الجمهورية الجزائرية الديمقراطية الشعبية
وزارة التعليم العالي والبحث العلمي
جامعة جيلالي ليابس -سيدي بلعباس-
كليّة الآداب واللّغات والفنون
قسم اللغة العربية وآدابها

أطروحة مقدمة لنيل شهادة الدكتوراه علوم

تخصص: النقد الأدبي المعاصر

جماليات الخطاب الشعري لدى محمود درويش قصيدة "مديح الظل العالي" و"أحد عشر كوكبا" -أنموذجا-

إعداد الطالبة:
❖ دخيل وهيبة

إشراف الدكتور:
د.لعشريس عباس

أعضاء لجنة المناقشة:

أ.د.منصوري مصطفى	أستاذ التعليم العالي	جامعة سيدي بلعباس	رئيـــــــــسا
د. لعشريس عبـــــاس	أستاذ محاضـــــر (أ)	المركز الجامعي مغنيـــة	مشرفا ومقررا
د. تيرس هشـــــــام	أستاذ محاضـــــر (أ)	جامعة سيدي بلعباس	عضوا مناقشا
د. عزوزي عبد الصمد	أستاذ محاضـــــر (أ)	المركز الجامعي مغنيـة	عضوا مناقشا
أ.د لحمر الحـــــــاج	أستاذ التعليم العـالي	جامعة سيدي بلعباس	عضوا مناقشا
د. صغير فاطمة الزهراء	أستاذة محاضـرة (أ)	المركز الجامعي مغنيـة	عضوا مناقشا

السنة الجامعية: 2017م/2018م

بسم الله الرحمن الرحيم
١٤٢٩

شكر وعرفان

أحمد الله على جزيل نعمه وأشكره شكر المعترف بمننه وآلائه على توفيقه لي في إنجاز هذه الأطروحة.

يسرَني أن أتقدم بعظيم الشكر للأستاذ الدكتور المشرف: لعشريس عباس، على مجهوداته المبذولة من تصحيح ومراجعة وتدقيق من أجل ولادة عمل جاد ومفيد.

كما يشرَفني أن أتقدم بجزيل الشكر إلى كل أعضاء المناقشة

مقدمة

مقدمـــــــة:

كان لهذا البحث أسباب كثيرة كفيلة بأن تجعله محل الاهتمام البالغ بين الانشغالات الأدبية، إذ يعتبر الخطاب الشعري لدى محمود درويش خطابا مفعما بالدلالات الروحية مكثفا لها ومسعفا لقضية الإنسانية على السواء، ولعل جانب الإبداع تلبس بعناصر الحداثة التراثية الشعرية، بالإضافة إلى ما يمارسه من تجريب حداثي مستمر يجعل من النص الواحد مجموعة ظواهر جمالية، فنية، قد تتجاوز في بعض الأحيان الأدوات النقدية، ومناهج البحث، فقد كان إغماط النقاد الشاعر حقه من العرفان والاحتفال بشعريته على غرار الاحتفال بشعراء العربي الآخرين سببا محرضا على تركيز اهتمامنا به في هذه الدراسة، ولمّ ارتبط هذا بالمجال الحيوي الذي تتبناه الأمة العربية منقوصا من الموقف الاجتماعي، إذ يستحيل التقاطه وسط الصراع العربي، فالقراءات النقدية لأعلام حداثة الشعرية العربية من الشعراء، غالبا ما كانت ذات منطلق وطني جهوي ضيق الآفاق، تتخذ من التحالفات الثقافية الجهوية دائرة إشهارية ضيقة المقاصد، لا ترمي إلى خدمة الظاهرة الإبداعية العربية الإنسانية، على الشاكلة التي ينبغي أن يكون عليها، ثم إنّ للنفس البشرية نزوعا فطريا نحو الجمال، فهو ظاهرة طبيعية لدى كل إنسان.

فقد حظيت ظاهرة جمالية الخطاب بالاهتمام منذ القدم، وبذل في ذلك جهود مهمة في الدراسات التي تناولت الأدب عامةً من منظور نقدي جمالي، فالفن نتاج جمالي صادر عن الوعي الجمالي، إنه ممارسة جمالية انبعثت من رؤية الفنان لعالمه وطريقته في فهمه وتعامله معه. وقد اهتم النقد الجمالي بالفن بوصفه تملكًا جماليًا للواقع، حيث لا يقتصر مجاله على النقد الفني أو الشكل الفني فحسب وإنما ينهض بدراسة السمّات التي يتميّز به الفن عامةً على أنه شكل مجازي، ويهتم أيضًا بطبيعة العلاقة التي تجمع الفن والواقع والمثُلْ العليا التي تتبناها المذاهب الفنية عامة.

وهكذا فالنقد الجمالي أوسع من أن نحصره في مجال الشكل فقط. إنّ مفهوم جمالية الخطاب الشعري في نقدنا العربي لم تتبلور بعد، أضف إلى ذلك أنّ أكثر الأبحاث والدراسات النقدية التي أطلقت على نفسها اسم (دراسة نقدية جمالية) لم تستطع أن تنهض بتحديد مفهوم واضح لذلك، وكانت في الحقيقة تحوم حول هذا المصطلح ومفهومات علم الجمال الذي ظلّ زمنًا طويلاً حِكْرًا على الفلسفة.

ومن بين الأسباب التي دفعتنا لاختيار هذا الموضوع وتناوله مدى أهميته على الصعيد النقدي لما درس حوله سواء من حيث الشكل أو المضمون، نحاول أن نجيب في هذه الدراسة على سؤال طالما أردنا

تبيين حيثياته ألا وهو: كيف تناول الاتجاه الجمالي مثل هذه الخطابات الشعرية؟ وكيف تم تحديد ملامحها الفنية وفق النقد الجديد؟ كيف عالجت أشعار درويش بحسها المكثف مواضيع الراهن العربي؟ وكيف حققت الشعرية الفنية؟، كانت هذه الدراسة تحتاج إلى مجموعة من المناهج، كالمنهج النفسي، المقارني، والإستقرائي، في صياغة النموذج البحثي بطرائق تحليلية وفق الرؤية النقدية التي تحاول الاهتداء إلى العناصر الفنية والملامح الجمالية، وقد استفدنا من المناهج المعاصرة في بحث الظاهرة الشعرية بحيث هي مزيج من الثورة والتفاؤل والغبن والصراع، هي وطن يتحدث عن مأساة وعن أمل، وهي تجربة وجدانية فريدة تتمتع بالجمالية والإبداع، فانتقينا أجودها وأكثرها ذيوعا والتزاما بالقضية والوطن.

وقد أشرنا في هذه الدراسة إلى أهم نقاط ومواطن الضعف فيها أو الإجادة وفق المعايير النقدية، فعدنا إلى ما كتب عن فن الشعري عند كبار الفلاسفة والنقاد وغيرهم للوصول إلى معيار دقيق، كما رجعنا إلى كتب الفلسفة والأساطير وعلم النفس والتاريخ والتراث الشعبي والمصطلحات وغيرها للبحث في سيمات الشخوص أو الأقنعة التي استخدمها درويش.

قد واستفدنا بكلّ ما يتعلق بالقضية الفلسطينية تاريخيا وموضوعات الشعر التي تضمنتها، ونسرد أهم مجموعة من الكتب التي استندنا عليها واستفدنا منها وهي (كريب رمضان، فلسفة الجمال في النقد الأدبي، مصطفى ناصف أنموذجا)، (شاكر عبد الحميد، التفضيل الجمالي)، (عزالدين إسماعيل، الأسس الجمالية في النقد العربي)، (عالي عبد المعطي محمد، تيارات فلسفية معاصرة)، (إيمانويل كانت، نقد ملكة الحكم)، (بنيديكتو كروتشه، المجمل في فلسفة الفن، ترجمة سامي الدروبي)، (أحمد مختار، الدلالات الاجتماعية والنفسية لألفاظ الألوان في اللغة العربية)،(ميشال فوكو، حفريات المعرفة)، (سعيد يقطين، تحليل الخطاب الروائي)، (محمد البارودي، إنشائية الخطاب في الرواية العربية الحديثة)، (عادل طاهر، الشعر والوجود)، (أدونيس، الشعرية العربية)، (عبد الله الغذامي، الخطيئة والتكفير)، وغيرها.

اقتضت دراستنا تقسيم البحث إلى مقدمة ومدخل وثلاثة فصول، فكان المدخل موسوما بالمنهج الجمالي والإبداع الفني، وقد حوى المواضيع التالية: مفهوم الجمال، وفلسفة الفن والجمال ثم حديث عن أهم مقاييس الجمال ثم أسس المنهج الجمالي، بما في ذلك تحديد لماهية مصطلح الجمال عند العرب والغرب، وقد جاء الفصل الأول بعنوان شعرية القصيدة الحديثة والمعاصرة وكان تقسيمه إلى ثلاثة مباحث، فالمبحث الأول الذي وسمناه بالشعرية عند الغرب ثم العرب محاولين في ذلك تحديد مصطلح الشعرية عند الغرب أولا ثم العرب.

كما كان المبحث الثاني عبارة عن التجديد الذي مس القصيدة، وأهم الإرهاصات الحديثة والمعاصرة، فعرجنا من هنا للحديث عن مصطلح القصيدة المعاصرة وجوانب التأثير في حركة التجديد للشعر العربي المعاصر، بما في ذلك أيضا من تجديد في القصيدة العربية المعاصرة، اتجاهاتها، أعلامها، ومظاهرها، ومبحث آخر تحدثنا فيه عن ماهية الخطاب الشعري، إذ خصصناه للتعريف بالخطاب وتعدد مرجعياته في النص الشعري المعاصر، ثم ذهبنا إلى الحديث عن حدود الخطاب الفكري والبعد الديني في القصيدة المعاصرة ومنه إلى الخطاب النقدي الجديد ومنطلقاته المعرفية في الشعر المعاصر، ثم الفلسفة وعلاقتها بالخطاب الفكري، وقد جاء الفصل الثاني بعنوان الشعرية الفلسطينية لدى محمود درويش بمباحث أساسية منها أهم المؤثرات السياسية وارتباطها بالوعي الفكري في شعر محمود درويش، فقد حاولنا تسليط الضوء على الوعي الفني لدى محمود درويش وصولا إلى الأوضاع السياسية التي كانت سببا مباشرا للنتاج الشعري الفني والإبداعي، ووقفنا أيضا للحديث عن المكان وعلاقته بالموقف الشعري الذي ظهر جليا في قصائده من خلال توظيفه الأرض، أما مواطن الجمال فجاءت عنوانا للمبحث الثاني الذي أردناه أن يكون حديثا عن إبداع درويش وأثر الثورة في شعريته وذلك من خلال تجلي فلسطين الوطن الحبيب في مجمل أعماله، وجاء المبحث الثالث لتحديد أساليب الإبداع في الخطاب الشعري بدءً بالمفارقة بين اللغة الشعرية الأدونيسية والدرويشية، ثم الطابع الغنائي والإيقاع الشعري.

كذلك تحدثنا عن الخطاب الشعري والصورة الشعرية في بعض كتابات محمود درويش، أما الجانب التطبيقي فقد خصصنا الفصل الثالث لدراسته، وقد وسم بدلالة الأرض في شعر محمود درويش "مديح الظل العالي وأحد عشر كوكبا عل آخر المشهد الاندلسي" أنموذجا، فجاء شقه الأول لدراسة دلالية لتوظيف محمود درويش محور الأرض في قصيدة مديح الظل العالي، أما الشق الثاني فجاء حديثا عن شعرية العنوان وذلك من خلال دراسة أسلوبية لقصيدة أحد عشر كوكبا على آخر المشهد الأندلسي، ثم ملحق فخاتمة.

والله من وراء القصد.

المدخل
المنهج الجمالي والإبداع الفني

المنهج الجمالي والإبداع الفني

- مفهوم علم الجمال
- فلسفة الفن والجمال
- مقاييس الجمال
- أسس المنهج الجمالي
- مصطلح الجمال عند العرب
- الجمال عند الغرب

I- مفهوم علم الجمال:

أضحى موضوع علم الجمال من أبرز اهتمامات الأدباء والنقاد في عصرنا الحالي، بعدما كان يعدّ فرعا من فروع الفلسفة، فقد اهتمت به الأمم منذ عصر أفلاطون و أرسطو، وأخذ ينحو منحا مغايرا مع بزوغ فجر النهضة، ومع التطور العلمي والنقدي الذي وصلت إليه الساحة النقدية الحديثة، فقد استطاع ربط النقد بالإبداع الأدبي على وجه الخصوص، والإبداع الفني عامة، بعدما كان يتعلق بدراسة الطبيعة والجمال والذوق، وبهذا يكون قد ارتبط «بتغيّر النظرة نحو مفهوم الأدب والفن بعامة، وصلتهما بالحياة مما أضفى على شعور الأديب والفنان إحساسا قويا بأهمية الكلمة، ومدى فاعليتها في التركيب اللغوي»[1]، إذًا علم الجمال هنا هو كلّ تلك الأفكار والتصورات النظرية العامة التي نجدها لدى النقاد حول موضوعات الجمال ونصادفها كلما تعلّق الأمر بتعريف الجمال.

يواجه الباحث عن مفهوم دقيق للجمال أو الاستيطيقا (aesthetica) مشكلة في تحديد مفهوم الجمال، نظرا لكثرة الآراء حوله واختلافها، فهو يشابه في مشكلته تلك «كلمات مثل السعادة والموهبة والفن، وذلك لأنّ هذه الكلمات غالبا ما تعني أشياء كثيرة، أمّا إذا استطعنا أن نستخدمها باعتبارها رمزا لمحتوى أو موضوع خاص، فإنها يمكن أن تعطي معنى وثيق الصلة بالموضوع»[2]، فتشعب المصطلحات وكثرتها يحيل إلى تعدد المعاني وتداخلها، وهو الأمر نفسه بالنسبة لمصطلح الجمال، الذي تضاربت حوله الآراء، وكثرت حوله المفاهيم، فالباحث في هذا الجانب سيلتقي مع « أكثر من تعريف للجمال عند مختلف المفكرين، في مختلف العصور والأمكنة، ذلك أنّ التعريفات في هذه الحالة تكاد لا تمثل أكثر من وجهات النظر المختلفة في فهم الجمال، وطبيعي أن يختلف الناس في فهم الأشياء، خاصة إذا كانت من طبيعة مرنة، كما هو الشأن في الجمال والقبح وغيرهما من المفهومات المطلقة»[3]، وهو ما ألزمنا البحث عن مفهوم يتقارب وموضوع الرسالة .

أما عن تعريف الجمال القريب مما نبحث عنه، فإنه ذلك العلم الذي يبحث في شروط الجمال ومقاييسه ونظرياته، كما يبحث في الذوق الفني والأحاسيس والمشاعر، في الأعمال المتعلقة خاصة بالتجربة الإبداعية، وهو بذلك متعلق بالجانب الوجداني لدى الإنسان، وعلم الجمال« نشأ في البداية باعتباره فرعا من فروع الفلسفة، ويتعلق بدراسة الإدراك للجمال والقبح، ويهتمّ أيضا بمحاولة استكشاف ما إذا كانت الخصائص الجمالية موجودة موضوعيا في الأشياء التي ندركها، أم توجد ذاتيا في عقل الشخص القائم بالإدراك، وقد يعرف الجمال كذلك على أنه فرع

1- كريب رمضان، فلسفة الجمال في النقد الأدبي "مصطفى ناصف نموذجا"، ديوان المطبوعات الجامعية، بن عكنون- الجزائر، 2009، ص6.
2- شاكر عبد الحميد، التفضيل الجمالي، دراسة في سيكولوجية التذوق الفني، سلسلة عالم المعرفة، مطابع الوطن، الكويت، 2001، ص17.
3- عز الدين إسماعيل، الأسس الجمالية في النقد العربي، عرض وتفسير ومقارنة، دار الفكر العربي، القاهرة 1992، ص29.

من الفلسفة، يتعامل مع طبيعة الجمال، ومع الحكم المتعلق بالجمال أيضا»[1]، كما أنّ المنهج الجمالي هو ذلك المنهج الذي يقيم العلاقة بين المبدع والمتذوق، وأنّه نقد يهدف إلى تفسير وتحليل وتحسين العمل الفني، « فهو صفة تتجلى في الأشياء بنسب متفاوتة، وهو في حركة نشيطة مستمرة، أي متحركة وغير ثابتة، تتأرجح وتختفي تدريجيا، وهو كذلك متغير، لأنه شيء محسوس»[2]، ولهذا تختلف الآراء حول مواطن الجمال غالبا.

وقد أشار نبيل خالد أبو علي إلى أهمية المنهج الجمالي في كتابه "البحث الأدبي واللغوي"، من خلال قوله «وأهمية علم الجمال بالنسبة للنقد أشبه بأهمية القواعد بالنسبة للغة، لأنّ الناقد الجمالي يحكم على قيمة الأعمال الفنية وفق هذه القواعد ووفق ذوقه وإحساسه بالجمال»[3]، وفي هذا إشارة إلى أن حلقة الوصل بين الإبداع والمتذوق هي علم الجمال، وبهذا يحاول المبدع أن يقدمّ نصا يرقى إلى أعلى مراتب الجمال، ومن هنا يستطيع الناقد الجمالي الولوج إلى عالم النص، والبحث فيه من خلال ذوقه وإحساسه.

وفي تعريف آخر للمنهج الجمالي، وجدنا أنه «علم موضوعه إصدار حكم قيمي يطبق على التمييز بين ما هو جميل، وما هو قبيح»[4]، ومن هذا التعريف تتضح العلاقة بين علم الجمال وذات المتذوق، وبهذا يمكننا اعتبار الجمال شعور، لأنه من خلاله يمكن للمتذوق فهم الجمال بمشاعره، ومن هنا يتبادر إلى أذهاننا احتمال اختلاف الآراء وتضاربها حول جمالية التجربة الإبداعية من عدمها، فليس بالضرورة ما يعجب متذوق ما يعجب متذوق آخر، فاحتمال أنّ ما أُعجب به هذا قد لا يُعجب به آخر، وبهذا تتأكد علاقة علم الجمال بذات المتلقي، وبمشاعره ومن هنا نستطيع الوصول إلى تأكيد فكرة ارتباط الجمال بشعور الإنسان، وهذا ما يثبته رأي علي عبد المعطي محمد القائل: « ومن ثمّ فالاتجاه الجمالي هو ذلك الذي يكون لدينا فيه شعور، وذلك الشعور يكون في موضوع ما»[5]، فمن خلال ما أشار إليه نستطيع القول أنه لا يمكن الخروج عن ربط الجمال بالمشاعر.

ومن هنا يمكننا الإشارة إلى أنّ موضوع علم الجمال يتحدّد كالآتي:

-**<u>أولا</u>**: البحث في مختلف الكفايات الجمالية التي يطمح إليها الإنسان عبر حضارته المتعاقبة وتعميق معرفتها بالإنسان نفسه، وما يتغيّر من حاجاته الجمالية والذوقية عبر تاريخه الطويل.

1- شاكر عبد الحميد، المرجع السابق، ص 14.

2- كريب رمضان، فلسفة الجمال في النقد الأدبي "مصطفى ناصف نموذجا"، ديوان المطبوعات الجامعية، بن عكنون- الجزائر، 2009، ص 17.

3- نبيل خالد أبو علي، البحث الأدبي واللغوي: طبيعته، مناهجه، إجراءاته، دار الكتب العلمية، ج1، ط1، 2013، ص2.

4- بول آرون وآخرون، معجم المصطلحات الأدبية، تر: محمد حمود، مجد المؤسسة الجامعية للدراسات، بيروت، لبنان، ط1، 2012، ص762.

5- علي عبد المعطي محمد، تيارات فلسفية معاصرة، دار المعرفة الجامعية، الإسكندرية، 1984، ص230.

-**ثانيا**: يتناول هذا العلم النظريات الفلسفية حول الأدب والموسيقى والرسم والنحت والفنون عموما[1].

يتضح من خلال هذا أنّ علم الجمال هو ذلك العلم الذي يهتم بالقيم التي تبحث عن الجميل الذي يميّز النفس البشرية ويعبّر عنها، خصوصا ما تعلّق بالإبداع الأدبي خاصة والفني على وجه العموم.

ومما لا يمكن إغفاله هو الإشارة إلى أنّ الجمال متعلق بالذوق بشكل كبير، « فلا شأن له بالحجج والبراهين والأدلة وتكون صلة الذوق بالحقيقة من حيث جمالها لا من حيث البرهنة عليها، فالحقيقة حقيقة سواء أعجبتك أم لم تعجبك، غير أنّ الحقيقة التي في صورة قبيحة لا يسهل نفادها إلى النفوس، وعلى العكس من ذلك لو صيغت في صورة جميلة»[2]، ومن هذا نتوصل إلى أنه لا يمكن لعلم الجمال أن يحتكم إلى العقل، فالجميل أمر لا مفهوم له أي أنه لا يخضع للعقل بل هو إمتاع، وقد يقتضي الحكم على الجميل الصدق الكلي، فهو بالتالي يستند على الذوق الذي هو الإحساس بالجميل والشعور باللذة، ومن ثمّ لا يمكننا أن نخضع الجمال إلى قوانين العقل.

فالحسّ هو المسؤول عن تفسير الأعمال الفنية الجمالية، شريطة ألا يكون للجميل غرض مطابق لحاجة أو منفعة، وهو ما أكّد عليه كانط حينما أقرّ بأنّ الجميل « يتّصف بالجمال دون أن يتعلق بغاية معينة لأنه لا يبتغي غاية أخرى سوى اكتماله وانسجامه الذاتي»[3]، فهو في هذه الحالة لا يفصل بين العلاقة الخلقية والاجتماعية، فالغاية تحققهما معا، إذ يجب أن نعترف بأنّ ما هو جميل هو بالضرورة ممتع، وهذا ما أشار إليه كلّ من أوغسطين وتوماس الأكويني في تعريفهما للجمال على أنه «هو الذي يدخل البهجة والسرور في النفوس عندما يرى، وهو مظهر متغيّر للجمال الأعلى الخالد –الله– الذي هو مصدر كلّ جمال، وما الطبيعة إلا وجه لنفسه العظيم»[4]، ومن هنا نصل للقول أنّ الجمال إحساس ذاتي يعود إلى نفسية المتذوق، لا يحتكم إلى مقاييس عقلية.

ولكي يستطيع الناقد الجمالي الاعتماد على المنهج الجمالي عليه أولا «دراسة التصورات الإنسانية عن الجمال من جهة، والإحساس بها من جهة ثانية، ثم إصدار الأحكام عليها من جهة ثالثة، ومن ثم يتحول التعريف بالجمال إلى ثلاثة مراحل عامة يكتمل بها تعريفه، هي: مرحلة التصور ثم مرحلة الإحساس ثم مرحلة الحكم»[5]، فكلّ ناقد جمالي ينبغي عليه البحث في هذه المراحل والاعتماد عليها، ليكون نقده ممنهجا.

علم الجمال أو المنهج الجمالي لم ينشأ من عبث ، بل كانت له إرهاصات عديدة عند الغرب وعند العرب منذ القدم، فإذا عدنا إلى التاريخ، فإننا نجد أنّ الإغريق هم الأوائل الذين اهتموا بالجمال على غرار الشعوب

1- هادي نهر ومحمد السنطي، التذوق الأدبي، دار الورق، عمان- الأردن، ط1، 2012، ص99.

2- كريب رمضان، فلسفة الجمال في النقد الأدبي "مصطفى ناصف نموذجا"، ديوان المطبوعات الجامعية، بن عكنون- الجزائر، 2009،ص 20.

3- إيمانويل كانط، نقد ملكة الحكم، 1790، تر: سعيد الغانمي، منشورات الجمل، بيروت- لبنان، ط1، 2009، ص123- 165.

4- جبران سليم جبران، كيف أفهم النقد؟، منشورات دار الآفاق الجديدة، بيروت، 1982، ص53، نقلا عن كريب رمضان، المرجع السابق، ص 22.

5- علي عبد المعطي محمد، رواية عبد المنعم عباس، الحس الجمالي وتاريخ التذوق الفني عبر العصور، دار المعرفة الجامعية، الاسكندرية، 2005، ص187.

الأخرى، فقد اعتنوا به «عناية فائقة، وكان الجمال بجانب الخير والحق، وأهمّ ما يشغل فلاسفتهم ومفكريهم، وفي محاورات أفلاطون مادة وفيرة، في محاولة إدراك الجمال وفهم طبيعته»[1]، وهو الذي يرى بأنّ الجمال لا يظهر على الأرض بالصفة التي هو عليها في عالم المثل، ولا بد للإنسان أن يجتهد للاقتراب منه، وقد اتفق أرسطو مع أستاذه في هذا الرأي، إذ عرّف الجمال على أنه يجب أن يكون أجمل مما وصف به في الواقع، وأنّ الفنون الجميلة لون من ألوان المحاكاة وأنه يكمن في تناسق التكوين، وهو أسمى من الحقيقة التي يحاكيها.

هذا من جهة، وإذا ما بحثنا عن المنهج الجمالي في التراث العربي نجده مندسا في العديد من إبداعات العرب الجاهليين، وحتى عند النقاد القدماء الذين استحسنوا الشعر واستهجنوه، والواضح أنّ نظرة وتصورات وفكر الإنسان العربي تختلف عن تصورات ومفهوم وفلسفة الإغريق حول الجمال، وذلك راجع إلى البيئة وإلى المحيط الاجتماعي والسياسي لكلّ منهما، فكما هو معروف عن العربي «كان يعرف الجمال بصورة أو بأخرى، ولكنها كانت المعرفة الأولية أو الساذجة، التي يشترك فيها جميع الناس، أو لنقل أنها لم تكن المعرفة الواعية، أو بلفظ أدق: المعرفة الناتجة عن تأمل وتركيب، وإذا كنا نستبعد أن يكون العربي في تلك العصور المتقدمة قد عرف الجمال، ذلك النوع من المعرفة، فليس لذلك إلا لأنّ مظاهر حياته الفكرية، في أسمى مكان وصلت إليه، تتمثل في إنتاجه الفني أو الشعري على وجه التحديد»[2]، فقد كان الشاعر يستعمل شعره للتعبير عن ما التقطته عينه من جمال، وكان الجمال الحسي هو أبرز ما عبّر عنه الشاعر الجاهلي، فإذا رأى جميلا يقول فيه شعر، كما حصل في شعر الغزل مع الكثير من الشعراء الجاهليين، فقد كانوا يهتمون بالمظهر الخارجي الجميل للمرأة دون الخوض في الحديث عن الجمال المعنوي.

كان معروفا عن الشاعر الجاهلي أنه يهتم بالجانب الحسي خصوصا عند المرأة، ومع تقدم الزمن وظهور الإسلام، أخذ التفكير في الجمال والبحث فيه منحا آخر، فالاهتمام بنشر الدعوى الإسلامية فتحت بابا لاحتكاك العرب بغيرهم من الأمم الأخرى، فتعرفوا على بيئات أخرى، وثقافات مغايرة لثقافتهم، وانفتحت عقولهم على مجالات جمالية أخرى خارجة عن الشعر، فاهتموا « بالفنون والجماليات بشكل كبير، على الرغم من ضيق النظرة إلى الفن في العالم الإسلامي، وما فرض على بعض أنواعه من تحريم، إلا أنه لا يمكن أن نتجاهل دور المسلمين الإبداعي في مجال الخلق الفني، أو نتغافل عن ذكر إسهاماتهم الفنية في الحضارة وفي التاريخ، وفي تاريخ الوعي الجمالي والفني، لقد تميزت فلسفة الجمال الإسلامية بكثرة مؤلفاتها الهندسية، فقد برع المسلمون في الهندسة والعمارة، وكذلك فن الزخرفة»[3]، فمن هنا يمكننا القول بأنّ العرب أدركوا معنى آخر للجمال ولتذوقه، غير الشعر الذي تربع على

1- عز الدين إسماعيل، الأسس الجمالية في النقد العربي، عرض وتفسير ومقارنة، دار الفكر العربي، القاهرة 1992، ص 14.

2- المرجع نفسه، ص 109.

3- علي عبد المعطي محمد، رواية عبد المنعم عباس، الحس الجمالي وتاريخ التذوق الفني عبر العصور، ص 58.

عرش التفكير العربي، كما أنهم أيضا توجهوا للبحث في القرآن الكريم، والتدبر في الجماليات التي احتواها هذا النص المعجز.

أخذ الاهتمام بمفهوم الجمال يتطور من فترة إلى أخرى وصولا به إلى منتصف القرن الثامن عشر عند (ألكسندر جوتيب باومجارتن Alexander Gottlieb Baumgarten)، تشبّع هذا الناقد بفلسفة الإغريق خاصة عند أفلاطون وأرسطو، وبحث في الجمال، فتوصل إلى النظرية الاستطيقية، وهي كلمة اشتقها من اللغة الإغريقية "Aisthetikos"، تعني الإدراك الحسي، كما أنه قدم تعريفا لهذه النظرية مؤكدا على أنّ علم الإستطيقا هو «علم المعرفة الحسية، ونظرية الفنون الجميلة، وعلم المعرفة البسيطة، وفن التفكير على نحو جميل، وفن التفكير الاستدلالي»[1]، وتهتم هذه النظرية بالبحث عن مصطلح دقيق يعبّر عن علم الجمال، فهي غالبا ما تستعمل كلمة فن وجمال وإستطيق للتعبير عن معنى واحد، غير أنّ لكلّ مصطلح منها دلالة.

فالفن على سبيل المثال يعبّر عن خلق موضوعات أو أشياء من خلال المجهود البشري الفكري والجسدي، كالموسيقى والزخرفة والنحت وغيرها، في مقابل ذلك نجد الجمال، الذي يعد أوسع وأكبر دلالة من هذا، أما الإستطيقا فهي تعني الإدراك، الذي ينقسم بدوره إلى قسمين: إدراك علمي ذو فائدة، وإدراك إستطيقي نعرّفه بأنه «انتباه، وتأمل متعاطف منزه عن الغرض لأي موضوع على الإطلاق»[2]، هذا التعريف يصل بأذهاننا إلى أنّ النظرية الاستطيقية تتطلب انتباه وتأمل من أجل الوصول إلى ما يبحث عنه الناقد الجمالي، حيث سعى باومجارتن إلى وضع أسس وقوانين تحكم هذه النظرية، وتؤطرها وركّز على ضرروة الفصل بين الإدراك الحسي والتفكير الصرف. فالإدراك الحسي عنده «فيه كثير من الغموض على حين أنّ التفكير الصرف واضح كلّ الوضوح، وسبب هذا الغموض، هو أنّ الجميل يكون في الأجزاء الغامضة من الوعي البسيط، وبذلك أصبح هناك نوعان من المعرفة: معرفة حسية غامضة (إستطيقا)، ومعرفة عقلية واضحة (منطق)، وتختلف الحقيقة المنطقية عن الإستطيقا في أنّ الحقيقة الميتافيزيقية أو الموضوعية تتمثل حينا في العقل، عندما تكون حقيقة منطقية بالمعنى الضيق، وحينا ما يشبه العقل وملكات الإدراك البسيطة عندما تكون إستطيقا»[3]، ومن هنا يتضح أن الإستطيقا أو علم الجمال تهتم بما يخرج عن منطق التفكير العقلي، أي أنها تهتم بمنطق الخيال الفني، باحثة عن مواطن الجمال فيه.

1- عز الدين إسماعيل، الأسس الجمالية في النقد العربي، عرض وتفسير ومقارنة، دار الفكر العربي، القاهرة 1992، ص 15.

2- جيروم ستولنيتز، النقد الفني دراسة جمالية، تج: فؤاد زكريا، دار الوفاء، الإسكندرية، ط1، 2007، ص60.

3- عز الدين إسماعيل، المرجع السابق، ص 16.

