور في بلور نهديها، ثم يصف شهوة الجندي اليهودي ببلاغته العربية المكثفة، عندما ينشطر من اللذة نصفين: أحدهما قاتل والآخر مقتول.

«ان النقلة الأسلوبية التي تحملنا إليها هذه القصيدة تجرّب نمطا من التعبير الحيوي المجانس لشروط إنتاجها. فهو تعبير يستمد قوته من توافقه اللغوي، خاصة مع الواقع الجديد، ومن قدرته على تمثيله»[1]

لقد كان درويش واعيا لهذه النقلة في شعره، فهو يقول في رسالته إلى الشاعر سميح القاسم، صديقه ومرآة روحه «الشعر، كما تعلم، لا يأتي من انتظار الشعر، أو من البحث عن الشعر، لأنه في حاجة إلى ما هو خارج عن هويته، في حاجة إلى ما يبدو أنه نقيضه على الرغم من أنه مصدره...»[2].

ومن ملامح البناء الفني في هذه المرحلة المبكرة اتكاء درويش على التراث الشعبي. كما في قصيدة «موال»، فقد وظف الشاعر مقطعا من أغنية شعبية وجعله جزءاً من القصيدة.

---

(١) صلاح فضل، أساليب الشعرية المعاصرة، ص: ١٥٥

(٢) محمود درويش وسميح القاسم، الرسائل، الدار البيضاء، دار توبقال، ١٩٩٠، ص:١٤٥

فقد أصبح الرمز أكثر شفافية ودلالة، ففي قصيدة «آه .. عبدالله» نراه يقيم قصيدته كلها على الرمز، رمز الشهيد يتجاوز عالم الواقع ليرتقي إلى عالم آخر، عالم الأنبياء، العالم المجرد، يتخلص من كثافته المادية، فتنهار حدود الواقع وعلاقاته المنطقية ليصبح عبدالله / الشهيد جسما شفافا يتدلى كالغصن من كل الشقوق، ،يفتح الشاعر له النافذة لكي يدخل ،ويجمعه بالأنبياء في عالمه الآخر.

يقول:

عادة لا يخرج الموتى إلى النزهة

لكن صديقي كان مفتونا بها

كل مساء

وتدلّى جسمه، كالغصن من كل الشقوق

وأنا أفتح شباكي

لكي يدخل عبدالله

كي يجمعني بالأنبياء![1]

لقد كاد الشاعر أن يصل إلى درجة عالية من النجاح الفني باستخدامه لهذا الرمز، لأن الرمز يبدأ عادة من الواقع، لكنه لا يلبث أن يتجاوزه إلى المجرد، ليصبح أكثر شفافية وإيحاء، وهذا كاد أن يتحقق لولا أن صوت الشاعر طغى على صوت الرمز الشهيد، وظل الرمز في هذه المرحلة قريباً واضحا، كما نلحظ في قصيدة «سونا»[2] حين اتخذ الشاعر من المومس رمزاً للعدو وتصرفاته، ورمز في قصيدة (؟)[3] إلى العدو بالعجوز المراهقة، وتكرّر هذا الرمز المباشر في قصيدة «أمل»[4] و«الحزن والغضب»[5].

ومن الملامح الفنية تلحظ في شعر هذه المرحلة الغموض، وهو سمة من سمات الرمز بخاصة، والشعر الحديث بعامة، ويظهر الغموض في قصيدة درويش « الدانوب ليس أزرق»

يقول:

هي لا تعرفه

---

(١) الديوان، مجـ١ مجموعة (العصافير تموت في الجليل)، ص:٢٦٠

(٢)، (٣)، (٤)، (٥) ديوان محمود درويش مجـ١، الصفحات: ٤٦، ٤٢، ١٤، ٥٦

كان الزمان

واقفا كالنهر في جثته

قالت له

عندي مكان

كان ذاك اليوم صيفيا

وكان العاشقان

يستردان من الرزنامة الأولى

حساب الشمس، كان الأمس، والحاضر كان

فهل يتحدث الشاعر عن الأرض والشهيد؟ فهذه القصيدة غامضة في دلالتها الجزئية والكلية.

وفي ديوانه (حبيبتي تنهض من نومها) يتدفق أفق الشاعر ويأخذ بالتذكر والاسترجاع، فيخلق صورا عديدة من الواقع والحلم. وهذه الصور تتداخل وتتمازج مخلّفة نوعاً من الغموض أحياناً، ولكنه ليس غموضا مغلقاً، بل غموضاً شفافا يستطيع القارئ أن يلتقط إيحاءاته. فحين يتحدث درويش عن بطاقة التشريد ووكالة الغوث انما يتحدث عن شعب يحاول التشبث بأرضه، وتتوارد إلى ذهنه كل صور هذا الوطن المتمثل بالحبيبة التي تستيقظ من نومها على خطى أبنائها عندما يشقّون درب النهار إليها.

ولعل هذا الجانب – جانب اللغة الإيحائية – يعد من أبرز جوانب التطور في أسلوب الشعر لهذه المرحلة، وقد اعتمد فيها على الرموز المستوحاة من القصص القرآني، كقصة (نوح) و(أيوب)، أو من الأساطير القديمة كالأساطير اليونانية والبابلية، مثل أسطورة (طروادة) وأسطورة (بابل)، وأحياناً يستوحي رموزه من بعض أساطير التوراة.

لكن استعمال الشاعر لهذه القصص والأساطير يختلف عن استعمال البياتي أو السياب لها، فدرويش لا يعتمد عليها كلية، وإنما يقتطف الرمز المناسب لفكرته كما يقول هو، وفي هذه الحالة فإن القصة أو الأسطورة لا تستغرق القصيدة كلها وانما تمر فيها بصفة عابرة وسريعة، مشيرة بطريقة رامزة إلى نوع التجربة. وهذه الطريقة أشبه ما تكون بطريقة المثل الوارد في سياق حديث ما، كما يظهر في هذه الأسطر التي يستعمل فيها رمز (أيوب) للدلالة على قوة الجلد والصبر، حين يأتي هذا الرمز بطريقة وعظية، يقول:

يوم كان الإله يجلد عبده

قلت: يا ناس ! نكفر

فروى لي أبي .. وطاطا زنده

في حوار مع العذاب

كان أيوب يشكر خالق الدود والسحاب[1].

وأحيانا نرى الشاعر يكسب تعابيره معاني جديدة، تتناسب وهدفه الذي يريد الوصول إليه، فيتحول المثل المعروف في بيت المتنبي:

ماكل ما يتمنى المرء يدركه تجري الرياح بما لا تشتهي السفن[2]

إلى العكس في قصيدة درويش «في انتظار العائدين»

بمشيئة الملاح تجري الريح ... والتيار يغلبه السفين[3]

وتتحول كذلك سفينة نوح من رمز للنجاة إلى رمز للموت في قصيدته (مطر).

يا نوح ! لا ترحل بنا

ان الممات هنا سلامة

إنّا جذور لا تعيش بغير أرض..

ولتكن أرضي قيامة[4]

ويلجأ الشاعر إلى الأساطير اليونانية لينتقي منها ما يناسب موضوعه، وما يساعده على تعميق رؤياه وخدمة فكرة القصيدة، ويظل الرمز الأسطوري خاضعاً لفكرة القصيدة، وهذا من شانه أن يقرب الرمز إلى الفهم. يقول في قصيدته «ضباب على المرآة».

لم أجد جسمك في القاموس يامن تاخذين

صيغة الأحزان من طروادة الأولى، ولا تعترفين

بإغاني أرميا الثاني، وآه[5]

---

(١) محمود درويش، شيء من الوطن، ص:٢٧٧

(٢) المتنبي، الديوان، دار بيروت للطباعة، بيروت، ١٩٨٠، ص:٤٧٢

(٣) الديوان، مجـ١، ص:١٠٧

(٤) الديوان، مجـ١ ص:١١١

(٥) الديوان، مجـ١، ص:٢٦٧

ولعل أهم الرموز التي يكثر دورانها في شعر درويش في هذه الرحلة هو رمز (الصليب)، وهذا الرمز كثر انتشاره في الشعر العربي الحديث، وقد رمز الشاعر الحديث به إلى ما تعانيه الأمة العربية والإنسان العربي في العصر الحاضر من آلام وتشتت وضياع، يقول بدر شاكر السياب، مثلاً:

من الذي يحمل عبء الصليب

في ذلك الليل الطويل الرهيب[1]

ويقول البياتي الذي يرمز بالصليب إلى آلام اللاجئين من الشعب الفلسطيني:

عيونكم يا إخوتي المتناثرين الجائعين

تحت النجوم[2]

لكن الصليب في شعر درويش تحول إلى حافز من حوافز النضال والثورة وسلاح من أسلحتها، فنراه مرة (منبرا) ومرة (وترا)، ومرة (صهوة)

يقول:

«فعسى صليبي صهوة، والشوك فوق جبيني

المنقوش بالدم والندى إكليل غار»[3]

ويرى رجاء النقاش[4] أن محمود درويش أحد شعراء خمسة من الجيل الجديد الذين أحسنوا استعمال رمز الصليب.

وقد تحوّل صوت المسيح عند درويش من الدعوة إلى التسامح والصبر على العذاب إلى الدعوة للنضال والثورة:

«ألو .. أريد يسوع

نعم! من أنت

أنا أحكي من «اسرائيل» وفي قدمي مسامير وإكليل

---

(١) بدر الشياب، الديوان، ط١، ١٩٧١، مجلد (١)، ص:٤٢٢

(٢) البياتي، الديوان، ط٢، ١٩٧٢، ص:١٩٧

(٣) الديوان مجـ١، ص:٩٩

(٤) انظر: رجاء النقاش، مجلة الآداب اللبنانية، عدد(١)، ١٩٦٨، ص:٥٧

من الأشواك أحمله

فاي سبيل أختار يا إبن الله .. أي سبيل؟

أأكفر بالخلاص الحلو أم أمشي؟ ولو أمشي واحتضر؟

أقول لكم أماماً أيها البشر»[1]

وقد أخذ الرمز عند درويش يتطور في نهاية هذه المرحلة فوصل في مجموعته (العصافير تموت في الجليل) حدّاً من الكثافة والعمق لم يصل إليه في مجموعاته السابقة، كما يظهر من المقطوعة التالية من قصيدته «المزمور الحادي والخمسون بعد المائة»

يقول:[2]

وإمام المغنين كان. وجسمي كائن

وأنا فيك كوكب

يسقط البعد في ليل بابل

وصليبي يقاتل

ومع عمق الرمز وكثافته في هذه المرحلة إلا أنه يظل بعيداً عن الغموض. وعلى العموم، فإنه من اللافت للنظر أن شخصية درويش ظاهرة في قصيدته، فهو دائماً يضمن قصيدته معنى مكثفا يلخّص فكرته، وهو في هذا يتكئ على الشاعر المتنبي، الذي كان ينثر الحكمة من خلال قصائده. ويجد الباحث هذه الأقوال، الشبيهة بحكم المتنبي في كثير من قصائد درويش، يقول: مثلاً، في قصيدته «رسالة من المنفى».

* وكل ما قيل وما يقال بعد غد

لا يرجع الغريب للديار

لاينزل الأمطار

لا ينبت الريش على

جناح طير ضائع .. منهّد

ويقول في قصيدة» ؟

* يا ويل من تنفّست رئاته الهواء

---

(١) الديوان، مجـ١، ص: ١٥٠

(٢) الديوان، مجـ١: ٢٨٩ .

من رئة مسروقة!

ياويل من شرابه دماء

ويقول في قصيدته «عن الصمود»:

* لكن سهل الريح

لا يعطي عبيد الريح زرعا

ويقول لي قصيدته «عن الأمنيات»

* يا صديقي

لن يصبَّ النيل في الفولغا

ولا الكونغو، ولا الأردن، في نهر الفرات

كل نهر وله نبع .. ومجرى .. وحياة

يا صديقي! .. أرضنا ليست بعاقر

كل أرض، ولها ميلادها

كل فجر وله موعد ثائر

وقد استمر هذا النهج في قصائده في المراحل اللاحقة.

القصيدة الغنائية/ الدّرامية:
مفهوم الدراما الشعرية

تعني «الدراما» في أبسط مفاهيمها الصراع بأي شكل من أشكاله، والتفكير الدرامي «هو ذلك اللون من التفكير الذي لا يسير في اتجاه واحد، وانما يأخذ في الاعتبار أن كل فكرة تقابلها فكرة، وان كل ظاهر يستخفي ولاءه باطن»[1]. وإذا كانت الدراما تعني الصراع فإنها – في الوقت نفسه – تعني الحركة: الحركة من موقف إلى موقف مقابل، ومن فكرة إلى وجه آخر في الفكرة.

ومن أبرز سمات التفكير الدرامي أنه تفكير موضوعي إلى حد بعيد، حتى عندما يكون المعبّر عنه موقفا ذاتيا صرفا. وفي إطار التفكير الدرامي يدرك الإنسان أن ذاته لا تقف وحدها معزولة عن بقية الذوات الأخرى، وعن العالم الموضوعي بعامة، وإنما «هي دائماً، ومهما كان لها استقلالها، ليست إلا ذاتا مستمدة من ذوات، وتعيش في عالم موضوعي تتفاعل مع هذه الذوات»[2].

وإلى جانب خاصّتي الحركة والموضوعية اللتين تميزان التفكير الدرامي هناك خاصية أساسية لهذا التفكير هي التجسيد، لأن التفكير الدرامي لا يتوافق ومنهج التجريد، فالدراما أو الحركة لا تتمثل في المعنى، وإنما تتمثل في الوقائع المحسوسة التي تصنع نسيج الحياة. وحين تطورت القصيدة من الغنائية إلى الغنائية الفكرية، صار التلاحم بين الشعور والتفكير أمراً ملحوظا في الشعر الدرامي. وكان ذلك بسبب تطوّر الشاعر من حيث تكوينه الثقافي، ومن حيث إدراكه لعمله ووعيه بأهمية هذا العمل وقيمته في الحياة، فلم تعد القصيدة التي يكتبها الشاعر مجرد فكرة سريعة طارئة، بل أضحت تمثل تجربته في الحياة ورؤيته، هذه الرؤية التي تمكنه من اكتشاف الحقيقة التي تقوم عليها البنية الدرامية للقصيدة.

وليس من السهل أن يتحقق الطابع الدرامي في عمل شعري ما لم تتمثل فيه العناصر الأساسية التي لا تتحقق الدراما من دونها، وهذه العناصر هي: الإنسان، والصراع، وتناقضات الحياة، فالإنسان في كل تجربة من تجاربه يخوض معركة مع نفسه أحياناً، وأحياناً أخرى مع غيره. وفي الحالتين يستطيع الشاعر أن يقدّم رؤية يفسر فيها الحياة والأشياء تفسيراً خاصاً. والشاعر النابغ هو الذي يجهد نفسه في سبيل أن ينتهي آخر الأمر إلى تكوين صورة كاملة للحياة. وكل ما يمر به الشاعر في حياته من صراعات هو بمثابة المادة الأساسية التي يبتني منها عمله

---

(١) عز الدين إسماعيل: «الشعر العربي المعاصر: قضاياه وظواهره الفنية والمعنوية»، دار العودة، بيروت، ١٩٧٢، ص: ٢٨٠

(٢) السابق: ص: ٢٨٠

الفنّي» [1].

ومن عناصر التعبير الدرامي في الشعر المعاصر «الديالوج» «والمونولوج»، أما «الديالوج»: الحوار الخارجي، فهو صوتان لشخصين مختلفين يشتركان معاً في مشهد واحد. «والمونولوج»: الحوار الداخلي، فهو صوتان لشخص واحد، أحدهما صوته الخارجي العام، أي الصوت الذي يتوجه به الشاعر للآخرين، والآخر صوته الداخلي الخاص الذي لا يسمعه أحد غيره، ولكنه يظهر على السطح من حين لآخر.

وطبيعي أن القصيدة لن تكون من أولها إلى آخرها حواراً، وانما يستغل الشاعر أسلوب الحوار في أجزاء منها حين يدرك أن الانتقال من صوته التقريري إلى أصوات أخرى يوفر حيوية أكثر للقصيدة.

وقد ظهر محور درامي جديد في الشعر الحديث حين ضمّ الشاعر صوته إلى أصوات معاصريه وكل الأصوات التي سبقته، فأخذ يفسح المجال في قصيدته للأصوات التي تتجاوب معه والتي مرّت بالتجربة نفسها وعانت كما عانى الشاعر، ذلك أن الشاعر وجد في أصوات الآخرين تأكيداً لصوته من جهة، وتأكيداً لوحدة التجربة الإنسانية من جهة أخرى. وكان ذلك نتيجة تثقيف الشاعر لنفسه. مما أدى إلى اتساع أفق ثقافته، فامتدت تضميناته، وظهرت من خلالها أصوات آخرين لا يربطه بهم سوى رابطة الثقافة الإنسانية.

ملامح الدراما عند درويش:

محمود هو الشاعر المثقف الذي صقلته التجربة واحترق بالألم، وارتبط بعلاقات كثيرة في الخارج ساعدته على تكوين رؤية شاملة، كانت بؤرة قصيدته الدرامية. مما نقل قصيدته من بعدها الذاتي إلى بعدها الإنساني.

وقبل أن أتناول قصائد هذه المرحلة لابد من إشارة سريعة إلى الظروف التي عاشها درويش، ومدى تأثير هذه الظروف على تطور القصيدة الفني عنده.

خرج درويش من موطنه إلى موسكو سنة ١٩٧٠، وبعد أقل من عام وصل القاهرة واستقر فيها، وقد كان لهذا الخروج أثر واضح في حياة الشاعر وشعره وتطوره الفني، أضاف إلى تجاربه

---

(١) عز الدين إسماعيل: «الشعر العربي المعاصر: قضاياه وظواهره الفنية والمعنوية»، ط٢ ، ص: ٢٨٥

تجربة جديدة، فقد واجه تحديات جديدة مزدوجة بعد أن اكتشف حقائق جديدة في العالم العربي، لم يكن يدركها قبل خروجه، مما أوجد داخل نفسه صراعاً واضحاً. عبّر عنه بقوله: «اعتقلت نفسي داخل نفسي»[1].

وقد غيّر هذا الصراع نظرته إلى الشعر والشاعر ومفهوم الشعر، نجد هذا في كتاب «الرسائل المتبادلة بين محمود درويش وسميح القاسم» فهو يرى أن سؤال الحياة والموت المهيمن على الذات العربية هو سؤال الوجود، وهو أهم من السؤال الأخلاقي عن دور الشعر والشاعر في زمن يسود فيه الموت.

ونجد هذا أيضاً في كتابه «ذاكرة للنسيان» حيث يشير إلى مصطلح الكتابة الجديدة بوصفها ضرورة في المرحلة الراهنة ضد الشعر التقليدي، الذي يريد أن يعادل القصيدة بقوة الغارة الجوية. ولهذا فإن درويش يتحول من دراسة وظيفية الشعر إلى نوعيته، فليست المشكلة أن تكتب قصيدة، ولكن المشكلة هي: «ماذا تكتب؟ والكتابة الجديدة لديه هي التي تجسد الإحساس بالخلل بين الوعي السائد والواقع، ولهذا فإن الواقع العيني ليس في حاجة إلى الشعر التقليدي الذي يصف لنا ما يحدث ويحرّض الجنود على القتال»[2].

وما حدث من تطور في بناء القصيدة في هذه الفترة تابع بالدرجة الأولى من تطور التجربة ذاتها. وهو التطور الذي يتمثل في الوعي الشامل لمأساة الوطن بأبعادها كافة، مما وجّه مضمون قصيدته وجهة جديدة، وأقامها على بنية جديدة، ضمن علاقات جديدة.

فكما توجه درويش في بعض قصائده، وفي فترة مبكرة، إلى البنية السردية، مثلما نجد في قصائد: «الموت مجانا»، «السجين والقمر»، «آه عبدالله» «الجسر»، اتجه إلى الموضوعية، وظهر عنصر المونولوج واضحا في قصائده.

ففي قصيدة «حوار في تشرين»[3] مثلا، نرى الشاعر يستعمل كلمة الحوار، أحاور ورقة التوت، أحاور هبة الريح، أحاور روح الضحية، كما نسمع صوت الشاعر الداخلي وهو يحاور نفسه (بأن يدفع مَهْر العواصف. مزيداً من الحب) وانه سيبقى صامداً على قمة التل حتى يفضح المؤامرات التي يتعرض لها وطنه.

وفي قصيدة «الجسر»[4] بنى درويش القصيدة على عنصر السرد، وتخلل السرد حوار بين المتخاطبين الذين شاركوا في هذه الرحلة القاسية، رحلة الاغتراب عن الوطن.

---

(١) الديوان، مجـ١، «مزامير»، ص:٢٩٨

(٢) محمود درويش: ذاكرة للنسيان، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، ١٩٨٧، ص:٤٦

(٣) الديوان : مجـ١، ص: ٢٠٦

(٤) الديوان، مجـ١، ص : ٣٥٣

المخاطبون هم:

كانوا ثلاثة عائدين:

شيخٌ، وابنته، وجندي قديم

والمكان محدّد!

يقفون عند الجسر

ثم أدار الشاعر حواراً حزيناً بينهم، وحتى يكون موضوعياً انطق الثلاثة بما يدور في نفسه هو، ومما يحسّه هو تجاه المأساة التي تحدث يوميا على الجسر. واستعان بألفاظ الحوار العادية، (قال، قالت، فأجاب).

وفي قصيدته «ويسدل الستار»[1]، يتصور فيها أحوال العالم كأنها تجري في مسرحية، وكانت هذه المسرحية، للأسف، رديئة، اشتركت فيها دول كثيرة، للقضاء على عروبة فلسطين، وقف الشاعر وحده مخاطباً العالم، ومعلنا انسحابه منها:

سيداتي ..

آنساتي ..

سادتي:

سلّيتكم عشرين عامْ

آن لي أن أرحل اليوم

وأن أهرب من هذا الزحامْ

وأغنّي في الجليل

للعصافير التي تسكنُ عشّ المستحيل

ولهذا .. أستقيل

أستقيل

أستقيل

وقد أدى (الديالوج؛ الحوار الخارجي) وظيفة بنائية ظاهرة في قصائده: «نشيد الرجال» ،«جندي يحلم بالزنابق البيضاء» ،«كتابة على ضوء بندقية» ولنأخذ نموذجا قصيدة «نشيد الرجال»[2] التي تبدأ على هذا النحو:

---

(١) الديوان، مجـ ١،ص: ٣٠٥

(٢) الديوان مجـ ١، ص:١٤١

لأجمل ضفّة أمشي

فلا تحزن على قدمي

من الأشواك

إن خطاي مثل الشمس

لا تقوى بدون دمي!

هنا نموذج من المونولوج الداخلي: بضمير المتكلم وضمير المخاطب، (أمشي ، فلا تحزن).

ولم يكتف بالمونولوج في بناء قصيدته وإنما لجأ إلى المقابلة،

لأجمل ضفة أمشي

فلا تحزن على قلبي

من القرصان..

إن فؤادي المعجون كالأرض

نسيم في يد الحب

وبارودٌ على البغض

بالمقابلة ينتقل من الحديث عن المعاناة إلى الصراع مع الغاصب، فاستبدل بالخطى الفؤاد في المقطع الثاني، واستبدل بالشمس الأرض، وبذلك تولدت ثنائية أخرى بين النسيم والبارود وبين الحب والبغض.

ثم يستمر المونولوج ويطول، ،يشغل خمس صفحات من القصيدة، والحوار قائم بين الشاعر وجماعة المخاطبين، ثم يظهر صوت يقطع المونولوج بعبارات يائسة، لا تؤمن بجدوى خطاب الإصرار، ويختم كلامه قائلا:

وماذا بعد؟

سمعنا صوتك المدهون بالفسفور

سمعناه .. سمعناه

وبحضور الصوت المقاطع لهذا الخطاب، يصير النص ديالوجا مع صوت خارجي:

فكيف ستجعل الكلماتُ

أكواخَ الدُجى بلّورا!

ودربك كله ديجور

وشعبك ..

دمعة تبكي زمان النور

ثم يستعين بصوت آخر يردّ على الصوت اليائس،

ذليلٌ أنت كالإسفلت

ذليل أنت

يامنْ يحتمي بستارة الضّجر

غبي أنت كالقمرِ

وحتى ينهي الشاعر هذا الصوت اليائس يستعين بنشيد بنات طروادة اللواتي سُلبت مدينتهن:

وداعاً ياليالي الطُّهر

يا أسوارَ طروادة

خرجنا من مخابينا

إلى أعراس غازينا

لنرقصَ فوق موت رجال طروادة

ولم يكتف بهذا لردع الصوت اليائس، بل إنه يستدعي ثلاثة نماذج من التراث من أجل أن يقوّي دعوة الصمود وصراع المحتل، فيهاتف المسيح، ويكون جوابه:

أقول لكم: أماماً أيها البشر

ويستدعي الرسول محمد (عليه السلام)، فيكون الجواب:

تحدّ السجن والسجان

وأخيراً يستدعي حبقوق* لايبدي غير التعاطف مع قضية الشاعر:

كفى يا ابني!

على قلبي حكايتكم

على قلبي سكاكين

وهذه الاستدعاءات الثلاثة تقوم بدور تعزيز صوت الجماعة التي بدأت نشيد الصمود في

---

* شخصية يهودية وردت في التوراة.

بداية القصيدة، وهنا يختتم النص بهذا الإعلان:

دعوني أكمل الإنشاد

فإن هدية الأجداد للأحفاد:

«زرعنا .. فاحصدوا !»

والصوت يأتينا سماداً

يغرق الصحراء بالمطر

في هذا النص «نشيد الرجال» تعانقت الفكرة مع الشعور، وعبّر عنها الشاعر بموضوعية عن طريق استدعاء الأصوات الأخرى والحوار الذي نشأ بينه وبين هذه الأصوات، مما أعطى القصيدة نفساً مسرحياً درامياً بث فيها الحياة.

ونلحظ في قصيدة (بين حلمي وبين اسمه كان موتي بطيئاً) [1] خطاباً قائماً على المونولوج، تبدأ القصيدة:

باسمها أتراجعُ عن حلمها. ووصلت أخيراً إلى

الحلم. كان الخريفُ قريباً من العشب. ضاع

اسمها بيننا .. فالتقينا.

لم أسجّلْ تفاصيل هذا اللقاء السريع . أحاول

شرح القصيدة كي أفهم الآن ذاك اللقاء السريع.

هي الشيء أو ضده، وانفجارات روحي

هي الماء والنار، كنا على البحر نمشي

هي الفرق بيني ... وبيني

وأنا حامل الاسم أو شاعر الحلم. كان اللقاء سريعا

خطاب مونولوجي تعي فيه الذات المتكلمة انشطارها، وقيام فارق بين الذات ونفسها، فيصير للمتكلم ذاتان. هذه الإشارة معلنة في العنوان (بين حلمي وبين اسمه كان موتي بطيئاً).

إن العلاقة بين الاسم والحلم في هذا العنوان علاقة عكسية، فكلما يدنو الشاعر من الاسم يبتعد عن الحلم، وكلما يدنو من الحلم يبتعد عن الاسم. ومن هنا يفهم إصرار درويش، في هذه القصيدة، على أن يكتم الاسم ولا يصرح به، إنه لا يستطيع أن يخرجه من الحلم إلى الواقع.

---

(١) انظر: الديوان، مجـ١ ، ص: ٤٩٧

لقد ضاع الاسم فكان الحلم، وهو يحاول أن يشرح القصيدة ليجد الحلم. وشرح القصيدة هو ما يجعله يدرك تناقض «هذه» التي يشير إليها أكثر من مرة بضمير الغائبة: هي الماء والنار، والشيء وضده. الاسم والحلم أو الواقع والأمل، الماء والنار. وانشطارات الذات محكومة بهذه البنية الضدية إلى حدّ كبير.

ولكن من هي هذه التي يشير إليها، بقوله:

«يحمل الحلم سيفا ويقتلُ شاعره حين يبلُغُهُ –

هكذا أخبرتني المدينة حين غفوت على ركبتيها»

إذاً، هي المدينة تصير امرأة وتصير حلما

لقد دخل الشاعر معها في حوار، فقال لها «تشبهين الكآبة» ثم اعتذر لها لأنه «ليس جنديّ المكان ولا ثوري الزمان»، ثم صارت امرأة عاطفية فالتحم بها وحلم بها، فقال لها: «تشبهين المدينة حين أكون غريبا».

ثم يتحول حواره مع المدينة إلى مونولوج داخلي عن الموت الواقع بين الاسم والحلم. يقول:

أموت ٍ أحبك

إن ثلاثة أشياء لا تنتهي

أنت، والحب، والموت

الآن يصير الموت حبا، وهنا ينفتح الباب لأسئلة جديدة ويعود إلى الحوار بينه وبين المدينة:

ولكن، لماذا سقطت، لماذا احترقتِ

بلا سبب؟

ولماذا ترهّلت في خيمة بدويه؟

– لأنك كنت تمارس موتا بدون شهيه

وأضافت، كأن القدر

يتكسّر في صوتها:

هل رأيت المدينة تذهب

أمْ كنت أنت الذي يتدحرج من شُرفة الله

قافلةٌ من سبايا؟

هل رأيت المدينة تهربُ

أم كنت أنت الذي يحتمي بالزوايا!

وبعد أن تفاجئه المدينة بالجواب:

المدينة لا تسقط، الناس تسقط!

يعود الشاعر إلى المونولوج:

سأحاول حبك ...

ولكن، هل يستطيع أن يقدم لها حبّاً نافعاً؟ هل يطيق لها صبراً؟ وكل السلاسل تلتفّ حول عنقه حين يحاول، في هذه اللحظة، الخلاص منها:

«سألتك: موتي!

– أيجديك موتي

– أصير طليقا

لأن نوافذ حبّي عبوديةٌ

والمقابر ليستْ تثير اهتمام أحد

وحين تموتين

أكمل موتي».

هنا يكتشف أن موتها لا يعني راحته، فليحاول الحل المضاد، الوجه الآخر للفكرة، أن تقتله:

أن تقتليني

وأن توقفيني عن الموت

هذا هو الحبّ

... وانتهت رحلتي فابتدأت

ولكن، ليس هذا حلاً أيضاً، فأن تقتله يعني أنه يحبّها.

وأخيراً ينهي القصيدة بهذا المونولوج الذي يعترف فيه بحبها:

«لم أكن غائبا

لم أكن حاضراً

كنت مختفياً بالقصيدة،

اذا انفجرت من دمائي قصيده

تصير المدينة وردا،

كنت أمتشق الحلم من ضلعها

وأحارب نفسي

كنت أعلن يأسي

على صدرها، فتصير امرأه

كنت أعلن حبي

على صدرها، فتصير مدينه

كنت أعلن أن رحيلي قريب

وأن الرياح وأن الشعوب

تتعاطى جراحي حبوبا لمنع الحروب .

وهذا الحلم، الاسم، وهذه المدينة ظلت هاجس الشاعر ومصدر قلقه، بل ظل السؤال المحوري الذي ينبغي أن تقدمه القصيدة، سؤال الهوية التي لا يزال درويش يفتش عنها، وتسبّب له هذا التمزق العميق داخل الأنا، يقول في المزمور الرابع على شكل مناجاة للنفس:

طوبى لمن يلتفّ بجلده

طوبى لمن يتذكر اسمه الأصلي بلا أخطاء!

طوبى لمن يأكل تفاحة ولا يصبح شجرة

طوبى لمن يشرب من مياه الأنهار البعيدة

ولا يصبح غيما[1]

ويمتد هذا السؤال حتى يظهر في قصيدته الطويلة «تلك صورتها وهذا انتحار العاشق»[2].

يقول:

أنا ضد العلاقة، والبداية، والنهاية، ضد أسمائي

---

(١) الديوان، مجـ١، ص: ٣٨٠

(٢) الديوان: مجـ١، ص: ٥٥٥

أنا المتكلم الغائبْ

يغيب – رأيت عينيها

شهدت سقوط نافذتي.[1]

وخير شاهد دالّ على عالم درويش الشعري في هذه الفترة هو ديوان «أعراس» فقد كتبت قصائد هذا الديوان ما بين عامي ١٩٧٥ – ١٩٧٧ في بيروت، وبالتالي يكون مشروع الشتات قد اكتمل داخل ذاكرته الشعرية. فمن العيش داخل الوطن إلى العيش خارج الوطن، ومن مذبحة كفر قاسم إلى مذبحة تل الزعتر، تكون المأساة قد بلغت أقصى درجات عنفها، ويصبح الديوان شاهدا على أقصى درجات الوعي بهذه المأساة. لقد كانت بداية الوعي بالمأساة كامنة في تلك الكلمات «إذا كان متاحاً الآن تقييم هذه التجربة، تجربة اللاجئ في وطنه فإنها أقسى من تجربة المنفى؛ في المنفى يتوافر لديك الإحساس بالانتظار وبأن المأساة مؤقتة. فتشتم رائحة الأمل، أما التجربة الأخرى؛ اللجوء في الوطن، فإنه أمر غير مبرر وصعب الاستيعاب»[2].

إن هذا الوعي بالمأساة في الستينات يصل أوجه في السبعينات، حين يعاني تجربة الغربة في الوطن العربي، يقول:

ولكن، كلما مرّت خطاي على طريق

فرّت الطرق البعيدة والقريبة

كلما آخيت عاصمة رمتني

بالحقيبة

فالتجأت إلى رصيف الحلم

والأشعار

كم أمشي إلى حلمي فتسبقني

الخناجر[3]

وابرز ظواهر التطور في الشكل الشعري لهذه المرحلة، من حيث البناء الموسيقي في القصيدة، هي محاولة درويش التحرر من قيد التفعيلة في بعض أجزاء القصيدة، أو نراه يعتمد في تشكيلها الموسيقي على المزاوجة بين الجمل الشعرية الموزونة، القائمة على وحدة التفعيلة، وبين

---

(١) الديوان: مجـ١، ص: ٥٦٧

(٢) رجاء النقاش: «محمود درويش ... شاعر الأرض المحتلة»، ص: ١١١

(٣) الديوان، أحمد الزعتر مجـ١، ص: ٦١٦

الجمل المنثورة التي لا تفعيلة فيها. وتطالعنا هذه المحاولة في مجموعته «أحبك أو لا أحبك» وأفضل نموذج لهذه المحاولة قصيدته، مزامير» التي تتألف من اثني عشر مزمورا.

يقول في بداية المقطع الأول منها، وهي جمل موزونة، تعتمد وحدة التفعيلة «فعولن»

أحبك أو لا أحبك

اذهب، أترك خلفي عناوين قابلة للضياع

وأنتظر العائدين، وهم يعرفون مواعيد موتي ويأتون

أنت التي لا أحبك حين أحبك، أسوار بابل

ضيّقة في النهار، وعيناك واسعتان

ووجهك منتشر في الشعاع[1]

انشطار الذات واضح في الصراع القائم بين الذات ونفسها وطرح الفكرة والفكرة المضادة (أحبك أو لا أحبك).

والإحساس بالحصار والضياع يشكل عصب التجربة الشعرية في هذه المجموعة، وقد انعكس هذا على نفس الشاعر، وظهر صداه في شيء من الحيرة والتردد، وربما ظهر في عباراته الشعرية مثل: (أحبك أو لا أحبك)، (أريدك أو لا أريدك)، (أعمل أو لا أعمل)،

ويقول:

لكي أذكر أنّ لي سقفاً مفقودا

يجب أن أجلس في العراء

ولكيلا أنسى نسيم بلادي النقيّ

ينبغي أن أتنفس السّل

ولكي أذكر الغزال السابح في البياض

ينبغي أن أكون معتقلاً بالذكريات

ففي هذا المقطع/ المزمور الثاني/ تختفي موسيقى التفعيلة، لتحلّ محلها موسيقى داخلية.

وقصيدة «مزامير» من مجموعة (أحبك أو لا أحبك) ١٩٧٢، شهدت بداية تجربة درويش في الخارج، حين عرف أسباب هزيمة الأمة الحقيقية، وأدرك بوعيه أن الأمة تحتاج إلى من ينهض بها

---

(١) الديوان، مجـ١، ص: ٣٦٩

حتى تتمكن من الاضطلاع بمسئولياتها القومية، فتضاعفت مسؤوليات الشاعر، وصارت حربه حربين، وكانت هذه القصيدة بداية مرحلة اتجه فيها الى القصيدة الطويلة، وهي مكونة من اثني عشر جزءاً كما قلت سابقاً، فهل نعدّها قصيدة طويلة أو نعدّها مجموعة قصائد قصيرة؟

لقد اعتبرها الدكتور محمد عصفور، في دراسة [1] له، قصيدة واحدة طويلة من البنية المفتوحة. وقد عرّف البنية المفتوحة بقوله: «تلك التي تعتمد على ما يسمونه (amplification التوسع) أو على الاستطراد والتنويع. فهي تنتمي إلى ما يدعونه في الموسيقى ثيمة أو ثيمات محددة أو تنويعات. وهذه التنويعات تنتمي كلها إلى فكرة أو مجموعة أفكار رئيسية تدور في فلكها بقية الأفكار أو الموضوعات» [2] فماذا نرى في القصيدة»؟

بناء القصيدة قائم على المقابلة، مقابلة الفكرة بفكرة، والعنوان «مزامير» يشير إلى مزامير إرميا «رغبة منه، فيما يبدو لإقامة مماثلة بين ما ورد على لسان إرميا وما يرد على لسانه هو بصفته الناطق بلسان قومه» [3] ويبدأ المزمور الأول بالفكرة الرئيسية وهي الالتحام بالأرض والندم على البعد عنها، هذه الفكرة تتكرر في المزامير الاثنى عشر على صور مختلفة.

والصراع واضح منذ البداية، صراع بين الشاعر ونفسه عبر عنه بهذه الحيرة التي تمثلت بهذه العبارات:

«أحبك، أولا أحبك.

أذهب، أترك خلقي عناوين قابلة للضياع.

.....

أريدك، أو لا أريدك،

---

(١) محمد عصفور: «زيتونة المنفى» «مزامير الثائر الهارب: محمود درويش وأزمة الشاعر الفلسطيني» ص:١٠٧

(٢) مزامير الثائر الهارب: ١٢٤ .

(٣) السابق نفسه.

أريدك حين أقول أنا لا أريدك»

نسمع صوت الشاعر يناجي المحبوبة/ الوطن، وهذا الصوت مفرد، فكأنه يحمّل نفسه مسؤولية الخروج، وترك الأرض التي هي جزء منه:

«إن خرير الجدول محترق بدمي. ذات يوم أراك،

وأذهب».

ثم يرسم صورة تجسد هذه المرأة/ الأرض، تثير الشوق إليها والحزن عليها في آن:

« يا امرأة وضعت ساحل البحر الأبيض المتوسط في

حضنها .. وبساتين آسيا على كتفيها .. وكل

السلاسل في قلبها».

هذه الأرض التي يحبها يقف الآن عاجزاً عن فعل أي شيء يحميها من الأعداء المقيمين فيها:

«تداخل جلدي بحنجرتي. تحت نافذتي تعبر الرّيح

لابسة حرسا. والظلام بلا موعد».

وهنا يشير إلى صراع مع الآخر/ العدو:

.. حين ينزل

عن راحتي الجنود

سأكتب شيئا

وحين سينزل عن قدميّ الجنود

سأمشي قليلا ...»

فكأنه هنا، يريد تبرير الخروج لنفسه، بأنه لا يستطيع العودة ما دام الآخر/ العدو موجودا في الأرض. لكنه غير مقتنع بما يقول، فيعترف بأنه:

«كالشجر الطالع من الكتب»

فما قيمة الكلمة مقابل الفعل؟

بل إنه يسخر من هذه الفكرة:

«أحارب .. أولا أحارب؟

ليس هذا هو السؤال

المهم أن تكون حنجرتي قوية».

ولكي يخفف عن نفسه، يبدأ بهذا المونولوج:

«لكي أذكر أن لي سقفا مفقودا

يجب أن أجلس في العراء»

ثم لا يجد سبيلا إلى الوطن سوى الحلم،

«ويا أيها الوطن المتكرر في الأغاني والمذابح

كيف تتحول إلى الحلم وتسرق الدهشة

لتتركني حجرا».

وفي المزمور الثالث تقوم السخرية على المقابلة أيضا، مقابلة صورة بصورة:

«يوم كانت كلماتي

تربة ..

كنت صديقا للسنابل

حين صارت كلماتي

عسلا ..

غطّى الذباب

شفتي! ..»

وعندها يلجأ إلى التراتيل الشبيهة بالمزامير:

«طوبى لمن يتذكر اسمه الأصلي بلا أخطاء!

طوبى للصخرة التي تعشق عبوديتها»

ولعل هذه الوقفة قد هدّأت من روعه، وأعادت إليه ثقته بنفسه، فتذكر أنه قادر على الفعل:

«إنني قابل للانفجار

كالبكارة ...»

أسعفه في ذلك المقابلة التي أقامها بين عصا موسى التي عبر بها البحر، وبين عصا سحرية أخرى، قادرة على فعل الأعاجيب، ومن يدري فربما يكون الفعل هذه المرة العبور إلى فلسطين وطرد الغزاة:

«إنني قابل للأعجوبة

كالشرق ..»

وها هو الآن «يفتش عن جمرة منسية»، تشعل الأمل بعد اليأس.

وتستمر (أنا) الشاعر في لوم الذات على مغادرة الوطن، فهو بعد أن ترك الأرض لم يعد له سوى الذكرى.

«أشجار بلادي تحترف الخضرة

وأنا أحترف الذكرى»

وبعد أن صارت الأرض ذكرى أخذ يجمع شتاتها من خلال «ظل النخيل، وآخر الشهداء، والمذياع الذي يرسل صورة صوتية عن حالة الأحباب يوميا ... «في المزمور السابع» لكنه يصل إلى درجة من اليأس تدفعه إلى رمي الذكريات.

«من كل نافذة رميت الذكريات كقشرة البطيخ»

ويتماسك الشاعر مرة أخرى، ويعلن بعد حالة الاحتضار الطويلة التي مرت بها القضية أنه «متاهب للانفجار» ومتاهب للانطلاق؛ وفي هذه اللحظة لا يشعر بالزمن ويظل يترقب زمنا آخر غير هذا الزمن الذي يعيشه:

«أداعب الزمن

كأمير يلاطف حصانا

وألعب بالأيام

كما يلعب الأطفال بالخرز الملون»

ثم يختم هذه المزامير بالمزمور الثاني عشر الذي يرسم فيه لوحة للقدس وما تعانيه من صلب وقهر:

«نرسم القدس .. أشباه عصافير تهاجر

وصليب واقف في الشارع الخلفيّ»

ثم يكتب عن القدس معلومات تثير السخرية:

«نكتب القدس:

عاصمة الأمل الكاذب .. الثائر الهارب .. الكوكب الغائب».

ولا ينسى هنا: أن يذكّر بطروادة التي انتهكت: «قام فيها جدار جديد لشوق جديد. وطروادة التحقت بالسبايا». وأخيراً يصل إلى الغناء، فنسمع صوتا جماعيا ينشد، ومنطق القصيدة يرجح أنه إنشاد ساخر:

«يا أطفال بابل

يا مواليد السلاسل

ستعودون إلى القدس قريبا

هللو يا

هللو يا»

ظل ضمير المتكلم هو السائد في القصيدة منذ البداية وحتى المقطع الأخير، حين أخذ في الرسم والكتابة والغناء، فكانت كلها بضمير الجماعة «نرسم، نكتب، نغنّي» فهو حين أراد أن يكمل المشهد الذي ابتدأ بمشكلة الشاعر وإحساسه بالذنب بسبب الخروج، أخذ يتحدث بضمير الجماعة، فكأن الجميع اشتركوا في هذه النهاية المأساوية للقدس بما رسموا وكتبوا وغنوا...!.

يتضح من تحليل القصيدة أنها انطلقت من فكرة أساسية وهي خروج الشاعر من وطنه والأزمة النفسية التي أرّقته، وعبّر عنها بالسؤال الذي يثير الجدل حينا، ويثير السخرية حينا آخر، وقد ظلت هذه الفكرة تتردّد في أجزاء القصيدة في صور مختلفة، ولجأ إلى وسائل عديدة لتحقيق

ذلك، منها عرض الفكرة والفكرة والمضادة والتجسيد، والسؤال، واستدعاء التراث، كما بينت في التحليل، وكل هذه العناصر أفادت في ربط أجزاء القصيدة بعضها ببعض. وساعدت على إيجاد الوحدة العضوية فيها.

والقصيدة الثانية التي ظهرت فيها النزعة الدرامية بوضوح هي قصيدة «سرحان يشرب القهوة في الكفاتيريا»، وقد حاول فيها درويش أن يتخلص من بساطة النص في مجموعاته السابقة، ليدخل في تجربة النص الشعري الحداثي، الأعمق رؤية والأكثر تركيزا على تقنيات اللغة الشعرية.

وسرحان من هو ؟ إنه الفلسطيني المتهم بقتل الرئيس الأمريكي كندي، الذي حكم عليه بجريمة لم يقترفها. فسرحان هو المعادل الموضوعي للشاعر/ الفلسطيني المظلوم، الذي حكم عليه بالإبعاد عن الأرض ظلما.

لقد اعتمد الشاعر في بناء القصيدة على عنصر السرد القصصي القائم على الجدل. البداية كلمات مختصرة لكنها موحية؛

يجيئون،[1]

أبوابنا البحر، فأجانا مطر، لا إله سوى الله، فأجانا

مطر ورصاص. هنا الأرض سجادة والحقائب

غربة!.

نشعر بالصراع منذ البداية، فثمة طرفان:

الطرف الأول هم الأعداء الذين جاءوا فجأة، وسلبوا الأرض. الطرف الثاني: أصحاب الأرض، الذين اعتمدوا على خناجر غير معدة للقتال، فاضطروا للسقوط، وحملوا الحقائب وهاجروا.

والعبارة تشير، بشكل واضح، إلى الصراع غير المتكافئ بين المعتدي وصاحب الحق.

وكانت النتيجة:

وماذا حدث؟

أنت لا تعرفُ اليوم، لا لون، لا صوت، لا طعم

لاشكل .. يولد سرحان، يكبرُ سرحان

فقد سرحان/ الفلسطيني هويته بعد هذا الخروج، ولم يبق له من أرضه سوى الذكرى:

«ويكتب سرحان شيئا على كمّ معطفه، ثم تهرب

---

(١) الديوان، مجـ١، ص: ٤٤٩

ذاكرةٌ من ملفّ الجريمة... تهرب .. تأخذ

منقار طائر

وتأكل حبة قمح بمرج بن عامر

ولم يتوقف الأمر عند هذا الحد:

وسرحان متّهم بالسكوت، وسرحان قاتل

لم يكتف القوي بطرد سرحان من الأرض بل أنه يتهمه بالقتل. سؤال يثير الاستغراب حقا؟ هل يكون المظلوم قاتلا؟ إذا اختلّت موازين القوى يكون الجواب، نعم. وهذا ما صرّح به الشاعر في بداية القصيدة.

لقد هيأ درويش المسرح لعرض موقفين متضادين: موقف القوي الذي يتهم الضعيف بالقتل:

سرحان! هل أنت قاتل؟

وموقف الضعيف الذي لايملك غير الاستسلام لأحلامه بسبب ضعفه، نسمع صوته في البداية خافتا، وهو يتذكر أحوال شعبه في المنافي والسجون:

قيود تلدْ

سجون تلدْ

منافٍ تلدْ

ونلتفّ باسمك

وعلى الرغم من كل ما يتعرّض له سرحان يبقى متوحّدا مع الوطن «ونلتف باسمك».

ثم ينتفض بصوت عال متحدٍّ، وينطقُ بصوت الجماعة:

نعرف، لكن كل القيود القديمه

تصير أساور ورد

تصير بكارة

في المنافي الجديدة

إن هذه القيود وهذه المنافي ستكون بداية فجر جديد، انطلاقة جديدة نحو الأرض.

هنا تنتهي ومضة بعد أن ثبّت الفكرة الرئيسية في القصيدة التي تؤكدها كل دورةمن دوراتها، وهي الانبعاث من جديد، وبعد المعاناة والعذاب، كما سنرى في الأجزاء القادمة.

احتل اليهود الأرض، أرض سرحان، لكن الصراع لم ينته، فسرحان لم يجب المحقق، بل ذهب بعيداً، يفكر في الذي يجري لشعبه، وظل ملتفّا باسم الوطن.

وهذه الأفكار كلها كانت عبارة عن صوت داخلي لسرحان يناجي بها نفسه، قطع بها الشاعر السرد القصصي الذي بدأ به النص.

اذن، الصراع مستمر، والعدو يلاحق سرحان/ الفلسطيني، فتبدأ دورة جديدة من دورات القصيدة، حوار بين المحقق وسرحان:

... ما اسمك؟

– نسيتُ

وما اسم أبيكَ؟

– نسيتُ

وأمّك؟

– نسيتُ.

وهل نمتَ ليلة أمس؟

– لقد نمت دهرا

حلمتَ؟

– كثيرا

إنهم يلاحقونه حتى في أحلامه!

وبدلاً من أن يجيب سرحان عن أسئلة المحقق، تثور في نفسه أسئلة، أخذ يوجهها إلى عدوه:

– لماذا أكلتم خضارا مهرّبة من حقول أريحا؟

– لماذا شربتم زيوتا مهربة من جراح المسيح؟

لم يجب المحقق، بل انه عدّ ذلك شذوذا عن القاعدة، فالأصل أن سرحان متهم فقط، عليه أن يجيب، وليس له أن يسأل، وبهذا الموقف الساخر عبّر درويش عما يسمى بالمفاوضات، مفاوضات من طرف واحد، يفرض شروطها القوي.

القوي يفرض بقوّته ما يشاء، ولكن سرحان ينصرف عنه ويتسلى بأغنية:

مضى جيلنا وانقضى

ثم راح في تفكير عميق يتأمل ما يحدث على الأرض، من تكاثر الغزاة والطغاة، وضياع صوت الحق، وتعاون الصديق مع العدو على تكبيل اليد المكافحة ومنعها من العمل لتحقيق النصر:

قال: اذهبوا. فذهبنا

إلى الأمّهات اللواتي تزوّجْن أعداءنا

وكن ينادين شيئا شبيها بأسمائنا

فيأتي الصدى حَرَسا

ينادين قمحا

فيأتي الصدى حرسا

فكلما طلب المظلوم عونا على العدو كان يقابل بالتضييق عليه وسجنه.

ومع كل هذا، يبقى «سرحان متهم بالضياع والعدمية».

إنه متهم من قِبل الأعداء بأنه قاتل، ومتهم من قبل الأصدقاء بأنه ضائع، وهو واقع بين الطرفين، ينظر إلى بلاده التي يتكاثر فيها الأعداء، ولا يملك في هذه اللحظة الا أن يتذكر طعم القهوة ليرتبط بالوطن:

ورائحة البنّ جغرافيا

ويطلّ على الوطن من نافذة الحلم:

ونافذتان على البحر يا وطني تحذفانِ المنافي

وعلى الرغم من كل ما يشاهد على الأرض، وما يقاسي من قبل الذين يلاحقونه، إلا أنه لا ييأس، ويبقى متيقنا من أن الفجر الجديد قادم، وأن جرحه بداية هذا الفجر الجديد:

«وسرحان يحمل أرصفة ونوادي ومكتب حجز التذاكر

سرحان يعرف أكثر من لغة وفتاة. ويحمل تاشيرة

لدخول المحيط وتاشيرة للخروج. ولكن سرحان

قطرة دم تفتش عن جبهة نزفتها .. وسرحان

قطرة دم تفتّش عن جبهة نسيتها .. وأين»[1]

ويبقى الواقع المؤلم، فسرحان ليس شريداً، فيُعترَف بحقه أنه مشرّد عن وطنه، وليس شهيداً، فإذا استشهد فهو قاتل. هذا هو منطق المحقق!

وهكذا تنتهي الدورة الثانية للقصيدة بتاكيد فكرة الانبعاث من جديد «فسرحان قطرة دم»، وقد عرض درويش على لسان سرحان كل الحقائق المتصلة بقضيته بموضوعية تامة، هجرة اليهود، ضياع الأرض، تخاذل الأصدقاء، الحوار من طرف واحد، انتظار سرحان/ الفلسطيني الفجر الجديد.

---

(١) الديوان، مجـ١، ص: ٤٥٥

ثم ينكفئ سرحان/ الشاعر على نفسه، فيروح في حالة غير واعية عبر المونولوج الداخلي يتذكر كل ما يتعرض له وطنه من تهجير وتغريب، وفي هذه اللحظات ينفجر بصوت عالٍ ويفضح السياسة العربية تجاه قضيته، وينجح، إلى حدّ بعيد، في توضيح الموقف العربي المتخاذل، ويقول مجسّدا الفكرة في عدة صور:

– وما القدس والمدن الضائعه

سوى ناقة تمتطيها البداوه

الى السلطة الجائعة.

– وما القدس والمدن الضائعه

سوى منبر للخطابه

ومستودع للكآبه

ولكن هذا المونولوج الحار طغى على القصيدة في نهايتها، فقطع المسار الدرامي، واختفى الصراع الذي بدأ مع بداية القصيدة.

ويعود الشاعر الى السرد، ويكون التركيز على الحالة المزرية التي وصل إليها العرب في الوقت الحاضر، فيقيم موازنة ساخرة بين حال الأعداء وحال العرب فيقول:

«هم يحرثون طفولتنا ويصكّون أسلحة من أساطير أعلامهم لا تغني. وأعلامنا تجهض الرعد. نقصفهم بالحروف السمينة: ض.ظ.ص.ق.ع. ثم نقول انتصرنا». وعلى الرغم من هذا الواقع المرّ الذي يعرفه درويش جيداً، الا أن الأمل بالمستقبل يظل قويا، والانبعاث بعد الموت حلم يراوده دائماً:

تمزق غيما وترسله في اتجاه الرياح. وماذا؟ هنالك

غيم شديد الخصوبة. لابدّ من تربة صالحه.

أتذهب صيحاتنا عبثا؟

ولابدّ من أن تظهر العنقاء:

كل يوم نموت، وتحترق الخطوات وتولد عنقاء

ناقصة. ثم نحيا لنقتل ثانية

ودرويش لم يتخل عن غنائيته في هذه القصيدة، فكلما غاب سرحان في الحلم يلجأ الى الغناء:

ومن كفّ يوما عن الاحتراق

«أعار أصابعه للضّماد

وصرّح للصحفيّ والعدسات

جريح أنا يا رفاق

ونال وساما .. وعاد».

وبعد أن يعرض سرحان/ الشاعر/ تاريخ القضية، ويفضح منطق القوة المتمثل بأقوال المحقق، كما يفضح الموقف العربي المتخاذل، وبعد أن يحلم بعنقاء جديدة، يعود إلى المسرح الذي أسسه في بداية القصيدة، وشخوص هذا المسرح هم: سرحان؛ المحقق؛ قاتل سرحان، الأصدقاء الأعداء، يعود مرّة أخرى إلى المكان؛ مرج بن عامر، ليزرع قطرة الدم هناك، التي ستكون بداية فجر جديد.

وأقول أخيراً، هذه قصيدة طويلة، مكوّنة من أجزاء، لم يلجأ درويش الى ترقيم هذه الأجزاء كما فعل في قصيدته السابقة (مزامير) ولكنه فصل بين الأجزاء بوضع نجوم (* * *).

وفكرة الانبعاث واضحة في كل جزء منها، عرضها درويش في صور متعددة ومتكاملة، بحيث بدت القصيدة كلاً متكاملاً متلاحماً. وبناء القصيدة قائم على الحوار بين سرحان/ الفلسطيني وعدوه، ولكن الحوار كان من طرف واحد كما رأينا.

وفي سبيل توضيح الفكرة الأساسية اعتمد الشاعر على التجسيد، فالفجر الجديد والانبعاث يكون مرة قطرة دم، ويكون عنقاء جديدة، أما القدس فهي «حليب البلابل» لعزتها.

وتقنية السرد واضحة في القصيدة، بدأ بها الشاعر الحدث وانتهى به، ولكنه السرد الذي يعتمد الإيحاء، كما بينت في بداية الحديث.

ودرويش في هذه القصيدة استطاع أن يجعل من تهمة سرحان بقتل كندي عملا فنياً، وضّح فيه أبعاد القضية، ونقلها من بعدها المحلّي الى بعدها الإنساني، حين كشف الظلم الواقع على الفلسطيني، من قبل المجتمع العالمي الذي يرى الحق ولا يعترف به، بل يقف عاجزاً أمام الظالم.

* * *

ثم تأتي قصيدة الأرض[1] من ديوان (أعراس)، وهي شكل شعري جديد، استخدم فيه درويش عناصر شعرية جديدة، وعلاقات جديدة وضح فيها رؤيته. هذه الرؤية التي تؤكد حتمية انتصار الحق وزوال الباطل بعد المعاناة، وقد عبّر عنها بصورة تتكرر في الطبيعة وهي عودة

(١) الديوان، مجـ٢، ص ٦٣٧، ٦٥١ .

الخصب إلى الأرض بعد جدبها وقد تكررت هذه الفكرة في نهاية المقاطع الأربعة الأولى.

«في شهر آذار قالت لنا الأرض اسرارها

وفي شهر آذار تكتشف الأرض انهارها

وفي شهر آذار زوجت الأرض أشجارها

وفي شهر آذار أحرقت الأرض أزهارها»

وتتكون القصيدة من ستة مقاطع، الخمسة الأولى

يتكون كل منها من مقطعين سردي وغنائي، أما المقطع السادس فيمتزج فيه السردي مع الغنائي، وبذلك تكون القصيدة مكونة من اثني عشر مقطعا، هي عدد شهور السنة، كما ترى اعتدال عثمان في دراستها[1]، وحين تكتمل القصيدة بمقاطعها الكاملة تتحقق رؤيا درويش، فيقول:

«يا خديجة! إني رأيت وصدقت رؤياي. تأخذني في مداها، وتأخذني في هواها».

القصيدة، كما قلت، ستة مقاطع، كل مقطع فيه مشهد:

الزمان: شهر آذار

المكان: الأرض/ خديجة

الحدث: مقتل الفتيات الخمس

الأصوات: صوت الشاعر، صوت خديجة/ الأرض، صوت الجماعة المنشدة.

في المقطع الأول يبادرنا الشاعر بالفكرة الرئيسة التي تتكرر في المقاطع الأربعة، كما قلت سابقا:

---

(١) انظر: اعتدال عثمان: «نحو قراءة نقدية إبداعية لأرض محمود درويش، مجلة «فصول»، مجلد (٥)، عدد (١) (اكتوبر، نوفمبر، ديسمبر)، ١٩٨٤، ص: ١٩٢.

«في شهر آذار، في سنة الانتفاضة، قالت لنا الأرض أسرارها الدموية».

ثم يبدأ الحدث الدرامي الذي يتطور عبر المقاطع ليحقق رؤية الشاعر:

«في شهر آذار مرّت أيام البنفسج والبندقية

خمس بنات. وقفن أمام مدرسة ابتدائية،

واشتعلن مع الورد، والزعتر البلدي»

فكلمة «اشتعلن» توحي بالصراع منذ البداية، دماؤهن امتزجت مع الورد والزعتر، فكان الخصب،

«آذار يأتي إلى الأرض من باطن الأرض»

في شهر آذار، كانت الانتفاضة، بسبب رقصة الفتيات في دمائهن.

وهنا يظهر صوت الشاعر ممتزجا بالأرض:

«أنا الأرض

والأرض أنت

خديجة لا تغلقي الباب»

ويظهر صوت خديجة، الأرض، الحامية، خديجة زوجة الرسول، عليه السلام، التي زَمّلته وحمته يوم كان مهدّدا من قومه، وما دام الشاعر واجداً الحماية، فإنه ينطلق مع الجماعة منشدا، ومتحديا الأعداء وهنا يظهر الصراع واضحاً، لذلك نراه ينطق بصوت الجماعة:

«سنطردهم من إناء الزهور وحبل الغسيل

سنطردهم عن حجارة هذا الطريق الطويل

سنطردهم من هواء الجليل».

ولكن هذا الفعل لا يتحقق بسبب الظروف غير المواتية فلا يجد الشاعر غير الغناء، يعينه على الامتداد في الأرض والحلول فيها، فينطق باسمه:

أُسمّي التراب امتداداً لروحي

أُسمّي يديّ رصيف الجروح

أُسمّي الحصى أجنحة»

وبهذا المشهد ينتهي المقطع الأول ليبدأ المقطع الثاني.

وهنا يكون الشاعر راويا لأحداث وقعت في المكان نفسه، وفي الزمان نفسه «في شهر آذار» يوم وقع والده في قبضة الانجليز، ويوم ولد الشاعر، ويوم كانت أمه الصابرة تربي جديلتها منتظرة العائدين، فيأخذ في الحلم، ويمتد في الأرض ويتوحّد معها، وأخيراً، وبعد صراع طويل مع يلمح الأرض «تنبلج عشاء من اللغة العربية» من القصيدة، وليس لها صلة بالواقع، ومع هذا يظل مؤمنا بأن الخصب قادم، فيختتم المقطع بقوله:

«وفي شهر آذار تكتشف الأرض أنهارها»

فجذوة الخصب موجودة، الم يولد «من حشيش القبور المضيء» فعلى الرغم من عتمة القبر إلا أن الضوء موجود. والغناء في هذا المقطع يأتي مناسباً لنبرة الصوت الخافتة، فهو غناء حزين:

«بلادي البعيدة عني ... كقلبي

بلادي القريبة مني .. كسجني»

ويعود الشاعر في المقطع الثالث بصوت عال، يعود مع الخيل وقد استيقظت، والخيل، كما هو معروف، رمز لعزة العربي وكرامته، وحين تستيقظ الخيل يشعر بالعنفوان والقوة في هذا المشهد المتحرك:

«احمرار الحجارة، الانتفاضة، خروج المسيح من الجرح/ تحرر الأسير من أسره، وصعود الفتى العربيّ إلى الحلم والقدس، مواكب الأعراس والزواج، انتفاض الجنس في شجر الساحل العربي» وكلها طاقات كامنة في أرض الوطن تبشّر بالخصب القادم. فينتشي الشاعر قائلاً:

«هذا ربيعي الطليعي

وهذا ربيعي النهائي»

وينتهي المقطع بتأكيد الفكرة:

«في شهر آذار زوجت الأرض أشجارها»

لكنه ينهض من حلمه، ويتذكر الواقع الذي يعيشه، فيذهب في الغناء، مخاطبا الصامدين في الأرض:

«فيا أيها القابضون على طرف المستحيل

من البدء حتى الجليل

أعيدوا إليّ يدي

أعيدوا إليّ الهوية»

وفي المقطع الرابع يدخل في حوار مع خديجة/ الأرض، فينمو الحدث الذي بدأ في المقطع الأول، وتظهر الحركة على المشهد من جديد:

«خديجة!