II- فلسفة الفن والجمال:

اهتم الفلاسفة والنقاد بعلم الجمال منذ القدم، وحاولوا البحث عن قوانين وقواعد تضبطه، إلا أنهم توصلوا إلى نتائج تستبعد ذلك الطرح، وما يؤكد ذلك هو أنّ «كلّ فرد يقوم بتحديد مقاييس الجمال الخاصة به، ومن ثمّ فهو يستمتع به من وجهة نظره التي قد تختلف مع غيره إلى درجة التناقض، ومعنى هذا أنّ الجمال ليس صفة مطلقة، لكنّه مسألة نسبية بحت، فما قد يراه شخص ما جميلا قد يكون قبيحا أشدّ القبح بالنسبة لشخص آخر»[1]، وبالتالي لا يمكن لأي أحد أن يحدّد قواعد وضوابط لعلم الجمال، ما دام متصلا بالذات الإنسانية، فكما ذكرنا سابقا أنّه ليس بالضرورة ما يعجب أحدا ما قد يعجب الآخر، ومن هنا يجد الناقد صعوبات في تحديد ضوابط وقوانين تحكم المنهج الجمالي، كما فعل مع جل المناهج السياقية والنسقية المعروفة في الساحة النقدية، لأنّ أغلب هذه المناهج تعتمد على الموضوعية، ولا تتحكم فيها الذاتية إلا في بعض الأحيان، بينما المنهج الجمالي يعتمد على الانطباعية بالدرجة الأولى.

أقرّ بعض النقاد أنّ المنهج الجمالي تتحكم فيه علوم معينة، يقولون في ذلك: «إنّ علم النفس، وعلم الاجتماع، وتاريخ الفن هي علوم من شأنها أن تجيب على أسئلة الفن وقضاياه. في الواقع إنّ أهمية مثل هذه العلوم في دراسة المسائل الفنية أمر لا مجال للشك فيه، فلعلم النفس دور في هذا المجال، فهو يقدّم تفسيرا وتحليلا واضحين للحالات النفسية والآثار الفنية، ولعلم الاجتماع أهمية في تسليط الضوء على أصل الفن وعلاقته بالنظم الاجتماعية الأخرى، كما أنّ لتاريخ الفن مجاله في إظهار تطوّر أساليب الفن»[2]، لكن من العبث القول أنها تتحكم في تحديد عمل الفن، رغم أهمية الإسهامات التي تقدمها له، « وحدها فلسفة الفن أو "علم الجمال" هو الذي يقدم خلاصة ما توصلت إليه العلوم والمعارف معتمدا عليها في الإجابة على الأسئلة المتعلقة بالقيمة الفنية، فهو أي علم الجمال يلجأ إلى كلّ ميادين البحث الأخرى مسترشدا بها ومستفيدا منها في اختيار معنى القيمة»[3]. ومن هنا يتضح أنّ علم الجمال هو علم قائم بذاته، إلا أنه يلجأ إلى العلوم الأخرى من أجل الاستفادة منها والبحث عن مواطن الجمال فيها، وهو ما يركز عليه الفيلسوف بار تلمي (bre thelemy) (1793- 1884م)، في قوله: «

1- كريب رمضان، فلسفة الجمال في النقد الأدبي "مصطفى ناصف نموذجا"، ديوان المطبوعات الجامعية، بن عكنون- الجزائر، 2009، ص 29.
2- رياض عوض، مقدمات في فلسفة الفن، جروس برس، طرابلس- لبنان، ط1، 1994، ص20.
3- المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

لا يمكن إخضاع الفن لأي مذهب وإلا تدهور، ولا يمكن على وجه الخصوص أن يتقيّد بقواعد الأخلاق العامة»[1]، لأنّ هذا يعدّ نفيا للفن نفسه.

ومن جهة أخرى نجد عز الدين إسماعيل يقرّ هوّ الآخر بأنّه لا يمكن إخضاع علم الجمال لقوانين تحكمه، حيث «إن الإحساس الجمالي البحث هو الذي يجعل الفنّ أو الجمال موضوعيا، وتتحكّم فيه قوانين مطلقة، وهو بذلك يستبعد أية غاية خارجية، فالفنّ من حيث هو فنّ مستقل عن المنفعة، وعن الأخلاق على السواء، كما هو مستقلّ أيضا عن كلّ قيمة عملية»[2]، وفي هذا إشارة إلى أنّه يمكن أن يصبح علم الجمال موضوعيا، وذلك من خلال الإحساس الجمالي، دون اللجوء إلى العوامل الخارجية، كالعوامل الاجتماعية مثلا.

وبهذا يمكننا القول بأنّ فلسفة الفن أو علم الجمال «هو الذي يضمن للعمل الفني في النهاية قدرته على التأثير، وهذه القدرة على التأثير في نفس الإنسان المستقلة تماما عن الظروف التاريخية حتى عن تلك التي شهدت ولادة هذا العمل الفني»[3]، فمن التعسف القول بأنّه يمكن إخضاع علم الجمال إلى قوانين وضوابط تحكمه، ومن التعسف أيضا الإقرار بأنّ هناك عوارض تتحكم في علم الجمال وتسوقه، بل إنه مستقل عن كلّ ما هو خارج عن الذات الإنسانية.

أيد العديد من النقاد هذا الرأي القائل بأنّ من المستحيل فرض قوانين وقواعد تتحكم في علم الجمال، إلا أنّ هناك فريقا آخر حدّد ماهية الجمال من حيث له قواعد وخصائص باطنة ومعنوية، وقد أسهم في هذا الرأي الفيلسوف كروتشه (Benedetto Croce) القائل: «أنه لا يمكن للفن أن يكون ظاهرة فيزيائية أو واقعة طبيعية، ومن هنا فالجمال ظاهرة فنية حقيقية روحية بحتة لا تقبل القياس، وعليه فلا يمكن أيضا أن يكون الفن فعلا نفعيا»[4]، يرفض كروتشه من خلال قوله هذا كلّ ما له علاقة بالمنفعة واللذة، كما لا يخضع الفن للأخلاق، لأنه لا يمكن أن تتحقق صورة الفن إذا كان موجها بأي صفة من الصفات، وهو هنا يعتبر الفن علم يمكن أن تقيس عليه بقي العلوم الوضعية كالرياضيات، والفلسفة والدين والتاريخ، ومهما يكن فإنّ اختلاف الأذواق شيء حقيقي ثمّ إنها مفاهيم عامة تنقصها الدقة.

1- جان بار تلمي، بحث في علم الجمال، تر: أنور عبد العزيز، مؤسسة فرانكلين للطباعة والنشر، دار النهضة، مصر، ط1، 1970م، ص461- 464.

2- عز الدين إسماعيل، الأسس الجمالية في النقد العربي، عرض وتفسير ومقارنة، دار الفكر العربي، القاهرة 1992، ص 126.

3- إياد محمد صقر، معنى الفن، دار مأمون، عمان – الأردن، ط1، 2010 ص 102.

4- بندتو كروتشه، المجمل فيس فلسفة الفن، تر: سامي الدروبي، المركز الثقافي العربي، بيروت-لبنان، ط1، 2009، ص28.

III- مقاييس الجمال:

كلما صادف الحديث علم الجمال يطرح السؤال عينه، هل الجمال علم قائم بذاته؟ هل يعتمد مقاييس ومعايير، يمكننا اعتمادها في الحكم عليه؟ فقد اختلفت الإجابة كالعادة، فهناك من اعتبره علمًا وسمي بعلم الجمال، وأسس له وضبطه وفق قواعد وقوانين ومعايير لنقده أي عمل فني جمالي إبداعي، وهناك من أنكر عليه هذه الصفة وجرده منها، وقد ذهب أحدهم إلى القياس على ما يلي: "إما الاستناد إلى آراء علماء الجمال والفلاسفة وإما بمقارنة الأعمال الفنية بعضها ببعض، وإما بالاعتماد على الطبيعة لأنها تبدو في الكثير من الأحيان المعيار الوحيد الذي نقيس به العمل الفني الجميل"[1]، وهذا ما رآه فريديريك هيغل في كتابه مدخل إلى علم الجمال.

ولكن تبقى هذه المقاييس راجحة متغيرة لا يمكننا الاعتماد عليها اعتمادا كليا، لأن آراء العلماء والفلاسفة مختلفة، وفي هذه الحالة نحكم على العمل الفني لذاته من ناحية، أما من ناحية أخرى فهناك عنصر الطبيعة التي أنكر بعض الفلاسفة محاكاتها ومن هنا فلا يمكن اعتمادها كمقياس يقاس عليه للحكم على العمل الفني أو الجميل، وعليه فإن الحكم الجمالي سيظل حكما فرديا ذلك أن هناك عوامل كثيرة تدخل في عملية الحكم والتي نرجعها بالدرجة الأولى إلى شخصية المتأمل، فنانا كان أو ناقدا أو حتى مشاهدا عاديا، فغلبة عنصر الذوق في إصدار الأحكام مرتبطة في الأصل "بالثقافة الفنية والقيم الجمالية التي يهتم بها، وحتى طبيعة الموضوع التي تؤثر في حالته النفسية"[2]، ومن هنا ندرك مدى الاختلاف في الآراء وإصدار الأحكام بحكم أنها مسألة شخصية.

والعمل الفني هو أن ترتبط أجزاءه فيما بينها لتكون كلا واحدا وهذا حتى لا يكون ناقصا أو مفتقرا لشيء يكمله، إن هذا المبدأ يفضي إلى تحقيق الوحدة بين كل من شكل ومضمون العمل الفني، وتجتمع عناصر العمل الفني وتتضافر لتعبر عن معنًا معين وقد يكون الاختيار الأنسب للموضوع هو السبب في الكشف عن التعبير رغم أن لفظ التعبير من أكثر الألفاظ تداولا إلا أنه وبخاصة في مجال الفن يكتنفه الكثير من الغموض. فالفنان هو ذلك الخالق الذي ينظم العالم عن طريق مجموعة من الوسائط الإستيتيقيا الخاصة، وليست عبقرية الفنان أن ينقل الواقع بأمانة وإنما عبقريته في أن يعبر عن الواقع بعمق[3]، إن للفنان دورا كبيرا في تحقيق هذه العملية الجمالية معتمدا في ذلك على كل الوسائط، لأن التعبير بلغة الجمال إبداع فني ونشير على سبيل المثال "اعتماد اللغة يعطي نتاج أدبي كالشعر وإذا كانت النغمة كان التعبير بالموسيقى"[4] على حسب رأي شوبنهاور، فقد عبر عن قوة التعبير وجماله التي ترفع الفن إلى أعلى وأسمى درجاته، فالجدير بالذكر أن المادة والشكل يعتمد كلاهما على

1- فريدريك هيغل، المدخل إلى علم الجمال. تحقيق: جورج طرابيشي. دار الطليعة للطباعة والنشر، بيروت، لبنان، ط-3، 1988م، ص 17.

2- عبد الرؤوف برجاوي: فصول في علم الجمال. دار الآفاق العربية، بيروت لبنان، ط-1، 1981م، ص 31-32.

3- إبراهيم زكريا، فلسفة الفن في الفكر المعاصر. دار مصر للطباعة، القاهرة، مصر، ط-1، 1966م، ص 49.

4-عبد الرحمن بدوي، خلاصة الفكر الأوروبي -شوبنهاور- سلسلة الفلاسفة، وكالة المطبوعات الكويت، دار القلم، بيروت، لبنان، ط1، 1942م، ص 158.

الآخر لأنه لا وجود لواحد بمعزل عن الآخر، وقد أكدّ هيغل على "أن المفهوم الفلسفي للجميل إنما يدل على طبيعته الحقيقية، إذ يجب أن يحتوي ويظم داخل ذاته كلا الجانبين لأنه يوجد الكلية الميتافيزيقية مع دقة الجزئية الحقيقية"[1]، لأن المسألة كلها لا تتعدى استيعاب المفهوم الفلسفي للجميل.

إنّ جون هوسبرس (Jhon Hospers)[2] من الفلاسفة الذين أقروا بوجود اختلاف كبير في تحديد ماهية الأسس الجمالية الفنية، إذ أنه يرى « أن معظم التفسيرات العلمية التعبيرية يكتنفها الغموض والتشوش، لأن هذه العملية تبدأ في ذهن الفنان ويتم تطورها بوضوح مما يحيلك على مسألة التأمل»[3]، فيما يرى صامويل ألكسندر (Samuel Alrxander)[4] نفس الرؤية تقريبا وهذا عندما قال « بأنّ عمل الفن لا يصدر عن خبرة خيالية ومكتملة، يجيء العمل الفني فيكون بمثابة صورة مقابلة لها، وإنما يصدر عن استثارة انفعالية تدور حول الموضوع، فقصيدة الشاعر إنما تعتصر منه تحت تأثير الموضوع الذي يستثيره»[5]. أي أن العملية الفنية تبدأ بأن يتأثر الفنان أو الشاعر بموضوع محدد ثم يدخل إلى مجال التجربة الشعرية، لأن الفنان يتعامل مع الموضوع الجمالي انطلاقا من خبرة اكتسبها في الواقع الذي عاشه أو من الملاحظة وفي الوقت نفسه مستحضرا لجميع خبراته السابقة عن المواد والأشكال وتكون هذه الأشياء ماثلة في ذهنه مما بيعت داخله حالة من الانفعال وتكون النتيجة هي هذه الصورة الإبداعية.

ويرى كاسيرر أن الفن مظهر من مظاهر الحضارة، بما فيها الأسطورة والدين واللّغة والتاريخ والعلم، إذ يعتبره نشاطا حضاريا لا "يقتصر على محاكاة الطبيعة بل يقوم أصلا على تمثيل الواقع"[6]، إن الحديث عن الفن هو حديث مباشر عن الحرية لأنه وسيلة من الوسائل التي يعتمدها الفنان للتعبير دون أي وسائط عن الحرية التي يملكها، أو حتى تلك التي يحلم بها.

1- ينظر: فريدريك هيجل، علم الجمال وفلسفة الفن، محاضرات عن الفن الجميل. ترجمة: مجاهد عبد المنعم مجاهد، مكتبة دار الكلمة للنشر والتوزيع، القاهرة، ط-1، 2010م، ص 55.

2- جون هوسبرس (Jhon Hospers): هو فيلسوف أمريكي متحرر ولد في (09 يونيو 1918)، وكان أستاذ للفلسفة في جامعة جنوب كاليفورنيا، كلية بروكلين، وجامعة ولاية كاليفورنيا في لوس أنجليس، وهو خريج جامعة ايوا وجامعة كولومبيا، علم الفلسفة وعلم الجمال، وهو مؤلف العديد من الكتب والمقالات حو الجماليات والأخلاق والفلسفة السياسية، وتوفي في (12 يونيو/ حزيران 2011).

3- Jhon Hospers: the Concept of aesthetic Expression In wetz Morris ed of problems In Aesthetics 4-Macmillan-publishing in New York 1970, p 222, and Cooling Wood, R.G, the principles of art, p109, Outed From bid راجع الترجمة بالعربية كتاب كولونجوود، ص141-142.

4- Samuel Alrxander صامويل ألكسندر: هو فيلسوف بريطاني، تاريخ ميلاده (06 يناير 1859-13سبتمبر1938) بأستراليا، من الواقعيين الجدد، وهو واضع النظرية المثالية في التطور المفاجئ، كان ألكسندر يعتقد أن الزمان والمكان هما المادة الأولية للوجود.

5- ديوي جون، الفن خبرة. تر: زكريا إبراهيم، مراجعة: زكي نجيب محمود، دار النهضة العربية، القاهرة، مصر، ط-1، 1963م، ص 112.

6- مجاهد عبد المنعم مجاهد، فلسفة الفن الجميل، مكتبة الأنجلو المصرية، ط1، 1905م، ص 57.

يضيف كاسيرر قائلا: « إننا لا نستطيع أن ندرك المعنى الحق والوظيفة الحقة للفن إلا حين نرى الفن اتجاها خاصا، أو توجيها جديدا لأفكارنا وأخيلتنا ومشاعرنا»[1]، فالفن إذًا يعطينا صورة للحقيقة الواقعية أغنى وأشدُ حيوية وأكثر ألوانا، كما يمنحنا بصرًا ناقدًا ومن هنا فالفنان هو الذي يملك القدرة على تحطيم مادة الأشياء الصلبة في مخيلته لتكون هذه العملية هي استكشاف لعالم جديد من الصور. وقد شنّ (فيرون Veyro)[2] عليها أي (الصورة) هجوما شديدًا بوصفها سطحية متجاهلة لكل الأبعاد الحقيقية، إذ يعتقد أن الفن لا يحاكي بل أنه يعبر، وحتى يتحقق التعبير الجمالي أصبح لزاما على أي عمل فني أن يكون مفعما بالمشاعر الجياشة والانفعالات.

IV- أسس المنهج الجمالي:

يعتبر المنهج الجمالي من أبرز المناهج التي اعتمدها النقاد المحدثين في دراساتهم للإبداعات، فكما هو معروف أنّ لكلّ منهج من المناهج النقدية أسس ينبني عليها، والمنهج الجمالي هو الآخر لا يخلو من ذلك، وقد انقسمت أسس المنهج الجمالي إلى قسمين: أسس نقدية وأخرى فنية.

أما عن الأولى فيجب على الناقد إتباعها والخضوع لها من أجل ضمان نقد ممنهج لا يخرج عن النطاق الجمالي، منها: اعتبار النص العتبة الأولى للعمل عليه، واعتباره المحور الأساسي لممارسة النقد الجمالي، دون الأخذ بعين الاعتبار ما يخرج عنه من سياقات « فالجمالية تنكر القيمة الخارجية والخلقية والدينية والفلسفية للعمل الأدبي لأنها لا تؤمن بأية جدوى من ورائه»[3]، ومن هنا يتضح عمل فلسفة الجمال الفني المعاصرة فرغم « اختلاف مواقفها تلح على أنّ المنظور الوحيد للعمل الأدبي هو الإدراك الجمالي الخالي من أية غاية»[4]، كما أنّه لابدّ على الناقد أن يتحلى بصفات كعمق التفكير والفطنة والحس المرهف، ليستطيع التعرف على الجماليات المبثوثة داخل النصوص الإبداعية، ولكي يستطيع مقاربة النصوص مقاربة صحيحة.

أما عن الأسس الفنية للمنهج الجمالي فهي تنصبّ حول قضية الشكل والمضمون، فمن المعروف أنّ المنهج الجمالي اهتمّ بالشكل الفني الذي يعتبر المحدد لنوع النص، شعريا كان أو غير ذلك، يبحث من خلاله الناقد الجمالي في موسيقى النص وألفاظه وصياغة عباراته، وصولا إلى أحاسيس الأديب وما يختلج في نفسه، ثم بعد ذلك ينطلق في البحث في مضمون النص الإبداعي، وبهذا يضع الناقد الجمالي الشكل في المقام الأول ثم بعد ذلك ينتقل إلى المضمون أو المعنى.

1- المرجع السابق، مجاهد عبد المنعم مجاهد، فلسفة الفن الجميل، ص 58.

2- فيرون (Veron): زعيم الشك اليونان فيرون بن بلستارك الفقير حولي 365 قبل الميلاد في قرية إبليس بلد السفسطائي، ويعد فيرون تلميذ سقراط، استغل نقاشا منذ نعومة أظفاره، وأنصرف من النقش إلى الفلسفة؛ غير أنه نشأ ومات فقيرًا، وعمره تسعين عاما، بقلم الكاتب: محمد محمود زيتون، مجلة الرسالة، العدد 873، بتاريخ: 27 مارس 1950.

3- عبد الكريم هلال خالد، أسس النقد الجمالي في تاريخ الفلسفة، منشورات جامعة فاريونس، بنغازي- ليبيا، ط1، 2003، ص 111.

4- أميرة حلمي، فلسفة الجمال (نشأتها وتطورها)، دار الثقافة للنشر والتوزيع، ط3، 1983، ص94.

يعتبر الاهتمام بالشكل والمضمون من أهم الأسس التي ينبني عليها المنهج الجمالي، لذا ارتأى الناقد الجمالي أن يهتم بالشكل الذي يعتبر المطية الأولى للنص ولا يغفل المضمون، لأنهما يعتبران وجهان لعملة واحدة، فهما بذلك يشكلان وحدة متكاملة ومتجانسة، فإذا ما أخذنا على سبيل المثال نصين من جنس واحد، لهما الإيقاع نفسه، والوزن نفسه، والموسيقى نفسها، وأردنا الفصل بينهما أيهما أجمل، فإننا نعود إلى المضمون وإلى المعاني المتولدة داخل النص، وبهذا لا يمكننا إغفال أهمية المضمون ودوره في تجميل النص.

ولكن الوصول إلى مضمون النص ليس بالشيء السهل أو الهين، لأنّ الأديب دائما ما يحاول بث رسائل مشفرة داخل نصه الإبداعي، خصوصا بعد تعرف الأديب على أسس النقد الجمالي الذي «أضفى على شعور الأديب والفنان إحساسا قويا بأهمية الكلمة ومدى فاعليتها(...)، واعتبر دعاة المنهج الجمالي العمل الأدبي كائنا لغويا قائما بذاته، كما اهتموا بالعنصر البنائي فيه وتحديد القيم الجمالية»[1]، من خلال اهتمامهم بالمضمون والعمل على تتبع مواطن الجمال داخله واستخراجها، لذا على القارئ أو الناقد أن يتحلى بالصبر و أن يكون متمكنا ومتمرسا ليستطيع فك شفرات النص، وليصل إلى المعنى الباطن متجاوزا المعنى الظاهر لذلك النص، وليصل إلى ذلك يجب عليه أن يجرّد النص من دلالاته المباشرة والبحث عن خلفياته ورموزه، وبهذا يستطيع الناقد تحقيق مبدأ من مبادئ المنهج الجمالي، وهو الكشف عن خبايا النص والرسالة التي بثها الأديب، وبالتالي الوصول إلى المتعة الحقيقية.

ومن الأسس الفنية للمنهج الجمالي أيضا نجد الأسلوب الخاص بالشاعر أو الأديب، وطريقة انتقائه للمفردات والألفاظ، فلكلّ أديب أو شاعر قاموسه أو معجمه الخاص به، يميّزه عن غيره من الأدباء والشعراء، والقيمة في هذا تتضح من خلال طريقة توظيفها في النصوص، فكما هو معروف أنّ الألفاظ العربية كثيرة يستعملها العامة والخاصة، إلا أنّ طريقة تفنن الشاعر أو الأديب في استعمالها واللعب بها، هي التي تحدد قيمة هذا العمل، لذا يمكننا القول « أنّ الحكم الجمالي مرهون بوجود رغبة لا شعورية مستترة وراء أحداث وتطورات العمل الفني الذي يقوم باستخدام كلّ الوسائل الممكنة(...) ويضع في إطار جميل تلك المضامين»[2]، وهذا راجع إلى نظرة الشاعر أو الأديب للقضية التي يحاول التطرق لها وإيمانه بها.

1- أحمد فلاق عروات، النزعة المثالية في نهج البلاغة، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، 1998، ص 291.

2- إيليا الحاوي، في النقد الأدبي ج2، دار الكتاب اللبناني، بيروت، ط4، 1979، ص 09.

V- مصطلح الجمال عند العرب:

إنّ واقع الجمال أفرز عددا من المفاهيم العامة التي لها نظرياتها وأسسها وقواعدها، الذوقية والفكرية، كما أن المذاهب الفكرية الحديثة صار لها نظرياتها الجمالية بعد أن بحثت عن أسس الجمال في عديد الأعمال الفنية على اختلافها. وفي السياق ذاته يعبر العلامة الأديب محمد قطب رحمه الله عن الجمال فيقول: "جمال الاستمتاع بمنظرها فارهة رائعة صحيحة سمينة، وفي الخيل والبغال والحمير تلبية للضرورة في الركوب وتلبية لحاسة الجمال في الزينة في قوله تعالى:﴿ وَالْخَيْلَ وَالْبِغَالَ وَالْحَمِيرَ لِتَرْكَبُوهَا وَزِينَةً وَيَخْلُقُ مَا لَا تَعْلَمُونَ ﴾ [سورة النحل: الآية: 7].

وهذه اللفتة لها قيمتها في بيان نظرة القرآن الكريم، ونظرة الإسلام للحياة، فالجمال عنصر أصيل في هذه النظرة، وليست النعمة هي مجرد تلبية الضرورات من طعام وشراب وركوب الخيل، بل تلبية الأشواق الزائدة على الضرورات، تلبية حاسة الجمال ووجدان الفرح والشعور الإنساني المرتفع على ميل الحيوان وحاجة الحيوان"[1]، فقد جمع سيد قطب بين الجمال المعنوي والجمال المادي الحسي، بمعنى أن الجمال معنوي ومادي وأنّ كليهما متلازمان.

من هذا المنطلق لا نستطيع تقبّل ما ذهب إليه عزالدين إسماعيل في مستهل حديثه عن معرفة العربي للجمال حين رأى أنها كانت لا تعدو أن تكون معرفة أولية ساذجة ولم تكن بالمعرفة الواعية[2]، ومن هنا يطرح السؤال لماذا اختار الله سبحانه وتعالى العرب لبداية رسالته؟ إنّ الإجابة عن هذا السؤال يأخذ شكلان، البساطة والعمق، فتعكس إدراك العربي لمعنى الخير والحق والجمال بالفطرة بعيداً عن العمق الفلسفي الذي وجد في تحديد ماهية الجمال عند الإغريق[3]. لقد اتفق جمهور النقاد العرب على أن الشعر الجاهلي قد بلغ أعلى مراتب البيان الإنساني، وكان هذا الشعر أرضية مهّدت لكلّ ما تلاه من شعرٍ في العصور اللاحقة، لا لشيء إلا لصفائه ونقائه وسخائه وتفرده بمقومات الجمال، وقد أكد ذلك أن التحدي بالإعجاز البياني لكتاب الله كان تحدّيا لهذا الشعر، إذ أن هذا الأخير كان وسيلتهم الأقوى للتعبير عن أحاسيسهم وعواطفهم وعن مظاهر الجمال في مختلف جوانب حياتهم البدوية البسيطة. وقد كان ذلك جليًا فيما تغنى به الشاعر من وصف لليل والخيل والبيداء والمرأة والأطلال، وكان كل ذلك يثير في نفسه شعورًا جميلاً[4]. لقد شهد الشعر العربي حتى استوائه ضروب ومراحل كثيرة من

1- محمد قطب، تفسير في ظلال القرآن، دار الشروق، بيروت، لبنان، 6 أجزاء، ط-32، 1423-2003م، ص 215.

2- عزالدين إسماعيل، الأسس الجمالية في النقد العربي، عرض وتفسير ومقارنة. دار الفكر العربي، القاهرة، مصر، ط-3، 1974م، ص 131.

3- المرجع نفسه، ص 134-135.

4- المرجع السابق، عزالدين إسماعيل، الأسس الجمالية في النقد العربي، ص 135.

التهذيب، حتى نال ذلك الإتقان الذي عرف به في أواخر العصر الجاهلي، أي قبل البعثة بحوالي *مائة وخمسين* تقريبًا.

لقد عرف الشعر الجاهلي مجموعة من العيوب بدليل ما عرف عن إقواء حسان ابن ثابت في شعره، وحين انتقد في ذلك لم يعد إليه، وقد زالت هذه العيوب بفضل النقد[1]. وهذا يوضح دور النقد العربي في ارتقاء الشعر الجاهلي إلى ذروته في الجمال، وحين جاء الإسلام وجه الحسّ البشري إلى الجمال في كلّ شيء، يقول محمد قطب "والفن الصحيح هو الذي يهيئ اللقاء الكامل بين الجمال والحق، فالجمال حقيقةٌ في هذا الكون والحق هو ذروة الجمال ومن هنا يلتقيان في القمة التي تلتقي عندها كل حقائق الوجود"[2]، أي أنّ الفن الحقيقي هو تلك التربة الخصبة التي ينمو فيها كل من الجمال والحق فيسقي أحدهما الآخر ليكتمل نموّهما، فيشكلان نقطة تلتقي فيها حقائق هذا الوجود.

إذ أنّ الإسلام حثّ الإنسان على التأمل في الانسجام بين الأشياء وما فيها من أسرار الجمال يقول الله عز وجل في كتابه الحميد:﴿ أَفَلَا يَنظُرُونَ إِلَى ٱلْإِبِلِ كَيْفَ خُلِقَتْ وَإِلَى ٱلسَّمَآءِ كَيْفَ رُفِعَتْ وَإِلَى ٱلْجِبَالِ كَيْفَ نُصِبَتْ وَإِلَى ٱلْأَرْضِ كَيْفَ سُطِحَتْ ﴾ [سورة الغاشية: الآيات: 16].

إنّ الله سبحانه وتعالى يريد أن يوقظ حسهم بجمال الأشياء من حولهم، التي غفلوا عنها ولم ينتبهوا إليها، ومن ذلك أيضًا قوله تعالى:﴿ وَلَكُمْ فِيهَا جَمَالٌ حِينَ تُرِيحُونَ وَحِينَ تَسْرَحُونَ ﴾ [سورة النحل الآية: 05].

ويتناول الزمخشري معنى الجمال الوارد في هذه الآية بقوله: « منّى الله بالتجمل بها كما منّى بالانتفاع بها لأنه من أغراض أصحاب المواشي بل هو في معاظمها لأنّ الرّعيان إذا روحوها بالعشي، وسرحوها بالغذاء، فزينت بإراحتها وتسريحها الأفنيّة وتجاوب فيها الثغاء والرغاء، آنست أهلها وفرحت أربابها وأجلتهم في عيون الناظرين إليها»[3]، فالزمخشري يرى أنّ الجمال موجود بالفطرة ولكن وجب التّنبّه إليه بشيء من التّأمل والتّدبر، إذ أنّه آية من آيات الله عزّ وجلّ في هذا الكون.

كما يدعونا سبحانه جلّ وعلا أيضًا إلى التأمل في الأفاق لنكتشف الجمال في التناسب والانسجام في خلقه، قال تعالى:﴿ ٱلَّذِي خَلَقَ سَبْعَ سَمَٰوَٰتٍ طِبَاقًا مَّا تَرَىٰ فِي خَلْقِ ٱلرَّحْمَٰنِ مِن تَفَٰوُتٍ ﴾ [سورة الملك الآية: 02] وقوله

1- أبو موسى محمد، الشعر الجاهلي، دراسة في منازع الشعراء، مطبعة وهبة للطباعة والنشر، القاهرة، مصر، ط-1، 1422هـ-2005م، ص 05-06.
2- محمد قطب، منهج الفن الإسلامي الشرعية، دار الشروق، بيروت، لبنان، ط-6، 1403هـ-1983م، ص 06.
3- الزمخشري، تفسير الكشاف، دار الكتاب العربي، بيروت، لبنان، ج2، 2004م، ص 571.

تعالى:﴿ وَلَقَدْ زَيَّنَّا ٱلسَّمَآءَ ٱلدُّنْيَا بِمَصَٰبِيحَ وَجَعَلْنَٰهَا رُجُومًا لِّلشَّيَٰطِينِ وَأَعْتَدْنَا لَهُمْ عَذَابَ ٱلسَّعِيرِ﴾ [سورة الملك: الآية: 04]. وقوله تعالى:﴿ أَفَلَمْ يَنظُرُوٓاْ إِلَى ٱلسَّمَآءِ فَوْقَهُمْ كَيْفَ بَنَيْنَٰهَا وَزَيَّنَّٰهَا وَمَا لَهَا مِن فُرُوجٍ ﴾ [سورة (ق): الآية: 06]. ومن ذلك قوله أيضًا: ﴿ وَٱلْأَرْضَ مَدَدْنَٰهَا وَأَلْقَيْنَا فِيهَا رَوَٰسِيَ وَأَنۢبَتْنَا فِيهَا مِن كُلِّ شَيْءٍ مَّوْزُونٍ﴾ [سورة الحجر: الآية: 18].

كما يشير ابن القيم الجوزي إلى "ومن أسمائه الحسنى الجميل"[1]، أي أنّ الله تعالى قد اتّخذ من الجمال صفة له تليق بجلاله وعظمته، وفي الصحيح عنه "إنّ الله جميل يحب الجمال"[2]، فحتى رسول الله أشار إليها بصريح العبارة في هذا الحديث الشريف، وقد أكد هذا على كمال الله سبحانه وتعالى وجلاله وجماله ليس كمثله شيءٌ في سائر صفاته "ويكفي في جماله أنه لو كشف الحجاب لأحرق سبحانه ما أنتهى إلى بصره من خلقه"[3]، وهذا يذكرنا بما حدث للجبل حين تجلى له ربنا فجعله دكّا وصعق سيدنا موسى.

وجمال الله من الثوابت في الرؤية الإسلامية للجمال، حيث أنّ أثاره تنعكس على من خلق، وممّا يُروى في قمة جمال القرآن الكريم أنّ أعرابيًا حين سمع قوله تعالى:﴿ فَٱصْدَعْ بِمَا تُؤْمَرُ وَأَعْرِضْ عَنِ ٱلْمُشْرِكِينَ ﴾ [سورة الحجر: الآية: 93].

لم يتمالك أمامها إلاّ أن سجد وحين سئل عن ذلك، قال: سجدتُ لجماله![4]، أي أن سحر الكلام وجماله جعلا الأعرابيّ لا يتمالك نفسه لمـّا أيقن ما فيه من الحق.

وقد دأب القرآن الكريم على ترقية الذوق لدى الإنسان، وقد روى عن النبي صلى الله عليه وسلم أنه قال: ﴿ **إذا خرج الرجل إلى إخوانه فليهيئ من نفسه، فإن الله جميل يحب الجمال** ﴾[5].

1- ابن القيم، بدائع الفوائد، تح: هشام عبد العزيز-عادل عبد الحميد العدوي-أشرف أحمد. مكتبة نزار مصطفى الباز، مكة المكرمة، 4 أجزاء، ط-1، 1996م، ص 181-182.

2- رواه مسلم، ابن قتيبة، تأويل مشاكل القرآن، شرح: أحمد صقر، مكتبة دار التراث، القاهرة، ج1، ط-2، 1973م، في صحيحه، عن عبد الله بن مسعود عن النبي صلى الله عليه وسلم، قال: (لا يدخل الجنة من كان في قلبه مثقال ذرة من كبر، قال رجل: إنّ الرجل يحب أن يكون ثوبه حسنًا ونعله حسنةً، قال أنّ الله جميل يحب الجمال). ص 131.

3- المرجع السابق، ابن القيم: بدائع الفوائد، ص: 182-183.

4- الشهاوي، صفات الجمال في التراث العربي، مجلة الراعي الشهرية العدد الثالث، الصادرة عن دار العلوم، ربيع الأول، 1433هـ-2012م، مصر.

5- المرجع السابق، رواه مسلم، ابن قتيبة، تأويل مشاكل القرآن، ص 131، وما بعدها.

وقوله صلى الله عليه وسلم: ﴿ **إنّ من البيان لسحرًا** ﴾[1]، ويقترن السحر دائمًا بالجمال، فلا يفصل أحدهما عن الآخر.

هكذا نستطيع أن نتلمس بعض أسس نظرية الجمال عند المسلمين حسب التطور التاريخي الذي مروا به منطلقين من أسس دينهم القويم ومن الذين طالبوا بقراءةٍ جديدة لتراثنا محمد خير شيخ موسى، الذي قال في كتابه (فصول في النقد العربي وقضاياه)، « كان جل اهتمامنا في هذه الفصول منصبًا على النظر إلى القضايا النقدية المطروحة فيها نظرًا كليًا وموحدًا، وإحكام الصلة بين آراء النقاد المختلفة فيها، ومواقفهم منها»[2]، فالكاتب سعى لإيجاد رابطة بين آراء النقاد ومواقفهم المتضاربة فيما تعلق بالقضايا النقدية المشتركة المطروحة بين هؤلاء النقاد أملا في إرساء نظرة موحدة باتفاق جميع الأطراف. وأولينا الجانب التطبيقي في النقد العربي عناية خاصة، دون أن يكون لهذه الآراء أو ذلك المنهج صدى في كتب المعاصرين.

لقد قام النقد العربي على أسس متينة من الأفكار التي مازلنا نعجب بها حتى الآن وكل ما علينا هو أن نغربل تلك الأفكار والآراء ونستخلص منها أسسا ننطلق منها للنظر في القيم المختلفة ونتخذ منها قواعد لبناء نظريات في النقد مثل نظرية الجمال. إنه عندما نقول نقد إسلامي فإن ذلك لا يعني على الإطلاق أنه معصوم من الخطأ، أو أنه قدسيٌ، فما هو إلاّ اجتهاد بشري اعتمد على قواعد الإسلام الأساسية قابل للخطأ والصواب، وأما الذي لا يخطئ ولا هو قابل للجدل والمناقشة فهو القرآن الكريم وأحاديث الرسول صلى الله عليه وسلم.

لقد جاء النقد العربي نتيجة اجتهاد النقاد المسلمين حين أبدو آراءهم في النصوص الشعرية الممتازة، منطلقين من نظراتهم التي وإن تباينت فيما بينها، فإنّ غالبيتها انطلقت من أسس هذا الدين الحنيف، الذي اهتم بالجمال في كلّ شيء ومن هنا ارتبطت القضايا النقدية بالفكر الإسلامي وبدأت ملامحها تظهر منذ بداية القرن الهجري الأول.

يقول طه أحمد إبراهيم متحدثًا عن أواخر هذا القرن "لا نزال إلى الأن في عهد فطري خالص يرينا أن العرب تذوقوا فيه كثيرًا من جمال الأدب، وعرفوا بعض عيوبه قبل أن يعرفوا هيكل لغتهم وطرق الإسناد فيها كما يقول البلاغيون، عرفوا الجميل من الصياغة قبل أن يحللوا هذه الصياغة من وجهة التراكيب، ووضع الألفاظ في نظم

1- رواه البخاري، بن إسماعيل أبو عبد الله البخاري الجعفي، شروح الحديث، فتح الباري، شرح: صحيح البخاري، أحمد بن علي بن حجر العسقلاني، دار الريان للتراث سنة 1407ه/1986م، 13جزء، إخراج وتصحيحه: محمد الدين الخطيب، رقم كتبه وأبوابه وأحاديثه: محمد فؤاد عبد الباقي راجعه: قصي محب الدين الخطيب، قال صحيحه كتاب الطب، حدثنا عبد الله بن يوسف، أخبرنا مالك عن زيد بن أسلم عن عبد الله بن عمر رضي الله عنهما، أنه قدم رجل من المشرق فخاطبنا فعجب الناس لبيانه، وقال رسول الله صلى الله عليه وسلم: (إنّ من البيان لسحرا، أو إنّ بعض البيان لسحر).

2- موسى محمد خير الشيخ، فصول في النقد العربي وقضاياه، دار الثقافة، الدار البيضاء، المغرب، ط-1، 1983م، ص 09.

خاص لتؤدي معنى خالصًا، أو لتحدث جمالاً خاصًا، عرفوا ذلك قبل أن تكون لهم دراساتٌ في لغةٍ أو نحوٍ أو صرفٍ، عرفوه طبعًا لا تعلمًا، وإذا لم يكن عجيبًا أن يتكلموا فيعربوا ويصححوا الوزن دون أن يكون لهم عهد بنحو أو عروض، فليس عجيبًا أن يدركوا بعض عناصر الجمال أو بعض مظاهر الضعف في كلامهم، دون أن يكونوا في حاجةٍ إلى عناصر الجمال أو بعض مظاهر الضعف في كلامهم، ودون أن يكونوا في حاجةٍ إلى أصول علمية تقفهم عن ذلك"[1]، أي أن العرب قالوا كلاما بديعا و عرفوا جماليات الكلام حتى قبل أن يعرفوا علوم اللغة من نحو و صرف وغيرهما من العلوم، هذا وإن دلّ على شيء فإنما يدل على فطرة العربي الصافية والتي مسّ بها شغاف بالجمال الحسّي، ويمكن ملاحظة حرص النقاد العرب على الجمال وتلمس عناصره من خلال القضايا النقدية والفكرية التي أثارها حيث وصلوا إلى عناصر الجمال في الأدب من خلال نقدهم، ولكنهم لم يقفوا عند حدود الأدب بل تجاوزوه إلى كلّ القضايا الفكرية والإنسانية التي تُعْنىَ بالإنسان، وأمعنوا النظر في الحياة وحقيقتها وفلسفتها.

إنّ من أهم القضايا النقدية التي أثيرت في القرن الثالث الهجري والتي شغل بها النقد العربي ردحًا من الزمن، قضية الانتحال والتي أثارها ابن سلام الجمحي في كتابه "طبقات فحول الشعراء" ذلك لأنّ الانتحال يفسد جمال الشعر، وكذلك قضية السرقات الشعرية فهي أيضًا تفسد جمال الشعر، لذلك حاول النقاد أن يغيروا هذا اللفظ "السرقة" بلفظ "الأخذ". وقد تناول الجاحظ قضية اللفظ والمعنى في "كتابه البيان والتبيين" وكيف تُجَملْ المعاني إذا أعارها البليغ مخرجًا سهلاً ونطقًا جميلاً[2]، وهو رأى أن الألفاظ يجب أن تكون قليلة والمعاني المتولدة عنها كبيرة.

والمعروف عنه أنه من أنصار اللفظ وقد حرص على الجميل منّ اللفظ، كما اهتم الجرجاني بمشكلة اللفظ والمعنى وإليه يعود الفضل في التوحيد بينهما، بعد قيامه بالتوحيد بين اللغة والفكر، وتوحيدٌ ثالث هو توحيد بين التعبير والجمال، إضافةً إلى محور دراسة نقدية جديدة هي نظرية النظم، والتي يعد الجرجاني من خلالها الألفاظ المفردة ذات معانٍ إشارية، أما المعاني الحقيقية والمحددة فهي وليدة السياق، الذي يمنحها شحناتها الشعورية والذهنية، فالألفاظ لا تعدو أن تكون رموزًا للمعاني المفردة التي تدل عليها هذه الرموز[3]وقد كانت هذه الدراسة دعوة صارخة إلى دراسة النحو على منهاجٍ جديدٍ يقوم على الحسّ والذوق، وحسن التخيُرْ.

1- إبراهيم طه أحمد، تاريخ النقد الأدبي عند العرب، منشورات جامعة حلب، سوريا، ط-1، 1996م، ص 47.

2- الجندي درويش، نظرية عبد القاهر الجرجاني في النظم، القاهرة، مكتبة النهضة مصر، 1960م، ص 42-45.

3- الجرجاني أبو بكر عبد القاهر، دلائل الإعجاز، تح: محمد محمود شاكر أبو فهر. مكتبة الخانجي، دار المدني، جدة، القاهرة، ط-3، 1992م، ص 28-33.

لقد حفل النقد الأدبي بعدة قضايا هامة، ولعل من أهمها قضية "القدم والحداثة"، فقد أحدثت هذه القضية زخما واسعا وجدلا كبيرا في الوسط النقدي، فرفض القديم لمجرد أنّه قديم، ورفض الجديد لأنّه جديد، وقد اعتبرت هذه المسألة سطحية نستبعد أنّها منسوبة إلى نقادنا ومفكرينا وفلاسفتنا، فهم أعظم شأناً من هذا فما رفضوا الجديد إلاّ لضعفه لغةً، الأمر الذي يؤثر حتمًا سلبًا في الذوق الجمالي.

كمّا عدّت قضية عمود الشعر من أهم القضايا التي خاض فيها النقاد، إذ عرّفوه بأنّه مقسمٌ إلى أبواب سبعة هي: "شرف المعنى وصحته، جزالة اللفظ واستقامته، الوصف الصائب"، "ومن اجتماع هذه الأسباب الثلاثة كثرت سوائر الأمثال وشوارد الأبيات – المقاربة في التشبيه، والتحام أجزاء النظم والتئامها على تخير من لذيذ الوزن، ومناسبة المستعار منه للمستعار له، ومشكلة اللفظ للمعنى وشدّة اقتضائهما للقافية حتى لا منافرة بينهما"[1]، أي فما كان على غير ذلك أنقص من الجمال في نظرهم واستهجانهم ما خالفه، إنّه من الأفكار التي كانت سائدة في الساحة النقدية أنّ العرب لم يعرفوا وحدة القصيدة، وأنّ كلّ بيت من أبيات القصيدة كان منفصلاً عن باقي الأبيات حتى إذا وضع بيت مكان البيت الأخر لم يخل بالمعنى.

إنّ الغرض من القصيدة العربية لم يكن ينفصل في أي جزءٍ منه عن بقية القصيدة، فالمقدمة ليست منفصلة عن غرض القصيدة سواء كان هذا الغرض هجاءً أو مدحًا وإنّما هي جزء لا يتجزأ عنه، "وإنّ حديث الصاحبة والديار والرحلة والناقة كل ذلك بمثابة المنوال الذي ينسج الشاعر عليه غرضه، وببراعة ويقظة ولطفٍ وحيلةٍ، وأنّ كلّ كلمةٍ وكلّ تركيبٍ وكلّ صورةٍ وكلّ حدثٍ فهو من صميم الغرض"[2]، فالقصيدة العربية تميزت بمجموعة من الأغراض لم تخرج عنها في مجملها، وهذا بطبيعة الحال كان راجعا لعدة معطيات فرضت نفسها على الشاعر العربي كالبيئة و فراق الحبيب...إلخ.

هنا نجد أن وحدة القصيدة من أهم العناصر التي تضفي للقصيدة العربية جماليتها، ثمّ إنّ قضية الشعر وعلاقته بالأخلاق وعلاقته بالجمال منّ القضايا التي شاعت في النقد العربي، فقد يرى بعضهم أنّ مفهوم الجمال وفلسفته ونظرياته ذات الأساس الغربي قد ارتبط بالمادية ومن هنا نشأ النفور بين الدّين والأخلاق من ناحية، والفن والجمال من ناحية أخرى فقالوا: "الفن غاية لا غاية بعدها وعزلوه عن الدّين والأخلاق، وقالوا إنّ الدّينّ يبحث عن

1- تليمة عبد المنعم، وراضي عبد الحكيم، النقد العربي، مداخل تاريخية، نصوص بلاغية ونقدية قديمة وحديثة. (بالاشتراك) الجهاز المركزي للكتب الجامعية، 1977م، ص 395-396.

2- أبو موسى محمد، الشعر الجاهلي، دراسة في منازع الشعر، مكتبة وهبة للطباعة والنشر، القاهرة، مصر، ط-1، 1422هـ-2005م، ص 12.

الحقيقة وإنّ الفنّ يبحث عن الجمال"[1]، وهنا فصل صريح للدين عن الفن، فكلاّ منهما يبحث في شيء غير الذي يبحث فيه الآخر، فالحقيقة للدين والجمال للشعر.

وعليه فقد أفسدّت بعض النظريات الغربية الحديثة كلّ ما هو جميل "يصف (فنس ليتش) أحد أقطاب مدرسة "ييل" للتفكيك والتفكيكية إحدى المذاهب النقدية الفكرية الفلسفية الغربية الحديثة – وهو "هيليس ميللر"، بالشيطان الذي يرقص فوق أشلاءِ ضحاياه، وكثور هائج انطلق يدمر كلّ شيءٍ بلا قيود، وأنّه يقوم بدور المخرب، وسرعان ما يتحول كلّ شيءٍ يمسّه إلى شيءٍ ممزق، "وميللر" هذا صانع الشقوق الذي لا يّكل يلقي بتعويذته مدمرًا كلّ شيء"[2]، لكن هذه النظريات الغربية لم تؤخذ مأخذ الجد، لأنها تسيء للجمال وتجعل من الأعمال الفنية الجميلة أعمالا لا قيمة لها، في أنّ الحقيقة هي العكس.

إلاّ أنّ هذا لا يعني أبدًا أنّه رأيٌ نقديٌ ينطبق على كل الغربيين لأنهم ليسُوا كلُهمْ ماديين، إذ يرى نجيب الكيلاني أنّ طالبًا جامعيًا سأل أستاذه بيتر قائلاً: لماذا يجب أن نكون أخلاقيين في الفنّ؟ فأجابه بيتر قائلاً: لأنّ ذلك غاية الجمال فلا فن جميلا بلا أخلاق، هذا ما يدافع عنه بيتر.

فقد اهتم سقراط وأفلاطون وأرسطو وغيرهم منّ الفلاسفة اليونان بهذا الجانب اهتمامًا كبيرًا وقد رسم لنا العرب قديمًا الكثير من الملامح التي تؤسس للجمال، فهم وإن لم يذكروا مصطلح الجمال فقد تحدثوا كثيرًا عن التزيين والتحسين والتهذيب والتنقيح والانتقاء وعذوبة اللفظ ورشاقة المعنى[3]، فالجمال عند العرب لم يكن معروفا بمعناه الصريح وإنما أخذ جوانب أخرى تدل عليه. فالجرجاني يستخدم مفهوم الرشاقة بإزاء مفهوم الجمال[4]، أي أن الرشاقة عند الجرجاني مصطلح ذو ارتباط وثيق بالفن لا ينفصل عنه.

لقد كان للجمال جذور عميقة في نقدنا وفكرنا، ولا يزال كذلك، وأسس قائمة على الأخلاق وعبر الخطاب الثقافي العام الذي ساد في كلّ عصرٍ منّ العصور التي مرت بها الأمة العربية.

1- الكيلاني نجيب، مدخل إلى الأدب الإسلامي، رئاسة المحاكم الشرعية والشؤون الدينية، قطر، ط-1، 1987م، ص 97.

2- حمودة عبد العزيز، المرايا المقعرة، سلسلة عالم المعرفة، العدد 272، 2001م، ص 05.

3- موسى محمد خير الشيخ، فصول في النقد العربي وقضاياه، دار الثقافة، الدار البيضاء، المغرب، ط-1، 1983م، ص 189.

4- المرجع نفسه، ص 195.

VI- الجمال عند الغرب:

كانت الحضارة الإغريقية أولى الحضارات التي اهتمت بالحكم على الجمال، وأفرزت فكرًا نقديًا على الفنون ومن أبرز هؤلاء سقراط وأفلاطون وأرسطو، هكذا كانت بداية النقد الفنّ في القرن الخامس قبل الميلاد، وكانوا أولّ من كتب في فلسفة الفنّ والجمال وارتبط النقد الفني بفلسفة الفن وعلم الجمال[1]، فتاريخ الجمال والحديث عنه أمر قديم جدا عرف منذ العهد اليوناني القديم وارتبط ارتباطا وثيقا بفلسفتهم.

لقد عرّف السوفسطائيون الجمال بأنّه ذاتي، ويختلف من شخص لآخر ويتغير بتغير الزمان والمكان، وجعلت منّ الحواس وسائل للمعرفة، وكانوا ماديين حسّيين في وصفهم للجمال، ولم يؤمنوا بأيٍ مصدر إلهي أو غيبي مقدس للفنّ والجمال، وقد اعتبروا روادًا للنزعة الإنسانية والفلسفية الغربية، إذ لا يزال هذا الفكر مسيطرًا على الفكر الفلسفي الغربي حتى يومنا هذا.

قال سقراط بأنّ معايير الجمال موضوعية وليست ذاتية إذ أنّ العقل الإنساني، لا يتغير بتغير الأشخاص، وأنّ الجمال الحقيقي هو جمال الباطن، أو جمال النفس وغاية الفنّ أخلاقية وليست ذاتية، ورأى أفلاطون أنّ الجمال كامن في العقل الإنساني، وأنّه لا يقف عند حدّ محاكاة الطبيعة، بل يكملها بما يبدعه الفنان، فالطبيعة في رأيه ناقصة والفن هو الذي يتممها ويزينها، ويميل هذا الرأي إلى ما يقوم عليه الفكر الغربي الحديث الذي يمجد الإنسان[2]، فالإنسان في الفكر الغربي هو مصدر الفن الأول بدون منازع إذ أنه يتمم حتى الطبيعة في جوانبها الناقصة، فيكسبها الجمال المشهود.

ومن أهم فلاسفة الحضارة الرومانية أفلوطين الذي ربط جمال الإبداع بالدّين والقوة الغيبية، وعندما ظهرت النصرانية اصطبغ الدّين بالفن، حيث اعتمدت الفنون المسيحية على تقديم شخصياتها الدينية في أوضاع جمالية وقدسية، تعمل على جذب أنظار المتعبدينّ للتأمل فيها[3]، وهنا نجد أن الفن كان ذا أبعاد دينية حيث أنه سخّر لخدمة النصرانية من خلال شخصياتها الدينية.

أمّا في عصر النهضة الأوروبية رأى إيمانويل أنّ الجمال شعور خالص لا غاية وراءه، وتناول هيجل مفهوم الجمال من خلال فلسفة مثالية موضوعية جدلية، ومثالية هيجل تختلف عن مثالية أفلاطون، إذ عرّف هيجل الجمال بأنّه يقتصر على الفنّ وليس على أنّه أرقى منها، وقد وافقه في ذلك تلميذه ماركس على أنّ الجمال مرتبط

1- قزاز طارق بكر، تاريخ النقد الفني المعاصر، دراسة في نقد الفنون التشكلية، مج1، ط-1، 2002م، ص 125.

2- أميرة مطر حلمي، فلسفة الجمال والفن، دار التنوير للطباعة والنشر، القاهرة، مصر، ط-1، 2013م، ص 31-34.

3- قزاز طارق بكر، تاريخ النقد الفني المعاصر، المرجع السابق، ص 132.

بالأساس التاريخي فقال "إنّه لكلّ زمن قيمة جمالية تختلف عن الأزمان الأخرى انطلاقا من فكره وفلسفته"[1]، والقول هنا يدل على أن الفن ليس ثابتا أو محددا بزمن معين، فلكل زمن فنه الخاص به.

لقد اختلف مفهوم الجمال من حضارة إلى أخرى، وقد عبّرت الفنون المختلفة التي ظهرت في تلك الحضارات عن تباين لمفهوم الجمال وقد تحولت قضية الجمال من كونها مفهوما منّ المفاهيم العامة إلى نظرية لهّا أسسها وقواعدها الذوقية والفكرية، وصار للمذاهب الفكرية الحديثة نظرياتها الجمالية بعد أن بحثوا عن أسس الجمال في الأعمال الفنية المختلفة.

1- المرجع السابق، أميرة مطر حلمي : فلسفة الجمال وفلسفة الفن، ص 34-37.

الفصل الأول

شعرية القصيدة الحديثة والمعاصرة

المبحث الأول

الشعرية عند الغرب والعرب

- مصطلح الشعرية ومفهومها عند الغرب
- مصطلح الشعرية ومفهومها عند النقاد العرب

I- مصطلح الشعرية ومفهومها عند الغرب:

يلفي الدارس في المجال النقدي الحديث أنّ الشعرية من أبرز ما اهتُم به في الساحة النقدية مؤخرا، إذ تعدّ فرعا من فروع اللسانيات، ومعنى الشعرية مرتبط بالشعر وأضيفت له اللاحقة "**يـة**" لإضفاء صفة العلمية، تعود ملامحها الأولى إلى الحضارة الإغريقية، « وتعدّ المحاكاة السبب الأول الذي يرجع إليه الشعر، أما السبب الثاني هو أنّ الناس يستمتعون برؤية واستماع الأشياء من جديد أي تتيح فرصة الاستدلال والتعرف على الأشياء»[1]، وأول من استعملها كان أرسطو في كتابه فن الشعر.

بدأ الاهتمام بالشعرية مع الشكلانيين الروس الذين ركزوا عليها بهدف تجاوز مختلف التصورات القديمة للأدب؛ حيث إنها لم تهتم بأدبية الأدب، بل تعدتها إلى بعض الظواهر فيه، ومن هنا حدّد الشكلانيون الروس مفهوما للشعرية باعتبارها النظرية العامة للخطابات الأدبية وعلى أساسها يتمّ التوصّل إلى الخصائص النوعية للأدب أو ما جعل من العمل خطابا أدبيا[2]، ثم توالت الدراسات، وأثيرت العديد من القضايا حولها، احتضنها العديد من النقاد وحاولوا البحث فيها، إذ أثارت جدلا واسعا في أوساط النقاد الغرب والعرب، ومن أبرز من اهتم بالبحث فيها نجد رومان جاكبسون الذي ألف فيها بعض المراجع، من مثل كتاب: "قضايا الشعرية"، يعرفها بأنها ذلك النظام الكلي الذي يتواجد ضمنه عدد هائل من الأنظمة الصغرى والفرعية التي تتفرع عن هذا النظام الكلي بصورة شبه أو تماثل فروع الشجرة لأغصانها[3]، كما أنها « تعرف بوصفها الدراسة اللسانية للوظيفة الشعرية في سياق الرسائل اللفظية عموما وفي الشعر على وجه الخصوص»[4]، إذ تندرج ضمنها أدوات شعرية كالجناس والترصيع والسجع، ويمكن إضافة كلّ ما هو تشبيه واستعارة ورموز، وشعرية جاكبسون تهتمّ بشكل كبير بقضية الأدبية، لأنّ الشعرية في نظره تسعى إلى البحث عن القوانين التي يستقيم من خلالها العمل الأدبي.

ومن النقاد أيضا نجد تزفيتان تودوروف الذي بحث عن أهم خصائص الأدب، وكذا نظام اللغة، إضافة إلى الطابع الكلي الذي تتميّز به شعريته التي لا تكتفي بالحديث عن الفوارق بين الشعر والنثر باعتبارهما يشتركان في الخاصية الأدبية، بل غرضه يكمن في الكشف عن جوهر وخصائص هذا الأدب، واهتمامه بالشعرية لم يأت من العدم، بل كوّن أفكاره باطلاعه على كتاب أرسطو "فن الشعر" الذي اعتبره اللبنة الأساسية لعالم الشعرية.

1- رمضان الصباغ، في نقد الشعر العربي المعاصر، دار الوفاء، الاسكندرية، ط1، 1998، ص26.

2- ينظر، نور الدين السد، الأسلوبية وتحليل الخطاب "دراسة في النقد العربي الحديث، تحليل الخطاب الشعري والسردي"، دار هومة للطاعة والنشر والتوزيع، ج2، الجزائر، ص 12.

3- رومان ياكبسون، قضايا الشعرية، تر: محمد الولي مبارك، دار توقبال، الدار البيضاء- المغرب، ط1، 1988، ص33.

4- المرجع نفسه، ص 75.

وشعرية تينيانوف بنيوية ترتكز على جوهر النص وما يميّزه، «فكلّ عمل عنده إذن لا يعتبر إلا تجليا لبنية محددة وعامة وبعبارة أخرى يعني بتلك الخصائص المجردة التي تصنع فرادة الحدث الأدبي أي الأدبية»[1]، فهي تسعى إلى اكتشاف خصائص داخلية للنص الإبداعي باعتبارها ترغب في الانفتاح على عوالم النص، من هنا يتضح أنّ شعرية تينيانوف «تتحدّد على أساس اشتغالها على خصائص الخطاب الأدبي»[2]، الذي يحمل خصائص تميّزه عن غيره من الخطابات.

أما عن جون كوهن فقد ربط الشعرية بالشعر فقط، فقد أقصى العلاقة بين الشعر والنثر، وذلك أن «النثر والشعر يتمايزان داخل لغة معينة كنمطين مختلفين من الرسائل، وعلى هذا الأساس فإنهما يتعارضان سواء في المادة أو في الشكل وذلك على مستوى العبارة والمحتوى معا»[3]، وبهذا حدّد جون كوهن أنّ لكلّ من الشعر والنثر خصائص تميزهما عن بعضهما، ولا يمكن أن نقيم علاقة بينهما، والفرق بينهما يكمن في جنس العلاقة بين الدال والمدلول، وبهذا يصبح الشعر عنده نقيضا للنثر، وذلك من خلال اللغة الشعرية حيث إنّ لكلّ منهما وظيفة «فوظيفة النثر المطابقة، ووظيفة الشعر الإيحاء»[4]، وفي هذا إشارة إلى أنّ كوهن يعتمد في شعريته على الانزياح الذي لا يستغني عنه أي الشاعر.

ومن تم اهتم كوهن بما عرف بالأسلوب، وأقر بأنّ الشعرية مرتبطة به، لأنّه يمثل انزياح اللغة الشعرية عن طبيعتها، «فالأسلوب هو كلام ليس شائعا ولا عاديا ولا مطابقا، للمعيار العام المألوف ويبقى مع ذلك أنّ الأسلوب كما مُورِس في الأدب، ويحمل قيمة جمالية، إنه انزياح بالنسبة للمعيار، أي أنه خطأ، كما يرى بورنو أيضا (خطأ مقصود)، إنّ الانزياح إذا مفهوم واسع جدا، ويجب تخصيصه وذلك بالتساؤل عن علة أنواعه جماليا والآخر ليس كذلك»[5]، وبهذا يمكننا الإشارة إلى أنّ شعرية جون كوهن تحدّدت بالانزياح الذي اعتبر الدعامة الأساسية التي ارتكزت عليها هذه النظرية، من خلال بحث كوهن عن نقاط مشتركة بين مختلف الانزياحات سواء كانت صوتية، أو دلالية، وهذا بغية خلق لغة شعرية تتسم بالإيحائية الدلالية التي تختلف في مجملها عن لغة الشعر.

1- تزفيتان تودوروف، الشعرية، تر: شكري المبخوث ورجاء بن سلامة، دار توقبال للنشر والتوزيع، المغرب، ط1، 1987، ص22.

2- رومان ياكبسون، قضايا الشعرية، تر: محمد الولي مبارك، دار توقبال، الدار البيضاء-المغرب، ط1، 1988، ص 60.

3- حسين الواد، البنية القصصية في رسالة الغفران، دار الجنوب للنشر، تونس، 1993، ص 11.

4- جون كوهن، بنية اللغة الشعرية، تر: محمد والي، محمد العمري، دار توقبال، المغرب، 1986، ص 196.

5- المرجع نفسه، ص15.

II- مصطلح الشعرية ومفهومها عند العرب:

من الواضح أنّ الاهتمام بالشعرية أخذ حيزا كبيرا داخل الساحة النقدية العربية الحديثة، فقد لوحظ اهتمام العديد من النقاد العرب بالبحث فيها، متأثرين بما جاء عند النقاد الغربيين، ومن أبرزهم نجد: كمال أبو ديب، عبد الله الغذامي، وأدونيس.

والشعرية عند كمال أبو ديب هي «خصيصة علائقية أي أنها تجسد في النص لشبكة من العلاقات التي تنمو بين مكونات أولية سمتها الأساسية أنّ كلا منها يمكن أن يقع في سياق آخر دون أن يكون شعريا، لكنه في السياق الذي تنشأ فيه العلاقات، وفي حركته المتواجشة مع مكونات أخرى لها السمة الأساسية ذاتها يتحول إلى فاعلية خلق للشعرية ومؤشر وجودها»[1]، ومن هنا يتضح لنا أنّ الشعرية في نظر أبو ديب تجسّد درجة عالية من التماسك والتناسق، وفي الوقت نفسه هي نظرية علائقية وكلية مفتوحة على مختلف العناصر والخصائص، كما يحددها بأنها «الفضاء الذي تنشأ فيه من إقحام مكونات للوجود أو للغة أو لأي عنصر إلى ما يسميه ياكبسون "نظام الترميز codé" في سياق تقوم فيه بينها علاقات ذات بعدين متميزين:

1- علاقات تقدم باعتبارها طبيعية نابعة من الخصائص والوظائف العادية للمكونات المذكورة، ومنظمة في بنية لغوية تمتلك صفة الطبيعة والألفة.
2- علاقات تمتلك خصيصة اللاتجانس أو اللاطبيعة، أي أنّ العلاقات هي تحديدا لا متجانسة لكنها في السياق الذي يقدم فيه تطرح في صيغة المتجانس»[2].

وبالتالي شعرية أبو ديب تهتم بالبحث في العلاقات بين عناصر النص الشعري من خلال البحث في المستويات الدلالية والتركيبية والصوتية. فالشعرية عنده إذا لا تتحقق على مستوى واحد، وإنما تذهب «إلى العلاقات بين مكونات النص على المستويات كافة»[3]، وهذا ما يفسر وصفه للشعرية على أنها وظيفة من وظائف الفجوة مسافة التوتر التي تعتبر اللبنة الأساسية التي قامت على أساسها نظريته.