– أين حفيداتك الذاهبات إلى حبّهن الجديد؟

– ذهبن ليقطفن بعض الحجارة

قالت خديجة وهي تحثّ الندى خلفهن»

لقد أدّى هذا الحدث، مقتل الفتيات وامتزاج الدم بالأرض، حين اقتحمن جنود المظلات، الى انتشار دمائهن على الأرض، وتوزعها في البلاد، وعمت الانتفاضة، وهذه الدّماء هي الأزهار التي ستثمر قريباً!

«في شهر آذار أحرقت الأرض أزهارها».

والمقطع الغنائي التالي لهذا المقطع لا نرى فيه بكاء بل نرى أملا:

«رأيت الندى أسلحة»

قلّ الانفعال، وأخذ في التفكير الموضوعي الهادئ:

«وأطلّ القرنفل

وأطلّ القرنفل»

وفي المقطع الخامس:

مشهد مليء بالحركة، يقيم عرساً للعناصر، في شهر آذار «الأكثر شبقا»، تشتبك النباتات، وتشترك معه في الانتفاضة، في محاولة لإعادة الشاعر إلى أرضه/ وعودة حلمي الى جسدي/ ،وفي هذه الفوضى داخل هذا المشهد:

«تميل خديجة نحو الندى، فتحترق»

تقوم الانتفاضة المنبعثة من دماء الفتيات، فالندى، القوة الكامنة التي أبقاها الشاعر، ولم يحركها الا في هذا المقطع تعانقت مع العناصر كلها القائمة في الأرض للقيام بعملية افتداء للأرض/ احتراق/، وهنا يقرر الشاعر أن شمس أريحا ستأفل، وينتصر الحق. ونجد صوت الشاعر قويا ينادي أبناء الأرض:

«فيا وطن الأنبياء ... تكامل

ويا وطن الزارعين ... تكامل»

وبهدوء يقرر في المقطع الغنائي التالي:

«أن الزمان يخبيء له سنبلهْ»

ويختم المقطع بهذا المشهد من المفارقة:

وقد فتشوا سجنه

فلم يجدوا غير أنفسهم في القيود

بعد الانتفاضة، صار العدو/ الآخر هو المحاصر.

وفي المقطع السادس/ الأخير، تظهر خديجة/ الأرض مقترنة بصوت الشاعر:

«هذا احتمال الذهاب الى العمر خلف خديجة، لم يزرعوني

لكي يحصدوني»

وأخيراً تتحقق رؤية الشاعر على شكل فيض سماوي يغمر الأرض.

«يا خديجة! إني رأيت وصدقت رؤياي

تأخذني في مداها، وتأخذني في هواها

أنا العاشق الأبدي

السجين البديهي»

«وحين تظهر الرؤيا، تحّل الذات العاشقة في الأرض، وتسري تلك الطاقة الهائلة الى الطبيعة، فلا تصبح الطبيعة وحدها مصدر خصوبة الحياة النباتية على سطح الأرض، وإنما ينفجر الخصب من قلب عاشق للأرض، يمنح الطبيعة ذاتها آية من آيات الخصب الكامنة فيها: «يقتبس البرتقال اخضراري ويصبح، هاجس يافا» فالاخضرار؛ علامة الحياة النباتية، يصبح صفة من صفات الشاعر كما يصبح جوهر الحياة والنماء هاجساً يدور في خلد برتقال يافا. وهكذا تندمج عناصر الوجود، وينصهر الكوني بالبشري، ويندمج الديني بالأسطوري والواقعي بالحلمي والسردي بالغنائي، وتنبثق من كل ذلك فلسطين الفكرة من خلال القصيدة».[1]

وبعد، فإن ذروة عرس الأرض في قصيدة درويش، بدأت باستشهاد الفتيات الخمس، ثم امتد هذا الحدث في الزمان، وأشرك الشاعر فيه كل عناصر الطبيعة من حيوان ونبات، لتبدأ رحلة الإخصاب والولادة من جديد، ألا وهي رحلة التحرير وطرد الغزاة من الأرض.

وقد جسّد درويش هذه الحادثة، استشهاد البنات الخمس في عدة لوحات شعرية، اللوحة الأولى:

* ... في شهر آذار مرّت أمام البنفسج

والبندقية خمس بنات. وقفن على باب

مدرسة ابتدائية، واشتعلن مع الورد والزعتر

البلدي ...[2]

اللوحة الثانية:

* خديجة !

– أين حقيداتك الذاهبات الى حبّهن الجديد؟

– ذهبن ليقطفن بعض الحجارة.

.....

* خمس بنات يخبئن حقلا من القمح تحت الضفيرة.

---

(١) قراءة نقدية لأرض درويش: ٢٠١ .

(٢) الديوان، مجـ١ ٦٣٧ .

يقرأن مطلع أنشودة عن دوالي الخليل .. ويكتبن

خمس رسائل

تحيا بلادي

من الصفر حتى الجليل[1]

اللوحة الثالثة:

* ... خمس بنات على باب مدرسة

ابتدائية، يقتحمن جنود المظلات، يسطع بيت

من الشعر أخضر .. أخضر. خمس بنات على باب

مدرسة ابتدائية، يتكسّرْن مرايا مرايا[2]

في المقاطع الثلاثة السابقة تجسيد شعري ل «حادثة المذبحة» الفتيات البريئات يسقطن أمام مدرستهن، في المقطع الأول، فتتخضّب الأرض بدمائهن.

وفي المقطع الثاني، الفتيات يخبّئن القمح والندى وأمل الخلاص من الاحتلال، تزهق أرواحهن، لكنهن لم يتوقفنْ عن النشيد:

«تحيا بلادي»

وفي المقطع الثاني تظهرأرواح الفتيات مجسدة في جماهير الناس الغاضبة تقتحم جنود المظلات، وأجسادهن تتناثر وتنتشر بين الناس شظايا، تقاوم المحتل وتقهره.

أما الصراع في قصيدة الأرض فقد حدّده درويش في هذا المقطع:

وفي شهر آذار، قبل ثلاثين عاماً وخمس حروب

ولدت على كومة من حشيش القبور المضيء:

أبي كان في قبضة الانجليز.. وأمي تربّي جديلتها

وامتدادي على العشب ...[3]

فمنذ عام ١٩٤٨ حتى زمن الانتفاضة ١٩٧٨ استمر الصراع مع العدو ولا يزال الصراع مستمرا. وقد أشار درويش الى أن المستعمر الإنجليزي هو الذي مّهد لهذه النكبة، حين قال: «أبي

---

(١) الديوان، مجـ١: ٦٤٤

(٢) السابق: ٦٤٥

(٣) السابق: ٦٣٩

كان في قبضة الانجليز» أما السرد الذي بدأت به المقاطع فهي تقنية ناجحة استعان بها درويش لإعادة تشكيل الواقع بما يتفق مع رؤيته وفهمه لتفسير الأحداث، مستعينا بالأسطورة حينا: آذار، البنفسج، وبالتراث الديني: خديجة، والتاريخي: الخيل

صحيح أن صوت الشاعر هو الظاهر في القصيدة، لكن نلمح، كما ظهر من التحليل السابق أصواتا أخرى، مثل صوت الأرض:

قالت لنا الأرض أسرارها الدموية.

وصوت الأرض هو صوت خديجة.

أنا الأرض

والأرض أنت

كما نلمح، خلال هذه الأصوات، صوتا جماعيا، ينشد:

سنطردهم من إناء الزهور وحبل الغسيل

وأحيانا يكون الإنشاد صوتا مفردا، صوت الأرض/ خديجة:

اسمي التراب امتداداً لروحي

اسمي يدي رصيف الجروح

وبتداخل الأصوات وتعانق السرد مع الغناء استطاع درويش ان يقيم بناء متلاحما للقصيدة، فعلى الرغم من أنها مكونة من ستة مقاطع، إلا أنها تظهر وكأنها نص واحد مترابط يعبر عن الفكرة الرئيسية، وهي فكرة الانبعاث بعد الجدب التي يؤمن بها الشاعر.

مفهوم القصيدة الملحمية:

تدور القصيدة الملحمية، غالبا، حول معارك حربية، ولا يعبر الشاعر فيها عن ذاته، ولكنه يتحدث عن بطولات وأبطال في فترة محدودة من تاريخ الأمة، وهو يتناول مادته تناولا موضوعيا ولا يتناولها وجدانيا، وفيها يمزج الشاعر الحقائق التاريخية بروح الأسطورة والخيال[1].

وتطول قصائد هذا اللون من الشعر لتصل آلاف الأبيات، ولكنها على طولها، لابدّ من وحدة بينها، تكون هي حدثها الرئيسي، ويكون فيها شخصية رئيسية تمضي بالأحداث إلى نهايتها، ثم يتفرع عنها أحداث ثانوية وشخصيات مساعدة.

وجاء في الموسوعة الأدبية أن «ملحمة» تعني «القصيدة القصصية، الطويلة التي تحكي أعمال البطولة التي تصدر، في العادة، عن بطل رئيسي واحد. ويكون لها مغزى قومي واضح»[2]، بينما تستخدم كلمة «ملحمي» للإشارة الى كل ما هو بطولي يتجاوز قدرات البشر، ويجمع بين الروعة والعظمة والجلال.

ويمكن القول إن الملاحم كانت، دائما، ومنذ ما يقرب من ثلاثة آلاف سنة، من الأعمال الرائعة التي تداعب مخيلة الشعوب، وتعبّر عن آرائها. وطابع البطولة هو العنصر الأساسي المميز لها، وهذا الطابع يشير الى أن الإنسان على استعداد لأن يضحي براحته، بل بسلامته من أجلها. «وهذه الأمور تتراوح بين المجد الشخصي الى تحمّل مسئولية توفير الأمن والسعادة المادية والروحية للجماعة التي ينتمي إليها البطل، سواء أكانت هذه الجماعة هي الوحدة القبلية أم الأمة ... »[3].

ولكن، ما الخصائص والمقومات التي يجب أن تتوافر في العمل الأدبي حتى يمكن اعتباره ملحمة؟

يقول الدكتور عبد الحميد يونس في حديثه عن الملحمة:

« لعل أول ما يميز الملحمة هو ذاك التنوع الهائل والتشعب في الموضوعات التي تعرض لها،

---

(1) A Glossary of Literary Terms. 3 Edition, Cornell University, 1987 P: 50-51.

(2) "Epic", Encyclopaedia of Literature, Vo. I, London, 1953, p:193.

(٣) مجلة عالم الفكر، م (١٦) ، ص ١٤، العدد (١)، الكويت ١٩٨٥، من مقالة بعنوان «الملاحم كتاريخ وثقافة»، عبد الحميد يونس.

بحيث نجد الأحداث والوقائع الحقيقية جنباً الى جنب مع الأسطورة والحكاية الخرافية والقصص والروايات المتعلقة بأعمال البطولة التي لا تخلو من المبالغة والتهويل، فضلا عن بعض القصص ذات الطابع الديني، مع الإشارة الى بعض العادات والتقاليد»[1].

وهنا قد يتبادر الى الذهن السؤال حول ما إذا كانت الملحمة تفتقر الى وحدة الموضوع أو أنها لا تشتمل على نقطة محورية أو مركزية. والجواب على ذلك هو أن الملحمة الشعرية يجب أن تتمحور حول قضية معينة، تكون بالنسبة لها كالنواة أو البؤرة التي تدور حولها الأحداث.

فعلى سبيل المثال نجد أن ملحمة كلكامش، على الرغم من تنوع مفرداتها واحتوائها على موضوعات عديدة وبؤر صراع كثيرة وخيوط أكثر، إلا أنها في المحصلة تدور حول نقطة مركزية واحدة هي البحث عن الخلود؛ ذلك الهاجس الذي شغل، وما يزال يشغل بال الإنسان حتى اليوم.

وكذلك الحال عند الحديث عن غيرها من الملاحم الأخرى كالإلياذة مثلا التي تتمحور حول غضب أخيل لمقتل صديقه وسعيه الدائب للانتقام له.

ويتضح لدى دارس الملحمة ذلك المزج بين القوى البشرية التي هي من لحم ودم وتعيش في الواقع وبين القوى الخارقة للطبيعة التي هي آلهة أو أنصاف آلهة. وفي هذا الصدد يقول أحمد عثمان:

«ومما يميز الملاحم المزج بين القوى البشرية والقوى الإعجازية أو الفائقة للطبيعة، ويتمثل ذلك في شخصية البطل ذاته، أي أنه يدخل في تكوين البطل عنصر غير عادي، هذا من ناحية، كما يتمثل من الناحية الأخرى في تدخل القوى غير العادية في سير الأحداث وتوجيهها والمشاركة فيها. ففي الإلياذة مثلا، نجد الآلهة تنقسم على نفسها، يناصر كل منها أحد الفريقين المتحاربين، وتتصرف كما لو كانت من البشر»[2].

ان الملحمة في أبسط أشكالها :

---

(١) المصدر السابق: ص:١٥ .

(٢) الشعر الاغريقي تراثا إنسانيا وعالميا» ترجمة أحمد عثمان، «سلسلة عالم المعرفة» المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، ١٩٨٤ ، ص:٣٧ .

ما هي الا تعبير عن توق أو تطلع أو طموح أعلى، أو هي تعبير عن الفرد باعتباره ممثلا للشعب من أجل حياة أكثر استقرارا. فكل ما يراق في الملحمة من دم إن هو الا معادل لما في نفس صانع الملحمة ومنتجها من أمل يدفعه نحو عالم ينشده ويطوق إليه.

والملاحم في التاديخ الانساني كثيرة، ولكل شعب ملحمته أو ملاحمه، ولعل ما وصل إلينا هو أقل مما هو موجود فعلا، لكن أقدم ما عرفنا هو ملحمة «كلكامش» من وادي الرافدين والإلياذة والأوديسة من اليونان، والإلياذة من الرومان وملحمة «مهابهارتا»من الهند.

وللعرب ملاحمهم التي كانت واقعا، فصارت شبيهة بالأسطورة، تحوّل أبطالها إلى رموز للشجاعة، ومواجهة الأمور العظيمة، مثل سيف بين ذي يزن وعنترة بن شداد وتغريبة بني هلال.

وأغلب الظن أن هذه السير الشعبية فيها سمات كثيرة من الملحمة الشعرية، مثل الحروب والمعارك الدرامية وسرد الأحداث التاريخية التي تتحدث عن الجماعة وتختفي فيها الذاتية.

الغنائية الملحمية في شعر درويش

اذا كانت المرحلة السابقة في شعره، الغنائية/ الدرامية قد بدأت بخروجه من الوطن واستقراره في بيروت، هي المرحلة التي نضج فيها شعره فنيا، حين أخذ يتناول الموضوعات تناولا مباشرا، بعيداً عن الانفعال، فإنه في هذه المرحلة قد تطور وعيه ورؤيته الى وعي إنساني عام منفتح على ثقافات الشعوب. قديمها وحديثها، وعقلية تنطلق من الواقع، قادرة على الخوض في جدال مع العالم، يقدّم الممكن في ظل الواقع الذي يعيشه، بعد أن تخلّص من الشعارات التي كان يحملها في المرحلة السابقة، وعاد يفكّر بطريقة تعبّر عن الوعي العام بعد أن أفاق من صدمة الخروج من بيروت في هجرة جديدة ليس لها نهاية، كما يقول: «لقد امتدت الفكرة الفلسطينية وانتشرت خلال هجومها الأسطوري في حصار بيروت الى مساحة الكون الإنساني»[1].

ولعل الظاهرة الأساسية في رؤية هذه المرحلة هي السؤال: السؤال الوجودي الشامل، السؤال الذي لا ينتظر درويش جوابا له، وهو ينجرف مع هذا السؤال الوجودي فيقول: إلى أين تأخذني الأسئلة؟ معترفا بطبيعة المرحلة ودور السؤال في التعبير عن موقفه منها. والسؤال هنا يتسع، فلا يطالب درويش بوطن وإنما يطالب بأبسط حق من حقوق الإنسان:

---

(١) محمود درويش: «في وصف حالتنا» دار الكلمة، بيروت، ط١، ١٩٨٧، ص: ١٢٦

صديقي أخي، يا حبيبي الأخيرا[1]

أما كان من حقّنا أن نسيرا

على شارع من تراب تفرّع من موجة متعبة

.....

أما كان من حقّنا أن ننام ككلّ القطط

على ظلّ حائط

أما كان من حقنا أن نطيرا

ككلّ الطيور الى تينة متربة

وقد كان السؤال عن المكان عنده عميق الدلالة، يقول:

إلى أين يا صاحبي؟[2]

إلى حيث طار الحمام فصفّق قمح

ليسند هذا الفضاء بسنبلة تنتظر

فلتواصلْ نشيدك باسمي

ولا تبكِ يا صاحبي وتراً ضاع في الاقبية

والمفارقة هنا واضحة بين واقعية السؤال والإجابة التي تؤكد الغربة.

ومن تساؤلات المرحلة كذلك. الاستفهام عن القدرة على الفعل من خلال هذه الأوضاع المأساوية التي يعيشها اللاجئ، يقول متسائلا، بلهجة من يعرف الجواب مسبقا:

هل بوسع القلب أن يسقط أكثر؟[3]

هل بوسع البجع العاشق أن يرقص أكثر؟

والنهايات بدايات سؤالي عن صواب الأغنية

تصدّق الصحراء فينا عندما يكذب عصفور علينا

وتصير الاقبية

---

(١) الديوان، مجـ١، ص: ١٣٥

(٢) الديوان، مجـ٢، ص ٩٣، ٩٤

(٣) الديوان، مجـ٢، ص«هي أغنية»، ص: ٢٦٧ (عند الحكاية)

لقبا للأندلس

ويتسع السؤال ليصير وجوديا أكثر، يقول:[1]

هل نستطيع بناء معبدنا على متر من الدنيا .. لنعبد

خالق الحشرات والأسماء والأعداء والسّر المخبا في ذبابة؟

هل نستطيع إعادة الماضي الى أطراف حاضرنا، لنسجد

فوق صخرتنا لمن كتب الزمان على الكتاب بلا كتابة؟

.....

هل يستطيع بريدُنا المائي أن يأتي على منقار هدهد

ويعيد من سبأ رسالتنا، لنؤمن بالخرافة والغرابة؟

وفي بيروت في الخامس من (يونيو) ١٩٨٢، حيث كانت مواجهة طرفيّ الصراع الفلسطيني. الاسرائيلي، توافرت جميع العناصر البنائية للقصيدة الملحمية، شهد درويش الحدث/ المواجهة، واستطاع ان يقدمها في شكل قصصي، ابتعد، في أغلب الأحيان، عن ذاتيته وغنائيته المعروفة في شعره، بأن أتاح لأصوات متعددة أن تظهر في القصيدة لتقص الاحداث المتتالية حينا، أو تعلن موقف التحدي حينا آخر، أو تخفف من شدة المأساة بالنشيد: مرة بصوت الفرد البطل، ومرّة أخرى بصوت الجماعة، ثم إنه نوع في موضوعات القصيدة، لكنه كان واعيا لهذا التنوع، إذ إن كل الموضوعات تدور حول فكرة أساسية قامت عليها القصيدة، وهي: الهجرة الى المجهول/ الضياع، يقول:

هي هجرة أخرى فلا تذهب تماماً

هي هجرة أخرى الى ما لست أعرف...[2]

ويقول مؤكدا هذه الهجرة:

حدّقت في كفّي

لأبصَر ما وراء البحر

تلك وسيلتي لتبصّر الأشياء

بحر، ثم، بحر، ثم بحر[3]

---

(١) الديوان، مجـ٢، ص: ٤٢٦ – ٤٢٧

(٢) الديوان، مجـ٢، ص:١٣

(٣) نفسه، ص:٦٣

المكان بيروت، حاول صوت الشاعر/ الراوي أن يعطيه تعريفا لكن من دون جدوى، فقد دفعه حبه للمكان. بيروت أن يصفها بهذه الصفات الرومانسية، إنها صالحة للوصف لكنها غير قابلة للتعريف:[1]

تفاحة للبحر، نرجسة الرخام

فراشةٌ حجريةٌ بيروت. شكلُ الروح في المرآة

وصفُ المرأةِ الأولى، ورائحة الغمام

بيروتُ من تعبٍ ومن ذهب وأندلس وشام

فضة، زبد، وصايا الأرض في ريش الحمام

وفاة سنبلة، تشرُّد نجمة بيني وبين حبيبتي بيروت

لم أسمعْ دمي من قبل يُنطق باسم عاشقة تنام على دمي.. وتنام

فبيروت يعجز شعر درويش عن وصفها كما عجز نثره عن صياغتها، «لقد صاغت كلّ من مرّ فيها، ولم يقدر أحد على صياغتها»[2]

ثم يخفّف درويش من هذه الحماسة، ويعطي الراوي دوراً، فيظهر صوت الراوي وهو يواصل قصة العذاب التي بدأت بالخروج من الوطن وما زالت مستمرة، وما أحداث بيروت الا حلقة من حلقات العذاب، عبّر عنها بهذه العبارات الموحية القصيرة بما فيها من مجازات واستعارات، يقول:[3]

بحر لأيلول الجديد. خريفنا يدنو من الأبواب

بحر للنشيد المرّ، هيأنا لبيروت القصيدة كلها

بحر لمنتصف النهار

بحر لرايات الحمام، لظلّنا، لسلاحنا الفردي

.....

بحر جاهز من أجلنا

ويستمر درويش في سرد الحدث الذي جاء على شكل مقطوعات منوعة، يطرح فيها موضوعات عدة تفسر هذا الوضع المتردّي الذي وصلت إليه بيروت.

---

(١) الديوان، مجـ٢، ص:١٩٥

(٢) محمود درويش. «في وصف حالتنا»، ص:١٦٤

(٣) الديوان، مجـ٢، ص:٧

وبعد قصّ الراوي نسمع صوت الشاعر/ الفلسطيني الغارق في مأساته، يستجمع قواه، وينهض مناديا بألم:

خذ بقاياك، اتخذني ساعداً في حضرة الأطلال، خذ قاموس

ناري

وانتصر[1]

.....

.. خذ نثاري

وانتصر فيما يمزق قلبك العاري

ويجعلك انتشارا للبذار

ان الصليب مجالك الحيوي، مسراك الوحيد من الحصار

الى الحصار

ويلبّي صوت الجماعة نداء هذا الصوت، فنراه مرتفعا يردد:

لاشيء يكسرنا[2]

وتنكسر البلاد على أصابعنا كفخّار، وينكسر المسدس من

تلهفك

ولكن هذا الصمود لا يكون الا بمعجزة:

انتصرْ، هذا الصباح، ووحّد الرايات والأمم الحزينة والفصول،

بكل ما أوتيت من شَبَقِ الحياة،

بطلقة الطلقاتِ

باللاّ شيء

وحِّدْنا بمعجزةٍ فلسطينية[3]

ثم يأتي المقطع الثاني وقد هدأ الشاعر قليلا، فنسمع صوته طالبا هذه المرة من المقاومين تناسي الواقع بلحظة نوم تمرّ بهم، يعبر عنها بهذه الصورة البسيطة:

نم يا حبيبي – ساعة حتى نموت[4]

هي ساعة للانهيار،

هي ساعة لوضوحنا

لقد فقد الشاعر الإحساس بالزمن، فالساعة هنا تعني لحظة الموت، لأن الموت يحيط بكل

---

(١) حصار لمدائح البحر، مجـ٢، ص:٨

(٢) حصار لمدائح البحر، مجـ٢، ص:٩

(٣) حصار لمدائح البحر، مجـ٢، ص:١٠

(٤) حصار لمدائح البحر، ص: ١١

شيء:

أينما ولّيت وجهك:

كل شيء قابل للانفجار[1]

ويذهب الصوت نفسه في هذا الغناء ليخفّف عن نفسه:

كم كنتَ وحدك، يا ابن أمي[2]

يا ابن أكثر من أب،

كم كنتَ وحدَك

القمح مرّ في حقول الآخرين

والماء مالح

والغيم فولاذ وهذا النجم جارح

بهذه الصور الاستعارية يستطيع الشاعر أن يعمق الإحساس بمرارة الواقع الذي كانت تعيشه بيروت في تلك الفترة.

ومع كل ما تصوره الأبيات السابقة من واقع قاس الا أن الشاعر لا يزال يؤمن بأن التضحية هي السبيل الى الخلاص:

لا برّ إلا ساعداك[3]

لا بحر الا الغامض الكحليّ فيك

وفي المقطوعة التالية يرفع الصوت لائما المتفرجين الذين كانوا سببا لما حصل، ويحمّلهم مسئولية ما حصل:

كسروك، كم كسروك كي يقفوا على ساقيك عرشا[4]

ويعترف الشاعر بالواقع الذي يحيط به فيمزجه بالأسطورة وبالقصص الدينية ليعمق الصورة ويوسعها، يقول:

أيوب مات، وماتت العنقاء. وانصرف الصحابة

---

(١) حصار لمدائح البحر، مجـ٢، ص: ١٢

(٢) نفسه، ص: ١٤

(٣) نفسه، ص :١٦

(٤) نفسه، ص :١٨

لم نعد قادرين على الصبر، وقد ولّى عصر المعجزات والأساطير وهذه كلها تستدعي أن تواجه الحقيقة منفردا.

وحتى يؤكد معنى انهزام الأمة وانسحاقها أمام أعدائها، يتطرق الى لغة هذه الأمة، التي أصابها ما أصاب الأمة، فلم يعد للّغة معنى.

لغة تفتش عن بنيها، عن أراضيها وراويها[1] تموت ككل من فيها، وتُرمى في المعاجم

لكن هذا الموت الذي أصاب الأمة لم يصب المقاتل، فنرى الصوت، صوت البطل/ الفلسطيني، يعلو منشدا، ومعلنا استعداده للتضحية في سبيل سلامة الأرض، يقول:

الله أكبر[2]

هذه آياتنا، فاقرأ

باسم الفدائي الذي خلقا

من جرحه شفقا

باسم الفدائي الذي يرحل

من وقتكم .. لندائه الأول

الأول الأول

سندمرّ الهيكل

باسم الفدائي الذي يبدأ

إقرأ

بيروت صورتنا

بيروت، سورتنا

فبيروت المكان، كما يصرّح البطل: قلعتنا ودمعتنا وصورتنا وسورتنا، وهنا يتحد الفعل مع المكان/ بيروت في هذه الصرخة:

ظهري أمام البحر أسوار و ... لا[3]

قد أخسر الدنيا، نعم

---

(١) حصار المدائح البحر، ص: ١٨

(٢) نفسه، ص: ٢٠

(٣) نفسه، ص: ٢١

قد أخسر الكلمات والذكرى

ولكني أقول الآن: لا

هي آخر الطلقات. لا

هي ما تبقى من هواء الأرض .. لا

هي ما تبقى من نشيج الروح لا

بيروت .. لا

وتتكرر هذه الصرخة على لسان البطل في مقاطع القصيدة، وهذا الاستعداد للتضحية لايظهر في صوت البطل المفرد فقط وانما يتكرر أيضا في أصوات الجماعة التي تؤيد البطل وتدعوه الى المضي، تردّد الجماعة:

أشلاؤنا أسماؤنا لا .. لا مفر[1]

وتدعو البطل الى التضحية التي تفوق قدرة الإنسان العادية، لأنه لا يملك غير جسده:

حاصر حصارك بالجنون[2]

وبالجنون

وبالجنون

ذهب الذين تحبّهم ذهبوا

فإما أن تكون

أو لا تكون

وهنا يتداخل الصوتان صوت الشاعر وصوت شكسبير حين يستمد منه هذه العبارة «نكون أو لا نكون، تلك هي المشكلة» ويوفق تماماً في وضعها في بناء القصيدة.

وكما كانت تلجا الشعوب القديمة الى الآلهة لإنقاذها في ساعات الشدة، يلجأ الشاعر هنا الى قدرة إلهية تنقذ الموقف:

يا خالقي في هذه الساعات من عدم تجل![3]

وشخصيات المشهد التراجيدي واضحة في هذه البطولة، إنهما طرفا الصراع:

---

(١) مديح الظل العالي، ص: ٢٤

(٢) نفسه، ص: ٢٥

(٣) نفسه، ص:٢٦

– الفلسطيني الذي يتوحد مع بيروت، ويمتلك قدرات غير عادية، ويواجه قدره:

إن الصليب مجالك الحيوي

مسراك الوحيد من الحصار الى الحصار

– وعلى الطرف الآخر يقف العدو مدجّجا بكل الزيف التاريخي، ويمثل دور الضحية عبر تاريخه الطويل، متوسّلا بدموعه، وها هو الآن يكشف عن حقيقته،

يخرج الفاشيّ من جسد الضحيه [1]

يرتدي فصلا من البارود: اقتل – كي تكونْ

عشرين قرنا كان ينتظر الجنونْ

عشرين قرنا كان سفّاحاً معمّم

عشرين قرنا كان يبكي .. كان يبكي

كان يُخفي سيفه في دمعته

أو كان يحشو بالدموع البندقيه

عشرين قرنا كان ينتظر الفلسطيني في طرف المخيّمْ

ويستمر الراوي في قصّ الأحداث التي وقعت في بيروت/ليلاً، بيروت/ فجر١، بيروت/ ظهرا يعرض فيها المشاهد الحقيقية التي حدثت في بيروت في أثناء حصارها، ناقلا عن الواقع حينا، ومازجا الواقع بشيء من الخيال والأسطورة حينا آخر، وقد استغل الشاعر هذه التقنية ليبث كل ما يعتلج في صدره من حزن وألم على لسان الراوي، وكانت كل هذه المشاهد مكملة لصورة المأساة ومقدمة للخروج من بيروت والضياع في البحر، وكانت خاتمة هذه المشاهد مذبحة صبرا التي لخصها درويش بأنها:

صبرا .. هوية عصرنا حتى الأبد

بهذه الكلمات البسيطة عبّر عن وحشية الأعداء، وجاءت منسجمة تماماً مع الجو العام ومتممة لبناء الفكرة، وذلك حين صارت صبرا تبكي نصفها المفقود بعد رحيل المقاتلين عنها:

صبرا، تغنّي نصفها المفقود بين البحر والحرب الأخيرة:

لِمَ ترحلونَ

وتتركون نساءكم في بطن ليل من حديد؟

---

(١) مديح الظل العالي، مجـ٢، ص: ٥١

لِمَ ترحلون

وتعلّقون مساءكم

فوق المخيم والنشيد؟

.....

كم مرّة ستسافرونْ

والى متى ستسافرونْ

ولأي حلْمٍ؟

وإذا رجعتم ذات يوم

فلأي منفى ترجعونَ،

لأي منفى ترجعون؟[1]

لقد سقط البطل بخروجه من بيروت، وانتهى فصل من الصراع، وبسقوط البطل تمّ الضياع.

ضاعت فلسطين كما ضاعت الاندلس، وصار الوطن حقيبة:

وطني حقيبه

من جلد أحبابي

وأندلس القريبه

وطني على كتفي

بقايا الأرض في جسد العروبهْ[2].

وبعد، فهذه المطوّلة التي تشابكت فيها الأصوات، صوت الراوي، صوت الشاعر، صوت الجماعة، صوت البطل، وقصت أحداثا مأساوية وقعت لشعب قاوم عدوا أقوى منه، وقدّم كل ما يستطيع، بل أنه تحمل فوق قدرته في سبيل أن يبقى ويحافظ على هويته، ولم يكن البطل فرداً ولكنه كان المجموع المحاصر في بيروت، وحين سقطت بيروت، سقط البطل الجماعة، وخرجت في هجرة لا تنتهي، وصار الوطن حلما، ليس من السهل تحقيقه في الواقع،

– وهل يجد المهاجر موجة؟

– يجد المهاجر موجة غرقت ويرجعها معه [3]

---

(١) مديح الظل العالي، مجـ٢، ص: ٥٣

(٢) نفسه، ص: ٥٩

(٣) السابق: ٦٨

وقد حوصر هذا الشعب كما حوصرت طروادة التي هزمت في النهاية، وسقط بطلها (هيكتور)، ولكن البطل عند درويش هو الجماعة.

ولا يجد البطل بعد سقوطه إلا أن يسلّي نفسه بالاعتزاز بماضيه وذكر أمجاده وما يتمتع به وطنه من مكانة دينية بين الشعوب:

... ولدت قرب البحرمن أم فلسطينية وأب[1]

أرامي، ومن أم فلسطينية وأب مؤابي. ومن أم فلسطينية

وأب آشوري. ومن أم فلسطينية وأب عروبي. ومن أم

ومن أم ... على حجر يقيد فوقه الرومان أسرى حربهم

وكل ذلك جاء على شكل مقطوعات، تناولت موضوعات مختلفة، لكنها تدور حول نقطة واحدة، هي بؤرة القصيدة، وهي الهجرة التي لا تنتهي.

وذلك مما يشجع على القول بأن هذه المطوّلة فيها نَفَس ملحمي، لأن عناصر القصيدة الملحمية ماثله فيها، ولا يعني ذلك أن الشاعر تخلّى فيها عن غنائيته، فالغناء تخلل القصيدة وخصوصا عندما كنا نسمع صوت الشاعر،وهو يتالم، أو صوت البطل وهو يتحدّى.

وإذا انتقلنا الى فحص بنية قصيدة أخرى لدرويش وهي قصيدة «مأساة النرجس ملهاة الفضة»[2] من ديوانه (أرى ما أريد) التي يؤرخها في آذار ١٩٨٩، فإن العنوان يوجه القراءة، على اعتبار أن العنوان بنية نصية، كما يفهم شعراء الحداثة من فلسفة العنوان. يلحظ القارئ هذه الثنائية التقابلية بين المأساة والملهاة منذ البداية، مأساة النرجس المنبثق من حطام العاشق ورماده، مقابل نقيضه ملهاة الفضة، يتقابل الورد والمعدن، التضحية والخيانة «ومن تقابلات العنوان تشق القصيدة طريقها نحو تقابلات مصيرية ذات إحالات إلى النرجس التضحية، والفضة/ الخيانة دائما»[3].

ويستهل درويش القصيدة بقوله:

عادوا...

من آخر النفق الطويل الى مراياهم .. وعادوا

حين استعادوا ملح إخوتهم، فرادى أو جماعات، وعادوا

---

(١) مديح الظل العالي، مجـ٢، ص: ٦٩

(٢) الديوان، مجـ٢، ص:٤١٧

(٣) حاتم الصكر: «مالا تؤديه الصفة: المقتربات اللسانية»، دار كتابات، بيروت، ط١ ١٩٩٣، ص:١١٠

من أساطير الدفاع عن القلاع الى البسيط من الكلام

فالشاعر هنا راو عليم، علم الأحداث واكتفى بروايتها. وتصدّر الفعل (عادوا) يخلق فضاء السرد في القصيدة منذ بدايتها، محقّقا جوّ العودة الأسطورية التي تنبثق دائماً من وجودها ذاته، مستعينا بانبعاث طائر الفينيق في الأسطورة، الذي يموت ليبعث من جديد.

تبدأ القصيدة بالفعل (عادوا). وتنتهي بالفعل (يرجعون)، فالعودة هي الحلم الذي يستطيع الفلسطيني أن يكرّره عدّة مرات ويواجه به عدوه، بأن يبقى حنينه الى الأرض متوهجا.

والعودة/ الحلم تفترش هذه القصيدة الانسيابية غير المجزّأة، يروي فيها الشاعر/ الرواي هذه المسيرة بما فيها من أحزان وآلام شهدتها هذه الأرض من خلال مرور أمم كثيرة عليها وصراعها حولها:

«هبّتْ رياح الخيل، والهكسوس هبّوا، والتّتار مقنعين[1]

وسافرين. وخلّدوا أسماءهم بالرمح أو بالمنجنيق ... وسافروا

لم يحرموا إبريل من عاداته: يلد الزهور من الصخور

ولزهرة الليمون أجراس، ولم يصب التّراب بأي سوء

أي سوء، أي سوء بعدهم. والأرض تورث كاللغة».

فمرور الشعوب على هذه الأرض لم يمح هويتها. فقد بقيت متمسكة بهويتها، وان ابتعد عنها أهلها الى حين:

«لم يذهبوا أبداً ولم يصلوا؛ لأن قلوبهم حبات لوز في الشوارع، كانت الساحات أوسع من سماء لا تغطيّهم، وكان البحر ينساهم، وكانوا يعرفون شمالهم وجنوبهم، ويطيّرون حمائم الذكرى إلى أبراجها الأولى، ويصطادون من شهدائهم نجما يسيّرهم الى وحش الطفولة».[2]

فهذه العودة الأسطورية متكررة، يقودها، دائما، بطل اسطوري يقوم من الرماد دائما ... وهذا البطل لا يصل الى غايته دائما:

كلّما قالوا:

وصلنا ... خَرَّ أولهم على قوسِ البداية

---

(١) الديوان. مجـ٢، ٤٢٠

(٢) الديوان مجـ٢، ٤٢١

ويلتفت درويش/ الراوي الى النشيد الجماعي، بعد السرد بضمير الغائبين، عادوا، فيقول:[1]

يا نشيد !خذ العناصر كلّها

واصعدْ بنا

سفحا فسفحا

واهبطّ الوديان

هيّا يا نشيد

فأنت أدرى بالمكان

وأنت أدرى بالزمان

وقوة الأشياء فينا

كما أنه ينتقل الى مناجاة البطل الذي يسقط دائما منذ البداية ثم ينهض ليبدأ من جديد:[2]

«.... أيها البطل ابتعد عنّا لنمشي فيك

نحو نهاية أخرى فتَبًّا للبداية. أيها البطل المدرّج بالبدايات الطويلة قل لنا: كم مرّة ستكون رحلتنا البداية؟»

ويسرد الراوي/ الشاعر هذه السيرة. التي تشبه السيرة الشعبية الى حدّ ما، بأبطالها، وخروجها الجماعي، كما أنه يمزجها بجو اسطوري شبيه برحلة (أوليس) الى الوطن.

وحتى يبقي حلم العودة قريبا من الواقع فإنه ينشر جزئيات، هذا الواقع حين يرسم المشهد المكاني، يقول:[3]

عادوا ليحتفلوا بماء وجوههم، ويرتّبوا هذا الهواء

ويزوّجوا أبناءهم لبناتهم، ويرقّصوا جسدا توارى في الرخام

ويعلقوا بسقوفهم بصلا وبامية، وثوما للشتاء

وتصل القصيدة الى ذروة السرد في نهايتها، حين تتدافع الأفعال، ويختلط الحلم بالرجوع:

ويعرف أنه قد كان يحلم،

يعرفون، ويحلمون، ويرجعون، ويحلمون، ويعرفون، ويرجعون، ويرجعون، ويحلمون،

---

(١) الديوان، مجـ٢، ٤٢١

(٢) الديوان، مجـ٢، ص: ٤٢١

(٣) الديوان، مجـ٢، ص:٤١٩

ويحلمون، ويرجعون

وتنتهي القصيدة بالفعل (يرجعون) المنبثق من الحلم، وهو حلم قائم على المعرفة.

فهذه القصيدة سرد ملحمي، تتناوب مهمة السرد فيها ثلاثة ضمائر:

ضمير الغائبين: عادوا

وضمير المتكلمين، الذي يتوجه فيه الشاعر الى الجماعة المنشدة:

يا نشيد خذ العناصر كلها

واصعد بنا

سفحا فسفحا

واهبط الوديان

هيّا يا نشيد

فأنت أدرى بالمكان

وأنت أدرى بالزمان

وقوة الأشياء فينا.

وصوت البطل المتكلم المفرد:

إني قد دافعت عن سفري الى قَدَري أدافع عن نشيدي

بين النخيل وظلّه المثقوب. من عدمي سأمشي من جديدِ

ويقف الشاعر السارد خلف هذه الضمائر لينسج القصيدة مسيطراً على أحداثها التي ما إن تبدأ حتى تنتهي، مازجاً الواقعي بالأسطوري بالديني على نسق مفهوم القصيدة الملحمية.

الفصل الثاني

– اللغة في شعر محمود درويش

.....

* المعجم اللغويّ

* تركيب الجملة

* التناصّ

* الرمز والأسطورة

المعجم اللغوي لدرويش

إن التجربة الشعرية تشمل جانبا فكريا، والانفعالات الخاصة بالتجربة الشعرية ليست انفعالات فطرية غريزية، وإنما هي تأثيرات قد حُوِّلت إلى أفكار بفعل الوعي، و«الأثر الفني ليس نتيجة التجربة العملية فقط وإنما هو نتيجة مافي الفنان من تباين وفردية وذاتية»[١]

وتقوم التجربة الشعرية بتنظيم الذهن على نحو مباشر وعلى نحو غير مباشر؛ على نحو مباشر لأن التجربة الشعرية ذاتها تتميز بالنظام البديع، وعلى نحو غير مباشر، لأنه يشجع على إيجاد عادة التأمل في الذهن،[٢] وبهذا يستطيع الشعر أن يساعد المبدعين على إدراك ما هو عميق ومهم في الحياة.

والتجربة الشعرية في أساسها تجربة لغة، كما يقول محمد غنيمي هلال: إن أولى مميزات الشعر هي استثمار خصائص اللغة بوصفها مادة بنائية[٣] فالكلمات والعبارات في الشعر يقصد بها بعث صور إيحائية، وفي هذه الصور يعيد الشاعر الى الكلمات قوة معانيها التصويرية الفطرية في اللغة[٤]

والشاعر الحق هو الذي تتضح في نفسه تجربته، ويقف على أجزائها بفكره، ويرتبها ترتيبا قبل أن يفكر بالكتابة[٥]، كما أن الشاعر يعبر في تجربته عما في نفسه من صراع داخلي، سواء أكانت تعبيراً عن حالة من حالات نفسه هو، أم عن موقف إنساني عام تمثله.

والشاعر في محاولته المستمرة للكشف عن الجوانب الجديدة في الحياة، وللكشف عن صورة هذه الجوانب الجديدة داخل وعيه الفردي والجماعي، يحاول باستمرار الكشف عن لغة جديدة. فكل تجربة لها لغتها الخاصة من حيث علاقتها بظروف معينة وأفكار وتصوّرات وآراء وقضايا تتشكل باستمرار تشكلا يتناسب وواقع الحياة المتغير[٦].

---

(١) السعيد الورقي: «لغة الشعر العربي الحديث»، دار النهضة، بيروت، ١٩٨٤، ص: ٥٨

(٢) هاملتون: الشعر والتامل» ترجمة مصطفى بدوي ص:١٠٣، ١٠٤

(٣) محمة غنيمي هلال: «النقد الأدبي الحديث»، دار الثقافة، بيروت، ١٩٧٣، ص:٤١٥

(٤) السعيد الورقي، ص: ٦٤

(٥) محمد غنيمي هلال: «النقد الأدبي الحديث»، ص:٣٨٣

(٦) السعيد الورقي، لغة الشعر الحديث، ص: ٦٤، ٦٥

وتشكيل اللغة الجديدة يتأتّى للشاعر حين يتناول الألفاظ ثم يديرها في نفسه، حتى إذا ما تلاءمت مع تجربته الذاتية، يعيد ترتيبها ووضعها في سياق خاص به، وإذا المفردات من خلال سياقها ذات معان جديدة، تقول لنا ما لا تقوله وهي في وضعها الطبيعي. إذ إن استخدام الكلمات بأوضاعها القاموسية لا ينتج الشعرية، بل ينتجها الخروج بالكلمات عن طبيعتها الراسخة الى طبيعة جديدة»[1] «فاللغة الشعرية هي موت اللغة وانبعاثها من جديد على يد الشاعر الماهر. والشاعر مخترع للغة، بمعنى أنه يوظفها توظيفا خاصاً يتلاءم مع تجربته الشعرية. فلغة الشعر هي التجربة الشعرية مجسمة من خلال الكلمات وما يمكن أن توحيه هذه الكلمات»[2].

وعلى هذا الأساس عَدّت نازك الملائكة اللغة «كنز الشاعر وثروته، وهي جنيته الملهمة، في يدها مصدر شاعريته ووحيه، فكلما ازدادت صلته بها وتحسسه لها، كشفت له عن أسرارها المذهلة...»[3] والشاعر الناجح هو الذي يستطيع اختيار الألفاظ واستعمالها استعمالا ناجحا، فتؤثر تجربته الانفعالية في المتلقي.

واللغة الشعرية تتسم بسمات ذات بنية تركيبية، وعلى هذا الأساس فإن ألفاظ اللغة جميعها صالحة للاستخدام، لأن اللفظة منفردة لبنة في يد الشاعر الماهر، يمنحها طاقة شعرية بقدرته الذاتية.

ويتصل المعجم الشعري للشاعر، عموما، بما تراكم من الفاظ الأمة على مرّ العصور، غير أن الشاعر ينميّ مفرداته الخاصة تبعا لتجربته، فضلا عن تأثّره بالتطورات الحضارية وتحصيله المكتسب. وإن شيوع ألفاظ معينة في قصائد شاعر ما يشير الى أن تجربة خاصة تكوّنت لدى الشاعر تحتاج الى شبكة لفظية ذات دلالات معنوية ونفسية تناسب هذه التجربة، وتعبر عن تلك الحالة الانفعالية التي تسيطر على الشاعر، ثم إن إلحاح تلك الألفاظ واختيارها يؤكد هذه الحالة التي تضغط عليه.

وموقف الشاعر من لغته وتعامله هو الذي يحدّد مفهوم لغة الشعر لديه، وهذا يفسر اختلاف المفهوم الشعري ومكوّناته ووظائفه.

أما بالنسبة لتجربة محمود درويش الشعرية فإن المتتبع لأحاديثه يستطيع أن يقف على مفهوم التجربة الشعرية لديه. يقول:

«إننا شعراء قضية قبل كل شيء» كما وضح هذا المفهوم في جواب عن سؤال طرح عليه،

---

(١) جان كوهن، «بنية اللغة الشعرية» مصدر سابق، ص: ١٢٩

(٢) السعيد الورقي: لغة الشعر الحديث، ص: ٦٤

(٣) نازك الملائكة،: «الشاعر واللغة»، مجلة «الآداب» عدد(١) تشرين الأول، ١٩٧١، ص:١١

فقال: «أن أنقل قضية شعبي بكل أبعادها الى الصفحات التي تستحقها في ديوان الشعر الإنساني»[1] إنه يرى مهمته الشعرية أن يبني وطنا من الكلمات مادام غير قادر على بناء وطن في الواقع. ويعلن هذا فيقول: هذا هو عجزي وهو قوتي في الآن نفسه. أنا لم أسع الى ذلك ولكنني أقبله. أحاول أن أبني وطنا معنويا بالكلام، فالوطن حلم متفكك أعيد تشكيله بالشعر، فشرط جدارتنا في الوجود هو أن نتمكن من صياغة وطننا[2].

وتتمثل تجربته الشعرية في الأدوار التي يجب أن يؤديها الشعر بتوعية الجماهير بقضاياها، ودفعها الى المشاركة في عملية تغيير الواقع وتحسينه من أجل تحقيق أهدافها.

وهذه الرؤية لا تنحصر في الإنسان الفلسطيني والقضايا الوطنية والقومية، وانما تمتد لتشمل قضايا التحرر والقضايا الإنسانية بمفهومها الواسع. يقول: تتجاوز همومي قضايا وطني، فانا أحاول العثور على وحدة العالم، لكني أرى أن العالم يبدأ من بيتي، أكتب عن الإنسان المعذب في كل مكان، وأنا شديد الالتحام وجدانيا وأدبيا وسياسيا بالوطن العربي الكبير»[3].

ودرويش في تحديده لمفهوم التجديد في لغة الشعر لم يهمل جانب التراث، بل وضع التراث في مقدمة القضايا، فالجديد لا يعني نفي القديم، بل يجب أن يكون القديم نقطة انطلاق «لأن المحافظة على ما هو حيوي في القديم هي المحافظة على المقدمات، لمتابعة الحركة، والجديد لا ينفي القديم كله»[4] والتجديد يفرضه المضمون المتجدد الناتج عن الواقع المتجدد.

لقد عاش درويش الكارثة منذ طفولته، عاش التشرّد والغربة، وظلت الذكريات المرّة تعيش في ذهنه، كما يقول: «ان طفولتي هي بداية مأساتي الخاصة التي ولدت مع بداية مأساة شعب كامل...»[5].

لقد حمل درويش مأساة الطفولة في نفسه وذاكرته وصوّرها في قصيدته «أغنية ساذجة عن الصليب الأحمر» يتوجه فيها إلى أبيه، يسأله فيها عن هذه الحالة المؤلمة، يقول[6]

يا أبي ! هل غابة الزيتون تحمينا إذا جاء المطر؟

وهل الأشجار تغنينا عن النار، وهل ضوء القمر

سيذيب الثلج، أو يحرق أشباح الليالي

---

(١) محمود درويش: «شيء من الوطن» دار العودة، بيروت، ص:٦٨٦

(٢) هذه العبارات لدرويش أخذتها عن شريط مسجل في تونس.

(٣) محمود درويش، مجلة الآداب، كانون الأول (ديسمبر)، ١٩٧٠، ص:٨

(٤) محمود درويش: «شيء من الوطن»، ص ٢٢٣

(٥) السابق، ص: ٢٤١

(٦) ديوان محمود درويش، مجـ١، ص:١٩٧

إنني أسأل مليون سؤال

وبعينك أرى صمت الحجر

فأجبني يا أبي، أنت أبي

أم تراني صرت ابنا للصليب الأحمر؟!

وكما كانت طفولته مرحلة عذاب وحرمان، كانت مرحلة وعي مبكر منفتح على الوطن، كانت مجالا تعرّف فيه على العالم المعقد الذي تكّون فيه قاموسه اللغوي:

(اللاجئون، الاحتلال، الحدود، الحرب، وكالة الغوث، العودة، فلسطين...)

وبعد أن تفتح ذهنه على مأساة الوطن انقلب الحزن والألم حقدا، وانعكس ذلك على لغة قصيدته، فجاءت حافلة بالكلمات المعبرة عن الغضب، داعية الى التحرر، يقول:

الزنبقات السود في قلبي

وفي شفتي اللهب[1]

من أي غاب جئتني

يا كلّ صلبان الغضب!

....

بايعت أحزاني

وصافحت التشرّد والسّغب

غضب يدي ..

غضب فمي ..

ودماء أوردتي عصيرٌ من غضب

وقد حفلت قصائد المرحلة الأولى بغنائية واضحة، عبّرت فيها ذات الشاعر عن الألم والحزن والتشرّد والنفي والصلب، كما نرى في قصائده:

(عن إنسان، وعاد.. في كفن، رسالة من المنفى، عن الصمود، من ديوانه (أوراق الزيتون) المجلد الأول.

ومأساة الوطن والطفولة التي ولّدت في نفسه مشاعر الحزن والغضب، فجّرت فيه الشوق العميق للوطن وأطفال الوطن، وقد عبر عن ذلك في قصيدته «أهديها

---

(١) الديوان، مجـ١، ص:٧

غـــزالا»[1]

التراث في لغته

ان المتتبع للغة القصيدة في دواوينه (أوراق الزيتون، عاشق من فلسطين، آخر الليل) يلحظ بوضوح أنه اتخذ من اللغة الشعبية السائدة وسيلة للتعبير عن تجربته الشعرية. وقد خدمته هذه اللغة ومكنّته من إيجاد نوع من التواصل بينه وبين المتلقي لتحقيق الوعي الجماهيري الذي كان ينشده، يقول:[2]

قصائدنا بلا لون

بلا طعم.. بلا صوت

إذا لم تحمل المصباح من بيت الى بيت

وقد حرص على تسجيل صور الحياة الشعبية واليومية بلغة بسيطة مباشرة، ابتعدت عن الغموض، كما يقول في قصيدته «رسالة من المنفى»:

وكيف حال إخوتي

هل أصبحوا موظّفين؟

سمعت يوماً والدي يقول

سيصبحون كلهم معلمين

سمعته يقول:

(أجوع حتى أشتري لهم كتاب)

لا أحد في قريتي يفك حرفا في خطاب[3]

وقد صاغ درويش اللغة الشعبية في مستويات أسلوبية متعددة، منها: إعادة الجمل من مقاطع الأغاني الشعبية، كما يقول في قصيدة موال:[4]

«يما .. مويل الهوى

يما .. مويليّا

ضرب الخناجر.. ولا

---

(١) الديوان، مجـ١، : ص ٩٥

(٢) الديوان، مجـ١: : ص ٥٤

(٣) الديوان جـ١، ص:٣٥

(٤) السابق: ١٧٧

حكم النذل فينا»

كما أنه يستدعي، أحيانا، بعض التعابير المحفوظة التي جرت على ألسنة العامة فيضمنها قصيدته، ومن أمثال ذلك قوله في قصيدة «في انتظار العائدين»: من ديوانه «عاشق فلسطين»: يقول:

يا أمّنا انتظري أمام الباب. إنا عائدون

هذا زمان لا كما يتخيّلون ...

بمشيئة الملاح تجري الريح ...

والتيّار يغلبه السفين![1]

وكما يقول أيضا في قصيدة «الجسر» من ديوانه (حبيبتي تنهض من نومها):

كانوا ثلاثة عائدين

شيخ وابنته وجندي قديم

يقفون عند الجسر ...

.....

قال الشيخ منتعشا

وكم من منزل في الأرض

يألفه الفتى[2]

وقد استمد من بيئته المحلية كثيرا من الألفاظ المستعملة في الحديث اليومي مثل: قمباز، عمامة، عباءة، وشاح (عاشق من فلسطين)، وكالة الغوث، جواز السفر، بطاقة تشريد، (حبيبتي تنهض من نومها) اللاجئ، المنفى، المشردون، (أوراق الزيتون).

وتراجعت مثل هذه الألفاظ في دواوينه اللاحقة لتحلّ محلها مفردات جديدة تناسب المرحلة.

وقد اتسمت لغة درويش بحضور مفردات منتقاة من القرآن والانجيل والتوراة، وتعد المفردات التالية من أبرزها: المسيح وموضوع صلبه، نوح مقرون بالطوفان، أيوب، حبقوق، هاجر، يوسف، سدوم، وللصليب خصوصية لديه لارتباطه بفلسطين منذ القدم، فقد استخدم درويش لغة الانجيل لتصوير حالات العذاب التي يمرّ فيها الفلسطيني، يقول:[3]

المغنّي على صليب الألمْ

---

(١) الديوان، مجـ١: ص:١٠٧

(٢) نفسه، ص:٣٥٤

(٣) الديوان، مجـ١، ص:٨٥

جرحه ساطع كنجمْ

قال للناس حوله

كل شيء.. سوى الندم:

هكذا متّ واقفا

واقفا مت كالشجر!

ويقول في قصيدة «شهيد الأغنية»:

ماكنت أول حامل إكليل شوك

لأقول للسمراء إبكي!

ومفردة البحر أثيرة لديه، تتردد بكثرة في دواوينه الأخيرة: (أحبك أولا أحبك)، (محاولة رقم ٧) (تلك صورتها)، (مديح الظل العالي). كما جاء في دراسة محمد عبد المطلب بعد أن قام بدراسة احصائية لتكرار هذه الكلمة في شعره.[١]

دلالة الأرض/ المرأة في شعره

ويتمحور معجم درويش حول رمزين أساسيين هما الأرض والمرأة، وكلا المفردتين رمز للخصب والحياة، الأرض عنده مقدسة كما أن المرأة مقدسة، فهو حين يذكر المرأة يذكر رصيدها الديني والعاطفي، يقول في قصيدته أعراس:[٢].

عاشق يأتي من الحرب الى يوم الزفاف

يرتدي بذلته الأولى ويدخل

حلبة الرقص حصانا

من حماس وقرنفل

وعلى حبل الزغاريد يلاقي فاطمة

فهو حين يسمّي المرأة يذكر اسم فاطمة لما لها من قداسة دينية.

والمرأة حين تقوم بفعل الاستشهاد يصبح اسمها خديجة، فترتفع درجة قداستها، حيث تعلو مرتبة الأم الزوجة على مرتبة الابنة»[٣]. يقول في قصيدة الأرض:

---

(١) محمد عبد المطلب: زيتونة المنفى، ص: ١٠٣

(٢) الديوان مجـ١، ص: ٥٩١

(٣) عبد العزيز موافي، «ثنائية الأرض والمرأة وانتهاك المقدس، مجلة (القاهرة) يونيو، ١٩٩٥، ص ٦٤

أنا الأرض

والأرض أنتِ

خديجة

لا تغلقي الباب

لا تدخلي في الغياب[1]

والأرض هي التي تحلّ دائما في المرأة:

أنا الأرض منذ عرفت خديجة

لم يعرفوني لكي يقتلوني

بوسع الناي الجليلي أن يترعرع بين أصابع كفّي ويرسم

هذا المكان الموزع بين اجتهادي وحب خديجة[2]

ويرى درويش الأرض دائما على هيئة امرأة، لذا فإنه كثيرا ما يخاطب الأرض مسبوقة بكلمة سيدتي:

أرجوك سيدتي الأرض

أن تخصبي عمري المتمايل

بين سؤالين: كيف؟

وأين[3]

٥٢٥٠٧١

(١) الديوان، جـ١، ص:٦٣٥

(٢) نفسه: ٦٣٥

(٣) السابق: ٦٣٥

ولكي يؤكد درويش حلول الأرض/ الوطن بالمرأة، فانه ينسى امرأته أي أرضه، كي ينساه رجال الأمن:

أنساك أحيانا لينساني رجال الأمن

يا امرأتي الجميلة تقطّعين

القلب والبصل الطريّ وتذهبين

الى البنفسج

فاذكريني قبل أن أنسى يديّ[1]

والأرض عنده لا ترتبط برمز المرأة دائما، فهي، أحيانا، تتحرّر منها لكي تدخل في علاقات ترابطية أخرى، تمثل تجلّيات لها، مثل (السنونو، الياسمين، المخيم، المنفى، الطيور، الطحين، السنبلة).

دلالة الحلم في قصيدته

وبعد خروج درويش من فلسطين، ومن منطلق ارتباط اللغة بالتجربة الشعرية وظروفها الخارجية، فقد تحوّلت لغة درويش في هذه المرحلة من لغة الانفعال والعاطفة التي اتسمت بالبساطة والوضوح الى لغة الحلم ولغة التعقيد ذات الطبيعة الجدلية والتحليلية. حين تعرّف درويش على الأوضاع الحقيقية في الوطن العربي الذي كان يأمل فيه كثيرا بتحرير الأرض وإعادة الحق، لقد أصيب طموحه بصدمة شديدة، فتحول الى الحلم، علّه يعينه على الصمود ويبقي في نفسه بقية من الأمل. وفي خضم هذا الصراع تختفي الحقيقة وتتحول الى حلم، عبّر عنه درويش بقوله:

ويا أيها الوطن المتكرر في الأغاني والمذابح

كيف تتحول الى حلم وتسرق الدهشة لتتركني حجرا

لعلك أجمل في صيرورتك حلما، لعلك أجمل[2]

---

(١) الديوان مجـ١، ص: ٦٦٢

(٢) الديوان، مجـ١: ٣٧٥

في هذا التصور الجديد يريد درويش أن يصل الى الحقيقة عن طريق الحلم، لذا فإنه يرى الحلم أكثر صدقا من الواقع، لأنه يقربه من حقيقة يأبى الواقع الاقرار له بها، ولهذا تتكرر لفظة الحلم في هذه المرحلة، ويصير الحلم رمزاً لصورة الوطن، ويصير الانتماء الى الحلم انتماء الى الوطن:

الحلم أصدق دائما. لا فرق بين الحلم
والجسد المخبأ في شظيه
والحلم أكثر واقعيه[1]

وهو في اقترابه من الواقع وانتمائه الى الحلم أخذ معجمه اللغوي يختار لغة جديدة، تناسب الحلم وتعبر عن الاغتراب. ومن أمثال هذا قوله: (الغزاة يمشّطون يديك من آثار ظهري، لي زنزانة جنسية كالبحر، أمعدن الأحلام، الفتيات تخرج من أزيز الطائرات، مطر على خيل، خيل على ليل، حصان على وتر الجنس، وضعت البحر في صحن خزف...) وهو في هذا التشكيل الجديد جعل من كل لفظة رمزاً يشير الى شيء ويدعو القارئ الى التأمل ... كما أخذت هذه العلاقات اللغوية الجديدة تخفي وراءها عالما مشحونا بالدلالات، بحيث صارت القصيدة وحدة رمزية متكاملة، وصار الرمز يستغرق القصيدة كلها[2] ويجعل منها عالما متشابكا لا تتحدّد ملامحه الا بربط جزئياته جميعها بعضها ببعض من جهة، وربط الرمز بعلاقاته الخارجية والداخلية، من جهة ثانية.

وهذه الطريقة الجديدة في استخدام الرمز نابعة، بدورها، من التجربة الجديدة والتطور الجديد نحو القصيدة (الرؤيا) التي هي نسيج يعيد تركيب الواقع بجزئياته عبر طموح الشاعر العربي المعاصر الى تحويل الشعر من مجرد صوت يصف الحدث الى صوت فاعل داخل حركة المسار التاريخي للحركة الثورية العربية»[3].

ففي قصيدة «الرمل»[4] مثلا نرى لفظة الرمل هي الرمز الذي يستغرق القصيدة، تبدأ من نقطة غامضة مبهمة «إنه الرمل، مساحات من الأفكار والمرأة» ثم يأخذ بالوضوح شيئاً فشيئا، مع قراءة القصيدة والتواصل معها:

أرى فيما أرى النسيان، قد يفترس الازهار والدهشة
والرمل هو الرمل، أرى عصراً من الرمل يغطّينا،

---

(١) الديوان جـ١، ص:٥١٢

(٢) يتضح ذلك جيداً في (تلك صورتها وهذا انتحار العاشق، طريق دمشق الرمادي، الرمل، نشيد الى الأخضر).

(٣) إلياس خوري، مجلة «شؤون فلسطينية»، عدد (٣) يوليو، ١٩٨٤

(٤) الديوان، مجـ١،: ٦٢٦

ويرمينا من الأيام

ضاعت فكرتي، وامرأتي ضاعت،

وضاع الرمل في الرمل ...

وما أن نصل الى نهاية القصيدة حتى يتضح المعنى وتظهر الفكرة المسيطرة على الشاعر. فالرمل في هذه القصيدة هو رمز لعصر أو مرحلة شبيهة بدوّامة تضيع فيها معالم الحقيقة، وتضيع فيها ملامح الوطن الذي رمز له الشاعر بلفظة «امرأتي».

التضاد في قصيدته

وتحت تاثير الصراع بين الحقيقة والواقع برزت لغة جديدة في قصيدة محمود درويش، وهي لغة التضاد والمتناقضات التي تمثل هذا الصراع.

ومن الكلمات التي استعملها درويش في البداية (لقاء/ وداع، سكوت/ صراخ، ابتعدت/ اقتربت، الخروج/ الدخول، البداية/ النهاية) ثم تتسع هذه الظاهرة فتحتل حيزا أكبر في قصيدة درويش، بحيث صارت تقوم عليها مقاطع كاملة من قصيدته، ويظهر ذلك واضحا في قصائده (مزامير، موت آخر وأحبك، بين حلمي وبين اسمه كان موتي بطيئا).

يقول في قصيدته «بين حلمي وبين اسمه كان موتي بطيئا»:[1]

هي الشيء أو ضدّه، وانفجارات روحي

هي الماء والنار، كنا على البحر نمشي – .

هي الفرق بيني .. وبيني.

وأنا حامل الاسم أو شاعر الحلم. كان اللقاء سريعا

أنا الفرق بين الأصابع والكف. كان الربيع

قصيرا. أنا الفرق بين الغصون وبين الشجر

كنت أحلمها ، واسمها الآن يتضاءل. كانت تسمى

خلايا دمي . كنت أحلمها

والتقينا أخيرا

أحاول شرح القصيدة كي أفهم الآن ماذا حدث ...

ويقول في قصيدته «مزامير»:[2]

---

(١) الديوان، مجـ١، ص:٤٩٧

(٢) الديوان، مجـ١، ص:٣٧٤

لكي أذكر أن لي سقفا مفقودا

ينبغي أن أجلس في العراء.

ولكي لا أنسى نسيم بلادي النّقي

ينبغي أن أتنفس السل

.....

ولكيلا أنسى أن جبالي عالية

ينبغي أن أُسَرِّحَ العاصفة من جبيني

ولكي أحافظ على مُلْكية سمائي البعيدة

يجب الا أملك حتي جلدي

وخير مثال على بيان لغة الحوار الجدلي قصيدة درويش (طريق دمشق).

يقول:

آه، ما أصغر الأرض!

ما أكبر الجرح

...

ما أكبر الأرض!

ما أصغر الجرح [1]

وقد أكثر درويش من ذكر الألوان في هذه القصيدة، الأبيض والأزرق، والأخضر، وقد استعمل (الأبيض) بمعنيين متباعدين، أحدهما يعني السلام أو الطمأنينة، «وأبيض فوق سطوح دمشق» والثاني بمعنى السكينة: «هذا النهار يعود من الأبيض السابق»، «من الأبيض ابتدأ الأزرق».

إن إقحام المتغايرات على بعضها نهج يلجأ إليه درويش ليعبر عن تمزقه الداخلي ويعكس بذلك القطيعة المباشرة بينه وبين الواقع العربي الراهن. «ولعل الغاية اللاشعورية النهائية التي تؤديها مثل هذه التقنية هي أن درويش يود التعبير عن انبثاق الارتقاء من الاتّضاع، بسبب أن الأشياء قد تلد ضدها، أي أن المرحلة التاريخية الأسمى ستخرج من هذا التدنّي الحاصل، كما عبر عن ذلك بقوله: «دمشق انتظرناك كي تخرجي منك» [2] ونرى أن لفظة الحلم تتردد كثيرا في هذا الديوان حتى أن بعض القصائد قد تغير عنوانها، فبعد أن كان (حوار مع مدينة) صار (بين حلمي

(١) الديوان، طريق دمشق ، مجـ١: ص:٦٥٤

(٢) يوسف اليوسف، السابق. ص ٢٦

وبين اسمه كان موتي بطيئا).

ولغة الحلم تفضي الى الترميز، وهذا ما سنبحثه لاحقا، وقد بالغ درويش أحيانا في هذا الترميز؛ مما زاد درجة الغموض في بعض قصائده، كما يقول مثلاً:

«هنا الخروج. هنا الدخول. هنا الذهاب هنا الإياب، ولا مكان هنا، أنا الزمن الذي لن تفهموني خارج الزمن الذي ألقى بكم في الكهف»(١)

وانتقال درويش من التقنية البسيطة الى التقنية المركبة قد أدى، بالضرورة، الى تعقيد المعاني التي تحملها المفردات، فكل تطور في الوعي يؤدي الى تطور في اللغة.

لهذا نجد أن معجم درويش الذي اعتاده في الستينات قد تغير جذريا، فبعد أن كانت الكلمات شفافة قريبة المعنى أصبحت مكثفة ومحمّلة بدلالات تاريخية اسطورية دينية، حين نقرأ في سياقاتها، مثل:

(المرايا، الخلافة، الغريب، الحلم، الرحيل، الحجر، الزمان، المكان، السلاسل).

وعلى الرغم من الحالة النفسية الممزقة التي يشعر بها درويش إلا أنه يظل متمسكا بالأمل:

أحب البحار التي سأحب

أحب الحقول التي سأحب

ولكن قطرة ماء على ريش قبرة في حجارة حيفا

تعادل كل البحار

وتغسلني من ذنوبي التي سوف أرتكب(٢)

وإذا كان الرمادي «من البحر الى البحر» فلم يبق على درويش غير الانفلات من هذه المرحلة كي يحقق هدفه:

«كي أطأ الأفق الرمادي/ وكي أجرح لون المرحلة»

ودرويش في هذه المرحلة غير قادر على قبول الواقع، بل يرفضه، ويلجأ الى فضحه وتعريته، يقول:

«المطرب الرسمي يصنع من جلودنا وتر الكمان ويطرب المتفرجين»

وعلى المستوى الفلسطيني فإن كشف الواقع يأخذ شكل الإحساس بالتقصير الذاتي. يقول في رثائه لكمال ناصر:

---

(١) الديوان، مجـ١«الخروج من ساحل المتوسط» ص: ٤٨٥

(٢) الديوان ، مجـ١ «النزول من الكرمل»، ص:٤٧٧

«السفح أكبر من سواعدهم»

وقد يكون درويش قد تمكّن من الاطلاع على بعض أسرار الواقع، فدفعه الى القول في قصيدة «كأني أحبك»

«وكل البلاد مرايا»

أليس هو القائل:

«ما أكبر الفكرة!

ما أصغر الدولة»![1]

وقد يكون هذا الاكتشاف دفعه أيضا الى أن يقول في قصيدة «الخروج من ساحل المتوسط »:

«رأيت الأنبياء يؤجرون صليبهم

وأستاجرتني آية الكرسي دهراً، ثم صرت بطاقة للتهنئات»

اللعب بألفاظ اللغة

تحت تاثير الواقع المر الذي يقاسيه قد يندفع درويش احيانا للعب بألفاظ اللغة، يقول:

«البحر دهشتنا، هشاشتنا

وغربتنا ولعبتنا

ويقول:

من لابّرله

لابحرله»

وقد يخرج اللعب عن مضمونه ليشكل سخرية تتّخذ أكثر من مظهر، تتجلّى صريحة حينا:

«... أمريكا هي الطاعون، والطاعون أمريكا

وأمريكا لأمريكا»[2]

أو ترد خفية وتعلن عن نفسها في شكل كلمات متراصة لا تظهر بينهما علاقة واضحة:

كما جاء في قصيدته، «مديح الظل العالي»:

«ستمضي القافلة

جازاك ربك سوف تمضي القافلة»

«لاليس شعرا أن ترى قمرا ينقط خارطة»

---

(١) الديوان، مجـ٢، ص:٧٧

(٢) الديوان، مجـ٢، ٤٣٢

ويقول في «أحمد الزمتر»

آه، يا وطن القرنفل والمسدس

هذه أمم تفتّش عن إجازاتها من الجمل المزخرف»

* ويتجلّى اللعب أيضا في شكل بعثرة للأزمنة والأمكنة فيصبح النص:

« موضعا تتعاصر فيه الأزمنة جميعها والأمكنة كلها، وتتوالد الرموز الدالة على تلك الأمكنة: روما/ أثينا، صور، قرطاج/ الأندلس/ دمشق ... وتتوالد الأسماء الدالة على الأزمنة أيضا: آدم، كلكامش، هرقل، أوليس/ مريم ....»[1]

ويرد اللعب أيضا في شكل مزج الغرائبي الخارق بالمتداول اليومي على النحو:

«رجال صاروا شجرا من المرجان في قيعان البحار» والعادي المعروف» قوم يعلّقون بسقوفهم بصلا .. وبامية وثوما للشتاء/ بقر ينام ويمضغ الأعشاب».

كما قد يصل اللعب الى حد التصرف بالشعر القديم[2] حين يتمثله في النص: «لها أيطلا ظبي وساق نعامة وجناح شحرور وومضة شمعدان.» وقد يحرف الكلمات عن مواضعها ويتلاعب بالاستعارات المعروفة، من ذلك مثلاً:

* ما سوف يحدث للصقور إذا استقرت في القصور

* فتنة أو محنة[3]

كما يتلاعب بالكلمات والضمائر:

* تاريخنا تاريخهم/ نهايتنا بدايتنا

* بلادنا هي أن تكون بلادنا، وبلادنا هي أن تكون بلادها

أحتاج ما يجب

يجب الذي يجب

---

(١) محمد لطفي اليوسف، «عن الشعر ومكائد الطفل»، زيتونة المنفى، ص:٣٩

(٢) السابق نفسه.

(٢) الديوان، مجـ٢: ٤٣٥

«وهكذا يتحول اللعب بالألفاظ الى نوع من اللامبالاة والعبث؛ فيوصف الشيء بضده، (السؤال جواب)، ويوصف الشيء بذاته: (الرمل رمل) (البحر بحر)، (الليالي كلها ليل)، (الجحيم هو الجحيم)، أو يكون على شكل تشظية للكلام وبعثرة للجمل، مثل: (بيروت فراشة بحرية، نرجسة الرخام، بيروت من تعب ومن ذهب .. من فضة)»[1].

«وبهذا تصبح بنية النص نفسها دالة على العبث واللامبالاة والتيه الكوني الشامل، وتصير الرموز مشتركة في الدلالة على الخروج؛ والتيه، في رحلة لا تنتهي (جلجامش الذي خرج من أوروك باحثا عن الخلود، أوليس الذي أقام في الرحيل، آدم المشرّد في البراري، هاجر التي خرجتْ في هجرة لا تنتهي»[2].

---

(١) عن الشعر ومكائد الطفل، السابق: ٣٩.

(٢) السابق: ٤١

دلالة لفظ الغياب

«الشعر عند درويش لا يقتصر على تأمين أداة للوصول الى رؤية غير عادية، أو الى كون قصيّ من نظام متعارف عله بل هو تلاحم عسير للشعر والذاكرة الجمعية»[1] ويتجسد ذلك في ديوانه قبل الأخير (لماذا تركت الحصان وحيدا؟) فقصائد هذا الديوان تدور حول دلالات الغياب عن الوطن، والوعي بهذا الغياب يمثله صوت الشاعر/ درويش الممثل لجماعته، منذ الرحيل الأول عن المكان حتى الخروج الى المنافي الواسعة.

وحين نشر درويش هذا الديوان لم يكن تحوّله نحو السيرة مفاجئا، فقد أوضح في إحدى رسائله الى سميح القاسم أن انشغاله بهذه السيرة يعود الى أوائل الثمانينات:

«سابدأ في هذا الخريف بكتابة الكتاب الذي يلاحقني هاجسه منذ أربع سنوات، كتاب البيوت التي عشت فيها في الوطن والمنفى، من البيت الأول الى الآن، وهو شيء من سيرة البيوت الذاتية. أكثر من خمسة وعشرين بيتا، ولا بيت لي ولا عنوان لي»[2]

والأشياء التي يعيد درويش تشكيلها باللغة هي: الحقل، الليل. البحر، السلم، الحرب، الحب، الموت، والمسرح العبثي، كما نلحظ في القصيدة الأولى من ديوانه (لماذا تركت الحصان وحيدا؟) «أرى شبحي قادماً من بعيد» مجموعة من العناصر تجسّد الحياة وما فيها من صراعات، منها ما يتعلق بالذات: الأصدقاء، صورة الشاعر، منديل الأم، ومنها ما يتعلق بالآخر/ العدو، الجنود، الجار المهاجر، كندا، ومنها ما يتعلق بطيور الطبيعة: النورس الهدهد، – الكلب، الحصان، ونباتات الطبيعة: الزيتونة، وما وراء الطبيعة، الحياة والموت، وما يتعلق بالتاريخ: الفرس، الروم، السومريون، اللاجئون الجدُد، اللغة القومية، أما الشخصيات فهي: المتنبي، امرؤ القيس، طاغور، اسخيلوس، والتركيز على هذه المفردات ينطوي على دلالتين مهمتين، لهما علاقة بالصراع بين الذات والآخر/ العدو. يحاول درويش أن يرسم الذات بملامحها الرئيسية، ثم يرسم ما تتعرض له هذه الذات من محاولة الآخر تدمير معالمها، عن طريق محو المكان الذي نشأت فيه تلك الذات:

أُطِلّ على نورس وعلى شاحنات الجنود

أطل على كلب جاري المهاجر

---

(١) «إدوارد سعيد»، تلاحم عسير للشعر وللذاكرة الجمعية، مجلة القاهرة، يونية، ١٩٩٥، ص، ٢٤

(٢) محمود درويش وسميح القاسم، الرسائل، بيروت، دار العودة، ١٩٩٠، ص:١٠٢

من كنداء منذ عام ونصف[1]

وهنا نلحظ صراعاً بين عناصر المكان الثابتة وبين العناصر الطارئة التي تحاول تغيير المكان، فالنورس مرتبط بالبحر غير القابل للتغيير، أما شاحنات الجنود فتحاول تغيير الأشجار، وبالتالي تغيير المكان ليناسب القادمين الجدد.

ثم يتوقف في قصائد «ايقونات من بلور المكان» عند طفولته، ويحاول: أن يسترجع اللحظة الزمنية وان يتصور المكان الذي تلاشى في الواقع لكنه لم يبتعد عن الذاكرة،

يولد الآن طفل،

وصرخته،

في شقوق المكان[2]

أما قريته التي دمرها العدو فقد لجأ درويش الى الأسطورة لتصويرها، فربطها بايقونات ثلاث: الريحان، والزيتون، والدخان اللازوردي:

... كان المكان معداً لمولده: تلةٌ

من رياحين أجداده، تتلفت شرقا وغربا، وزيتونة

قرب زيتونة في المصاحف تعلي سطوح اللغةْ ...

ودخانا من اللازورد يؤثث هذا النهار، لمسألةٍ

لا تخصّ سوى الله.[3]

أما الزمان فهو شهر آذار الذي ولد فيه درويش، وقد أضفى عليه طابعا يتلاءم مع المكان. فسماه« طفل الشهور المدلل» وكان قد أطلق عليه في قصيدة الأرض «آذار أقسى الشهور» حين أعطاه بعداً تمّوزيّا»:

... آذار طفل

الشهور المدلل. آذار يندف قطنا على شجر

اللوز. آذار يولم خبيزة لفناء الكنيسة

آذار أرض لليل السنونو، ولامرأة

تستعد لصرختها في البراري ... وتمتد

---

(١) محمود درويش، (لماذا تركت الحصان وحيدا)، رياض الرّيّس،ط٢، ٩٦، ص١٢

(٢) لماذا تركت الحصان وحيدا، في، ص:٢٠

(٣) السابق: ١٩

في شجر السنديان.

ويتلو مشهد الولادة مجموعة من المشاهد تبين بعض تجلّيات الطفولة التي تستلهم قصة النبي يوسف، حين يتساءل درويش على لسان الطفل المتكلم، رادّا على رواة مجهولين، كانوا يقولون:

هل أسأت إلى إخوتي

عندما قلت إني رأيت ملائكة يلعبون مع الذئب

في باحة الدار؟ لا أتذكّر

أسماءهم[1].

فدرويش هنا يعيد صياغة السؤال الذي كان قد طرحه في قصيدة «أنا يوسف» «هل جنيت على أحد عندما قلت، اني رأيت أحد عشر كوكبا والشمس والقمر رأيتهم لي ساجدين»[2] أما بقية قصائد «أيقونات من بلور المكان» فترسم بعدين أساسيين، ظل درويش مهتما بهما، ويتمثل الأول في خروجه من بلدته (البروة) ويصوره كأنه خروج من الفردوس:

نحن أيضا صعدنا إلى الشاحنات. يسامرنا

لَمَعان الزمرّد في ليل زيتوننا، ونباحُ

كلاب على قمر عابر فوق برج الكنيسة،

لكننا لم نكن خائفين. لأن طفولتنا

لم تجئ معنا. واكتفينا بأغنية: سوف نرجع

عما قليل الى بيتنا ... عندما تفرغ الشاحنات

حمولتها الزائدة![3]

والبعد الثاني يتمثل في وثوق درويش من حتمية العودة، التي تتجاوز الواقع، وتذهب بعيداً في التاريخ تحلم بأن ما يحدث لا يشكل النهاية، فاستدعى معجزة المسيح التي بقيت في الأرض بينما اندثرت موجات المعتدين على هذه الأرض:

... هنا

مّر سيدنا ذات يوم . هنا

جعل الماء خمرا، وقال كلاما كثيراعن الحب، يا ابني تذكر

---

(١) لماذا تركت الحصان وحيداً، ص:٢٠

(٢) الديوان، مجـ٢:٣٥٩

(٣) لماذا تركت الحصان وحيداً، ص:٢٧

غداً، وتذكّر قلاعاً صليبية

قضمتها حشائش نيسان بعد

رحيل الجنود ...[1]

ويجدّد درويش معالم البيت، فيقول:

– مثلما أعرف الدّرب أعرفه:

ياسمين يطوّق بوابة من حديد

ودعساتٌ ضوء على الدرج الحجري

وعباد شمس يحدق فيما وراء المكان

ونحلٌ أليف يعدّ الفطور لجدّي

على طبق الخيزران

وفي باحة البيت بئر وصفصافة وحصانْ

وخلف السياج غد يتصفح أوراقنا[2]

ويتوقف درويش عند شخصيات الجد والأب بوصفهما من أبرز المؤثرات التي شكلت عالمه الأسري. يبدو الجد مرتبطا بالبيت، ويبدو الأب ملتصقا بالأرض. يصف الجد معلّماً للقرآن والتاريخ:

علمني القرآنَ في دوحة الريحان

شَرْقَ البئر،

من آدمٍ جئنا ومن حوّاء

في جنة النسيان.

يا جدّي! أنا آخر الأحياء

في الصحراء، فلنصعد![3]

وتبدو صورة أبيه غارقة في تفصيلات الحياة اليومية:

يتأمل أيامه في دخان السجائر،

ينظر في ساعة الجيب:

لو أستطيع لأبطأتُ دقّاتِها

---

(١) لماذا تركت الحصان وحيداً، ص:٣٥

(٢) لماذا تركت الحصان وحيداً، ص: ٤٢

(٣) نفسه ، ص:٧٤

كي أُؤَخِّر نضجَ الشعير! ...

ويخرج من ذاته مرهقا نزقا:

جاء وقت الحصادْ

السنابل مثقلة والمناجل مهملة، والبلاد

تبعد الآن عن بابها النبوي[1].

وتلفت عناوين القصائد، التي يبرز فيها الأب،النظر لما فيها من أسىً وشقاء، مثل «ليلة البوم» «أبد الصّبار».

وتتبلور شخصية الأم في وضع مختلف:

لا وقت حولك للكلام العاطفي

عجنتِ بالحبقِ الظهيرةَ كلّها. وخبزْتِ للسماق

عرف الديك. أعرف ما يخرّب قلبك المثقوبَ

بالطاووس، منذ طُرِدْتِ ثانية من الفردوس.

عالمنا تغير كلُّه، فتغيّرتْ أصواتنا. حتى التحية

بيننا، وقعت كزر الثوب فوق الرمل،

لم تُسمِعْ صدىً، قولي صباح الخير!

قولي أي شيء لتَمْنحني الحياة دَلالَها[2]

هذه الأم الصامتة المملوءة بالكبر والحزن، جعلها درويش ترتقي الى مصاف الشخصية الأسطورة، فإذا كانت حواء قد هبطت من الجنة فإن الأم قد طردت من الفردوس.

وتعاليم الأم تجسد جوهر العلاقة بين الأم وابنها، لهذا جاءت مختصرة حاسمة، وهي إحدى عشرة وصية، ست منها على أسلوب الأمر وخمس منها على أسلوب النهي:

تقول لي مثلا: تزوج أية امرأة من

الغرباء، أجمل من بنات الحي. لكن، لا

تصدّق أية امرأة سواي. ولا تصدّق

ذكرياتك دائما. لا تحترق لتضيء أمك،

---

(١) لماذا تركت الحصان وحيدا، ص:٣٦

(٢) لماذا تركت الحصان وحيدا، ص:٧٩

تلك مهنتها الجميلة. لا تحنّ الى مواعيد

الندى. كن واقعيا كالسماء. ولا تحن

الى عباءة جدّك السوداء، أو رشوات جدتك

الكثيرة، وانطلق كالمهر في الدنيا.

وكنْ من انت حيث تكون. وأحمل

عبء قلبك وحده، وارجع إذا

اتسعت بلادك وغيّرتْ أحوالها...[1]

ويجسد درويش تفصيلات الخروج وما رافقه من مآسٍ وأحلام العودة في قصيدة «مرّ القطار» من ديوانه «لماذا تركت الحصان وحيداً ...» التي تمثل مرور الزمن دون أن يتمكن الانسان اللاجئ من استرجاعه، وفي هذه القصيدة يستعرض درويش المنازل التي عاش فيها ورغب أن يكتب سيرتها، يقول:

هنا وجدت ولم أوجد

سأعثر في هذا القطار

على نفسي التي امتلأت

بضفتيْ لنهرٍ مات بينهما

كما يموتُ الفتى

«ليت لفتى حجرُ ...»[2]

وفي خاتمة قصيدته «تدابير شعرية» يسأل درويش سؤالا ظل يسعى للإجابة عنه، وهو سؤال الهوية:

منذ وجدت القصيدة شرّدتْ نفسي

وساءلتها:

من أنا؟

من أنا؟[3]

لقد أجاب درويش عن هذا السؤال قديما في الستينات، حينما استفزه أحد جنود العدو،

---

(١) لماذا تركت الحصان وحيدا، ص: ٨٠

(٢) نفسه، ص: ٦٤

(٣) نفسه، ص:١٠٢

فاجاب في قصيدته العاطفية بحماس وخطابية:

جذوري قبل ميلاد الزمان رسَتْ

وقبل تفتح الحقب

ويعود هنا ليجيب في قصيدته «قافية من أجل المعلقات»:

... من أنا؟ هذا سؤال الآخرين ولاجواب له. أنا لغتي أنا

وأنا معلّقة ... معلّقتان ... عشرٌ، هذه لغتي

أنا لغتي، أنا ما قالت الكلمات:

كنْ

جسدي، فكنتُ لنبرها جسدا[1]

واللغة كما يراها درويش، قوة طاغية كامنة في أعماق الإنسان العربي، تمدّه بالحياة وتستطيع أن تقتحم به المجهول:

لا أرض فوق الأرض تحملني، فيحملني كلامي

طائرا متفرّعاً مني، ويبني عشّ رحلته أمامي

.....

فلا رفع معلّقتي لينكسر الزمانُ الدائريُّ

ويولد الوقت الجميلُ![2]

فلا سبيل أمامه في هذا الواقع المحطم سوى اللغة، يلتجئ إليها ويحتمي بها، مراهنا على كسر هذا الزمان والانفلات منه في سبيل مستقبل جديد لهذه الأمة:

هذه لغتي ومعجزتي. عصا سحري

حدائق بابلي ومسلّتي، وهويتي الأولى،

ومعَدني الصقيلُ

ومقدّس العربيِّ في الصحراء،

يعبد ما يسيلُ

من القوافي كالنجوم على عباءتِه

ويعبد ما يقولُ

---

(١) لماذا تركت الحصان وحيدا، ص:١١٦

(٢) السابق، ص:١١٦

لابدّ من نثرٍ إذاً،

لابدّ من نثر إلهي لينتصرَ الرسولُ ... [1]

فحتى ينكسر الزمن الدائري لابدّ من نثر إلهي، لابد من نبي جديد يغير هذا الواقع، ليطلع فجر جديد.

ويما هي درويش بين الكتابة والهوية، ويرى أن الكتابة متصلة مع الماضي، وفي هذا الاتصال تعمل الكتابة على إعادة تشكيله ليصبح فاعلا، وقوة الفعل هي الضمانة الوحيدة لأخذ دور في المستقبل بين الشعوب:

وفي الصحراء، قال الغيبُ لي:

اكتبْ!

فقلت: على السراب كتابة أخرى

فقال: أكتبْ ليخضرّ السرابُ

فقلت: ينقصني الغيابُ

وقلت: لم أتعلّمِ الكلماتِ بعدُ

فقال لي: اكتب لتعرفها

وتعرفَ أين كنتَ، وأين أنتَ

وكيف جئت، ومن تكون غداً،

ضع اسمكَ في يدِي واكتبْ

لتعرف من أنا، وأذهب غماما [2]

في المدى ...

وفي النهاية: أصبح الشعر لديه مرتبطا بسؤال الوجود، يقول في قصيدة «البئر»:

أختار يوماً غائما لأمرّ بالبئر القديمة.

ربما امتلأتْ سماءً. ربما فاضتْ عن المعنى وعنْ

أمثولةِ الرّاعي. سأشربُ حفنةً من مائها.

وأقولُ للموتى حَواليْها: سلاماً أيها الباقون

---

(١) لماذا تركت الحصان وحيداً، ص ١١٨

(١) لماذا تركت الحصان وحيداً، ص:١١٢

حول البئرِ في ماء الفراشة![1]

وبتأمل تجربة الحداثة لدى درويش نجد أنها ترتكز الى اللغة التي أصبحت لديه مختزلة، تستهدف دائما التكثيف، في نصّ يوجِدُ مساحات خالية، تترك الحرية للقارئ لاستنتاج المعنى، مما جعل لغته تبتعد عن البوح والمباشرة، وأصبحت لغة متفجرة، تكشف عن جوانب خفية، وأصبحت العلاقة بين الشاعر وبين الكلمات علاقة مركبة. «إنه يعيد صياغة العناصر، ويكشف العلاقات بينها وبين مفردات الكون، مما يخلق تفاعلا إيجابيا بينه وبين العالم، فيعيد تسميته وفق منظوره الخاص»[2] ولهذا يقول في قصيدته «تلك صورتها وهذا انتحار العاشق»

وأريد أن أتقمّص الأشياء

قد كذب المساءُ عليه. أشهدُ

أنني غطّيته بالصمت

قرب البحر

أشهد أنني ودّعته

بين الندى والانتحار

ومفردة (الحصان) تتكرر في هذا الديوان بصورة لافتة، فهي الأكثر حضوراً في معظم قصائده، كما أنها الأكثر انفتاحاً على معان متعددة خلال مجيئها في سياقات مختلفة. فتأتي هذه المفردة حينا بمعنى الرحيل المباغت الى عالم المجهول: «أسَرجُوا الخيل، لا يعرفون لماذا، ولكنهم أسرجوا الخيل» ص٣، وتأتي حينا آخر لتشير الى الحياة المستقرة في المكان الأول: «ونخطب ودّ الحصان، ونومئ للنجمة الشاردة» ص٢٧، وتارة تتناغم مع الرقص والطرب في ذلك المكان الأول: «فرس على وترين ترقص» ص٤٥، وتارة تدعو الى تجاوز لحظة بعينها، على مستوى الوعي والفعل معا: وانطلقْ كالمهر في الدنيا» ص٨٠، وتارة تشير الى التوزع في متاهات الشتات: «أما الخيل فلترقص طويلا فوق هاويتين، ...» هذه الدلالات المتنوعة، التي يقرن معظمها مفردة الحصان بالصوت الشعري المتكلم، تتصل أيضا بدلالة عنوان الديوان الاستفهامي (لماذا تركت الحصان وحيداً؟) وهو جزء من قصيدة «أبد الصبّار» في حوارية يجيب فيها الأب على الابن، ويقرن إجابته بمحاولة الارتباط بالمكان والبيت، مما يجعل (الحصان) واحداً من سكان هذا البيت: «لكي يؤنس البيت يا ولدي؟ فالبيوت تموت إذا غاب سكانها» ص٣٣، فالحصان في هذا السياق دَفْعٌ للغياب عن البيوت.

---

(١) لماذا تركت الحصان وحيدا، ص:٦٩

(١) رمضان بطويسي، «الحداثة في شعر محمود درويش»، «مجلة القاهرة»، ١٩٩٥، ص:٣٠

تركيب الجملة الشعرية

قبل الحديث عن تركيب الجملة الشعرية لابد من التفريق بين لغة النثر ولغة الشعر.

فالشعر يختلف عن النثر، ولكن هذا الاختلاف، ليس في الجوهر وإنما في الكم ..»[1]، كما يرى رولان بارت. وهو يرى أن النثر هو الوسيلة الأكثر اختزالا لنقل الفكر. والكلمة في النثر ليست كثيفة بنفسها بل هي دلالة على الشيء، والمعجم اللفظي في النثر معجم استعمال وليس معجم ابتكار[2]، والصورة في النثر لها خصوصية بالجملة لا بشكل إفرادي، ووظيفة الناثر ليس إيجاد كلمات جديدة أكثر كثافة وانما تنسيق مجموعة قواعد قديمة وتحقيق التناظر أو الإيجاز في علاقةٍ ما بين الكلمات.

وعلى العموم فإن النثر فن التعبير لا فنّ الإبداع، فالكلمات لا تعبّر عن تجربة فريدة من نوعها، وجمالها في صياغتها لا في قدرتها الذاتية. والعلاقات بين الكلمات في النثر هي التي تهدي الألفاظ نحو معنى معين باستمرار.

أما في الشعر فليست العلاقة إلا توسيعا للفظة، واللفظة الشعرية تتألّف بحرّية غير محدودة، وتتهيأ لتتسع لنحو ألف علاقة غير أكيدة وممكنة في آن.

لقد ألغيت العلاقات الثابتة في الشعر، فاللفظة الشعرية فعل دون ماض مباشر، ويكمن تحت ظل لفظة من ألفاظ الشعر الحديث ضرب من الترسّبات الوجودية، فيها يتجمّع المضمون الكلي للاسم، لا مضمونه الاصطفائي كما هو الأمر في النثر[3].

ان الفارق بين لغة الشعر ولغة النثر فارق لغوي، والفارق، كما بينت سابقا، لا يكمن في المادة الصوتية، «بل إن اللغة مكونة من مادتين، أي من حقيقتين، تدعيان الدال والمدلول كما يقول سوسير». وبناء على ذلك فإن علاقة تجربة الشاعر بلغته أوثق وأهم من علاقة تجربة القاص أو مؤلف المسرحية. ولأن الشعر بنية لغوية فإنه يتطلب من الشاعر قدرة فنية تمكنه من تحطيم اللغة القياسية، بإيجاد علاقات جديدة بين الكلمات، عن طريق

---

(١) رولان بارت: «الكتابة في درجة الصفر»، منشورات وزارة الثقافة، دمشق، ١٩٧٠، ص:٤٨، ترجمة: نعيم الحمصي.

(٢) انظر. المرجع السابق، ص: ٥٠، ٥١

(٣) نفسه، ص: ٥٣

الانحراف بها انحرافا متعمدا. ولا يستطيع أي شاعر أن يقوم بهذه المهمة سوى الشاعر الموهوب، كما ترى نازك الملائكة، إنها على لسانه «تحيا وتشعّ وتكشف أسرارها»[1].

ويرى بول فاليري أن الشعر فن اللغة[2]، كما يميز أدونيس في كتابه «زمن الشعر» بين اللغة الشعرية واللغة العادية، فيقول: «الشعر يجعل اللغة تقول مالم تتعود أن تقوله، اللغة الشعرية نقيض الواقع، لأنها لا تتأسس الإخارج المألوف من المفهوم والسائد[3].

ويرى درويش في كتابه «ذاكرة للنسيان»أن الكتابة الجديدة، «هي التي تجسّد الإحساس بالخلل السائد، ولهذا فإن الواقع العيني ليس بحاجة الى الشعر التقليدي الذي يصف لنا ما يحدث»[4]

«والحداثة لدى درويش حركة إبداعية تواكب الحياة في تغيرها الدائم، وهي ليست صورة ثابتة، وإنما لكل مرحلة حداثتها النوعية. إن الشعر يواكب التغيّر بصورة لا تتوقف[5]

ولعل درويش في نصه الشعري يقدم صيغة متجدّدة للإبداع في محاولته مكابدة ما يحدث على أرض الواقع، دون صراخ أو انفعال، وانما مكابدة وجودية تهدف الى تحديث الحياة وتوحّدها مع تجربة الكتابة. إن التركيب الحداثي عند درويش لم يستقر على صيغة واحدة، وإنما هي في تطور مستمر، من الفردي الى الجماعي الى الكوني، وينتقل من الرمز الى الأسطورة، ولعل تميزه في ذلك هو عدم ولوعه بالتصريحات النظرية التي تجعله يستقر الى شكل ما، إنه لا يسعى الى تقليد الصّيغ الجاهزة عند الآخرين.

والدارس لخطاب درويش الشعري يلاحظ مجموعة من الملاحظات في استعماله للتراكيب، منها:

إن القصائد الأولى لدرويش كانت ذات بعد زمني واحد، تتحدث دائما عن الحلم بالمستقبل، وذات صوت أحادي حادّ النبرة، كما كانت تتميز بالقصر مقارنة مع قصائده

---

(١) نازك الملائكة «سيكولوجية الشعر ومقالات أخرى» ص:٢٥ .

(٢) صلاح فضل: «نظرية البنائية في النقد الأدبي»، ص:٣٤٧

(٣) أدونيس: «زمن الشعر»، ص:٤٠

(٤) محمود درويش، «ذاكرة للنسيان»، ص:٤٦

(٥) رمضان بسطاويسي، «الحداثة في شعر محمود درويش»، مجلة القاهرة، يونية، ١٩٩٥، ص:٤٠

الأخيـــرة[1].

لقد كانت هذه القصائد تتحدث عن واقعة أو حدث فردي أو جماعي، يكتبه الشاعر من وجهة نظره الخاصة، لذلك خلت تراكيبه – في هذه المرحلة – من الأساطير والرموز، وكانت تحمل مضامين ظاهرة ومباشرة، كان درويش يريدها قصيدة مقاتلة، لذلك فإن جماليات الإنشاد كانت ظاهرة[2].

لكنه – ابتداء من قصيدة «سرحان»، فإن زمن القول أخذ يحوي سرديات شعرية كثيرة، ووقائع وأحداثاً وأساطير تضرب في جذور التاريخ. أخذ يلغي الزمن المستقيم ويلتحم بالزمن المطلق الدائري الذي يكسر الترتيب الثلاثي للزمن، وراح ينطوي على الإيقاعات والتطريب والغناء والمونولوج والديالوج والفقرات الشعرية المتنوعة، كما نلحظ ذلك في قصائده «سرحان»؛ «أحمد الزعتر»؛ «الأرض».

وزمن المستقبل عند درويش يمثل الهاجس الأساسي في قصيدته، فهو دائما في ارتقاب وانتظار. هناك حلم مؤجل، حنين الى العودة، وحالة الاغتراب تجعله على قلق (كأن الريح تحتي)، كما صدر ديوانه (هي أغنية)، وضمن هذا المعنى ينتج درويش قصائده، لكن العودة التي ينتظرها درويش لم تحدث بسبب تناقضات الواقع العربي، واكتشافه أن الثورة مازالت محفوظة في الأناشيد والبنك والبرلمان[3]

ثم استحالت الى عودة أسطورية، كما في قصيدته «مأساة النرجس وملهاة الفضة»، عودة ليس لها بدء وليس لها نهاية، يقول:

من يذكر الآن البداية والتتمّة؟

ونريد أن نحيا قليلا كي نعود لأي شيء

أي شيء

أي شيء

لبداية، لجزيرة، لسفينة، لنهاية

لأذان أرملة لأقبية، لخيمه[4]

---

(١) انظر، الديوان،مجـ١ ، قصيدة «أمل»، ص:١٤، وعن إنسان» ص:١٢

(٢) انظر: الديوان، مجـ١ «نشيد ما»ص:١١

(٣) انظر: قصيدة «سرحان يشرب القهوة»، من ديوانه (أحبك أو لا أحبك) ص:٤٥٩

(٤) الديوان مجـ٢، هي أغنية، ص:٢٣٧

والحديث عن المستقبل عند درويش يأخذ عدّة صيغ، فيكون مقترنا بحرفيْ السين وسوف، وكلاهما لا يدخل الا على المضارع المثبت، يقول:

* إنّا سنقلع بالرموش

الشوك والأحزان ... قلعا!

* سنصنع من مشانقنا

ومن صُلبان حاضرنا وماضينا

سلالم للغد الموعود[1]

ويقول أيضا:

* يا أطفال بابل، يا مواليد السلاسل، ستعودون الى القدس قريبا وقريبا تكبرون.

* ويقول:

سأقطع هذا الطريق الطويل

وهذا الطريق الطويل الى آخره

ويقول:

* سنخرج؛

قلنا: سنخرج؛

قلنا لكم: سوف نخرج منا قليلا، سنخرج منا[2]

ويكون الفعل المضارع عنده مسبوقا، في أحيان كثيرة، بأدوات الشرط (لو، إذا) والتمني (ليت)، كما يكون مسبوقا بأداة الاستفهام، وتبدأ الجملة الفعلية عنده أحيانا بالحلم والتخيل عن طريق الفعل (أرى)، كما في قصيدته» أرى ما أريد» و«أرى شبحي قادماً من بعيد»

ويلاحظ أن الجمل الشعرية عنده تتحدث عن زمن قريب، لاقتران الأفعال بالسين، وكأن تطلع درويش للحرية مرهون بزمن قصير، كما يظهر في استعمالات درويش للفعل في دواوينه الأولى عندما كانت تغلب عليه الروح الرومانسية، والزمن كان زمنا مستقيما، ينتقل درويش من الماضي الى المستقبل، من الشوك والأحزان الى الزيتون والخضرة، الا أن زمن المستقبل أخذ يعطي انطباعاً بالزمنية الدائرية لا المستقيمة، يقول:[3]

... وأننا

سنعيد رحلتنا هناك على الظلام الخارجي، وأنبأتنا الكاهناتُ

---

(١) الديوان، مجـ٢، ص:٤١

(٢) الديوان، مجـ٢، ص: ٢٢٩

(٣) الديوان، مجـ٢، ٤٥٣

... سنطير في يوم من الأيام .. إن الناس طير لا تطير

سنطير ثانية .. فتلك الأرض ثدي ناضج يمتصه هذا الغمامُ[1]

فزمن المستقبل، وعلى الرغم من ارتباط الفعل المضارع بالسين، الا انه يعطي انطباعاً بالزمنية الدائرية، الزمن المتداخل، فهو يتساءل عن غائب (من سيملأ، من سيغيِّر») والسؤال يأتي في مقابل فعل يقوم به درويش وهو الصعود الى التل، ليس وحده بالضرورة، لأنه استعمل اسم الفاعل في صيغة الجمع (صاعدون)، فالمستقبل غير محدد، ربما يتحقق في أي زمان وفي أي طريق تسلكه الجماعة، ويتداخل الزمن أيضا عند درويش عندما يفتتح قصيدة «سرحان» بالفعل «يجيئون» فمجيء اليهود الى فلسطين قد بدأ قديما واستمر الى الآن.

وإذا كان المستقبل هو مركز الجذب للفعل الشعري عند درويش، فإن ذلك يتم أيضا في الفعل المضارع المسبوق ب(لا) الناهية، بمعنى أن درويش يخاطب الآخر/ العدو بألا يفعل، أما فعل الأمر فهو أمر بالإيجاب بأن يفعل شيئا ما. فإذا كان النهي لغير صالح الشاعر فإن الأمر في صالحه، لأنه يأمر بما يتوقع أن يكون نافعا. وفعل الأمر عنده، دائما، موجّه الى مخاطب وفاعله لا يظهر ويبقى مستترا في أغلب الأحيان.

وعندما يتوجه الشاعر بفعل الأمر الى المخاطب، فكأنه يدير حواراً بينه وبين الآخرين/ العدو، يقول في مديح الظل العالي:

خذ بقاياك، اتخذْني ساعداً في حضرة الأطلال. خذ قاموسَ

ناري

وانتصرْ

في وردةٍ تُرمى عليك من الدموع

ومن رغيف يابسٍ، حافٍ، وعار

وانتصر في آخر التاريخ

لا تاريخ إلا ما يؤرخه رحيلك في انهياري[2]

إن أفعال الأمر عنده تحقّق نوعاً من الدرامية التي تظلّل المستقبل، إذ يظل الأمر قائما حتى يتحقق، ويظل الشاعر بالتالي في حال ارتقاب وتوتر. وهنا نلمح صوتين: صوت الشاعر الآمر، وصوت المخاطب الذي لا يتحدث الا عبر الأشياء؛ في الوردة وفي الرغيف اليابس. «والشاعر هنا

---

(١) الديوان، «أرى ما أريد»مجـ٢، ص، ٤٣٧

(٢) مديح الظل العالي، مجـ٢ ، ص:٨

يحقق دهشة التمازج بين أشباه لا تتلاقى في حقل دلالي واحد، بل تتلاقى عبر حقول دلالية متباعدة»[1] وهذه قمة الشعرية التي ينتهجها درويش حين يقوم بدمج المتخالف ويطابق بين الثنائيات الضدّية.

وقد يبقى المستقبل مرهونا بانتظار سنة واحدة، يحدّدها درويش، لكن لا ندري متى تجيء هذه السنة، فهذه السنة خارجة عن التوقيت العادي، سنة لا تتحقق الا في الزمن الإبداعي، ويتمثل ذلك في قصيدته «سنة أخرى.. فقط» فيها يتمازج الطلب والأمر والنهي، ويتجادل درويش مع أصدقائه الشهداء، الذين يرجوهم الايموتوا وأن ينتظروا سنة واحدة:

أصدقائي، شهدائي

فكروا فيّ قليلا

وأحبّوني قليلا

لا تموتوا مثلما كنتم تموتون، رجاءً، لا تموتوا

انتظروني سنة أخرى

سنة

سنة أخرى فقط

لا تموتوا الآن، لا تنصرفوا عنّي

أحبوني لكي نشرب هذي الكأس

كي نعلمَ أن الموجة البيضاء

ليست امرأة

أو جزيرة،

ما الذي أفعله من بعدكم؟

ما الذي أفعله بعد الجنازات الأخيرة؟[2]

فبساطة الخطاب هنا تشفّ عن قدرات تصويرية هائلة، إن الشاعر يطلب من أصدقائه الشهداء ألا يرحلوا وأن يفكروا فيه، والزمن هنا زمن مستقبلي، لكنه يتعلق بالموت، وربما كان الموت

---

(١) عبدالله السمطي، «محمود درويش» مواقيت القصيدة، «مجلة القاهرة، يونية، ١٩٩٥، ص:٧٤

(٢) الديوان، حصار لمدائح البحر: مجـ٢: ١٨٦ ـ ١٨٧

إكمالا للحياة هنا! فهل يقصد درويش أن الحياة لا تتحقق الا بالشهاة؟!

ودرويش يتذكر الوطن دائما، وسبيله الى التذكر يدفعه كثيرا الى التساؤل والتمني، يتساءل عن زمن العودة فيتذكر الوطن، وهو دائما يذكر تفاصيل الأرض الفلسطينية في شعره، وكأنه يستعيدها بقوة الشعر، يقول:

عادت إلينا من رسائلنا رسائلُنا، لنكتب من جديد

ما تكتبُ الأمطارُ من زهر بدائيّ على صخر البعيد

ويسافر السفر، الصَدى منا إلينا، لم نكن حَبَقاً-

لنرجع في الربيع الى نوافذنا الصغيرة، لم نكن ورقا-

لتأخذنا الرياح الى سواحلنا ... (١)

* مثلما أعرف الدرب أعرفه:

ياسمين يطوّق بوابة من حديد

ودعسات ضوء على الدرج الحجري

وعباد شمس يحدّق في ما وراء المكان

ونحلٍ أليف يعدّ الفطور لجدّي

على طبق الخيزران،

وفي باحة البيت بئر وصفاصة وحصانْ

وخلف السياج غد يتصفّح أوراقنا (٢)

الغد عند درويش يشمل التطلع الى المستقبل، وإلحاحه على المستقبل جعله يصفه بأنه «غد لاينتهي» وكأن هذا الغد صار بديلاً للشاعر عن الوطن مؤقتا، يصبح وطنا متخيلا بالرؤية، كما نرى في معظم قصائد درويش التي تتحدث عن المستقبل، أو تربط المستقبل بالحاضر مثل «غريب في مدينة بعيدة»، و«الجسر» وتتحقّق الرؤيا في «ورد أقل» وفي«أرى ما أريد» حيث يستعيد درويش أرضه في قصيدته بشكل إبداعي مدهش، يقول في أرى ما أريد:

أرى ما أريد من الحقل ... إني أرى

---

(١) الديوان، مجـ: ٤٥١

(٢) لماذا تركت الحصان وحيدا:٢ ٤

جدائلَ قمح تمشّطها الريح، أغمض عيني،

هذا السّراب يؤدي الى النهوند

وهذا السكون يؤدي الى اللازورد[1]

ثم أرى ما أريد من البحر والليل والروح والسلم... يسترجع تفاصيل الوطن عن طريق الرؤيا، ويستريح لهذه الرؤيا، مؤقتا، بديلا عن الوطن المنتظر. فدرويش يقرن بين الذكرى والتخيل، فيستعيد الماضي عبر الرؤيا بتكرار الفعل (أرى) في كل مقطع.

إن الارتقاب والانتظار والسفر المتوالي ووحشة الاغتراب والوداع، والتعبير عن البداية والنهاية، والخروج والدخول ورصد الأمكنة، واصطحاب البحر الذي يحمل سفن الرجوع وسفن الرحيل، كل ذلك ينطوي عليه النصّ الدرويشي بما يحمله من دلالات متكررة للزمن. ويظهر ذلك واضحا في قصيدة «بيروت»، «مديح الظل العالي»، و«ورد أقل».

وعند النظر في الإنتاج الشعري لدرويش يتبين للدارس غلبة الجمل الفعلية، مما يشجع على القول بأن النص الشعري عند درويش «يتجه الى الحركة مرتبطا في ذلك بالبعد الدرامي الذي انتج ميلاً الى كتابة القصيدة الطويلة التي تمور بحشد هائل من الحوارات والمشاهد والتداعيات منتجاً في الوقت ذاته «الحوار بين شطري الوعي»[2]

وهناك ملاحظة تتعلق بتصنيف الجملة من حيث الخبر والإنشاء، وتتبّع الجمل عند درويش

---

(٢) محمد صالح الشنطي، خصوصية الرؤية والتشكيل في شعر محمود درويش، مجلة فصول مجلد ٤، العدد الأول والثاني، ١٩٨٦، ص:١٣٩

(١) الديوان، مجـ٢، ص:٣٧٩.

يدل على قلة الإنشاء وزيادة الجمل الخبرية، وهي نسبة دالة ومفسِّرة لأسلوب الشاعر الذي يميل الى تقرير الحقائق، كما أنها تتّفق مع أسلوبه الذي يحيل الى مرجعيات خارجية كثيرة. هذه الإحالات تقتضي بطبيعتها الميل الى هذه التقريرية اللغوية فنّيا «وعلى ذلك تظل اللغة عنده، بنية دالة تحيل الى مرجعياتها خارج النص. تعرّي الدلالة وتدفع بالخطاب الشعري الى مستوى الإفضاء المباشر»[٢]. ومثال ذلك قوله من ديوانه (أحد عشر كوكبا):

«لا أريدُ من الحبّ غير البداية، يرفو الحمامُ

فوق ساحات غرناطتي، ثوب هذا النهار،

في الجِرار كثيرٌ من الخمر للعيد من بعدنا

في الأغاني نوافذ تكفي

وتكفي لينفجر الجلّنار.

أترك الفلّ في المزهرية. أترك قلبي الصغير

في خزانة أمي، وأترك حلمي في الماء يضحك،

أترك الفجر في عسل التين، أترك يومي وأمسي في

---

(١) محمد صالح الشنطي، السابق، ص:١٤٤

في الممر الى ساحة البرتقالة، حيث يطيرالحمام.

هل أنا من نزلت إلى قدميك؟ [1]

فمن هذا المثال نتبين بوضوح الميل الى الخبرية، بسبب عدم استعمال أي من وسائل الإنشاء، وأقول انه يميل الى الجملة الخبرية، ولا يعني ذلك عدم ورود الانشاء/ فإنه يستعمله في بداية المقطع (لاأريد)، ونهاية الجمل الشعرية (هل أنا).

ويتصل بهذا الأمر، أي غلبة الجملة الخبرية على الإنشائية، الميل المطلق إلى إثبات الجمل، اسمية كانت أو فعلية، وهو ميل يؤكد رغبة الشاعر لإثبات الهوية وإبرازها، يقول في ديوان، (ورد أقل).

سأقطع هذا الطريق الطويل، وهذا الطريق الطويل، الى آخرْ

إلى آخر القلب أقطع هذا الطريق الطويلَ الطويلَ الطويل ...

فما عدت أخسر غير الغبار وما مات مني، وصفّ النخيل

يدل على مال يغيب. سأعبر صفّ النخيل. أيحتاج جرح الى شاعره

ليرسم رمّانة للغياب؟ سأبني لكم فوق سقف الصهيلْ

ثلاثين نافذة للكتابة، فلتخرجوا في رحيل، لكي تدخلوا في رحيل

تضيقُ بنا الأرض أو لا تضيق ... [2]

كما نلاحظ أيضا، في هذا النموذج غلبة الأفعال المضارعة مقابل الماضي والأمر.

وثمة ملاحظة أخرى وهي طول النَّفَس الشعري، حيث تطول الجملة عند درويش في قصائده الطّوال، مثل: (من فضة الموت)، و(ملهاة النرجس ومأساة الفضة)، و(ورد أقل).

---

(١) الديوان، أحد عشر كوكبا، مجـ٢: ص:٤٩٣

(٢) الديوان، ورد أقل، مجـ٢، ص ٣٢٣

يقول في قصيدته، مأساة النرجس!:

«لم يذهبوا أبداً ولم يصلوا، لأن قلوبهم حبّاتُ لوز في الشوارع. كانت الساحات أوسع من سماء لا تغطّيهم.وكان البحر ينساهم. وكانوا يعرفون شمالهم وجنوبهم، ويطيّرون حمائم الذكرى الى أبراجها الأولى ...»[1] . وهو مظهر يعبّر في أحد جوانبه عن التداخل بين الجمل الأسمية والجمل الفعلية كما أشرت سابقا.

وسادت الجملة الطويلة في قصائده الأخيرة، بينما سادت الجمل القصيرة في دواوينه الاولى حينما كانت القصيدة أحادية الصوت مقاتلة. كما في «نشيد الرجال» مثلا.

وهناك ملاحظة أخرى بارزة في شعره وهي التفوق المطلق للجار والمجرور في إطار التقديم على متعلقه العامل فيه، وهذا التقديم يقوم بوظيفة أساسية في نص درويش وهي الربط بين عدد من الجمل في إطار كتلة لغوية بواسطة التعلق به، يقول في قصيدته « أحد عشر كوكبا»:

في المساء الأخير على هذه

الأرض، نقطع أيامنا على شجيراتنا،

ونعد الضّلوع التي سوف نحملها

معنا، والضلوع التي سوف نتركها

ههنا .. في المساء الأخير لا نودّع

شيئا . ولا نجد الوقت كي ننتهي

فالجار والمجرور (في المساء الأخير) المتصدّر لهذا المقطع تكرّر بحيث تشكّل دلالته على المساء إطاراً يحيط بعدد من الجمل الفعلية، لا يجمع بينها سوى التوازي المعنوي (زمن المساء).

ونلحظ في تراكيب محمود درويش، أنه يقوم بربط الكلمات بعضها ببعض، وهو بذلك «يحوّل جدل الإنسان بالطبيعة والجدل الاجتماعي إلى نص مكتوب»[2] والأمثلة على ذلك كثيرة في شعره، يقول في قصيدته «أحمد الزعتر»

كتبت مراثيها الطيور وشرّدَتْني

ورمت معاطفَها الحقولُ وجمّعتني

فاذهب بعيداً في دمي! واذهب بعيداً في الطحين[3]

---

(١) الديوان، ماساة النرجس ملهاة الفضة، مجـ٢ ، ص:٤٢١

(٢) الياس خوري، دراسات في نقد الشعر، دار ابن رشد، بيروت، ١٩٨١، ص:٨٩

(٣) الديوان، قصيدة أحمد الزعتر، مجـ٢ ، ص:٦٠٩

فمن الملاحظ أن كل كلمة في هذا المقطع تقيم علاقة جدلية مع الكلمة الأخرى.

والخطاب الشعري لدى درويش استحال الى سؤال ممتد أو أسئلة ممتدة، وكثيرا ما يكون الغرض من السؤال فتح الاحتمالات الكثيرة أمام المتلقّي، على أساس أن المرحلة غائمة ولا توجد إجابة واضحة، يقول:

لماذا نحاولُ هذا السفر؟

وقد جرّدْتني من البحر عيناك

واشتعَلَ الرمل فينا

لماذا نحاولُ

والكلمات التي لم نقلها

تشردنا

وكل البلاد مرايا

وكل المرايا حجر[1]

كما أن درويش يتكئ كثيرا على بنية التكرار، تكرار الكلمة التي يفتتح بها القصيدة «عادوا» أو تكرار الجملة «أرى ما أريد» أو تكرار المقطع أحيانا، كما في قصيدته «سرحان»:

ويكتب سرحان شيئا على كم معطفه، ثم تهرب

ذاكرة من ملف الجريمة .. تهرب .. تأخذ

منقار طائر.

فتزرع قطرة دم بمرج بن عامر[2]

والتكرار عنده يقع موقعا ملائما في بناء القصيدة، بحيث أنه يتغير معناه حسب موقعه. كما نلحظ ذلك في قصيدة «أرى ما أريد» وقصيدة «من فضة الموت الذي لا موت فيه». وهي نموذج متقدم يمنح القصيدة نَفَسا ملحميا، يعتمد على تعميق الصوت وتضخيم ترديده في فضاء القصيدة، فاللفظ المكرر «ينبغي أن يكون وثيق الارتباط بالمعنى العام والا كان لفظية متكلفة لا سبيل الى قبولها»[3] إن التكرار في هذه القصيدة انتشر في بنائها انتشاراً متوازنا، فمن التراكيب الشعرية ما تكرّر مرتين، ومنها ما تكرّر ثلاث مرات وخمس مرّات «أهناك ما يكفي»، وثماني مرات:

---

(١) الديوان ، محاولة رقم ٧، مجـ١ ، ص: ٤٦٥

(٢) الديوان، مجـ١ ، ص: ٤٢٦

(٣) نازك الملائكة ، «قضايا الشعر المعاصر»، مكتبة النهضة، بغداد، ١٩٦٠، ص: ٢٣١

(أنا من رأى)، وهذا التباين في التكرار له دلالات فنية ونفسية يدل على الاهتمام بموضوع يشغل البال، والتكرار يصور مدى هيمنة المكرر وقيمته»[1]. واللازمة التي تكررت اثنتي عشرة مرة في القصيدة (هي أغنية) استحوذت على جزء كبير من البناء العام للقصيدة.

وفي قصيدة «الهدهد» تتحرر اللغة من ظلال المعاني وتتجه الى ما وراء اللغة وتنصرف بكل طاقاتها الى تجلّيات المعنى (أي رؤية ما يريد) يقول:

إن الطبيعةَ كلها روح، وإن الأرض تبدو من هنا

ثدْياً لتلك الرّعشة الكبرى، وخيل الريح مَرْكَبة لنا.

يا طير .. طيري كي تطيري فالطبيعة كلها روح . ودوري

حول أفتتانك باليد الصفراء، شمسك كي تذوبي واستديري

بعدَ احتراقك نحو تلك الأرض، أرضك، كي تنيري

طيري إلى أعلى من الطيران.. أعلى من سمائك .. كي تطيري

أعلى من الحبّ الكبير .. من القداسة .. والألوهه.. والشعور.[2]

من هنا تغدو كل الأسئلة هي أسئلة الروح للطبيعة، وكل الأجوبة هي أجوبة الطبيعة للروح.

وهنا تجدر الإشارة الى ظاهرة الغموض في تراكيب درويش الشعرية، فهو في دواوينه

---

(١) عبد الحميد جيدة، «الاتجاهات الجديدة في الشعر العربي المعاصر»، مؤسسة نوفل، بيروت ط١، ١٩٨٠، ص٦٧

(٢) الديوان، مجـ٢، ص ٤٦٣ – ٤٦٤

الأخيرة، ومنذ ديوانه (محاولة رقم ٧) أخذ ينحت لنفسه لغة خاصة، من حيث التركيب، لغة مكثفة محملة بالرموز والأساطير، نشعر بما فيها من موسيقى، ونتمتع بقراءاتها، ولكننا نجد صعوبة في فهم ما يريده، فقد تحوّلت اللغة الى مجموعة من التعابير والصور غير المألوفة. فهل صحيح أن «أقصى الوضوح في الغموض»؟ كما يقول درويش! جميل أن يثير الشعر الدهشة ويأتي بالمعاني الجديدة ويرفض التقليدي، لكنْ، لذلك حدود.

ويكثر في جملة درويش ظاهرة الحذف، يقول:

نعرف الآن جميع الأمكنة

نقتفي آثار موتانا

ولانسمعهم

ونزيح الأزمنة

عن سرير الليلة الأولى وآه.

وظاهرة الاختزال:

نيرون مات

ولم تمتْ روما

بعينيها تقاتل[1]

ويحفل شعر درويش، وخصوصا في دواوينه الأخيرة، بأن يجمع الأشياء المتنافرة وغير المتجانسة بعضها الى بعض، يقول في قصيدة أحمد الزعتر:

كم أمشي الى لغتي فتسبقني الخناجر

آه من حلمي ومن روما![2]

فقد جمع بين الحلم وبين روما رغم ما بينهما من عدم تجانس؛ الحلم ذهني وروما مدينة

---

(١) الديوان، مجـ١، ١٣.

(٢) الديوان، مجـ٢: ٦١٣.

تاريخية.

ويقول في قصيدة الرمل:

* إنه الرمل

مساحات من الأفكار والمرأة

فما الذي يجمع بين الأفكار والمرأة؟

وشعرية درويش تجعل لها رؤية خاصة، فالأصوات يمكن أن تتلوّن بالأسود والأبيض، كما يمكن للصوت أن يرى، وللحجر أن ينتحر، والشجر أن يراق دمه؛

يقول:

* كنت أعرف أن يوما ما سيأتي

كي أرى صوتا على حجر

الدجى

والصوت أسود

والصوت أصفر

ويشيع في شعر درويش أسلوب المفارقة الذي يثير الدهشة لدى القارئ في كثير من الأحيان، يقول في ديوان (أوراق الزيتون):

* وضعوا على فمه السلاسل

ربطوا يديه بصخرة الموتى،

وقالوا: أنت قاتل![1]

فالضحيّة هو المتهم بالقتل.

ويقول في قصيدته «مديح الظل العالي»:

* حطّوك في حجر .. وقالوا: لا تسلم

ورموك في بئر .. وقالوا: لا تسلم

وأطلْتَ حربك يا ابن أمي،

ألف عام ألف عام ألف عام في النهار

---

(١) الديوان، مجـ١ : ١٢.

فانكروك لأنهم لا يعرفون سوى الخطابة والفرار

ويقول في قصيدة سرحان:

* لماذا أكلتم خضاراً مهربة من حقول أريحا؟

لماذا شربتم زيوتا مهربة من جراح المسيح؟

وسرحان متهم بالشذوذ عن القاعدة؟

..... وسرحان متهم بالسكوت، وسرحان قاتل.

سرحان المظلوم المشرّد صاحب الحق هو المتهم بالقتل والشذوذ!