وفي السياق نفسه نجد عبد الله الغذامي الذي اهتم هو الآخر بالشعرية، فقد اقترح أن تترجم كلمة poétiques إلى الشاعرية، باعتبارها تعبّر عن خصائص في اللغة الإبداعية، سواءً أكانت نثرا أم شعرا، فيكون بذلك قد عمم الشعرية على الأدب بصفة عامة، ولم يجعلها مقتصرة على الشعر فقط، فالشاعرية عند الغذامي تمثل العدول عن

1- كمال أبو ديب، في الشعرية، مؤسسة الأبحاث العربية، ط1، بيروت، 1987، ص21.
2- المرجع نفسه، ص 18-19.
3- حسن ناظم، مفاهيم الشعرية، دراسة مقارنة في الأصول والمنهج والمفاهيم، المركز الثقافي العربي، بيروت- لبنان، ط1، 1994، ص123.

المألوف والخروج عنه، مما ينتج عن ذلك «تحويل اللغة من كونها انعكاسا للعالم أو تعبيرا عنه أو موقفا منه، إلى أن تكوّن في نفسها عالما آخرا، ربما بديلا عن ذلك العالم»[1]، إذ أنها تنزاح عن الواقع مكوّنة بذلك عالما من الخيال، انطلاقا من العالم الواقعي فالشاعرية في رأيه تهوى كسر كلّ مألوف، منتهكة لقوانين العادة.

فيكون الغذامي بهذا قد استطاع كسر القاعدة التي تربط الشعرية بالشعر فقط، فقد دعى إلى ضرورة البحث عن الشاعرية في اللغة الأدبية إن كانت شعرا أم نثرا، لأنّ الشعرية في نظره لا ترتبط بالشعر فقط، وبهذا تعتبر شعرية ذات طابع انفتاحي باعتبار تحليلها الداخلي للنص الأدبي.

خصص جمال الدين بن الشيخ كتابًا بعنوان الشعرية العربية الذي أجمل فيه رؤيته لهذه النظرية، حيث جاء في مقدمته مقال حول الخطاب النقدي ألم فيه رؤية النقاد بعالم الشعر، إذ يعرض فيه مفهوم الشعر عند النقاد القدامى بدءا بابن سلام الجمحي وابن قتيبة وابن طباطبة وقدامة بن جعفر والمرزوقي وكذا الجرجاني، فقد جاءت آراءهم مختلفةً متباينةً فكلٌ منهم بنى رأيه وفق عناصر النص الشعري، وقد خلص جمال الدين بن الشيخ إلى تحديد معايير وخصائص للشعرية، حيث سعى للبحث عن طرق الإبداع التي تشكل بنية القصيدة الذي يشترط الإبداع فيه توفر منهج وأدوات من شأنها أن تصفه بالعلمية والموضوعية: "الإبداع ليس مجرد حدس أو تفكير إنه فعلٌ جماليٌ خلاق، يحتضن في صميمه تكوينًا يشكلُ على الدوام"[2]، كما لجأ إلى دراسة القوانين التي تجتمع مع بعضها البعض بغية التحكم في الإنتاج الأدبي، « ويأكد أن هناك قيودًا اجتماعية تفرض شرطًا وتملي قانونًا على ممارسة مهنته، وهناك من الجهة الأخرى قيود أدبية وهي أجناس أدبية وقوائم موضوعاتية وقواعد عروضية ولغوية»[3]، وهو بحديثه عن الإبداع ودوره في بلورة مفهوم الشعرية يأكد على أن شعريته مفتوحة، لأن الشاعر يلعب بأدوات اللغة والكلام، وقد خص الشعرية بالقافية التي جاءت مجملة بدراسات لأشعار قام بها ودرسها دراسة إحصائية والتي تعود في الأصل إلى القرن الثالث الهجري لشعراء كالبحتري وأبي التمام، فمثلما تحقق القافية للنص الشعري شعريته نجدها تحمل في داخلها عناصر من شأنها اظهار فاعلية كالأوزان الصرفية والعلامات الإعرابية التركيبية والمحسنات الأسلوبية والبيت والقافية والوزن، فكل هذه العناصر تعمل على تشكيل شعرية الإيقاع "لأنه يمثل القوة الإيحائية للكلمة"[4]، وهذه العناصر التي حددها جمال الدين بن الشيخ هي التي جسدت مفهومه للشعرية التي أراد من خلالها إضفاء جمالية على النص الشعري.

1- عبد الله الغذامي، الخطيئة والتكفير، النادي الأدبي الثقافي، جدة-السعودية، ط1991،2، ص26.

2- جمال الدين بن الشيخ، الشعرية العربية، دار توبقال للنشر والتوزيع، المغرب، ط-2، 2008م، ص 43.

3- المرجع نفسه، ص 44.

4- ينظر، خيرة حمر العين، جدل الحداثة في نقد الشعر العربي، منشورات الاتحاد العام للأدباء، مج-1، ط-1، 1996م، ص 93.

لقد أولى النقاد اهتمامًا كبيرًا لتحديد ماهية الشعر فبحثوا في مكوناته وفي الجزئيات التي يتكون منها إلا أن الاجترار لنفس النظرية ظل يغلب عليها، فمنهم من اهتم باللفظ ومنهم من اهتم بالتركيب وأخر اهتم بالوزن والقافية، وقد نرجع الفضل في وضوح معنى الشعرية وتحديد خصائصها إلى المحدثين الذين اهتموا بكل العناصر من لفظٍ وتركيب ووزنٍ وقافيةٍ وتخيلٍ.

هذا من جهة ومن جهة أخرى نجد أدونيس قد اهتم بالبحث في مجال الشعرية، فقد نهل أسسها من الثقافة الغربية، محاولا التأسيس لشعرية عربية متخذا منهجا وطريقة خاصة به، يقول في هذا الصدد: «وفي هذا الإطار، أحب أن أعترف أيضا أنني لم أتعرف على الحداثة الشعرية العربية من داخل النظام الثقافي العربي السائد وأجهزته المعرفية، فقراءة بودلير التي غيرت معرفتي بأبي نواس، وكشفت لي عن شعريته وحداثته، وقراءة مولارميه هي التي أوضحت لي أسرار اللغة الشعرية وأبعادها الحديثة عند أبي تمام، وقراءة رامبو وترفال وبريتون هي التي قادتني إلى اكتشاف التجربة الصوفية، بفرادتها وبهائها، وقراءة النقد الفرنسي الحديث هي التي دلتني على حداثة النظر النقدي عند الجرجاني خصوصا في كلّ ما تعلق بالشعرية وخاصيتها اللغوية- التعبيرية»[1]، نلاحظ من خلال قوله هذا أنه يعترف بفضل الغرب في انفتاح العقل العربي على الشعرية الحديثة، كما لا يغفل الدور الذي لعبه الجرجاني في التأصيل لها، يقول في هذا « ولست أجد أية مفارقة في قولي إنّ حداثة الغرب (المتأخرة) هي التي جعلتني أكتشف حداثتنا العربية (المتقدمة)»[2]، فهو بهذا يعترف بنهله من الشعرية الغربية، واعتماده على ما جاء به عبد القاهر الجرجاني، ليخرج في الأخير بمنهج خاص به.

اهتم أدونيس بالحديث عن الشعرية العربية من خلال تأليف بعض المراجع ككتاب الشعرية العربية، الذي تحدث فيه عن العديد من القضايا المتعلقة بالشعر، وباللغة الشعرية إذ يقول فيها:« هذه اللغة بما هي الإنسان في تفجره واندفاعه واختلافه، تظل في توهج وتجدد وتغاير، وتظل في حركية وتفجّر؛ إنها دائما شكل من أشكال اختراق التقنين والتقعيد، إنها البحث عن الذات والعودة إليها، ولكن عبر هجرة دائمة خارج الذات»[3]، أي أنّ اللغة الشعرية دائما ما تحاول الخروج عن النمط الطبيعي للغة، فهي تظل تبحث عن التجديد والاختلاف الذي يعطي جمالا آخر للنص الإبداعي.

كما يرى أنّ «القصيدة المنفتحة ذات الشكل المنفتح تتضمن مبادهات تغيير باستمرار مقاييسنا الشعرية والجمالية، ومن هنا يعارض الشاعر الجديد بالتحول، والمحدود باللامحدود، والشكل المنغلق الواحد المنتهي بالشكل المنفتح الكثير اللانهائي، ويعلن أنّ الشعر تجاوز حدوده النوعية القديمة وصار عالما فسيحا من الأوضاع والحالات

1- أدونيس، الشعرية العربية، محاضرات ألقيت في الكوليج دو فرانس، دار الآداب، شركة النشر والتوزيع للمدارس، لبنان، ط4، 2006، ص92-93.
2- المرجع نفسه، ص92.
3- المرجع السابق، أدونيس، الشعرية العربية، ص 35- 36.

الروحية والتعبيرية وفيما وراء الحدّ والنوع، وفيما وراء كلّ قاعدة وكلّ تقليد»[1]، دعا من خلال هذا إلى الانفتاح ويرفض كلّ ما له علاقة بالانغلاق الذي لا يكسب الشعر جمالا ولا إبداعا.

حاول أدونيس أن يدرج الفلسفة في تناوله للشعرية، « فإنّ علاقته بالفلسفة لا يمكن أن تتجاوز كونها علاقة عارضة بمعنى آخر، قد يوجد فكر فلسفي أو غير فلسفي في عمل شعري، ولكن يستحيل أن يكون هذا الفكر من مكونات شعرية العمل»[2]، ففرضية الفكر الفلسفي مطروحة في أي عمل شعري، لكن هذا الفكر ليس من مقومات وركائز هذا العمل، وإنما هو شيء عارض.

وقد أصبحت هذه الشعرية تتصف بعديد الصفات منها الغموض والإيحائية، واعتبر الرمز أهم مكوناتها رغم أنّ « الفلسفة في شعر أدونيس أول ما تظهر في الحالات التي يتجه فيها شعره نحو التماهي مع ذاته»[3]، فالشعرية عند أدونيس لا تتحقق في حدود التقليد والإتباع بل تتجسد بالإبداع والابتداع، كما لا يمكنها أن تتجسد على نحو ما سار عليه الأوائل بل بابتكار آليات لم يتوصلوا إليها.

1- أدونيس، مقدمة للشعر العربي، دار العودة، بيروت، لبنان، ط3، 1979، ص107.

2- عادل ظاهر، الشعر والوجود (دراسة فلسفية في شعر أدونيس)، دار المدى للثقافة والنشر، دمشق، سوريا، ط1، 2000، ص 63.

3- المرجع نفسه، ص 65.

المبحث الثاني

الارهاصات الأولى للقصيدة الحديثة والمعاصرة

- مصطلح القصيدة الحديثة والمعاصرة
- جوانب التأثير في حركة التجديد للشعر العربي المعاصر
- التجديد في القصيدة العربية المعاصرة اتجاهاتها أعلامها ومظاهرها

I- مصطلح القصيدة الحديثة والمعاصرة:

لاحظ الدكتور عزالدين إسماعيل وجود نمطين من العصرية وهما:

أ- يتمثل فيما نسميه النظرية السطحية للعصرية، حيث يتحدث الشاعر عن مبتكرات عصره ومخترعاته.

ب- أن يظهر الشاعر شعورًا بالظواهر المعاصرة كالآلة والصناعة والمدينة، إلاّ أننا نجد دائما مصطلحا يقابل العصرية ألا وهو الأصالة أو التمسك بالتراث فالتخلي عن التراث هو هدم للحاضر فلا حاضر بلا ماضيه. ومن المستحيل أن ينفصل الشاعر المبدع عن التراث لأن الإبداع هو انبثاق من الماضي وخروج عنه باستمرار وكلما زاد رفضنا للماضي وتعلقنا بالحداثة ارتبطنا بالمستقبل وأحيينا الماضي، يقول الدكتور محمد هدارة أن الابتكار ليس اختراع شيء من الهواء ولكن بوجود مادة تتفاعل هي وشخصية قوية لتعطينا خلقا جديدا، ضاربا مثالا على ذلك في أن وجود الأساطير القديمة قد أوجد كتاب المسرحية اليونانية."[1]، هنا مدى استحالة التخلي عن التراث، لأن أصل الإبداع منبثق عن الماضي واستمرار له، وأي انسلاخ من الماضي هو انسلاخ من الحاضر الذي نعيشه الذي لا مستقبل له.

أم أدونيس علي أحمد فله نظرة خاصة في التمييز بين المعاصر وغيره، فربط ذلك بالمعيار الفني إذ يقول: « فللجديد معنيان: زمني وهو ذلك آخر ما استجد، وفني أي ليس فيما أتى قبله ما يماثله، أما الحديث فذو دلالة زمنية ويعني كل ما يصبح عتيقًا»[2]، فالجديد في نظر أدونيس هو ما كان زمنيا وفنيا في آن واحد، شرط ألا يكون هناك ما يماثله فيما مضى، وعليه كانت دعوة أدونيس لا تراعي الجانب الزمني للشعر بقد ما تهتم بجانب الجدة والإبداع، هنا نفهم كيف أنّ شاعرًا معاصرًا لنا أو يعيش بيننا، قد يكون في الوقت نفسه قديما.

ومن قوله نستنتج أن الجدة في القديم كما تكون في المعاصر، "كل أثر شعري جديد يكشف عن أمرين مترابطين شيء جديد يقال، وطريقة القول جديدة، وعلامة الجدة في الأثر الشعري هي طاقته المغيرة التي تتجلى في مدى الفروقات ومدى الإضافة."[3]، كما نجد أن الحركة المعاصرة في الشعر وجدت لتجمع بين التراث الإسلامي والتراث العالمي فلم يعد يكفي الشاعر المثقف أن يلم بالشعر العربي وحده أو بالثقافة

1- ينظر، عبد الحميد جيدة، الاتجاهات الجديدة في الشعر العربي المعاصر، مؤسسة نوفل، بيروت، لبنان، ط-1، 1980م، ص 61.
2- أدونيس علي أحمد سعيد، مقدمة للشعر العربي، دار العودة، بيروت، لبنان، ط-3، 1979م، ص 99.
3- المرجع نفسه، ص 100.

الغربية وحدها وإنما هو يحس بضرورة أن تمتد ثقافته فتشمل كل ما يمكن أن يوسع من نظرته إلى الأشياء ويعمقها

ولهذا فإنه يفتح نفسه للتراث الإنساني كله قديمه وحديثه شرقيه وغربيه دون مفاضلة أو تمييز"[1]، أي أنه في الأساس أراد ألا يبقى منعزلا عن العالم الخارجي، ومن ثم الاستفادة من التراث الإنساني باعتباره مادة صالحة للدخول في السياق الشعري، وقد نظر الشاعر المعاصر إلى التراث الإنساني على أنه كيان له أبعاده الفكرية والإنسانية، وأحس أنه عليه كفنان معاصر أن يعي هذا التراث ويتفهمه ويدركه من خلال الإحساس بالمعنى الإنساني فيه. وقد حصر عزالدين إسماعيل مميزات خاصة لهذه العصرية في نقاط:

1- التجربة الجمالية للشعر المعاصر: وهي التجربة المماثلة في حركة التجديد فالفلسفة الجمالية لهذا الشعر تختلف عن الفلسفة القديمة لأن الشعر المعاصر يصنع لنفسه جماليته الخاصة.

2- ارتباط الشاعر الجديد بأحداث عصره وقضاياه وينفعل معها ويحاول اظهارها.

3- الشاعر المعاصر لابد أن يكون مثقفا بأوسع معاني الثقافة الإنسانية وبلورتها وتحديد موقف منها.

4- يرتبط الشاعر المعاصر بالإطار الحضاري الخاص بالعصر ثقافيا واجتماعيا وسياسيا وتاريخيا.

1- عزالدين إسماعيل، الشعر العربي المعاصر قضاياه وظواهره الفنية والمعنوية. دار العودة، بيروت، لبنان، ط-3، 1981م، ص 37.

II- جوانب التأثير في حركة التجديد للشعر العربي المعاصر:

من الواضح أنّ الشعر العربي الحديث مرّ بعدة مراحل مهّدت لتغيّره وتطوره، إذ لم ينشأ كلّ ذلك من عدم، بل كانت هناك العديد من الإرهاصات التي ساهمت في ذلك، من بينها:

1. تعرّض مصر لحملة نابليون بونابرت (1798م/1213هـ):

من الواضح أنّ حملة نابليون بونابرت على مصر كان لها الدور الكبير في تغيير فكر وعقلية العربي، بعد الخمول الذي عرفه أنذاك، إذ تفتّح عقله على العديد من المنجزات الغربية، وبهذا « الحضارة العربية لم تكن في يوم من الأيام بمعزل عن الحضارات العالمية الأخرى»[1]، كانت هذه الحملة حلقة وصل بين العرب والغرب « فعن طريق الاحتكاك المباشر بين المصرين والفرنسيين، تعرف العقل العربي على إنجازات عصر التنوير الأوروبي من خلال تطبيقات الحملة الفرنسية لأفكار الثورة الفرنسية في مصر»[2]، مما فتح الباب أمام العرب للاطلاع على ثقافة الغرب والتأثر بأفكارهم، إذ وجدوا « أنفسهم أمام نماذج جاهزة للمؤسسات والنظم والقوانين التي سعى الغرب لترسيخها في البلاد العربية، وقد أسهم مفكرون كثر من العرب الذين عاشوا في أواخر القرن التاسع عشر وبداية القرن العشرين في تهيئة الجو لعملية الاستيراد»[3]، إذ حاولوا التخلص من الركود والتبلد الذي أصاب العقل العربي، وراحوا ينظرون إلى وضعهم نظرة واعية وبحثوا عما يلائم حياتهم في الحضارة الأوروبية الوافدة، وما يضعهم على الطريق نحو نهضة جديدة.

وهكذا بدأت وفي وقت واحد حركة إحياء لبعض الألوان من التراث العربي، وحركة الاقتباس لثمار الحضارة الأوروبية في العلم والفكر والأدب وكل مظاهر المدينة الحديثة، ومما ساعد على تطور الفكر العربي، البعثات العلمية إلى أوروبا في عهد محمد علي الذي فتح المجال أمام المثقفين المصريين للسفر إلى أوروبا، من خلال مساعدتهم للتنقل إليها.

فتكوّن جيل من « المثقفين المصريين الذين أحسوا بأنّ الثقافة الأزهرية وحدها لم تعد تتلاءم مع ظروف عصرهم، وأحسوا بضرورة دعوة مواطنيهم إلى الاستفادة من علوم الغرب، ولم يقفوا موقف الرفض الكامل من الحضارة الغربية وأحسوا بمظاهر التفوق في نظمها السياسية وبعض تقاليدها وعاداتها، وعلى

1- سالم المعوش، صورة الغرب في الرواية العربية، مؤسسة الرحاب الحديث، بيروت لبنان، ط1، 1998، ص15.

2- فاروق أبو زيد، عصر التنوير العربي، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط1، 1978، ص15، نقلا عن سالم المعوش، المرجع نفسه، ص52.

3- أسماء أحمد معيطل، الأصالة والتغريب في الرواية العربية، عالم الكتب الحديث، الأردن، (د.ط)، 2011، ص 14.

رأس هؤلاء يقف رفاعة رافع الطهطاوي المصري الفلاح الذي سافر مع البعثات الأولى كمشرف ديني والذي عبر عن مشاعره في كتابه" تلخيص الإبريز في تلخيص بارز" الذي تحدث فيه عن رحلته إلى باريس، وكان بذلك أول من حاول الحديث عن رحلة خارج المجتمع في أدبنا الحديث»[1]، ومن هنا يتضح أنّه كان لهذه البعثات دورا كبيرا في ازدهار مصر وتقدمها، إذ كانت السباقة في التعرف على المنجز الأوروبي، نظرا لاحتكاكها المباشر بالغرب، إذ ساهمت في تطور الأدب وتنوعه نتيجة الاحتكاك بالآداب العالمية والتعرف عليها، وبهذا أصبحت مصر السباقة في هذا المجال عن نظيراتها، كلّ ذلك يعود فضله إلى البعثات العلمية، واحتكاك المصريين بالحضارة الأوروبية الاحتكاك المباشر.

وبهذا حاول العرب التعرف على المنجز الأدبي الأوروبي، إذ لعبت الترجمة دورا كبيرا في ذلك، فقد حاول أغلب المثقفين العرب «ترجمة وتعريب وتمصير الأشكال الغربية الحديثة مثل الرواية والمسرحية والقصة القصيرة»[2]، كما حاول العرب خوض تجربة التأليف في عهد محمد علي، إلا أنهم كانوا يمشون بخطى ثقيلة، حتى عهد إسماعيل، الذي عرف تطورا ملحوظا في مجال التأليف، فقد أُلّفت كتب باللغة العربية شملت العديد من المجالات العلمية.

كلّ هذه العوامل ساعدت على تطوير الشعر العربي المعاصر، فقد كان ذلك تعبيرا عن مدى وعي المثقف العربي بالمتغيرات التي استفاق على وقعها إثر حملة نابليون على مصر وما تلاها، وإننا من خلال استعراض هذه العوامل لا نريد التأريخ للأدب العربي الحديث والمعاصر، بل الهدف منها هو إبراز دور هذه العوامل في توجيه وتفعيل الحركة التجديدية للشعر العربي المعاصر، وتركيزنا على النهضة في مصر كان على أساس أنها مهدت لهذه النهضة، ومنها انبثقت لتشمل جميع البلدان العربية الأخرى.

مرت الحركة التجديدية للشعر العربي المعاصر قبل أن تستقر في شكل القصيدة العربية المعاصرة بمختلف اتجاهاتها بثلاث مراحل هامة:

1- عبد المحسن طه بدر، تطور الرواية العربية الحديثة في مصر (1870- 1938)، دار المعارف، مصر، ط2، 1968، ص20- 21.

2- سيد البحراوي، الأنواع النثرية في الأدب العربي المعاصر (أجيال وملامح)، ج1، مكتبة الأنجلو المصرية، (د.ط)،(د.ت)، ص10

1. مرحلة المزاوجة الفنية:

أي الجمع بين الفكر العربي ويقابلها المدرسة الكلاسيكية المجددة ويتزعمها أحمد شوقي[1]، إذ عمد على إدخال مصطلحات عصرية إلى المعجم الشعري دون المساس بشكل القصيدة مع اقتباس الصور والأخيلة من التراث الإسلامي.

2. مرحلة التفاعل الفني:

ويقابلها المدرسة التطورية ويتزعمها أحمد محرم وخليل مطران وجماعة الديوان، حيث اتجهوا بشعرهم إلى الذات وتصوير عواطفها[2]، فهذه المرحلة كانت خطوة هامة نحو التجديد وميلاد شعر معاصر يساير حياة الإنسان العربي وتغيرها، خاصة بعد إحساسه بالحرية التي أصبح يتمتع بها.

3. مرحلة التحرير والانطلاق الفكري:

هي مرحلة الثورة على شكل القصيدة العربية العمودية حيث تزعمها–**جماعة أبولو**[3]–الذين ثاروا على الشعر العمودي وسعوا إلى تحريره من القيود، مستلهمين المذاهب الغربية في الشعر كالرومنسية والواقعية والرمزية والطبيعية وغيرها[4]، وصاحب هذه الفكرة هو الشاعر أحمد زكي أبو شادي.

4. مدرسة المهجر:

تمتاز بطابعها الشامي إذ أنا أغلب روادها من سوريا ولبنان ومنهم: جبران خليل جبران، ميخائيل نعيمة، أمين الريحاني، نسيب عريضة، كانت لها نفس منطلقات جماعة أبولو نتيجة وقد عاش أغلبهم في الغرب وتأثروا بالحرية الموجودة هناك[5]، ما جعلهم يسقطونها على الشعر العربي، وامتاز شعرها بالنزعة الرومانتيكية التشاؤمية الغربية.

1– حامد حفني داود، تاريخ الأدب الحديث: تطوره، معالمه الكبرى، مدارسة، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، 1983، ص41.

2– المرجع نفسه، ص 47.

3– محمد سعد فشوان، مدرسة أبولو في ضوء النقد الحديث، مكتبة الدراسات الأدبية، المعارف، القاهرة– مصر، ط1، 1998م. جماعة أبولو الشعرية هي إحدى المدارس الأدبية الهامة في الأدب العربي الحديث، مؤسسها هو الشاعر الكبير أحمد زكي أبو شادي، الذي ولد عام 1892م، ضمت الجماعة شعراء الوجدان في مصر والوطن العربي.

4– جودت الركابي، الأدب العربي من الانحدار إلى الازدهار، دار الفكر المعاصر، دمشق–سوريا، ط6، 2010، ص311.

5– إحسان عباس، يوسف نجم محمد، الشعر العربي في المهجر. دار صادر، بيروت، لبنان، ط–3، 1982م، ص 82.

III- التجديد في القصيدة العربية المعاصرة: اتجاهاتها، أعلامها ومظاهرها:

كانت فترة النصف الثاني من القرن التاسع عشر فترة ظهور تيارات ومذاهب أدبية جديدة، تميزت بتعدد مرجعياتها الفكرية «فتباينت بذلك أشكالها التعبيرية وآلياتها الفنية وفق أسس شعرية، رأى فيها أصحابها القدرة على حمل تجارب العصر الجديدة التي لا تقوى الأشكال التقليدية على حملها»[1]، وبالتالي ظهرت أنواع شعرية جديدة من حيث الأوزان، يمكن تلخيصها إلى ما يلي:

أ.**الشعر المرسل**: هو الشعر الذي يهتم بالوزن ويتقيد به، ولا يتقيد بالقافية.

ب. **الشعر المرسل الحر**: هو ما تحرر فيه صاحبه من القافية والوزن معا، ويطلق عليه اسم قصيدة النثر.

ت. **الشعر الحر**: وهو ما تحرر فيه الشاعر من الأوزان والتفعيلات والبحور الشعرية، إذ هو ذلك الشعر الذي «يعتمد على التفعيلة (الخليلية) كأساس عروضي للقصيدة، ويتحرر من البيت العمودي ذي التفعيلات المحددة، مثلما يتحرر من الروي الثابت، وهذا مصطلح شاع استعماله على أيدي الشعراء العراقيين مثل: نازك الملائكة والسياب ومن حذا حذوهم»[2]، وتعد نازك الملائكة من المؤسسين الأوائل لهذا النوع من الشعر، تقول عنه: « هو شعر ذو شطر واحد وليس له طول ثابت إنما يصح ألا يتغير عدد التفعيلات من شطر إلى شطر، ويكون هذا التغيير وفق قانون عروضي يتحكم فيه»[3]، تضيف قائلة: «أساس الوزن في الشعر الحر أن يقوم على وحدة التفعيلة والمعنى البسيط الواضح، لهذا فإنّ الحكم في تنويع عدد التفعيلات أو الأشطر بدلا أن تكون التفعيلات في الأسطر»[4]، ويتضح لنا من خلال هذا التعريفات طبيعة الشعر الحر، إذ يجري وفق القواعد العروضية للقصيدة العربية، ويلتزم بها ولا يخرج عنها إلا من حيث الشكل والتحرر من القافية الواحدة في أغلب الأحيان.

هذا من جهة ومن جهة الحديث عن اتجاهات الحركة التجديدية في الشعر العربي المعاصر، فإننا نقصد بذلك الاتجاهات الجديدة في بناء القصيدة، خصوصا في قصيدة الشعر الحر، إذ أكدّ أغلب الباحثين أنّ قالب القصيدة الجديدة منقول من الثقافة الغربية، وأنّ الشعر الحر سمي بهذا الاسم لأنه تخلص من

1- كاملي بلحاج، أثر التراث الشعبي في تشكيل القصيدة العربية المعاصرة (قراءة في المكونات والأصول)، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 2004، ص12.

2- عبد الله محمد الغذامي، الشعر الحر والموقف النقدي حول آراء نازك الملائكة، مجلة كلية الآداب والعلوم الإنسانية، السعودية، العدد1، ص 104.

3- نازك الملائكة، قضايا الشعر المعاصر، دار العلم للملايين، بيروت- لبنان، ط6، 1981م، ص77.

4- المرجع نفسه، ص61.

القيود العروضية التي فرضها الخليل بن أحمد الفراهيدي، ومن أوزان، وقافية موحدة، وعدد محدد من التفعيلات في الشطر الواحد، إذ تغير بناء القصيدة من نظام الأشطر، إلى نظام الأسطر.

وأول من استعمل هذا النمط الجديد من الشعر كانت نازك الملائكة وبالتحديد في عام 1947، تقول في هذا الصدد: « كانت بداية حركة الشعر الحر سنة 1947، في العراق ومن العراق بل من بغداد نفسها، زحفت هذه الحركة وامتدت حتى غمرت الوطن العربي كله، وكادت بسبب تطرف الذين استجابوا لها تجرف أساليب شعرنا العربي الأخرى جميعا، وكانت أول قصيدة حرة الوزن تنشر قصيدتي المعنونة "الكوليرا"(...)، نظمتها يوم 27- 10- 1947، وأرسلتها إلى بيروت فنشرتها مجلة "العروبة" في عددها الصادر في كانون الأول 1947، وعلقت عليها في العدد نفسه، وكنت نظمت قصيدة أصور بها مشاعري نحو مصر الشقيقة خلال وباء الكوليرا الذي داهما، وقد حاولت فيها التعبير عن وقع أرجل الخيل التي تجر عربات الموتى من ضحايا الوباء في ريف مصر، وقد ساقتني ضرورة التعبير إلى اكتشاف الشعر الحر»[1]، قولها هذا يؤكد ريادتها لهذا النوع من الشعر، وأنّ الفضل الأول لظهوره يعود إليها في البدء، وفي الفترة نفسها تقريبا ظهر لبدر شاكر السياب ديوانا به قصيدة واحدة من الشعر الحر، عنونه بديوان (أزهار ذابلة) عام1948.

ثم توالت الكتابات في هذا النوع الجديد، لأنه واكب روح العصر، فبعدما طغت الرومانسية على الشعر العربي فترة من الزمن، وجد الشاعر العربي نفسه يبحث عن حل للتمرد على ذلك، والاهتمام بالمواضيع الواقعية، ووجد هذا النوع من الشعر هو الأجدر للتعبير عن ما يخالجه من مشاعر ومكبوتات، لأنه يعطي للشاعر الحرية في ما يريد التعبير عنه، ولا يضع له قيود، كقيود الوزن والقافية، والتفعيلات، وبهذا برزت أسماء عديدة أيدت طرح نازك الملائكة، واهتمت بالكتابة من خلاله.

من أبرزهم كما أشرت سابقا الشاعر العراقي بدر شاكر السياب، إذ يعتبر من مؤسسي الشعر الحر، ومن أهم أعماله الشعرية، أزهار ذابلة، أساطير، حفار القبور، وأنشودة المطر، وغيرها العديد من القصائد والدواوين، كما لها بعض الآثار النثرية، والترجمات الشعرية وكذا النثرية، إلا أنّ اسمه ذاع صيته من خلال إبداعاته الشعرية، وفي السياق نفسه نجد خليل الحاوي الذي اشتهر هو الآخر بالعديد من الأعمال الشعرية نذكر منها على سبيل المثال: نهر الرماد، الناي والريح، وبيادر الجوع، انعكس على شعره عمق فكره الفلسفي، وهو ما جعل شعره يتميّز عن شعر معاصرين، وبذلك يكون من أبرز رواد الشعر الحديث.

1- المرجع السابق، نازك الملائكة، قضايا الشعر المعاصر، ص35.

كما يعتبر علي أحمد سعيد المعروف بلقب أدونيس، الذي اشتهر بتنوع تجاربه الحداثية، وكذلك بكثرة كتاباته واستجوباته ومقالاته، وقد ترجمت بعض أعماله إلى ثلاثة عشر لغة، كتب العديد من القصائد والدواوين، أشهرها: أوراق الريح، أغاني مهيار الدمشقي، هذا هو اسمي، وغيرها من الأعمال النقدية والأدبية والشعرية، أما عبد الوهاب البياتي فقد اعتبر من أبرز الشعراء الذي تبنوا الكتابة في الشعر الحر، كتب العديد من القصائد والدواوين، ونظرا لجمالها ترجمت للغة الإسبانية، ومن أبرزها: ديوان ملائكة وشياطين، أباريق مهمشة، المجد للأطفال والزيتون، أشعار في المنفى، بستان عائشة، كتاب البحر، وغيرها الكثير.