وفي قصيدته «الصوت الضائع بين الأصوات» يستدعي درويش شخصيتي صلاح الدين وخالد ليوحي بالمفارقة بين ماضي العرب الحافل بالانتصارات وحاضرهم المهزوم المتداعي، يقول:

* نعرف القصة من أوّلها

وصلاح الدين في سوق الشعارات

وخالد

بيع في النادي المسائي

بخلخال امرأة![1]

والذي يعرف يشقى

فصلاح الدين الذي انتصر على الأعداء وحرّر القدس يصير الآن موضوعاً للمزايدات والشعارات التي لا تحمل أي مضمون نافع.

وفي قصيدة «من فضة الموت الذي لا موت فيه» حيث تلتحم السخرية بتجاهل العارف يقول:

* قطعوا يديّ وطالبوني أن أدافع عن حلب

واستأصلوا مني خطاي وطالبوني أن أسير الى صلاة الغائبين

أشعلت معجزتي وسرت، فحاصروني، حاصروني، حاصروني

قالوا: انتظر، فنظرت، (لاتكسر موازين الرياح مع العدو).

ووقفت. قالوا: لاتقف، فمشيت ثانية، فقالوا! لاتسّر

---

(١) الديوان، مجـ١، ص ٢٨٤

(الحرب فرّ. لا تحارب خارج الكلمات). قلت: من العدو

(ارفع شعارك وانتظره. واعتذر عما فعلت)[1]

ماذا فعلتُ؟ (بحثتَ وحدَكَ عن خطاك ولم تبلّغ سيدك)

ويقول في قصيدته «يحبونني ميتا»:

* يحبونني ميتا ليقولوا: لقد كان منا وكان لنا،

وفي قصيدة «يعانق قاتله:[2]

* «يعانق قاتله كي يفوز برحمته: هل ستغضب مني كثيرا إذا ما نجوت؟ أخي ... يا أخي: ما صنعتُ لتغتالني؟ ... فوقنا طائرات فصوّب الى فوق! أطلق جحيمك أبعد منّي ... تعال الى كوخ أمي لتطبخ من أجلك الفول. ماذا تقول: وماذا تقول؟ مللت عناقي ورائحتي، هل تعبت من الخوف فيّ؟...[3]

وهذه المفارقات في قصيدة درويش وردت متفرقة في قصائده من دون أن تفرض بنيتها في القصائد التي تضمّنتها.

---

(١) الديوان، مجـ٢: ٣١٤

(٢) الديوان، مجـ٢، ص: ٣٤١

(٣) الديوان، مجـ٢: ٣٣٧

التناصّ في شعر درويش

* تقديم
* معنى التناصّ
* تطبيقات

التناص في لغة درويش الشعرية

تقديم:

يرجع مصطلح التناص الى الناقد ميخائيل باختين الذي حلّل ظاهرة التناص من دون أن يستعمل المصطلح نفسه. ومن الثابت أن جوليا كريستيفا هي أول من استعمل هذا المصطلح في كتاباتها، ثم تضافرت جماعة مجلة (تيل كيل Tel Quel) مع كريستيفا في إشاعة هذا المصطلح، مما جعله في فترة وجيزة من مصطلحات النقد الجديد في فرنسا والولايات المتحدة[١].

والتناص علم موضوعه النص «والنص كموضوع لا ينسب الى فلسفة أو علم«إنه حقل منهجي لا وجود له إلا داخل خطاب لغوي مكتوب»[٢] فاللغة لانهاية لها ولا مركز، والكلمة ليست مغلقة ولا مكتفية بذاتها، بل هي مجموعة من الكلمات والمفهومات المتعددة القابلة، ليس فقط، لاستعمالات عديدة، بل للدخول مع مفردات أخرى في تركيبات عنقودية لا نهاية لها. والممارسة الأدبية ليست ممارسة تعبير وانعكاس؛ وإنما ممارسة محاكاة واستنتاج لامتناه.

ولكن ما التناص، وما معناه؟

ترى كريستيفا أن كل نص «هو تشرّب وتحويل لنصوص أخرى»[٣] واستعملت التناص على أنه جزء من سياق إشاري متكامل، ينتظم لغة النص الأدبي. وبما أن اللغة نظام إشاري، وحتى تكون الإشارة دالة، ترى كريستيفا أن النص ذو طبيعة إنتاجية، وأنه «يحيل المدلول الشعري الى مدلولات خطابية متغايرة، بشكل يمكن معه قراءة خطابات عديدة داخل القول الشعري، إنه مجال لتقاطع عدة شفرات تجد نفسها في علاقة متبادلة»[٤]. ففي أي نصّ من النصوص ثمة ملفوظات ماخوذة من نصوص أخرى، تتداخل وتتشابك ويعادل بعضها بعضا.

ويؤكد روبرت شولز أن معنى التناص يختلف من ناقد لآخر، والمبدأ العام فيه أن النصوص تشير إلى نصوص أخرى وليس إلى الأشياء المعنية مباشرة[٥] فالفنان يكتب ويرسم لا من الطبيعة وإنما من وسائل أسلافه في تحويل الطبيعة الى نص، لذا، فإن النص المتداخل يتسرب الى داخل نص آخر ليجسد المدلولات، سواء أوعى الكاتب ذلك أم لم يع.

---

(١) انظر: مقدمة أحمد المديني لمقالة، مفهوم التناص في الخطاب النقدي الجديد، مارك انجنو، مجلة «الأديب المعاصر»، العدد (٣٢)، آب، ١٩٨٦

(٢) شكري عزيز الماضي: «في نظرية الأدب»، بيروت، دار المنتخب العربي، ١٩٩٣، ص:١٩٤

(٣) عبدالله الغذامي: «الخطيئة والتكفير»، جدة، النادي الأدبي الثقافي، ١٩٨٠، ص:٣٢٢

(٤) جوليا كريستيفا: «علم النص»، الدار البيضاء – المغرب. ط ١، ترجمة فريد الزاهي، ص:٧٨

(٥) الغذامي: «الخطيئة والتفكير»، ص:٣٢١

وينبه بارت الى مشكلة تعميق الإفادة من التناص في الدراسات الأدبية، ويشير إلى صعوبة الإحاطة بكل مصادر النص، وبكل النصوص السابقة على النص، وبهذا يكون الدارس واقعا ضمن التناقض القائم بين شمولية المصطلح وقصور الاطلاع الشخصي ومحدوديته[1].

ويعتبر تودوروف أن جميع العلاقات التي تربط تعبيراً بآخر هي علاقات تناص، فيكون التناص بهذا الوصف «دراسة كلية النص في علاقاته مع كلية النصوص الأخرى[2].

ويقول ابرامز في موضوع التناص، إنه استخدام يدل على الطرائق المتعددة التي يحاكي بها، أو يرتبط بصورة لا فكاك منها كل نصّ أدبي بالنصوص الأخرى، سواء أكان ذلك بصورة مكشوفة أم بالتلميح والإشارة الضمنية. إنه ببساطة «الاشتراك في أصل عام أو مجموعة مبادئ وتقاليد وأعراف أدبية»[3]

ويرى سامي سويدان أن التناص هو «طرح معرفي موضوعي لشعرية النصوص، تنطلق من اعتبار النص الأدبي نصا يرتكز، في جانبه الإبداعي، على إرث عميق، يشمل مبدئيا جميع النصوص السابقة عليه»[4] يشير إليها أو يستحضرها أو يستوحيها بطرق مختلفة. تبدأ بالاستشهاد وتشمل التلميح والمعارضة والمحاكاة. فهو يبقي التناص ضمن نطاق الإنتاج الشعري في تناوله لنمط تداخل نصوص إبداعية وتفاعلها فيما بينها، والتشكل الخصوصي الذي يتكوّن من ذلك في نصّ بعينه.

ومن خلال ما سبق أقول: إن النص محكوم بالتداخل مع نصوص أخرى. وإنه حين يتداخل مع هذه النصوص لا يعني ذلك الاعتماد عليها أو تقليدها، فالكتابة إبداع وخطاب، وإذا قصّر الكاتب عن الانتقال من اللغة إلى الخطاب فإنه يكون مقلداً. والنص لا يأخذ فقط، بل إنه يأخذ ويعطي، بمعنى أنه قد يفسّر نصا قديماً تفسيراً جديداً، أو يظهره بصورة جديدة كانت خافية وغير واضحة قبل التناص. وميزة اللغة أنها ذات منطق داخلي يعتمد مفهوم التناص، فهي إلى جانب كونها تعمل على إنتاج المعرفة الجمعية وإعادة إنتاجها لدى الأجيال القادمة فإنها تؤشر بعداً تناصيا.

وآلية التناص تتحدّد من خلال مفهومين أساسيين، هما: الاستدعاء والتحويل. فالنص الأدبي

---

(١) انظر: رولان بارت. «درس السيميولوجيا»، ترجمة بنعبد العالي، دار توبقال، المغرب، ١٩٨٦ ص:٦٢

(٢) تودوروف، «التناص»، ترجمة فخري صالح، مجلة الثقافة الأجنبية، بغداد، عدد(٤)، ١٩٨٨، ص:٨

(٣) باقر جاسم محمد، «التناص... المفهوم والآفاق» مجلة الآداب اللبنانية، ١٩٩٠، عدد (٢٠١)، كانون الثاني، ص:٦٥

(٤) سامي سويدان «التناص ... التأويل» مجلة الفكر العربي المعاصر، عدد (٦٠ – ٦١) ١٩٨٩، شباط (فبراير) ص:٩٥

لايتم إبداعه من خلال رؤية الكاتب فقط، بل يتم تكوّنه من خلال نصوص أدبية، يتم إدماجها وفق شروط بنيوية خاضعة للنص الجديد. ثم إن النص المدمَج يخضع من جهة ثانية لعملية تحويلية، لأن التناص ليس مجرد تجميع عشوائي لما سبق، انها عملية صهر وإذابة لمختلف المعارف السابقة في النص الجديد.

كما أن النصوص المتناصة تدخل في نوع خاص من العلاقات السيميائية التي يسميها تودوروف (الحوارية). ذلك لأن أهمية العلاقات بين النصوص ترجع الى كونها علاقات حوارية.[1]

والنصّ وفق مفهوم التناص بلا حدود، إنه حيوي دينامي متجدد متغير من خلال تشابكاته مع النصوص الأخرى، لاينطوي على دلالة واحدة، إنه متدفق دائماً بلا نهاية. فهناك قراءات متعددة لنص واحدة من قبل قراء عديدين، لابل، إن القارئ الواحد إذا ما قرأ نصا واحداً في فترتين زمنيتين متباعدتين فإنه سيخرج بانطباعات متباينة وبمعان مختلفة. ثم هناك القراءات المتعددة لنص ما من عصر إلى عصر. فالنص يتدفق بالمعاني والدلالات المتعددة، وقد تكون متناقضة أحيانا، إنه منتج لها بلا توقف. وخير دليل على ذلك أن النص لا يتوقف بموت صاحبه، كما يري جاك دريدا[2].

إن هذه النصوص تتداخل وتتكاثر وتمتد، ولهذا يمكن القول: إن التناص صنعة معرفية تهدف إلى تحطيم فكرة المركز والنظام والبنية. والتناول السيميولوجي يقترح بأن نفكر في القصيدة على أنها قول لا دلالة له إلا ضمن الأنظمة المعرفية التي اكتسبها القارئ، ولو أطلقنا أنظمة أخرى غيرها فإن إمكانات الدلالة ستتغير، كما يقول (كولر)[3] فالكاتب وفق مفهوم التناص لا يكتب من خلال الصنعة الأدبية. انما يكتب نصا تكوّن من خلال نصوص متعاقبة على ذهنه، منسحبة من ثقافات متعدّدة ومتداخلة في علاقات متشابكة.

وإضافة الى ما ذكرت من صعوبة التوفيق بين شمولية مفهوم التناص وبين محدودية المعرفة الفردية، فثمة إشكالات، مثل: الاستعارات والمجازات والرموز الشائعة «فهي من المشترك الشفوي، ذلك أن لكل مرحلة أسلوبية أشكالها البلاغية المميزة المعبرة عن نظرتها الشاملة.»[4]

وعلى أية حال، فإن أية دراسة نقدية لابد من أن تتجه للكشف عن تعددية المعنى في الخطاب الشعري الذي يتأتّى من تعدد الأصوات الحاضرة فيه والمشاركة في إنتاجيته الدلالية. «ومن المسلم به أن اللغة جماعية بطبعها، وحضور السابق في الحاضر يعني وجود امتزاج خفي

---

(١)مجلة الناقد ، مصدر سابق، ص:٥٩

(٢) سعيد الغانمي، «معرفة الآخر. مدخل الى المناهج النقدية الحديثة» ، الدار البيضاء، المركز الثقافي العربي، ط١، (يونيو)، حزيران، ١٩٩٠، ص:١١٥

(٣) عبدالله الغذامي، «الخطيئة والتكفير»، مصدر سابق، ص ٣٢

(٤) رينية ولك وأوستن وارين «نظرية الأدب »ترجمة محي الدين صبحي، مراجعة، حسام الخطيب، ط٢، بيروت، ١٩٨١، ص:٢٠٧

بين الذاكرة العامة والخاصة، إذ انهما ينصهران في بوتقة الإبداع»[1].

تطبيقات:

لقد استثمر الشعر العربي الحديث التناص في كثير من أبنيته الفنية، استفاد من التناص مع الأسطورة كما نجد في شعر بدر شاكر السياب وأدونيس والبياتي، أما درويش فقد دمج الأسطورة في شعره، معبرا عن رؤية جديدة، واستفاد من الموروث الديني، كما استدعى كثيرا من النصوص الواردة في الكتب السماوية: القرآن والانجيل والتوراة، وصاغها صياغة جديدة توافقت مع بناء قصيدته، واستفاد من التراث الأدبي والشعبي، فكثيرا ما يستدعي شخصيات أدبية وشعبية وتاريخية ويوظفها في قصيدته لخدمة وجهة نظره.

وقصائد درويش في ديوانه، ما قبل الأخير (لماذا تركت الحصان وحيدا؟)، ينهض، الكثير منها على مفهوم التناص، بالمعاني التي ذكرتها سابقا: الموروث العام للغة، الحوار، المعارضة، استدعاء الشخصيات التراثية: عربية أو غير عربية.

فقصيدته الافتتاحية: «أرى شبحي قادماً من بعيد»[2] التي يقول فيها:

أطلّ كشرفة بيت على ما أريد

أطلّ على أصدقائي وهم يحملون بريد

المساء: نبيذا وخبزا،

وبعض الروايات والأسطوانات

ثم اقسام الديوان الستة، تعدّ اختزالالتجربة ممتدة في الزمن والأماكن، وهذه التجربة ناطقة باسم/ أنا الشاعر الذي يمثّل جماعة معينة، تخوض صراعاً مع الآخر، الذي احتل المكان الأول، وطن الشاعر، حيث الطفولة والذكريات والتاريخ الطويل الممتد.

إن مضمون هذه القصائد، يعبر عن رحلة الأنا/ الشاعر والجماعة التي يمثلها، منذ الرحيل عن المكان الأول إلى زمان التوزع في البلاد، الزمن الحاضر، حيث بدأت ملامح المكان الأول تنأى عن المكان، ولكنها لم تختف من الذاكرة تماماً. وكما أن المكان أصبح غائما غير واضح المعالم فقد أصبحت الأزمنة متداخلة، الماضي والحاضر والزمن المستقبل المحتمل أيضا. مما دفع هذه الأنا/ الشاعر إلى طرح مزيد من الأسئلة المعقدة، التي لها علاقة بالهوية، في سلسلة تبدأ ولا تتوقف، بحثا عن إجابات، تدرك (الأنا) أنها غير موجودة الآن.

---

(١) محمد عبد المطلب، «مناورات الشعرية»، دار الشروق، القاهرة، ١٩٩٦، ص:٩

(٢) محمو درويش، (لماذا تركت الحصان وحيدا)، رياض الريس للكتب والنشر، ط٢، ١٩٩٦ ، ص:١١

وتستعيد (الأنا) نقطة البدء من بين حاضر ممزق، وهي في هذه الاستعادة تودّ معرفة ما كان، لتَتَحَقّق من جواب السؤال: كيف صار الحال هكذا؟ وكيف وصلت (الأنا) الى هذا الغياب؟

ولايجد درويش بدّاً، في وسط هذا الغياب، من أن يستعيد المكان الأول الذي كان ينتمي إليه بالاتصال والإقامة، عن طريق الذكرى، يتعرف عليه من خلال النبات والأرض والحيوان، يقول في «نزهة للغرباء»:[1]

أعرف البيت من خصلة المريمية. أولى

النوافذ تَجْنَحُ نحو الفراشات .. زرقاءَ ...

حمراءَ. أعرف خط السّحاب وفي أيّ

بئر سينتظر القُرِوّياتِ في الصيف . أعرف

ماذا تقول الحمامةُ حين تبيض على فوّهة

البندقية. أعرفُ من يفتح الباب للياسمينة

وهي تفتح أحلامنا لضيوف المساءْ ...

ثم تسترجع الأنا/ الشاعر/ صورتَيْ الأم والأب المتداخلتين مع صورة الأسلاف المختزلة لسلسلتهم في التاريخ. كما يقول في قصيدة «في يدي غيمة»:[2]

أسرجوا الخيل

لايعرفون لماذا،

لكنهم أسرجوا الخيل في السهل

عندما تنبعث ذكرى مضيئة من بين الأيام الماضية، كما نرى في قصيدة البئر[3]، حيث يقول:

أختار يوما غائما لأمّر بالبئر القديمة.

ربما امتلأت سماء. ربما فاضت عن المعنى وعن

أمثولة الراعي. سأشرب حفنةً من مائها.

وأقول للموتى حواليْها: سلاماً أيها الباقون

---

(١) لماذا تركت الحصان وحيداً، ص:٥٠

(٢) السابق، ص:١٩

(٣) السابق، ص:٦٩

وتستبعد/ الأنا/ طفولتها، وهي ليست طفولة الشاعر وحده، بل طفولة الجماعة:

لكننا لم نكن خائفين، لأن طفولتنا لم[1]

تجيء معنا؛ واكتفينا باغنية: سوف نرجع

عما قليل الى بيتنا ... عندما تُفرِغُ الشاحنات

حمولتها الزائده!

وهذه الاسترجاعات تاتي في صياغة تتساءل عن الجدوى، كما يقول في قصيدة: «مرّ القطار»:[2]

كان الحنينُ إلى أشياءَ غامضةٍ

ينأى ويدنو،

فلا النّسيان يقصيني

ولا التذكر يُدْنيني

من امرأةٍ

إن مسّها قمرٌ

صاحت: أنا القمر

وتقفز هذه الاستعارات في حاضر لا تملك فيه (الأنا) شيئا سوى تذكّر الأحداث من بدايتها إلى نهايتها.

في القصيدة المفتتح «أرى شبحي قادماً من بعيد» يتنقّل صوت الأنا/ الشاعر من الزمن الأول المفتوح على التاريخ والموروث، يتنقل بين السومريين والفرس والروم ثم يشير الى اسخيلوس وأنطونيو، كل ذلك من أجل الوصول الى حكمة من هذه الأحداث، والى تلمسّ إجابة السؤال:

ماذا سيحدث بعد؟

ومن نقطة الغياب التي وصل إليها، بعد خروجه من المكان الأول، وبعد أن انقطعت صلات الأنا بالمكان الأول، رجع بالذاكرة، عَبْر الأزمنة، الى زمن المتنبي والأنبياء القدامى، متسائلا عن إمكانية ظهور نبي جديد لهذا الزمن الجديد. فكلما كانت تضطرب أمور الناس، ويزداد الفحش على الأرض، ويعم الظلم الناس، كان الله (سبحانه وتعالى) يبعث نبيا لإنقاذ الناس، فهل سيتكرر ذلك

---

(١) لماذا تركت الحصان وحيداً، ص:٢٧

(٢) السابق، ص:٦٣

في هذا الزمن؟! كما رجع الى زمن الطفولة الأولى، حين كانت حياة الأنا/ الشاعر أليفة هادئة، فحنَّ الى السلّم الحجري ومنديل الأم. وكل هذه الإشارات يتم اختزالها في القصيدة المفتتح، وهذه الإشارات تمكنه من الإطلالة على العالم من علٍ، وهذا المكان على مستوى الحلم، يمنح الأنا مالا تملكه في الواقع، يقول:

أطلُّ كشرفة بيت على ما أريد

ولكنه يعترف في نهاية هذا المفتتح بأن ما يتحقق له في الحلم لا يمكن أن يكون واقعا، فيقول:

أطل على شبحي

قادما

من

بعيد...

لقد جاءت هذه العبارة في بداية المفتتح في سطر شعري واحد، ثم جاءت في النهاية مبعثرة، دلالة على بعثرة هذا الحلم وضياعه أمام حقائق الواقع.

وفي القسم الأول من قصائد هذا الديوان (أيقونات من بلور المكان) يستعيد الشاعر/ الأنا؟ بعض المعالم البعيدة التي بقيت في الذاكرة لذلك المكان الأول، يلتقطها من الزمن البعيد:

لا أتذكر أسماءهم

ولا أتذكر أيضا طريقتهم[1] في الكلام

كما يسترجع صدمة الرحيل عن هذا المكان مقترنا بحضور الأم ورائحة تبغ الجد، والحيوانات والطيور، التي بقيت في أرضها. يستعيد كل هذه الأمكنة بعد أن يجمّلها ويجعلها قابلة لأن تكون (أيقونة) بحيث لا يمكن نسيانها، وهو لذلك يلجأ إلى أسلوب (المونتاج) يأخذ مقاطع مختارة من الأمكنة (في يدي غيمة، قرويون من غير سوء، ليلة البوم، أبد الصبار..). أو يلجأ الى الأسلوب الحواري يديره بين أصوات أساسية في هذا المكان (الأب، الأم، الجد، صوت الطفل الذي كانته، الأنا» (أبد الصبار، كم مرة ينتهي أمرنا).

ومن خلال هذه المشاهد التي تختزل المكان/ في ساحة البئر، صفصافة/ وهذه الحوارات التي تختصر الأحداث والتواريخ، يأخذ الشاعر بالتكلم عن نفسه بضمير الغائب، من ولادته في ذلك المكان:

---

(١) لماذا تركت الحصان وحيدا: ٢٠

يولد الآن طفل،

وصرخته في شقوق المكان[1]

الى اكتشافه فداحة الرحيل:

التفتنا أمام الشاحنات رأينا الغياب

يكدّس أشياءه المنتقاة، وينصب خيمته الأبدية من حولنا ...[2]

ثم يؤكد انقطاع علاقته بهذا المكان بعد أن ورث تجربة أبيه المثقلة بعبء الانتماء الى هذه الأرض:

– يا ابني تعبت ... أتحملني؟

مثلما كنت تحملني يا أبي،

وسأحمل هذا الحنين

إلى

أولي، وإلى أوله

وسأقطع هذا الطريق الى

آخري .. والى آخره[3]

عندئذ تنفكّ الرابطة التي كانت تربط الأب والأبناء وتغرسهم في مكان بعينه، وهنا تستلهم الأنا/ الشاعر قصة سيدنا يوسف، وغدر إخوانه به، فيكون التشتّت في الأرض:

... هل أسأت إلى إخوتي

عندما قلت إني رأيت ملائكة يلعبون مع الذئب

في باحة الدار؟[4]

وعندما يتكرس الغياب، وتنغرس/ الأنا/ في المنافي، تبدأ/ الأنا بنثر إشارات في القسم الثاني من هذا الديوان (فضاء هابيل)، وتبدو الأنا في هذا الجزء متقائلة، إذ تؤكد أن كل شيء سيبدأ من جديد، على الرغم من الحسّ الفاجع بهذا الغياب.

---

(١) في يدي غيمة، ص:٢٠

(٢) ليلة اليوم، ص:٢٨

(٣) إلى آخري وإلى آخره، ص:٤٢

(٤) في يدي غيمة، ص: ٢

كل شيء سوف يبدأ من جديد[1]

ثم تأخذ الأنا تتحدّث عن الغرباء الذين كانوا ينامون بين سنابلنا آمنين لكنهم، وبعد أن اكتملت قوّتهم، يطردون/ الأنا/ ويسلمونها الى الشتات:

... كان التتار

يسيرون تحتي وتحت السماء، ولا يحلمون

بشيء وراء الخيام التي نصبوها. ولا يعرفون

مصائر ماعزنا في مهبّ الشتاء القريب.

على قدر خيلي يكون المساء، وكان التتارُ

يدسّون أسماءهم في سقوف القرى كالسنونو،

وكانوا ينامون بين سنابلنا آمنين،[2]

لقد كانت/ الأنا؟ في ذلك الزمن عنصراً متآلفاً مع العناصر الأخرى في هذا المكان، لكن، اتسعت الشقة بينها وبين من كانوا معها، انحلّت هذه الرابطة وتفككت، فاستلهمت قصة آدم الذي حين تشعّب وتمزق في أبنائه، فكان منه الأخ وغريمه – هابيل وقابيل.

تستوعب/ الأنا/ هذا التغير في الزمن، وتحدّد انتماءها بين المتصارعين

يقول:

... من أين تأتينا النهاية؟

نحن أحفاد البداية . لانرى

غير البداية. فاتّحِدْ بمهبّ ليلك كاهنا

يعظ الفراغ بما يخلّفه الفراغ الآدمي

من الصّدى الأبديّ حولك.

أنت متهم بما فينا. وهذا أول

الدم من سلالتنا أمامك، فابتعد

عن دار قابيل الجديدة

مثلما ابتعد السرابُ

---

(١) عود اسماعيل، ص:٥٤

(٢) سنونو التتار، ص:٥٨

عن حبر ريشك ياغراب[1]

وبعد هذا الخصام، كانت النتيجة أن أصبحت الأرض الأولى أرضا لقابيل الجديدة:

يطلبون الآن منا بعدما سرقوا كلامي من

كلامك، ثم ناموا في منامي واقفينَ

على الرماح. ولم أكنْ شبحاً لكي يمشوا

خطايَ على خطايَ. فكن أخي الثاني،

أنا هابيلُ، يرجعني الترابُ

إليك خروبا لتجلسَ فوق غُصْني يا غرابُ[2]

وإذ ننتقل الى قصائد القسم الثالث (فوضى على باب القيامة) نرى أن/ أنا الشاعر المتكلم/ تلخص معالم الوضع الجديد الذي ترّتب على تلاشي المكان الأول، فاندفع الشاعر الى متاهة التساؤلات والى التخبط بين الحنين الى الماضي ورفض هذا الحنين والشك فيه، بعد أن ابتعد عن المكان الأول. في هذا المكان الجديد، تحدث فوضى زمنية بعد أن تتداخل الأزمنة في عالم المنافي، وأنشأ المنفى للشاعر لغتين:

... وأنشأ المنفى لنا لغتين:

دارجة ... ليفهمها الحمامُ ويحفظَ الذكرى

وفُصحى ... كي أفسّر للظلال ظلالها![3]

اللغة الدارجة لغة الناس الذين بقوا في الأرض محافظين عليها، كالحمام الذي لم يفارق الأرض، وفصحى لغة الشعر التي يستعملها الشاعر، فلا يستطيع ان يفسر بها ما حدث وما يحدث!.

ثم يدخل الماضي القريب في الماضي البعيد، ويطلاّن على زمن محتمل:

ستحدث أشياء أخرى

سيكذب هنري على قلاوون

بعد قليل، سيرتفع الغيم أحمر

---

(١) حبر الغراب، ص:٥٥

(٢) حبر الغراب: ٥٦

(٣) تعاليم حورية، ص:٧٨

فوق صفوف النخيل ...[1]

وفي زحمة هذه المتناقضات، يأتي صوت يتشكك في هذه الذكريات المستعادة، كلها:

* لاتصدق ذكرياتك دائما

* لا تحنّ الى مواعيد الندى

* ولا تحن الى عباءة جدك السوداء[2]

لقد صاغ درويش هذه الفوضى الزمنية متداخلة مع عناصر ميراث الآباء والأساطير والثقافات التي تنتمي إليها الأطراف المتصارعة، فتتجاور في هذه القصائد ملحمة جلجامش مع قصة يوسف، وتمثّلات القرآن الكريم مع تاريخ الأشوريين، مع الإشارات الى السيد الفارسي وعوالم الإغريق ويوليس قيصر والصليبيين، يتفاعل هذا الميراث العالمي بأساطيره وقصصه وأحداثه مع عناصر العالم الراهن، يصبح فيها اليوم نقطة سابحة في الفضاء، منقطعة عما سبقها ولا صلة لها بما يليها، وكأنه يوم الحشر، نهاية هذا العالم:

فوضى على باب القيامة. لاغد

يأتي. ولا ماضٍ يجيء مودّعا

لا ذكرياتُ

تطير من أنحاء بابل فوق نخلتنا، ولا

حُلُمٌ يسامرنا لنسكن نجمة،

هي زرُّ ثوبك يا أناتُ

وأناتُ تخلقُ نفسها

من نفسها

ولنفسها[3]

هنا، في هذا الحاضر بكل معطياته، يعيد الشاعر/ الأنا/ النظر في حلمه الذي ابتدأ به، وتعلّق الأنا حلمها، إذ أنها امتلكت ما لا يُملك، فهي لو ملكت حلمها لصاغت أزمنتها كما تشاء:

لو كان لي حاضرٌ آخر

---

(١) أمشاط عامية: ٨٦

(٢) تعاليم حورية: ٨٠

(٣) أطوار أنات: ٨٩ – ٩٠ .

لامتلكتُ مفاتيحَ أمسي

ولو كان أمسي معي

لامتلكت غدي كله[1]

وهكذا تنتهي البداية المتفائلة التي بدأها في «عود اسماعيل»، ثم تتحرك قصائد القسم الرابع من هذا الديوان، حركة داخلية تستكشف هواجس النفس عند المتكلم/ الشاعر. فتبتعد الأنا عن المكان الأول:

... هذه لغتي قلائدُ من نجوم حول أعناق

الأحبّة: هاجروا

أخذوا المكانَ وهاجروا

أخذوا الزمانَ وهاجروا

أخذوا روائحهم عن القفّار

والكلأِ الشحيح، وهاجروا[2]

هنا تجد الأنا نفسها متوحدة متوحشة، في مكان غريب، وزمان غريب، فتنغلق على نفسها، وتجعل من نفسها البدء والمنتهى:

مادلّني أحد عليّ. أنا الدليل، أنا الدليل

إليّ بين البحر والصحراء، من لغتي ولدتُ

على طريقِ الهند بين قبيلتين صغيرتين عليهما

قمر الديانات القديمة، والسلام المستحيل[3]

ثم تدخل في تساؤلات حادةّ حول نفسها وعن هويتها:

... من أنا؟ هذا

سؤال الآخرين ولا جواب له. أنا لغتي أنا،

وأنا معلقة ... معلقتان، عشر، هذه لغتي

أنا لغتي. أنا ما قالت الكلمات:

---

(١) أمشاط عاجية: ٨٤

(٢) قافية من أجل المعلقات: ١١٦

(٣) السابق: ١١٥

كنْ.

جسدي فكنت لنبرها جسدا

ومع كل ذلك فقد ظل يداخل الذات حلم عابر يكسر هذا الطوق:

فلأ رفعْ معلقتي لينكسر الزمان الدائري

ويولد الوقت الجميل![1]

وهكذا تتكاثر في قصائد هذا القسم الإشارات الى القصائد واللغة والشعراء القدامى[2].

وفي القسم الأخير من قصائد هذا الديوان «شهادة من برتولت بريخت أمام محكمة عسكرية» يمثل فيها درويش أجواء المحاكمات، فيجمع بين الأطراف المتصارعة.

في هذه المرافعة يتخذ درويش صوت المتكلم قناعاً، أمام السيد القاضي/ الجلاد الذي يختزل رعاياه، الذين أصبحوا يجرون سماء المتكلم خلفهم، ويحتلون باحة بيته، ويبكون بعينيه مزامير الحنين، ويغنّون، كما غنّى من قبل، للتّين والزيتون:

لكن رعاياك يجرّون سمائي خلفهم ... مبتهجين

ويطلّون على قلبي، ويرمون قشور الموزِ

في البئر، ويمضون أمامي مسرعين

ويقولون: مساء الخير، أحيانا،

ويأتون إلى باحة بيتي .. هادئين

وينامون على غيمة نومي ... آمنين

.....

ويبكون بعينيّ مزامير الحنين

ويغنون كما غنيت للزيتون وللتين

وللجزئي والكلّي في المعنى الدّفين[3]

وتتحول هذه القصيدة/ الشهادة الى مرافعة، يظهر فيها الشاعر كل ملامح العدو:

«يشربون الشاي في كوخنا»

---

(١) قافية من أجل المعلقات: ص:١١٧

(٢) انظر: «من روميات أبي فراس الحمداني» و«قافية من أجل المعلقات».

(٣) شهادة من برتولت بريخت: ١٥٢

ويعيشون حياتي مثلما تعجبهم،

بدلاً مني،

ويمشون على اسمي حذرين

وبعد هذه القطيعة تنتهي علاقة المتكلم/ الشاعر بالزمن الماضي الى شبه قطيعة «ذهب الماضي سريعا» كما يحدث انفصال لانا المتكلم بين وجودها الحاضر وهويتها الغائبة:

أرى نفسي تنشقّ الى اثنين:/ أنا، / واسمي.

وفي نهاية هذا الجزء يحدث تعديل للعلاقة بين أنا المتكلم والحلم الذي حاول أن يصوغ به الواقع، في بداية قصائد الديوان. وتعيد أنا المتكلم النظر في منطق الحلم نفسه، وتتساءل عن شروط القدرة على ممارسة الحلم، انها بحاجة الى ليل آخر غير هذا الليل الجاثم.

وفي النهاية أقول: إن أبعاد الغياب متجسدة في قصائد ديوان (لماذا تركت الحصان وحيدا) من خلال الاستناد الى مجموعة من الثيمات المتكررة؛ حيث الحضور الثابت للمفردات المستدعاة من الموروث الإنساني؛ الأسطوري والديني والتاريخي والثقافي الى جانب الحضور الثابت للطبيعة: طيورها وحيواناتها، والحصان في هذه القصائد يمثل المحور الذي تدور حوله القصائد في سؤالها: لماذا تركت الحصان وحيدا؟ في محاولة لإيجاد تفسير لهذا الغياب في الوقت الحاضر.

إن أهم ما يميز شعرية درويش هو حواره المستمر مع النص الغائب، ففي قصيدة «أحمد الزعتر»[٢] جعل درويش أحمد، الاسم الموصول بالنبي محمد (عليه السلام)، منقذ الأمّة، جعله معبوداً يحلّ في الأشياء ويتحد مع الطبيعة:

... وله انحناءات الخريف

له وصايا البرتقال

له القصائد في النّزيف

له تجاعيدُ الجبال[٣]

وجعله غامضا يتلو وصيّته على الناس:

يا أحمدُ السّري مثل النار والغابات

أشهرْ وجهك الشعبي فينا

واقرأ وصيتك الأخيرة؟

---

(١) شهادة من بروتولت بريخت: ١٥٢

(٢) الديوان، الجزء الأول، ص: ٦٠٩

(٣) الديوان ، مجـ١: ٦٢٤

ومبدأ الحلول معروف وشائع عند الفرق الصوفية

وفي قصيدة (الهدهد) من ديوان (أرى ما أريد)، فإن «هدهد» درويش هو استدعاء للهدهد في القرآن الكريم، إذ إنه يقوم بوظيفة رؤيويةجماعية. تقرأ الجماعة فيها مستقبلها. ان هدهد درويش يتميز«بخصائص (التكثيف «ضم رموز عديدة في رمز واحد»)، (الإزاحة، يصب المغزى الكامن في الكل)، (المبالغة في التعيين؛ عدة مغاز مختلفة تماماً تركز على عنصر واحد، بحيث يحمل أكثر من دلالة) تقترب لغته من لغة الحلم، وسياق هذه اللغة الحلمية هو سياق صوفي، تمتصها لغة درويش وتحوّلها»[1] :

أنا هدهد–قال الدليل، ساهتدي للنبع ان جف النبات

قلنا له: لسنا طيورا، قال: لن تصلوا إليه، الكل له والكل فيه،

وهو في الكل، ابحثوا عنه لكي تجدوه فيه، فهو فيه...

.....

يا هدهدَ الأسرارِ، جاهدْ كي نشاهد في الحبيب حبيبنا

هي، رحلة أبدية للبحث عن صفة الذي ليست له

صفة، هو الموصوف خارج وصفنا وصفاته...

.....

لا تنتهي طرقي إلى أبوابها ... طارت أناي (فلا أنا إلا أنا.....)

.....

ماذا ترى .. ماذا ترى في صورة الظل البعيد؟

ظل صورته علينا فلنحلّق كي نراه، فلا هو/ إلا هو

«فسياق هذه اللغة سياق صوفي، مثل المجاهدة، المشاهدة، الكشف، الرؤيا، يمتصها درويش ويعيد صياغتها في نصه الجديد ضمن رؤية درويش ومفهومه للقصيدة التموزية، التي هي أقرب الى صلاة شعرية رؤيوية تستصرخ الانبعاث والقيامة من خلال موت افتدائيّ فردي وانبعاث قومي حضاري، نموذج القائد الذي يموت فردا ويبعث أمة»[2] .

ألم يقل في أحمد الزعتر:

«أخي أحمد!

وأنت العبد والمعبود والمعبد

---

(١) أنظر: محمد جمال باروت: «مفهوم الرمز الديناميكي وتجليه في الشعر الفلسطيني الحديث»، «زيتونة المنفى»، ص ٦٩ –٧٠.

(٢) السابق.

متى تشهد

متى تشهد

متى تشهد؟[1]

كما أن أشعار درويش زاخرة بالأساطير، وقدرته واضحة في إزاحة الأسطورة عن معناها الأصلي وتقديمها في صورة جديدة موازية لما يحدث في الحاضر. وخير دليل على قدرته، قصيدته «فرس للغريب» من ديوانه (أحد عشر كوكبا).

يوظف درويش اسطورتي «سيزيف» العمل العبثي، والفينيق، الانبعاث الجديد، ضمن سياق تاريخي يسترجع فيه أحداثا عربية وقعت في الماضي، حيث ذهب امرؤ القيس، الشاعر العربي الجاهلي يستنجد بالروم/ الغريب، حتى يسترجع ملكه. وفي هذا النص يستطيع أن يجعل من هذه الأحداث معادلا موازيا لما وقع للعرب في الحاضر.

إن أول قراءة للعنوان توحي بمعنى قريب متداول، وهو أن العربي أهدى فرسه للغريب، والذي يبعد هذا الاحتمال هو قراءة القصيدة. وعندما نتذكر علاقة الفَرَس بالفارس في التراث العربي ندرك أن الفَرَس ليست مطية، وانما هي صديق للفارس، كما أنها ترمز لأعزّ شيء عند العربي.

لكن عندما تصبح الفرس مطية ويصبح الفارس غريبا، كما جاء في عنوان القصيدة، فإن ذلك يشير الى الكارثة. فقد استدعى درويش الحادثة القديمة في التاريخ العربي، حين ذهب امرؤ القيس الى قيصر الروم، وربط هذه الحادثة بالواقع العربي الحالي:

... لابد من فرس للغريب ليتبع قيصر

أو ليرجع من لسعة الناي، لابدّ من فرس للغريب[2]

لقد فرّط الفارس بالفرس فوقع الذي وقع.

ومهما كان الواقع مزريا، فلدرويش رؤيته التي تختلف عن رؤية الآخرين، إنه يخاطب الشاعر العراقي/ الجندي العراقي:

... تكلم لنصعد أعلى

وأعلى ... على سلم البئر، يا صاحبي، أين أنت

وهنا يستلهم قصة يوسف والبئر التي يعيد ذكرها في المقطوعة الثامنة عشرة من القصيدة،

---

(١) الديوان، جـ٢، ص: ٦٢٥

(٢) الديوان، مجـ٢، ٥٥٣.

حين يقول:

ولن يغفر الميتّون لمن وقفوا مثلنا، حائرين

على حافة البئر: هل يوسف السومري أخونا

أخونا الجميل، لنخطف منه كواكب هذا المساء الجميل؟

وإن كان لابد من قتله، فليكن قيصرُ...

هو الشمس فوق العراقِ القتيل[1]

وفي المقطوعتين الأخيرتين من القصيدة يستعين درويش بأسطورة الفينيق، الطائر الفينيقي الذي يُبعث حيا من الرماد، ليؤكد رؤيته الخاصة، التي يكرّرها دائما، بأن هذه الحال ليست نهائية:

سأولد منك وتولد مني. رويدا رويداً سأخلع عنك

أصابعَ موتاي، أزرارَ قمصانهم، وبطاقات ميلادهمْ

ثم يتوج رؤيته بصورة جميلة ومؤثّرة لأسطورة البعث، ويعيد صياغة البداية في قصيدة (اليوت) «الأرض اليباب»، يقول:

✓ ... في داخلي خارجي، لا تصدق دخان الشتاء كثيرا

فعما قليل سيخرج ابريل من نومنا

وحين أراد درويش أن يصور الفعل العبثي الذي واجه به العرب غزو الغريب للعراق، استلهم قصة سيزيف وجلجامش، يقول:

... خلقنا لنكتب عمّا

يهدّدنا من نساءٍ وقيصر ... والأرض حين تصير لغة

وعن سرّ جلجامش المستحيل، لنهرب من عصرنا

إلى أمسِ خمرتنا الذهبي ذهبْنا، وسرنا الى عمر حكمتنا..

وكانت أغاني الحنين عراقيةً، والعراق نخيل ونهران ... /

الأرض صارت لغة، فالمحسوس/ الأرض التي نعيش عليها تحوّل الى شيء مجرد: الى خطابة وبيانات لاعلاقة لها بوسائل الحفاظ على هذه الأرض. واستعمال اللغة لا يؤدي الى نتيجة، مثله مثل البحث عن سرّ الحياة الذي أفنى جلجامش عمره في البحث عنه.

---

(١) الديوان، مجـ٢ :٥٥٧

وهنا، وبصنعة ذكية استطاع درويش أن يربط بين اللغة المفرغة من أي مضمون وبين هذا الحاضر العربي الخاوي، حين جعله هروبا الى الماضي في قوله: إلى أمس خمرتنا الذهبي» فقد راح العرب يتغنون بالأمجاد بدلا من الفعل الجدّي لمواجهة العدو/ الغريب.

وعلى الرغم من كل هذا الإحباط فقد استطاع درويش برؤيته ان يخترق هذا الظلام، مثلما استطاع جلجامش أن يخترق الظلمات، يقول:

فعما قليل سيخرج ابريل من نومنا. خارجي داخلي

فلا تكترث بالتماثيل .... سوف تطرز بنت عراقية ثوبها

بأول زهرة لوزٍ، وتكتب أول حرف من اسمك

على طرف السّهم فوق اسمِها ...[1]

ودرويش، مثله مثل أي فنان مرموق، «ينطلق من الاعتقاد بأن الفن نوع من تحويل المشاعر السلبية، مثل الكره والحقد وخيبة الأمل، إلى ما هو غير ذلك من المشاعر التي تتجسّم إيجابياتها في خلق الإحساس بالجمال الذي يسمو بقوة تأثيره في تلك المشاعر»[2].

---

(١) الديوان، مجـ٢ :٥٥٧

(٢) محمد شاهين، «الأدب والأسطورة»، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، عمان، ص،١٩٩٦، ص:٩٣

الرمز والأسطورة

الرمز من الوسائل الفنية المهمة في الشعر، يعمد الشاعر فيه الى الإيحاء والتلميح بدلا من اللجوء الى المباشرة والتصريح. وهو في أبسط معانيه، كما يعرّفه الدكتور إحسان عباس «الدلالة على ما وراء المعنى الظاهري، مع اعتبار المعنى الظاهر مقصودا»[1].

ويعني الرمز اكتشاف تشابه بين شيئين اكتشافا ذاتيا، فهو لا يشترط التشابه الحسي بين الرمز والمرموز، فالرمز «بعد اقتطاعه من الواقع يغدو فكرة مجردة، ومن هنا لا يشترط الترابط الحسي بين الرمز والمرموز، فإن العبرة بالواقع المشترك المتشابه الذي يجمع بينهما، كما يحسه الشاعر والمتلقي»[2] وهذا الواقع المشترك الذي ينبع من خلال أحاسيس الشاعر والمتلقي ليس في النهاية الا الأثر النفسي الذي يربط بينهما من خلال قدرته الإيحائية.

ويجب التفريق بين المعنى الإشاري لكلمة الرمز، وهو معنى مباشر، وبين المعنى الايحائي للرمز وهو معنى أدبي، فالمفردات إشارات للأشياء، فحينما نقول مثلا محبوبة، فإن الكلمة تشير الى المرأة المحبوبة، ولكن الشاعر حين يستخدم هذه الكلمة في سياق ما، بمعنى إيحائي، فقد تكون بمعنى الأرض، وعند درويش، تتحد الأرض والحبيبة ويصبحان شيئا واحدا.

ويعتمد الرمز على الصورة المعنوية التي يبتدعها الشاعر، وهي صورة يطغى فيها المجاز على الحقيقة، ومن ثم فالصور الرمزية ذاتية لا موضوعية، كما يقول الدكتور محمد غنيمي هلال، إذ أن الصور الرمزية «تبدأ من الأشياء المادية، على أن يتجاوزها الشاعر ليعبر عن أثرها العميق في النفس في البعيد من المناطق اللاشعورية، وهي المناطق الغائمة الغائرة في النفس، ولا ترقى اللغة في التعبير عنها الا عن طريق الإيحاء بالرمز المنوط بالحدس»[3].

وينتقل إلينا إيحاء القصيدة من خلال كيانها الكلي «حين تخلق موقفا أو حالة أو انطباعا، إذ إن القصيدة الرمزية تنقل إلينا إيحاءات عن الكل في خطفة، مع أن هذه الخطفة نفسها تأتي بعد الكد وبذل الجهد الكثير في التركيز، وليست القصيدة لتثير فكرة وإنما لتلخص حالة أو موقفا أو انطباعا»[4]

إن من من أبرز الظواهر الفنية التي تلفت النظر في تجربة الشعر الجديد الإكثار من استخدام الرمز والأسطورة. وليس ذلك غريبا، فالعلاقة بين الشعر وبين الرمز قديمة، وتدل على بصيرة

---

(١) إحسان عباس، «فن الشعر»، دار صادر، بيروت، ط١، ١٩٩٦، ص:٢٠٠

(٢) محمد فتوح أحمد «الرمز والرمزية في الشعر العربي المعاصر»، القاهرة، ١٩٧٧ ص١، ص:٣٩

(٣) محمد غنيمي هلال، «النقد الادبي الحديث». دار الثقافة، بيروت، ١٩٧٢، ص:٤١٨

(٤) احسان عباس، ««فن الشعر»، مصدر سابق ص:٦٣

كافية بطبيعة الشعر والتعبير الشعري...»[1]

وفي مجال استعمال الرمز في القصيدة يرى عز الدين اسماعيل أن على الشاعر أن يجيد ربط الرمز بتجربته الذاتية، بحيث تكون قوتها التعبيرية نابعة من كيفية استعمالاتها، فقيمة الرمز ترجع الى موقع الرمز وعلاقته بالعناصر الأخرى في القصيدة، ولا ترجع الى قيمته الذاتية ولا إلى قدمه. وإن الاستعمال الجيد للأسطورة هو قدرة الشاعر على التأثير في المتلقي حتى وإن لم يكن عارفا بالأسطورة.

إن مفهوم المدرسة الرمزية للرمز مفهوم حديث نسبيا، فهو ذو تقنية مزدوجة، من حيث إنها وظيفة تلميح واستمرارية، وإيحاء وديمومة، فعبر الإيحاء يخلق الرمز كونا شعريا يتميز بفعالية صوره، «وذلك ما نسميه اليوم بالنص المفتوح أو التعدّدية الدلالية أو الإشارة الحرّة»[2]. ويصبح للشعر هنا حركة توليدية، هي حركة خلق العالم وليس التعبير عنه. ولقد شكّل النموذج الرمزي مصدراً مرجعيا من مصادر فهم حركة الشعر العربي الحديث لما بات يعرف ب«القصيدة الرؤيا» كما عبّرت عنها حركة مجلة «شعر»[3] التي رأت في القصيدة الرؤيا أنها خلق للعالم وليس تعبيراً عنه، وما تسميه المدرسة الرمزية الرمز الديناميكي هو ما أطلقت عليه حركة مجلة شعر قصيدة «الرؤيا».

وكان يوسف الخال؛ مؤسس مجلة «شعر» من أهم من صاغ هذا المفهوم للشعر الحديث، فقد حدّد مفهوم الشاعر الحديث للقصيدة في الخصائص التالية:[4] «أن تتحاشى التجريد والتقرير والقول المباشر، وأن تعبّر بدلا عن ذلك بالإيجاز التاريخي أو الاسطوري أو الفلكلوري... وأن تعبر بالصورة الحسية المجسدة، وأن تعبر بالكلمات وعبارات حية بين الناس، وأن تعبر عن روح العصر، بأن تعاني مشكلة من مشكلات الجيل أو الأمة، وأن يكون نموها وتسلسلها عفويا من جهة، وعضويا من جهة أخرى».

لقد كان الرمز التمّوزي، بالشكل الذي ارتبط فيه الشعراء التموزيون في مجلة «شعر» اللبنانية، من أمثال: خليل حاوي وأدونيس (علي أحمد سعيد) ويوسف الخال، رمزا ديناميكيا يتميز بوظيفته «في نقل معرفة داخلية مباشرة وباعتماده لغة الحلم والرؤيا، وينطلق أساساً من

---

(١) عز الدين اسماعيل: «الشعر العربي المعاصر»، ص:١٩٥

(٢) محمد جمال باروت، زيتونة المنفى» ص:٤٨

(٣) انظر: كمال خيربك؛ «حركة الحداثة في الشعر العربي المعاصر»، ترجمة: لجنة من أصدقاء المؤلف، بيروت، ١٩٨٢، ص:٧٣

(٤) مجلة «شعر» عدد (١٣)، ١٩٦٠، ص:١١٧،
يوسف الخال: حاضر الشعر العربي «ندوة مجلة شعر»

أن الفعالية الشعرية هي فعالية خلق لعالم جديد لا فعالية تعبير عن العالم»[1].

وكانت القصيدة التموزية أقرب الى رؤية تؤمن بالانبعاث من خلال التضحية الفردية والجماعية، فاصحاب هذه القصيدة/ الرؤيا/ كما يرى محمد جمال باروت في دراسته يعتقدون أن الحياة تولد من الموت. فلم تعد الأرض لديهم كيانا حسيا بل أصبحت شيئا مقدسا، وصار الشاعر يقوم بوظائفِ الموجّه للأمة القادر على ريادتها واحتضان أحلامها.

وقد أخذت الأرض تشكل رمزاً مشتركا لشعراء فلسطين كافة، لدرجة أن هذا الشعر قد أنتج معجما شعريا خاصا بالأرض، كما نجد عند الشعراء: سميح القاسم، توفيق زياد، فدوى طوقان ومحمود درويش وسبقهم عبد الكريم الكرمي (أبو سلمى)، الذي كان أول من استخدم هذا الرمز في شعره «وقد طوّر منها – من الأرض – رمزه الدال على الحبيبة، الذي التقطه شعراء المقاومة وجعلوه رمزا مركزيا واستعارة كبرى يدور حولها شعرهم كله ...»[2]

أما بالنسبة للشاعر محمود درويش فإنه استوعب هذا الفهم للرمز، بل إنه تخطّاه حين أخذ يشحن رموزه (الديناميكية) بالأنماط الأصلية أو الأولية للاشعور الجمعي الفلسطيني، فقد تجلت خصوصية درويش في تحويله الرمز الى نمط أعلى تعود بالذات الوطنية الجمعية الى منابعها الكنعانية الأولى»[3].

ففي قصيدة (الأرض) يؤسطر درويش (يوم الأرض) الفلسطيني الذي اندلع في الثلاثين من آذار ١٩٧٦ انطلاقا من الجليل وعمّ الضفة الغربية، وشهد أشد الأحداث في قرية سخنين في الجليل الفلسطيني. لقد استطاع أن يرتفع بالواقعة الفردية المعاصرة الى مستوى الواقعة الإنسانية العامة ذات الطابع الأسطوري.

«فأسطورة الأرض هنا تجعل الأرض مقدسة، يتباهى بها الكائن المنبعث، ويصير التراب امتدادا للروح، وتتداخل الذات مع الأرض، فمفهوم درويش للأرض أنها (ليست قطعة من تراب، بل هي أكثر من ذلك: إنها وعاء لهوية وجلد لروح.

لا تنقل الأرض معنى تقليديا للمتلقّي، بل تخلق دلالات متعددة كما هو شأن قصيدة (الرؤيا)، ولا تتضح هذه الدلالات إلا من خلال القراءة، وما يستدعيه رمز الأرض من احتمالات متعددة يستوحيها القارئ من السياق»[4].

---

(١) محمد جمال باروت، «زيتونة المنفى»، ص:٥٣

(٢) فخري صالح. «عن تجربة الشعر الفلسطيني المعاصر»، مجلة (لوتس)، العدد الخاص بالأدب الفلسطيني، ص:٢٧٢

(٣) محمد جمال باروت، ص: ٥٦

(٤) المرجع السابق.

««في شهر آذار، في سنة الانتفاضة، قالت لنا الأرض أسرارها الدموية» فإن «آذار» و«الانتفاضة» و«الأرض» ليست رموزاً تعبّر عن معان سابقة «بل انها رموز تعبر عن معان حرة يثيرها النص. فعلى محور علاقات الحضور يتحول اسم (آذار) إلى إشارات دالة متجاورة: الاستيقاظ، اخضرار المدى، احمرار الحجارة، خروج المسيح أخضر مثل النبات، انتفاض الجنس في شجر الساحل العربي، الإخصاب، الربيع الطليعي، الربيع النهائي، افتتاح نشيد التراب، تزويج الأرض لأشجارها، المطر، الأزهار...»»[1]

وكل إشارة متجاورة من هذه الإشارات تستدعي إشارات استبدالية حرّة مما يشكل مجرّة من الدلالات، فلا يدل آذار على معنى تقليدي بل يصبح دالا حرّاً يولد إشارات دالة على الانبعاث»[2].

وسنة الانتفاضة، لا تدل على هذا المعنى المحدود المعروف لـ«يوم الأرض» بل تدل على شرب الأرض – الإلهه الانثى– عشتار أو عناة الكنعانية لماء الحياة فتنبعث وتتجدّد.

وليست جراح الحبيب سوى (شقائق النعمان) التي تنبت من دم (نعمان) الاسم الكنعاني لتموز، ويشير هنا نعمان الى المسيح.

«والمسيح تجلٍ آخر لنعمان، يقول: (خروج المسيح أخضر مثل النبات) (آخضرار المدى واحمرار الحجارة، إن الأخضر لا يعني اللون الأخضر المرتبط به في ظاهر اللفظ، بل إنه الانبعاث الكوني للأرض في معنى المعنى. وترافق الاخضرار مع الاحمرار، هو ترافق الانبعاث الكوني للأرض والإنسان مع الفعل الافتدائي الذي يموت فيه تموز وكنعان والمسيح، وكلهم تجليات لنمط أصلي واحد، يموتون أفراداً ويبعثون جماعات»[3].

ودرويش لا يأخذ الأسطورة جاهزة إنما يبنيها بناء جديدا ويدمجها في نصه بحيث ينفعل بها القارئ، وتخدم الفكرة التي يريدها من خلال السياق العام.

---

(١) محمود درويش، الديوان، مجـ١، ص:٦٣٥

(٢) محمد باروت، زيتونة المنفى، ص:٥٨

(٣) السابق : ٥٩ .

لقد استغل الشعراء أسطورة عشتار وتموز السومرية التي تتناول الطقوس الخاصة بالحصاد، كما استغلوا من الأساطير المصرية القديمة اسطورة (ايزيس) و(آوزريس) رمز الانبعاث.

وكما جاء في الأوديسة فإن تليماك بن عوليس يخرج في رحلة باحثا عن أبيه، ودرويش يستحضر هذه الشخصية بالاسم، ولكنه يوظفها توظيفا خاصا ويدمجها في بناء القصيدة، فلم يخرج عوليس الى البحر، ولكنه بقي في الأرض، يدافع عنها، يقول:

«أكواخ أحبابي على صدر الرمال

وأنا مع الأمطار ساهر

وأنا «بن عوليس» الذي انتظر البريد من الشمال

ناداه بحار، ولكن لم يسافر

لجم المراكب، وانتحى أعلى الجبال

يا صخرة صلّى عليها والدي لتصونَ ثائر

أنا لن أبيعك بالكلأ

أنا لن أسافر، لن أسافر»[1]

فابن عوليس استجاب لنداء أبيه، لكن ابن عوليس الفلسطيني لن يسافر ولن يترك أرضه.

وان درويش قادر على ابتداع الرمز ودمجه في تجربته الشعرية، الرمز الخاص به، يقول في قصيدته «على حجر كنعاني في البحر الميت» في أثناء خطابه للغريب:

وأنا أنا أخضرّ عاماً بعد عام فوق جذع السنديان[2]

انظر إليه كيف يصوّر البعث في جذع السنديان. والسنديان نبات دائم الخضرة كأنه يقول: الفلسطيني هو هذه الحياة المتجدّدة التي لا تموت. وحين استخدم السنديان رمزا فكأنه يعلن أن البعث الذي يعنيه ليس بعث الفرد وإنما بعث الأمة، وهذه صورة مكررة عند درويش، صورة الافتداء التي تعني الحياة المتجدّدة، تكون الحياة مستمرة باستمرار الموت. وتتكرر هذه الصورة في الأبيات التالية من القصيدة نفسها، حيث يقول:

---

(١) محمود درويش، الديوان، (عاشق من فلسطين)، مجـ١، ص:١٠٧

(٢) الديوان، جـ٢، ص:٤٨٠.

«والبحرُ ينزلُ تحت سطحِ البحر كي تطفو عظامي

شجرا، غيابي كلّه شجر، وبابي ظلّه

قمر، وكنعانية أمي. وهذا البحر جسر ثابت

لعبور أيام القيامة...»[1]

فإذا ما غارت مياه البحر الميت، وجفّت الحياة فيه، ترى عظام درويش/ الفلسطيني تطفو شجرا على وجه الأرض، فالموت ضرورة لانبعاث الحياة أو هو على حدّ قوله: «جسر ثابت لعبور أيام القيامة».

وفي قصيدة «رب الأيائل يا أبي .. ربها»[2] يتخطى درويش المعنى الصريح لكلمة (أب) الى معنى المعنى أو الدلالة الضمنية، ذلك أن رمز (الأب) في هذه القصيدة يجمع عدة رموز، «ومن هنا يكتسب مصدر هويته الديناميكية المفتوحة»[3] وارتباط (الأب) بالشموع والشوك، والقلب المثقوب بالصبار يستدعي صورة صلب المسيح، ثم يدمج درويش اللغة الشعرية بالعبارات التي جاءت في الانجيل تصف المسيح وهو مصلوب «الهي .. يااللهي» «اتغفر يا أبي»، «ويستطيع درويش بهذا الرمز (الأب) ان يعيده الى وظيفة أخرى هي وظيفة «تموز» أو نعمان الكنعانية، وظيفة الانبعاث الكوني»[4]:

«انهض ليرجعك الغناء كشقائق النعمان في أرض تبنّتها وغنّتها لتسكنها السماء». فشقائق النعمان دليل الانبعاث الكوني الذي ينشأ من دم (تموز). ونهوض الأب المعلق على صبار البراري من يده، يتطلع الى أرضه المفقودة ويتمسك بحجارتها، هو فعل افتدائي، فتتولد الحياة هنا من فعل الموت، التضحية.

وتجذّر الأب في الأرض كما يرى باروت هو تجذّر اخضرار حقولها ودواليها وأزهارها، الأب هو ابن كنعان القديم الذي وجُدِ قبل الزمان وبقي هنا في الأرض. لذلك جاء درويش بهذا النشيد الذي يكرر فيه الأب تشبثه بأرضه، فليس له ما هية الا هنا في الأرض، يقول:[5]

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

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

وأنا هنا . وأنا أنا . وهنا هنا. إني أنا. وأنا هنا . وهنا

أنا ...

---

(١) ديوان محمود درويش، مجـ٢، على حجر كنعاني في البحر الميت»، ص:٥١٥

(٢) الديوان، مجـ٢، ٣٨٧

(٣) زيتونة المنفى، ص:٦٣

(٣) السابق : ص ٤ .

(٥) الديوان، مجـ٢، ص:٣٨٧

«فلغز الميلاد في القصيدة (ينبت مثل بلوط يشقّ الصخر) و(ويصعد) و(الأرض تكسر قشر بيضتها) وكل ذلك يرمز به درويش الى قساوة المحنة التي يعيشها الفلسطيني بعيداً عن أرضه. ولا تكون الولادة الجديدة الا بفعل التضحية، فالأرض التي تكسر قشرتها تولد مع الفرسان في عيد حنطتها، وهنا تتلازم دلالتا الأرض والفرسان، فيكون وجود الفرسان شرطا للولادة الجديدة للأرض، التي هي أرض الشهوات»[1]:

«أرض من الشهواتِ كنعانيةٌ، ترعى الأيائل

أرض من الكلمات»

وأرض الشهوات هذه فيها دلالة تموزية.

وضمن هذا المفهوم. معنى المعنى/ أستطيع أن أفهم الأبيات التي قدّم بها الشاعر لرباعياته «أرى ما أريد»، يقول:

«وأنا انظرُ خلفي في هذا الليلْ

في أوراق الأشجارِ وفي أوراق العمرْ

وأحدّق في ذاكرة الماء وفي ذاكرة الرملْ

لا أبصر في هذا الليلْ

إلا آخر هذا الليلْ

دقّات الساعة تقضم عمري ثانيةً ثانيةْ

وتقصّر أيضا عمر الليلْ

لم يبق من الليل ومنّي وقتٌ نتصارعُ فيه.. وعليه

لكن الليلَ يعود الى ليلته

وأنا أسقط في حفرة هذا الظلّ...»[2]

الليل هنا هو العدو المحتل، يلاحق الشاعر/ الفلسطيني، ويحاول أن يضعف صموده وانغراسه في أرضه (أوراق الأشجار) ويمحو وجوده (أوراق العمر)، لكن الشاعر حين يرى عزيمة أهله (ذاكرة الماء) ويستحضر تراث أمته (ذاكرة الرمل) فإنه يتصور نهاية هذا الكابوس (لأبصر الا آخر هذا الليل).

---

(١) محمد باروت: ٦٧ .

(٢) الديوان، مجـ٢، ص:٣٧٥

وان ما يقوم به العدو من أعمال ضد أصحاب الأرض، لا يؤدي الى الإضرار بأصحاب الأرض فقط، ولكنه يلحق الأذى بنفسه أيضا، لأنه أي/ الليل/ يدفع أصحاب الأرض الى مقاومته، فإن كان/ الليل/ بأفعاله يقضم أعمار أصحاب الأرض، فإنهم بمقاومتهم له يقصّرون عمره. وهذا كاف لجعل العدو يفكر في سيرته تجاه أصحاب الأرض، لكنه ممعن في غيّه/ يعود الى ليله/ العدو يتابع عدوانه وأصحاب الأرض يقاومونه من جديد.

وبناء على ما سبق تصبح الحفرة رمزاً للقبر الذي يسقط فيه الشهداء ويمسي الظل: رمزاً لظل الحقيقة القادمة مع النصر الآتي من بعيد.

وبذلك يكرس درويش قضية الانبعاث بعد الموت، فالموت هو الحياة، هذه هي الحقيقة التي يكررها في معظم قصائده، ولقد أوحى بذلك في قصيدة سابقة لهذه القصيدة «خطوات في الليل»، حين قال:

«دائماً أسمع في الليل خطىً مقتربة

وتصيرين منافي

وتصيرين سجوني

حاولي أن تقتليني

دفعة واحدة

لا تقتليني بالخطى المقتربة»[1]

فبالتضحية والفداء يأتي الخلاص، أما الظل رمزاً للحقيقة القادمة فقد جاء في:

«لماذا يهربُ الظلُّ الذي يرسمني

ياشهرزاد؟

والخُطى تأتي ولا تدخل

كوني شجراً

لأرى ظلك

كوني قمرا

لأرى ظلك

كوني خنجرا

---

(١) ديوان درويش، مجـ١، ص:٤٤٦

وبمعنى/ الرؤيا/ نستطيع أن نقرأ قصيدة «أحمد الزعتر»*

تسجل القصيدة حدثا تاديخيا مهما يطلق عليه أحيانا ملحمة «تل الزعتر» هذا الحدث يحاول درويش بفنّه أن يجعل منه أسطورة، تخلّد البطولة، يعبّر عنها بنبرة مأساوية.

وتتمحور جميع دورات القصيدة حول شخصية البطل أحمد، والاسم «أحمد الزعتر» مركب من اسم الرسول عليه السلام، بما فيه من دلالة دينية روحية، والزعتر، اسم المخيم الذي حوصر وشهد بطولات عديدة.

وتبدأ القصيدة بهذا النشيد:

ليدين من حجر وزعتر

هذا النشيد .. لأحمد المنسي بين فراشتين

مضت الغيوم وشتّردتني

ورمت معاطفها الجبال وخبأتني»(١)

وهنا يجعل الغيوم رمزا ودالة على التشرد

فقد مضى المقاتلون الى جهات متعددة بعد أن هزم المدافعون عن المخيم، فمنهم من مضى الى الجبال ومنهم من اتجه الى البحر.

«ولتسمية درويش قصيدته بـ «النشيد» تأصيل متّصل، منذ ملحمة جلجامش المصاغة شعرا، الى أناشيد الأديان السماوية، الى ديوان العرب والى محمود درويش»(٢).

وبعد النشيد يأخذ درويش بسرد الحدث:

---

* انظر: دراسة محمد ابراهيم الحاج صالح، «أحمد الزعتر»، مجلة القاهرة، يونية، ١٩٩٥، ص:١٢٦ – ١٥١، فقد استفادت منها هذه الدراسة

(١) الديوان، مجـ١، ص ٦١١.

(٢) محمد ابراهيم الحاج صالح: أحمد الزعتر»، ص ١٢٦.

«نازلاً من نحلة الجرح القديم الى تفاصيل

البلاد، وكانت السنة انفصال البحر عن مدن

الرماد، وكنت وحدي

ثم وحدي»

يبدأ بـ «نازلا» والنزول يوحي بالانهيار، انهيار المكان والزمان بعد حصار بيروت، فيجد أحمد نفسه غريبا، ويعبر الشاعر عن هذه الغربة بألم، يقول:

«آه يا وحدي ؟ وأحمدُ

وأحمد فاقد الهوية:

يريد هوية فيصاب بالبركانِ»

لذلك فإنه يأخذ في السؤال عن هذه الهوية المفقودة:

«عشرين عاماً كان يسألُ

عشرين عاماً كان يرحلُ

عشرين عاماً لم تلده أمه إلا دقائق في

إناء الموز»

وافـــحبتْ .

لم يُعط أحمد/ الفلسطيني الفرصة كي يتم استعداده لمواجهة المعركة، لم يمكث سوى دقائق في «إناء الموز» والموز، كما هو معروف، يحتاج الى شروط خاصة حتى ينضج، ولكن أحمد لم تتح له هذه الفرصة، ومع هذا فقد بقي يسأل عن هويته، فيصل أخيراً الى قرار سريع يعلنه الشاعر بحماس على لسان أحمد:

«أنا أحمد العربي، قال

الصفيح في المخيم فإنه روح حالمة، تحلم بمستقبل أفضل، إنه: (اندلاع ظهيرة حاسم، في يوم حرية).

«فأحمد البطل وبعد أن اكتمل ووعى ذاته، ليس له سوى امتلاك روح سحرية تنفخ الحياة في الناس، وتجعل الشعوب تنفجر لانفجار أحمد/ الفلسطيني، كالسامري عندما رأى فرس جبريل تهدي الهاربين بعدما شق موسى البحر بعصاه، قبض السامري من الغبار المتناثر من حوافر الفرس ،نفخ في العجل، فحلّت فيه الروح. هي اذن روح سحرية ستولد من غبار معركة أحمد/ الفلسطيني ينتظرها درويش، لتثير غضب الناس»[1].

«فاذهب الى قلبي تجدْ شعبي

شعوبا في انفجارك »

وبعد أن وعى أحمد/ الفلسطيني نفسه/ أخذ يعمل لتحقيق، حلم العودة:

«صاعداً نحو التئام الحلم

تتخذ التفاصيل الرديئة شكل كمثرى»

أخذ يصعد نحو حلمه، وكان متكئا على مياه/ على عرب، ظنا منه انهم سينصرونه لكنه ينكسر:

«... سائراً بين التفاصيل اتكات على مياه

فانكسرتُ»

وبعد أن خذله الأصدقاء اعتمد على نفسه وتحمّل الجراح وحده:

«والتجأت إلى نزيفي كي أحدّد صورتي

يا أحمد العربيّ»

لقد خذله حلمه، فقد كان يحلم بعواصم متآخية تضمها دولة قوية لكن، ماذا حصل:

«ولكن كلما مرّت خطاي على طريق

فرّت الطرقُ البعيدة والقريبة

كلّما آخيت عاصمة رمتني بالحقيبة

فالتجأت الى رصيف الحلم والأشعار

---

(١) أحمد الزعتر المرجع السابق: ١٣٢ .

كم أمشي الى حُلُمي فتسبقني الخناجرُ

آه من حلمي ومن روما!» !

«لقد رسم الخطط، وفكّر في تنفيذها وراح أحمد/ الشاعر/ يسلك الدروب ظانا أنه سيصل روما/ دولة قوية/ لكنه كلما حاول دربا أغلق في وجهه».(١)

بهذه المرارة يعلن الشاعر/ أحمد فشل مشروع حلمه، فقد خذلته الطرق القريبة، الأقربون، كما خذلته الطرق البعيدة/ المناصرون للقضية. وفي هذه اللحظة يدرك احمد/ الفلسطيني ما يراد له، ان الجميع؛ القريب والبعيد، يريد له دوراً محدداً:

«جميل أنت في المنفى

قتيل أنت في روما»

«انك جميل ومقبول مادمت منفيا، وحين تفكر بأن تكون قويا في دولة قوية تشبه دولة روما فليس لك سوى القتل».(٢)

لكنه يبقى متفائلا، ويرى أن حلمه لا يتحقق الا بالقوة:

«وحيفا من هنا بدأت

وأحمد سلّمُ الكرمل

وبسملة الندى والزعتر البلدي والمنزل».

فالقوة هي التي ستفتح الباب للعودة:

ثم يعود الشاعر ليرثي أحمد بصوته:

«لا تسرقوه من السنونو

لا تأخذوه من الندى

لا تسرقوه من الأبد

وتبعثروه على الصليب».

وهنا يقرر درويش أن أحمد يستحق الرّثاء، ولكن من الذين يقدّرون تضحيته، لا من الذين يتاجرون بدمه، ويتمتعون برؤيته وهو مصلوب.

انه يقتبس من جرحه المتوهج نارا تنير دربه ويسقي به أزهاراً يأمل ان تتفتح، وهذه

---

(١) دراسة أحمد الزعتر: مصدر سابق.

(٢) السابق.

التضحية تبعث الحياة حتى في الأموات»[1]:

«أُوقِدُ شمعتي من جرحي المفتوح للأزهار

والسمك المجفف»

هل هو «تموز» الذي يعود الى الأرض، فيجعلها حية وجميلة.

«أنساك أحيانا لينساني رجال الأمن

يا امرأتي الجميلة، تقطّعين القلب والبصل

الطريّ، وتذهبين الى البنفسج

فاذكريني قبل أن أنسى يديّ».

حين يعود إلى الأرض، يعيش في الواقع، ويتذكر عجزه، فيخاف من عدم قدرته على حمايتها. يبقى متمسّكا بحلمه:

«... وصاعداً نحو التئام الحلم

تنكمش المقاعد تحت أشجاري وظلك...

يختفي المتسلّقون على جراحك كالذباب الموسميّ».

«والشاعر/ أحمد حين يصعد الى حلمه عاملا من أجل تحقيقه، يتصاغر الجالسون على المقاعد، ويختفي المتسلقون الذين يشبهون الذباب، موحيا بتضاد بشع بين جراح محبوبته المقدسة، وبين ذباب قذر ينتظر ذلك الجرح. ويظل الشاعر متمسكا بحلمه يكرر المحاولات للوصول إليه، كما تفعل الفراشات في اقترابها من النار، حتى لو أدّى ذلك الى احتراقها»:[2]

«للفراشات اجتهادي»

على الرغم من أنه / الشاعر/ أحمد:

«لا طروادةَ بيتي

ولا مسّادة وقتي»

فطروادة يشير بها إلى وطن محاصر، تل الزعتر المحاصر، وزمن الشاعر يختلف عن زمن طروادة، التي أسقطت بعد حصار طويل من قبل عدو خارجي، أما المحاصِرون لتل الزعتر فإنهم

---

(١) أحمد الزعتر: مرجع سابق: ١٣٦.

(٢) السابق.

قريبون. ولا زمني مسّادة، القلعة اليهودية التي يزعم اليهود أن حماتها قاتلوا الرومان حتى آخر رجل فيهم.

وهنا يعلن درويش أن أحمد/ الفلسطيني سيصعد الى حلمه رغم كل المعيقات:

«وأصعدُ من جفافِ الخبزِ والماء المصادر

من حصانٍ ضاع في دربِ المطار

ومن هواء البحر أصعد».

إنه يصعد الى حلمه بالخبز اليابس، وبالحصان الذي رفض الهجرة، يصعد مثل بخار الماء الذي يصل السماء ويعود حاملاً الخير إلى الأرض، فهو المنتمي الى الفقراء الذين ينشدون معه»[1].

«صامدون

وصامدون

وصامدون»

فما الآتي:

«كان المخيم جسَم أحمد

كانت دمشق جنون أحمد

كان الحجاز ظلال أحمد

صار الحصارُ مرور أحمد فوق أفئدة الملايين

الأسيرة

صار الحصار هجوم أحمد

والبحر طلقته الأخيرة».

«إنه يبكي على أحمد الذي ضحّى، والتضحية تعني انبعاثا جديدا،[2] (صار البحر طلقته الأخيرة)، استشهاد أحمد المقاتل نهاية مرحلة، وبدء مرحلة جديدة، وقودها، الطبقات الفقيرة التي

---

(١) أحمد الزعتر: ١٤٠.

(٢) السابق.

ستفجّر المرحلة المقبلة:

ويخاطبه قائلا:

«يا أيها الجسد المضّرج بالسفوح

وبالشموس المقبلة

يا أيها الجسد الذي يتزوّجُ الأمواج

فوق المقصلة».

ثم يرسم لوحة حزينة لاستشهاده، تؤثر فيمن حوله فيرفعون صوتهم بالتحدّي، مؤيدين موقفه:

«يا خصّرْ كلّ الريح

يا أسبوعَ سكر!

يا اسمَ العيون ويا رخاميّ الصدى

يا أحمد المولود من حجر وزعتر

ستقول : لا».

ستقول: لا

«وهنا يؤسطر درويش/ أحمد/ بجعله منفردا بصفات خارقة، فهو خصر كل الريح، فكل الأقوياء سيتبعون خطواته، فالريح هي القوة والغلبة، والريح حاملة الغيوم والمطر، و«يا اسبوع سكر» هل رفعه الى مرتبة الاله؟ إنه أسبوع أعياد توزع فيها الحلوى لما للّعدد سبعة من قدسية (سبع سموات، سبع أرضين، أيام الأعياد عند المسلمين سبعة...) وبعد هذه الصفات الخارقة لاحمد، يقول الشاعر/ احمد لاءاته»[1]:

«ستقول: لا

جلدي عباءةُ كل فلاح سيأتي من حقول التبغ

كي يلغي العواصم».

---

(١) أنظر دراسة: أحمد الزعتر: ١٤٤ .

ويتكرر هذا المقطع:

«وتقول: لا»

ودرويش هنا يجعل الدم أملاً:

«وتقول: لا

يا أيها الجسد المضّرج بالسفوح

وبالشموس المقبلة».

فالافتداء هو مصدر الضوء المقبل، ولذلك فإنه يعلن انتشار دمه في الطبيعة:

«وتموت قرب دمي وتحيا في الطّحين

ونَزُور صمتك حين تطلبنا يداك

وحين تشعلنا اليراعة

مَشْتَلِ الخيول على العصافير الصغيرة

فابتكرنا الياسمين

ليغيب وجهُ الموتِ عن كلماتنا

فاذهب بعيدا في الغمام وفي الزراعة

لا وقت للمنفى واغنيتي»

هنا أحمد هو/ تموز/ الذي يعيد انبعاث الأرض بما يبعثه من ريح ومطر وتوحي بها كلمة/ الزراعة»[1]. كما يرى ابراهيم الحاج صالح.

ومن ثم يعود درويش الى دور النادب لأحمد المتصاغر أمامه:

«لا وقت للمنفى وأغنيتي

سيجرفنا زحام الموت فاذهب في الزحام

لنصاب بالوطن البسيط وباحتمال الياسمين

---

(١) انظر المصدر السابق: ١٤٧.

واذهب الى دمك المهيأ لانتشارك

واذهب الى دمي الموحّد في حصارك»

ويعلن درويش هنا، وبعد حلول روح أحمد في الطبيعة، أن الوقت حان للمواجهة، فلم يعد هناك مجال للتشرّد، ولا بدّ من مواجهة الموت، بصورة جماعية، فدم أحمد أصاب الجميع، «الذين سيواصلون استخدام الحصار المفروض عليهم سلاحاً يتحدّون به كل الصعوبات»:

وبعد أن ينادي درويش أحمد هنا مناداة الإنسان البسيط العادي، الذي يعيش المشكلة شأنه شأن بقية الناس، يرتفع به مرّة أخرى الى الأسطورة، فيجعله شيئا غير عادي:

«يا اسم البرتقالة

كيف محوت هذا الفارق اللّفظي بين الصخر والتفاح؟!»

إنه شيء خارق، يرى البندقية والغزالة شيئا واحداً، ويمضي الزمن سريعاً، لذلك لا وقت للندب:

«لا وقت للمنفى وأغنيتي

فاذهب عميقا في دمي

اذهب براعم».

ويقرر درويش أن الذهاب يجب أن يكون جماعيا (سنذهب في الحصار حتى نهايات العواصم) مشيرا إلى أن دم أحمد قد أثّر فيما حوله، وأن جمعاً سيتقدم لإنهاء العواصم، بعد أن يبرعم فيها دم أحمد.

ومن الرموز التي استعملها درويش في شعره رمز الأندلس، ولا يعمد الى تكرار المشابهة بين وضع الأندلس المهزومة، التي فقدها العرب بسبب خلافاتهم الداخلية وتخاذلهم، بل إنه يتجاوز ذلك، إنه يحنّ الى الأندلس؛ الفردوس المفقود، القريب مكانا ولكنه بعيد عن التحقيق، مثلها مثل فلسطين القريبة موقعا البعيدة في الواقع الحالي، ومأساة الشاعر أنها تزداد بعدا كلما حاول الاقتراب منها:

«وطني حقيبة

---

(١) ديوان درويش، مجـ١، ص:٦٤٤

من جلد أحبابي

وأندلس القريبة

وطني على كتفي

بقايا الأرض

في جسد العروبة»[1]

فكيف يمكن الوصول الى الوطن وقد استحال الى حقيبة من جلد الأحباب؟ وهذه الإشارة في قصيدته «مديح الظل العالي» ظهرت قوية في ديوانه التالي (حصار لمدائح البحر)، ففي أكثر قصائد هذا الديوان يذكر الأندلس، وإحدى قصائده «أقبية أندلسية، صحراء» تقوم على مجموعة من الرموز متقاربة المعاني، مثل: أقبية: ورمز بها درويش الى المكان غير المقبول، الصحراء: وتمثل الماضي القديم الذي يذكّر بعزّ العرب، وقد استدعى درويش في هذا النص شاعرا جاهليا هو امرؤ القيس، فقد اشار الى بكاء امرئ القيس وهو ذاهب الى القيصر:

«فلا تبك يا صاحبي حائطاً يتهاوى[2]

وصَدّق رحيلي القصير الى قرطبة».

ثم ترد في القصيدة إشارة ثانية تبيّن الهدف من زيارة امرئ القيس لقيصر الروم:

«ويلتف حولي الطريق

كمشنقة من ندى، وأوقن يا صاحبي، أننا لاحقان بقيصر»[3]

هذا هو النص الحاضر الذي يقوم على نصّ غائب من قصيدة امرئ القيس، حين يقول:

بكى صاحبي لما رأى الدّربَ دونه وأيقن أنا لاحقــان بقيصــرا[4]

فقلت له، لاتبك عينـــك انمـــا نحاول ملكاً، أو نموت فنعذرا

ومن خلال النص يتبين، كما ذكرت سابقا، أن الصحراء ترمز الى ذلك المجد العربي الضائع، الذي تحوّل الى أقبية وزنازين، فها هي الأمكنة العربية تستحيل الى ذكرى في خياله، قرطبة ذكرى، والشام ذكرى، وهو يتذكر ذلك مثلما يتذكر امرأة:

«أنا ألف عام من اللحظة العربية

---

(١) محمود درويش، الديوان،مجـ٢: ص:٥٩ .

(٢) السابق، ص:٨٩

(٣) نفسه

(٤) انظر: «ديوان امرئ القيس»، تحقيق السندوبي، ط٧، ١٩٨٢، ص٨٩

أبني على الرمل ما تحمل الريح من غزوات

ومن شهوات، وعطر من الهند. أذكر درب الحرير

الى الشام. أذكر مدرسة في ضواحي سمرقند، وامرأة

تقطف التمر من كلماتي وتسقط في النهر

هل يقتلون الخيول؟»[1]

ودرويش يضيق بالمكان، فيرحل، ولكنه لا يعرف الى أين يرحل:

«لماذا تريد الرحيل الى قرطبة؟

لاني لا أعرف الدرب، صحراء صحراء»

وهو يضيق بالزمان كما يضيق بالمكان لانه رغم ترحاله لا يستطيع تحقيق الهدف، وهو استعادة اندلسه المفقودة:

«ايتها الشرطة العسكرية

لا أستطيع الذهاب الى قرطبة».[2]

وفي القصيدة ذِكرٌ للحمام وهو رمز لما يتوق إليه درويش من الانطلاق والتحرر من القيود، ويربط الحمام بالسنابل، فهو – على عادته – لا يفقد الأمل مهما اشتدت الظلمة، فلا يزال الهدف البعيد الأندلس ممكننا:

«إلى أين يا صاحبي؟

الى حيث طار الحمام فصفّق قمح

ليسند هذا الفضاء بسنبلة تنتظر

فلتواصل نشيدك باسمي

ولا تبك يا صاحبي وتراً ضاع في الأقبية».[3]

وقد ظهرت في هذه القصيدة صورة الغجر الذاهبين الى الأندلس»، التي يرمز بها الى السقوط والإحباط والتمزق:

«مزّق شرايين قلبي القديم بأغنية الغجر الذاهبين الى الأندلس/

---

(١) أقبية اندلسية، ص:٩٠، جـ٢

(٢) نفسه، ص:٩٢

(٣) نفسه، ص:٩٤

وغنٍّ افتراقي عن الرمل والشعراء القدامى، وعن شجر لم يكن امرأة

والمدلول الرمزي لقرطبة يختلف عن المدلول الرمزي لـ(الأندلس) فحين يذكر قرطبة يقرنها بالسعي للوصول الى هدف ما، وهو ما يحلم به دائماً. ففي قصيدة بيروت يخاطب بيروت سائلاً عن الدرب الى قرطبة لا عن الطريق الى الأندلس:

«بيروت! من أين الطريق الى نوافذ قرطبة

أنا لا أهاجر مرتين

ولا أحبك مرّتين

ولا أرى في البحر غير البحر

لكني أحوم حول أحلامي

وأدعو الأرضَ جمجمةً لروحي المتعبة

وأريد أن أمشي

لأمشي

ثم أسقط في الطريق

إلى نوافذِ قرطبة».[1]

«وهذا الجزء من القصيدة «بيروت» يوضح أن (قرطبة) ترمز في شعره الى المكان الذي يعادل فلسطين وطنا وهدفا، وذكرى»[2] طريق قرطبة طريق صعب وطويل، يحلّق حول حلمه، ويمشي نحوه، يسقط لينهض مرة أخرى، ومهما يحدث فهو لا يحبها مرتين. وهنا يستخدم درويش كلمة (النوافذ) الى طريق الخروج من الأقبية والحصار.

أما الأندلس فترمز في شعر درويش الى مكان فيه الجمال والحب والدفء وفيه الماضي بحلوه ومره، ففي قصيدة «يطير الحمام» يذكر درويش الأندلس في سياق الأشواق والحب، يقول:

«رأيت على الجسر أندلس الحبّ، والحاسة السادسةْ

على وردة بائسة

أعاد لها قلبها

وقال: يكلفني الحب ما لا أحب

---

(١) محمود درويش، الديوان، مجـ٢، ص:٢٠٠

(٢) ابراهيم خليل، «الرموز الاسبانية والاندلسية في شعر محمود درويش»، من بحوث المؤتمر الرابع للحضارة الاندلسية، القاهرة، ١٩٩٨، ص:٦١

يكلفني حبها.

ونام القمر

على خاتم ينكسر.

وطار الحمامُ».[1]

وفي قصيدة درويش «أرى ما أريد» أخذ رمز الاندلس يشير الى الوطن الضائع فقط، دون أن تصاحبه الإشارات الجمالية، كما ظهر في ديوانه (حصار لمدائح البحر)، يقول:

«أرى ما أريد من البحر ... إني أرى

هبوبَ النوارس عند الغروب، فاغمض عيني

هذا الضياع يؤدي الى أندلسْ

وهذا الشراع، صلاة الحمام عليّ....[2]

فالإشارة الى الاندلس تعني الضياع، وصلاة الحمام ترمز الى السقوط والنهاية. ويستمر هذا الرمز في دلالته الى أن يظهر في ديوانه التالي (أحد عشر كوكبا) ففي هذا الديوان تعزز لدى درويش الإحساس بأن الاندلس هي الوطن الضائع.

يختار درويش شخصيته تاريخية معروفة، وهي (أبو عبد الله الصغير) لتكون الراوي في القصيدة:

«خمسمائة عام مضى وانقضى، والقطيعة لم تكتملْ

بيننا، ههنا، والرسائل لم تنقطعْ بيننا، والحروبْ،

لم تغيرْ حدائق غرناطتي، ذات يوم أمرّ بأقمارها

.....

... لم يبق مني

غير درعي القديمة، سرجِ حصاني المذهّبِ، لم يبق مني

غير مخطوطةٍ لابن رشد، وطوق الحمامة، والترجمات....[3]

---

(١) الديوان، مجـ٢: ص:١٧٨، جـ٢

(٢) الديوان، مجـ٢، أرى ما أريد، ص: ٣٨٠

(٣) السابق، ص: ٤٨٣ – ٤٨٤

ثم يتّحد صوت الراوي مع صوت درويش، ليبرر خلطه بين اسبانيا وفلسطين، يقول:

.... سآخرج بعد قليل

من تجاعيد وقتي غريباً عن الشام والاندلسْ

هذه الأرض ليست سمائي، ولكن هذا المساء مسائي

والمفاتيح لي، والمآذن لي، والمصابيح لي، وأنا

لي أيضا. أنا آدم الجنّتين، فقدْ تهما مرتين». (١)

وهنا يجعل خشخشة المفاتيح رمزاً للسقوط، أما المعاهدة والصلح وقشتالة، والمكان الذي سُمِّي «زفرة العربي الأخيرة» فعلامات ترمز الى الراوي / أبو عبد الله الصغير / الذي ظهر في البداية وربطه في النهاية بمصير فلسطين:

«مثلما قلت للأصدقاء القدامى، ولاحبّ يشفع لي،

مذ قبلت «معاهدة التيه»، لم يبق لي حاضر

كيْ أمرّ غداً قرب أمسي. سترفع قشتالةُ

تاجَها فوق مئذنة الله، أسمع خشخشةً للمفاتيح في

باب تاريخنا الذهبيّ، وداعاً لتاريخنا ، هل أنا

من سيُغلِقُ بابَ السماء الأخيرَ؟ أنا زفْرةُ العربيّ الأخيرة (٢)

ثم يستدعي درويش النص القرآني المتصل بحكاية يوسف وإخوته الأحد عشر، ليشير الى الإحساس بالظلم الذي يحسّ به الشاعر من قبل الإخوة العرب، يقول:

.... وأهلي

---

(١) الديوان، مجـ٢، ص: ٤٨٠

(٢) السابق: ص: ٤٨٢

كلّما شيّدوا قلعة هدموها

لكي يرفعوا فوقها

خيمة للحنين الى أول النّخل:

أهلي يخونون أهلي»[1]

وهو بهذا يشير الى ضياع فلسطين، كما جسّدته اتفاقات السلام المعقودة.

(١) الديوان، مجـ٢، ص:٤٧٧

ثم يتّحد صوت الراوي مع صوت درويش، ليبرر خلطه بين اسبانيا وفلسطين، يقول:

.... سآخرج بعد قليل

من تجاعيد وقتي غريباً عن الشام والاندلسْ

هذه الأرض ليست سمائي، ولكن هذا المساء مسائي

والمفاتيح لي، والمآذن لي، والمصابيح لي، وأنا

لي أيضاً، أنا آدم الجنّتين، فقدْ تهما مرتين». (١)

وهنا يجعل خشخشة المفاتيح رمزاً للسقوط، أما المعاهدة والصلح وقشتالة، والمكان الذي سُمّي «زفرة العربي الأخيرة» فعلامات ترمز الى الراوي/ أبو عبد الله الصغير/ الذي ظهر في البداية وربطه في النهاية بمصير فلسطين:

«مثلما قلت للأصدقاء القدامى، ولاحبّ يشفع لي،

مذ قبلت «معاهدة التيه»، لم يبق لي حاضر

كيْ أمرّ غداً قرب أمسي. سترفع قشتالةُ

تاجَها فوق مئذنة الله، أسمع خشخشةً للمفاتيح في

باب تاريخنا الذهبيّ، وداعاً لتاريخنا ، هل أنا

من سيُغلِقُ بابَ السماءِ الأخيرُ؟ أنا زَفْرةُ العربيِّ الأخيرة (٢)

ثم يستدعي درويش النص القرآني المتصل بحكاية يوسف وإخوته الأحد عشر، ليشير الى الإحساس بالظلم الذي يحسّ به الشاعر من قبل الإخوة العرب، يقول:

.... وأهلي

---

(١) الديوان، مجـ٢، ص: ٤٨٠

(٢) السابق: ص: ٤٨٢

الفصل الثالث

* الصّورة في شعر محمود درويش

- مفهوم الصورة الشعريّة
- مصادر الصورة الشعرية ومجالها
- أنماط الصورة الشعرية

مفهوم الصورة الشعرية

ان أول النصوص التي تطالعنا في تحديد مفهوم الصورة قول الجاحظ: «انما الشعر صناعة، وضرب من النسج، وجنس من التصوير»[1] ويبدو من تعريفه انه يقصد بالتصوير صياغة الألفاظ صياغة حاذقة تهدف الى تقديم المعنى تقديما حسيّا، وتشكيله على نحو تصويري. ومن الملاحظ أن التعريف جاء في معرض الحديث عن الأدب، فلم نر أمثلة عملية تحدد المقصود بهذا التعريف.

ثم جاء قدامة بن جعفر وجعل الصورة سبيلاً أو وسيلة لتشكيل المادة وصياغتها ،شانها في ذلك شان غيرها من الصناعات، وهي أيضا «نقل حرفي للمادة الموضوعة؛ المعنى يُحسّنها، ويظهرها حلية تؤكد براعة الصانع»[2]. أما القاضي الجرجاني فقد ربط الصورة «بحسّ شعوري يصلها بالنفس»[3]، لكنه لم يستطع تحديد هذا الحس.

وخرج عبد القاهر الجرجاني على هذه الفكرة ولم ينظر الى الشعر على أنه معنى أضيف إليه مبنى، وإنما نظر إليه معنى ومبنى، لاسبْق لاحدهما على الآخر، وهما ينتظمان في الصورة: «واعلم أن قولنا الصورة انما هو تمثيل قياسي لما نعلمه بعقولنا على الذي نراه بأبصارنا»[4].

أما الدراسات النقدية المعاصرة فقد اختلفت في النظر إلى أصالة مصطلح الصورة، فرأى قسم منها أن الصورة مصطلح حديث نشأ بتأثير النقد الغربي[5].

ورأت طائفة أخرى ومنها جابر عصفور أن المصطلح حديث بدلالاته الجديدة وأبرزها الدلالة النفسية، ولكنه قديم في أصله، إذ إنه يعود الى بدء الوعي بالخصائص النوعية للأدب، فقد قدّم لنا الموروث جوانب «تشكّل الأساس النظري لأيّ نظرية عميقة في الصورة، وتحددت بثلاثة جوانب: الخيال أو الملكة التي تشكل صورة القصيدة، وطبيعة الصورة باعتبارها نتاجاً إبداعيا لهذه الملكة، ووظيفة الصورة في العمل الأدبي»[6]

والمتتبع للفظة صورة (Image) يرى أنها تستعمل في أكثر من مجال من مجالات المعرفة

---

(١) الجاحظ: «الحيوان»، تحقيق عبد السلام هارون، ط٣، بيروت، ١٩٦٩، جـ٣، ص:١٣٢

(٢) قدامة بن جعفر: «نقد الشعر»، تحقيق محمد عبد المنعم خفاجي، بيروت، د. ت، ص:٦٥

(٣) انظر: القاضي الجرجاني: «الوساطة بين المتنبي وخصومه»، تحقيق أبو الفضل ابراهيم، ١٩٦٦، ص:٤١٢

(٤) عبد القاهر الجرجاني «دلائل الإعجاز»، ط٢، القاهرة ١٣٢١هـ، ص٣٦٥

(٥) ينظر: نصرت عبد الرحمن «الصورة الفنية في الشعر الجاهلي» ط٢، عمان، ١٩٩٢، ص:٧ ، ونعيم اليافي: مقدمة لدراسة الصورة الفنية»، دمشق، ١٩٨٢، ص:٤١، وعبد القادر الرباعي «الصورة الفنية في شعر أبي تمام، منشورات جامعة اليرموك، ١٩٨٠، ص:١٤

(٦) جابر عصفور: «الصورة الفنية في التراث النقدي»، القاهرة، ١٩٧٤، ص:٩

الإنسانية، وتتّخذ في كل منها مفهوما خاصاً وسمات محدّدة، وقد حصرها معجم اكسفورد (مادة صورة) في خمس دلالات:

١ – الدلالة اللغوية (٢) الدلالة الذهنية (٣) الدلالة النفسية (٤) الدلالة الرمزية (٥) الدلالة البلاغية.

واختزل فريدمان الدلالات الخمس للصورة الى ثلاث[١]

١ – الصورة الذهنية

٢ – الصورة بوصفها مجازاً

٣ – الصورة بوصفها أنماطا تجسّد رؤية رمزية أو حقيقة حدسية. وينصّب الاهتمام في الدلالة الأولى على ما يحدث في ذهن القارئ، نتيجة الاستجابة التي تولدها الصورة في ذهنه. أما الدلالتان الثانية والثالثة فتهتمان بخط المجاز، وتعنيان بالصورة من حيث هي لغة ودلالات.

ويمثل تعريف سي. دي. لويس للصورة الشعرية بأنها «رسم قوامه الكلمات»[٢] الدلالة الحرفية لمصطلح الصورة التي تهتم بالنمط البصري المرئي، وهذا النمط من الصور هو أشدّ المفاهيم سذاجة للصورة عنده.

ومع أن لويس يرى أن الصفة الحسية لازمة في أية صورة، حتى في أكثرها عاطفية أو عقلية، الا انه يعد هذا غير كاف، فالصحافي وكاتب الإعلانات كثيرا ما يخلقان صورة حسية بالكلمات، لذلك فهو يشترط أن تكون الصورة جوهرية في القصيدة، ويرفض أن تكون زينة ألصقت بالقصيدة[٣].

وجاء في موسوعة برنستون أن الصورة خلق إحساس أو شعور في العقل يتم بواسطة إدراك مادي، فعندما يرى الإنسان لوناً ما فإن صورة من اللون نفسه تتكون في عقله، لأن إحساسه الذاتي سيصبح نسخة مطابقة للّون نفسه.

والصورة في الاستعمال الأدبي تشير إلى الصور التي يتم تكوينها في العقل بواسطة اللغة، وكلماتها تشير الى خبرات قادرة على إثارة مدارك حسية فيما لو تعرّض القارئ لهذه الخبرات، ولذلك فإن دوني تقول: «إن الصورة الفنية لا يجب أن تفهم على أنها نسخة مادية، ولكن على أنها محتوى فكرة يكون الانتباه فيها مركّزاً على نوعية حسّية بشكل ما»[٤]

---

(١) نورمان فريدمان: «الصورة الفنية» مقال ترجمه جابر عصفور، مجلة «الأديب المعاصر» ع:٦، ١٩٧٦، ص:٣١

(٢) سي. دي. لويس: «الصورة الشعرية» ترجمة: أحمد نصيف الجنابي، الكويت، ١٩٨٢، ص:٢١

(٣) لويس: ٢٢

(٤) انظر: مجلة «الثقافة الاجنبية» سنة ١٩٨٨، عدد (٤) الصورة الفنية «ترجمة: نايف عجلوني وخالد سليمان، ص:٢٢، ٢٣

ويرى الناقد الانجليزي كولردج أن الصور تصبح أدلة على النبوغ الأصيل عند الشاعر حين تلطّف بالعاطفة السائدة أو بالأفكار ذات العلاقة أو الصور التي توقظها العاطفة، كما أن القصيدة يجب أن يكون لها موضوع موحّد، يدرك بشكل عاطفي ويتطور بشكل عاطفي[1].

ولم يعرف باوند: أبرز دعاة مدرسة الايماجيين الصورة بأنها تمثيل مرسوم[2] بل عرّفها بأنها: «تلك التي تقدّم عقدة فكرية وعاطفية في برهة من الزمن»، فأصبح التعبير عن العالم الداخلي غير المرئي مشابها للتعبير عن صور العالم الخارجي، وبذلك اكتسبت الصورة مفهوما جديداً تمتزج فيه الذات بالموضوع. وتخطّى هذا الفهم النظر إليها على أنها صورة ومادة أو عنصر وصياغة، لكونها «واقعا جماليا متكاملا، تمتزج فيه المادة أو المصادر الخارجية، من حسية وموضوعية، بالذات الشعرية أو الداخل»[3].

ورأت دراسات أخرى في الصورة امتزاجا فنّيا بين طرفين، هما: الحقيقة والمجاز، دون استبداد طرف بآخر. فالصورة «تشكيل جمالي تستحضر فيه لغة الإبداع الهيئة الحسّية أو الشعرية للأجسام أو المعاني بصياغة جديدة تمليها قدرة الشاعر وتجربته، وفق تعادلية فنية بين طرفين: هما المجاز والحقيقة، دون أن يستبّد طرف بآخر»[4].

ثم تحوّلت الصورة الى الدلالة الرمزية شيئا فشيئا، وارتبط هذا التحول بتغيرات طرأت على طبيعة الشعر الحديث ذاته، واختلاف التقييم النقدي له، بعد أن تحوّل الشعر، طبقا للمقاييس الحديثة، الى رؤية خاصة متكاملة تحاول إضاءة جوهر العالم. ومن ثمّ لم تعد القصيدة أجزاء متمايزة يسهل فصلها وتجريدها، بل أصبح يُنظر إليها كيانا متجانسا يدرَك على أساس من وحدته وبنيته المتجانسة.

فالصورة الشعرية يجب أن تكون جزءاً عضوياً في القصيدة متلاحمة ومتجانسة مع بقية الصور الأخرى التي تشكّل في مجموعها ما يسمى ب، «تناغم الانطباع»[5] لأن شبكة الاتصال بين الصور الشعرية تكون تحت سطح القصيدة، ومن دون هذا التواصل فإنه لا يمكن توصيل الحقيقة الشعرية.

ونلحظ مما سبق من تعريفات للصورة الشعرية وتطور مفهومها عند النقاد، قديما وحديثا، أن ثمة خلافا بينهم حول مفهوم موحّد للصورة، لأنها بطبيعتها كما يرى س. دي. لويس «أشياء

---

(١) انظر: محمد مصطفى بدوي، «كولردج»، ص:٨٩

(٢) احسان عباس: «فن الشعر»، ص:٨٨

(٣) اوستن وارن ورينيه ولك نظرية الأدب «ترجمة محي الدين صبحي، مراجعة حسام الخطيب ط٣، القاهرة، ١٩٩٢، ص: ٢٤٠

(٤) إحسان عباس: حوار في مجلة «الأقلام»، عدد (٦)، بغداد، ١٩٨٦، ص: ١٣٤

(٥) لويس: ٨٤

مراوغة، تتجنب الحصار المميل للغة النقد العلمية»[1].

هذا، وقد أصبحت الصورة في الشعر الحر تُستخدم بطريقة بنائية عضوية وتندرج في صميم العمل الفني، لتولّد خبرة أوسع وأكمل، وتعمق إدراكنا وإحساسنا، وهي في هذا الاندماج «تحمل الفكرة أو التجربة أو الرؤية»[2] وهذه الرؤية هي الرؤيا الواعية لا الحالمة، الرؤيا التي تنطلق الى أبعد من الشيء المرئي لتلتقط وتسجل وتختار وتركب وتكوّن مشهداً كاملاً.

والشاعر الجيد «يسعى الى كلية التجربة عن طريق الخيال الشعري أو الوعي الأسطوري حيث يرى الحقائق بلغة القيم»[3] والنقاد المحدثون يفضلون الاستعارة على التشبيه والرمز على التشخيص، والأسطورة على القصة الرمزية، على أساس قوتها الخارقة التي توحّد بين الأشياء، كما أنهم يفضلون الشاعر الذي لا يلجأ أبداً الى التفسير، وانما يلمّح دائما الى ما يعنيه من خلال الصور.

مصادر الصّورة الشعرية ومجالها

وأبدأ بالسؤال التالي: كيف يبدع الشاعر صوره؟ ومن أين يأتي بها؟

من المتفق عليه: أن من مصادر الصور الخيال، والواقع بنوعيه الحسي والذهني، وما يتعلق بهما من مؤثرات. ولا ننسى أيضا أن الصورة هي صياغة شاعر مبدع، أحسن اختيار موضوعه، وأضفى عليه معنى جديداً حيّا يقدمه على صورة خاصة به، فالصورة علاقة بين الذات المبدعة والموضوع، والبراعة تكون في إيجاد التجانس بين طرفيّ هذه العلاقة: الداخلي متمثلا بالذات، والخارجي: متحققا بالموضوع.

وأول من اهتم بالخيال هم الرومانتيكيون، فقد عدّوه المصدر الرئيسي من مصادر الصورة، وحدّده كولردج فقال: «إنه الملكة التي تحيل الكثرة الى التوحد، وميزّه عن التوهم، وهو القدرة التي تمكننا من الجمع والتكديس»[4].

وقسم الخيال نوعين: أوّلي وثانوي، أما الخيال الأولي فهو من العوامل الرئيسة في عمليات الإدراك كلها، في حين أن الخيال الثانوي هو الخيال الفني أو الشعري على نحو خاص، وهو صدى للأول لأنه أسمى منه، إنه يحلّل ويفسر ويجزّئ لكي يخلق من جديد.

ولم تعمّر الرومانتيكية وخَلَفتها الرمزية، التي اعتنت بالرمز، أي الإيحاء، التعبير غير

---

(١) لويس: ٣٩

(٢) نعيم اليافي «تطور الصورة الفنية في الشعر الحديث»: دمشق، منشورات اتحاد الكتاب العربي، ص:٢٦٢

(٣) محمد مصطفى بدوي «كولردج» القاهرة، ١٩٥٨، ص:٩٠

(٤) السابق، ص:٩٢

المباشر عن الجوانب المستترة في النفس. والذات عندهم مصدر للصور، وهي التي تسيطر على الأغوار النفسية البعيدة التي لا يصل إليها المنطق السطحي. والصورة الرمزية المثلى هي «التي تستحضر غيب النفس والوجود»[1].

وأهمل الرمزيون التعبير عن ظاهر الأشياء، وتحوّلت الصورة عندهم الى حقيقة ذاتية بعناصرها ومصادرها وعلائقها، وتوصّلوا بذلك الى «الرؤية الشاملة التي ينهار عندها ما بين المدركات من حواجز طبيعية، التي تختلط فيها الحواس اختلاطا مركّبا، وتحوّلت العلائق الطبيعية الرابطة بين أجزاء الواقع الى علائق ذاتية جديدة»[2].

كما مال الرمزيون الى توثيق صلة الشعر بالموسيقى التي هي أقوى وسائل الإيحاء.

ثم اقتربت دلالة الصورة من دلالة الرمز الفنية، حين غدت الصورة أكثر إيحاء وغدا الرمز أقل تجريدا، مما كان عليه الحال عند رواد المذهب الرمزي، وقد تبلور هذا، بشكل خاص، في تفكير شاعرين من أبرز الشعراء المحدثين، وهما:

آزرا باوند، وت. س. اليوت[3].

وآثر اليوت الطريقة الموضوعية في التعبير عن العواطف والاعتماد على الطاقة الإيحائية التي تحملها الصورة في إثارتها، دون البوح بها على نحو مباشر، حين قال: «ما من فنان ينتج فنا عظيما بمحاولته التعبير عن شخصيته محاولة مقصودة، انه يعبر عن شخصيته بطريقة غير مباشرة» وحدّد هذه الطريقة الفنية في فكرة «المعادل الموضوعي»[4] التي تمثل وسيلة الشاعر المتميزة في تجسيد عواطفه من دون الإعلان عنها بصورة ذاتية.

ويعدّ الواقع من المصادر التي عُني بها قسم كبير من النقاد، لما يمثله من أهمية وأثر كبير في تشكيل الصورة، فهو المصدر الذي يستمد منه المضمون. ويبدو أثر الواقع بمتغيراته المختلفة عند الشاعر في جانبين: الحسي ممثلا في الصور التي ترتدّ موضوعاتها إلى مجالات الحياة الإنسانية واليومية.. والذهني متجسداً في نوعين من المؤثرات، هما: المؤثرات النفسية والانفعالية المتباينة التي توجدها التجارب وحركة الواقع في ذات الشاعر، والمؤثرات العقلية التي تتّصف بثقافة الشاعر وخبراته الخاصة. ويتحد الجانبان الحسّي والذهني في الصورة[5].

---

(١) إيليا حاوي: «الرمزية والسريالية في الشعر العربي والغربي»، بيروت، ١٩٨٠، ص:١١٦

(٢) انظر محمد فتوح أحمد: «الرمز والرمزية في الشعر المعاصر»، القاهرة، ١٩٧٨، ص:١٤٠

(٣) السابق: ١٤٢

(٤) عناد غزوان: «المعادل الموضوعي مصطلحاً نقدياً»، الأقلام، عدد (٩) ١٩٨٤، ص:٣٥

(٥) انظر: عز الدين اسماعيل، «الشعر العربي المعاصر»، ص:١٢٨، ورجاء عيد «دراسة في لغة الشعر» القاهرة، ١٩٧٩، ص:١٧

وتبعا لذلك فإن الشاعر لا يتكئ على التعبير المباشر عن تجربته، بل يميل الى اللغة الإيحائية الحدسية للتعبير عن انفعالاته، ويتفاوت الشعراء في هذا لاختلاف مواهبهم وقدراتهم الخاصة.

ومن مصادر الصورة المؤثرات التراثية الأدبية، بعد أن صار الماضي الأدبي والشعري جزءا مؤثرا في عملية خلق الصورة الشعرية الجديدة، حين تحوّل الى تكوين تصويري فاعل يسهم كثيرا في بلورة الصورة الشعرية بما يكسبه الشاعر من دلالات جديدة.

ومن مصادر الصورة الشعرية، أيضا، أن يعمد الشاعر، أحيانا، الى الموروث الثقافي مستخدما عناصره، سواء أكانت شخصيات أم أحداثا أم أقوال شخصيات يتخذ منها الشاعر رموزا يدخلها في بناء قصائده. وتعد هذه المصادر جماعية لأنها إما أن تكون صادرة عن اللاوعي الجماعي، مثل الأسطورة والتراث الشعبي، أو أن تكون دينية مستمدة من التراث الديني، وإما أن تكون فردية السمات، ولكنها اكتسبت جماعيتها حينما أصبحت موروثا عاما، يمكن أن يستفيد منها أي شاعر في صوره، من ذلك التراث التاريخي أو التراث الأدبي [1].

وفي مجال الصورة الشعرية وعناصرها حدّد النقاد مجالين امتزج أحدهما بالآخر، هما: دراسة عناصر الصورة على نحو تنظيري عام، والآخر دراسة وسائل تشكيل هذه العناصر وخصائص بنائها في الصورة الفنية.

وتتمثل عناصر الصورة الشعرية في اللغة، والتقديم الحسّي للمعنى، وعناصر الأنواع البلاغية للصورة، وما تتضمنه هذه العناصر من تفصيلات. ويمكن أن يضاف الرمز والأسطورة الى هذا المجال، اذ يبدو أنهما قد اكتسبا قيمة خاصة في الصورة الشعرية الحديثة، على الرغم مما يوجبه استخدامهما من براعة فنية في خلق الدلالة الجديدة والمتميزة.

وتمثل قضية اللغة الشعرية محوراً نقديا مهما، إذ تتجلّى قدرة الشاعر وتميزه في إنشاء الصلات اللغوية الناجحة بين المفردات، وقد احتلّت مسألة انتقاء الشاعر للمفردات في الصورة الشعرية جانبا مهماً من الجهد النقدي، وهذا الانتقاء يفصح عن قدرة الشاعر في التقاط الألفاظ المناسبة للسياق الفكري عنده، كما يظهر هذا الانتقاء قدرة الشاعر على التكثيف والتركيز والإضاءة ورصد أبعاد التجربة الشعرية، فضلا عما ينبغي أن يلحظه الشاعر في انتقائه اللغوي للمفردات من التناسب والتلاؤم بينها وبين طبيعة الصورة ونمط بنائها، وقد أدى ذلك الى محاولة كل شاعر «إيجاد معجم شعري يناسب تجربته» [2] ولم تعد اللغة مجرّد زينة أو رداء يُلبسه الشاعر

---

(١) الرباعي: «الصورة في شعر أبي تمام»، ص:١٠٧ – ١٤٠، حيث درس المصادر الذاتية والمؤثرة في الصورة عند أبي تمام.

(٢) إحسان عباس، «فن الشعر» ص:٢٦٠

أفكاره.

وتبعا لذلك تغيرت مهمة اللغة الشعرية، فقد أصبحت لغة إيحائية، تستغل القدرات الكامنة في الأصوات والكلمات والتراكيب. وفي أثناء تحليل الصورة الشعرية تُفسّرُ طبيعة تشكيل المفردات المكوّنة للصورة الشعرية بانها لا تشرح المعنى بل تتجّه الى تغريبه، «فالاستعارة لا تعدو أن تكون إسقاطا لدلالة الصورة الأولى مع بعثها لدلالة جديدة»[1]

ونتيجة لهذا عدّوا الغموض سمة إيجابية، وهذا ما عناه شلوفيسكي، وهو من الشكلانيين الروس، حين قال: «ليس هدف الصورة تقريب فهمنا من الدلالات التي تحملها ولكن هدفها خلق رؤيته»[2]

أما العنصر المهم الآخر من عناصر الصورة ووسائل تشكيلها فهو العنصر الحسّي، فالشاعر عندما يقوم بفعل المحاكاة، سواء أكانت لمحتوى مجرد أم لمادي محسوس، فإنه يخاطب الإحساسات والمخيلة، ويجسّم الأشياء أو الأفكار في أشكال محسوسة، يمكّن العين المبصرة من رؤيتها عن طريق المخيّلة.

ولعلّ الربط بين الشعر والإيحاء قد غيرّ المفهوم الحسي للصورة، وأصبح التعبير عن العالم الداخلي مشابها التعبير عن الموجودات الحسية، وظهرت بعد ذلك دلالات ذهنية ونفسية ورمزية جديدة أضيفت الى الدلالة اللغوية الحرفية.

وبذلك يكون النقاد قد ردّوا على س. دي. لويس الذي رأى أن الطابع الأعم للصورة هو كونها مرئية» «وأن كل صورة، حتى أكثرها عاطفية أو عقلية، فيها بعض الأثر الحسي»[3]، فالصورة لا تقدّم لنا المحسوسات رغبة في استحضار صورتها وهيئتها الشكلية وانما تقدمها مرتبطة بمعنى نفسي خاص، يعيد خلقها وتشكيلها بما يرسيه من علائق توجِد معاني جديدة.

وحاول رتشاردز تحديد دور المعطيات الحسّية في الصورة، وقد رأى أن فاعلية الصورة ترجع «الى مقدار ما تتميز به الصورة من صفات، باعتبارها حدثا عقليا لها علاقة خاصة بالإحساس، فالصورة أثر خَلّفه الإحساس لم يفسر حتى الآن...»[4].

ومن الطبيعي أن تتغير علائق الإدراك الحسي المعاصر لتغير طبيعة الإدراك ذاتها، لقد أصبحت العلاقات منبثقة من بنية الصورة الشعرية، فالصورة الشعرية لا نجد مطابقا لها في الواقع، لأنها تسعى الى إدراك حقائق الأشياء وجوهرها، والسبيل الصحيح إلى إدراك الصورة

(١) الزيدي: «أثر اللسانيات في النقد الحديث»، تونس، ١٩٨٤، ص:٨٧

(٢) جابر عصفور: «الصورة الفنية في التراث، ص:٣٤٧ وما بعدها

(٣) لويس: ٢١

(٤) ريتشاردز، «مبادئ النقد الأدبي»، ترجمة مصطفى بدوي، القاهرة، ١٩٦٣، ص:١٧٢

الشعرية يتطلب فهما عميقا للرؤية الفنية المركبة عند الشاعر، التي تختلف فيها رؤية الشاعر عن رؤية الناس العاديين[1].

ويعد التراسل الحسي وسيلة فنية متميزة لتقديم المعنى في صورة حديثة، حين يرى الشاعر الوجود «وحدة تتنوع مظاهرها وأشكالها» ولذا يستطيع استعارة ما تؤديه إحدى الحواس وخلعها على حاسة أخرى طبقا للوقع الذاتي للمدركات على نفسه، الذي يستند الى الرؤية العميقة الشاملة التي توحّد بين الموجودات وتنفذ الى خصائصها الداخلية»[2].

ويبدو أن ارتباط الصورة بنظرية التعبير الفنية وإلغاء مفهوم «المحاكاة، ومجاوزة تصوير الطبيعة الحسية «إعادة تشكيل الموجودات بربطها بذات الشاعر، ضمن وحدة نفسية، قد حقق للصورة طبيعتها المعاصرة، بعنصريها: الرمز والأسطورة، في محاولة شعرية لإيجاد صيغ فنية جديدة لتشكيل الصورة. وقد تجسدت في الصياغة الفنية لهذين العنصرين ملامح التجربة الشعرية المعاصرة «في خلوصها من الغنائية الى الدرامية»[3]، فقد عبر الشاعر من خلالهما عن تعقد التجربة الشعرية المعاصرة وتشابك معطياتها النفسية.

وكما يبدو فإن الاستخدام الرمزي في الصورة الفنية المعاصرة اتخذ أسلوبين: تجسّد الأول في استخدام اللغة في الشعر استخداما رمزيا، ويتم ذلك عن طريق استخدام كلمات ذات دلالة رمزية، مثل: البحر، الريح، القمر، وقد تكون دلالات هذه الكلمات معروفة بين الناس، فلا يكون استخدام الشاعر لها موفّقا الا إذا امتلك قوة التأثير الشعري، حتى يستطيع إضافة أبعاد جديدة تمنحها مغزىً جديداً خاصا بالشاعر.

والأسلوب الآخر يتمثل في استخدام الموضوع أو الموقف أو الحادثة أو الشخصيّات ذات الطابع الرمزي في الصورة الشعرية، سواء أكانت هذه العناصر قديمة أم معاصرة. ويكون الشاعر موفقا في استخدام هذين الأسلوبين: استخدام اللغة واستخدام الموقف، حين يضعهما ضمن تجربته الخاصة، وضمن سياق خاص أيضا[4].

هذا، وقد قسم اليافي الرموز قسمين، تبعا لعلاقتها بسياقها، وهما: الرمز الفردي الذي يعمل خارج السياق ولا ينتظم في نسق التجربة وسياقها، ورمز التجربة أو الرؤية المنتظم بالسياق الخاص والنسق المنفرد[5].

---

(١) الرباعي: الصورة في شعر أبي تمام، ص:٢٩

(٢) محمد فتوح: «الرمز والرمزية في الشعر المعاصر»، ص:٣٣٧

(٣) عز الدين اسماعيل، الشعر العربي المعاصر»، ص:١٩٨

(٤) ينظر: عز الدين اسماعيل: الشعر العربي المعاصر: ص:١٩٩

(٥) نعيم اليافي: «تطور الصورة الشعرية»، ص:٢٩٣ وما بعدها من الأمثلة التطبيقية لهذه الرموز.

أنماط الصورة الشعرية

ذهب النقاد مذاهب شتى في دراسة أنواع الصور الشعرية وأنماطها، لدرجة أن هذه الأنماط لكثرتها، تبدو غير متناهية، وليس من السهل حصرها.

ولعل من أسباب كثرة هذه الأنماط طبيعة الصورة المراوغة، كما أسلفت سابقا، لأنها تشكيل جمالي متفرّد يصعب تعيين ماهيته أو عناصره في أبواب.

وارتبطت دراسة أنماط الصورة عند الغربيين بالدّلالات المختلفة للمصطلح وأبرزها: الذهنية والبلاغية والرمزية[1].

وانتهى علماء النفس في دلالة الصورة الذهنية إلى أن هناك أنماطا مختلفة من الصور في الشعر، منها: البصري والسمعي والذوقي واللمسي والحركي، فالموضوعات الذهنية موضوعات حسية، ان الشاعر، وهو ينظم شعره، تتّحد في تجربته نوازعه الداخلية، سواء أكانت نابعة من العقل أم من الحسّ، وعندما تولد الصورة تولد مفعمة بالانفعال قادرة على بعثه»[2] والصور الحسية إنما هي في الحقيقة سجلات للمنبهات، أو منبهات للانفعال، كما يقول ريتشارد: «ومن السفه أن تحكم على الصورة كما تحكم على شيء حسّي نراه، إن الذي يبحث عنه المصوّرون في الشعر ليس هو الصور الحسية المرئية، ولكن سجلات للمنبهات، أو منبهات للانفعال»[3]، وكما يقول س. د. لويس: «إن الصورة، حتى العاطفية والذهنية، تمتلك مقداراً من الحسية»[4].

أما الصورة البلاغية فقد صنفت طبقا لأشكالها ودرجاتها من البساطة والتعقيد والوضوح والخفاء أصنافا مختلفة، ومن هذه الأصناف:

* الصورة الإشارية «نسبة الى الإشارة، وتعني الطريقة البسيطة التي يدل بها على المعنى بتوجيه بسيط أو تلميح خفيف.

* الصورة التشبيهية: والتشبيه، كما هو معروف – علاقة قائمة على الإتيان بِمِثْلٍ تقوى فيه الصفة. والنظرة المعاصرة للتشبيه تقيم التماثل طبقا للإدراك الداخلي لحركة الأشياء وانفعال الشاعر بها.

* الصور الاستعارية: فإذا كان التشبيه يحافظ على وضوح طرفيه وتمايزهما – فإن

---

(١) نعيم اليافي: مقدمة لدراسة الصورة، ص:٧٢ .

(٢) الرباعي: «الصورة في شعر أبي تمام» ص:١٤٠ .

(٣) رتشاردز: «مبادئ النقد الادبي»: ١٧٦ .

(٤) س. دي. لويس: «الصورة الفنية» ص:٢٢

الاستعارة تقوم على الالتحام والتوحد بين طرفيها، حتى تمّحي الحدود وتتوحّد الموجودات والماهيات- وعليه «فهي تطورية أكثر، إنها توحد بين الحدين توحيدا تاما، بحيث يصبح في مقدور أحدهما أن ينوب عن الآخر»[1]. وأن ثقافة الشاعر الحديث فتحت المجال أمامه ليوحّد في صوره بين الواقع والخيال، وجعلت استعاراته غنية بمعان جديدة.

أما الأنماط الأخرى من الصورة البلاغية فهي: التجسيدية والتشخيصية، وهذه الأنماط لا تخرج عن علاقة المشابهة بحّديها المتمايزين، ولكنها تختلف وتتباين في ماهية هذين الحدّين بين المادي والمعنوي، فالتجسيد مثلا: «يعني تقديم المعنى في جسد شيء، أو نقل المعنى من نطاق المفاهيم الى المادية الحسية»[2]، أما التشخيص» فهو إحياء المواد الحسية الجامدة وإكسابها إنسانية الإنسان وأفعاله»[3] في حين أن التجسيم يعني «إيصال المعنى المجرد مَرْتبة الإنسان في قدرته واقتداره»[4]. وتختلف هذه الأنماط ضمن علاقة المشابهة في درجاتها بين البساطة والتعقيد، والوضوح والخفاء؛ وما يحتاجه كل منها من قدرات ذهنية وطاقة تخيلية.

ومن الواضح، أن قيمة أي نمط بلاغي سواء أكان تشبيها أم استعارة لا يمكن أن تندمج في بناء القصيدة من دون أن تدرك ضمن السياق الكلي للقصيدة، «وإذا انفصلت الصورة الجزئية عن مجموعة الصور الأخرى المكوّنة للقصيدة. فقدت دورها الحيوي في الصورة العامة»[5]

أما الصورة الرمزية، فقد ميّز النقاد بين الرمزي الذاتي أو الفردي، وغالبا ما يكون خاصّاً بالدلالة، وكثيرا ما يأتي على هيئة استعارة أو مجاز، ولا يتوصل إليه الا من خلال نَسَقه وتجربة الشاعر الكلية، ويحتاج إدراكه الى جهد في التأمل والربط والتركيب، والثاني هو الرمز العام أو الانموذجي[6] على اختلاف مصادره المستقرة في اللاوعي الجماعي، من دينية أو اسطورية أو تاريخية، «وان الحكم على الرمز بحسب خصوصيته أو عموميته يحدّده استقراء كامل لأعمال الشاعر أولا، وللتراث الفني من قبله ثانيا»[7].

ويرى اليافي أنه علينا أن نميّز بين نمطين من الرموز، هما الشخصي والخاص «فالشخصي صورة مغلقة تظل أقرب ما تكون الى السّر الذي يكمن بين الشاعر وتجربته، وأما الخاص فألصق

---

(١) الرباعي: «الصورة في شعر أبي تمام»، ص:١٦٧.

(٢) السابق: ١٦٨.

(٣) السابق: ١٦٩.

(٤) السابق: ١٧٠.

(٥) عز الدين اسماعيل: «الشعر العربي المعاصر»، ص:١٤٩.

(٦) الرباعي: الصورة في شعر أبي تمام» ص:١٥٦.

(٧) اليافي: «تطور الصورة الفنية: ص: ١٢٣.

بوجهة النظر التي توضح جوانبها نماذج الفنان مجتمعة» [1]. فالأول محدود في انتشاره عند الشاعر. والآخر نقيضه، تتّضح من خلاله رؤية الشاعر المتكاملة.