وفي السياق نفسه نجد صلاح عبد الصبور الذي انظم إلى عالم الكتابة الشعرية في سن مبكرة، واهتمامه بالفلسفة والتاريخ، وولعه بالأساطير ساعده على احتضان هذا النمط الجديد من الشعر، لأنه وجد فيه ضالته، كما استطاع أن يلفت أنظار القراء والنقاد فيه فرادة الصور واستخدام المفردات اليومية الشائعة وثنائية السخرية والمأساة وامتزاج الحس السياسي والفلسفي بموقف اجتماعي انتقادي واضح[1]، وعلى امتداد حياته التي لم تطُل أصدر عبد الصبور عددا من الدواوين، أهمها: الناس في البلاد، أقول لكم، أحلام الفارس القديم، تأملات في زمن جريح، شجر الليل، وغيرها.

أما عن فدوى طوقان فقد تميزت هي الأخرى بشعرها الذي كان في بدايته على منوال الشعر العمودي ثم مالت بعد ذلك إلى الشعر الحر[2]، ومن إبداعاتها الشعرية البارزة، نذكر ما يلي: ديوان وحدي مع الأيام، وجدتها، أعطنا حبا، أمام الباب المغلق، الليل والفرسان، وغيرها. كما لا نغفل الحديث عن الشاعر أمل دنقل الذي اشتهر هو الآخر بإبداعاته الشعرية، التي لا تقل أهمية عن من سبق ذكرهم، اشتهر برائعته "البكاء بين يدي زرقاء اليمامة"، وكتب أيضا تعليق على ما حدث، ومقتل القمر، والعهد الآتي وغيرها، وللشاعر أحمد مطر فضل في الكتابة الشعرية الحديثة، كتب العديد من الدواوين والقصائد[3]، كان من أهمها: أحاديث الأبواب، شعر الرقباء، ولاة الأرض، ورثة إبليس، أعوام الخصام، الجثة...، دمعة على جثمان الحرية، السلطان الرحيم...، الثورة والحضيرة، هون عليك، أنور السادات، ياسر عرفات، بشار الأسد، وغيرها الكثير من القصائد التي لم تخرج عن جانبها السياسي.

1- مجاهد أحمد، مسرح صلاح عبد الصبور –قراءة سيمولوجية، كتابات نقدية، قصور الثقافة، القاهرة، مصر، مج1، 2001م، ص122.

2- يوسف عطا الطريفي، كتب السيرة الذاتية، فدوى طوقان، دار الأهلية للنشر والتوزيع، عمان- الأردن، ط1، 2011، ص65.

3- أوس داوود يعقوب، أحمد مطر سيرة شاعر انتحاري، سلسلة: الأعمال الشعرية، صفحات للدراسات والنشر والتوزيع، بيروت–لبنان، ط4، 2015، ص25.

المبحث الثالث

ماهية الخطاب الشعري

- مفهوم الخطاب وتعدد مرجعياته في النص الشعري المعاصر
- حدود الخطاب الفكري والبعد الديني في القصيدة المعاصرة
- الخطاب النقدي الجديد منطلقاته المعرفية في شعر المعاصر
- الفلسفة في الخطاب الفكري

يعد مصطلح الخطاب من المصطلحات الجديدة في الساحة النقدية الحديثة، اهتم به العديد من النقاد، وراحوا يبحثون فيه للكشف عن مختلف استعمالاته، فقد احتلّ « موقعا محوريا في جميع الأبحاث والدراسات التي تندرج في مجال تحليل النصوص، حيث برزت للوجود شعب دراسية في اللسانيات والفلسفة والأدب، جعلت منه ركنا رئيسيا ضمن مقرراتها واتخذته عناوين لفروع معرفية مختلفة، وغدا كلّ مؤلف يتناول اللغة الإنسانية من جانبها التواصلي لابد أن يجعل أساسه الخطاب، وهدفه تحليله»[1]، وللتعمق أكثر في مفهوم الخطاب علينا أولا أن نعرج على مفهومه اللغوي، ثم ننتقل للحديث عن مفهومه الاصطلاحي لأنه مصطلح معرفي، ثمة رابط بين أصله اللغوي ومعناه الاصطلاحي[2]، وفيما يلي عرض لذلك:

I- مفهوم الخطاب وتعدد مرجعياته في النص الشعري المعاصر:

أ. **لغة:** تناولت العديد من المعاجم العربية القديمة مصطلح الخطاب، ومن أبرزها ما جاء في لسان العرب لابن منظور في مادة (خ – ط – ب): «يقال خطب فلان إلى فلان فخطبه وأخطبه أي أجابه، والخطاب والمخاطبة: مراجعة الكلام، وقد خاطبه بالكلام مخاطبة وخطابا. وهما يتخاطبان. والمخاطبة صيغة مبالغة تفيد الاشتراك والمشاركة في فعل ذي شأن»[3]، ويذهب الزمخشري في السياق نفسه قائلا: «خطب خاطبه، أحسن الخطاب، وهو مواجهة بالكلام، وكان يقوم الرجل في النادي في الجاهلية، فيقول: خطب، واختطب القوم فلانا، فدعوه إلى أن يخطب إليهم، ونقول له: أنت الأخطب البين الخطبة. فيخيل إليه أنه ذو البيان في خطبته»[4]، أما الجوهري فقد عرّفه قائلا: «وخطبت على المنبر خطبة بالضم، وخاطبه بالكلام مخاطبة وخطابا»[5]، يتضح من خلال هذه التعاريف أنها تصبّ في القالب نفسه، وأنها تحيط بالعملية التواصلية، فالخطاب إذا مرتبط بالكلام.

وقد ورد لفظ الخطاب في القرآن الكريم بصيغ متعددة منها صيغة الفعل في قوله تعالى: ﴿ **وَشَدَدْنَا مُلْكَهُ وَآتَيْنَاهُ الْحِكْمَةَ وَفَصْلَ الْخِطَابِ** ﴾ [سورة ص الآية: 19]، وفي الآية الكريمة: ﴿ **قَالَ فَمَا خَطْبُكُمْ أَيُّهَا الْمُرْسَلُونَ** ﴾ [سورة الحجر الآية: 56].

1- فؤاد بوعلي، مناهج تحليل الخطاب، منتديات جمعية المترجمين واللغوين المصريين، الرابط:
http://www.egyforums.com/vb/formumdiplay.php?f=59

2- ينظر: عيسى عودة برهومة، تمثلات اللغة في الخطاب السياسي، مجلة عالم الفكر، العدد1، المجلد36، يوليو- سبتمبر، 2007، ص118.

3- ابن منظور، لسان العرب، ج2، دار المعارف، مصر، ط3، (د.ت)، مادة (خ.ط.ب)

4- الزمخشري، أساس البلاغة، ط1، بيروت، 1992، ص167، مادة (خ.ط.ب).

5- الجوهري، الصحاح، تح: إميل يعقوب ومحمد نبيل الطريفي، ج1، دار الكتب العلمية، لبنان، ط1، مادة (خ.ط.ب).

وبهذا يصبح تعريف الخطاب لغويا «كلام يقوله قائل يتوجه به إلى المخاطب، وإذا أنزلناه في سياق قصصي قلنا أنه كلام يحمل مضمونا حكائيا يحكيه راوٍ ليسوقه إلى مروي له، وهو إلى ذلك كلام لا ينفصل في تشكيله عن أعوان السرد الناهضين به، إذ لا يتصور كلام أدبي لا يشتمل على قرائن تكشف عن آثار صاحبه وآثار صنعته فيه»[1]، وبهذا يقترب التعريف اللغوي للخطاب من التعريف الاصطلاحي، إذ يهتم بالعملية التواصلية الحاصلة بين طرفين أو أكثر.

ب. <u>اصطلاحا</u>:

من المعروف في الدراسات الحديثة أنّ الدلالة الاصطلاحية غالبا ما تختلف عن الدلالة اللغوية، وبالتالي فإنّ «دلالات الخطاب اصطلاحا تختلف عن دلالاته في المعجم، إذ يدخل في تشكيل دلالاته العلاقات التي تبيّن أغراضه، فيكون الخطاب بذلك إنشاء الكلام من لدن المتكلم وفهمه من لدن المخاطب عمليتين لا انفصال لإحداهما عن الأخرى، وانفراد المتكلم في النطق حتى يقاسمه المخاطب دلالته، لأنّ هذه الدلالات لا تنزل على ألفاظها نزول المعنى على المفردات، وإنما تنشأ وتتكاثر وتتقلب وتتعرف من خلال العلاقة التخاطبية»[2]، فالخطاب إذا هو نسق من العلامات الدالة على الأفراد والمجموعات والموضوعات، كما أنه بناء مغلق من الآليات ومجموعة من القواعد الدلالية الكتابية والشفاوية والعلامية العامة.

والخطاب حسب إيميل بنفنست (E.Benveniste): «هو كلّ تلفظ يفترض متحدثا ومستمعا، تكون للطرف الأول نية التأثير في الطرف الثاني بشكل من الأشكال»[3]، وبهذا يعدّ الخطاب من أهم الوسائل التي تتمّ من خلالها العملية التواصلية، ويشترط وجود طرفين لتتمّ هذه العملية، ملقي ومتلقي أو مرسل ومرسل إليه حسب رأي جاكبسون، فهو إذا مرادف للكلام الحاصل بين متخاطبين أو أكثر حسب رأي اللغويين والبلاغيين المحدثين العرب والأجانب، يقول سعيد يقطين في هذا الصدد: «اللغة في طور العمل أو اللسان الذي تنجزه ذات معينة كما أنه يتكون من متتالية تشكل مرسلة لها بداية ونهاية»[4] وفي هذا إشارة إلى أنّ الخطاب مرادف للكلام أي الاستعمال الفعلي للغة، ومن هنا ارتبط بالمجال اللساني، واهتمت اللسانيات

1- محمد الخبو، الخطاب القصصي في الرواية العربية المعاصرة، صامد للنشر والتوزيع، جامعة صفاقص، خلية الآداب والعلوم الإنسانية، ط2003، ص11

2- رشيد حليم، حدود النص والخطاب بين الوضوح والاضطراب، الأثر- مجلة الآداب واللغات -جامعة قاصدي مرباح، ورقلة -الجزائر، العدد السادس، ماي 2007، ص 97.

3- محمد البارودي، إنشائية الخطاب في الرواية العربية الحديثة، مركز النشر الجامعي، تونس، 2004، ص 01.

4- سعيد يقطين، تحليل الخطاب الروائي، المركز الثقافي العربي، ط3، بيروت- الدار البيضاء، 1997، ص21.

بالبحث فيه، إذ أصبح من المصطلحات الحيوية التي اتسمت بالشيوع والازدهار في العديد من الدراسات والبحوث الإنسانية المعاصرة، وقد تجلى استعماله بصفة خاصة في مجالات الأدب والفلسفة ونظرية الأدب والنقد الأدبي، هذا مع ظهور البنيوية في أواخر الستينات والسبعينات من القرن الماضي، غير أنّ هذا المصطلح قد تشعب وتعددت مسالكه ومفاهيمه، فاختلفت بذلك دلالاته والتبست مع مصطلحات أخرى كمصطلح النص، ولعلّ مناط الاختلاف في تحديد المعنى وإحداثه قد تولد باختلاف الفهم وتطوراته لدى الباحثين في النظر إليه ومن ثمّ فإنه –أي الخطاب– قد استولى على قسط وافر من العناية والمدارسة وذلك باعتباره «نمطا من الإنتاج الدال، فهو يحتلّ موقفا محددا في التاريخ ويشغل علما بذاته»[1]، فإذا ما عدنا إلى جذوره السابقة خصوصا عند الغرب نجده مرتبطا بالأصل الفلسفي، إذ ظهر مع أفلاطون «حيث يتماثل المقال مع العقل (لوغوس) بذلت أول محاولة لضبط المقال وعقلنته وبناء منطقه على قواعد تستمدّ من داخل المقال نفسه أكثر مما تستمد من أصل خرافي أو وضعي يفرض بداهته على المقال»[2]، والمقال هنا يقصد به الخطاب، إذا هو مجموعة من العبارات لها قوة مؤسساتية أي لها تأثير عميق على الطريقة التي يفكّر بها الأشخاص، وعلى الكيفية التي يسلكونها، ولابدّ أن نشير إلى أنّ مفهوم "الخطاب" مستعملا في الفلسفة الكلاسيكية؛ حيث تقابل المعرفة الخطابية عن طريق تسلسل أسباب المعرفة الحدسية، وكانت قيمته إذ ذاك قريبة من (logos)[3] اللوغوس اليوناني.

أما في العصر الحديث أي عصر النهضة، فقد ظهر مؤلف رينيه ديكارت R.Descart "خطاب في المنهج" الذي يعتبر المطية الأولى للتأسيس للخطاب، ثم بعد ذلك ظهر مؤلف تحليل الخطاب لصاحبه ز. هاريس (1952) الذي يجمع أغلب الباحثين على ريادته للتأسيس للخطاب، وتقديم المفهوم المعمول به حاليا، إذ يعدّ «أول لساني حاول توسيع حدود موضوع البحث اللساني بجعله يتحدى الجملة إلى الخطاب (...) فإنه يسعى إلى تحليل الخطاب بنفس التصور والأدوات التي يحلل بها الجملة»[4]، وبالتالي اهتم بالخطاب وحاول الإحاطة والإلمام به، قدم تعريفا له قائلا عنه أنه: « ملفوظ طويل، أو هو متتالية من الجمل تكوّن مجموعة منغلقة يمكن من خلالها معاينة بنية سلسلة من العناصر، بواسطة المنهجية التوزيعية

1– عبد القادر عواد، مجلة علامات، ع74، شعبان 1432هـ، يوليو 2011م، ص55–56.

2– معن زيادة، الموسوعة الفلسفية العربية، مج1، معهد الإنماء العربي، بيروت، ط1، 1987، ص771.

3– لوغوس: وهي من أشد الكلمات أهمية وأكثرها غموضا في الفكرين الغربيين الديني والفلسفي، إذ تدلّ في سياقات شتى على مدلولات متعددة، كالخطاب، اللغة، العقل الكلي، كلمة الإله، من بين معان أخرى.

4– سعيد يقطين، تحليل الخطاب الروائي (الزمن– السرد– التبئير)، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء– المغرب، ص17.

وبشكل يجعلنا نظل في مجال لساني محض»[1]، ومن خلال هذا التعريف نجد أنّ هاريس، يشير إلى أنّ الهدف من تحليل الخطاب هو البحث في العناصر اللغوية التي تنظم النص وتشكله، كما أنه يذهب إلى أبعد من ذلك، بقوله: « إنّ الخطاب منهج في البحث في أيما مادة مشكلة من عناصر متميزة ومترابطة في امتداد طولي سواء أكانت لغة أم شيئا شبيها باللغة، ومشتمل على أكثر من جملة أولية، إنها بنية شاملة تشخص الخطاب في جملته... أو أجزاء كبيرة منه»[2]، وبهذا يكون قد استطاع التمهيد لظهور مفهوم الخطاب في الساحة النقدية الحديثة.

وقد كان ظهور مفهومه واتخاذه أبعادا إبستيمولوجية مرتبطا بظهور مؤلفات ميشيل فوكو M.Foucault، وهو ما أكده علي حرب بقوله: « إنّ الخطاب لم يعد طريقة للتعبير أو حديثا متساوقا، أو مجموعة عمليات فكرية مترابطة، أو تحليلا لذات واعية، تتأمل وتعرف وتعبّر، وإنما أصبح إمكانا وشرط وجود ونظاما، أصبح حقلا تتمفصل فيه الذوات، ومجموعة علاقات تجد فيها مرتكزا له، وهذا التحول الإبستيمولوجي في تناول أقاويل البشر يعتبر رائده المفكر الفرنسي ميشال فوكو الذي هو أول من أنشأ نظرية في وصف المقال كميدان مستقل»[3]، وبالتالي ينسب هذا التطور في مفهوم الخطاب إليه.

يعرف ميشال فوكو الخطاب بقوله هو: «مجموعة من المنطوقات بوصفها تنتمي إلى ذات التشكيلة الخطابية، فهو ليس وحدة بلاغية أو صورية، قابلة لأن تتكرر إلى ما لا نهاية، يمكن الوقوف على ظهورها واستعمالها خلال التاريخ... بل هو عبارة عن عدد محصور من المنطوقات التي تستطيع تحديد شرط وجودها »[4]، استعمل فوكو لفظة منطوق في العديد من المواطن تعبيرا منه عن الخطاب، وبرز ذلك أكثر في قوله: « هو أحيانا يعني الميدان العام لمجموعة من المنطوقات (enoncés)، وأحيانا أخرى مجموعة متميزة من المنطوقات، وأحيانا ثالثة ممارسة لها قواعدها، تدلّ دلالة وصف على عدد معيّن من المنطوقات وتشير إليها»[5]، ومن خلال ذلك يتضح اهتمام فوكو بالمنطوق الذي يعتبر أبسط جزء من الخطاب، علّل فوكو استعماله لهذا اللفظ قائلا: «فقد استخدمت في مناسبات عديدة لفظ منطوق، إما لأشير به لعدد من المنطوقات... أو لأميزه عن تلك المجموعات التي أسميها الخطابات (مثل ما يتجزأ الجزء عن الكل) ويبدو المنطوق لأول وهلة كعنصر أخير، أو جزء لا يتجزأ، قابل لأن يستقل بذاته، ويقيم علاقات مع عناصر

1- المرجع السابق، سعيد يقطين، تحليل الخطاب الروائي (الزمن- السرد- التبئير)، الصفحة نفسها.

2- ديان ماجدولين، مقدمة في نظرية الخطاب، تقديم: عز الدين إسماعيل، المكتبة الأكاديمية، الجيزة- مصر، ط1، 2001، ص30.

3- علي حرب، الموسوعة الفلسفية العربية، مج1، معهد الإنماء العربي، ط1، 1987، ص1771، مادة مقال.

4- ميشال فوكو، حفريات المعرفة، تر: سالم يفوت، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، 1968، ص78.

5- جميل صليبا، المعجم الفلسفي بالألفاظ العربية والفرنسية والانجليزية واللاتينية، ج1، دار الكتاب اللبناني، بيروت، ودار الكتاب المصري، القاهرة، ط1، 1978، ص204.

أخرى مشابهة له... المنطوق أبسط جزء في الخطاب»[1]، ومن هنا يهتم فوكو بأبسط جزء من الخطاب، أي ينتقل من الجزء إلى الكلّ ، وهو ما عملت به الدراسات الحديثة في تحليل الخطاب.

ومن هنا كانت آراء هاريس وميشال فوكو بمثابة إرهاصات لانطلاق رحلة البحث في مجال تحليل الخطاب، فظهرت العديد من الدراسات والأبحاث التي أخذت البحث في ميدان تحليل الخطاب بمحمل الجد، وأخذت تبحث عن آليات تحليله والخوض فيه، وسبل الوصول إلى مقاصده، فظهرت العديد من المؤلفات التنظيرية والتطبيقية في هذا المجال الغربية والعربية، ولازال البحث فيه قائما في الساحة النقدية الحديثة إلى حد الساعة، إذ اعتبر من أبرز القضايا التي احتضنتها الساحة النقدية، مما ساعد على ظهور قضايا جديدة كظهور (علم الدلالة)، إذ أسسوا لأهمية المعنى عند استخدام اللغة، وهو ما نجد له أصولا في كتابات بعض البلاغيين العرب القدماء[2].

ومن هذا كلّه يمكننا الإشارة بأن الخطاب هو عبارة عن رسالة لغوية يرسلها الباث إلى المتلقي فيعمل فكره في فكها أو كما يقول محمد الخطابي: «إنّ –الرسالة– القابل للفهم والتأويل وبناء المعنى هو الخطاب القابل بأن يوضع في سياقه»[3]، والرسالة هي التي تحقق التواصل سواء أكانت «لسانية أو سيميائية على أن جميع أنظمة التواصل غير اللسانية تؤول عن طريق اللغة وما يجعلها أنظمة لسانية»[4] وهو ما جعل الكثير من الألسنيين قبل الثمانينات يميلون إلى «الاقتصار على معالجة المعاني المعجمية للمفردات دون أن يتطرقوا تطرقا كافيا إلى العناصر القواعدية وبنى الجمل»[5]، وعليه لابدّ أن نعتبر «النص الأدبي نتاجا لعملية الإنتاج وأساسا لأفعال وعمليات تلقٍّ واستعمال داخل نظام التواصل الفعّال، وهذا ما يحتم علينا الأخذ بعين الاعتبار كلّ الأبعاد الدلالية التداولية المكونة للنص الذي يتجسد من خلال الخطاب كفعل تواصلي، حيث يتمّ الربط وفق هذه العلاقة بين النص وسياقه التداولي»[6]، ففي النص تتضح جليا العملية التواصلية، يكتبه مبدع موجها إلى متلقي، يحمل رسالة هادفة مستعملا إيحاءات ورموز وشفرات دالة، وبالتالي يجب الإحاطة بكلّ الأبعاد السياقية والتداولية المحيطة بذلك النص.

1– ميشال فوكو، حفريات المعرفة، المرجع السابق، ص 111.

2– الجرجاني عبد القاهر، دلائل الإعجاز، تحقيق: محمد محمود شاكر أبو فهر، مكتبة الخانجي، دار المدني، جدة، القهرة، ط3، 1992، ص4.

3– خطابي محمد، لسانيات النص، مدخل في انسجام الخطاب، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء– المغرب، ط2، 2006، ص297.

4– عمر أوكان، اللغة والخطاب، دار افريقيا الشرق، بيروت–لبنان، ج1، ط1، 2001، ص49.

5– علي يونس محمد، مدخل إلى اللسانيات، دار الكتاب الجديدة المتحدة للنشر بيروت، لبنان، ط1، 2004، ص17.

6– علي آيت أوشان، السياق والنص الشعري، من البنية إلى القراءة، دار الثقافة، المغرب، ط1، 2000م، ص78.

II- حدود الخطاب الفكري والبعد الديني في القصيدة المعاصرة:

عرف الخطاب الشعري المعاصر تأثرا بالمؤثرات الأيديولوجية التي تأثر بها الواقع السياسي والاجتماعي العربي بصورة عامة وكل هذا ينطوي في التأثير الغربي العام في كل ما هو عربي كظهور الفكر الماركسي والاتجاه الاشتراكي بما حمله من التزام وواقعية، والفلسفة الوجودية، ثم الممارسات البرجوازية المنطلقة من فكر رأسمالي، فتعددت المصطلحات والتراكيب الدالة على الانتماء (أنا الجماعة والعدل والحق والمساواة)، والمصطلحات المتعلقة بالفلسفة الوجودية كالشك واليأس والنفي، والضياع والحزن، إلا أن الخطاب الأديلوجي في الشعر العربي المعاصر كان موسوما بالتحول، بناء على ما وقع من تحولات وانقلابات، وانعدام التوافق بين الخطاب الفكري والاعتقاد تارة وبالواقع العربي المعاش تارة أخرى.

فكثير من الشعراء تبنى الماركسية فاصطدموا مع الخطاب الديني لاختلاف مفهوم الالتزام بينهما، فبرز ارتباط الخطاب الفكري بالبعد الديني، ومن نماذج القصائد الطويلة التي برز فيها هذا الخطاب قصيدة محمد الفيتوري "سقوط دبشليم"، فحوت رومزا تراثية (كدبشليم/ وبيدبا/ وبعض شخصيات كليلة ودمنة)[1]، غير أن هذه التوظيفات جاءت مباشرة كقول الشاعر:

أَخَائفٌ أَنْت؟
.. وَهَبَ دَبْشَليمْ مغْضَبَا
وَقَالَ بَيْدَبَا:
تَنَام يَا مَوْلاي مَهْمُوماً، وَتَصْحُو مُتْعَبَا
وَاعجَبًا
تَلْبِسُ تَاجًا مِنْ ذَهَب
وَجِبَة مِنَ الحَرِيرِ والقَصَب
وحَولَكَ الحُرَاس بِالآلافِ
ثُمَّ تَخَاف
أَهَذِهِ خَاتِمَةُ المَطَافِ؟[2]

1- محمد الفيتوري، ديوان الفيتوري – سقوط دبشليم. منشورات الفيتوري، بيروت، لبنان ج1، ط-4، 1981م، ص 382.
2- المصدر نفسه، ص 382.

لقد حمل الخطاب طابع الإرشاد والتوجيه في كثير من الجمل الشعرية كقوله: (الحق صوت الله / كلمة الحق هي الحياة)، لكن هذه الجمل تفقد شعريتها وتغرق في اللغة العادية والعبارات المحكية المغرقة في التقرير كقوله:

أَعْلَمْ أَنَ المَوْت حَق، والحياة بَاطِلَة
والمَرْء لا يَعِيشُ مَهمَا عَاشَ إلاَّ لِيَمُوت[1]

فلولا بعض الجمل الشعرية فيها لصعب عدها شعرا بالمعنى الدقيق واتصل هذا الخطاب الشعري بتوظيف الحكايات الشعبية والقصص من غير مفارقة تصويرية أو تضاد في بنية الحكاية الأصلية، فبقية القصيدة على استرجاع الحدث أو الخبر لتقديم الموعظة كقصيدة "مقتل زهران" لصلاح عبد الصبور التي وظف فيها الاسترجاع والسرد، غير أنها لم تتجاوز غرض التوجيه والوعظ كقوله:

ذَاتَ يَوْمٍ...
مَرّض زَهْرَان بِظَهْرِ السُوق يَوْمًا
وَرَأَى النَارَ الَتِي تَحْرِقُ حَقْلاَ
ورَأَى النَارَ الَتِي تَصْرَعُ طِفْلاَ
كَانَ زَهْرَان صَدِيقاً لِلْحَيَاةِ
ورَأى النِيرَانْ تَجْتَاحُ الحَيَاةُ
مَدَّ زَهْرَان إلى الأَنْجُم كَفَا
ودَعَا يَسْأَلُ لُطْفَا[2]

فلم تحمل القصيدة إلا خطابا يمجد تصريح فعل البطولة والرجولة والإبانة الذي ظهر في سلوك الفتى زهران الذي ساءه مشهد مقتل طفل بريء فثار لمقتله.

1- المصدر السابق، محمد الفيتوري، ديوان الفيتوري، ص 383.

2- صلاح عبد الصبور، ديوان صلاح عبد الصبور، " الناس في بلادي". دار العودة، بيروت، لبنان، ج1، ط-1، 1972م، ص 20-21.

III- الخطاب النقدي الجديد ومنطلقاته المعرفية في الشعر العربي المعاصر:

أشرق مع بداية النصف الثاني من القرن الماضي ميل للشعراء المعاصرين، إلى النقد بصوره المتعددة أكثر مما كان عليه، ما نجم عن ذلك إلى تراجع النزعة الذاتية وهيمنة الموضوعية على بنية القصيدة المعاصرة، وكان لعدة عوامل شأن في تفاعله مع القضايا الحيوية التي تعايشه، وتبتغي منه أخذ موقف أو تقديم رؤية متكاملة للواقع الجديد، ولعل العوامل أحدثت طولا في القصيدة نفسها التي أوجدت تحولات جوهرية في الخطاب الشعري المعاصر.

ففي خطاب الفكر النقدي الاجتماعي طرحت القصيدة الطويلة جملة من القضايا التي أرّقت الشعراء المعاصرين، كالظلم والاحتلال، فوجه الشعراء اهتمامهم إليها ومن القصائد الطويلة التي حملت خطاب النقد الاجتماعي قصائد بدر شاكر السياب: المومس العمياء، حفر القبور، والأسلحة والأطفال، "حفار القبور" مثلا خطاب نقد للمجتمع غير المتكافل بما فيه من حرمان وجوع ووجع ، ومثل ذلك في قصيدة "مشاهدات دامية لا مبالية" لمحمد أبو سنة [1]، فالعتبة النصية للقصيدة تحمل دلالات ترسم فضاءًا متسعا للتوقع من خلال عبارة " مشاهدات دامية" التي يزيد من عمق القسوة التي تحملها جملة " في مدينة لا مبالية" فعتمة الصورة تلمح مأساة، ونوع خطاب النص، بالديوان كله يحمل خطاب نقد اجتماعي يقول:

يَسْأَلُنِي السَائِحُ
عَنْ مَعْنَى حِكْمَتِنَا التَارِيخِيَة
...وَرَأَيْتُ عَجُوزاً يَسْقِطُ بَيْنَ العَجَلاَت دُونَ مُبَلاَت
يَمْضِي المَارَة...
امرأةٌ تَلِدُ على قُضْبَان قِطَار
وجَرِيمَةُ قَتل عندَ المَسْجِد[2]

تفنن الشاعر المعاصر في خلق تقنيات للتعبير في ظل الأوضاع السياسية وتراجع الحريات، فمال إلى استخدام القناع وتوظيف الرموز والأساطير، من المكثرين في النقد الواقع السياسي "أدونيس" الذي يوقل في قصيدته الطويلة "إرم ذات العماد" في المقطع الذي عنوانه " العصر الذهبي":

1- أبو سنة محمد إبراهيم: الأعمال الشعرية، تأملات في المدن الحجرية. مكتبة مدبولي، القاهرة، ط-1، 1985م، ص 136.
2- المرجع نفسه: ص 173.

جُرّه يا شُرْطِي...

" سَيِدِي أَعْرِفُ أَنَ المِقْصَلة بِانْتِظَارِي غَيْرَ أَنِي شَاعِر أَعْبُدُ نَارِي وأَحُبُ الجَلْبَة"

"جُرّه يَا شُرْطِي قُلْ لَهُ إِنَ حِذاءَ الشُرْطِي هُوَ مِنْ وَجْهِك أَجْمَل"

آه يا عَصْرُ الحِذَاء الذَهَبِي أَنْتَ أَغْلَى أَنْتَ أجْمَل[1]

مع أن لغة كانت مباشرة، ولم يظهر سوى صوت واحد، إلا أنه استطاع الكشف عن "هيمنة الحاكم على لمناخ السياسي العربي، كما يبدو كاشفا لغياب الحوار الحقيقي بين الأطراف في المجتمع"[2] وظهر هذا الفكر النقدي عند عدوان ممدوح في "قصيدة ينقصها شهيد" يقول:

يَا أَيُهَا الأَهْلُ الذِينَ يعبئون عُكَاظ

يَلْزَمُنِي شَهِيد

يَا أَيُهَا الأَهْلُ الذِينَ تَزَاحَموا في السُوق

سَاقَهُمْ الوُلاَة كَمَا تُسَاقُ النُوق

حَوْلَهُم دُعَاةُ الأَمْرِ جُوْفًا

صَارِخِينَ

كَما يَصِيحُ البُوق[3]

ثم يذهب للمقارنة بين ظلم السلطة وظلم البلاد فصار يتمنى الموت على يد الأعداء يقول:

فَالسُجوُنُ لدَى العَدُو، اليَوْمَ،

أرْحَمُ مِن سُجُون بِلاَدِنا[4]

ومن الوقائع السياسية التي كان لها يد في تحولات الخطاب الشعري المعاصر، تشكل الفرق العربية وصراعها حتى القتال، ومنها حرب الخليج التالية كما في قصيدة خالد البرادعي الطويلة "فاطمة والأمير العربي"، التي يؤسس لها بعتبة نصية يقول فيها: "كتبت هذه القصيدة عندما سال الدم العربي بالسيوف

1- أدونيس على أحمد سعيد، أغاني مهيار الدمشقي، دار الآداب، بيروت، لبنان، ط-2، 1988م، ص 65.

2- محمد كنوني، شعرية القصيدة العربية المعاصرة، دراسة أسلوبية. عالم الكتب الحديثة، الأردن، ط-1، 2010م، ص 766.

3- ممدوح عدوان، ديوان ممدوح عدوان " أبدا إلى المنافي، قصيدة ينقصها شهيد"، دار الملتقى للنشر، قبرص (ليماسول)، دمشق، سورية، ط-1، 1992م، ص 66.