وصنّف اليافي أنماط الصورة في الشعر الحر طبقا للأساس الرمزي الذي تقوم الصورة الفنية عليه عند الشعراء، وتتضح في هذه الأنماط ملامح التجربة الحديثة، ونلمح فيها أيضا تأكيد الرمز الخاص أو رمز التجربة والرؤية وتخلّص الصورة الرمزية من الدلالة الحرفية.

ومن هذه الأنماط كما يرى اليافي: الصورة الثيمة «وهي تلك الصور التي تتردد في أعمال الفنان بأشكال بيانية مختلفة، تحمل أبعاد تجربته الشعورية، وتعبّر عن وجهة نظره تجاه الحياة، ويتبلور فيها موقفه العام والخاص» [2].

وتكشف دراسة الصور الثيمة أن الأبعاد الرئيسية للتجربة الشعورية، «تتركز حول عدد من الظواهر أو المعطيات، قد تتلاقى أو تتمايز ... إلا أنها تشكل كلها مجتمعة قاعدة مخاض العصر ومأساته، ويمكن حصرها في ست درجات هي: الهم والألم والسأم والحزن والغربة والضياع» [3] وقد تعبر هذه الظواهر التي تعكسها الصور» الثيمة ، عن تجارب ذاتية، وقد لا تعبر عن ذلك. والأساس فيها ما تفصح عنه من مشكلات العصر ووجدانه بروح إنسانية، لا تَقْصر الواقع على الذات؛ وإنما تنفتح على المجال البشري الأوسع.

والنمط الثاني من الصور في الشعر الحر هو: «الصور الفطرية أو الأولية أو الأنموذجية، وهي الصور التي تصدر عن اللاوعي الجمعي الذي يرقد في نفس الإنسان مستودعاً للتراث الانساني الذي يتردد في كل زمان ومكان مرّة إثر أخرى، ويعبّر عن رؤى الأجيال» [4].

وهذا النمط يعكس المُثُلَ العليا. وحاول اليافي تصنيف الصور حسب هذا النمط الى مجموعات، منها:

* صور النماذج المتقابلة: التي تقوم على نسبة فعلين متناقضين إلى موضوع واحد، كأن تكون الشمس مصدراً للبقاء والفناء، أو أن تكون المرأة شَرَكاً منصوبا، أي شرّا، أو أن تكون وسيلة للخلاص أي خيرا [5].

* صور النماذج البدئية: وهي التي تصوّر موضوعات الطبيعة كلها، مثل: البرق والرعد،

---

(١) اليافي: تطور الصورة الشعرية: ص ٢٨٤ .

(٢) السابق، ص:٢٨٧ .

(٣) السابق، ص: ٣٢١ .

(٤) السابق، ص: ٣٣٤ .

(٥) السابق، ص: ٣٣٨ .

على أنها شخصيات، تمتلك دوراً مهماً، ليس فقط في العالم الخارجي، وانما في حياة الإنسان.

* صور الأمثلة الدائرة ما بين الموت والحياة والمنتهية بالولادة الجديدة. ويرى الياقي أنها أكثر الصور من حيث الكم وأعمقها من حيث الكيف لارتباطها بموضوع الرؤية، وهي السمة الرئيسة للشعر الجديد، تعكس الحاجة الماسة للتحول ونداء الأعماق بالتغيير[1].

ومن أنماط الصورة الرمزية الصور المتجسدة في نظرية العلاقات وتراسل الحواس والمدركات خاصة، ويقصد بها انهيار ما بين المدركات والمحسوسات من حواجز شيئية في النفس أولاً وفي الكون ثانياً، «تلك الصور المتجاوبة أو المتراسلة أو المزدوجة أو المحولة، تصف مدركات حاسة من أخرى، فتعطي المسموعات ألوانا، وتهب الألوان أنغاماً ... وتكون النتيجة وحدة في الحواس، فسيحة عميقة، تتشابك على رحابها المشاهد والألوان وتمتزج»[2]

هذا من حيث أنماط الصور، أما من حيث علائق الصور بعضها ببعض فقد صنّف النقاد الصور، وجعلوها مفردة أو مركبة[3].

وتعد الصورة المفردة أبسط أنماط الصور البنائية، من حيث اشتمالها على تصوير جزئي محدد، يقدّم لنا ما نسمّيه الصورة البسيطة التي يمكن أن تدخل في بناء الصورة المركبة. وتنبع أهمية دراستها على نحو مستقل من دورها في التعبير عن المعاني والأبعاد النفسية للتجربة الشعرية، فهي تتمتع بقيمة مستقلة فنيا ومعنويا، ولكنها ليست منعزلة انعزالا تاما عن القصيدة، وغير منقطعة عن غيرها من الصور، فهي ترتبط بها ارتباط الجزء بالكل[4].

وقد قسم الرباعي البناء الإفرادي الى نمطين: الأول الصورة الراكدة. وهي صورة هامدة. لأنها تتشكل خارج الأنفعال[5]. والصور النامية: وهي الصور التي لا تكتفي بحدود عامة.

والنمط الثاني من الصور البنائية هي الصورة المركبة، وهي مجموعة من الصور البسيطة المؤتلفة القائمة على تقديم عاطفة أو فكرة أو موقف على قدر من التعقيد، أكبر مما تستوعبه صورة بسيطة[6].

فالصورة المركبة اذن مجموعة من الصور يعبّر فيها الشاعر عن فكرة معقدة من جانب،

---

(١) الياقي: «تطور الصورة الشعرية» :٣٤١.

(٢) السابق:١٩٦.

(٣) ينظر: عز الدين اسماعيل: «الشعر العربي المعاصر»، ص ١٤٩، والرباعي الصورة في شعر أبي تمام، ص:١٧٧، وما بعدها.

(٤) صالح أبو اصبع: «الحركة الشعرية في فلسطين المحتلة»، المؤسسة العربية للدراسات، ص، ١٩٧٩ ، ص:٤٢.

(٥) الرباعي: «الصورة في شعر أبي تمام» ص:١٧٧.

(٦) السابق: ١٨١.

وتكون من الداخل منسجمة ومتّسمة.

وحين حاول الرباعي تحديد أنماط الصور المركبة، حدّدها في نوعين:

الموسّعة: «التي تؤلف منظراً عاماً مشكلاً من مجموعة من الصور الثانوية المترابطة ضمن إطار خيالي محدد الجوانب مهما اتسع، أما المكثفة «فتشكّل في الخيال منظراً صورياً ممتداً توحي به مجموعة من الصور المتداخلة»[1].

وترتفع النظرية النقدية الحديثة بالصور الشعرية إلى درجة عالية، فيرى س. دي. لويس أن الصورة في القصيدة «تشبه سلسة من المرايا موضوعة في زوايا مختلفة، بحيث تعكس الموضوع وهو يتطور في أوجه مختلفة، وهي لا تعكس الموضوع فقط، بل تعطيه الحياة والشكل، وهي قادرة على أن تجعل الروح مرئية للعيان...»[2]. ومن الملاحظ هنا أن عبارة لويس: تجعل الروح مرئية للعيان، لا تختلف كثيراً عن مقولة الناقد عبد القاهر الجرجاني بشأن الاستعارة في كونها «إن شئت أرتك المعاني التي هي خبايا العقل، كأنها قد جسمت، حتى رأتها العيون»[3].

هذا، ويجب أن تكون الصورة موحّدة مع كل العناصر الأخرى في القصيدة مثل: القافية والوزن والأطر الأسلوبية والبلاغية والنحوية[4] وأهم مسألة فنية ينبغي أن يحققها الشعر هي حلول العاطفة في الصورة وذوبانها فيها، وهذه الحقيقة تتجسد في شعر محمود درويش، وخير ما يمثلها قصيدته: «إلى أمي» من ديوان (عاشق من فلسطين) يقول:

أحنّ الى خبز أمي

وقهوة أمّي

ولمسة أمّي ..

وتكبُر فيّ الطفولة

يومٍ على صدر يوْمٍ

وأعشق عمري لأني

إذا مت،

---

(١) الرباعي: «الصورة في شعر أبي تمام» ص:١٨٢ .

(٢) لويس: « الصورة الشعرية: ص:٩٢.

(٣) عبد القاهر الجرجاني: «أسرار البلاغة»، دار المعرفة، بيروت، ١٩٨١، ص:٣٣ .

(٤) موسوعة برنستون، ص:٢٦ .

أخجل من دمع أمي [1]

ففي هذا المقطع الأول من القصيدة يظهر التحام الشاعر بالأرض بعودته الى الطفولة، التي تشعره بالدفء والأمان، شعور الطفل في حضن أمه. لقد استغل درويش عناصر الواقع: الخبز القهوة، لمسة الأم، ومزجها بعاطفته وإحساسه، ليرسم لنا هذه الصورة الذهنية.

ولا يزال الشاعر يمتح صوره من الواقع ممزوجا بأحاسيسه، وهو يرقب هذا الحنين الى الماضي الملتصق بطفولته:

عندما كنتُ صغيراً

وجميلا

كانت الوردةُ داري

والينابيعُ بحاري

صارتْ الوردة جرحاً

والينابيع ظلما

– هل تغيّرت كثيرا

– ما تغيّرتُ كثيرا

عندما نرجع كالريح الى منزلنا

حدّقي في جبهتي

تجدي الوردَ نخيلا

والينابيعَ عرق

تجديني مثلما كنت

صغيراً

وجميلا ... [2]

يرصد درويش في هذا النص تحوّلات الوردة بهذه الصور الإشارية. كانت الوردة دار/ وطنا آمنا، ثم صارت جرحا/ غربة، ثم ستصير بعد التّحرير/ نخيلا.

---

(١) ديوان محمود درويش: مجـ١، ص:٩٣ .

(٢) الديوان، مجـ١:٢٧٧

ثم يتابع هذه التحولات في صور جديدة، كانت الينابيع بحاراً، تحميه وتحمي أرضه قبل الاحتلال، لكنها تحوّلت الى ظما في زمن الاحتلال، وستصير هذه الينابيع عَرَقا يتصبب من جباه المقاتلين، حين يعود منتصراً الى أرضه بالقتال.

وهنا نلحظ براعة درويش الذي استطاع أن يخلق من مفردات قليلة شعريةً واضحة، حيث اقترن الجمال بوقت الطفولة حين كانت الأرض حرة، لكن الظما كان وقت الابتعادعن الوطن.

يقول:

... كم قرّبْتَني

من نجمةِ العبث البعيدة، يا أبي لمَ لمْ تقلْ لي مرّةً

في العمر: يا إبني! .. كي أطيرَ إليك بعد المدرسة؟

لِمَ لمْ تحاولْ ان تربيني كما ربيتَ حقلك سمسما، ذرة وحنطة

ألأنّ فيك من الحروب توجّس الجنديّ من حبق البيوت؟

كن سيّدي، ياسيّدي، لأفرّ منكَ الى الرعاة على التلال

كن سيّدي لتحبّني أمي ... وينسى إخوتي موز الهلالْ

كن سيدي كي أحفظ القرآن أكثر .. كي أحبّ الإمرأة

وأكون سيّدها وأسجنها معي! كن سيدي لأرى الدليلْ

خبأتَ قلبك، يا أبي، عنّي لأكبر فجأة وحدي على شجر النخيلْ.[1]

إنه يمضي بالحدث في نَسَق متتابع، ينتقل من الكلّي العام الى الجزئي، ومن السّرد التفصيلي الى الاستعاري: (أطير إليك، ربّيت حقلك)، ينتقل بنا درويش من النجمة إلى المدرسة وحقول السمسم والذرة والحنطة، وكل هذه العناصر يجمعها لتكوّن الصورة الكلية، وهي اقترابه من أمه الأرض/ كي أحب الإمرأة وحيث يكون قريبا من الأرض يكون سيدها.

ومن عناصر الواقع أيضا يستمّد هذه الصورة، صورة الضياع التي يحسّ بها الغريب، مستعينا بالتشبيه تارة، والاستعارة تارة أخرى، يتوحّد مع المحبوبة الأرض، يقول:

وطني حبيبُك فاسمعيني

لا تتركيني

خلف السياج

---

(١) ديوان درويش، مجـ٢، ص: ٣٩١.

كعشبة برية

كيمامة مهجورة

لا تتركيني

قمراً تعيساً

كوكبا متسوّلا بين الغصون

لا تتركيني

حرّا بحزني

واحبسيني

بيد تصبُّ الشمسَ

فوق كُوى سجوني

وتعوّدي ان تحرقيني [1]

هذه الصور المتتابعة:

عشبة برية، يمامة مهجورة، قمر تعيس، كوكب متسول، كل منها جزء من البناء العضوي للقصيدة، وهي، أيضاً، جزء من تجربة الشاعر التي وحّدته مع الأرض، فطلب أن يحترق فيها ويمتزج بذرّاتها، حتى لا ينفصلا.

وعندما يقول درويش في قصيدته «وعود من العاصفة»

لابدّ لي أن أرفض الموت

وأن أحرق دمعَ الأغنيات الراعفة

وأعرّي شجر الزيتون من كل الغصون الزائفة

فإذا كنت أغنّي للفرح

خلف أجفان العيونِ الخائفة

فلأن العاصفة

وعدتْني بنبيذ

وبأنخاب جديدة

(١) ديوان درويش: مجـ١، ص:٢٢٢ .

وباقواس فزح[1]

فهذه الصور المتتابعة، لاقيمة لكل منها منفردة دون سياقها العاطفي وبمعزل عن البناء الكلي للقصيدة، حيث يدور الشاعر بين الموت والحياة، وينتهي الى ولادة جديدة، فالعاصفة قد وعدته بالنبيذ.

ومن ثم فإنه لا يمكن النظر في الصورة بمعزل عن نفسية الشاعر، إذ إنها «تعبر عن نفس الشاعر، وأنها تشبه الصور التي تتراءى في الأحلام»[2].

أما إبداع درويش فيتمثل في خياله الخصب الذي يكوّن لديه رؤية خاصة مستمدة من تجربته وقدرته على استعمال اللغة الموحية والحالمة. فها هو يتجاوز الزمن في اللحظة التي يتم فيها التوحّد مع الوطن، في رباعياته، «أرى ما أريد»، إنه يرى الوطن جدائل قمح يمرّ عليها الريح، فيبعث في نفسه الهدوء والراحة، كما تبعث الموسيقى الراحة في النفس، يقول:

أرى ما أريدُ من الحقل .. إني أرى

جدائل قمح تمشطها الريح، أغمضُ عينيّ:

هذا السراب يؤدّي الى النهوند

وهذا السكون يؤدي إلى اللازورد[3]

وعنده قدرة ظاهرة على الانحراف باللغة، لتصير موحية ومركزة بما فيها من استعارات، يقول:

أرى ما أريد من الليل .. إني أرى

نهايات هذا الممّر الطويل على باب إحدى المدن

سأرمي مفكّرتي في مقاهي الرصيف، سأجلِسُ هذا الغياب؛

على مقعد فوق إحدى السفن[4]

وبعد هذا التجريد يعود الى المحسوس/ الحجر، ليشتق منه فكرته التي تعدّ بؤرة هذه الرباعيات:

أرى ما أريد من الروح: وجْهَ الحجر

وقد حكّه البرق، خضراءُ يا أرض .. خضراء يا أرض روحي

---

(١) ديوان درويش: وعود من العاصفة، مجـ١، : ١٧٥ .

(٢) إحسان عباس: «فن الشعر»، بيروت، ط٣ ص:٢٣٨ .

(٣) الديوان، مجـ٢، ص:٣٧٩

(٤) السابق: ٣٨٠

أما كنتُ طفلا على حافّة البئر يلعبُ؟

ما زلت ألعب .. هذا المدى ساحتي، والحجارة ريحي[1]

فقد انبثقت رؤية درويش في هذه الرباعية من العلاقة التي أقامها بين الحجر/ التراب. وقد حكّه البرق/ المطر، فصارت الأرض خضراء، وعندها اخضرّت روح الشاعر، بعودته الى الطفولة في لحظة حلم.

ومن عناصر الواقع الحسّيّ يرسم هذه الصورة الذهنية للسلّم كما يراه هو:

أرى ما أريد من السلم .. إني أرى

غزالا وعشبا، وجدول ماء .. فأُغمِضُ عيني:

هذا الغزال ينام على ساعديّ

وصياده نائم، قرب أولاده، في مكان قصيّ[2]

إنه كالرسام الذي يأخذ مواده من الطبيعة، ثم يجري عليها لَمَساته ويمزجها بتجربته ووجدانه، وعندها تنبثق رؤيا خاصة به، تمكّنه من أن ينام في أرضه سعيدا، أما الصيّاد/ الآخر، فباستطاعته أن ينام سعيدا، ولكن في مكان قصيّ.

هذا، وقد استطاع درويش أن يشكل لغته بحيث تنقل أحاسيسه، كما استطاع بواسطة اللغة أن يرسم صوراً فنية صالحة لأن تكون بديلا عن الواقع المؤلم الذي يحياه، ويظهر ذلك واضحا في قصيدته «عاشق من فلسطين» التي يقول فيها:

رأيتك أمس في الميناء

مسافرةً بلا أهل .. بلا زاد

ركضتُ إليك كالأيتام

أسألُ حكمة الأجداد:

لماذا تُسحبُ البيارة الخضراء

الى سجن، الى منفى، الى ميناء

وتبقى رغم رحلتها

ورغم روائح الأملاح والأشواق

---

(١) الديوان، مجـ٢، ص:٣٨١.

(٢) السابق: ٣٨١.

تبقى دائما خضراء

وأكتب في مفكّرتي:

أحبّ البرتقال، وأكره الميناء

وأُردِفُ في مفكرتي:

على الميناء

وقفت. وكانت الدنيا عيونَ شتاء

وقشرُ البرتقال لنا. وخلفي كانت الصحراء[1]

وهو «يستلهم التراث الشعبي ليخلق معادل الواقع الفني، فيحيل الواقع المؤلم إلى أمل في التغيير بمعادله الأمثل»:[2]

وأقسم

من رموش العين سوف أخيط منديلا

وأنقُشُ فوقه شِعْرا لعينيك

وإسما حين أسْقيه فؤادا ذاب ترتيلا

يمدّ عرائس الأيك

سأكتب جملة أغلى من الشهداء والقبل

«فلسطينية كانت، ولم تزل!»[3]

وبالنظر في مجمل شعره ندرك أنه من أكثر الشعراء المولعين بالصور، وقد أحصى شاكر النابلسي خمسة وعشرين نوعاً من الصور في شعره[4]، موزعة بين:

* الصور التشبيهية:

وهي الصور التي تقوم على المقارنة بين شيئين، لا لتفضيل أحدهما على الآخر؛ وانما لنقل الحالة الشعورية التي تسيطر على الشاعر، يقول مثلا، في قصيدته «أهديها غزالا»:

سأهديها غزالا ناعما كجناح أغنية

---

(١) الديوان، مجـ١، ص:٧٩.

(٢) ابراهيم السعافين: «نظرية الأدب: المغامرة والتجريب»، دار الشروق، القدس، ١٩٩٣، ص:١٨٥

(٣) السابق

(٤) انظر: شاكر النابلسي، «مجنون التراب» المؤسسة العربية للدراسات والنشر، ط١، ١٩٨٧، ص ٦٢٨ – ٦٤٣

له أنف ككرملنا

وأقدام كأنفاس الرّياح، كخطو حرية

وعنق، طالع كطلوع سنبلنا

من الوادي الى القمم السماوية[1]

فالمقابلة هنا بين الغزال الناعم وجناح الأغنية، وبين أقدام الغزال وخطو الحرية، والمقصود هو الربط بين تجربة الشاعر الشعورية وبين عالمه الداخلي، فجناح الأغنية يشير الى حالة الاطمئنان التي يطمح إليها درويش في أرضه، كما أن أنفاس الرياح الحرة تشير الى روح العزيمة التي يحتاجها لإثبات حقه. وهنا، استطاع أن يوفق بين أطراف هذه الصورة: خطوات الحرية التي لا تحدّها حدود، أنفاس الرياح المزمجرة، أقدام الغزال الخفيفة، من أجل تشكيل صورة الوطن الذي يتمناه حرّا جميلا.

وقد يقارن درويش في صوره بين شخصيتين: إحداهما معاصرة والأخرى أسطورية، حتى تكتسب الشخصية المعاصرة قوة الأسطورة وفاعليتها، يقول:

وأنا ابن عوليس الذي انتظر البريد من الشمال

ناداه بحّار، ولكن لم يسافرْ

لجَمَ المراكبَ وانحنى أعلى الجبال[2]

إنه يحوّر هنا الأسطورة بما يتفق مع تجربته، حين يختار البقاء في الأرض، لكن ابن عوليس لم ينتظر البريد، وذهب مسافراً للبحث عن أبيه.

وحين يصور الشهيد في قصيدته «وعاد في كفن» التي يقول فيها:

عيناه نجمتان

يداه سلّتان من ريحان

وصدره وسادة النجوم والقمر

وشعره أرجوحة للريح والزهر

لم يقصد المقابلة، فهذه الصفات التي أسبغها على الشهيد منسجمة تماماً مع منزلة الشهيد العالية في نفسه.

---

(١) الديوان، مجـ١، ٩٦.

(٢) الديوان، مجـ١، ص:١٠٧.

* الصورة الاستعارية:

والاستعارة صورة فنية تتكون من أطراف حسية مشحونة بمشاعر إنسانية، تتجلى فيها عبقرية الشاعر الإبداعية في الكشف عن العلاقات الخفية بين الأشياء من خلال الرؤية الخاصة التي تفرزها تجاربه الشعرية، وإن الإدراك الحدسي هو مرتكز الصورة الاستعارية وقوتها الفاعلة في البحث عن أوجه التشابه بين الأشياء.

يقول درويش:

وليكن ..

لابّد لي أن أرفض الموت

وأن أحرقَ دمعَ الأغنيات الرّاعفة

وأُعرّي شجر الزيتون من كل الغصون الزائفة

فإذا كنتُ أغنّي للفرح

خلف أجفان العيون الخائفة

فلأن العاصفة

وعدتني بنبيذ ... وبأنخاب جديدة

وباقواس قزح

ولأن العاصفة

كَنَسَتْ صوت العصافير البليدة

والغصونَ المستعارة[1]

يقدم درويش في هذا النص صوراً متتابعة:

إحراق دمع الأغنيات الراعفة، الغناء للفرح، كنْس الأصوات البليدة، معتمداً على الخروج باللغة من معانيها الأصلية إلى معان جديدة مستمدة من تجربته، فحين أراد أن يرفض البكاء حرق الدمع، وحين أراد أن يُظهر قبح المحتل، ذكّرنا بالغصون الزائفة في شجرة الزيتون، والثورة هي التي ستكنس المحتل وتبعده عن الأرض.

ومن الصور الاستعارية هذا المشهد المقاوم الصامد من قصيدته، «أزهار الدم»، يقول:

---

(١) الديوان، مجـ١، ص:١٨١.

كفر قاسم

إنني عدت من الموت لأحيا لأغنّي

فَدَعيني أستعرْ صوتيَ من جرحٍ توهّج

وأعينيني على الحقد الذي يزرع في قلبي عوسج

إنني مندوب جرح لا يساوم

علمتني ضربة الجلاّد أن أمشي على جرحي

وأمشي

ثم أمشي

وأقاوم[1]

إنه يستعير صوته من الجرح، والحقد يزرع العوسج، وهو يمشي على جرحه، ولا سبيل غير ذلك لمقاومة العدو.

وهذا المشهد متمّم للمشاهد السابقة التي رسمها درويش لحادثة كفر قاسم، وكانت سببا في انبعاث الجرح/ الانتفاضة. ان المقاومة كانت نتيجة طبيعية لفعل العدو، وكانت الصورة معبرة عن الموقف تماما. بما حشد لها من ألفاظ، أزاحها عن معانيها الأصلية، ليعبر بها عن معان جديدة، يقول:

فلترفعي جيداً الى شمس تحنّت بالدماء

لاتدفني موتاك! خلّيهم كاعمدة الضياء

خلّي دمي المسفوك .. لافتةَ الطُّغاةِ الى السماء

خلّيه ندّاً للجبال الخضر في صدر الفضاء[2]

وفي نهاية القصيدة:

ووصية الدم لاتساوم

ووصية الدم تستغيث بأن نقاوم

أن تقاوم ...

وتدق الاستعارة مع تقدم تجربة درويش الشعرية ونضْج القول الشعري عنده، فها هو يفتتح قصيدة، أحمد الزعتر» بهذه الصورة:

ليدين من حجر وزعتر

---

(١) الديوان، مجـ١، ص:٢٠٥ .

(٢) السابق: ٢٠٨

(٣) نفسه: ٢١٦

هذا النشيدُ .. لأحمد المنسيّ

بين فراشتين

مضت الغيوم وشرّدتني

ورمت معاطفها الجبال

وخبّأتني [1]

يفتتح زمن القصيدة/ زمن التشرد على مشهد رحيل رهيب، غيوم تمضي، وهي في ذهابها تجتاز الأفق المنظور، مثلها مثل المشردين الذين يرتحلون في الجهات المختلفة، وفي هذا المشهد لا أحد يتعاطف معهم سوى الجبال التي ترمي معاطفها عليهم لتخفيهم عن أنظار أعدائهم.

وحين يريد أن يميّز الشهيد أحمد، يأتي بهذه الصورة:

إن التشابه للرمال .. وأنت للأزرق

ليس في الدنيا شيء أكثر عدداً من الرمال؛ لكنها بلا تميّز، ولا فضل لها لأن حبيباتها متشابهة، أما الشهيد «أحمد» فهو للأزرق متميز. تميز السماء والبحر.

* التجسيد والتشخيص:

والتجسيد يعني «تقديم المعنى في جسد شيء، أو نقل المعنى من نطاق المفاهيم الى المادية الحسية» [2]. وفي التشخيص» ترتفع الأشياء إلى مرتبة الإنسان مستعيرة صفاته ومشاعره» [3].

وقد بنى درويش صوره على هذين الأسلوبين في كثير من قصائده، غير أن هذين الأسلوبين: التجسيد والتشخيص، لايجيئان منعزلين عن الوسائل الأخرى التي تسهم في بناء الصورة، كالتشبيه والاستعارة، إنه يسلك أكثر من سبيل للوصول الى التشكيل الفني المتشابك ضمن إطار البنية الموضوعية ووحدة القصيدة، يقول في قصيدته «مديح الظل العالي» على صورة تشخيص المعاني:

وأنا التوازن بين من جاءوا ومن ذهبوا

---

(١) الديوان، مجـ١، ص: ٦١١ .

(٢) المعجم الأدبي، بيروت، دار العلم للملايين، ط١، ١٩٧٩ ، ص:٥٩ .

(٣) نفسه.

وأنا التوازن بين من سَلَبُوا ومن سُلبوا

وإنا التوازن بين من صمدوا ومن هربوا

وأنا التوازن بين ما يجب:

يجب الذهاب الى اليسار

يجب التوغّل في اليمين

يجب التمترس في الوسط

يجب الدفاع عن الغلط

يجب التشكّك بالمسار

يجب الخروج عن اليقين [1]

يجسد هنا حيرة المقاتلين وسط الخلافات العربية بهذه الصورة التي تداخلت فيها الكلمات تداخل القرارات غير الواضحة. فكل القرارات الصادرة عن الدول العربية في ذلك الوقت كانت تبدأ ب «يجب» ولكن هذا الواجب غير واضح وغير معروف وغير منسق.

كما أنه يجسّد فكرة الالتصاق بالوطن بهذه الصورة التي اعتمد فيها على خلع صفة حاسة على حاسة أخرى، يقول في قصيدته سرحان يشرب القهوة في الكافتيريا»:

ورائحةُ البنّ جغرافيا

ورائحةُ البن يدْ

ورائحة البن صوت ينادي ... وياخذ ...

رائحة البن صوت ومئذنة (ذات يوم تعود)

ورائحة البن ناي تزعزد فيه مياه المزاريب. ينكمش

الماء يوما ويبقى الصّدى [2]

لقد شكّل درويش رائحة البن في صور متعدّدة، فهي: جغرافية ويد، وصوت

وحين يحاول أن يوضح فكرة الخداع اليهودي للعالم، وكيف أنهم سرقوا التراث الفلسطيني، وحاولو ا أن يظهروه بدعايتهم المضلّلة، أنه تراثهم، يجسدها بهذه الجملة الشعرية التي يمتزج فيها الرمز بالألم، فيخرجها كانها لقطة سينمائية، بعد أن جعلها تمتد لتشمل جرائم اليهود

(١) الديوان، مجـ٢، ص:٣٤.

(٢) الديوان، مجـ١: ٤٥٥

السابقة.

يقول:

سرقت دموعنا يا ذئب

تقتلني وتدخل جثتي وتبيعها!

أخرج قليلا من دمي حتى يراك الليل أكثر حلكة!

واخرج لكي نمشي لمائدة التفاوض واضحين،

كما الحقيقة:

قاتلا يُدْلي بسكين.

وقتلي

يدْلون بالأسماء:

صبرا،

كفر قاسم،

دير ياسين[1]

شاتيلا

وحين يريد أن يصوّر حالة التمزق والاقتتال الفلسطيني في أثناء وجودهم في بيروت، يجسّده بهذه الصورة:

أخي يا أخي ما صَنَعْتَ

لتغتالني

فوقنا طائران تصوّب الى فوق

أطلق جحيمك أبعد منى[2]

كما استعان درويش بالتشخيص وسيلة لرسم صوره، حين جعل المدينة امرأة، يسألها وتجيبه في قصيدته «بين حلمي وبين اسمه كان موتي بطيئا»، يقول:

فكوني امرأة

وكوني مدينة!

---

(١) الديوان، مجـ٢، ص:٤٢.

(٢) الديوان، «اقبية اندلسية»، مجـ٢، ص:٩٠.

ولكن، لماذا سقطت، لماذا احترقتِ

بلا سبب؟

ولماذا ترّهلْتِ في خيمة بدوية؟

- لأنكَ كنت تمارس موتا بدون شهية[1]

المدينة تدين أهلها الذين لم يحسنوا الدفاع عنها، تركوها وهاجروا «كنت أنت الذي يتدحرج من شرفة الله قافلة من سبايا».

وفي قصيدة «طريق دمشق» يستغل درويش إيحاءات الألوان يقول:

من الأزرق ابتدأ البحر ...

هذا النهار يعود من الأبيض السابق ...

الآن جئت من الأحمر اللاحق ...

اغتسلي يا دمشق بلوني

ليولد في الزمن العربي نهار[2]

في هذا المقطع يعطى للبحر صفات الأحياء، فالبحر يبدأ من الأزرق، والنهار يعود، ودمشق تغتسل بالدماء إذا أرادت تحرير الأرض، وحينها يطلع فجر جديد يبشّر بالنصر، وعودة العزة العربية .

---

(١) الديوان، مجـ١، «بين حلمي وبين اسمه كان موتي بطيئا»، ص:٥٠٢ ,

(٢) الديوان، مجـ١، ص:٥٤٢ ,

* الصورة النفسية:

ومبعث هذه الصورة تجربة درويش، وخصوصا عند مغادرته لأول مرة، قريته (البروة) ليلا، وكان القمر يكشف بنوره، لجنود العدو، الخارجين من القرية الى لبنان، لقد ظلت هذه الذكرى في نفسه واظهرها بصور عديدة: يقول:

× كان القمر

كعهده، منذ ولدنا بارداً

الحزن في جبينه مرقرق ..

روافداً .. روافدا

قرب سياج قرية

خرّ حزينا شاردا [1]

× ويقول أيضا عن الليل:

الليل يا أماه ذئب جائع سفّاح

يطاردُ الغريب أينما مضى

ويفتح الآفاق للأشباح [2]

ولا يكون القمر جميلا الا حينما يتصوّر نفسه حرّا في وطنه:

...

فآعرف في لحظة

بأن الليالي مَخَدّة

وان القمر

جميل كطلعة وردة

ويكون القمح مرّا في حقول الآخرين ويصير الغيم فولاذا، يقول:

---

(١) الديوان، مجـ١، ص:٢٦ ,

(٢) الديوان، مجـ٢، ص:٣٨ ,

القمح مرّ في حقول الآخرين

والماء مالح

والغيم فولاذ وهذا النجم جارح[1]

* الصورة المكثفة:

ويلجأ إليها درويش في بعض قصائده ليقدم تجربته الشخصية ممزوجة بتجربة من سبقوه، وهي أشبه بالحِكَم التي تحوي معاني كثيرة:

يقول:

* هذا عذابي ..

ضربة في الرمل طائشة

وأخرى في السحب[2]

ويقول في «قصيدته» عاشق من فلسطين:

* فبيض النمل لا يلد النسور..

وبيضة الأفعى ..

يخبّئُ قشرها ثعبان![3]

ثم انظر لهذه الصورة المكثفة للوطن/ المرأة

* يقول في قصيدته «أحبك أولا أحبك»:

يا امرأة وضعت ساحل البحر الأبيض المتوسط في حضنها وبساتين آسيا على كتفيها، وكل السلاسل في قلبها ...»[4]

وكان قد رسم صورة مكثفة لهذا البلد/ المرأة، حين قال:

«احفظوا هذه الأماكن في الفقرة التالية لنتعرف على واحدة من أجمل خرائط العالم: إن الرقصة الجنسية التي يمارسها البحر الأبيض المتوسط مع خاصرة جبل الكرمل في الوسط، تنتهي بولادة بحيرة طبريا في الشمال، وهنا بحر سموه البحر الميت لأنه ينبغي أن يموت شيء في

---

(١) الديوان، مجـ٢، ص:١٤ .

(٢) الديوان مجـ١، ص:٨ .

(٣) الديوان، مجـ١:٨٣

(٤) الديوان، أحبك أولا أحبك»، مجـ١، ص:٣٧٠ .

هذه الجنة لكي لا تصبح الحياة مملّة. ومن شدة ما ازدحم الجليل الأعلى بالغابات، كان لابدّ من أن تبرهن القدس على أن الصخور قادرة على امتلاك حيوية اللغة. هذا هو وطني»[1]

لقد أعانته ثقافته العميقة على رسم هذه الصورة للوطن.

وفي مجال الصورة المكثفة، يقول:

* نحن اعتصرنا كل غيم خرائط الدنيا

واشعار الحنين الى الوطن

لا ماؤها يروى

ولا أشواقها تكوي

ولا تبني وطن

فهذه الصورة توحي بمعانٍ متعددة.

* الصورة الومضة:

وهي الفكرة التي يلحظها في خضم معاناته وتمنحه رؤيا خاصة تميزه عن غيره، وغالبا ما تثير الدهشة عند المتلقي، فحين تضيق به الأرض بعد خروجه من بيروت، يقول:

الأرض أصغر من مرور الرمح في خصر نحيل[2]

وتحتل هذه الصورة/ الومضة، أحيانا، بمعناها الاستشرافي بؤرة التحولات داخل القصيدة، فيتكرر الفعل (أرى) كما في قصيدته «رحلة المتنبي الى مصر» يقول:

أرى فيما أرى دولا توزع كالهدايا

وأرى السّبايا في حروب السّبي تفترس السبايا

وأرى انعطاف الانعطاف[3]

وبعد أن لم يجد مقراً، لمعت في ذهنه هذه الرؤيا التي انتهت بقوله:

وطني قصيدتي الجديدة

ليس له من مأوى سوى القصيدة/ اللغة، بعد أن فقد المكان وفقد الأمان، وكان سابقا قد قال:

---

(١) مجلة «شئون فلسطينية»، عدد ٢٦٠ ، ١٩٧٢ .

(٢) الديوان، مجـ١، ص: ٤٢١ .

(٣) الديوان، مجـ٢، ص:١٠٧ .

يكفي أن أبني وطنا من اللغة، لأنني غير قادر على بنائه في الواقع[1]

وقد تاتي هذه الصورة بعد لحظة المجاهدة فتكون بمعنى الكشف بلغة الصوفية، يقول:

يا هدهد الأسرار جاهدْ كي نشاهد في الحبيب حبيبنا

هي رحلةٌ ابدية للبحث عن صفة الذي ليست له

صفة. هو الموصوف خارج وصفنا وصفاته

لم تبق منّا غيرُ رحلتنا إليه..![2]

فدرويش لم يبق له من أمل في العودة سوى رؤية حلمية بعد المجاهدة.

* الصورة المشهد:

ويعرض درويش فيها الواقع بكل تفاصيله، فتكون صادقة تثير، أحيانا، الفزع والاستغراب. وقد انتشرت هذه الصور في قصائده التي قالها واصفا المجازر التي وقعت في بيروت، في أثناء قصف الطائرات للمدينة، يقول:

«يطلق البحر الرصاص على النوافذ. يفتح العصفور أغنية

مبكرة. يطيّر جارنا رفّ الحمام الى الدخان. يموت من لا

يستطيع الركض في الطرقات: قلبي قطعة من برتقال

يابس ... »[3]

صورة مقتطعة من الواقع الحيّ ضمن إطار سردي، وحين يريد تعميق الإحساس بالفجيعة، يقول:

ينكسرُ الهواء على رؤوس الناس من عبء الدخان ولا جديد

لدى العروبة

وفي قصيدته «مأساة النرجس ملهاة الفضة» يقول: «سوف نُعلّم الأعداء تربية الحمام إذا استطعنا أن نعلّمهم. وسوف ننام بعد الظهر تحت عريشة العنب الظليلة، حولنا قطط تنام على رذاذ الضوء، أحصنةٌ تنام على انحناء شرودها، بقر ينام ويمضع الأعشاب .. كم تعبنا .. كم تعبنا من هواء البحر والصحراء ...»[4]

وفي قصيدته، «سنة أخرى فقط» مشهد درامي يتجادل فيه درويش مع أصدقائه الشهداء

---

(١) قول مسجل له، على شريط فيديو، قاله في ندوة مسجلة بتونس.

(٢) الديوان، مجـ٢، ص:٤٥٦

(٣) الديوان، مجـ٢، ص ٣٥ .

(٤) الديوان، مجـ٢، ص:٤٤٢ .

الذين يرجوهم الايموتوا وأن ينتظروا سنة واحدة فقط، ينتصر بعدها درويش على الموت والمأساة، يقول:

أصدقائي شهدائي

فكروا فيّ قليلا

وأحبوني قليلا

لاتموتوا مثلا كنتم تموتون، رجاء، لا تموتوا

انتظروا سنة أخرى

سنة

سنة أخرى فقط[1]

هذا المقطع الدرامي مصنوع من عبارات بسيطة لكنها تشفّ عن قدرات تصويرية هائلة، الأفعال هنا تتعلق بالمستقبل، والمستقبل يتعلق بالموت، فهل يقصد درويش هنا أن الحياة لا تتحقق إلا بالشهادة وأن الحرية لا تتحقق من دون فداء؟!

ومن ديوانه (أحد عشر كوكبا) اختار هذا المشهد: «ذات يوم سأجلس فوق الرصيف»:

ذات يوم سأجلس فوق الرصيفِ .. رصيفِ الغريبة

لم أكن نرجسا، بيد أني أدافع عن صورتي في

المرايا. أما كنتَ يوما، هنا، يا غريبْ؟

خمسمائة عام مضى وانقضى، والقطيعة لم تكتملْ

بيننا، ههنا، والرسائل لم تنقطع بيننا، والحروب

لم تغيّر حدائق غرناطتي. ذات يوم أمرُّ بأقمارها

وأحكُّ بليمونة رغبتي... عانقيني لأولد ثانية

من روائح شمسٍ ونهر على كتفيك، ومن قدمين

تخمشان المساء فيبكي حليبا لليل القصيدة ...[2]

مشهد دراميّ، فمن حيث المكان، هناك انتقال من مكان إلى آخر، الرصيف، القمر، الشمس،

---

(١) الديوان، مجـ٢، ص:١٨٧ .

(٢) مجـ٢، ص: ٤٨٣ .

الشرق، الغرب ...

ومن حيث المدن: غرناطة، فارس، أثينا، دمشق

ومن حيث الزمان: يقفز قفزات متتالية:

خمسمائة عام، يوم، الليل، النهار الخريف ..

والتاريخ: إنه يمرّ فوق الرصيف من أول المشهد الى آخره والشاعر مذهول. ومن حيث الحدث: الغريب مطروح على الرصيف لا دور له في هذه الحياة. يصور درويش المشهد كما يلي:

شعب كله، وهو هنا/ أنا الشاعر/ جالس على الرصيف ينتظر بعيداً أيّ دور في الحياة، ليحقق له مكانا في هذا العالم.

ثم يستعين درويش بالزمن، خمسمائة عام مضى وانقضى، العام الذي سقطت فيه غرناطة سنة ١٤٩٢، آخر معقل عربي في الأندلس، ليذكّر بهذا السقوط، سقوط فلسطين.

ينتظر الغريب على الرصيف مبادرات السلام التي يصنعها غيره، ودوره أن يحلم ويعدّ السنين، لكن الزمن يمضي، مما يجعل الشاعر مذعوراً مما يرى:

* مرّ كل الخريف، وتاريخنا مرّ فوق الرصيف ...

ولم أنتبه.

مشهد يختزل الزمان ويوظف المكان والحدث ليرسم صورة العربي الحالية غير القادرة على فعل شيء.

وفي هذه الصورة/ المشهد/ نجد نوعاً من السخرية من الواقع، فها هو يصور دور البعض بعد معاهدة السلام:

وكان المطرب الرسمي يصنع من نسيج جلودنا وتر الكمان
ويطرب المتفرّجين[1]

وحين يريد تصوير العجز العربي والتقصير، يقول:

أحاول حبك

لكن كل السلاسل

تلتفت حول ذراعي حين أحاول[2]

وفي قصيدة «الرمادي» يقدم الواقع العربي في مشهد يبعث على الدهشة:

---

(١) الديوان، مجـ١، ص:٥٣٤ .

(٢) الديوان، مجـ١، ص:٥٠٥ .

ولي الآن شتاء من دم يمتصّه الرمل، ويستخرج

مازوتا. وأستدعي الى الحرب لكي يصبح سعر

النفط أعلى[1]

* صورة المفارقة

إن ما خصص لموضوع المفارقة من دراسات في الكتابات النقدية العربية قليل قياساً لما كتب عن هذا الموضوع في الدراسات الغربية. فلم يكتب فيه سوى مقالتين ودراسة مترجمة.

أما المقالتان فهما: «المفارقة في القصّ العربي المعاصر»[2]، و«المفارقة»[3] وأما الدراسة المترجمة فقام بها الدكتور عبد الواحد لؤلؤة بعنوان «المفارقة وصفاتها» وهي ترجمة لكتاب دي. سي. ميويك» وضحت مفهوم المفارقة الى حدّ كبير.

تعريف المصطلح:

يورد عبد الواحد لؤلؤة تعريفا للمفارقة في بداية دراسته نقلا عن معجم أكسفورد المختصر، يقول:

«المفارقة هي إما أن يعبر المرء عن معناه بلغة توحي بما يناقض هذا المعنى أو يخالفه، إذ يستخدم لهجة تدل على المدح ولكن بقصد التهكم والسخرية، وإما هي حدوث حدث مرغوب فيه ولكن في وقت غير مناسب، كما لو كان في حدوثه في ذلك الوقت سخرية من شيء ما. وإما هي استعمال اللغة بطريقة تحمل معنى باطنا موجها لجمهور خاص مميز، ومعنى آخر ظاهرا موجها للأشخاص المخاطبين ....»[4]

والمفارقة في نظر الشاعر الألماني «شليجل» شكل من النقيضة[5] وقد حاول (ميويك) تبسيط هذا التعريف واختصاره، فذهب الى أن فن المفارقة «هو فن قول شيء دون قوله

---

(١) الديوان مجـ١، ص:٥٣٦ .

(٢) سيزا قاسم: «المفارقة في القص العربي المعاصر»، مرجع سابق ، ص :١٤٣ .

(٣) نبيلة ابراهيم: «المفارقة» مجلة «فصول» مجلد:٧، ع:٣/ ٤، ١٩٨٧

(٤) دي. سي. ميويك: «المفارقة وصفاتها»: «موسوعة المصطلح النقدي: ١٣، ترجمة عبد الواحد لؤلؤة، دار المامون للترجمة والنشر، بغداد، ط٢، ١٩٨٧، ص:١٩ .

(٥) خالد سليمان «نظرية المفارقة، ص: (٥٧).

حقيقة»[1]، كما عرّفها صموئيل جونسون بانها طريقة من طرائق التعبير، يكون المعنى فيها مناقضا، أو مضاداً للكلمات.

وبعد أن يورد ميويك تعريفات متعددة للمفارقة ينتهي الى القول بانها طريقة في الكتابة تريد أن تترك السؤال عن المعنى المقصود قائما، فثمة تأجيل أبدي للمغزى، انها قول شيء بطريقة تستثير سلسلة لا تنتهي من التفسيرات»[2].

ويرى «ماكس بيريوم» أن المفارقة تعني إحداث أبلغ الأثر بأقل الوسائل تبذيرا»[3]

ويصل «فينلي» الى تعريف المفارقة بانها «ليست أكثر من علاقة منتجة لعالم غير محدود من العلاقات التي لم تفلح في اكتساب مدلول ثابت أو مدلولات مناقضة لذلك الأمر، ولكنها تستخدم فقط بديلا مستديما لدال يدرك من دال آخر، بحيث يبقى البعد بين الدوال قائما»[4]

أنواع المفارقة:

قسم ميويك المفارقة الى أنواع عديدة، وانطلق في تقسيمها من حيث درجاتها ومن حيث طرائقها وأساليبها أو من حيث تاثيرها وموضوعها[5]، وأهم هذه الانواع ثلاثة، وهي:

* المفارقة اللفظية:

وهي طريقة من طرائق التعبير يكون المعنى المقصود فيها مناقضا أو مخالفا للمعنى الظاهر.

إنّ تكوّن هذا النمط من المفارقة ينشأ من كون الدال يؤدي إلى مدلولين نقيضين: الأول مدلول حرفي ظاهر، والثاني مدلول سياقي خفي، وهنا تقترب المفارقة من المجاز أو الاستعارة، «وكلاهما في حقيقته بنية ذات دلالة ثنائية، غير أن المفارقة الى جانب كون المعنى الثاني نقيضا للأول، تشتمل على علاقة توجّه انتباه المخاطب نحو التفسير السليم للقول»[6]

* المفارقة الدرامية:

وتسمى المفارقة درامية عندما نرى شخصية ما تتصرف بطريقة تتصف بالجهل بحقيقة ما يدور حولها من أمور، وبخاصة عندما تكون هذه الأمور مناقضة تماماً لوضعها الحقيقي، ويعرفها جرين، «بانها لب التناقض الذي يستشعره المشاهد في مقابل جهل الشخصية الغافلة في العمل

---

(١) خالد سليمان «نظرية المفارقة «مجلة أبحاث اليرموك»، مجلد١، عدد٢، ١٩٩١، ص: (٥٧).

(٢) ميويك: المفارقة وصفاتها» ترجمة عبد الواحد لؤلوة، ص:٤٣ .

(٣) السابق: ٦٣ .

(٤) نقلا عن خالد سليمان، أبحاث اليرموك، عدد(٢)، ١٩٩١، ص:٦٠ .

(٥) انظر دراسة خالد سليمان، «نظرية المفارقة»، أبحاث اليرموك، ص٦٧ – ٦٨ .

(٦) سيزا قاسم: المفارقة في القص العربي المعاصر»، مجلة «فصول: القاهرة، مجلد٢، عدد (٢) ١٩٨٢ ،ص: ١٤٥ .

الدرامي، وتصرفها بما يتوافق وهذا الجهل(١)

* المفارقة الرومانسية:

وفيها يخلق الكاتب وهما جماليا على شكل ما، ثم يقوم بتدمير هذا الوهم وتحطيمه من خلال تغيير أو انقلاب في النبرة أو الأسلوب، أو من خلال ملاحظة ذاتية سريعة وعابرة، أو من خلال فكرة عاطفية عنيفة ومناقضة[٢]. وبشكل أكثر تحديدا، يمكن القول بأن المفارقة الرومانسية تعبير عن موقف تتمثل فيه المفارقة ويعكس المتناقضات. والعالم أساساً، من وجهة النظر الرومانسية، عبارة عن مجموعة من المتناقضات، وخير وسيلة لفهم هذه المتناقضات هي أن تكشف وتفهم من خلال نظرة تتسم بالمفارقة. لذلك فإن كاتب المفارقة الرومانسية يصوّر العالم قائما على الفوضى، وعلى عدم قدرة الإنسان فيه على توقع ما سيحدث، وبناء على هذا المفهوم قام «ميويك» بوصف كاتب المفارقة الرومانسية بانه «حزمة من المتناقضات، ذاتي، واع بهذه الذاتية، منطقي متحمّس، وعاطفي شاك منتقد»[٣] إنه يسعى دائما الى الحفاظ على نوع من التوازن في عمله الفني بين اليقين العاطفي وبين التحفظ المشوب بالشك، ويجعل المفارقة وسيلته لفهم التناقضات التي يقوم عليها العالم.

المفارقة في شعر درويش*

توافرت عوامل كثيرة في ذاكرة درويش كان التناقض من سماتها الرئيسية، ومن هذه العوامل أشخاص قريبون منه، ظلت آراؤهم باقية في ذهنه، وتفرض وجودها عليه، مما أثّر في شعره، ومن هؤلاء الأم، الأب، الجدة، العم.

تلك الأم التي يصفها «بانها عاجزة عن الفرح قادرة على البكاء، والعم صاحب الأرض الذي كان يعمل أجيراً عند سكان المستوطنة اليهودية التي قامت على أرضه وأرض أبيه.

والجد الذي لا يجد وسيلة لرؤية الأرض الا من خلال نافذة الباص في أثناء رحلاته من القرية الى عكا»[٤]

هذا الى جانب الظروف التي خلّفتها الأحداث التاريخية، وفرضت على الفلسطيني واقعا

---

(١) خالد سليمان، نظرية المفارقة، ص:٧٣ .

(٢) السابق: ٧٥ .

(٣) المفارقة وصفاتها، ترجمة عبد الواحد لؤلؤة: ٧٨ .

(٤) يوميات الحزن العادي، دار العودة، بيروت، ١٩٨١، ص:٤٥ .

* درس الدكتور خالد سليمان المفارقة. في بحث له بعنوان «المفارقة في شعر محمود درويش»، مجلة «أبحاث اليرموك» سلسلة الآداب واللغويات المجلد (١٣)، العدد (٢) ،١٩٩٥، ص:٢١٧ – ٢٤٣ ، وقد استفادت منها هذه الدراسة».

يجمع بين عناصر المأساة والملهاة. فوجود درويش في فلسطين قبل أن يغادرها سنة ١٩٧٢ كان قائما على المفارقة: صاحب الأرض يطرد ويحلّ محله غريب، يأخذ مكانه ابن غير شرعي، وفلسطين تصبح إسرائيل، التي لم تكتف بسلب الفلسطيني الأرض بل سعت الى حرمانه من الهوية.

ويتدفق الإحساس بالمتناقضات في نفس الشاعر كلما كان يسافر خارج فلسطين وهو يحمل جواز سفر اسرائيليا، ولا يعترف به العالم الذي يقف على أرض مطاره:

* «مرة في مطار بورجيه الفرنسي، ومرة في أحد شوارع صوفيا ... وفي غرفة التوقيف التابعة للمطار، كنت تفكر بتهمة الغموض ... هؤلاء القادمون من الكتب لم يأخذوا وطنك فقط، ولكنهم أخذوا وسائل انتمائك إلى العالم أيضا ...» ويتشظى مثل هذا الإحساس في شعره على شكل مفارقة خفية:

يقول: [1]

نسافر كالناس، لكنّنا لا نعود إلى أي شيء ... كأن السّفر
طريق الغيوم. دفنّا أحبتنا في ظلال الغيوم وبين جذوع الشجر
وقلنا لزوجاتنا: لدن منا مئات السنين، لنكمّل هذا الرحيلْ
إلى ساعة من بلاد، ومنز من المستحيلْ.
...
...
لنا بلدٌ من كلام. تكلّمْ تكلّمْ لنعرف حدّاً لهذا السفرْ
على حقنا في الرجوع، ككلّ الدّجاج، وكل الخيول الى حلم من حجر

وبعد خروجه من فلسطين برز له وجه آخر من وجوه التناقض في العواصم العربية. إنه يعيش بين أناس يعتبرهم معه في صراعه مع العدو، لكنه يرى غير ذلك. وكتابه «ذاكرة للنسيان» الذي صوّر فيه حصار بيروت عام ١٩٨٢، وخروج المقاومة منها يشكل مجموعة من المفارقات التي تمثل المحنة التي وجد الفلسطيني نفسه فيها، يختلط فيها شقيقه بعدوه، وحليفه بغريمه. فتكون هذه المواقف روافد تعينه على رسم هذا الواقع! «أريد جنازة حسنة التنظيم، يضعون فيها الجثمان السليم، لا المشوّه، في تابوت خشبي ملفوف، واضح الألوان الأربعة [2].

ويظهر هذا الإحساس في قصيدته: «يحبونني ميتا»

يحبونني ميتا ليقولوا: لقد كان منا وكان لنا [2]

---

(١) الديوان مجـ٢، ص: ٢٣١ .

(٢) الديوان، مجـ٢، ص: ٣٤١ .

وكما يقول في قصيدته: «يعانق قاتله»

... ماذا تقول؟ ستقتلني كي يعود

العدو الى بيته/ بيتنا. وتعود الى لعبة الكهف، ماذا صنعت

بقهوة أمي وأمك؟ ماذا جنيت لتغتالني يا أخي. لن أحلّ وثاق العناق.

ولن أتركك![1]

وفي قصيدته، من فضة الموت الذي لا موت فيه» تلتحم خطوط السخرية بتجاهل العارف تارة، وبالعبث تارة أخرى، يقول:

وعليّ أن أنسى لأنفض عن يديّ سلاسل الطرق الكثيرة

وعليّ أن أنسى هزائمي الأخيرة كي أرى أفق البداية

وعليّ أن أنسى البداية كي أسير إلى البداية واثقا مني ومنها ،

ولأنني ما زلت أسأل، لا أرى شكلا لصوتي غيرَ قبوي

...

دافعت عما لا أراه، ولن أراه، ولن أراه، وعن سرير العاشقة

دافعت عن شجر سيشنقني إذا ما عدت من لغتي إليه[2]

ولا يجد الشاعر من سبيل أمام هذا الواقع الا أن يتحصّن بحكمة العشاق من خلال مفارقة فلسفية:

لي حصة من حكمة العشاق

يعشق وجه قاتله القتيل

ومحمود درويش لم تنقصه القدرة لاقتناص صور المفارقة في الظرف الذي عاشه، على المستوى الفردي والجمعي، كما لم تنقصه القدرة على توظيف هذه المفارقة لبناء صور شعرية مؤثرة، بحيث صارت هذه المفارقات خاصة بالشاعر تميزه عن غيره، فمثلما تقول مفارقة البياتي ومفارقة أدونيس، تستطيع أن تقول مفارقة درويش، بما لها من تقنيات

---

(١) الديوان مجـ١، ص:٣٣٧.

(٢) الديوان، مجـ٢، ص: ٣١٠.

خاصة، كما ذكرت سابقا.

ويحسن هنا تناول المفارقة في شعر درويش من وجهين:

الوجه الأول أتناول فيه أمثلة مختلفة من المفارقة وردت في قصائد مختلفة عنده، دون أن تفرض نَسَقها على القصيدة، وأتناول في الوجه الثاني عدداً من القصائد التي شكلت فيها المفارقة، من حيث البناء والتقنية الأساس الذي قامت عليه القصيدة.

وأبدأ بالمفارقة التي جاءت على نسق واحد متفرقة في قصائده، فثمة مفارقة في قصائده جاءت على شكل السخرية، وقد جاءت في دواوينه الأولى، يقول:

وضعوا على فمه السلاسل

ربطوا يديه بصخرة الموتى

وقالوا: أنت قاتل[1]

العدو يتهم صاحب الأرض بانه قاتل، بينما يفهم المتلقي أن القاتل هو العدو المحتل، الذي يقوم بتعذيب أصحاب الأرض.

ويقول:

هل لكل الناس في كل مكان أذرع تطلع خبزا وأماني

ونشيدا وطنيا

فلماذا يا أبي تأكل غصن السنديان

وتغنّي خِلسة لحنا شجيا

يا أبي! نحن بخير وأمان

بين أحضان الصليب الأحمر[2]

هذا الجزء بداية قصيدة درويش «أغنية ساذجة عن الصليب الأحمر» جاءت على شكل تساؤلات يوجهها الابن لأبيه، ونمط المفارقة هنا «تجاهل العارف»

ويقول:

---

(١) الديوان، مجـ١، ص:١٢.

(٢) الديوان، مجـ١، ص١٩٦.

والتقينا بعد عام في مطار القاهرة

قال لي بعد ثلاثين دقيقة

ليتني كنت طليقا

في سجون القاهرة[1]

يصور في هذا المقطع جانبا من المعاناة التي عاشها الشاعر راشد حسين وهو خارج بلاده، ومات غريبا.

ومن المفارقات اللفظية في شعره، قوله:

وقد فتشوا صدره

فلم يجدوا غير قلبه

وقد فتشوا قلبه

فلم يجدوا غير شعبه

وقد فتشوا صوته

فلم يجدوا غير حزنه

وقد فتشوا حزنه

فلم يجدوا غير سجنه

وقد فتشوا سجنه

فلم يجدوا غيرهم في القيود[2]

«متوالية لغوية اتخذت نسقا متكررا، (قد) متبوعة بفعل وفاعل ومفعول. وفي السطر الذي يليه أداة النفي (لم) متبوعة بالفعل والفاعل والمستثنى وما يليه. هذه المتوالية تتكرر حتى تصل الجملة الشعرية الى نهايتها، حيث تقدم النهاية مفاجأة تقلب وضع الأطراف المشاركة في الموقف، ويصبح الفاعل هو المفعول، وينقلب الى ضحية. بعد أن كان صانعاً للضحية: فلم يجدوا غيرهم في القيود».[3]

ومن المفارقة الرومانسية، قوله:

كان جنديا، ولكنّ شظية

---

(١) الديوان، مجـ١، كان ما سوف يكون، ص:٦٠٢ .

(٢) الديوان ، مجـ١، ص:٦٤٨ .

(٣) المفارقة في شعر درويش: ٢٣١ .

طحنت ركبته اليسرى

فاعطوه هديه

رتبة أخرى ورجلا خشبية»[1]

فبعد أن قام بخلق عالم جميل للجندي على الرغم من إصابته بشظية، هدم هذه الصورة الجميلة من خلال تعبير بسيط تمثّل في قوله «رجلا خشبية».

ومن المفارقات الدرامية قصيدته «أنا يوسف يا أبي»، يقول: «أنا يوسف يا أبي. يا . أبي. إخوتي لا يحبونني. لا يريدونني بينهم يا أبي. يريدونني أن أموت لكي يمدحوني. وهم أو صدوا باب بيتك دوني. وهم طردوني من الحقل»[2]

هنا تعيش الشخصية في وضع مناقض لما يراد لها.

وثمة قصائد عنده تقوم في بنائها على المفارقة، منها قصيدته «جندي يحلم بالزنابق البيضاء» من ديوانه (آخر الليل).

وقصيدة «أعراس» من ديوان (أعراس).

ويلمح القارئ المفارقة من عنوان القصيدة، الجندي المحتل يحلم بالزنابق البيضاء؛ رمز السلام، فهو يقول شيئا ويفعل شيئا مناقضا، لأن السلام بالنسبة إليه يعني إفناء الآخر، وهو معنى مفارق للمعنى العام للسلام.

وفي المقطع الأول من القصيدة يعرض درويش مفهوم الوطن عند هذا الجندي:

أن أحتسي قهوة أمي

أن أعود في المساء

مفهوم مشوّه، لأنه لا يعرف الأرض، ولا يحسّ بأنها جلده ونبضه، فكل ما يربطه بالأرض مقالة نارية .. محاضرة.

وهذا الجندي المحتل يذهب إلى المعركة ويقتل، دون سبب، أناساً لم يحسنوا القتال، إنه يقتل من أجل القتل، ولا يحزن:

الحزن طير أبيض

لا يقرب الميدان والجنود

---

(١) الديوان، مجـ١، «عازف الجيتار»، ص:٤٠٧.

(٢) الديوان، مجـ٢، ص٣٥٩.

يرتكبون الاثم حين يحزنون

فهل يقبل الانسان، وهو على هذه الصورة من القسوة سلاما؟! وتنتهي القصيدة بعزم الجندي على الرحيل عن الوطن، لأنه اكتشف أن حلمه خادع، بما يسمى «صحوة الضمير»:

أجاب: دعْني

إنني أحلم بالزنابق البيضاء

بشارع مغرد ومنزل مضاء

أريد قلبا طيبا، لاحشو بندقية

وبناء القصيدة على المفارقة هو الذي مكنّ الشاعر من إنهائها بهذه الطريقة، إذ ان الشاعر والجندي تشابكت أدوارهما، فكل منهما ضحيّة، الشاعر ضحية للاعتداء، والجندي ضحية للدعاية المضللة.

أما القصيدة الثانية «أعراس، التي افتتح بها درويش الديوان فقد تشكلت من حركتين: الأولى تبرز صورة محمد المقاتل الذي عاد ليقترن بعروسه فاطمة، يلبس بدلة الزفاف محاطاً بكل مظاهر الفرح:

وعلى حبل الزغاريد يلاقي فاطمة

وتغنّي لهما كلّ أشجار المنافي

ومناديل الحداد القاتمة

ووسط هذا الفرح تنقضّ الطائرات وتحيل المكان الى أنقاض:

طائرات

تخطف العاشق من حضن الفراشة

ومناديل الحداد

فمحمد باستشهاده في ليلة زفافه، أعطى فعل الزفاف بعداً جديداً. لم يكن ليتحقق له دون ذلك. لقد تزوج محمد الوطن بكامله: ترابه وشجره لذلك تنطلق أغنية الفتيات:

وتزوجت البلاد

يا محمد!

يا محمد!

ولماذا اختار درويش القتيل من الجانب الفلسطيني؟ انه يعي في هذا النص معنى إعطاء القتيل هوية المقاتل، ليصل بالحدث الى قمة المفارقة، ذلك أن الجندي لومات في ساحة القتال لكان الأمر عاديا، لكنه مات في مكان لا يتوقع منه خطر، فهو هنا قد أراد واعيا «إحداث أبلغ الأثر باقل الوسائل تبذيرا»[1] كما يقول ماكس بيربوم.

ولعل الأمثلة السابقة كانت كافية لكشف جوانب مهمة في وعي درويش بتوظيف المفارقة لتقوم بكشف التضاد والتناقض بين ما هو حقيقة وما هو مظهر، في رحلة عذاب طويلة، رأى لها بداية، ولكنه لايرى لها نهاية:

«نسافر كالناس، لكننا لا نعود لشيء، كأن السفر طريق الغيوم.[2]

---

(١) دي. سي. ميوميك: المفارقة وصفاتها، ص:٦٣.

(٢) الديوان، جـ٢، ص:٣٣١.

الفصل الرابع

* الإيقاع في قصيدة محمود درويش

- موسيقى الإطار الخارجيّ
- البنية الإيقاعية
- الوزن
- القافية
- لزوم ما لايلزم
- الإيقاع الداخليّ

البنية الإيقاعية

إن للموسيقى أثرا بالغاً في الخطاب الشعري لا يقل عن أثر الصور، لأنها تتآزر مع الصورة لإقامة بنية القصيدة. وهذا الأثر الفاعل للموسيقى هو الذي يفسر اهتمام النقاد بالوزن الشعري ابتداء من النقاد العرب القدامى وحتى النقّاد المعاصرين.

فابن رشيق مثلا يذهب في تحديد ماهية الشعر الى عدّ «الوزن أعظم أركان حدّ الشعر وأولاها به خصوصية»[1]، ويذهب كولردج «الى أن الوزن هو الشكل الصحيح للشعر»[2]

والتلاحم الوثيق بين الصورة والوزن يوجب على الشاعر اختيار اللفظ الملائم والمنسجم موسيقيًا، بحيث تكون ثمة موازنة دقيقة بين الألفاظ ونغمها في تشكيل القصيدة. وهو ما أشار إليه ريتشاردز في قوله: «يندر أن تحدث الإحساسات المرئية للكلمات بمفردها؛ إذ تصحبها، عادة، أشياء ذات علاقة وثيقة بها، بحيث لا يمكن فصلها عنها بسهولة. وأهم هذه الأشياء الصورة السمعية، أي وقع جرس الكلمة على الأذن الداخلية»[3].

وهكذا تكون الموسيقى عنصراً من عناصر الإيحاء الشعري، وتظهر أهميتها حين تتداخل مع بقية العناصر الأخرى في القصيدة، بحيث يكون الكلام شعرا، فمهما «حشد الشاعر من صور وعواطف لا يمكن أن يكون كلامه شعرا إذا خلا من الوزن، فالصور والعواطف، كما ترى نازك الملائكة «لاتصبح شعرية بالمعنى الحق إلا إذا لمستها أصابع الموسيقى ونبض في عروقها الوزن»[4]

ومعنى ذلك أن الوزن ليس زينة خارجية تتزين بها القصيدة، وانما هو كما يعتبره رتشاردز: الوسيلة التي تمكّن الكلمات من أن يؤثر بعضها في بعض، والبنية الموسيقية هي التي تجعل الكلام موحيا.

على أن البنية الموسيقية يجب أن تؤدي وظيفتها بأن تنهض بالنص من أجل إحلاله في دائرة الشعر، بحيث يؤدي دوره في التجربة الانفعالية تعبيرا وتوصيلا.

ومع أن الإيقاع/ الموسيقى عنصر أساسي في الشعر الا أنه لا يملك وحده سلطة تمييز الشعر عن النثر، فما يميز الشعر ليس قواعد الوزن والقافية بل هناك عناصر أخرى تمنح النص اللغوي

---

(١) ابن رشيق القيروان: «العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده»، تحقيق محمد محي الدين عبد الحميد، بيروت، دار الجليل للنشر، ط١، ١٩٧٢، جـ١، ص:١٣٤.

(٢) كولردج: «سيرة أدبية»، ترجمة عبد الحكيم حسّان، دار المعارف بمصر، ١٩٧١، ص: ٣٠٢.

(٣) إ. أ. رتشاردز «مبادئ النقد الأدبي»، ترجمة مصطفى بدوي، المؤسسة المصرية العامة، ١٩٦٣، ص:١٧١.

(٤) نازك الملائكة «قضايا الشعر المعاصر»، ص:٢٢٥.

هويته الشعرية، فالإيقاع «يتسم بحيوية نغمية موسيقية ترتبط ارتباطا وثيقا بموسيقية اللغة وتركيبها الإيقاعي من جهة، وبطبيعة التشكلات الموسيقية التي نمّتها الفاعلية الفنية العربية، من جهة أخرى»[1]

وإذا كان الإيقاع صفة ملازمة لكل عمل شعري، إذ لا يستطيع الشعر أن يقدم نفسه دون إيقاعية لها ثوابتها، فإن الإيقاع يتبع، مبدئيا، حركة القصيدة، ويتشكل بوصفه أحد عناصرها الداخلية. لذلك، ليسّ ثمة قاعدة ثابتة ومسبقة لإيقاع القصيدة، فلكل قصيدة إيقاعها[2].

ومع تطور الشعر الحرّ أخذ الشعراء يركنون الى التفعيلة واعتبارها وحدة أساسية في القصيدة، كما عمدوا الى استخدام أوزان عدة في القصيدة الواحدة، فحين تداخلت الأصوات، في القصيدة الواحدة، لم يجد الشعراء بدّا من التعبير عنها بالإيقاعات الموسيقية المتعددة، وهكذا فإن الشاعر الحديث لم يلغ الوزن، وانما عدّل فيه، رغبة منه في تحقيق انسجام القصيدة مع المشاعر، واختيار الوزن المعبّر عنها، فصار الشاعر يتحرك نفسيا وموسيقيا وفق حركة الشعور والنفس[3]. ولم يكتف الشعراء بذلك بل إنهم تعدّوْه فاستخدموا التضمين النثري في بناء قصائدهم، كما سنرى في قصيدة «مزامير» لمحمود درويش مثلا، وعمدوا إلى استخدام التدوير فصار يشكل ظاهرة من ظواهر الشعر الحر.

واستخدام التعدّد في القصيدة ينبع من إحساس الشاعر بضرورة التعبير عن تجربته من خلال إيقاعات متعدّدة، بحيث تتموج موسيقاه مع تموج عاطفته ومع اختلاف معانيه، فالوزن يظل، دائما، خاضعا للمعنى الذي قصده الشاعر والألوان والزخرفة المختلفة التي يتطلبها الفكر والإحساس[4]. وإضافة إلى ذلك فإن الشعراء قد زاوجوا في بناء قصيدتهم الواحدة بين الشكلين: الحر والتقليدي، أحيانا، حين يرون أن مضامين معيّنة تحتاج إلى إيقاعات بارزة، مما جعلهم يوظفون البناء التقليدي في إطار القصيدة الحرة. كما فعل درويش في قصيدته «اللقاء الأخير في روما» و«مرثية »لماجد أبو شرار.[5]

ويتيح النمط البسيط للقصيدة الحرة إمكانات كبيرة، إذ به تتحرّر القصيدة من طول البيت المعتمد على عدد من التفاعيل، ويمتلك الشاعر الحرية الكاملة في أن يمتد بنَفَسه الشعري من تفعيلة واحدة الى حدّ يتجاوز الثماني تفعيلات.

---

(١) كمال أبو ديب: في «البنية الإيقاعية للشعر العربي» دار العلم، بيروت، ط٢ ١٩٨١، ص: ٤٣.

(٢) انظر: إلياس خوري «دراسات في نقد الشعر» دار ابن رشد، بيروت، ط١، ١٩٧٩، ص: ١١٠.

(٣) محمد عزام «بنية الشعر الحديث»، الدار البيضاء، د. ت، ص: ١٠٠.

(٤) انظر: اليزابيث دور «الشعر كيف نفهمه»، ترجمة محمد ابراهيم الشوش، بيروت، ١٩٦١، ص: ٥١.

(٥) انظر الديوان، ص ١٣٨ – ١٣٩.

وقد استعمل الشعراء تعدّد الأوزان في قصائدهم المقطعية، كما فعل درويش في قصيدته «مزامير» التي تتكون من اثني عشر مقطعا. فلوّنوا تجاربهم الموسيقية باختلاف المقاطع واختلاف أبعادها النفسية، وفي بعض الأحيان تتداخل الأوزان في بناء القصيدة انسجاماً مع الحالة الشعورية، واتساقا مع المعاني المضطربة والمتداخلة.

وبإزاء هذه القيمة الفنية للإيقاع يمكن أن أدرس نوعين من الموسيقى في شعر درويش: موسيقى الإطار التي تعتمد على الأوزان المعروفة/ شعر التفعيلة، والقافية بانواعها المختلفة، والثاني الإيقاع الداخلي الذي يسهم مع موسيقى الإطار في بناء القصيدة موسيقيا.

٥٢٥.٧١

الوزن

إن دراسة الإيقاع الخارجي في شعر درويش لابدّ من أن تتناول الظواهر الأساسية التي يلحظها الدارس في موسيقى القصيدة، وأولى هذه الظواهر الوزن.

وقد مرّت قصيدة درويش بمراحل وزنية متعددة:

* مرحلة البيت الشعري ذي الشطرين المتوازيين عروضيا ، وكانت هذه المرحلة بداية مسيرته الشعرية، وتمثلت في دواوينه الأولى: «عصافير بلا أجنحة»، «أوراق الزيتون»، وهي المرحلة التي عبّر فيها عن همومه الذاتية بعبارة رومانسية حالمة، يقول مثلا:[1]

يا أخي الثائرَ من أجل الكرامـــــة فارساً شدّ الى الفجرِ لجامـــــه

نحنُ والشمس على راياتنـــــا نتحدّى الليل، نسقيه حمامـــــه

علق الجلاّد ... علقه علـــــــى عوْسجات الحقل .. واسلبه وسامه

الوسامات التي في صـــــدره دم أطفال ... ومأساة ابتسامـــــة

ويستمر درويش على هذا المنوال في القصيدة التي تتألف من واحد وعشرين بيتا، لا يخرج فيها على تفعيلات بحر الرمل، ولا على القافية الموحّدة.

ومن الملاحظ على هذه المرحلة أن الانغام ظاهرة، وهي التي كانت تستهوي الشاعر وتفرض عليه اختيار ما يلائمها من الفاظ.

* ثم تطوّر شعر درويش خطوة أخرى في ديوانه «أوراق الزيتون»، وحاول نظم أشكال جديدة، كالرباعيّات مثلا[2]، أو تقسيم القصيدة الى مقاطع، وكل مقطع ينتهي عند انتهاء المعنى[3]، إلا انه لم يذهب بعيداً في تحرّره من الأوزان والقوافي.

ومن قصائد هذا الديوان التي التزم فيها البناء العمودي والقافية المتكررة قصيدته «الموت في الغابة»، التي يقول فيها:[4].

نامي فعين الله نائمة عنا وأسراب الشحارير

---

(١) عصافير بلا أجنحة: ٤٤ .

(٢) الديوان، مجـ١، ص:٦٢ .

-٣) انظر قصيدته «الحزن والغضب» مجـ١، ص:٥٦ .

(٤) الديوان، مجـ١، ص:٢٤ .

والسنديانة .. والطريق هنا فتوسّدي أجفان مصدور

وثلاث عشرة نجمة خمدت في درب أوهام المقادير

والجديد في هذه القصيدة أنه زاوج فيها بين تفعيلتي السريع (مستفعلن) والكامل (مُتَفَاعلن) لما بينهما من تقارب.

* ثم خطا خطوة أخرى نحو التجّديد فاتجه الى الرباعيات، إذ قسم القصيدة الى أجزاء متساوية، في كل جزء منها أربعة أشطر، ويتفق كل شطرين في قافية وروي دوريين، كما في المقطع التالي من بحر الرمل، يقول:(١)

* ربما أذكر فرسانا وليلى بدويه

ورعاة يحلبون النوق في مغرب شمس

يا بلادي ما تمنّيتُ العصورَ الجاهلية

فغدي أفضل مُن يومي وأمسي!!.

وإذا خرج درويش عن دائرة الرباعيات فإنه لا يخرج كثيرا عن هذا النمط، بل يظل في دائرة المقطوعات الصغيرة التي تتحدّ كل منها بقافية وروي موحّد يتتابع حتى نهاية المقطوعة. ومن هذا النوع المقطوعة التالية:(٢)

وضعوا على فمه السلاسل

ربطوا يديه بصخرة الموتى

وقالوا: أنت قاتل!

أخذوا طعامه والملابس والبيارق

ورموه في زنزانة الموتى

وقالوا أنت سارق

ومن الملاحظ أن الأسطر السابقة تشكل بيتين تقليديين من بحر تام التفاعيل/ الكامل/ ولا جديد فيها إلا هذا التقسيم المتفاوت للأسطر، فقد قسم كل بيت الى جزئين متفاوتين وأدخل على كل جزء قافية.

* وثمة مرحلة أخرى شهدها شعر درويش في دواوينه:

---

(١) الديوان، مجـ١، ص:٦٣ .

(٢) السابق: ١٢ .

«عاشـــق من فلسطين»، «آخـــر الليل»، «العصافيـــر تموت في الجليل»، «حبيبتي تنهض من نومها» وقد شهدت هذه المرحلة خطوات واضحة في تجديد الإطـــار الخارجـــي، حين عمـــد الى الانتـــقال بالقصيـــدة من البناء التـــقليـــدي الى الشكـــل الجديـــد بموسيـــقـــاه الجـــديـــدة وأساليبـــه التعبيرية الجديـــدة، ولم تحتفظ بالشكـــل التقليـــدي في ديوانـــه «عاشـــق مـــن فلسطين» الاخمس قصائد، هي: «برقية من السجـــن»، «صوت من الغابة»، «المناديـــل، خائـــف مـــن القمر» و«لوحة على الأفق» وسبع قصائد من ديوانه (آخر الليـــل) هي: «مـــوال»، «لا تنامـــي حبيـــبتي»، «وطـــن»، «لامفـــر» «عيـــون الموتـــى على الأبـــواب»، «ردّ الفعـــل» و«الموعـــد».

وقد اتبع درويش ابتداء من ديوانه (عاشق من فلسطين) طريقة جديدة في الشكل الشعري كان لها أثر كبير في تحوّل شكل القصيدة من الطابع التقليدي الى الشكل الجديد. وهذا ما أكده درويش نفسه بقوله: «وهكذا أرى أني خطوت خطوة نحو المزج بين الأشياء، مما استدعى صيغة أكثر مرونة تتسع لحركة المزج، أسفرت عن إنزال ضربة غير مقصودة لذاتها ببناء القصيدة الكلاسيكي»[1]

وهل يعني هذا أن قصيدة درويش اتخذت شكلا جديدا؟

بالنظر في دواوينه السابقة أرى أن الطابع التقليدي لم يختف من قصيدته نهائيا، بل ظلّ يراوح في قصائده بين الاحتفاظ بسمات تقليدية وبين إدخال عناصر جديدة من الشكل الجديد.

فمن حيث الإطـــار الخارجي الموسيقي ظلت الموسيـــقـــى التقليديـــة/ الأوزان ماثلـــة، فقـــد اعتـــمد في بعض قصائده على بعض الأوزان المركبـــة مـــن تفعيلتين كمـــا جـــاء في قصيـــدة «أبـــي» التي اعتمد فيها على تفعيلتي البحر الخفيف: (فاعلاتن مستفعلن)، يقول فيهـــا:[2]

* غَضّ طرفا عن القمر

وانحنى يحضن التراب

وصلّى

لسماء بلا مطر

ونهاني عن السفر

---

(١) محمود درويش: «شيء عن الوطن، ص:٢٥٨ .

(٢) الديوان، جـ ١، ص: ١٣٨ .

كما اعتمد، أيضا، على تفعيلتي البحر البسيط في قصيدته «سقوط القمر» التي يقول فيها[1]:

* في البال أغنية يا أخت عن بلدي

نامي لأكتبها ..

رأيت جسمك محمولاً على الزّرد

ومع ذلك فإن هذه المرحلة تشكل خطوة من خطوات الانتقال بالقصيدة من طابعها القديم إلى الإطار الجديد، إطار التفعيلة، وفي هذا الإطار يقسم درويش القصيدة الى مقطوعات متقاربة من حيث عدد الأسطر في كل منها، ومتناسبة من حيث التقطيع الموسيقي، وأفضل مثال على هذا التقسيم، قصيدته «عاشق من فلسطين» التي يقول في أحد مقاطعها:

وأقسم من رموش العين سوف أخيطُ منديلا

وأنقش فوقه شعرا لعينيك

واسما حين أسقيه فؤاداً ذاب ترتيلا

يمدّ عرائش الأيكِ

سأكتب جملة أغلى من الشهداء والقُبَلِ:

فلسطينية كانت، ولم تزل

* وابتداء من مجموعته «أحبك أولا أحبك» أخذ درويش في التحرر من نظام البيت والقافية التقليديين، بل إنه تجاوز وحدة التفعيلة، فنراه في قصيدته «مزامير» التي قسمها الى اثني عشر مقطعا، يراوح بين الأسطر الموزونة التي تقوم على وحدة التفعيلة من المتقارب (فعولن)، حين يقول في المقطع الأول[2].

أحبّك أو لا أحبّك

اذهب، أترك خلفي عناوينَ قابلةً للضياع

وأنتظر العائدين؛ وهم يعرفون مواعيد موتي ويأتون

أنت التي لا أحبك حين أحبك؛ أسوار بابل

ضيّقة في النهار، وعيناك واسعتان. ووجهك

---

(١) الديوان، مجـ١، ص:٢٨١ .

(٢) الديوان، مجـ١، ص:٣٦٩ .

منتشر في الشعاع

وبين موسيقى الألفاظ الداخلية حين تختفي التفعيلة، يقول:

أحارب .. أولا أحارب؟

ليس هذا هو السؤال

المهم أن تكون حنجرتي قوية

أعمل .. أولا أعمل؟

ليس هذا هو السؤال

المهم أن أرتاح ثمانية أيام في الأسبوع

حسب توقيت فلسطين

وقد أشار درويش إلى هذا التطور الجديد في شعره قائلا:

«كنت شديد الحماس إلى عدم التنازل عن التفعيلة، ولكنّ إيماننا بالحداثة وقبولنا التنازل عن القافية ووحدة السطر قد يجرّنا الى التنازل عن التفعيلة أيضا»[1].

غير أن درويش قد حسم الأمر لصالح التفعيلة كما ظهر في أعماله اللاحقة، فقد حرص على صياغة شعره في إطار موزون ضمن قاعدة وحدة التفعيلة، والتزم بوحدة التفعيلة حتى في الجمل والمقاطع التي كتبها على صورة النثر، كما في قصيدته «كان ما سوف يكون» التي كتبها عن صديقه راشد حسين، ويقول فيها»:[2]

* «لم يسرقه هذا الشجر الواقف تحت الطابق العاشر في منهاتن. التفّ بذكراه ... تغشّاه رنينُ الجرس السّري. مرّت بين كفيّنا عصافير وموت عائلي. ليس هذا زمني. عاد شتاء آخر. ماتت نساء الخليل في حقل بعيد ...»

فعلى الرغم من أن ظاهر المقطع يوحي بأنه من النثر إلا أنه اعتمد وحدة التفعيلة/ فاعلاتن.

إن الإطار الخارجي في شعر درويش يقوم على التفعيلة، وللتدليل على ذلك أورد هذه الإحصائية التي تمثل عدد البحور المستخدمة/ التفاعيل في شعره، بدءا من ديوانه (أوراق الزيتون) حتى ديوانه (لماذا تركت الحصان وحيدا)، فديوانه (سرير الغريبة) تقوم قصائده على تفعيلة (فعولن).

---

(١) محمود درويش، «مجلة شؤون فلسطينية»، عدد(٤٥)، أيلول ديسمبر، ١٩٧٣، ص:٩٦ .

(٢) الديوان، مجـ١، ص:٥٩٥ .

أن جملة النصوص في دواوينه تبلغ مئتين وتسعة نصوص (٢٠٩)، إذا اعتبرنا أن (ورد أقل) و«مديح الظل العالي» نصان طويلان، وهذه القصائد تتوزع على العروض/ التفعيلة وتكرارها كمايلي:

التفعيلة	عدد النصوص
الكامل/ متفاعلن	٦٥
الرمل/ فاعلاتن	٤٨
المتقارب/ فعولن	٤٦
المتدارك/ فعلن	٢١
الرجز/ مستفعلن	٠٧
الوافر/ مفاعلتن	٠٧
الخفيف/ فاعلاتن مستفعلن	٠٧
البسيط/ مستفعلن فاعلن	٠٥
السريع/ مستفعلن فاعلات	٠٢
المجتث/ مستفعلن فاعلاتن	١
	٢١٥

وكما يظهر من الجدول فإن تفعيلة بحر الكامل/ متفاعلن/ تحتل المرتبة الأولى في التفعيلات المستخدمة، فقد تكرّرت فيما يقارب ثلاثين في المئة من أشعاره.

ومن الملاحظ أيضا من خلال الجدول أنه ينوع تنويعا كبيرا في إيقاعاته، فمعظم شعره جاء على تفعيلات البحور المفردة (الكامل الرمل، المتقارب، الرجز، المتدارك)، وقلّة منها جاء على تفعيلة البحور المركبة (الخفيف، البسيط، السريع، المجتث).

وقد مرّت هذه التفعيلة/ مُتَفَاعلن/ بتحوّلات إيقاعية متعددة، بدءا من قصيدته «الخروج من ساحل المتوسط» في ديوانه (محاولة رقم ٧)، حين أخذ درويش يتصرف في طول السطر الشعري بالزيادة والحذف والتدوير ليعطي إيقاعاً جديداً. يقول:

سيل من الأشجار في صدري

– – ب – / – – ب – / – –

أتيت ... أتيت

ب – / ب ب – ب

سيروا في شوارع ساعدي تصلوا

– / – – ب – / ب ب – ب – / ب ب –

وغزة لاتصلي حين تشتعل الجراح على مآذنها

ب – / ب ب – ب – / – – ب – / ب ب – ب – / ب ب – ب – / ب ب –

وينتقل الصباح الى موانئها، ويكتمل الرّدي فيها

ب – / ب ب – ب – / ب ب – ب – / ب ب – ب – / ب ب – ب – / – –

فالتدوير واضح هنا بتداخل الأسطر الشعرية، وهو يلجأ الى التصّرف بالتفعيلة فتصير مُتَفَاعلن مُتْفاعلن، كما يلجأ الى التصرف في السطر الشعري زيادة أو نقصاً، وكل ذلك من أجل إيجاد نغمات جديدة.

وقد كتب على تفعيلة هذا البحر معظم قصائده المشهورة: (أحمد الزعتر، وتحمل عبء الفراشة، مديح الظل العالي، مأساة النرجس وملهاة الفضة، رب الأيائل، الهدهد، على حجرٍ كنعاني).

* وظهرت صورة جديدة من صور التشكيل الموسيقي في شعره، وهي صورة الجملة الشعرية، فإذا كان السطر الشعري بنية موسيقية تشغل، من حيث الحيز سطراً من القصيدة، يصل أحياناً إلى ثماني تفعيلات« فإن الجملة الشعرية بنية موسيقية أكبر من السطر، وقد تمتد أحيانا إلى خمسة أسطر أو أكثر»[1] .

ان الدّفقة الشعرية تمتد، في بعض الأحيان، فتبلغ حدّاً من الطول لا يتسع له البيت التقليدي المحدود.

ففي قصيدة درويش «الخروج من ساحل المتوسط» نرى بداية القصيدة مكونة من سطر شعري/ ثلاث تفعيلات

* سيل من الأشجار في صدري

ثم تصير اثنين في السطر الثاني

أتيت .. أتيت

---

(١) عز الدين اسماعيل: «الشعر العربي المعاصر»، ص:١٠٨ .

وتطول الجملة الشعرية ذات النفس الواحد، ولا تنتهي الا حيث ينتهي المعنى: يقول:[1]

أتيتُ أتيتُ

قلبي صالح للشرب

سيروا في شوارع ساعدي تصلوا

وغزة لاتبيع البرتقال لأنه دمها المعلب

كنت أهرب من أزقّتها،

وأكتب باسمها موتي على جمّيزة

فتصيرُ سيّدةً وتحمل بي فتى حرّا

فسبحان التي أسرتْ بأوردتي الى يدها

إن الصورة الشعرية متوافقة في هذه الجملة مع الإيقاع الموسيقي، فما كان للشاعر أن يكمل هذه الصورة بالسطر الشعري المحدود.

* والجملة الشعرية فتحت للشاعر بابا لظاهرة «التدوير» في الشعر، وهي ظاهرة منتشرة في الشعر العربي الجديد، والتدوير استمرار في الكلام دون توقف حتى يتم المعنى، مهما بلغ طول الجملة الشعرية.

وقد بنى درويش مجموعته «ورد أقل» على هذه الظاهرة، فكل مقطوعة من المجموعة تقوم على جملة شعرية لاتنتهي الا بانتهاء المعنى«[2].

وكانت نازك الملائكة قد عرّفت التدوير والبيت المدور بانه «ذلك الذي اشترك شطراه في كلمة واحدة، بأن يكون بعضها في الشطر الأول وبعضها في الشطر الثاني»[3]، وهي بذلك تلتقي مع القدماء في تعريفهم لهذه الظاهرة.

لكن سيد البحراوي يسمي هذه الظاهرة «التضمين» ويرى أنه «حاجة مضمونية ماسة تحقق التواصل بين أجزاء القصيدة»[4] اذا نظر الى القصيدة بوصفها وحدة متكاملة لا أجزاء مستقلة، كما أن التضمين يفيد قصيدة الشعر الحر في إضفاء اللحن الداخلي عليها.

---

(١) الديوان، جـ١، ص:٤٧٨ – ٤٧٩ .

(٢) انظر «ساقطع هذا الطريق»، «ومازال في الدرب درب» «على هذه الأرض» «نسافر كالناس»، «مطار أثينا»، «يعانق قاتلة» من مجموعته (ورد أقل) مجـ٢، ص ٣٢٣، ٣٣٧ .

(٣) نازك الملائكة: قضايا الشعر المعاصر»، ص:١٠٨ .

(٤) سيد بحراوي، مجلة فصول، مجلد (٧)، عدد (٤/٣)، ١٩٨٧ .

وفي مستوى آخر يرى سيد بحراوي أن التضمين يقربنا من لغة الحياة اليومية، ونحن نحسّ هذا الاقتراب من اللغة اليومية في نص محمود درويش «يحبونني ميّتا» من مجموعته (ورد أقل) يقول:[1]

* «يحبونني ميتا ليقولوا: لقد كان منا، وكان لنا.

سمعت الخطى ذاتها، منذ عشرين عاماً تدق على حائط الليل. تأتي ولا تفتح الباب. لكنها تدخل الآن . يخرج منها الثلاثة: شاعر، قاتل، قارئ. ألا تشربون نبيذا؟ سألت، سنشرب. قالوا: متى تطلقون الرصاص عليّ؟ سألت. أجابوا: تمهّلْ ...»

ولم يعد التدوير في شعر درويش ظاهرة جزئية تلاحظها في بعض جوانب القصيدة، وإنما نراه يمتد ليشمل جميع القصيدة لتصبح كل أطرافها دائرية، تندمج الأسطر فتصبح القصيدة وحدة موسيقية متكاملة. وتعتبر قصيدة «تلك صورتها وهذا انتحار العاشق» أفضل مثال على هذه الدائرية المتكاملة، فهي قصيدة طويلة تتألف من ٤٨٢ سطراً بين طويل وقصير، هذا إن جاز اعتبارها سطوراً، لأنها في حركتها الخارجية تندغم ببعضها في أغلب المواضع، بسبب تحريك القوافي المستمر.

وقد ظهرت القصيدة المدورة أيضا في ديواني درويش الأخيرين: (لماذا تركت الحصان وحيداً) و(سرير الغريبة) فمعظم قصائد الديوانين تتألف كل قصيدة من مقاطع، كل مقطع عبارة عن جملة شعرية، تتعانق فيها الأسطر وينهيها بنقطة.

وتتكامل هذه الجمل الشعرية وتترابط بالتكرار حينا، وبالفراغات البيضاء حينا آخر لتعبر عن الفكرة التي يريدها. وقد أفاده هذا الأسلوب في ديوانه (لماذا تركت الحصان وحيدا) فالقصائد تبدو وكأنها قصيدة واحدة وإن اختلفت العناوين، وهذا ما أراده درويش، فهو يسرد علينا سيرته الذاتية.

---

(١) الديوان، جـ٢، ص: ٣٤١.

القافية

والظاهرة الثانية في موسيقى القصيدة من حيث الإطار الخارجي هي القافية. وهي لا تقل أهمية عن الوزن، إنها لازمة إيقاعية تتجسّد في تكرار أصوات معينة، تنسجم مع الحالة النفسية للشاعر الذي لا تتحدّد رؤياه بالكلمة والوزن فقط، وإنما تطلب الى جانب ذلك القافية أيضا.

ويعرفها صفاء خلوصي فيقول: «إنها مجموعة أصوات في آخر السطر أو البيت، وهي كالفاصلة الموسيقية، يتوقع السامع تكرارها في فترات منتظمة»[1].

ولم تعد القافية، في إطار الشعر المعاصر، أحد عناصر البيت المفرد وإنما أصبحت، الى جانب الوزن، تزيد المعنى الشعري عمقا. وكما تقول نازك الملائكة، فقد أصبحت «ركنا مهما في موسيقية الشعر الحر نظرا لما تحدثه من رنين وما تثيره في النفس من انغام»[2].

ومما يميز القصيدة الحديثة هو غياب النظام الموحّد للقافية، وهذا الغياب لا يعني أن هناك فوضى أو نزوعاً الى اعتبار القافية شيئا زائدا، بقدر ما تعني أنها لم تعد خاضعة لنظام معين وثابت، «بل إنها أصبحت أكثر ارتباطا بالمستويين: التعبيري، لأن الشاعر يتصرف في القافية وفق طبيعة رؤيته الشعرية الخاصة، والدّلالي، نظرا لما لها من علاقة وثيقة الصلة بالمعنى»[3].

إن مهارة الشاعر في القصيدة الحديثة تكمن في إعادة توظيف القافية لصالح القصيدة وليس في التخلي عنها. وهي ليست واحدة «وانما هي مجموعة من العناقيد أو الأنظمة القافوية المتداخلة ... وهذا التداخل والتفاعل والتقاطع المميز للقافية يحقق نظاما إشاريا قافويا أوسع وأكثر تعقيدا، ويقوم بوظيفة بنائية على مستوى القصيدة، وليس فقط وظيفة نغمية أو دلالية على المستوى المحدود، الذي يخصّ كل قافية على حدة»[4].

والحقيقة أن القافية ليست مجرد أداة أو وسيلة تابعة لشيء آخر بل هي عامل مستقل «وصورة تضاف الى غيرها من الصور، ولا تظهر وظيفتها الحقيقية الا في علاقتها بالمعنى»[5].

وقد فرّق عز الدين اسماعيل بين القافية وحرف الروي في الشعر الحديث، حين بيّن أن الشاعر الحديث حاول أن يجعل حرف الروي متنقلا، قد يختلف من سطر شعري الى آخر، وقد

---

(١) صفاء خلوصي: «فن التقطيع الشعري» دار الشئون الثقافية، بغداد، ١٩٨٧، ص:٢٣٥ .

(٢) نازك الملائكة: «قضايا الشعر المعاصر»، ص:١٩٢ .

(٣) محمد كنوني: «اللغة الشعرية»، دائرة الشئون الثقافية، بغداد، ١٩٩٧، ص:٨٥ .

(٤) سيد البحراوي: «في البحث عن لؤلؤة المستحيل»، دار الفكر الجديد، بيروت، ١٩٨٨، ص:٩١ .

(٥) جان كوهن: «بنية اللغة الشعرية» ترجمة محمد الوالي، دار توبقال، ١٩٨٦، ص: ٧٤ .

يتفق، وفقا لما يحتاجه الإطار الموسيقي العام للأسطر الشعرية. كما بيّن أن القافية هي أنسب صوت أو كلمة ينتهي بها السطر الشعري، بحيث يمكن الوقوف عندها أو الانتقال فيها الى السطر التالي. القافية هي «التنسيق الموسيقي لآخر السطر الشعري بما يتمشى وموسيقى السطر ذاته»[1] وهي كلمة تتيح للقارئ الوقوف والحركة في آن واحد.

وهذا التحديد للقافية لا ينطبق الا على السطر الشعري، أما بالنسبة للجملة الشعرية فليس ثمة وقف عند نهاية كل سطر، وإنما تكون الوقفات حسبما يقتضي النَّفس الشعري وطبيعة التدفق الموسيقى الذي يمليه الشعور. فقد ترد الوقفة في نهاية السطر دون التزام، كما يجوز أن ترد في أثنائه كما نلحظ ذلك في قصيدة «الهدهد».

وهكذا أصبحت القافية عنصراً من عناصر بناء النصّ الشعري المعاصر ولم تبق موحدة كما كان سائدا في القصيدة العربية القديمة. وهي في جميع الأحوال ليست مفروضة على الشاعر المعاصر، وهو ليس مجبرا على اتخاذها نقطة ارتكاز لبناء المعنى «ذلك أنها من العناصر المتكررة في البناء النصيّ وليست هي العنصر الوحيد المتكرر»[2].

---

(١) عز الدين اسماعيل، «الشعر العربي المعاصر» ص:١١٣.

(٢) محمد بنيس: «الشعر العربي الحديث» جـ/ ٣ الشعر المعاصر، دار توبقال، ١٩٩٠. ص: ٤١.

أنماط القافية

هناك مجموعة من الأنماط، وهي ما سُمّي بالقوافي: المتوالية، والمتعانقة والمتقاطعة، والقوافي المستقلّة، وهي التي لا تتكرر لاقتصارها على موقع واحد في النص، وهكذا أصبح الشاعر المعاصر يجمع بين أنواع القوافي التي كان الجمع بينها محظورا في السابق.

وعن علاقة الكلمات التي تتشكل منها القوافي فإن تأليفها يرتكز على مبدأين: مبدأ التشابه ومبدأ التقابل. ففي حين يشير مبدأ التشابه إلى الجانب الصوتي في القافية فإن مبدأ التقابل يشير الى الجانب الدلالي التركيبي، سواء تعلق الأمر بتقابل معجمي أو نحوي، أو تقابل في الحجم المقطعي [1].

وقد رأى الشعراء المحدثون ضرورة تنويع القوافي لأن التزام قافية واحدة في مجموع القصيدة ليس إلا شكلا من أشكال التكرار التي قد لا تكون له أية وظيفة في مضمون القصيدة.

وبهذا فإن القصيدة الحديثة لم تعد في حاجة إلى قانون وزني مسبق ولا إلى قافية مقرونة بقيود، بل أصبحت حرة في اختيار الأشكال التي تفرضها تجربة الشاعر.

وقد تعامل درويش مع القافية في قصيدته، وخصوصا بعد ديوانه (أحبك أو لا أحبك) تعاملا جديدا، إيمانا منه بأن القافية يجب الا تكون في القصيدة تبعا لقوانين، بل تبعا لإيقاع القصيدة ومضمونها، لأن القافية ذات صلة وثيقة بالمعنى، وإيرادها راجع الى الطابع التعبيري للمبدع.

وميل درويش، في الغالب، الى استعمال البحور البسيطة ذات التفاعيل الموحدة (الكامل، المتقارب، الرجز) كما أشرت سابقا، دليل على أنه كان يطمح إلى التجديد منذ البداية، لأن هذه التفاعيل البسيطة تتيح له التحرك أكثر من البحور المركبة.

وحتى يمكننا التعرف على ما أجراه من تجديد في القافية سأمثل لكل مرحلة شعرية بنموذج.

ففي بداية مشروعه الشعري قال القصيدة العمودية ملتزماً النظام القديم، وكان ذلك واضحاً في ديوانيه: الأول (عصافير بلا أجنحة) والثاني: (أوراق الزيتون). يقول من مجزوء الكامل بعنوان، «إلى أبي»

* أماه، يابستان أيام الطفولة والوداد

---

(١) محمد كنوني، «اللغة الشعرية ص: ٨٦.

أن كان في الدنيا لهيب لا يصير الى رماد

فعَواطفي لك أنت يا أماه بركان انتقادي

يالون أيّامي! أتذكرني الاقارب في بلادي؟[1]

فالقافية واضحة في نهاية كل بيت، لكنها لا تشكل وقفة لازمة على عادة الشعر القديم في التقفية، فثمة ترابط بين السطور، والقافية هنا بمثابة نهاية جملة.

وقد حاول منذ البداية أن ينوع في القافية، فقصيدته «أطفالنا والربيع نجد فيها قافيتين:

* أطفالنا حملوا السلال

ليعبئوها بالغلال

هذا الربيع مبرعم فوق التلال

بَسَماته نبتتْ تعاشيباً على صدر الحياة

وتفتّق الأزهار للدنيا خطاه

ثم يعود الى القافية الأولى في نهاية القصيدة، يقول:

أطفالنا عادوا وفي أيديهمُ تبكي السلال

ليس الربيعُ ربيعَهم، ليست لهم تلك الغلال.[2]

واذا مضينا الى ديوانه الثاني (أوراق الزيتون) نرى درويش مازال متمسكا بالطابع التقليدي في التقفية؛ على الرغم من أن بعض قصائد هذا الديوان قد حاولت الاقتراب من الشكل الجديد للقصيدة.

أما القصائد التي التزم فيها بالصورة التقليدية، فرسمها على نوعين من البناء: البناء العمودي المعروف بالتزام البحر وتجانس القافية وحرف الروي في القصيدة كافة .

ومن هذا النوع قصيدته «الموت في الغابة»، يقول:

* نامي! فعين الله نائمة عنا ... وأسراب الشحارير

والسنديانة .. والطريق هنا فتوسّدي أجفانَ مصدور

وثلاث عشرة نجمة خمدتْ في درب أوهام المقادير[3]

---

(١) الديوان، مجـ١ .

(٢) عصافير بلا أجنحة: ٥٤

(٣) الديوان، مجـ١، ص: ٢٤ .

وقد التزم القافية حتى نهاية القصيدة

أما النمط الثاني من البناء التقليدي الذي سار عليه في نظام التقفية في القصيدة فهو «الرباعيات»، فقد قسم درويش القصيدة الى أجزاء متساوية في كل جزء منها أربعة أشطر، ويتفق كل شطرين بقافية وروي دوريين، كما نرى في المقطع التالي من بحر الرمل.

* وطني! لم يعطني حبي لك

غير أحشاب صليبي!

وطني يا وطني، ما أجملك!

خذ عيوني، خذ فؤادي، خذ .. حبيبي! (١)

على هذا النظام: أ ب أ ب

وينتظم هذا الترتيب مقاطع القصيدة جميعها. وأهم ما يلفت النظر من جديد في هذه القصائد، من حيث الإطار الموسيقي، أنه حاول إدخال عنصر جديد على موسيقى الشعر هو عنصر التكرار: كما نرى في قصيدته «وعاد في كفن» يقول في بداية القصيدة:

* يحكون في بلادنا

يحكون في شجن

عن صاحبي الذي مضى

وعاد في كفن

وقد كرّر هذه البداية في المقطعين الثالث والخامس، وتعددت القافية داخل المقطع الواحد، وكان ذلك محاولة أخرى من درويش للإفلات من القواعد القديمة في التقفية.

وإذا انتقلنا الى مجموعاته الشعرية التالية: «عاشق من فلسطين»، «آخر الليل»، «العصافير تموت في الجليل»، «حبيبتي تنهض من نومها». نجد الشاعر مستمرا في محاولات التجديد، فقد اعتمد على القافية بطريقة شبه تقليدية، كما يتضح من الأسطر التالية في هذه الجملة الشعرية من قصيدته «لوحة على الجدار»، يقول:

* الف نهر يركض الآن

وكل الأقوياء

---

(١) الديوان، مجـ١، ص:٦٢ .

يلعبون النّرد في المقهى

ولحم الشهداء

يختفي في الطين أحيانا

وأحيانا يسلّي الشعراء [1]

نشعر حين نقرأ هذه الجملة الشعرية أنّنا مضطرون للوقوف عند الكلمات (الأقوياء، الشهداء، الشعراء) مع أن القوافي داخل الجملة الشعرية في القصيدة الجديدة هي نقط ارتكاز داخلية تسمح بالوقوف والاستمراد في آن واحد [2] فهذا الإيقاع يذكّر بإيقاع القصيدة القديمة، مع أن درويش اعتمد التفعيلة/ فاعلاتن/ ولم يعتمد الشطر الشعري.

ولكن حين ننظر الى هذه الجملة الشعرية من ديوانه (العصافير تموت في الجليل):

عندما ودّعتها

في مدخل الميناء

كانت شفتاها

قبلةً

تحفر في جلدي صليبَ الياسمين ... [3]

لانجد داخل هذه الجملة ما يلزمنا بالتوقف، ولم يحدّد الشاعر مكانا لهذا التوقف بل ترك الحرية للقارئ، يتوقف في المكان الذي يرتاح إليه.

ولو دققنا في السبب لوجدنا أن المعنى في الجملة الأولى يختلف عن المعنى في الجملة الثانية، في الجملة الأولى المعنى صاخب ثائر يرفض التوقف، أما في الجملة الثانية فالمعنى هادىء، ذكرى مرّت في بال الشاعر، لا يمكن الا أن يعبر عنها بهذه الانسيابية، وأعانه على ذلك التدوير.

ومنذ ديوانه (أحبك أو لا أحبك) أخذ درويش يتحرر من القافية وهذه المحاولة ليست مجاراة لما هو شائع وإنما هي محاولة للاقتراب أكثر من طبيعة الشعر، كون الشعر حالة شعورية قبل كل شيء. ففي الوقت الذي خرج فيه درويش من السطر الشعري إلى الجملة الشعرية صارت ظاهرة التدوير واضحة في قصائده، وقد اختفت القوافي الخارجية، لالتحام الأسطر بعضها ببعض

---

(١) الديوان، مجـ١، ص: ٢٤٧ .

(٢) انظر: عز الدين اسماعيل: «الشعر العربي المعاصر»: ص: ١١٠ .

(٣) الديوان، مجـ١: ٢٩٨ .

موسيقيا ومعنويا ولفظيا، يقول في (محاولة رقم ٧):

* باسمها أتراجع عن حلمها. ووصلت أخيراً الى الحلم

كان الخريف قريبا من العشب. ضاع اسمها بيننا ..

فالتقينا.

لم أسجل تفاصيل هذا اللقاء السريع. أحاول شرح القصيدة

كي أفهم الآن ذاك اللقاء السريع [١].

وقد امتدت هذه الظاهرة (التدوير)، فلا تكاد تخلو قصيدة من قصائده في المراحل اللاحقة منها، نلحظها بوضوح في قصائده (سرحان) (الأرض)، (الخروج من ساحل المتوسط)، (تلك صورتها وهذا انتحار العاشق)، (وتحمل عبء الفراشة ...).

وابتداء من ديوانه (آعراس) أخذ يظهر في قصائد هذا النوع الجديد من البناء، الى جانب البناء القديم جنبا الى جنب في القصيدة، وخصوصا حينما صارت القصيدة طويلة ملحمية، احتاج فيها درويش الى مختلف أنواع البناء كي يعبر عن خلجات نفسه.

فقصيدة «أحمد الزعتر» [٢] مثلا تألفت من حركات متفاعلة متشابكة، تأتلف وتجتمع عند نقطة معينة، لتعود تختلف وتتصارع.

ففي الحركة الأولى نجد صوت الشاعر مشبعاً بالغنائية الحالمة التي تصور الضياع الفلسطيني وعمقه، فيلجأ إلى السطر الشعري، ويتحرر من القافية نهائيا حتى يتمكن من جمع صور الشتات المتعددة للفلسطيني، يقول:

* ليدين من حجر وزعتر

هذا النشيد .. لأحمد المنسيّ بين فراشتين

مضت الغيوم وشرّدتني

ورمت معاطفها الجبال وخبأتني

وفي الحركة الثانية يلجأ الى الجملة الشعرية والسطور المدورة ليلُمّ شتات الصور السابقة وينتهي بها إلى نتيجة، ويذكر مؤشرات تنبئ بحدث محدّد من خلال تلك التفصيلات الموغلة في السلبية، ثم ينشأ حدث الولادة نتيجة عملية تفاعل جدلي:

---

(١) الديوان، مجـ١، ص: ٤٩٧.

(٢) الديوان: مج ١١، ص: ٦١١.

يقول:

نازلا من نحلة الجرح القديم الى تفاصيل

البلاد، وكانت السنة انفصال البحر عن

الرماد وكنت وحدي

ثم وحدي ...

آه يا وحدي؟ وأحمدْ

كان اغتراب البحر بين رصاصتين

مخيما ينمو، وينجب زعترا ومقاتلين

إن التفاصيل السالبة بتآلفها تبشّر بولادة مسيح المرحلة (أحمد الزعتر)، ولكن حين يصل الى النشيد يستعين بالقافية:

* أنا أحمد العربي فليات الحصار

جسدي هو الأسوار فليات الحصار

وأنا حدود النار فليات الحصار

وصدري باب كل الناس – فليات الحصار

وحين تمرّ به لحظة ألم، يستعين بالقافية أيضا، يقول:

* وأعدّ أضلاعي فيهرب من يدي بردى

وتتركني ضفاف النيل مبتعدا

وأبحث عن حدود أصابعي

فأرى العواصم كلها زبدا

أما قصيدته «اللقاء الأخير في روما» من ديوانه (حصار المدائح البحر) فتقع في أربعة مقاطع شعرية، تحمل الأرقام (١، ٢، ٣، ٤) وقد استخدم درويش في المقطعين (١، ٢) تفعيلة (فعولن) من المتقارب وجاء المقطع الثالث على وزن الوافر بشكله العمودي

مفاعلتن مفاعلتن فعولن

أما المقطع الرابع فقد أفاد فيه من إمكانات القصيدة المدورة، مستخدما تفعيلة الوافر: سالمة ومعصوبة.

استخدم الشاعر في المقطع الأول خمس قوافٍ كان أكثرها ترددا قافية الراء المطلقة، تلتها الهاء الساكنة قبلها باء مفتوحة، ثم الميم الساكنة فاللام الساكنة. فقد استطاع أن يراوح بين القوافي مرتكزا إلى القافية الأصلية، مستفيدا من حركة المدّ في الألف التي تعمق الإحساس

بالفاجعة، يقول:

* صديقي أخي يا حبيبي الأخيرا[1]

أما كان من حقّنا أن نسيرا

على شارع من تراب تَفرّع من موجة متعبهْ

وسافر شرقا الى الهند

سافر غربا الى قرطبهْ؟

أما كان من حقنا أن ننام ككل القطط

على ظل حائطْ؟

أما كان من حقنا أن نطيرا

ككل الطيور الى تينة متربهْ ..؟

.....

أما كان من حقنا أن نصدق أن لروما قمرْ

وأن لروما شجر؟

أما كان من حقنا أن نسافر داخل هذا السفْر؟

أما كان من حقنا يا حبيبي

أن نسند التعب الحلو فوق حجْر؟

أما كان من حقنا أن نسيرا

صديقي أخي، يا حبيبي الأخيرا

ثم يلتزم في المقطع الثالث قافية محددة:

وماذا بعد هذي الأرض، مـــاذا وزندك شارع وأنا رحيـــلُ

ثقبت الأرض بحثا عن سواها فاسندني، لأسندها الجليلُ

وفي المقطع الرابع/ الأخير يتحرر من القافية، ويستعين بالتدوير حتى يتمكن من الانطلاق في التعبير عما يحسّ به من ألم.

واستخدم درويش في قصيدته «مأساة النرجس وملهاة الفضة» تقفية جديدة، ففي حين يقف عند نهاية الأفعال صانعا قافية ذات صدى قوي، نجده يربط الفعل بما يتمّـم معناه في الجملة التي تليه، «وهي جملة صغرى في الجملة الشعرية الكبرى التي تقولها الخاتمة[2]»،

---

(١) الديوان، مجـ٢، ص: ١٣٣.

(٢) الديوان، مجـ٢: ٤١٧

يقـــول:

* ... وكانوا يعرفون طريقهم حتى نهايته وكانوا يحلمون

جاءوا من الغد نحو حاضرهم .. وكانوا يعرفون

ما سوف يحدث للأغاني في حناجرهم ... وكانوا يحلمون

بقرنفل المنفى الجديد على سياج البيت، كانوا يعرفون

ما سوف يحدث للصقور اذا استقرت في القصور، ويحلمون

بصراع نرجسهم مع الفردوس حين يصير منفاهم، وكانوا يعرفون

ما سوف يحدث للسنونو حين يحرقه الربيع، ويحلمون

بربيع هاجسهم يجيء ولا يجيء، ويعرفون

ما سوف يحدث حين يأتي الحلم من حلم

ويعرف أنه قد كان يحلم

يعرفون، ويحلمون، ويرجعون، ويحلمون، ويعرفون، ويرجعون ويرجعون، ويحلمون، ويحلمون، ويرجعون.[1]

والسطران الأخيران يرتبان الأفعال التي انتهت بها الأسطر دون أن ينتهي معناها. يضاف إليها فعلان لم يختتم بهما البيتان الأخيران، لكنهما يرتكزان حول الحلم أيضا. فيصبح مجموع الأسطر عشرة ومجموع الأفعال في السطرين الأخيرين عشرة أيضا. وبتصنيف الأفعال نرى أن ثمة أربعة أفعال للحلم وأربعة للرجوع، فيتساوى الحلم مع الرجوع، وهذا ما تريده القصيدة عبر وحدة نسيجها.

ومن مظاهر التجديد في التقفية ظاهرة الوقفة التي تعتبر ظاهرة إيقاعية وتركيبية، تساهم بقسط أوفر في خلق فضاء دلالي في النص الشعري، لذلك فهي لا تعدو أن تكون في حدّ ذاتها «ظاهرة فيزيولوجية خارجة عن الخطاب، لكنها، بالطبع، محملة بدلالة لغوية»[2].

والوقفة عنصر مهيمن في إعادة بناء البيت في الشعر الحديث. وقد كان «عنصر الوقفة، وما يزال، عاملاً أساسيا في بناء بيت القصيدة مهما يكن موقعها من سلم التراتب النصي. ولكن الوقفة

---

(١) الديوان، مجـ٢، ٤٤٧

(٢) جان كوهن: بنية اللغة الشعرية، مصدر سابق، ص ٥٥ .

ذات صلة متفاعلة بدالين آخرين غير عروضين، هما المكان والترقيم»[1].

والوقفة من خلال هذه الرؤية تعبر عن الوقفة الشاعرية التي يقفها الشاعر في استراحة تطول أو تقصر لالتقاط الأنفاس وللتخفيف من حدة التدفّق العاطفي الذي يحدثه عالم الرؤيا، كما يعلن البياض الطباعي في كل سطر شعري عن وجود وقفة زمنية، وجملة مكتملة تعبيريا وإيقاعيا. «ورغم مظاهر التجديد فإن البياض الطباعي عَنَى حتى الآن وقفة زمنية إيقاعية في آن واحد»[2] وسأبرز هنا بعض أنواع الوقفات الواردة في قصيدة «الهدهد»[3] من ديوان درويش (أرى ما أريد).

وأول ما يلاحظ الدارس من هذه الوقفات الوقفة العروضية التي تسيطر على آخر الأبيات، وهي أشبه بالوقوف على فاصلة قبل أن يستانف الصوت مساره، يقول درويش في بداية القصيدة:

* لم نقترب من أرض نجمتنا البعيدة بعدُ. تأخذنا القصيدةْ

من خُرْمِ إبرتنا لنغزل للفضاء عباءة الأفق الجديدةْ،

أسرى ولو قفزت سنابُلنا عن الأسوار، وانبثق السنونو من قيدنا المكسور، أسرى ما نحبُّ وما نريدُ وما نكونُ ...

فيركز درويش هنا على نظم أسطر مستقلة عروضيا/ الكامل/ دون الاهتمام بإيجاد الانسجام بين الدلالة والعروض.

التفعيلة الأخيرة (متفاعلاتن) تنتهي بها الأسطر، وان كانت الدلالة في نهاية السطر لاتتم الا بارتباطها بالسطر الثاني.

وثمة الوقفة الدّلالية، وتكون هذه الوقفة في السطر الشعري نتيجة انتهاء الدلالة. وهي التي يتحقق وقوعها عند وجود نقطة أو فاصلة، ويمكن التمثيل على الوقفة الدلالية بهذا المقطع:

* وأمامنا آثارنا، ووراءنا الصفصافُ. من أسمائنا نأتي الى

أسمائنا ونخبّئ النسيانَ عن أبنائنا. تَثِبُ الوعولُ من الوعول–

على المعابد. والطيور تبيضُ فوق فكاهة التمثال. لم نسألْ لماذا

لمْ يولد الانسان من شجر ليرجع؟

---

(١) محمد بنيس: «الشعر العربي الحديث، ج٣ الشعر المعاصر، ص: ١٠٩ .

(٢) شربل داغر: «الشعرية العربية الحديثة». دار توبقال للنشر، المغرب، ط١، ١٩٨٨، ص: ٣ .

(٣) الديوان: مجـ٢، ص: ٤٤٩ .

فالصوت هنا يتطابق إيقاعيا مع توقف المعنى

والشاعر هنا لا يحترم الوقفة العروضية، انما يكسرها بواسطة التدوير. وهناك وقفة البياض:

والبياض كما يقول كوهن هو «العلامة الطبيعية للوقفة أو السكوت، وعليه، فهو علامة طبيعة، إذ غياب الحروف يرمز بالطبع إلى غياب الصوط»[1]

يقول درويش في القصيدة:

* هل كنت تعرف؟ – كنت أعرف أن بركا نا سيرسم صورة

الكون الجديدة. – لم تقل شيئا وانت بريد هذي الأرض. كنت أحاول...

فيه من الأشباح ما يكفي ليبحث في المقابر عن حبيبهْ

... كانت له أم، وكان له جنوب يستقر على هبوبه

كانت له أسطورة الحدْسِ المتوّج بالمياه ... وفي دروبه[2]

فدرويش في هذه الأسطر يأتي بتفعيلة غير تامة ومعنى غير تام، وهذا دليل على أن ما يحدّد نهاية الأسطر ليس العروض أو الدلالة وإنما البياض.

ويلحظ الدارس انه يميل في بعض قصائده الى نوع من التقفية «تبدو لازمة أو قفلة تضبط الإيقاع في القصيدة[3]» على الرغم من تنوع القوافي المستعملة. ويظهر ذلك واضحا في قصيدته «سنة أخرى فقط»

يقول:

«أصدقائي،

من تبقى منكمُ يكفي لكي أحيا سنهْ

سنة أخرى فقط،

سنة تكفي لكي أعشق عشرين امرأهْ

وثلاثين مدينهْ،

سنة واحدة تكفي لكي أعطي للفكرةِ جسَم السوسنهْ

– ولكي تسكن أرض ما فتاةٌ ما فنمضي نحو بحر ما

وتعطيني على ركبتها مفتاح كل الأمكنهْ»[3]

---

(١) جان كوهن: «بنية اللغة الشعرية»، مصدر سابق: ٥٥ .

(٢) ابراهيم السعافين «نظرية الأدب ومغامرة التجريب»، ص: ٢٢٠ .

(٣) الديوان، مجـ٢، ص: ١٨١

سنة واحدة تكفي لكي أحيا حياتي كلها

دفعة واحدة

أو قبلة واحدة

أو طلقة واحدة

تقضي على اسئلتي

وعلى لغز اختلاط الأزمنة

أصدقائي، لاتموتوا مثلما كنتم تموتون

رجاء، لا تموتوا، انتظروني سنة أخرى

سنة

سنة أخرى فقط»[1]

يراوح بين القوافي:

سنة، سوسنة، أمكنة، أزمنة

أحد، بلد، زبد

ويكرر هذه اللازمة/ سنة أخرى فقط/ فيضبط بها إيقاع القصيدة.

والمراوحة بين القوافي وتكرار التفعيلات واصطناع اللوازم منتشر بشكل واضح في قصائده. فقصيدة «بيروت»[2] مثلا تبدأ بهذا المقطع:

* تفاحة للبحر، نرجسة الرخام،

فراشة بحرية بيروت. شكل الروح في المرآة،

وصْف المرأة الاولى، ورائحة الغمام،

بيروت من تعب ومن ذهب، وأندلس وشام

فضة، زبد، وصايا الأرض في ريش الحمام

وفاة سنبلة. تشرّد نجمة بيني وبين حبيبتي بيروت

لم اسمع دمي من قبلُ ينطق باسم عاشقة تنام على دمي .. وتنامُ ..

---

(١) الديوان، مجـ٢، ص: ١٨٣ – ١٨٤ .

(٢) الديوان، مجـ٢، ص: ١٩٥ .

ويختمها بمقطع مشابه من حيث القافية:

* تفاحة في البحر، امرأة الدم المعجون بالأقواس

شطرنج الكلامْ،

بقية الروح، استغاثات الندى

قمر تحطّم فوق مصطبة الظلامْ

بيروت. والياقوت حين يصبح من وهج على ظهر الحمامْ

حلم سنحملُه. ونحلُمُه متى شئنا، نعلّقه على أعناقنا

بيروت زنبقة الحطامْ.[1]

وقصيدة «يطير الحمام» التي تقوم على شكل البيت»، نرى فيها أيضا لازمات وقفلات ومراوحة بين القوافي،

* يطير الحمامُ

يحّط الحمامُ

أعدّي لي الأرضَ كي أستريحَ

فإني أحبكِ حتى التعبْ

صباحك فاكهةٌ للأغاني

وهذا المساءُ ذهبْ

ونحن لنا حين يدخل ظل الى ظلّه في الرخامِ

وأشبهُ نفسي حين أعلّقُ نفسي

على عُنُقٍ لا تعانقُ غيرَ الغمام

وأنت الهواء الذي يتعرّى أمامي كدمع العنب

وأنت بداية عائلة الموج حين تشبّثَ بالبرّ

حين أغتربْ

واني أحبك، أنت بدايةُ روحي وأنت الختامُ

يطيرُ الحمامُ

يحطّ الحمامُ

إنه يراوح بين القوافي:

---

(١) الديوان، مجـ٢، ص: ٢٢٢ .

(٢) الديوان، مجـ٢، ص: ١٧١ .

تعب، عنب، ذهب

حمام، رخام، غمام، ختام

وتأتي اللازمة فتجعل الإيقاع يبلغ الغاية من الانسجام والغنائية.

ونجد هذا النهج في بعض قصائده في ديوانه، (لماذا تركت الحصان وحيدا) مثل:

في يدي غيمة، ليلة اليوم، نزهة الغرباء، مرّ القطار

ونجد في ديوان (ورد أقل) قصائد كاملة التزم فيها بقافية موحدة، ويمكن التمثيل على ذلك بقصائد:[1]

«أنا من هناك»، «نسير الى بلد»، «أقول كلاما كثيرا»، «تخالفنا الريح» «هنالك ليل»، «بمثل دوري الأخير»، «خسرنا ولم يربح الحب»، «ونحن نحب الحياة»، «ونؤرخ أيا منا بالفراش».

* لزوم ما لا يلزم:

وهو أن يلتزم الشاعر بمجموعة من الحروف والحركات في قوافي الأبيات في قصيدة واحدة.

وهذا الالتزام نجده في قصائد درويش التي التزم بها شكل البيت، فجاء الشطر الأول بقافية موحدة والشطر الثاني بقافية موحدة أيضا، يقول في قصيدته «يحق لنا أن نحبّ الخريف»[2].

ونحن يحق لنا أن نحبّ نهايات هذا الخريف، وأن نسأله:

أفي الحقل متسع لخريف جديد، ونحن نمدّد أجسادنا فيه فحما؟

خريف ينكّسُ أوراقه ذهبا ليتنا ورق التين، ياليتنا عشبةٌ مهملهْ

لنشهدَ ما الفرقُ بين الفصول ويا ليتنا لم نودّع جنوب العيون لنسأل عمّا

تساءلَ آباؤنا حين طاروا على قمة الرمح. يرحمنا الشعر والبسملهْ

ويستمر على هذا النهج، باستثناء السطرين الأخيرين اللذين جاءا على قافية واحدة: مفصلة، سنبلة.

وفي قصيدته «القطار الأخير توقف»[3] يلتزم النهج السابق التزاما تاما. أما قصيدته، «على السفح أعلى من البحر ناموا»[4] فنجد فيها صورة للمزاوجة، إذ إنها تبدأ بسطرين بقافية الميم المشبعة يليها سطران بقافية الميم الساكنة، يقول:

---

(١) الديوان، مجـ ٢، الصفحات على التوالي: (٣٢٧، ٣٣٠، ٣٣٣، ٣٣٨، ٣٤٣، ٣٥٧، ٣٦٧، ٣٧١، ٣٧٢).

(٢) الديوان، مجـ٢، ص: ٣٣٤.

(٣) الديوان، مجـ٢، ص ٣٣٥.

(٤) السابق ٣٣٦.

* على السفح، أعلى من البحر، أعلى من السرو، ناموا

لقد أفزعتهم سماءُ الحديد من الذكريات. وطار الحمامُ

إلى جهة حدّدتها أصابعهم شرق أشلائهم.