4- المرجع نفسه، ص 66-67.

العربية، لحظة استيقظت الجاهلية الأولى ودفعت عرب العراق لغزو عرب الكويت، وكانت تلك الحرب الكارثية التي أسميت "حرب الخليج الثانية"[1]، التي خلفت هدرا وضياع طاقات وتأجيج أحقاد يقول الشاعر:

ألفَ جُرْحٍ من الغُرَبَاء وجُرحَيْن دَاخِلَ القَافِلَة
شَمَمْتُ بِتَرَفِها – غَيرَ رَائِحَة الغَدْرِ–
رَائِحَةَ العَائِلة[2]

حمل خطاب الفكر النقدي في القصيدة المعاصرة نقد الذات، فقد حول سخط كثير من الشعراء إلى الذات العربية ممثلة لدى عصبة منهم بالموقف السلبي من التراث، أو نقد مجموعة الأمة في مسيرة الحضارة ومكانتها بين الشعوب الأخرى، ونقد العقلية العربية، أما الموقف بين الأصالة والمعاصرة فقد كثر فيها الطم والرم بلا طائل، غير أننا نعرج على موقف أدونيس من التراث في خطابه الشعري وغير الشعري، إذ أنه ما فتئ في بعض الأعمال بهاجم التراث العربي ويسخر منه ويعمد إلى تشويهه[3] يقول في المقطع الثالث من "مرآة الطريق و تاريخ الغصون":

كُلَ التَوَارِيخ عَقْدُ يَتَدلَى حَوْلي

وتَارِيخُنَا يَنضُحُ
...فِينَا شَهْوَةَ المِلْحِ، شَهْوَةَ الكَوْكَبِ
الجَامِحِ فِينَا
وصَحْوَةَ الجِنسِ في اللَيلِ
وقُرْبَانَه
وتَسْبِيحَة المَرأَةِ انْهَارتْ على صَدْرِ
فاتِحٍ يَغْلَقُ التَارِيخُ[4]

وخير من حمل لواء الرد على كثير مما جاء به أدونيس الدكتور إحسان عباس حين قال: "إن عددا من هؤلاء ينتمي إلى أقليات عرقية ودينية ومذهبية، والأقليات تتميز – عادة – بالقلق والتساؤل وعدم الاستقرار، فقد شكك في بعض الثوابت وذلك بهدف تخطي الحواجز التي تعيق تاريخ وتراث القصيدة

1- البرادعي خالد محي الدين، أوراق هذا العصر، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، مصر، ط-1، 1998م، ص 259-260.
2- المرجع نفسه، ص 259-260.
3- سميح القاسم، جهات الروح، اللاذقية، سورية، ط-1، 1984م، ص 105-106.
4- أدونيس علي أحمد، الآثار الكاملة، مرثية الأيام الحاضرة، دار العودة، بيروت، لبنان، ط-1، 1971م، ص 512.

العربية، وقد إنصاع إحسان عباس وراء فكرة أنّ التاريخ المناهض لا يمكن أن ينصف إلاّ إذا أخترنا له الأسطورة المناسبة.

لقد طبع خطاب الثورة والتحريض في القصيدة الطويلة التي أحدثت تحولات فكرية تزامنت مع ظهورها ومع الصراعات العربية فكان الخطاب الثوري لسان الحماسة واستنهاض الهمم ومثل ذلك قصيدة "سأقتلك" صلاح عبد الصبور يقول:

سَأَقْتُلُكَ
مِنْ قَبْلِ أَنْ تَقْتُلَنِي سَأَقْتُلُكَ
مِنْ قَبْلِ أنْ تَغُوصَ فِي دَمِي
أَغُوصَ فِي دَمِكَ
وَلَيْسَ بَيْنَنَا سِوَى السِلاَح
ولِيَحْكُمْ السِلاَحُ بَيْنَنَا[1]

وأكثر الشعراء الذين حملوا ثورة الغضب في أعماق نفوسهم الرافضة الشاعر سميح القاسم، يقول في قصيدة "فسيفساء على قبة الصخرة":

القَرْمُطِيُّ فيَّ
يَا فُقَرَاءَ الأَرْضِ
صَلُوا عَلَى النَبِيّ
هَذَا زَمَانُ الرَفْضِ[2]

إلا أن بعض النماذج الشعرية أضمر فيها "خطاب الثورة" وطغى عليه "خطاب الإثارة، فغابت الرؤية المنضمة بين ثنايا التعبير الحماسي. أما الوجه الثاني لخطاب التحريض والثورة فهي نتاج للتحول الذي مر به الخطاب الشعري المعاصر، فما لبث حتى تحول من الرفض إلى دعوة تحريض فقد "أفرز الخطاب السياسي في فترة السبعينيات وخاصة ما بعد سنة 1973 كثيرا من التجاوزات والسلبيات بما انتهجته السلطة من صدام مع الفكر، وقمع لحرية للمثقفين، ممن كانت لهم مواقف متصادمة مع الواقع

1- صلاح عبد الصبور، ديوان صلاح عبد الصبور، "الناس في بلادي". دار العودة، بيروت، لبناذ ج-1، ط-1، 1972م، ص 92-93.
2- سميح القاسم، شخص غير مرغوب فيه. دار الجليل للنشر، عمان، الأردن، ط-2، 1986م، ص 98.

السياسي وأدوات الحكم"[1]، نجد ذلك عند سميح القاسم الذي يثور على الحكام العرب ويحاول إثارة الشعوب ضدهم، بقول:

يَا مَن تَّصْطَف خَوَاتِم الذَّهَبِ والمَاسِ فَوقَ

أظَفَارِكُمْ القَذِرَة[2]

ومن أشهر القصائد تحريضا ورفضا "لا تصالح" لأمل دنقل رافضا الصلح مع الأعداء:

لا تُصَالِح!

ولَو مَنَحُوكَ الذَّهَب

أتَرَى حِينَ أفقَأَ عينَيْكَ

ثُمَّ أثبِت جَوْهَرَتَيْن مَكَانَهُماَ

هَلْ تَرَى؟

هِيَ أَشيَاء لاَ تُشْتَرَى[3]

ومن القصائد من حملت السب والشتم ما نجم عن ذلك تنكيل واضطهاد بأصحابها، وحظر أشعارها، إن الرفض الذي تعنيه الدراسة: هو الرفض المقرون بالرؤية والفكر، لا الرفض العقيم الذي لا يؤمن بالفعل والتغير والثورة، ويشجع على رفض كل ما هو سائد في الثقافة والتقاليد والحياة.

1- فاروق دربالة، الموضوع الشعري، دراسة تحليلة في الرؤية والتشكيل في الشعر الجديد. إيتراك للنشر والتوزيع، القاهرة-ط-1، 2005م، ص 317-318.

2- سميح قاسم، أعمال سميح الكاملة، "إلهي إلهي لماذا قتلتني"، سربية. مطبعة الاتحاد، حيفا، فلسطين، ج2، 1974م، ص 134-135.

3- أمل دنقل، الأعمال الشعرية الكاملة، أقوال جديدة عن حرب البسوس. تقديم: د.عبد العزيز مقالح. مكتبة مدبولي، القاهرة، ط-3،1987م، ص394.

IV- الفلسفة في الخطاب الفكري:

كان بزوغ شمس الخطاب التأملي وما فيه من صوت فلسفي بعيد المدى، ولابد لأي نشأت فكرية من تكتل مسبق، فعلى هذا النحو كان تشكله قائما انفتاح الشاعر على ذاته في مكاشفة مؤلمة، نتيجة لحالة الإحباط والصدمة التي ذاق مراراتها من الانكسارات والتقهقر النفسي كان مآله "فساد الواقع الإنساني نفسه، بكل ما يعنيه ذلك من معاني التبلد والتوجس والغطرسة التي تهيمن على سلوك الإنسان، في غياب المشاعر الرقيقة، وتحت ضغط المادية النفعية والقلق والسرعة والتوتر واهتزاز القيم وانهيارها[1]، لكن الشاعر لم يعد إلى الغنائية التقليدية، بل استمر على ثوابت الحداثة الشعرية المتّزنة وظل يلازمه "الإحساس بوجود الآخر،...، ويتخيل متلقيا معينا، حتى وإن كان هذا المتلقي يشكل الوجه الآخر لذاته، أو يشكل تجسيدا استعاريا لقيمة مجردة[2]"، وكان للعلم الحديث والقيم المادية يد في "ذلك الاهتزاز الذي تعانيه القيم الروحية، وأثرها في شعور الفرد باغترابه الروحي، وذلك لأن العلم الحديث يقوم على الاتصال بالعالم الموضوعي ولا يحاول بناء معرفة قائمة على الاتصال الروحي[3]"، وكان لتأثر الشاعر بالرموز والأساطير بدلالاتها التي تحملها بدءا من طقوس الموت والهجاء والسحر والعرافة ذات الجذور العربية امتدادا إلى الأجنبية ودلالتها (كتموز، رمز التجاوز والانبعاث/ وبروميثيوس، رمز الثورة والتمرد/ وسيزيف، رمز المعاناة)، دور في بلورة الخطاب الفكري، فجاء الخطاب التأملي بصورته الفلسفية، متبوعا بأفكار أرقت الفكر كهاجس الموت، وفلسفة الوجود ،ونعمة الحزن والمعاناة، والشعور بالاغتراب ،فكان من أبرز التحولات الفكرية في الخطاب الشعري العربي المعاصر التي أسهمت ف بلورة الاتجاهات الشعرية لمرحلة ما بعد الحداثة.

ومن القضايا التي صبغت الخطاب الفكري التأملي، مسألة الحياة والموت، فأنقسم الشعراء فريقين فريق نافر منها، وفريق داعي لها ومثل هذا الفريق "جدارية محمود درويش" التي وقف فيها الشاعر أمام الموت متأمل في تجربته الخاصة[4]، ونراه يصارع الموت ويلح على رغبته في الحياة من خلال تكرار اللازمة "أريد أن أحيا" و"يا موت انتظر[5]"، وأن الشاعر سيصير ما يريد يقول محمود درويش:

سَأَصِيرُ يَوْماً مَا أُرِيدُ
سَأَصِيرُ يَوْمًا طَائِراً، أَسُلُّ مِنْ عَدَمِي[6]

1- فاروق دربالة، الموضوع الشعري، دراسة تحليلة في الرؤية والتشكيل في الشعر الجديد. إيتراك للنشر والتوزيع، القاهرة، ط-1 2005م، ص44.
2- المرجع نفسه، ص 45.
3- سعد دعبيس، تيار رفض المجتمع في الشعر العربي الحديث، دار المعرفة الجامعية، الإسكندرية، مصر، ط-1، 1992م، ص 126.
4- محمود درويش، ديوان جدارية محمود درويش، رياض الريس للكتب والنشر، بيروت، لبان، ط-1، 1999م، ص 49.
5- المصدر نفسه، ص 49.
6- نفسه، ص 12-13.

فروح الإصرار على الحياة ساكنة بين حروفها، واعتدادا بالذات الحرة يعود الشاعر عبر تقنيات الارتداد لمعاينة التجربة، ويكشف عن حقيقة المشاعر المسيطرة عليه، فيصف اللحظة التي سقط فيها بين الحياة والموت، يقول:

الوَقْتُ صِفْرُ، لَمْ أُفَكِر بِالولاَدَة
حِينَ طَارَ المَوْتُ بِي نَحْوَ السَدِيمِ
فَلَمْ أَكُنْ حَيَا وَلاَ مَيِتَا
ولاَ عَدَمَ هُنَاكَ ولاَ وُجُود[1]

ثم يتحول الشاعر إلى الموت ويجعل منه ندا له، جاهرا أنه لا يشعر برغبة في الموت ولا يخشى كثيرا على هذه الحياة لكن المسألة مرتبطة بالفعل والإرادة وتصير حقيقة معنى الموت والحياة، يقول:

أَيُهَا المَوْتُ انْتظَرنِي خَارِجَ الأَرْضَ،
انْتَظِرْني فِي بِلاَدِكَ، وَرَيْثَمَا أَنْهِي
حَدِيثًا عَابِرًا مَعَ ما تَبَقَى مِنْ حَيَاتِي
قُرْبَ خَيْمَتُكَ، انْتَظِرْني رَيْثَمَا أنْهِي
قِرَاءَةَ طَرْفَةَ من البَعْدِ. يُغْرِيني[2]

ومع أن الخطاب التأملي جاء في شكل حديث عن التجربة الفردية مع الموت، إذ أنها تصلح في كثير من مواضعها أن تكون شاهدا على تجربة إنسانية عامة وموقف شامل لعلاقة الإنسان بالموت وحتميته. ويعتبر خطاب الحزن والشكوى وجها من وجوه الفكر التأملي الفلسفي في القصيدة الطويلة المعاصرة، "فقد استفاضت نغمة الحزن حتى صارت ظاهرة تلفت النظر، بل يمكن أن يقال إن الحزن قد صار محورا أساسيا في معظم ما يكتبه الشعراء المعاصرون من قصائد[3]"، وطابع الحزن الذي خيم على القصائد المعاصرة معبرًا عن أحزان إنسانية، إذ أنها ارتبطت عند كثير من الشعراء "بالألم، والوحشة وكذلك القلق، والضياع، والعجز، والحرمان، وموت الحب، وفقدان الثقة، وانكسار الأحلام الجميلة[4]" ولعل أكثر النماذج المعبر عن ذلك قصيدة "سقوط قطري بن الفجاءة" لصاحبها علي الجندي إذ يقول في المقطع التاسع عشر:

...أَحُسُ هَذِهِ الْلَيْلَة أَنِي حَزِينْ

1- المصدر السابق، محمود درويش، ديوان جدارية محمود درويش، ص 28.

2- المصدر نفسه، ص 28.

3- إسماعيل عز الدين، الشعر العربي المعاصر، قضاياه وظواهره الفنية والمعنوية. دار العودة، بيروت لبنان، ط-3، 1981م، ص 302.

4- فاروق دربالة، الموضوع الشعري: دراسة تحليلية في الرؤية والتشكيل في الشعر الجديد. إيتراك للنشر والتوزيع، القاهرة، ط-1 2005م، ص44-45.

وأَنَ حُزْنِي طِفْلَة مَرِيرَة العُيُون
أَحُسُ فِي قَرَارَتِي تَسَاقُط الثُلُوجِ مَرْهَفَا هَتُونْ
وصَوْتُ نَاقُوس عَتِيقْ مَوْجَعَ الرَنِينْ؟[1]

ومن المقاطع التي تحوي أيضا مصطلحات دالة على الحزن والألم، قوله:

...وهَكَذَا فَإِنَ آخَرْ الطَرِيقَ دَائِماً مَجَرَة مِنْ الظَلاَمِ والصَقِيع والنَدَم
وأَنَ كُلَ غَرْسَة نَغْرِسُهَا فِي تُرْبَة الأَلَمْ
يَمُوتُ قَبْلَ أَنْ تَتَفَتَحَ الزُهُور في غُصُونِهَا...
تُولَدُ مَيِتَة[2]

ولم يكتفي الخطاب التأملي الفلسفي للقصيدة الطويلة المعاصرة عند حدود ظاهرة الموت أو الحزن، فلقد تعداها إلى ما هو شعور مرير وإحساس بالوحدة وذلك لعدم تكيف الشاعر مع ما هو اجتماعي أو نفسي، "ودلالته الواضحة هي النفور تعقد الحياة والرغبة في البساطة[3]"، هذا ما حفز الشاعر على إعطاء البديل والبحث عنه ليملأ فراغا يأنس به وحشته في اغترابه فعاد إلى الماضي البسيط بما احتواه من أحلام سعيدة.

ولم يقف الخطاب التأملي/ الفلسفي للقصيدة الطويلة المعاصرة عند حدود ظاهرة الموت أو الحزن، بل إن الشاعر المعاصر أعلن أنه وصل إلى حالة من الشعور المرير بالوحدة والاغتراب الروحي لعدم التكييف الاجتماعي والنفسي، "ودلالته الواضحة هي النفور من تعقد الحياة و الرغبة في البساطة[4]"، وهذا ما دفعه للبحث عن بديل يؤنس وحشته في اغترابه فارتد إلى الماضي البسيط بذكرياته السعيدة، ولحظاته الصافية، وقد تنبه النقاد والشعراء أنفسهم إلى أن "العودة إلى زمن الطفولة والهيام بأيامها واجترار ذكياتها مع أحلام اليقظة هو نوع من الفرار من الواقع الأليم"[5].

1- علي الجندي، الأعمال الكاملة، الحمى الترابة. المكتب التجاري للطباعة والنشر، بيروت، لبنان، ط-1، 1969م، ص 202.
2- المرجع نفسه، ص 196.
3- حسين فهمي ماهر، الحنين والغربة في الشعر العربي الحديث. قسم البحوث والدراسات الأدبية، جامعة الدول العربية، ط-2، 1970، ص 110.
4- المرجع نفسه، ص 110.
5- نفسه، ص 118.

الفصل الثاني
الشعرية الفلسطينية لدى محمود درويش

المبحث الأول

المؤثرات السياسية وارتباطها بالوعي الفكري في شعر محمود درويش

- الوعي الفني وأسباب ظهور الصوت الشعري عند محمود درويش
- الأوضاع السياسية ومدى ارتباطها بشعر محمود درويش
- الموقف الشعري وعلاقته بالمكان

I- الوعي الفني وأسباب ظهور الصوت الشعري عند محمود درويش:

إنّ حتمية التفاعل مع الواقع المفروض شكلت بوادر الاستعداد لتدرج النظرة الشعرية لدى محمود درويش نحو الاكتمال الفني مما يخول له بتبوء السمعة اللائقة بين الأعلام في الشعر العربي المعاصر، باعتبار غير محسوب في عداد التحديث الشعري الأول، (السياب – نازك ملائكة – أدونيس – البياتي)، بالرغم من وقوعه زمنيا خارج طفرة التحديث الأولى إلاّ أنه أورد بعض المضامين النقدية الجمالية التي توحي بمداولة الأبعاد الفلسفية على غرار ما شاع لدى مُبدعي هذا المذهب الشعري في أول عهده، لذلك طفق درويش يذم الأدوات الفنية التي هيمنت على القصيدة العربية زمنا طويلا كأن يقول: "لست أدرى أي قافية، فأصبح صورة في معرض الكتب القريب"[1]، فمحمود درويش لم يكن من الشعراء السباقين في هذا المذهب الشعري، إلا أنه قد أتى بلمسة جديدة واضحة ذات نزعة و رؤى فلسفية.

بهذا المنظور التجاوزي ينعّي الشاعر هيمنة القافية باعتبارها ذات قيمة شكلية تقيد الطرح الشعري إلى فراغ. لذلك فهو يبحث عن البديل الفعلي: "إنّ لي أن أبدل اللفظة بالفعل وأن/ لي أن اثبت حبي للثرّى والقُبره"[2]، إذًا فحركية الإبداع من حركية الحياة يستسقي أحدهما نبضه من حرارة الآخر.

الشاعر في هذه الرغبة القوية للتجذر الوطني ركز كثيرا على الأدوات والوسائل النضالية من أرضٍ وعملٍ ومقاومةٍ هذه الفترة سادها إحساس عارم بنوازع التغيير والانتقال حتى غدا ذلك متجليا على الخطاب الشعري بكل وضوح:

رَأَيْتُ رُأْيَ القلْبِ–ذوَبِنِي الضيَاءُ
فصِرْتُ صوْتًا، وَالحَصَى صَارَ الصَّدَى
وتنفُسْ القبرَ القديمَ...
تحَرَكْ الحَجرُ...
اسْتَرَدَ دبيبَهُ مِنْكُمْ
أَنَا الأَحْيَاءُ وَالمدُنُ القَدِيمةُ
حَاوِلُوا أنْ تحْلَمُوا أَسْماءكُمْ تجِدُوا يَدِي.[3]

1– محمود درويش، ديوان محمود درويش، الأعمال الكاملة. دار العودة، بيروت، لبنان، المجلد 1و2، ط–1، 1986م، ص239.
2– المصدر نفسه، ص 561.
3– نفسه، ص 242.

فالشاعر يحاول الابتعاد عن كل شيء لا يلائم التغيرات النضالية الجديدة الطارئة على الوعي النضالي الفلسطيني.

لقد تتلمذّ درويش فيما ترويه فدوى طوقان على جملة المواقف الأدونسية، حيث كانت تتسرب إلى قطاع غزة والضفة الغربية حاملة للتجارب الشعرية الجديدة، وقد ذكرنا هذا نظرًا لأهمية بحث عناصر التلقين الجمالي لحداثية الشعر تحت الحصار الثقافي الذي كانت تفرضه السلطات الإسرائيلية، هذا لا يعني أن درويش تبنى نفس الخط الإبداعي فيما بعد، بل شق سُبيلاً تحمل كثيرا من الخصوصيات الجمالية، تلك التي تجعله يقف ندًا للتوجه الأدونيسي كما سنعرض ذلك لاحقا.

لقد كان تراكم مجموعة من الأسباب منها السياسية والاجتماعية والثقافية دورًا فاعلاً في ميلاد صوت درويش الشعري ومن هذه الأسباب نذكر فيما يلي:

- هزيمة الموقف العربي أمام العسكرية الإسرائيلية في حرب 1967م.
- خروج الشاعر من الأرض الفلسطينية المحتلة سنة 1971م.
- اندثار المقومات الريادية الجماعية لحركة الشعر الحر بموت السياب وارتداد نازك الملائكة، وتخلي أدونيس عن التفعيلة إلى النثر.
- وقوع حركة التحديثية في شبه عمودية شعرية جديدة تستند إلى التعصب الفكري الحزبي.

إنّ ظهور الصوت الشعري في فترة تتسمُ بالحماس النضالي يحتِمُ عليه الانسجام مع الروح الثورية الجماعية بالتمحور حول القضية الأساسية، حيث تأخذ القصيدة حجمها الواقعيّ جدًا بوصفها أداة نضال لا يجعل من الممارسة الأدبية مطلبًا أوليًا وغاية مثلى بقدر ما يفتعل من المبرّر السياسي مسُوغًا قرائيًا، هو الذي يستشفعه في محاورة الملتقّى العربي الثّائر، أي "أنّ الشعر ليس عالم الصياغة الرؤيوية الجديدة للعلم، إنّه عالم محدد الأطراف وبسيط الملامح"[1]، فالشعر بكل بساطة هو مرآة عاكسة للواقع المعاش تحدده مجموعة من الأطراف ويتميز بالبساطة.

إنّ تميز الخطاب الشعري بالطرّاوة اللغوية، وتحرّك الصورة الشعرية في دائرة "الأنا" وقيام اللاحق من التجربة شاهدًا على الوعي الجمالي، التي تبدو لنا حشدًا من الإجراءات التمويهية لذلك فإنّ الاستثناء من كل هذا المنظور الإبداعي الذي يلاحق بين الفّن والثورة هو الذي يطبع بواكير درويش الشعرية ويضعها

1- إلياس خوري، الذاكرة المفقودة، دراسات نقدية. مؤسسة الأبحاث العربية، بيروت، لبنان، ط-1 1980م، ص 229.

موضع تميز بكثافة الحسّ الرومانسي، كيف لا هو الذي يستهويه أن يقدم إحدى قصائد (عصافير بلا أجنحة) بقوله: "في هذا المشوار الأخضر سأفتح لكم قلب شاعر، وأطعمكم من زوادته حبًا وحكايات ناعمة، هي بعض قصة حب عنيفة عاشها مع بطلة حب مراهقة أحبت من كل أعماقها"[1]، فهذه التجربة الباكرة تعود على ذات الشاعر المبدعة من حيث أنها أغنت نفسية الشاعر بمستويات، وقوة التخييل والتأمل، وهو مالا شك فيه يقوي حدس التصوير لديه حقًا، فإذا كان الشاعر يترفع في مقدمة ديوانه عن تجاربه الأولى حفظا للسمعة الشعرية من مظاهر التجريب الأولى فإنه من المنظور النقدي المسؤول لا يستطيع التبرم بهذه السهولة، لأنّ الخطاب الشعري بمجرد ذيوعه يغدو تراثًا إنسانيًا يتساوى فيه المبدع مع المتلقي.

أبانت هذه التجربة عن سمات فنية جمالية ستظلّ عالقة بالشعرية الدرويشية في التجارب اللاحقة والتي من ضمنها اتسامه بتفصيل موسيقى تفعيلة الكامل على الأنماط الموسيقية الأخرى، مع اتسام موضوعه بالنزوع إلى الإطالة، وثراء الزخّم اللغوي والصوري.

يثير الشاعر مقومات التجربة بقوله: (وحين نلتقي بها .ذات حلم .ربما لن تعرفنا، لأن غزة من مواليد النار، ونحن من مواليد الانتظار، والبكاء على الديار)[2]، الشاعر هنا يعي كل الوعي المتطلبات الجمالية التي تستوعب الواقع الفلسطيني، فهو يستقل الأداة الفنية أمام وخامة المصاب، فالشاعر مضطر إلى صيغة البكاء كما ارتأى في قوله: "إنّ فكرة الفردوس المفقود تغري الشعراء المفتقرين إلى موضوع مؤثر ولكنها تصيب الحال الفلسطينية بتراكم الدموع، وفقر الدم، وهذا هو تفوق وطني على الجنة"[3]، فربما تكون في هذا الكلام إشارة إلى الانقلاب في اعتبار الشاعر الفلسطيني بعد هزيمة 1968م وقد أشار درويش إلى المكانة الطارئة كاتبا مقالة، (أنقذونا من هذا الحب القاسي).

تقوم الأحقية الجمالية في محفظة الشاعر على توازن الذات بين الواقع وبين الخطاب الشعري المبدع، كيف يقدر على معادلة بين زخم الخارج، وانتظار في مقاييس الفنية وتوهجات فنية تستدعي صوغها الكثير من الفطنة الجمالية، والإسقاط الشاعر في سطحية تقعد، بعيدا عن الريادة. لقد أرجع غسان كنفاني الضعف الفني الغالب على شعر هذه المرحلة إلى طبيعة النضج الجمالي المرحلي قارنا ذلك يكون "الشاب يبدأ تجربته غالبا برفض القيود التي يفرضها المجتمع الريفي على علاقات الرجل بالمرأة، أو الأب بالابن، إلا أن هذا الرفض ما يلبث وبصورة متسارعة أن يأخذ أبعاده، بأعماقه، ويتوصل إلى الارتباط بآفاق التحدي

1- محمود درويش، ديوان عصافير بلال أجنحة، دار العودة، بيروت، لبنان، ط-2، 1982م، ص 65.
2- محمود درويش، يوميات الحزن العادي، دار العودة، بيروت، لبنان، ط-2، 1978م، ص165.
3- المصدر نفسه، ص 34.

المختلفة التي تواجه المواطن العربي في الأرض المحتلة، ليخرج من ذلك كله بالصيغة النهائية الراهنة، وهي إعطاء أدب المقاومة بعده التقدمي، الاجتماعي العربي والعالمي"[1]، بصرامة التحليل الاجتماعي، إلاّ أنّ القصيدة مهما شرحت تبقى غامضة الهوية.

لقد تمثّل وعي هذه المرحلة في المسالة التاريخ في شكل استدعاء لشخص الأب باعتباره المسؤول عن المسار السياسي لأزمة الوطن الفلسطيني، هذا الاستدعاء للتاريخ يقارب مناجاة، والاستنجاد مما يفهم منه تبرئة الجيل الجديد من مسؤولية الهزيمة والتخاذل، لذلك يقول درويش (إيقاع موسيقى تفعيلة الكامل متفاعلن):

لملَمْتُ جِرَاحَكَ يا أبِي
برُموشِي أشْعَارِي
مَا حِيلَة الشِعْرِي يا أَبَتي
غَيْرَ الذِي أَوْرَثْتَ أقْدَارِي[2].

إنّ مرحلة اليتم هذه ترمي إلى أبعاد فكرية غير البادي منها لأول وهلة، لأنها الفترة الانتقالية الحاسمة في الحياة الفلسطينية، لأن الفراغ السياسي فترة ما قبل تنظيم النضال الفلسطيني المسلح أوجد الشاعر في فترة فراغ تمثّل فيها الوطن في منأى عن الاسترداد. لذلك يحمل أباه مسؤولية الضياع والتردي قائلا:

فَلِمَاذَا يا أَبَتِي هَجَمْتَ زَغَارِيدِي وَدِينِّي
بِفُتَاتٍ وَيجُبْنٍ أَصْفَرِ
فِي حَوَانِيتِ الصَلِيبِ الأَحْمَرِ[3].

إذن تمحيص الحسّ الثوري لهذه المرحلة يفرض معرفة الفرق بين منظورين مختلفين، أما الأول فوطني مباشر الدلالة والرؤية الفلسفية رافقه على المستوى الشعري صوت حماسي ميداني يتتبع المجريات تسجيلا وتحليلا، في حين يمكن الثاني في بداية الوعي الاشتراكي بانتماء الشاعر إلى الحرب.

1- غسان كنافي، الأدب الفلسطيني المقاوم تحت الاحتلال (1948-1968). مؤسسة الأبحاث العربية، بيروت، لبنان، ط-3، 1981م، ص 56.
*- الكتابة الصحيحة لهذه الكلمة تكون بدون يا- نسبة (أبت).
2- محمود درويش، ديوان محمود درويش، الأعمال الكاملة. دار العودة، بيروت، لبنان، المجلد 1و2، ط-1، 1986م، ص26.
3- المصدر نفسه، ص324.

II- الأوضاع السياسية ومدى ارتباطها بشعر محمود درويش:

تركت نكبة فلسطين عام 1948م أثرًا واضحا في التاريخ المعاصر، فهي أشّد ضراوة وأطول عمرًا، وأكثر إثارة لمشاعر الشعراء الذين تركوا لنا تراثا أدبيا خصبًا، يمتاز بالصدق في العاطفة، والبراعة في التصوير والسمو في الرؤى. لعلّ فلسطين بحضارتها ومعاناة أهلها، وخلود هويتها العربية، كانت أبرز محاور الإبداع في تجربة الشاعر الفلسطيني الراحل محمود درويش الذي فاضت روحه إلى السّماء، وبقي شعره يلهج بذكر فلسطين ويستغيث الشعوب لنجدة أهلها، فيذكر في معاناة الفلسطينيين قائلا:

لَكَ عِنْدِي كَلِمَةً
لَمْ أَقَلُّهَا بَعْدَ
فَالظِّلُّ عَلَى الشُّرْفَةِ يَحْتَلُّ الْقَمَرُ
وَبِلادِي مَلْحَمَةً
كُنْتُ عَازِفًا ..... صَوْتُ وَتَرِ[1].

يعبر محمود درويش في شعره عن رغبة واضحة تشكل مرتكزا مهما لفكره النضالي، وتقوم هذه الرغبة على تأصيل الاتجاه المقاوم في الوجدان العربي، وصقله بالشخصية الفلسطينية التي تبعث في نصوص الشاعر نيران غضب في وجه المغتصب، وصرخة استغاثة للإخوة العرب. لذلك كان التأكيد على ثبات الهوية الفلسطينية في مواجهة سياسة التهويد وسلب الحقوق التي ينتهجها الصهيوني.

لقد أثرت النزعة الإيديولوجية في تحديد مستويات الإمتاع الفني في الممارسة الشعرية بحيث جنى الجناية البالغة على الأدوات الفنية التي يتطلبها تعاطي الشعر، كما يقول أودنيس: "في أنّ الشعراء الذين كانوا أكثر تأثيرًا ليسوا أولئك الذين رسموا الواقع وصوروه للناس، بل هم الشعراء الذين حاولوا أن يضعوا أمام قرائهم لحظة فنية تثير فيهم مشاعر وتساؤلات لم يألفوها وتدفعهم

بالتالي إلى تجاوز واقعهم والبحث عن الواقع آخر، إنهم الشعراء الذين حرضوا على الحلم"[2]. إنّ الرابط الايجابي المشترك بين الرؤية الرومانسية والرؤية الثورية، في حيز الإبداع الأدبي وعلى الأخصّ الشّعريّ منه، كامن، حسب تصوّرنا، في فورة الحماسة المبني كلاهما عليها، حيث تعتمد تلك الرؤية

1- محمود درويش، ديوان يوميات جرح فلسطيني، عكا، دار الجليل، ط-2، د. ت، ص 21.
2- ينظر، أدونيس علي أحمد سعيد، زمن الشعر، دار الساقي للطباعة والنشر، بيروت، لبنان، مج1، ط-6، 2005م، ص131.

مشروعا لتجاوز الواقع العياني المسطّح للرؤية الإبداعية عن طريق البحث عن المشروع الاجتماعي المستقبلي، مما غدا اليوم يدعي (الرؤية المستقبلية).

مع بداية ظهور الوعي الثوري نحا درويش سبيلاً اختص فيها بطرح المواضيع الوطنية القومية، كان الدافع إلى تبنيه إياها وجوده داخل الوطن المحتل فقد لاءمت عمومية ما دعا إليه تأمين صوته الشعّريّ حتّى لا يقع تحت طائلة المنع والقهر، لذلك امتازت نماذج هذه المرحلة الشعرية بنقل الأحداث الفلسطينية المغموسة في الهم العربي العام، والتفاعل معها ومن زاوية رؤية أخرى فقد سمح هذا التموقع للشاعر بأن ينخرط في المدرسة الشعرية العربية القومية فاغترف من الهم القومي، ولم نخير ما يمثّل هذا التّوجّه مثلما مثّلته بلاغة شعرية (بطاقة هوية)، وكذلك (عاشق من فلسطين)، وربما لخصّت مجموعته الشعرية (أزهار الدم)[1] صميم هذا التّوجّه الذي سجل فيه درويش أحداث كفر قاسم وأرّخ لها، أين تعرضت قوافل ترحال العمال الفلسطينيين إلى التقتيل والإبادة الجماعية.

وقد يكون من المناسب جدًا التنبيه إلى اتّسام كتابه الشعر في هذه الفترة بالخلوّ من سعة التأمل وفسحة التّطوّع في تفعيل البلاغة الشّعرية التي كانت حركة الشعر العربي الحديث تتنافس في ابتكارها وكسب قصب السّبق في مضاميرها، مثلما امتازت بذلك (أنشودة المطر)[2]. قامت الرؤية الثورية للشعر العربي على تعدد التجارب والتصورات انطلاقا من تعدد التجارب الحزبية، زيادة على اختلاف المشاريع الثورية الوطنية في الوطن العربي، ومع ذلك كان للشعراء العرب الآخرين حظ أوفر في مجالات التجريب الشعري، في الوقت كان فيه الشعر الفلسطيني يحاول، التقاط جزيئات الواقع النضالي، إلا أن ذلك لم يغفل لدى درويش التنبيه إلى المسار الكلي للحركة الشعرية العربية الحديثة، مع فارق في معاناة العوائق السياسية أمام التطوير الشعرية العربية، فالرقابة السياسية لم يسلم منها الشاعر العربي بعد تحقيق الاستقلال الوطني، الأمر الذي وحد الشعور بالمعاناة لدي الشعراء العرب كافة، هذا الحسّ الكلي هو الذي يعكسه درويش في قصيدة (الكلمة).

الشَاعِرُ العَرَبِي المحْرُومُ

دَمُ الصَحْرَاءِ يَغْلِي فِي نَشِيدِهِ

وَقَوَافِلُ النُوقِ العَطَاشَ

1- محمود درويش، ديوان محمود درويش، الأعمال الكاملة. دار العودة، بيروت، لبنان، المجلد 1و2، ط-1، 1986م، ص 329.

2- ينظر، بدر شاكر السياب، دراسة فنية وفكرية، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، لبنان، ط-1، 1979م، ص474.

أبْدَأ تُسَافِرُ فِي حُدُودِهِ

الشَاعِرُ العَرَبِي المحْرُومْ[1].

أمّا الجانب الجمالي الفني، ومدى تأثره بطبيعة هذه المرحلة فتبرز في تأكيد الشاعر على جماهيرية الأدب ومن ضمنه الشعر، وقد عكس هذه الرؤية الجمالية في قصيدة (عن الشعر) حيث يقول:

يَا رِفَاقِي الشُعَرَاءْ

نَحْنُ فِي الدُنْيَا جَدِيدَة

مَاتَ مَا فَاتَ، فَمَنْ يَكْتُبْ قَصِيدَة[2].

ولعلّ المقاربة البنيوية للمقال النقدي لا تكاد تخفي على بنية هذه القصيدة من حيث توكيدها على خطورة التنوير التي يمكن أن تنجزها القصيدة اليوم، أما طرحه فكرة تبسيط الأدب بما فيه الشعر بغية توصيله إلى الطبقات الاجتماعية فيؤكد في قوله:

قَصَائِدُنَا بِلاَ لَوْنٍ

بِلاَ طَعْمٍ بِلاَ صَوْتٍ

إِذَا لَمْ تَحْمِلْ المِصْبَاحَ مِنْ بَيْتٍ إِلَى بَيْتٍ

وَإِنْ لَمْ يَفْهَمْ (البَسْطَا) مَعَانِيهَا

فَأَوْلَى أَنْ نُذِيرَهَا

وَنَخْلُدُ نَحْنُ لِلْصَمْتِ[3].

لم يساير درويش حركة التجريب التحديثي على ما شاع بين الرواد الأولين لعدة اعتبارات يتأتى في مقدمتها العامل الزمني التخيلي فهو معدود في الجيل الثاني من حركة الحداثة، هذه الملاحظة تجعلنا نقول بأنه لم يتلقف الحداثة منجزة بل عايش الحداثة في أشكالها المتطورة (أنشودة المطر للسياب، ومسرح صلاح عبد الصبور الشعري، والتجريب النثري للقصيدة الأدونيسية).

1- محمود درويش، ديوان يوميات جرح فلسطيني، عكا، دار الجليل، ط-2، د. ت، ص 82.

2- محمود درويش، ديوان أوراق الزيتون، قصيدة، (عن الشعر). دار العودة، بيروت، لبنان، ط-1 1964م، ص 34-35.

3- المصدر نفسه، ص: 34.

III- الموقف الشعري وعلاقته بالمكان:

لقد اتخذت القدس في شعر محمود درويش أبعادًا مختلفة، دينية وسياسية، وتاريخية ووطنية، وقومية وروحية وجدانية، أبرز من خلالها محاور مهمة ترسّخ من مكانتها السامية، وتؤكد مسؤولية الدفاع عنها ويتصل بذلك الدعوة الى الوحدة العربية.

تفتَّحت ذكرياتُ درويش منذ الطفولة على مأساة شعبه الفلسطيني، وانفطرت على حب الأرض، وتعمقت مع جذور الزيتون، واختلطت مع تراب قريته " البروة" التي غادرها صغيراً إلى اللاعودة؛ حيث غير الاحتلال معالم المكان، وطمس عنه حتى الاسم الذي علق به، فكان للمأساة عنده طعمها الخاص يتجرع معها مرارَة الألم ولوعة الهجران، إثر نكبة الـ48، ونكسة ا لـ67، وأَخَذ الوطن يحتلُ جلَّ اهتمام القصيدة في تجربته الشعرية، وتفتَّح وعيه على الكلمة، حيث عانى حالة حصار دائمة :خارج الوطن، النفي إلى لبنان، وحصار بيروتالـ82، وحصار داخل الوطن، من اعتقال وسجن في السجون الإسرائيلية، ولجوء داخل أرضه، بعد عودته متسللاً من لبنان إلى فلسطين، وحرمانه من الهوية الوطنية .نشأ درويش إذن "وقد تجاذبته قضيتان لن تفترقا في المستقبل :الشعر، والوطن"[1] وتجاذبت علاقة الشاعر بوطنه حتى وصلت تجربته الشعرية إلى حد الانصهار بالأرض .يقول:

إنَّا جذور لا تَعيشُ بغيرِ أَرض ....

ولَتكُن أَرضي قيامه[2]

فقد تتلمذ درويش على جملة من المواقف الأدونيسية، لكن هذا لا يعني أنه تبنى نفس أفكاره الإبداعية، بل شق سيلا يحمل كثيرا من الخصوصيات الجمالية ما جعله يقف ندًا للتوجه الأدونيسي، وما ساعده في ظهور صوته الدرويشي الشعري يعود لمجموعة من الأسباب السياسية والاجتماعية والثقافية نذكر منها:

- خروج الشاعر من أرضه المحتلة سنة 1971.
- وقوع الحركة التحديثية في شبه عمودية شعرية جديدة تستند الى التعصب الفكري الحزبي.

1- ينظر، الحاج صالح إبراهيم، محمود درويش بين الزعتر والصبار، وزارة الثقافة، دمشق، ط2 ،1999م، ص 03.

2- محمود درويش، المجموعة الشعرية الكاملة، المصرية للنشر والتوزي (كوميت)، م-1، ط-1، 2011م، ص 57.

- هزيمة الموقف العربي أمام العسكرية الاسرائيلية في حرب 1967م.
- اندثار المقومات الريادية الجماعية لحركة الشعر الحر بموت السّياب وارتداد نازك الملائكة، وتخلي أدونيس عن التفعيلة الى النثر.

القدس في شعر محمود درويش مدينة عربية تسمو على الجراح، وتنتشي بعنفوان تاريخها البطولي، لذلك جاء خطاب الشاعر إليها محملاً بروح النضال، والصمود، حيث حرص على بث الحياة في أرجائها، نظرا لما تحمله وتمثله من رمز ديني عميق، ورغبة في تأكيد قدرتها على المقاومة والصمود في وجه الاحتلال.

يقـــول:

هُنَا الْقُدْسُ

يا اِمْرَأَةٍ مِنْ حَلِيبِ الْبَلابِلِ، كَيْفَ أُعَانِقُ ظِلَّي ..... وَأَبْقَى؟

خَلَقْتِ هُنَا، ونَنام هُنَاكَ.

مَدِينَةٌ لَا تَنَامُ وَأَسْماؤُهَا لَا تَدُومُ، بُيُوتُ تُغَيِّرُ سُكَّانَهَا وَالنُّجُومَ حَصى.

وَخُمُسُ نوافذُ أُخْرَى، وَعُشْرُ نوافذُ أُخْرَى تُغَادِرُ حَائِطَ وَتُسَكِّنُ ذاكِرَةً ..... وَالسَّفِينَةُ تَمْضِي[1].

إنّ تجاهل صورة الأرض الفلسطينية في نظر الشاعر، هو من جهة أخرى توكيد لحضورها في الوجدان، وهذا عندما تكون الشخصية الشعرية ذات صيت إبداعي نضالي، فتكون مرصودة الهفوات، الداعي إلى ذلك هو ارتباط العمل الإبداعي في اعتبار المتلقي بشخص صاحبه، وأن الفصل بين الذات المبدعة والخطاب الشعري يستدعي الكثير من الدقة والمعرفة العلمية، وكان خروج درويش عن ما اعتاد الكتابة فيه والتعبير عنه مبرزًا دور الحركة النضالية الفلسطينية، جعله مصدرًا لنقد النقاد والشعراء، وثاروا على درويش ووسموه بالهروب من الميدان والتخلي في نهاية المطاف عن الخط الثوري الذي كان يسلكه في رأيهم.

مُنْذُ خَرَجْنَا مِنْ تِلْكَ الزِنْزَانَة

سَقَطَتْ مِنْ يَدِنَا الرُمَانَة[2].

1- محمود درويش، ديوان أحبك أو لا أحبك، دار العودة، بيروت، مج-1، 1972م، ص 488.

2- معين مسيسو، الأعمال الشعرية الكاملة، دار العودة، بيروت، لبنان، ط-2، 1981م، ص549.

في عام 1960م أصدر محمود درويش ديوانه الأول "عصافير بلا أجنحة"، وفي عام 1964م صدر ديوانه الثاني "أوراق الزيتون" وحتى عام 1970م حيث صدرت له مجموعة دواوين هي "عاشق من فلسطين"، "آخر اللّيل"، "يوميات جرح فلسطيني".

وقدم كمال إبراهيم دراسة نقدية متميّزة لديوان "أوراق الزيتون"، فأظهر رؤيته وتقديره للشاعر الكبير قائلا: "أهم قصائده في هذا الديوان على قضايا الشعب والوطن، ومن الناحية الفنية لجأ إلى استعمال التعابير المؤثرة الموحية والقريبة من ذهن الشعب، وذلك في أسلوب واضح إذ أراد أن يكون شعره سهلاً، وأكثر شيوعًا على ألسنة النّاس، إذ يقول محمود درويش في إحدى رباعياته في هذا الديوان:

أُجْمِلُ الْأَشْعَارَ مَا يَحْفَظُهُ عَنْ ظُهْرِ قَلْبٍ كُلُّ قَارِئٍ
فَإِنْ لَمْ يَشْرَبْ النَّاسُ أَناشيدُكَ شُرْبٍ، قَلَّ أَنَا وَحْدُي خَاطِئ[1].

بعد خروج محمود درويش من الأرض المحتلة التفت الشعراء الحداثيين لكتابة مذكرات نقدية، تعرضوا من خلالها للخصوصيات الجمالية لكل صوت من الأصوات، لذلك كتب درويش القصيدة المذكورة (اليومية) استجابة للمنحى الجمالي الغالب على هذه المرحلة، فكانت قصيدة (مزامير–2)، التي ارتكز فيها على خصوصيات شديدة الذاتية، لقوله:

أَعْمَلْ أَوْلاَ أَعْمَلْ
لَيْسَ هَذَا هُوَ السُؤَالْ
المُهِمْ أَنْ أَرْتَاحَ ثمَانِيَة أَيَامٍ فِي أُسْبُوعٍ
حَسْبَ تَوْقِيتْ فِلِسْطِينْ[2].

إنّ انسحاب الشاعر خائبا من الوطن يعزز حضوره روحيا في ذهنيته، واستجابة للمرحلة صاغ درويش معادلة المرحلة الشعرية الجديدة باستدعاء عامل النداء، صيغة للتواصل الزمكاني مع الوطن المحتل، فبعدما شاع في المرحلة الأولى مصطلح (العصافير) الذي عنى به الفلسطيني الواقع في الأسر، أو داخل الحصار أضحى ينادي البلاد من بعيد:

يَا امْرأَة وَضَعْتْ سَاحِلَ البَحْرَ الأَبْيَض المتَوَسِط

1– محمود درويش، ديوان أوراق الزيتون، الأعمال الكاملة، الجزء الأول، الطبعة العاشرة، دار العودة، بيروت، 1983، ص 55.
2– المصدر نفسه، ص 18.

في حُضْنِهَا وَبَسَاتِينَ آسْيَا عَلَى كَتِفَيْهَا...[1].

حضور الوطن وصورته الجغرافية يعكس بدقة وعمق عامل التجاوب النفسي، المعرفي مع المعطيات الواقعية لهذه المرحلة، لأنه في موضع آخر يسلك المذاهب ذاتها في إبراز الخصوصية الترابية للوطن حيث يقول:

وفي شَهْرَ آذَارَ يَنْخَفِضْ
البَحْرَ عَنْ أَرْضِنَا المسْتَطِيلَة مِثْل
حِصَانٍ على وَتْرِ الجِنْس[2].

إذ زيادة على ما في هذه الصورة الشعرية من تبشيع الموقف الجنسي رمزا للفحولة والغلبة والتحدي، فقد رسم الشاعر الأرض في دقة متفانية في الإجمالية والإثارة والتحريضية.

تبعا للموقف النقدي الذي يضع معيار التواجد داخل الأرض المحتلة لكل شعر، يتصف باصطلاح المقاومة، ظهرت عدة كتابات نقدية يغلب عليها الطابع الإعلامي، تنويهًا بالموقف البطولي الذي يخوضه الشاعر الفلسطيني هناك، لذلك ألفينا هذه الأعمال حتى تأخذ بعين الاعتبار، درويش عندما كان داخل الوطن المحتل، وتمهل تصنيفه في عداد ذلك بعد خروجه وبالتالي قد تجاوب الموقف النقدي في مقاييسه الجمالية مع طبيعة ضعف القصيدة جماليا في إطار تلك الزمكانية، لأنه انطلاقا من كون تلك التجربة جزئية في حياة بعض الشعراء.

فقد استعصى على النقاد اجتراء نتاج هذه المرحلة عما تلاها، هذا إلى جانب أن بساطة المستوى الفني الجمالي لهذه المرحلة يقعد للنظرية النقدية في رصد الحداثة والإبداع الشعري، لقد استوى في ذلك بحث غسان كنفاني للأدب الفلسطيني المقاوم تحت الاحتلال[3]، والدكتور صلاح خليل أبو أصبع للحركة الشعرية في فلسطين المحتلة[4]. إلى جانب بحث نزيه أبو نضال لجدل الشعر والثورة[5]، غير أنه بات جديرًا ببحث الفارق الكوني بين التجربتين (الداخل والخارج)، بعدما استقرت الوسائل النضالية في قاموس

1- المصدر السابق، محمود درويش، ديوان أوراق الزيتون، الأعمال الكاملة ص، 14.
2-المصدر نفسه، ص 524.
3- غسان كنفاني، الأدب الفلسطيني المقاوم تحت الاحتلال (1928-1938)، مؤسسة الأبحاث العربية، بيروت، لبنان، ط-3، 1981م، ص 57-58.
4- صلاح خليل أبو أصبع، الحركة الشعرية في فلسطين المحتلة، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، لبنان، ط-1، 1979م، ص 149.
5- نزيه أبو نضال، جدل الشعر والثورة. المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، لبنان، ط-1، 1979م، ص 110.

الثورة الفلسطينية، وبعد التطورات العسكرية التنظيمية والاجتماعية الثقافية التي أضحى المجتمع الفلسطيني يتمتع بها، وبعد أن تحدّد للشاعر الداخل القناعات الثقافية الجمالية التي في ضوئها يواصل المشروع لتحرير فلسطين، ونعني هذا (غسان زقطان) واستجماع لكل هذه المداولات في شأن ارتباط الأدبية الفلسطينية بالجوانب التنظيمية للثورة ذاتها، فقد بات يبدوا لنا واضحا جدًا مدى تشاكل الرؤيتين، الرؤية الثورية النضالية من جهة والرؤية الإبداعية من جهة أخرى، حتى لا تكاد واحدة من الاثنين الانفصال عن الأخرى، وهكذا يمكننا استخلاص مدى التواشج الوظيفي بين الأدب والحياة في كثير من الأبعاد التناغمية، هي التي تحدد نبض الأدبية بمعطيات واقع الحياة.

المبحث الثاني

مواطن الجمال في شعر محمود درويش

- الإبداع في ثورة محمود درويش
- شعرية محمود درويش ومراحلها
- تجلي المكان في شعرية محمود درويش الفلسطينية

I- الإبداع في ثورة محمود درويش الفلسطينية:

استطاع محمود درويش في ممارسته النصّية بمراحلها وتحولاتها أن يندفع بمشروعها المنجز، بتصاعدية مدهشة مؤصلة على مقدرة خصوصية على إبراز الوعي والوجدان المتواصلين مع النص الدرويشي. ومنذ اندلاع ظاهرة الشعر المقاوم في الأراضي المحتلة بعد نكسة 1967م، برموزها لتوفيق زياد، وسميح القاسم، ومحمود درويش الذي ابتزهما فنيا، مزيجا بحاسة التعاطف مع ما يقول المبدع (تفاصيل القضية الفلسطينية، وتجلياتها التي نقلها عبر تجربته النصيّة من مسألة سياسية – جغرافية – إلى سؤال جمالي إنساني، وكذلك عناق حساسية القول الإبداعي، ونشوء وتطور المصالحة مكوكب في حدة تصاعد النص الدرويشي المنجز، وتطور ذائقيه قارئه[1]. إن ممارسة درويش النصّية، لم ترافق بممارسة تنظيرية كما هو حال أدونيس مثالا، إلاّ حصرًا في المشهد الشعري العربي، تشير إلى جهات رؤاه وتكشف أبعادها غير المكتشفة، فيما اكتفى بتوضيح الانشغالات النصّية الفنية والوجودية، في فضاءات على شكل حوارات أو كتابات نثرية، جلُّها يوجد بين مصيره الانساني والشعري. وذلك منذ صدور مقالته (أنقذونا من هذا الحب القاسي) في عام 1969م.

يواجه محمود درويش الممارسة التنظيرية والنقدية منها خاصة، خارج الأراضي المحتلة، برؤية تدعو إلى تقييم نتاجات حركة الشعر المقاوم على أسس فنيّة لا إيديولوجية، فالروح الشعرية الذي تفجّر في فلسطين المحتلة مستلهما قاموسه من مفردات الحياة، وتفاصيل الأرض، إذ شكّل حالة اختراق قصوى للروح والكلمة الشعريين العربيين، تصّدت لها الممارسة التنظيرية النقدية العربية ظاهرة شعرية قائمة بذاتها[2] يتصدى محمود درويش لهذه التصورات سعيا لتبديدها بالقول: "وشعرنا ليس ندًا للشعر العربي المعاصر، إنّه جزء غير متجزئ منه ورافد من روافد النهر الكبير، لقد تربينا على أسلوب الشعراء العرب القدامى والمعاصرين، وحاولنا اللحاق بأسلوب الشعر الحديث، بعد أن تعرفنا على رواد هذا الشعر في العراق ومصر ولبنان وسوريا، ونحن لا يمكن إلاّ أن نعتبر أنفسنا تلامذة لأولئك الشعراء"[3]، بهذه

1- ينظر، عبد الله عيسى، شعر الخلق الجمالي، مركز الدراسات والأبحاث العلمانية في العالم العربي، المحور: الادب والفن، الحوار المتمدن- ع: 4714 – سنة 2015م.

2- ينظر، أدونيس علي أحمد سعيد، زمن الشعر. بيروت: لبنان، دار الساقي للطباعة والنشر، مج1، ط6، 2005م، ص 13، ومقدمة الشعر العربي، لبنان: بيروت، دار العودة، ط3، 1979م، ص 253.

3- ينظر، مجلة الأسبوع الأدبي، *مجلة الجديد الصادرة في فلسطين* المحتلة، عدد *حزيران عام* 1969م. أعادت مجلة الآداب نشر هذه المقالة في عدد آب 1969/6م، ص 35.

الرؤية يصّب محمود درويش تيار الشعر المقاوم في مجرى حركة الشعر العربي، ما يعني عدم الاكتفاء بالتعاطي مع روحه الإيديولوجي بل حتمية العناية بانجازاته الفنية الجمالية.

لَنْ تَفْهَمُونِي دُونَ مُعْجِزَة
لأَنَّ لُغَاتَكُمْ مَفْهُومَة إِنَّ الوُضُوح جَرِيمَة
والغُمُوضَ مَوْتَاكُمْ هُوَ الحَقُ –لِحَقِيقَةٍ أَنْهَيتْ المُغَامَرَة الأَخِيرَة وَابْتَدَأَتْ
أَنَا الزَمَنْ الذِي لَنْ تَفْهَمُونِي خَارِجَ الزَمَنِ الذِي أَلْقَى بِكُمْ فِي الكَهْفِ[1].

إنّ الإبداعي لدى الشاعر الفلسطيني لهو أمر قائم على الإحساس الحاد بما وصل إليه من تهميش سياسي، وكأنه غدا واعيا لحركة الحياة الإنسانية من خلال عذابه هو، حتى أضحى هذا الموقف معلما دالا على خصوصية في الموضوع الشعري، مثلما يتجلى في هذا الموقف:

كُنْتُ أَعْلَمُ أَنَّ الرَحِيلَ قَرِيبٌ
وَأَنَّ الرِيَاحَ وَأَنَّ الشُعُوبَ
تَتَعَاطَى جِرَاحِي حُبُوبًا لِمَنْعِ الحُرُوبَ[2].

إذن فالشاعر الفلسطيني وعى قيمته الإنسانية لدى الشعوب الأخرى، فهو يدرك مدى أهمية قضيته في صراعات الشرق الأوسط، وإذ ما قدر للشعوب الأخرى أن تنعم بالحرية، فإنما يكون على حساب الشعب الفلسطيني، ويؤكد ذلك المقطع الشعري التالي:

مَا فَتَكَ الزَمَانُ بِهِمْ، فَلَيْسَ لِجُثَتِي حَدٌ، وَلَكِنِي
أُحِسُ كَأَنَ كُلَ مَعَارِكَ العَرَبْ انْتَهَتْ فِي جُثَتِي
وَأَوَدُ لَوْ تَتَمَزَقُ الأَيَامُ فِي لَحْمِي وَيَهْجُرُنِي
فَيَهْدَأُ الشُهَدَاءُ فِي صَدْرِي وَيَتَفِقُونْ[3].

1- محمود درويش، ديوان محمود درويش، الأعمال الكاملة، دار العودة، بيروت، لبنان، ج1و2، ط-1، 1986م، ص 245.
2- المصدر نفسه، ص 192.
3- نفسه، ص 236.

لذلك يكون التوتر النفسي في مظاهره السياسية الموضوعية موصولا بالقلق الإبداعي الشعري، لأن درويش، وأمثاله صيروا هاجس الكتابة منفذهم الوحيد إلى كسب معادلة البقاء، والصمود. ولأن الشاعر يدرك ذلك فقد صاغ حقيقة في كل قصيدة تقريبا:

وَتَقَاسَمَتْنِي الأُمَمُ القَرِيبَةِ، وَالبَعِيدَةِ
كُلٌ فَاضَ صَارَ جَزَارَ[1].

وفائدة الشعور بالعزلة لدى المبدعين، كثيرا ما تكون محفزًا في عملية الكتابة، لأن المبدع حينذاك يشعر بوقوعه طرفا يغالب قوة هائلة تعمل على تقييده ومحاصرته، لذلك كثيرا ما يصدر الرؤية الشعرية لدى درويش مرتكزة على حس المغالبة، وإذا كان الفلسطيني قد وارى العربي الآخر لمدة طويلة في عدم ذكر خلافاته معه حفظا للصورة القومية من التشتت أمام أنظار الأعداء، فإنه حان الوقت لكي يعبر الفلسطيني عن عزلته وسط المجتمع العربي ممثلا في طروحاته السياسية. وهناك مستويات تعبيرية أخرى تجلت فيها عناصر القلق الإبداعي متمثلة في قلق الرحيل، وقلق الخيانة سواء أكان ذلك من طرف العشيقة أم الصديق كما جاء في قوله:

قَالَ: أَفَكَرْتِ فِي الانْتِحَارِ قَلِيْلًا
– نَعَمْ
– الأن الرِّفَاقَ يَحْونُونَ مِثْلَ الغَدِيْرِ
– الأن الرِّفَاقَ يَمُرُونَ كَالْسَاقِيْةِّ[2].

ومنه هذا النمط الموضوعي المتجذر في نفسية العربية، حيث ينزع الرجل إلى التخوف من خيانة النساء:

تَرَكْتُ الَّتِي أَوْجَعَتْنِي يَدَاهَا
تُفَتِشُ عَنْ عَاشِقٍ بَعْدَ خَمْسُ دَقَائِقْ مِنْ هِجْرَتِي[3].

يضاف إلى ما سلف، قلق الفلسطيني مما يعتريه من خوف الاغتيال، والمطاردة بسبب ما يتعرض له من المساومات السياسية في المنفى. إذن فهناك قلق الاغتيال الذي بسطه في قصيدة قصة اغتيال

1– المصدر السابق، محمود درويش، ديوان محمود درويش، الأعمال الكاملة، ص 237.
2– محمود درويش، قصيدة (الحوار الأخير في باريس)، مختارات شعرية، (سلسلة عيون المعاصرة)، ص 146.
3– محمود درويش، ديوان محمود درويش، ج2، دار العودة، بيروت، ص 218.

(عزالدين قلق في باريس)[1]، هذا التميز في معاناة الحياة، انعكس على الجانب الإبداعي الشعري فأعطاه، بعدا تحرريا خاصا، أملى على الشاعر سلوكيا حداثيا يتفرد بجمعه بين الصوت التراثي في تقنيات بناء القصيدة، وبين طرائف الصياغة الشعرية الحديثة التي لا تستند إلى قيمة تراكمية بقدر ما تعتمد المغامرة التجريبية في حدود المعقول. إذن فتعدد النموذج، وتدرجه نحو الجديد يقع داخل الدائرة الخصوصية الشعرية، فإذا كان شعراء الحداثة في إطار المدرسة الأدونيسية يأنفون من كل صلة بتوظيف القيمة الجمالية التراثية عملا بمبدأ التجاوز والهدم، فإن درويش لا يفتأ يستدعي هذه العناصر التراثية في أقوى صورها الفنية، كأن يصوغ شعره لاجئا إلى الضرورة الشعرية (خضوع الوزن للغة). الأمر الذي يوحده كثيرا بصوت المتنبي خاصة عندما يوظف ضرورة إسكان الحرف المتحرك (مع //0) في مثل قوله:

سَجِلْ/ أَنَا عَرَبِيٌ
وَأَعْمَلُ مَعَ رِفَاقِ الكَدْحِ فِي مَحْجَرِ[2].

إنه لا يمكن للشاعر المرور بهذه الظاهرة الجمالية إلا إذا كان ارتباطه قويا بالوشائج الداخلية للعمل الإبداعي، أين تحلق الذات الشاعرة من كل المؤثرات الخارجية لأن تجاوب الذات مع الموضوع، وتمازجهما يعطيان للعمل الشعري إمكانية الفرادة، وبذلك تكون الضرورة للإدارة الشعرية، وبها يظهر المعنى الذي يدور عليه النص الأدبي باعتباره كلا متكاملا، لأنه لا يعقل أن يلجأ الشعر المنثور إلى توظيف مثل هذه الظاهرة الفنية الجمالية. ولعلّ أهم جانب تتجلى خلاله الجمالية الشعرية، وهو الجانب اللغوي، الذي بدون الإبداع فيه لن يكون للشاعر سهم بين شعراء عصره. لذلك يكون الشكل الشعري ناتجا عن تموجات النفس واختلافها وليس استجابة تطبيقية لنظريات الصياغة الشعرية التي فرضتها الدراسات اللغوية القديمة، أي تلك الحالة من خارج تجربة الذات، فقد تتطلب الموجه الغنائية امتدادا تعبيريا يملأ السطر والسطرين كما في قول درويش:

"تركت التي أوجعتها ذراعي،
تركت التي أوجعتني يداها
تفتش عن عاشق
بعد خمس دقائق من هجرتي"[3].

1- المرجع السابق، محمود درويش، قصيدة (الحوار الأخير في باريس)، ص 143.
2- محمود درويش، ديوان محمود درويش، الأعمال الكاملة. دار العودة، بيروت، لبنان، مج1و2، ط-1، 1986م، ص 128.
3- المصدر نفسه، ص 218.

فالتجاوب الدلالي بين جانبي التوتر في الطرح الشعري متمثلا في (هجرة الشاعر الاضطرارية) من جهة ومن جهة أخرى (خوفه من تبديله عاشق آخر) حيث تقوى الدلالية المأسوية. لقد أعطت الغنائية الشاعر المعاصر جرأة التجاوب، نظرا لما ينبني عليه حسها من فاعلية التآخي، والاعتداء مما يقوي روح التجريب، والكشف عن نموذج الطريق، ذلك التسامي الذي وإن بدا فرديا فهو في غايته الفلسفية ذو فاعلية جماعية، مهما وقفت الرؤية النقدية الاجتماعية الإلزامية ضده واسمة إياه بالبرجوازية، كما يبدو في تحليل يمنى العيد[1] وأفنان القاسم في بحثه جمالية مديح الظل العالي إذ لاشك في أن بادرة الإبداع الشعري تتبني على الذاتية والانفرادية على لشق المجهول بحثا عن الريادة، فعلى ذلك أن تشبع بدر شاكر سياب بفلسفة التجديد وفقا للثقافة الجديدة التي نهلها من الآداب الأجنبية. من كل هذا نخلص إلى أنّ الأساس والأهم هو أن يمتلك الشاعر حس التعبير، وتحمل صدى المغايرة بما يتهيأ للحركة النقدية من تفسيرات للجديد الشعري الذي يتلقونه على أساس الطريقة، كما رأينا أن هذا الفهم للفردية التجريبية يجد له موافقات نظرية في نظرية الشعرية الأدونيسية، على أساس من مفهوم القصيدة الكلية التي سبق ذكرها.