أما كان من حقّهم أن يرشّوا على قمر الماء ريْحان اسمائهمْ

وأن يزرعوا في الخنادق نارنجةً كي يقلّ الظلامُ؟

ينامون أبعد مما يضيق المدى فوق سطح تحجر فيه الكلام

وفي قصيدته «سياتي برابرة آخرون»[1]، ينوع في القافية لكن بنظام ثابت: ثلاثة أسطر بقافية اللام (الطبول، الدردنيل، الخيول) والأسطر الثلاثة التي تليها بقافية النون: (آخرون، الجنون، المجنون)، ثم سطران بقافية الهاء والسطران الأخيران بقافية العين.

وفي قصيدة «هنا تنتهي رحلة الطير» يراوح بين التاء والهاء سطرا بسطر، ونراه في قصيدة «أريد مزيداً من العمر»[2] يراوح بين الباء والهاء على هذا النظام!

(أ ب ب أ أ ب ب أ ب أ)

وقد ظل درويش يسعى للتجديد وأخذ بالتجريب سعيا منه للخروج بالقصيدة إلى أشكال جديدة، بدأ ذلك منذ ديوانه الأول (أوراق الزيتون) حين نظم رباعياته، يقول:

* في توابيت أحبّائي أغني

لأراجيح أحبائي الصغار

دم جدّي عائد لي فانتظرني

آخر الليل نهارا! ..

حيث شاكل في القافية بين كل جملتين على هذا الشكل: (أ ب أ ب)، ونلمح شيئا من هذا في قصيدته « الموت مجانا»[3] حيث قسمها الى مقاطع، والتزم في كل مقطع بقافية موحدة، ولكنه لم يلتزم بشكل موحد، فكان عدد الأسطر في كل مقطع يختلف عن المقطع الذي يليه.

ونراه في ديوانه الأخير (سرير الغريبة) يقترب من الشكل الشعري المعروف في الأدب الغربي باسم (السونيت Sonnet) وقد تضمن ديوانه ست[4] قصائد كل منها يحمل عنوان

---

(١) الديوان، مجـ٢، ص ٣٤٠.

(٢) الديوان، مجـ٢، ص: ٣٦٢.

(٣) مجـ١: ٢٠٨.

(٤) محمود درويش، (سرير الغربية) الصفحات على التوالي: (١٨، ٣٣، ٤٤، ٥٨، ٧٣، ٨٦).

(سوناتا) وقد فرّقها في الديوان فجعلها في مواقع مختلفة.

والسونيت[1] قصيدة غنائية ذات مقطع شعري واحد، تتكون من أربعة عشر سطرا، يتبع فيها الشاعر نظاما معينا من التقفية.

وأصل السونيت إيطالية، وأطلق عليها البترارکية نسبة الى الشاعر الإيطالي بترارك الذي عاش في القرن الرابع عشر، وهي نوعان:

* الاوكتاف: وتتكون من ثمانية أسطر، وتسير على هذا النسق (a b b a a b b a)

* وستت (ستة أسطر) وتسير على هذا النسق

(c de c de)، أو(cd cc dc)

وقد جرت محاكاة سونيتات بترارك في انجلترا من قبل السيد توماس ويت في بداية القرن السادس عشر، ثم استخدم الشكل البترارکي من قبل الشاعر ملتون والشاعر وردز وورث والشاعر دي جي روستي، وقد تمكنوا من أن يجعلوها أكثر سهولة من سونيتات بترارك.

ثم طوّر شكسبير السونيت في القرن السادس عشر الميلادي وصار الشكل الجديد يعرف بالسونيت الشكسبيري، ويتكون من أربعة عشر سطرا، ثلاث رباعيات تختتم بمقطع شعري من سطرين متساويين في الطول ومتشابهين في القافية.

وثمة نوع آخر هو السبنسري، وفيه جمع سبنسر الرباعية الى التي تليها على هذا النسق:

(a b a b b c b c cd cd ee)

وقد استطاع الشاعر جون دون ان ينوع في موضوعات السونيت فضمّنها معاني دينية

ونظم فيها التعاليم المقدسة، وجاء الشاعر ملتون فوسّع من موضوعاتها بحيث شملت قضايا ذات صفة تاملية جادة.

ثم تطورت السونيت على يد الشاعر ديلان توماس، فصار المقطع طويلا يتسع لأغراض الشعر كافة لدرجة انه شكّل تحدّيا لشاعرية الشاعر.

وهذا النسق في التقنية لا يكفي لتمييز الرباعية عن الأخرى، بل لابدّ أن تحتوي الرباعية الأولى على جانب من الفكرة، ثم تاتي الأبيات التي تليها لتوضّح هذه الفكرة وتعمّقها، ثم تاتي

---

(١) انظر: M. H. Abrams, "A Glossary of literary Terms.
New york 1981, p. p. 159-162.
. L iterary Terms Dictionary, 3 edition, Karl Beckon and arthur Ca nZ, p:260

الرباعية الثالثة تمهيداً لبلوغ الخاتمة أو المغزى في الثنائية التي تنتهي بها السونيت.

وفي ديوان درويش (سرير الغريبة) ست سونتات كما سمّاها، أرى أنها محاولة منه لبلوغ شكل شعري جديد، وهي خطوة من خطوات التجديد التي شهدها شعره.

وهي من حيث الشكل التزمت بعدد الأسطر، وكل مقطوعة منها تتكون من أربعة عشر سطرا، لكننا لا نرى نسقا معينا للتقفيةالتزم به درويش ليقال أن هذا النسق طابع عام لهذه المقطوعات يميزها عن غيرها.

السونيت الأولى ثلاثة مقاطع، يتكون المقطع الأول من أربعة أسطر والثاني من سبعة أسطر والثالث من ثلاثة أسطر وهذا مخالف تماماً للسونيت الانجليزي:

(٤ ٤ ٢)، أو (٤ ٨ ٢) أو (٢ ٢ ٢ ٢ ٢ ٢ ٢)

أما من حيث التقفية، فإنه زاوج بين السطرين الثاني والثالث (لنا، هنا)، وتحرّر من القافية في السطرين الأول والرابع.

وفي المقطع الثاني جاء نسق التقفية على الشكل التالي:

أ ب ب أ أ وتحرر السطران الأخيران من القافية.

(الكلام، القصيدة، البعيدة، الرخامُ، الزحام، أثوابهن، القافية) وفي المقطع الثالث تحررت الأسطر من القافية.

وجاءت السونيت الثانية التي تتكون من أربعة عشر سطرا على هذا النسق (٤ ، ٤، ٤، ٢) ولم يلتزم بأي نسق تقفوي، سوى في المقطع الأول حين زاوج بين السطرين الثاني والرابع: (قليل، الرحيل) وجاءت السونيت الثالثة على هذا النّسق: ٤ ، ٤، ٣، ٣ لكنه التزم نسقا معينا في التقفية خاصا به:

في المقطع الأول: (أ أ أ ب) وفي الثاني (أ أ أ ب) وفي الثالث (أ أ ب) وفي الرابع (أ أ ب).

فمن الملاحظ أن السطر الأخير في كل مقطع جاء بقافية موحدة (متعبة، تجربة، عتبة، الطبيعة). والسونيت الرابعة جاءت على هذا النسق: ٤، ٤، ٣، ٣) وجاءت التقفية على هذا النسق:

في المقطع الأول: (أ ب ب أ)

في المقطع الثاني: (أ ب ب أ)

وزاوج في الثالث بين السطرين الأخيرين، كما فعل في المقطع الأخير.

وجاءت السونيت الخامسة على هذا النسق: (٤، ٤، ٤، ٢) وجاءت التقفية على هذا النّسق:

في المقطع الأول (أ ب أب)

في المقطع الثاني (أ ب أ ب)

في المقطع الثالث (أ أ ب ب)

وفي السطرين الأخيرين: أ أ

فدرويش في النماذج السابقة يحاول ويجرب أن يأتي بجديد، لكنه لم يلتزم بشكل ثابت يميّزه، أو يماثل شكل السونيت في الغرب، كما أنه لم يلتزم بنسق معين ثابت في التقفية حتى نستطيع القول بأنه أتى بشكل جديد يماثل السوناتا الغربية.

الإيقاع الداخلي

الإيقاع الداخلي للقصيدة حركة موقعة في بنائها أو نسيجها، يتمثل فيما يتوافر في النصّ الشعري من قواف داخلية، وضروب بديع، وحروف مدّ أو حلق أو همس، ومدى الانسجام بين هذه الظواهر وبين جو القصيدة أو تجربة الشاعر النفسية.

ويرى أدونيس[1] أن الايقاع في اللغة الشعرية لا يكون في المظاهر الخارجية للنغم، وإنما يتجاوز هذه المظاهر الى الأسرار التي تصل فيما بين النفس والكلمة؛ بين الإنسان والحياة.

ويرى إلياس خوري[2] أن الإيقاع الداخلي حركة بدوره، لكن هذه الحركة تتشكل في البناء الداخلي للقصيدة، وهي حركة مستترة غير مسموعة. وكثيرا ما تظهر نفسها على شكل صورة متماثلة متكررة، وتكون منسجمة مع حركة القصيدة ورسالتها. وهو حركة متنامية «تنقل الفاعلية الى المتلقي ذي الحساسية المرهفة الشعور بوجود حركة داخلية، تمنح التتابع الحركي وحدة نغمية عميقة عن طريق إضفاء خصائص معينة على عناصر الكتلة الحركية»[3].

ويؤكد أدونيس[4] هذا المفهوم في كتابه «زمن الشعر» حين يرى أن الموسيقى في الشعر الحديث لا تنبع من تناغم بين أجزاء خارجية واقيسه شكلية، بل تنبع من تناغم داخلي حركي هو أكثر من أن يكون مجرد قياس.

وترى يمنى العيد[5] أن ما يولّد الموسيقى في الشعر ليس فقط التفعيلة وأنواع تشكيلها، بل أجزاء أخرى تبدو بالنسبة لقصيدة النثر أكثر أهمية منها بالنسبة لقصيدة التفعيلة، ومن هذه الأجزاء التي يجري توقيع الموسيقى بها:

١) التركيب اللغوي حين ينتظم في أنساق من الموازنات والتقطيع.

٢) التكرار وفق أشكال موظفة لتأدية دلالتها.

٣) التوزيع والتقسيم على مستوى جسم القصيدة، بهدف دلالي محدد.

٤) التوقيع على جُرس بعض الألفاظ المعجمية والموازاة بين حروفها.

وعلى هذا يتضح أن الإيقاع الداخلي يعني التناسق بين أجزاء القصيدة في حركة بنائها نحو

---

(١) أنظر: أدونيس: «مقدمة للشعر العربي»، دار العودة، بيروت، ١٩٨٣، ص: ٩٤.

(٢) انظر: الياس خوري: «دراسات في نقد الشعر. ص: ٥٠، ٥١.

(٣) كمال أبو ديب: « في البنية الإيقاعية للشعر العربي»، ص:٢٣.

(٤) انظر: أدونيس: «زمن الشعر، ص:١٤.

(٥) يمنى العيد، «في معرفة النص، منشورات دار الآفاق، بيروت، ١٩٨٣، ص ٩٨.

التكامل، وهذا الانسجام يكون بين الألفاظ من حيث تجانس حروفها وبين الصور التي يخلقها الشاعر مما يعطيه تفرّدا. وهذه الألفاظ وهذه الصور تنمو في القصيدة بتكنيك خاص، بحيث تكون متجاوبة مع المعنى الذي يريده الشاعر والتجربة التي يريد الإفصاح عنها.

وحين ينظر الباحث الى قصيدة درويش يدرك، منذ البداية، حين بدأ درويش يقول قصيدة الشطرين، أنه ظل يبحث عن مستوى من العلاقة بين الكلمة ذات الصوت والإيقاع وبين المعنى الذي يريده، فقد كان درويش شديد الاتصال بالناس والطبيعة، مما أعانه على التقاط المعاني، فجاءت قصيدته مترابطة من حيث دلالة الألفاظ وإيقاعها.

يقول:

قصائدنا بلا لون

بلا طعم .. بلا صوت

اذا لم تحمل المصباح من بيت الى بيت

بساطة واضحة في اللغة، ولهجة أليفة عبّر فيها عما يؤمن به تجاه قومه، والإيقاع هنا ناتج عن القوافي الداخلية التي شكلت وقفات اختيارية للقارئ.

ثم نرى درويش يتجاوز هذه البساطة تدريجيا. فهو، منذ ديوانه «عاشق من فلسطين، يستجيب لدواعي التطور تجاه القصيدة الحديثة، وتقنياتها الجديدة. ومن الظواهر البارزة في تقنيات درويش ظاهرة التكرار، ويحتوي أسلوب التكرار على إمكانات تعبيرية تتجسد في إثراء المعنى، وهذا أعان درويش في كثير من قصائده. فمعظم شعره يدور في فضاء واحد هو خدمة القضية التي يناضل من أجلها، ودفاع عن الأرض التي طرد منها. فاحيانا يكرّر مفردات بعينها، يقول:

سجل

أنا عربي

في قصيدته «بطاقة هوية»[1] حين يستفزّ من قبل جنود العدو، فيثور متحدّيا، مردّدا لهاتين الكلمتين في بداية كل مقطع من مقاطع القصيدة، ولا يكون التكرار زائدا هنا، إذ إن مجالات، التحدّي متعدّدة للعدو. فمرة يتحدّاه في هويته، ومرة يتحدّاه في حقله، ومرة يتحداه بتاريخه وتراثه، فجاءت التكرارات مناسبة للمعنى، وأوجدت إيقاعاً جميلاً في النص، حين جعل خاتمة كل مقطع بهذه العبارة، فهل تغضب؟» فكل تحدٍ من أصحاب الأرض يثير غضب المحتلين.

---

(١) الديوان، جـ١، ص: ٧١ .

وقد أخذ درويش ابتداء من قصيدته «تلك صورتها وهذا انتحار العاشق» يأخذ بتقنيات شعرية حديثة، مما مكنه من التخلّص من محدودية التطور في بنية القصيدة، وظهر ذلك واضحا في ديوانه «مديح الظل العالي»، فثمة قصائد في الديوان يتكئ فيها درويش على التكرار المطرد للأنساق الأسلوبية، مثل قصيدة «موسيقى عربية»[1] التي يبدأها:

* «ليت الفتى حجر ...»

ياليتني حجر

ثم ينهي القصيدة بالمقطع نفسه

أما المقاطع التي تتكون منها القصيدة فيشكل الشرط فيها مقرونا بالزمن المحور الأساسي، ويعتمد على صيغة التمني في المقطعين المتماثلين الأول والأخير. أما الفعل وردّ الفعل المتمثلين في الشرط وجوابه:

أكلما شردتْ عينان

شرّدني

هذا السحاب سحاباً

كلما خمشتْ عصفورة أفقاً

فتشت عن وثن؟

فإنهما يمنحان الحركة البنائية خاصّيتها الغنائية الأساسية. ولا تتطور هنا الحركة، بل تظل متوترة متأملة، وتشكل العلاقة بين الذات والآخر بُعدا تجاوبيا عن طريق التماثل التكراري، وهنا يستعين درويش بالإيقاع الوزني (مستفعلن فعلن).

ويستخدم درويش، أحيانا، التكرار للتحريض، كما نجد في قصيدته الثالثة من هذا الديوان «أقبية اندلسية .. صحراء»[2].

وتكرار الأنساق في هذه القصيدة يعتمد الاستفهام بدل الشرط في القصيدة السابقة، ويختفي الايقاع الوزني في القصيدة السابقة ليتحقق الايقاع هنا في البنية الصوتية اللغوية:

* «ولتكن الأرض أوسع من شكلها، وهذا الحمام الغريب حمام غريب. وصدّق رحيلي القصير الى قرطبة».

---

(١) الديوان، مجـ٢، ص: ٨١ .

(٢) نفسه، ص: ٨٧ .

فيتحول التكرار المنتظم داخل القصيدة السابقة الى استدعاءات غير منتظمة ضمن تيار الوعي المتدفق، ويصبح خيطا في النسيج اللغوي المكثف داخل القصيدة.

ويوظف درويش واو العطف المكرّرة بكثافة ملحوظة في الجمع بين اشتات من الجمل تبدو غير مترابطة.

* «هل اخترت أمي وصوتك؟»

* «سهل وصعب دخول الحمام الى الحائط اللغوي، فكيف ستبقى أمام القصيدة في القبو؟ صحراء صحراء»

وتتنوع في هذه القصيدة التركيبة البنائية، فيدخل فيها الحواري والاستفهامي والغنائي والخبرى والسردي، وتتكرّر في القصيدة الصيغ الطلبية:

* فلتواصل نشيدك ...

ولتكن الأرض أوسع من شكلها البيضوي..

فلاتبك يا صاحبي ...

...

غنّ التشابه بين السؤال وبين السؤال الذي سيليه

غنّ انتشاري على جسد الأرض كالفطر

وإضافة الى الصيغ الطلبية ثمة تكثيف هائل في استخدام (ياء المتكلم) تهياماً بالحلم:

* «أعلّم حريتي المشي، مالت عليّ، ... كدّستُها فوق ظهري ...

وأحنيت ظهري على عتبة

وأنزلت حريتي مثل كيس من الفحم ... »

كما ينزع درويش الى التشكيل اللغوي الايقاعي الذي يجعل المادة اللغوية الواحدة محوراً للعبارة، يتكرر على نحو مقصود في صياغة متعمدة:

* «لعل انهياراً سيحمي انهياري من الانهيار الأخير»

ان القلق والتوتر والتوقع الاستشرافي الذي يصل الى حدّ النبوءة، تشكل جميعا صلب الحركة في القصيدة عبر هذه الرؤية التحذيرية المتوجّسة، متمثلة في هذا الطلب اللحوح الى الآخر الذي هو شطر الذات المنقسمة على نفسها:

* «مزق شرايين قلبي القديم بأغنية الغجر الذاهبين الى الأندلس»

وغنّ افتراقي عن الرمل والشعراء القدامى، وعن شجر لم يكن امرأة.

ولا تمت الآن، أرجوك ألا تنكسر كالمرايا، ولاتحتجب كالوطن.

ولا تنتشر كالسطوح والأودية»

هاجس الرحيل الخوف ... الغجر والأندلس واستدعاء أفواج الشتات والارتحال عبر هذين العنصرين: الإنسان والمكان، هذا الهاجس الذي تمخض عنه واقع الوجود الفلسطيني في لبنان قبل الحصار هو مادة الأغنية الرؤيا في القصيدة.

أما قصيدته «من فضة الموت الذي لا موت فيه»[1] فتعتبر من أبرز الأساليب المتطورة في استعمال التكرار ليمنح القصيدة نَفَسا ملحميا، والتكرار في القصيدة يوضح الفكرة المسيطرة على الشاعر، وهو جزء من الهندسة العاطفية للعبارة، يحاول فيه درويش أن ينظم كلماته بحيث يقيم أساساً عاطفيا من نوع ما، لذلك يجيء النَّسق العام عنده غنائيا أكثر منه دراميا، وكانت الحاجة الى التكرار في القصيدة كلية تشكل أساساً من أسس بناء القصيدة، بمستوياتها اللغوية والدلالية والموسيقية، وقد جاء التكرار موظفا لتأدية الدلالات.

وانتشر التكرار في هذه القصيدة انتشارا متوازنا على مساحة القصيدة، فمن التراكيب الشعرية ما تكرّر مرتين ومنها ما تكرّر ثلاث مرات وأربع مرّات وخمس وثماني مرات. وهذا التباين في التركيز له دلالات فنية ونفسية، انه يدل على الاهتمام بالموضوع الذي يشغل الشاعر.

ولعل اللازمة التي تتكرر اثنتي عشرة مرة «هي أغنية» قد استحوذت على جزء كبير من حيز البناء التكراري، فكان تكرارها في المقطع الأخير أكثر تركيزا، حيث تكرّرت ست مرّات، أي ما يعادل تكرارها في عموم ما تبقى من القصيدة. فإضافة لما يحققه تكرار هذه اللازمة من بُعْدٍ تَقَني فني واستجابة فكرية شعورية تتوازن مع هم القصيدة وموضوعاتها، فإنه يعطيها نغما عذبا.

وفي محاولة لإعطاء بعض السمات الفنية لتشكيل القصيدة عبر بنية التكرار، سأعرض ثلاثة نماذج تكرارية من النماذج الخمسة عشر الواردة في القصيدة:

النموذج الأول،

يقول:

* وعليّ أن أنسى لانقضّ عن يديّ سلاسل الطرق الكثيرة

---

(١) الديوان، مجـ٢، ص: ٣٠٧.

وعليّ أن أنسى هزائمي الأخيرة، كي أرى أفق البداية

وعليّ أن أنسى البداية، كي أسير الى البداية واثقا منّي ومنها

فقد بني التكرار في هذا المقطع الثلاثي على الوحدات اللغوية الآتية: (واو العطف، الجار والمجرور، أن المصدية والفعل المضارع) وفرض التكرار، منذ البداية مفردة القهر والاستلاب والتحوّل (عليّ أن أنسى) فعلى حين يأتي الفعل (أنفضُ) محاولا تجاوز المرحلة، يأتي الفعل في السطر الثاني (كي أرى) مستشرفا آفاق الإنجاز عبْر رؤية بصرية ذهنية، ثم يأتي الفعل (كي أسير) معززا بـ(واثقا). ولعل الدلالة المعنوية والنفسانية للحال (واثقا) توضح الإنجاز الذي يمكن أن يتحقق.

وعلى الرغم من أن قصيدة درويش هذه غنائية إلا أنها لا تفقد الروح الدرامية: فتطور الفعل (أنفض، كي أرى، أسير) لا يخلو من بعد درامي، والنَّفَس الدرامي يأتي هنا من جانبين: الجانب الأول أن الأفعال الثلاثة منصوبة، أي أنها ذات قابلية أكثر للتحرك والشروع في الإنجاز. أما الجانب الثاني فيتعلق بتطور أداء الفعل من التجاوز (أنفض) الى التبصّر (أرى) الى البدء بالحركة (أسير).

ويقول في المقطع الثاني:

* أهناك ما يكفي من الأفكار كي أختار خطوتي الأخيرة؟

أهناك ما يكفي من البلدان كي أضع الكلام على الرصيف.

وأنصرف

أهناك ما يكفي من الكلمات كي أبني نوافذ لا تطلّ على المذابح؟

أهناك ما يكفي من التاريخ كي أجدَ ابتهالات الشعوب السابقة؟

أهناك ما يكفي من النسيان كي أنسى ... وأنسى

فقد بنى التكرار في هذا المقطع على النظام اللغوي الآتي (أداة استفهام – اسم موصول – فعل مضارع – حرف الجر ومجروره). ومجال الاستفهام الذي حققته الهمزة وتكرارها أربع مرات يؤكد سيطرة تيار الوعي، فالشاعر هنا مستغرق استغراقاً تاماً في ألمه ومحاصر تماما بيأسه.

ولا يقف التكرار عند هذا الحد، أي بصورة التوكيد اللفظي المتناظر، بل بصيغة التوكيد. فبعد تكرار حرف الجر تتكرر صيغ معرّفة بأل (الأفكار – البلدان – النسيان – الكلمات)، ثم تتكرّر كي الناصبة، لتأتي بعدها أفعال منصوبة (أبني – أنسى). ثم تأتي بعدها تركيبات لغوية غير متجانسة، لا في تشكيلاتها ولا في دلالتها، ولكن بتدقيق النظر فيها ندرك أنها تشترك في خلق خط

تنازلي تراجعي (خطوتي الأخيرة – أضع الكلام على الرصيف ... وأنصرف – نوافذ لا تطل على المذابح – أنس) تستجيب لحالة الانهيار النفسي والإحباط الذي يحسّ به الشاعر.

لقد احتل كل سطر شعري في هذا المقطع ركنا مهما من أركان البناء، ولم يكن من الممكن أن تفضي هذه الدّفقة الشعورية، المثقلة بالمرارة، الى هذه الرؤى، لولا استخدام أسلوب التكرار الذي امتص مشاعر الإحباط واليأس شيئا فشيئا، ابتداء من (أختار خطوتي الأخيرة) الى (وأنسى) ولعل المقطع الأخير من القصيدة يمثل نموذجاً جيداً من النماذج التكرارية:

* «أنا من رأى» ...

أنا من رأى نوم التتار على الخيول الراكضة.

أنا من رأى أمعاءه فوق الدوالي.. فاقتربْ.

أنا من رأى خمسين عصرا جاثما فوق الدقيقة. فاقتربْ

أنا من رأى تسعين والدة لبنت واحدة

أنا من رأى سربا من الحشرات يصطاد القمر

أنا من رأى في جرحه تاريخ هجرات الشعوب من الكهوف

الى المسارح

أنا من رأى ما لا يَرى. هي أغنية

فقد تكررت في المقطع السابق الوحدات اللغوية (ضمير المتكلم / أنا اسم الموصول– الفعل الماضي) ثماني مرات استطاعت أن تشيع في أجواء القصيدة مناخا ملحميا. بعد أن حققت جملة (أنا من رأى) إمكانية الإخبار عن نتيجة الملحمة الشعرية التي تقرأها في بداية القصيدة. والرؤية في القصيدة رؤية بصرية حلمية مستقبلية ،وكل تكرار في كل سطر من السطور يمثل نوعاً من أنواع الرؤية. وهذا التداخل والاتساع في حدود الرؤية هو الذي هيأ للقصيدة أجواء الصراع الملحمي.

فالسطر الأول بما يحمله من تناقض حيوي وفعل حركي متعاكس (نوم التتار) يقابله (الخيول الراكضة)، تحقق نوعا من التعادلية، ففي حين يكون القسم الأول من الصورة جامداً (نوم التتار) تكون الصورة في القسم الثاني حيوية (الخيول الراكضة) يستعرض فيها درويش الوجه الممزق المعتم لتاريخه العام، وضرورة هذا الاستعراض تحتمه طبيعة الظرف الحاضر المعيش. ثم تأتي الصورة الثانية استجابة سريعة، فتتوازن مفرداتها باعتبارها حاضرا ممزّقا مع الوجه الممزق لذاكرة الشاعر.

وتُرجع الصورة في السطر الثالث (خمسين عصرا جاثما فوق الدقيقة) الى الذهن الزّمن الثابت المضجر وتؤكد اليأس. ثم تاتي الصورة النهائية (أنا من رأى ما لا يرى) عن انهيار النظام المقدس وضياع الحدود الفاصلة بين القيم، فترينا كوْنا متّسعا لا حدود له.

ان الصور التي تنبثق من هذه السطور، على الرغم من انها متباينة في منطلقاتها فهي متداخلة في أهدافها، يشتبك فيها الزمان بالمكان والذاكرة بالتاريخ والالتزام بالفوضى، تغلي كلها في مرجل شعري واحد، يستلهم حرارته «من فضة الموت الذي لا موت فيه .. ولا درج».

وقصيدة «سنة أخرى فقط[1]» التي تعد مدخلاً لملحمة بيروت، يتمحور معجمها الأساسي حورل عبارة «سنة أخرى فقط» وتشكل نقطة مركزية في القصيدة، وتوحي بأن ثمة شيئا ما ينتظره درويش.

وتتكرر في القصيدة أداة التعليل «لكي»، كما يكرّر عبارة« دفعة واحدة أو قبلة واحدة» كما أن القافية متوافرة في سائر مقاطع القصيدة:

* أصدقائي

من تبقّى منكم يكفي لكي أحيا سنه

سنةً أخرى فقط،

سنة تكفي لكي أعشق عشرين امرأة

وثلاثين مدينه،

سنة واحدة تكفي لكي أعطي للفكرة جسم السوسنه

– ولكي تسكن أرض ما فتاة ما فنمضي نحو بحر ما

وتعطيني على ركبتها مفتاح كل الأمكنه

سنة واحدة تكفي لكي أحيا حياتي كلها

دفعة واحدة

أو قبلة واحدة

أو طلقة واحدة

تقضي على اسئلتي

---

(١) الديوان، ج٢، ص: ١٨٤.

وعلى لغز اختلاط الأزمنة

وحين يتخلّص درويش بعد هذا المقطع من التقرير، يعتمد أساليب الطلب، ويتخذ منها أداة أسلوبية أساسية، وهي عنصر يصبّ في مجرى الاستبطاء والتأمل في المستقبل:

* أصدقائي، لا تموتوا مثلما كنتم تموتون

رجاء، لا تموتوا، انتظروني سنة أخرى

سنة

سنة أخرى فقط

ربما ننهي حديثا قد بدأ

ورحيلا قد بدأ

ربما نستبدلُ الأفكار بالمشي على الشارع

أحراراً من الساعة والرايات

هل خُلْنا أحدْ

لنسمّي كل عصفور بلدْ

ونسمّي كل أرض، خارج الجرح، زبدْ

ونخاف الدندنةْ

ربما نحمي اللّغة

من سياق لم نكن نقصده

ونشيدٍ لم نكنْ ننشده

للكهنةْ...

تكرار اللازمة:

واللازمة مظهر إيقاعي يكشف عن الفكرة المسيطرة على الشاعر والحالة الشعورية الطاغية على مضمون النص، كما أن اللازمة مظهر من مظاهر الإيقاع لا يمكن تطويرها، فيما يبدو، «الا من خلال الانتقال بها من مستوى البنية التكرارية الى مستوى الوظيفة الإيقاعية، التي تتجاوز طور التكرار التعاقبي فطور الترابط والتركيب»[1].

---

(١) علوي الهاشمي: «جدلية السّكون المتحرك»، منشورات اتحاد ادباء الامارات، ١٩٩٢، ص: ٣٨٠.

يقول درويش في قصيدة سنخرج[1]، من ديوانه «هي أغنية» ويجعلها لازمة تتردّد في القصيدة عشر مرات، فجاء توظيفها مناسبا لحركة النص ومشاركا في بنائه، بحيث تبدو اللازمة ذات الصيغة الواحدة المكررة بأبعاد دلالية مختلفة كل مرة عن المرة السابقة، بما تحمله من إضافة دلالية تكتسبها من تقلّبها المتطور في سياق النص:

* سنخرجُ؟

قلنا لكم: سوف نخرج منا قليلا، سنخرج منا

الى هامش أبيض، نتأمل معنى الدخول ومعنى الخروج

سنخرج للتوّ أبٌ أبونا الذي كان فينا الى أمه الكلمة

وقلنا..

سنخرج: فلتفتحوا خطوة لدم فاض عنّا

وغطّى مدافعكم ...

فالفكرة المسيطرة على درويش في القصيدة هي فكرة اقتراب الفلسطيني من وطنه، حتى في الخروج من بيروت، انه لم يخرج من المكان، انما كان الخروج من الزمان، هذا الزمان المحبط المنهزم، لكن الخروج هو في يقين درويش اقتراب من الأرض،

* سنخرج؛

قلنا سنخرج حين سندخلْ.

والتكرار يأخذ في الكثير من المقاطع دلالة إيقاعية« إنه يريد التأكيد على اللحظة الواحدة التي تتشظى الى مئات اللحظات، فيبقي القصيدة في زمن واحد»[2]

* ولننظر الآن الى هذا المقطع:

يطير الحمام

يحطّ الحمام

آعدّي لي الأرض كي استريح

فإني أحبك حتي التعب ..

صباحك فاكهة للأغاني

---

(١) الديوان، مجـ٢، ص: ٢٣٠ .

(٢) الياس خوري: «دراسات في نقد الشعر»، ص:١٥٣، مصدر سابق.

وهذا المساء ذهب

ونحن لنا حين يدخل ظل الى ظله في الرخام

وأشبه نفسي حين أعلّق نفسي

على عنق لا يعانق غيَر الغمام

وأنت الهواء الذي يتعرّى أمامي كدمع العنب

وأنت بداية عائلة الموج

حين تشبّث بالبَرّ، حين اغترب

وإني أحبك أنت بداية روحي وأنت الختام

يطيرُ الحمام

يحطّ الحمام[1]

تترد في هذا المقطع تفعيلة (فعولن)، أما القافية، فالقافية الأكثر ترديدا هي: (ذهب، تعب، عنب، اغتراب، رخام، غمام، حمام) هذا هو الإطار الخارجي، أما الايقاع الداخلي فإنه يقوم على التوازن: يطير/ يحط، البداية/ الختام، صباح/ مساء، أستريح/ تعب.

والحركة الواقعة بين ما تفيده الجملتان: يطير الحمام/ يحط الحمام هي التي شكلت نسيج القصيدة، بما توافر فيها من تكرار وتماثل وانتظام، وكيف تشكل من كل ذلك مجموعات من الصور احتوتها القصيدة.

الايقاع الداخلي في قصيدة درويش:

رحلة المتنبي الى مصر»[2]

رحل المتنبي الى مصر وكان يحمل همّا فرديا، أما رحلة درويش فهي رحلة جماعية، رحلة شعب اضطرته الظروف الى الرحيل، ويصرّ على العودة، وما إن ينهض حتى يسقط ويبدأ من جديد.

يبدأ درويش القصيدة بهذه الجمل القصيرة الخبرية:

للنيل عادات

وإني راحل

---

(١) الديوان، مجـ٢، ص: ١٧١.

(٢) الديوان، مجـ٢، ص: ١٠٧.

ثم تطول الجملة الخبرية، وتظهر النغمة الحزينة في هذا السوط المهموس السين/ الذي يتكرر مرارا، مع تردد حرف الراء، واستعمال النفي والاستفهام الملائم لهذا التيه وانغلاق الرؤية، ويختتم المقطع ب / لأرى/

* أمشي سريعاً في بلاد تسرق الأسماء منيّ

قد جئت من حلبٍ، وإني لا أعودُ الى العراقِ

سقط الشمالُ فلا ألاقي

غير هذا الدّرب يسحبُني الى نفسي .. ومصر

كم اندفعتُ الى الصهيلْ

فلم أجد فرسا وفرساناً

وأسلمَني الرحيلُ الى الرحيلْ

ولا أرى بلداً هناك

ولا أرى أحدا هناك

ثم تضيق الأرض بهذا التائه حتى يراها أصغر من خصر نحيل:

الأرض أصغرُ من مرور الرمح في خصر نحيل

وبعد أن يفقد درويش مكانه فوق هذه الأرض – على اتساعها– لا يبقى له سوى القصيدة،

وطني قصيدتيَ الجديدةُ

وحتى هذا الحلم الذي التجأ إليه الشاعر، لم يعد يقينا، فيثير هذا التساؤل:

هل وطني قصيدتي الجديدةُ؟

وهنا يلجأ درويش الى استعمال تقنيات جديدة في القصيدة، مثل الطباق والجناس والتضاد:

أرى، لا أرى

السبايا، حروب السبي

الانعطاف، الضفاف

أدري، صدري

صدري، قبري

الحبل، المحكوم

بهذه التقنية استطاع ان يرسخ نغمة الحزن التي تسيطر عليه الى جانب اليأس:

في مصر كافور وفيّ زلازل

ولكن هل هذا القلق والتوتر الذي في داخله قادر على فعل أي شيء؟ بالطبع لا. فيكرر:

للنيل عاداتٌ

وإني راحلُ

وتستمر الحركة في القصيدة الى أن تصل النهاية، فيقرر درويش:

والقرمطي أنا. ولكن الرفاق هناك في حلبٍ

أضاعوني وضاعوا

والروم حول الضاد ينتشرون

والفقراء تحت الضاد ينتحبون

والأضداد يجمعهم شراع واحد

وأنا المسافر بينهم. وأنا الحصارُ. أنا القلاعُ

أنا ما أريد ولا أُريد

أنا الهداية والضياعُ

اللازمة، (للنيل عادات واني راحل)، كرّست الفكرة الأساسية في القصيدة وهي رحيل
روت الى مكان مجهول.

نا يمثل الشعب الذي رحل (فانا) درويش هي الجماعة التي رحلت من بيروت،
صيدة أن درويش، حين يتحدث بضمير المتكلم/ إني/ يجتر آلامه التي هي
له.

في إيقاع الجمل القصيرة والمتوازية:

الخاتمـــــــــــــة

وهكذا ينتهي هذا البحث الذي أخضعت فيه بنية قصيدة محمود درويش للدراسة في مراحل تطورها المختلفة والمتداخلة ،

مرحلة ماقبل الخروج من الوطن، وهي بداية مشروعه الشعري، حين كانـــت قصيدته غنائية أحادية الصوت، قلّد فيها من سبقه من الشعراء مثل عبد الكريم الكرمـي (أبو سلمي) ونزار قباني. وكانت قصيدة ملتزمة بالقضية الوطنية، همّها أن تصل الناس ، وتنمي لديهم الوعي بالواقع الذي يعيشونه.

ثم كانت مرحلة ما بعد الخروج من الوطن والإقامة في المنفى، حين عـــاش الشاعر تناقضات الواقع العربي، واستطاع بمهارته الفنية ان يعبر عن هذا الواقع بجماليـــات فنية ، وظّف فيها عناصر أدبية جديدة مثل السرد والحوار والسؤال المستمر، وتعـــــددت الموضوعات في القصيدة الواحدة ، فأخذت تستوعب الأسطوري والديني والتاريخي وتصوغه ضمن إطار القصيدة الموحده المتكاملة.وازداد عمق الوعي عند درويش فأخذ يقدم التجربة الفلسطينية ضمن معان إنسانية ، استمدها من تاريخ الإنسان في صراعه المستمر مع الحياة ، كما ظهر ذلك في قصائد عديدة لدرويش ، أهمها " مديح الظل العالي"، " حجر كنعاني فـــي البحر الميت"و " مأساة النرجس ملهاة القضة ".

ثم تحولت قصيدته الى تأملات فردية وإنسانية في مرحلة لاحقة، وبدأت هذه المرحله بقصيدته، "لماذا تركت الحصان وحيدا"، اذا اعتبرنا ان قصائد الديوان قصيدة واحدة، فهو يعبر فيها عن الذات الفردية والجمعية من خلال الظروف التي تعيشها الذات بعـــد هزيمتها في بيروت، وخروجها الى المنافي ، والمخاوف التي تناتب الجماعة على مستقبلها.

أما ديوانه (سرير الغريبة) فهو تأمل في الذات الفردية من الطفولة حتـــى الكهولة ، واستمر هذا النهج في قصيدته " جدارية محمود درويش " فهي عبارة عـــن تاملات تراءت له في الحلم في أثناء ذهابه في غيبوبه بعد عملية القلب المفتوح التي أجريت له.

وقد بين البحث ان لدى درويش قدرة هائلة على إبداع أنماط متطـــورة مـــن دلالات الألفاظ عن طريق الانحراف بها عن معانيها المباشرة، إذ يصعب التعـــــرف على معاني الألفاظ عنده من خلال معرفة معجمية دون الاعتماد على السياق الذي تجيء فيه اللفظة وضمـــن البناء الكلي للقصيدة.

ورأينا كيف أدت به هذه الانحرافات ، وفي كثير من قصائده ، الـــــى الغموض بـــل الإبهام أحيانا ،كما في قصائد ديوانه " سرير الغريبة " مثلا " .

أما من حيث الصور ، فإذا كانت الصورة بسيطة في بداية مشروعه الشعري، فإن تشكيل الصورة في المراحل اللاحقة أخذ يبتعد عن المباشرة،وأخذت الصورة تشمـــل رموزا وعلاقات جديدة ضمن الإطار الكلي للنص ، مما يعطيها مزيدا من الثقافة والعمق.

ومن حيث الإيقاع فقد التزمت قصائد درويش الأولى البحر الشعري، لكنه أخذ يبحث عن أشكال جديدة، فاختفى البحر الشعري لتحلّ محله التفعيلة العروضية. ثم تنوعت موضوعاته في القصيدة الواحدة وظهر عنده السطر الشعري . ثم البيت الشعري الذي يحوي عددا غير محدود من التفعيلات ، لا تنتهي الا بانتهاء المعنى.

وأقول أخيرا ، يظل محمود درويش شاعرا غنائيا مهما طالت قصيدته وتعقدت ، فقد كان يغنّي حين كان ينشد في البداية، وحين استعرض تاريخ القضية والصراعات التي مرت بها، وظل ينشد وهو يتألم ويتأمل في قصائده الأخيره.

Darwish's Poetry and its Artifice

Prepared By : Nasser Ali **Superviser: Ibrahem Al - Saafin**

Abstract

I have attempted, in this study which falls in three chapters, to explore the structure of the poem in Mahmoud Darweesh's poetry, tracing the general features which characterize each phase: the lyrical, dramatic lyrical, and epic lyrical.

The lyrical phase includes Darweesh's early poems, which focus on exile inside the homeland and hardship. The poem is essentially single-voiced (the poet's own voice), written according to traditional form (meter and rhyme), with clear, explicit meanings.

Then Darweesh moves a step in the direction of the lyrical / dramatic poem, one which takes him away from subjectivity to collective consciousness, revealing depth of vision and comprehensiveness of perspective.

The dialogue with the other and the monologue with the self affect noticeably the poem's structure. In this phase, he liberates himself somewhat from the limitations of the rhyme and employs new mechanisms in building his poem, such as multiple voices, repetition, parallelism and incongruity.

Then in his longer poems, he abandons his subjectivity and employs several voices to narrate the events or to present the conflict.

The study asserts the following:

- The most dominant poetic feature in Darweesh's poetry is its lyricism.
- His lingo is ever-challenging: from directness to symbolism suggestiveness and ambiguity..
- He depicts reality as he sees it, not as it externally is.
- He is an innovator in form and device shifting from meter to foot, from poetic line to the sentence, etc.

المصادر

*** دواوين محمود درويش:**

- عصافير بلا أجنحة، بيروت - دون تاريخ
- ديوان محمود درويش، طبعة منقحة،
بيروت دار العودة ١٩٩٤ .

ويضم مجموعاته الشعرية بعد ديوانه (عصافير بلا أجنحة) ما عدا ديوانيه:

- لماذا تركت الحصان وحيدا، رياض الريس للنشر لندن، ١٩٩٦
- سرير الغريبة، رياض الريس للنشر لندن، ١٩٩٩
- جدارية محمود درويش، رياض الريّس للنشر، بيروت، ٢٠٠٠

أعماله النثرية

- شيء من الوطن: دار العودة، بيروت، ١٩٧١
- يوميات الحزن العادي، دار العودة، بيروت، ١٩٨١
- وداعاً أيتها الحرب، وداعا أيها السلام، مركز الأبحاث، ١٩٨٤
- الرسائل، محمود درويش / سميح القاسم، دار العودة، بيروت، ١٩٩٠
- عابرون في كلام عابر، مقالات مختارة، دار توبقال، ١٩٩١ - الغرب.
- ذاكرة للنسيان، دار توبقال، ١٩٩٧ - المغرب

مراجع البحث المكتوبة بالعربية

* اى. ايه. ريتشاردز:

– مبادئ النقد الأدبي، ترجمة مصطفى بدوي، المؤسسة المصرية، ١٩٦٣ ,

* ابراهيم أنيس:

– الأصوات اللغوية، مكتبة الانجلو المصرية، ط٥، القاهرة، ١٩٧٩ ,

– موسيقى الشعر، دار الفكر، القاهرة، ط١ ,

* ابراهيم السعافين:

– نظرية الأدب ومغامرة التجريب، دار الشروق العربية، القدس. ط١، ١٩٩٣ ,

* ابن رشيق القيرواني:

– العمدة في محاسن الشعر ونقده، تحقيق محمد محي الدين عبد الحميد، بيروت، دار الجبل للنشر، جـ٤، ١٩٧٢ ,

* أبو سلمى (عبد الكريم الكرمي):

– ديوان (من فلسطين ريشتي) المقدمة، دار الآداب، بيروت ١٩٧١ ,

* إحسان عباس:

– اتجاهات الشعر العربي المعاصر، المجلس الوطني للثقافة، الكويت، ١٩٧٨

– فن الشعر: دار الشروق، عمان ط٦، ١٩٩٦ ,

* أحمد عتمان:

– الشعر الإغريقي تراثا إنسانيا وعالميا، (سلسلة عالم المعرفة) الكويت ١٩٨٤ ,

* أحمد كمال زكي:

– الأساطير: دراسة مقارنة، دار العودة، بيروت، ط٢ ١٩٧٨ ,

* أدونيس (على آحمد سعيد):

– زمن الشعر: دار العودة، بيروت، ط٣، ١٩٨٣ ,

– مقدمة للشعر العربي: دار العودة، بيروت، ١٩٧٩ ,

- الشعرية العربية، بيروت، دار الآداب، ١٩٨٦ ,

* أسعد رزق:

- الأسطورة في الشعر العربي المعاصر: منشورات مجلة آفاق، ١٩٥٩ ,

* إلياس خوري:

- دراسات في نقد الشعر:

- دار ابن رشد، ط٢، ١٩٨١ ,

* اليزابيث دور:

- الشعر كيف نفهمه ونتذوّقه، ترجمة محمد ابراهيم الشوش بيروت، مكتبة منينمة، ١٩٦٤ ,

* أنس داود:

- الأسطورة في الشعر العربي الحديث، دار الجيل، ١٩٧٥ ,

* رينيه ويلك وأوستن وارين:

- نظرية الأدب: ترجمة محي الدين صبحي، مراجعة حسام الخطيب ط٢، بيروت، ١٩٨١ ,

* بدر شاكر السيّاب:

- الديوان، مجلد واحد، بيروت، دار العورة ١٩٨١ ,

* بشرى الصالح:

- الصورة الشعرية في النقد العربي الحديث

- المركز الثقافي العربي، ط١، ١٩٩٤، بيروت

* تي. اس. اليوت:

- الأرض اليباب، ترجمة عبد الواحد لؤلؤة، منشورات مكتب التحرير، ط٢، ١٩٨٦ ,

* تودوروف:

- الشعرية: ترجمة شكري المبخوت، دار توبقال، المغرب ط١، ١٩٨٧ /

* جابر عصفور:

– الصورة الشعرية في التراث النقدي العربي، القاهرة، دار المعارف، ١٩٧٧ ,

* الجاحظ:

– الحيوان. تحقيق عبد السلام هارون، ط٣، بيروت، جـ٣، ١٩٦٩ ,

* جان كوهن:

– بنية اللغة الشعرية، ترجمة محمد الولي ومحمد العمري، الدار البيضاء دار توبقال، ط١، ١٩٧٦ ,

* جبرا ابراهيم جبرا:

– الأسطورة والنص، دار الشروق؛ بيروت ,١٩٨٢

* جوليا كريستيفا:

– علم النص. ترجمة فريد الزاهي، الدار البيضاء – المغرب ١٩٩١ .

* جيمس فرايزر:

– أدونيس أوتموز: دراسة في الأساطير والأديان الشرقية ترجمة، جبرا ابراهيم جبرا، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ١٩٧٢ ,

* حاتم الصكر:

– مالا تؤديه الصفة.

– دار كتابات، بيروت، ط١، ١٩٩٣ ,

* حازم القرطاجني:

– منهاج البلغاء وسراج الأدباء، تقديم وتحقيق محمد الحبيب بلخوجة تونس، ١٩٦٦ ,

* رجاء عيد:

– دراسة في لغة الشعر، منشاة المعارف، الاسكندرية مطبعة أطلس، ١٩٧٩ ,

– الشعر والنغم: القاهرة، دار الثقافة للطباعة، ١٩٧٥ ,

– التجديد الموسيقي في الشعر العربي: منشاة المعارف الاسكندرية ١٩٦٧ ,

* رجاء النقاش:

- محمود درويش شاعر الأرض المحتلة، كتاب الهلال، عدد (٢٢٠) القاهرة، ١٩٦٩ ,

* روبارت شولز:

- البنيوية في الأدب: ترجمة حنا عبود، منشورات اتحاد الكتاب العرب، ١٩٨٤

* رولان بارت:

- الكتابة في درجة الصفر، ترجمة نعيم الحمصي، دار الثقافة دمشق، ١٩٧٠ ,

- درس السيمولوجيا: ترجمة بنعبد الوالي، دار توبقال المغرب، ١٩٨٦ ,

* رومان جاكيبسون:

- قضايا الشعرية - ترجمة محمد الولي ومبارك حنون، دار توبقال المغرب، ١٩٨٨، ط١ ,

* ريتا عوض:

- أسطورة الموت والانبعاث في الشعر العربي الحديث

- المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ١٩٧٨ ,

* زكريا ابراهيم:

- مشكلة البنية، دار مصر للطباعة، سلسلة مشكلات فلسفية، عدد (٨) دار مصر للطباعة، ١٩٧٦ ,

* س. دي. لويس:

- الصورة الشعرية، ترجمة أحمد نصيف الجنابي، ١٩٨٢، وزارة الثقافة، بغداد .

* سامح الرواشدة:

- القناع في الشعر العربي الحديث، منشورات جامعة مؤتة، ١٩٩٥ ,

* سعيد الغانمي:

- معرفة الآخر: مدخل الى المناهج النقدية الحديثة

- الدار البيضاء، المركز الثقافي العربي، يونيو حزيران، ١٩٩٠ ,

* السعيد الورقي:

– لغة الشعر العربي الحديث، دار النهضة للطباعة، بيروت، ١٩٨٤ ,

* سيد بحراوي:

– في البحث عن لؤلؤة المستحيل، دار الفكر الجديد، بيروت، ١٩٨٨ ,

* شربل داغر:

– الشعرية العربية الحديثة، دار توبقال، المغرب، ط١، ١٩٨٨ ,

* شكري عزيز الماضي:

– في نظرية الأدب: بيروت، دار المنتخب العربي، ١٩٩٣ ,

* شكري عيّاد:

– موسيقى الشعر العربي، القاهرة، ١٩٦٨ ,

* صالح أبو اصبع:

– الحركة الشعرية في فلسطين المحتلة: دراسة نقدية

– المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ١٩٧٩ ,

* صفاء خلوصي:

– فن التقطيع الشعري والقافية، دار الشئون الثقافية العامة بغداد، ١٩٨٧ – ط١ ,

* صلاح فضل:

– أساليب الشعرية المعاصرة

– دار الآداب، بيروت، ١٩٩٥ ,

– نظرية البنائية في النقد الأدبي، بغداد، دار الشئون الثقافية، ط٣، ١٩٨٧ ,

* عبد الحميد جيدة:

– الاتجاهات الجديدة في الشعر العربي المعاصر، مؤسسة نوفل، لبنان، ١٩٨٠ ,

* عبد الرحمن بدوي:

– في الشعر الأوروبي المعاصر. المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ١٩٨٠ ,

* عبد الرضا علي:

- دراسات في الشعر العربي المعاصر: القناع والتوليف

- المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ١٩٩٥ ,

* عبد القادر الرباعي:

- الصورة الفنية في شعر أبي تمام، منشورات جامعة اليرموك، ١٩٨٠ ,

* عبد القاهر الجرجاني:

- دلائل الإعجاز، القاهرة، تحقيق محمود محمد شاكر، القاهرة ١٩٨٤

* عبد الكريم حسن:

- من البنية السطحية الى البنية العميقة، المجلس الأعلى للثقافة، دمشق، ١٩٩٧ ,

* عبد الكريم راضي جعفر:

- رماد الشعر، دار الشئون الثقافية، بغداد، ١٩٩٨ ,

* عبدالله الغذامي:

- الخطيئة والتكفير: جدة، النادي الأدبي، ١٩٨٠ ,

* عز الدين اسماعيل:

- الشعر العربي المعاصر: قضاياه، وظواهره ,١٩٧٢

- دار العودة ودار الثقافة، بيروت.

- التفسير النفسي للأدب: دار العودة، بيروت، ١٩٦٨ ,

* علي جعفر العلاق:

- في حداثة النص الشعري، دار الشئون الثقافية، بغداد، ١٩٩٠

* علي الشرع:

- بنية القصيدة القصيرة في شعر أدونيس، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، ١٩٨٧ ,

* علوي الهاشمي:

- جدلية السكون المتحرك. منشورات اتحاد الكتاب في الإمارات العربية

المتحدة، ط١، ١٩٩٢.

* عمر أبو النصر:

- اللزوميات: من التراث العربي، دار الجيل، ١٩٦٩ ،

* غالي شكري:

- شعرنا الحديث الى أين، دار المعارف بمصر. دت.

* غسان كنفاني

- أدب المقاومة في فلسطين المحتلة، دار الآدب، بيروت ١٩٦٦

* شاكر النابلسي

- مجنون التراب، دراسة في شعر محمود درويش وفكره.

- المؤسسة العربية، بيروت، ١٩٨٧ ،

* القاضي الجرجاني:

- الوساطة بين المتنبي وخصومه، تحقيق أبو الفضل ابراهيم القاهرة ١٩٦٦ ،

* قدامة بن جعفر:

- نقد الشعر، تحقيق محمد عبد المنعم خفاجي، بيروت، ط٣، ١٩٦١ ،

* كمال أبو ديب:

- في الشعرية، مؤسسة الأبحاث العربية، بيروت، ١٩٨٧

- في البنية الايقاعية في الشعر العربي، دار العلم للملايين، بيروت، ط٢، ١٩٨١ ،

- جدلية الخفاء والتجلّي: بيروت، دار العلم للملايين، ١٩٧٩ ،

* كمال خيربك:

- حركة الحداثة في الشعر العربي المعاصر. ترجمة أصدقاء المؤلف بيروت، ١٩٧٨ ،

* المتنبي (أحمد بن الحسين)

- الديوان، دار بيروت للطباعة، ١٩٨١ ،

* محمد بن أحمد:

- البنية الإيقاعية في شعر عز الدين المناصرة، رسالة ماجستير إشراف الدكتور، علاّم آحمد، المغرب، ١٩٧٦ ,

* محمد بنيس:

- الشعر العربي، بنياته وإبدالاتها، سلسلة المعرفة الأدبية، جـ١ الدار البيضاء، دار توبقال، ١٩٩٠ ,

* محمد زكي عشماوي:

- قضايا النقد الأدبي المعاصر.

الهيئة المصرية العالمية للكتاب الأسكندرية، ١٩٧٥، ط ١ ,

* محمد شاهين:

- الأدب والأسطورة: المؤسسة العربية، بيروت، ١٩٩٦ ,

* محمد فتحوح آحمد:

- الرمز والرمزية في الشعر المعاصر: القاهرة، ١٩٧١ ,

* محمد العبد:

- اللغة والإبداع الأدبي - دار الفكر، القاهرة، ط ١، ١٩٨٩ ,

* محمد عبد المطلب:

- مناورات الشعرية، دار الشروق، القاهرة، ١٩٩٦ ,

* محمد مصطفى بدوي:

- كولردج. سلسلة نوابغ الفكر العالمي، دار المعارف بمصر ١٩٩٠.

* محمد العياشي:

- نظرية إيقاع الشعر العربي، المطبعة العصرية، تونس، ١٩٧٦ ,

* محمد غنيمي هلال:

- النقد الأدبي الحديث، دار الثقافة، بيروت، ١٩٧٧ ,

* محمد اليوسفي:

- في بنية الشعر العربي المعاصر. تونس سراس للنشر، ١٩٩٢ ,

* مصطفى السعدني:

- البنيات الأسلوبية في لغة الشعر الحديث، منشاة المعارف، الاسكندرية، ١٩٨٧ ,

* مصطفى ناصف:

- الصورة الأدبية، دار الأندلس للطباعة، ١٩٨٣,

* نازك الملائكة:

- قضايا الشعر العربي المعاصر: مكتبة النهضة، بغداد، ١٩٦٥ ,

- سيكولوجية الشعر: وزارة الثقافة، بغداد، ١٩٩٣ ,

* نزار قباني:

- قصّتي مع الشعر: منشورات نزار، بيروت، ١٩٨٣ ,

* نعيم اليافي:

- مقدمة لدراسة الصورة الفنية، دمشق، ١٩٨٢ ,

- تطور الصورة الفنية في الشعر الحديث. منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق ١٩٨٠.

* نوثرب فراي:

- تشريح النقد: ترجمة محمد عصفور، منشورات الجامعة الأردنية، ١٩٩١ ,

* وليم شكسبير:

- السونيتات. ترجمة وتقديم جبرا ابراهيم جبرا، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، ط ١٩٨٣ ,

موسوعات عربية:

الموسوعة العربية العالمية:

الرياض، مؤسسة أعمال الموسوعة للنشر، ١٩٨٦، مجـ١٤ ,

موسوعة المصطلح النقدي: المؤسسة العربية للدراسات، بيروت المفارقة وصفاتها، تاليف دي سي ميويك : ترجمة عبد الواحد لؤلؤة الدراما والدّرامية: ترجمة عبد الواحد لؤلؤة.

كتاب لمجموعة مؤلفين:

زيتونة المنفى: دراسات في شعر درويش

الحلقة النقدية في مهرجان جرش السادس عشر

المؤسسة العربية للدراسات والنشر، ط، ١٩٩٨ تحرير فخري صالح، شارك فيه:

صبحي حديدي، محمد لطفي اليوسفي، محمد جمال باروت، محمد عبد المطلب، محمد عصفور، عبدالرحمن ياغي، أحمد خريس، إبراهيم أبو هشهش.

بحوث منشورة في دورية:

محمود درويش ... رؤية عربية

مجلة القاهرة، عدد يونية، ١٩٩٥ ,

المشاركون:

غالي شكري، ادوارد سعيد، رمضان بسطاويس، صبحي حديدي، حسين حمودة، عبدالله السمطي، مجدي أحمد توفيق، محمد فكري الجزار، محمد السيد اسماعيل، وائل غالي.

المراجع الأجنبية

1 - Cassel's Encyclopedia of Literature, Cassel Co, London, 1935.

2 - Glossary of Literary Terms, Cornell University, 1-1987 Third Edition.

3 - Literary Terms, A Dictionnary, Third Edition, Karl Beckson and Arthur Ganz

4 - Princeton Encyclopedia of Poetry and Poetics, Princeton Unevirsity Press, N.Y. 1947

5 - Smith, Barbara Herrnstein "Ppetic Closure, A Study of How Poems end Chicago, 1971

الدَّوريَّات

اسم الباحث	عنوان البحث	اسم الدورية	المجلد والعدد	مكان الصدور	السنة	الصفحة
أحمد المديني	مفهوم التناص في الخطاب النقدي الجديد	الأديب المعاصر	آب	بغداد	١٩٨٦	٣٠
أحمد العلي	الفكرة الشعرية	الثقافة الأجنبية	٤	بغداد	١٩٧٧	١٧٨
الأخضر عيكوس	مفهوم الصورة الشعرية	الآداب	٣	قسنطينة/ الجزائر	١٩٩٦	١٤٨
اعتدال عثمان	نحو قراءة نقدية لأرض محمود درويش	فصول	مجـ٥، عدد١	القاهرة	١٩٨٤	١٩٤
اعتدال عثمان	أسئلة القصيدة	إبداع	مجـ٧،٧	السعودية	١٩٩٠	٣٣
إلياس خوري	سرحان: القصيدة والرمز	الآداب	حزيران	بيروت	١٩٧٨	١٤
إلياس خوري	الرومانسية في شعر درويش	شئون فلسطينية	١٩	بيروت	١٩٧٣	١٢٣
باقر جاسم	التناص: المفهوم والآفاق	الآداب	كانون الثاني	بيروت	١٩٩٠	٦٥
بشير قمري	مفهوم التناص	الفكر العربي المعاصر	كانون الأول	بيروت	١٩٨٨	٩٦
بسام قطوس	البنى الإيقاعية في مجموعة «حصار لمدائح البحر»	أبحاث اليرموك	مجـ٩ ، عدد٢	جامعة. اليرموك	١٩٩٩	٤١
جابر عصفور	أقنعة الشعر المعاصر	فصول	٤	القاهرة	١٩٨١	١٢٣
خالد سليمان	نظرية المفارقة	ابحاث الرموك	مجـ٩ ، عدد٢	ج. اليرموك	١٩٩١	٥٥
خالد سليمان	المفارقة في شعر درويش	أبحاث اليرموك الثقافة الأجنبية	مجـ٣، ٢	ج. اليرموك	١٩٩٥	٢٣

خالد سليمان	الصورة الفنية/ مترجم		٤	بغداد	١٩٨٨	٢٢
أبو زيد	الملاحم كتاريخ وثقافة	عالم الفكر	مجـ١٦، عدد١	الكويت	١٩٨٥	١٦٣
سامي سويدان	حوار منهجي في النص والتناص	الفكر المعاصر	شباط	الكويت	١٩٨٩	٥٣
سيزا قاسم	المفارقة في القص العربي المعاصر	فصول	مجـ٤، عدد٢	القاهرة	١٩٨٢	٥٧
عبد الحميد يونس	السيرة الهلالية	عالم الفكر	١٧	الكويت	١٩٨٧	٤٧
عبد القادر الرباعي	معنى المعنى	فصول	مجـ٥، عدد٣	القاهرة	١٩٩٦	٦٤
عبد الوهاب ترو	التناص في الخطاب النقدي	الفكر المعاصر	كانون الثاني/ شباط	الكويت	١٩٩٨	٦٦
فخري صالح	لماذا تركت الحصان وحيدا	فصول	مجـ١، عدد١/٢	القاهرة	١٩٩٦	٢٣٩
فخري صالح	التناص	الثقافة الأجنبية	٤	بغداد	١٩٩١	٨
فخري صالح	تجربة الشعر الفلسطيني المعاصر	اللوتس	٥		١٩٩٢	٢٧٢
فريال جبوري	لغة الضد الجميلة شعر الثمانينات	فصول	٢/١	القاهرة	٨٧/٨٦	٧
محمد صالح الشنطي	خصوصية الرؤية والتشكيل في شعر درويش	فصول	٢/١	القاهرة	٨٧/٨٦	٢٤
محمد عبد اللطيف	منهج التحليل النصي للقصيدة	فصول	٢/١	القاهرة	٨٧/٨٦	١٠٩
محمود درويش	رائحة القهوة	الآداب	عدد ٢ شباط	بيروت	١٩٧٢	١٤
نازك الملائكة	سيكولوجية القافية	شعر	عدد٣	بيروت	١٩٦٣	١٠
نبيلة ابراهيم	المفارقة	فصول	مجـ٧ عدد٣/٤	القاهرة	١٩٨٧	٣٢