ونحن في هذا المقام نسعى إلى أن نستعين برأي أدونيس، فمن خلال هذا نحن نقصد إلى الإبانة عما اجتمع لديه من مكانة في الريادة الشعرية من جهة، وتوكيدها لقيمة الغنائية من جهة أخرى، كما أن هذا الإطراء على الغنائية أتى مضمنا في الفلسفة الهيغلية عندما نظرت للشعر، حيث قال: "إنّ الأثر الغنائي يعير، بالرغم من مطابقة الخاص والفردي عن الأعم والأعمق والأسمى في المعتقدات والتمثيلات والمعارف الإنسانية"[2]. إنّ للغنائية التي سعينا في تبيانها ليست تلك التي تطابق مفهوم الشعر الغنائي مثلما هو متداول آليا لدى كثير من النقاد باعتباره، واقعا تنويعا على النماذج الأخر (الشعر الغنائي، الشعر الملحمي، الشعر التمثيلي). وإنما نعني بالغنائية ما كان تنويعا فنيا بنائيا داخل الخطاب الشعري الواحد، يقوم على السيد العاطفي الملحمي مثلما يبدو جليا في القصيدة مديح الظل العالي، فقد يجتمع هذا الضرب من الغنائية مع الموقف الشعري

وذلك هو درويش في سيرورته الشعرية، لأنه إذا اتصاف بعض القصائد الأولى بالسمة الغنائية الكلية كما في قصيدة (عاشق من فلسطين)[3]. فإنما جاء ذلك استجابة للمستويين: الأول طبيعة الوعي

1- يمنى العيد، في معرفة النص، دار الآفاق الجديدة، بيروت، لبنان، ط-1، 1983م، ص 74.

2- ينظر، فريدريش هيغل، فن الشعر، تر: جورج طرابيشي، دار الطليعة للطباعة والنشر، بيروت، لبنان، ط-1، 1981م، ص 233.

3- محمود درويش، ديوان محمود درويش، الأعمال الكاملة. دار العودة، بيروت، لبنان، مج1و2، ط-1، 1986م، ص 131.

الفني للمرحلة التجريبية، والثاني: طغيان الغنائية الفلسطينية في تلك المرحلة حتى غدت بنية شاملة للنتاج الشعري الفلسطيني آنذاك، حيث تمحور الفعل الغنائي حول الرغبة في كسر الشتات بطلب التواصل مع الأهل والمعارف: (خديني، هاجر، رأيتك) وهي أفعال ترصد انعكاسات الاحتلال على الذات الفلسطيني، كما يرصدها الموقف الشعري التالي في صورة الاغتراب الفلسطيني:

رَأَيْتُكِ فِي جِبَالَ الشُوْكِ
رَاعِيَةِ بِلَا أَغْنَامِ/ مُطَارِدَةِ وَفِي الأَطْلَالِ...
وَكُنْتِ حَدِيْقَتِي، وَأَنَا غَلَابِبَ الدَارِ
أَدُقُ البَابِ يَا قَلْبِي/ عَلَى قَلْبِي...
يَقُومُ البَابَ وَالشِبَاكَ وَالإِسْمَنْتِ وَالأَحْجَارِ[1].

والحقيقة أنّ الشاعر رأى في هذه الفلسطينية ذاته، مما أنجز عنه توحد كلي بين الذاتيين تلخصا في معاناة الهم الفلسطيني.

لقد سعت الغنائية للنص الدرويشي إلى الامتداد والتطلع إلى حلم قائم بذاته بدءا من قصيدة (سرحان يشرب القهوة في الكافيتريا) حيث سلك فيها سبيل التقمص والتوحد بالشخصية الواقعية نظرا للعوامل المشتركة بين الذاتين، مشتقا من التفريعات الغنائية، إذ كثيرا ما سعى لوجهة البنائية عندما رأى في اتصاف القصيدة الحديثة بالدرامية علاقة بمسلك الاستنباط النفسي، والحوار الداخلي، وبين الجو الغنائي والخطاب. هنا نقول أنّ حقيقة الغنائية والدرامية والاستنباط النفسي، والحكاية السرية، كلها تقع في دائرة نفسية واحدة مبعوثها توهج النفوس، وأما النزوع الحواري في القصيدة فأقرب إلى التوجه الموضوعي المسرحي في القصيدة الحديثة، لذلك تكون غنائية سمة حضورية في الحداثة ظلت تحفظ حداثة الأصوات الشعرية القديمة كما في التجربة المنتهية مهما تقدم عهدها، واختفى نمطها.

وخلافا لما طرحنا فإن الحوارية المفرطة الانتشار في القصيدة تقيد الخطاب إلى التقطيع المتوالي، مما يقود تفيضا للغنائية التي ربطناها سابقا بالمتعة الإنشادية، وفي هذا الرد على الرأي رجاء العيد[2] الذي رأى أن النية في الغنائية قصرا للتجريب الحداثي عند النزعة الدرامية ساهمت في تجاوز الغنائية باعتبارها سلبية من حيث الفاعلية التجديدية مفضلا عليها النزعة الحوارية.

1- المصدر السابق، محمود درويش، ديوان محمود درويش، الأعمال الكاملة، ص 125.
2- ينظر، رجاء عيد، الأداء الفني والقصيدة الجديدة. مجلة فصول م/ ع:7، 02 أكتوبر 1986 مارس 1987/ ص 55.

نستثني في مفهوم الثنائية الدرويشية ما شاع في الحداثة الشعرية من تكرار الكلمة (الغناء) على مختلف وجوهها الإستشقاقية (المغنى–الغناء–الأغنية)، من حيث رمز الشعراء من خلالها إلى الحصار الإعلامي القهري الذي يصادف الشاعر الطليعي نتيجة لموافقة الثورية مما أملى عل درويش في مرحلة سابقة الانخراط في هذه الوجهة الموضوعية التي أضحت اصطلاحا فنيا في حركة الحداثة على غرار مواضيع المدينة، الحزن، الاغتراب، الثورة.... إلى آخره).

إنّ الذي يدفعنا إلى وضع منظور الحداثة الشعري في سياق التحول لا الثبات على كل المستويات، هو قولنا بأن الجمال لانهائي، حتى وإنّ بدت هذه المستويات متفاوتة في إمكانيات تجديدها، وتطويرها، ذلك لأن تنوع الوحدة اللغوية، وهي –عنصر مكون للنصّ– أوفر قابلية للمغايرة من الشك البنائي الخارجي للقصيدة. والشيء الذي ينطبق على الجوانب البنائية ينحسب على الوزن بمفهومه الخليلي، ويشد عنه الحقل الإيقاعي للقصيدة.

وربما يكون مرد هذه التفاوتات إلى التعارض بين الفكرة والشكل وبين التأملي والبصري، لأن التجاوب النفسي مع الأشكال الخارجية يسهل إمكانية فهمها وتحليلها.

كما يؤكد مذهبنا في ربط الظاهرة الأدبية في أشكال بنياته، ما ذهب إليه حازم القرطاجني من ربط الصيغة التركيبية الرابطة بين المفهوم العمودي للقصيدة، وبين طبيعة البيئة الاجتماعية التي أملت ذلك، إذ يرى بأنهم " قصدوا أن يجعلوا هيئات ترتيب الأقاويل الشّعرية ونظام أوزانها متنزلة في إدراك السمع منزلة وضع البيوت وترتيباتها في إدراك البصر تأملوا البيوت فوجدوا لها كسورا وأركانا وأقطارا وأعمدة وأسبابا وأوتادًا "[1]، فلذلك كانت عوامل التقاء درويش بالحداثة (الشعر الحر) متأخرة شأنه في ذلك شأن المواطن الآخر من الوطن العربي التي هاجر إليها النص الحديث على غرار اصطلاح محمد بنيس[2]، مع صعوبة انتقال النموذج في إطار الطرف الفلسطيني، إلا أن تلقيه البداية لا يعني استمرار التبعية الإبداعية، فلقد كان ظهور بساطة التركيب الشّعري في قصائده الأولى دالاً نموذج بدر شاكر السياب.

ولقد تلخص طريقه في مماثلة النص الحداثي من حيث بناء السطر الشعري على التفعيل لا على الوزن المحصور أو المركب، ثم تجاوز ذلك بأول تأسيس للتوزيع الموسيقي على العنصر الموسيقي (أسباب، أوتاد)، وفي إمكاننا إجمال الظاهرة وتخريجها على أساس التدوير الموسيقي، الذي شطر التفعيلة

1– حازم القرطجني، منهاج البلغاء وسراج الأدباء، تح: محمد الجيب بن الخوجة. دار الغرب الاسلامي، بيروت، لبنان، ط–2، 1981، ص 250.

2– محمد بنيس، حداثة السؤال بخصوص الحداثة العربية في الشعر والثقافة، ط2، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، ط–2، 1988م، ص 95.

إلى جزأين مقيما الصوت الافتتاحي الأول على: متفا (مزاحفة بالإضمار) من: متفاعلين (الكامل)، وفق الكتابة التالية:

" سَجِلْ/ أنَا عَرَبِي
ورَقْمُ بطَاقَتِي خَمْسُونَ ألْفْ
وأطْفَالِي ثمَانِيَة/ وتَاسِعَهُمْ سَيَأْتِي بَعْد صَيْفْ"[1].

لا شك أنّ حدس الحياة هو الذي استمد منه الشاعر طريقه لأن يبحث عن البديل الشعري القائم خارج النمط الحياتي الأول الذي أنجب الشكل العمودي، لم يعد ينوي الإقامة على النموذج الحديث في صورته الأولى، وهو إذ ينزع إلى ذلك فإنما يفترض الإدراك المركب الذي هو "عنصر هام جدا في الرؤية الشعرية، فبإدراك المركب ينجو الشاعر من ردود الأفعال القريبة الساذجة أو الفجة غير الناضجة ويبعد عن المباشرة"[2]، أي أنّ الإدراك المركب هو من أهم عناصر الرؤية الشعرية، فيه يتحاشى الشاعر ردود الأفعال الساخطة. وربما أن الرابط الإيديولوجي له تأثير فعال في توحيد الرؤية الشعرية، فقد وافق صدور صلاح عبد الصبور، ودرويش عن نفس الموقف الفلسفي الرفضي فقد جرب هذا الأخير النموذج المبين في القصيدة التالية: (رسالة من المنفى)[3]، (وَثَوْبِي العَتِيْقْ، حَتَّى الآنَ مَا انْدَثَرْ).

"تَمزَقَتْ أطْرَافُهُ
لَكِنَنِي رَتَقْتُهُ وَلَمْ يَزَلْ بِخَيْرْ
وَصَوْتُ شَابًا جَاوَزَ العِشْرِينْ
تَصَوَرِينِي. صِرْتُ فِي العِشْرِينْ"[4].

إنّ الموافقة الفنية الجمالية لبنية لمجرد الموازنة بين القصيدتين غير أن ما يشفع لدرويش بأن يبقي التجربة هاته ضمن مساره الحياتي هو انبثاق القصيدة من الواقع الحياة الفلسطينية التي كان الفلسطيني (المشرد) يحياها، وشتان بين موقف ذهني فلسفي، وآخر واقعي يستمد مرارة رؤياه من مرارة الحياة تحت الاحتلال.

1- محمود درويش، ديوان محمود درويش، الأعمال الكاملة. دار العودة، بيروت، لبنان، ج1و2، ط-1، 1986م، ص 121.
2- هاشم ياغي، الشعر الحديث بين النظر والتطبيق، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، لبنان، ط-1، 1981م، ص 10.
3- المصدر السابق، محمود درويش، ديوان محمود درويش، الأعمال الكاملة، ص 56.
4- المصدر نفسه، ص 59.

II- شعرية محمود درويش ومراحلها:

قسم النقاد مراحل شعر محمود درويش الشعرية إلى عدة أقسام، تجمع بينها علاقة الشاعر بوطنه، وبقضيته الفلسطينية، وبالمنفى، وترك الديّار وكل ذلك في ظلّ علاقته بالذات، وقد قسّم الناقد محمد فكري الجزار[1]، شعر درويش إلى ثلاثة أقسام:

- **المرحلة الأولى:** وهي مرحلة تواجده في الوطن التي تشمل بدايات تكوين الشاعر لوعيه بقضية وطنه، وتشكيل الانتماء لهذا الوطن في ظل الاحتلال.
- **المرحلة الثانية:** فهي مرحلة الوعي الثوري والتي امتدت الى عام 1982م، حيث الخروج من بيروت، وفيها تم تنظيم مشاعر الشاعر الجمعية التي كانت قد تكونت لديه في المرحلة الأولى، أمّا المرحلة الثانية فهي مرحلة الوعي الممكن والحلم الإنساني، بينما قسّم الناقد "حسين حمزة" شعر درويش إلى ثلاثة مراحل[2]، انطلاقا من علاقة الشاعر بنصّه الشعري فنيّا، و بخارج نصه إيديولوجيا أي كيف انتقل درويش من الماركسية في المرحلة الأولى إلى قومية عربية في المرحلة الثانية، وإلى الفكر الكوني الإنساني في المرحلة الثالثة، دون إغفال فلسطينيته، أمّا من حيث مسيرته الشعرية فيمكن تقسيمها وفق ما جاء عند الناقد "حسين حمزة" الى ثلاثة مراحل:

- **المرحلة الأولى (1970):**

ويسميها بمرحلة الاتصال، إذ فيها انتمى الشاعر وفق حسين حمزة إلى التيار الرومنسي في الشعر العربي المعاصر واحتذى بشعراء أمثال: بدر شاكر السّياب (1926-1964)، ونزار قباني (1932-1998) وهنا نلاحظ سيطرة الخطاب المباشر على نصّه الشعري، مع استخدام الشاعر لتقنيات أسلوبية مثل التناص والقناع وغيرها.

- **المرحلة الثانية (الانتصال):**

وهي مرحلة بينية تكمن فيها بعض مميزات المرحلة الأولى، وقد طور الشاعر في هذه المرحلة أسلوبه، وتطورت دلالات شعره منفتحة على دلالات أوسع من تلك الحاضرة في البعد الايديولوجي،

1- ينظر، الجزار محمد فكريي، الخطاب الشعري عند محمود درويش، الدار العربية للنشر وللتوزيع، ط-1، مج-1، 2000م، ص 51.

2- ينظر، حسين حمزة ، محمود درويش، ظلال المعنى وحرير الكلام، موسوعة أبحاث و دراسات في الأدب الفلسطيني الحديث، الأدب المجلى، اعداد ياسين كتاني، ط-1 .ج-1، باقة الغربية مجمع القاسمي للغة العربية و آدابها، 2011م، ص 423-445.

كما اكتسبت إحالات الشاعر إلى التاريخ والدين والأسطورة والأدب والحضارة[1]، زخمًا كبيرا حيث أصبح نصّه الشعري مليئًا بالإشارات الأسلوبية والتناصية.

♦ **أمّا المرحلة الثالثة**: فسماها بمرحلة (الانفصال)، بمعنى أن الشاعر انفصل وبشكل واع عن خطابه الإيديولوجي المباشر في شعره، وقد يكون الخروج من بيروت سنة 1982م، سببا في خيبة أمل الشاعر في القومية العربية التي آمن بها الشاعر. في هذه المرحلة انفصل الشاعر عن الضمير (نحن) إلى الضمير (أنا) أي الالتفات إلى الذاتية.

وهي الجملة الشّعرية التي تبدد الصياغة الجمالية بالرغم من خطابتها المباشرة، حيث ليبني الشاعر الصياغة اللغوية على تغييب المعطيات الموضوعية، بل أن ربط (الأنا) بالـ(هو) يغدو قيمة جمالية مستقاة من ميزة تبسيط الخطاب الشعري، لأن أصعب المواقف الشعرية تكمن في التخلي عن التعبير بواسطة الصورة الشعرية، والانتقال إلى السياق الانطباعي، التعبيري، حيث تتجلى قدرة الشاعر في تفسير الـ (نحن) التي هي معيار الفعل الحياتي الجماعي:

وَالتَقَيْنَا بَعْدَ عَامْ فِي مَطَارِ القَاهِرَة

قَالَ لِي بَعْدَ ثَلاَثِينَ دَقِيقَة (لَيْتَنِي كُنْتُ طَلِيقًا/ فِي سُجُونِ النَاصِرَه)[2].

لقد بنى درويش جمالية هذا النموذج الشعري على اتساع الأحداث، مثلما يصافنا في الروايات والقصص البوليسية دون أن يكون في ذلك معيبة تنقص من شعرية الشعر، لأنه في رأينا تفلت من ذلك باستدعاء الصورة السحرية، العجائبية الخارقة في تصوير الشخصية الشعرية، وفي الأحداث الموضوعية كأن يقول (يرى موته)، أو (طير يبلله البرق)، (يبعد الموت عنا)، ذلك لأن الرابط بين الأسطورة، والخرافة، والسحر يتمثل في الاندهاش، والمفاجأة.

إنّ ماهية الخطاب مؤسسة على قانون البدائل كما هو الشأن فيما دعت إليه الدكتورة خالدة سعيد[3]، حين رأت أنه هو الذي يفتح الأقنية الواصلة مباشرة بين المستويين (مبادلات التناظر)، كاشفا ما بينهما من تعارض ومن لقاء، مولدًا بينهما حركة إسقاط متبادل. إنّ في بروز الثنائيات الدلالية لتجنيبا للخطاب

1- المرجع السابق، حسين حمزة : محمود درويش، ظلال المعنى وحرير الكلام، ص 445.

2- المرجع نفسه، ص457.

3- خالد سعيد، حركية الإبداع، دراسات في الأدب الحديث، دار العودة، بيروت، لبنان، ط-1، 1979م، ص 166.

خشية الوقوع في الخيطية الأحادية الدلالية، التي ربما تكون أليق بالنشر نظرا لتوفره على السعة اللغوية التي تسمح له بإنشاء المجالات، والمحاورات بقصد الإقناع الموقف الإغماضي (التمويهي):

ضَعْ شَكْلُنَا لِلْبَحْرِ، ضَعْ كِيسْ العَوَاصِفْ عِنْدَ أَوَل صَخْرَة
وَاحْمِلْ فَرَاغِكْ...وَانْكِسَارِي[1].

وبالتالي نفسر هذا التركيب الإغماضي على أنه بمثابة تهيئة للموقف الشعري ذلك يحمل أكثر من بعد دلالي انطلاقا من التركيب المتداخل الذي يستوعب تكديس الصور الشعرية، دون أن تحد بينها مقاييس شكلية تحيلها إلى تركيب سياقي (تجاوري)، وهذا في رأينا صاب في صميم الطبيعة التركيبية (التعقيد) التي تنحو إليها الجمالية الشعرية المعاصرة الحديثة، و في ذلك مقاربة للفنون التشكيلية (الرسم) والمشهد السينمائي الذي يداخل بين المشاهد والألوان، كما أنّ هذا المنحى يفسر طبيعة التَفَلُت من الاتسار السياقي النحوي الذي ظلّ يقيد الجملة الشعرية في القصيدة العمودية (الخليلية) حيث يستهدف البيت فيما يستهدف الإلمام بعناصر التركيب النحوي للجملة اللغوية، ومن ذلك الموقف الغزلي ذو الهدف الدلالي.

نَامِي قَلِيْلاَ
وَتَفَقَدِ أَزْهَارْ جِسْمِك،
هَلْ أَصِيبْتِ
وَاتْرُكِي كَفِي،
وَكَأْسِي شَابِنَا، وَدَعِي الغَسِيلاَ
نَامِي قَلِيلاَ[2].

فمن خلال دراستنا للظاهرة اللغوية في التجربة الدرويشية، فإننا لا نرمي إلى دراستها وحسب، بقدر ما نسعى إلى إثبات ظاهرة التنويع الدلالي التركيبي، في القصيدة الدرويشية (الأجد)، حيث يتجلى الموقف الشعري مرتكزا على (التلطيف)، والأسلوب واضعا ذلك في أطر التنويع التعبيري في سياق

1- محمود درويش، مختارات شعرية/ محمود درويش، تقديم: توفيق بكار، دار جنوب للنشر، تونس، ط-2، 1990م، ص 06.
2- محمود درويش، ديوان مديح الظل العالي، دار العودة، بيروت، لبنان، ط-2، 1978م، ص 32.

النص الشعري، وفي هذا الموطن يبدو الأسلوب اللغوي ظاهرة دلالية كغيرها من الدلالات التي أسلفنا تصنيفها، نمثّل لهذا المنحى بهذا المقطع من نفس القصيدة (مديح الظل العالي):

بَيْرُوتْ لَيْلًا:

يَقْصِفُونَ مَقَابِرَ الشُهَدَاء

يَدْثُورُنَ الفُولَاذ، يَضْطَجَعُون مَعَ فَتَيَاتِهِم

يَتَزَوَجُونَ، يُطَلِقُون، يُسَافِرُون، يَعْمَلُون،

وَيُولَدُون، وَيَقْطَعُون العُمْرَ فِي دَبَابَة

أَهْلًا وَسَهْلًا[1].

بهذا التنويع التركيبي تحفظ الرؤية الشعرية الحداثية تلفتها من القوالب النقدية، حيث تغدو فارضة على الناقد لحظتها الإبداعية إذ "لم يعد هناك معيار نقدي جاهز للتطبيق على كل قصيدة، بل أن يكون على كل شاعر"[2]، فالأسس النقدية لم تعد فعالة لأن تطبق على القصائد، بل يجب أن تطبق على الشعراء أنفسهم.

ولم يأت توصيف هذا النموذج الشعري بالسيابي إلا لكون الشعرية السيابية قد تمكّنت فعلا من ترسيم وترسيخ خصوصيات إيقاعية هي أشبه بالهوية منها إلى كتابة، وإنّ أنشودة المطر هي أوثق ما يعتمد في هذا الشّأن. يأتي موقف الصفاء الموسيقي لكي يعقل السياق الموسيقي أن يكون قد خضع لأكثر من صورة موسيقية، ودرويش إذ يعمد إلى تلك الوجهة إنما توخيا للموقف الشعري النشيدي الذي يعمل على ضبط الحركة الإيقاعية في النص، كما يضمن للخطاب بعده النضالي التهويلي (التحميسي)، كأن يقول:

(بيروت/ فجرا: مستفعلاتن

بيوت/ ظهرا : مستفعلاتن

بيروت/ ليلا)[3]**: مستفعلاتن**

1- المصدر السابق، ص 33.

2- طه وادي، جماليات القصيدة المعاصرة، الشركة المصرية العالمية للنشر، الجيزة، مصر، ط-1، 2000م، ص 09.

3- محمود درويش، ديوان مديح الظل العالي، دار العودة، بيروت، لبنان، ط-2، 1978م، ص 08.

أو قوله:

(قَلْبِي عَلَى الصَخْرَةِ)[1]، مستفعلن فعلن

لا شك في أنّ لهذه التحولات الفنية صلة بالمعاناة اليومية بشكل مباشر، لأنّ الشاعر المبدع هو الذي يستقي صياغته الفنية من صميم المعطيات الحياتية اليومية، فلقد كانت تجربة السجن فرصة للتقليل من سيطرة البصري المباشر في شعره، لأن ذلك الانقطاع عن المعاينة المباشرة لصورة الأرض الفلسطينية أعطى للشاعر إمكانية التعويض التأملي الذي يستغني بلاغة الشاعر ويجعل من صورته احتفالا هائلا بالحلم، والمستقبلية، ثم أتت مرحلة الخروج من الوطن لتزكى التجربة المذكورة، توصل في رؤية الواقع الفلسطيني من الخارج، إذ أنّ العلاقة التوليدية بين الحياة الواقعية والجمالية الشعرية تجد ثراءها في مدى وعي الشاعر للمجريات، وتحويلها إلى تفريعات جمالية في سيرورة الحداثة الشعرية، لأننا لا نجد تفسيرا لظهور الرؤية الكلية التي أنتجت القصيدة التركيبية المعقدة ما عاشه الشاعر من جدلية التموضع التي عمقت البعد لديه.

لعلّ الصعوبة الكامنة في مثل شعرية درويش تأتي من أنّ الشاعر تصادفه عقوبات جمة أثناء محاولته الجمع بين الجمالي والنضالي، بين الغاية الشعرية، والالتزام الوطني النضالي، نظرا لكون الشعر مرتبطا بحال التطريب في معظم أحوال إيجابية، إذ تطرح ثنائية الصراع السياسي والجمالي، فهي ثنائية نقدية متباينة المستويات كأن تتبادر إلى الأذهان الثنائيات التالية (العقل والعاطفة، الألم واللذة، الحضور والغياب)، وهي الثنائيات التي تقع في إطارها الرؤية الشعرية في خصوصيتها الدرويشية، فالخيال عنده متعقل، والغزلي مؤقت عرضي وكل ذلك يجعل الإمتاعي التطريبي مبنيًا على القلق الشعري الذي يمهد لنفسه المتلقي من أجل توسيع الطرح النضالي.

إنّ هذا الحومان حول الموضوع الشعري الآسر نظرا لخصوصيته الوطنية هو ما يصرف التجربة إلى بذل الكثير من المحاولات التجريبية من أجل اتقاء السقوط وفي النموذج الشعري المشترك، بمعنى الصراع من أجل التلفت من أسار الاستعمار الكبرى، (فلسطين/ الأرض/ الوطن)، فبعد أن قضى الشاعر وقتا في رؤية الوطن موضوعا شعريا مباشرا على التجارب الشعرية الفلسطينية الكلاسيكية، تحول إلى مستوى الطرح الرمزي الذي اشتهرت قيمته الجمالية في فترة شعرية سابقة، وبما أنّ الترميز يقيد صاحبه إلى البنية تعادلية رياضية تفقد جماليتها في صيغتها الجدلية، فقد انتقل الشاعر إلى الفصل بين ما هو وطني لكي يطرحه في صورة معاناة نفسية توحي بالقضية الأساسية، كما تدرج إلى التجريب الرؤية الشعرية في صورتها العربية الأخرى، بطرح القضايا العاطفية في إطار التجربة الفردية.

1- المصدر السابق، محمود درويش، ديوان مديح الظل العالي، ص 29.

لقد وجد درويش في أسلوب الحكاية الخلاص من سيطرة الموضوع الفلسطيني الخاص في صورته السياسية حيث مكنه تغييب السياسي من توليد غرابة الصورة الشعرية، والانخراط في الجمالي على غرار التجريب الحداثي الآخر، وفي ضوء ذلك فقد تم التفتح الجمالي بين فلسطيني من جهة والعربي الآخر من جهة أخرى، حافظا على قطبي العملية الشعرية بالتكامل التجريبي بين الجمالي من الجانب العربي ومن الجانب الفلسطيني، وربما كان للاحترام البالغ الذي أولاه الشعراء العرب للشعراء الفلسطينيين اعترافا منهم لإجادة هذا الاختصاص في الشعر السياسي، «لكنه لا يقدم تلخيصا جامدا، فهو يضيف على المستوى الحساسية العامة، إذن هذا ما دفع بإلياس الخوري إلى القول بأن الشعر الفلسطيني يلخصّ الشعر العربي»[1]. إنّ الموضوع السياسي في شعر درويش له علاقة بالرؤية النقدية التي ترى إمكانية المعالجة الموضوعية للأفكار في إطار الشعر كما هي الحال في النثر، حتى لو تمت المقاربة كثيرا بين الفنون الأدبية بتجاوز سلطة الشكل، فإنّ ارتباط الشعر بالغنائية سوف يبقى الإطار الأوفى الذي يحفظ الخصوصيات الجمالية لهذا الفن، لذلك فالشعر المعاصر "يأنف من الموضوع القائمة قائمته بذاته"[2]، أي أنّ هذا يطرح الموقف، ويجرده من التفرد الإبداعي، فلقد تلخصّ الصوت الشعري الحداثي من تلك الطروحات، بانخراطه الغنائية التي توحد بين الذات المبدعة والموضوع، إذ لو لا ذلك لما استطاع تقديم الفكرة السياسية في سياق محبب، وتصوير طريف كما نرى في هذا الموقف الشعري، حيث عرض ما يلاقيه الفلسطيني المسؤول من طروحات سياسية في المنافي، مما يتوجب عليه حسن التدبير، في حفظ التوازن بين كل ذلك:

قَدْ اعْتَرِفُوا أَنَهُمْ قَتَلُونِي
وَأَنَهُمْ عَانَقُونِي طَوِيلاَ
وَدَسُوا مَكَانَ الرَصَاصِ عِشْرِينَ أَلْفَ فَرَنْكْ
مُكَافَأَةٌ لِلْخِطَابِ الذِي سَوْفَ أَقْنَعَ فِيهِ اليَسَارَ الفِرَنْسِي
أَنَّ السُجُونَ عَلَى ضِفَةِ النَهْرِ مُسْتَشْفَيَاتِ/وَأَنَّ دَمِي مَائِدَةٌ[3].

إذًا فكثيرًا ما يعاني السياسي الفلسطيني الوقوع في الصراعات السياسية تكمن الجمالية الشعرية التي عملت على نقل الموقف الشعري من الوجود والمنطق، والتحليل السياسي في المقطع المشار إليه في بث الشاعر المناخ العبث، السخرية، ففي كلمة (نسوا) حركة مسرحية توحي بالمراوغة والمخادعة، كما أن تدخل السياسي الفلسطيني لفض ما تصادف الأحزاب الفرنسية من خلافات سياسية يوحي بالامتهان، ويعمق دلالة التهميش الذي يلاقيه اللاجئ الفلسطيني بين الأمم الأخرى.

1- إلياس خوري، دراسات في نقد الشعري، دار ابن رشد للطباعة والنشر، بيروت، لبنان، مج1، ط1، 1979م، ص 122.
2- إيليا حاوي، خليل حاوي في سطور من سيرته وشعره، دار الثقافة، بيروت، لبنان، ط-1، 1983م، ص 49.
3- إيفانا مرشليان، أنا الموقع أدناه محمود درويش، دار الساقي للطباعة والنشر، بيروت، لبنان، مج1، ط-2، 2015م، ص 145.

III- تجلّي المكان في شعرية درويش الفلسطينية:

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

ولا نقصد من المكان (المكان الجغرافي) بل عبء يتحمل دلالات نفسية واجتماعية وتاريخية، ومحمود درويش من الشعراء المهتمين بالمكان، وانعكاس هذا الأخير في تجربته الشعرية، وصار في معظم قصائده مؤشرًا تدور فيه أحداث النص.

يعتبر المكان مصدر قلق درويش، لأنه ومن حلال نظرة تجريدية محروم منه، فتراه يربط ما حدث لمدن عربية من اجتياحات واغتيالات بتلك المدن العربية القديمة، التي انتزعت من العرب أصحابها. إنها ثنائية (الشام، الاندلس) التي كثيرا ما تردد في شعر درويش. لقد أغنت حركة درويش عبر الأماكن (العالم) تجربته، وزودت قاموسه الشعري بصور تقابلية عديدة للحاضر والماضي وانعكاساتهما على تداعي المكان بين الزمنين. فالتحية الدمشقية العربية غدت غربية في قرطبة وبدا هو كذلك غريبا فيها، بيد أنّه بتقديم التحية لما يجد نفسه ضيفا على ذاته وذكرياته، فقصائده ساهمت في تكوين معجم شعري يضم أمكنة كثيرة في قوله:

أَوُقِفُوا النَّيْلَ
لِكَيْ أَصِفَ الْقَاهِرَةَ
أَوُقِفُوا الدِّجْلَةَ أَوْ الْفَوْرَاتِ
أَوْ كِلَيْهِمَا
لِكَيْ أَصِفَ دِمَشْقَ[1].

وبكل هذه الأمكنة المذكورة سلفا، كأنه يريد أن يقول ستجدون قصائدي تحلق فوق سماء كل وطن عربي، فهو شاعر الأمة العربية، شكل المكان عنصرا رئيسا في بناء القصيدة عند درويش، حيث وظفه توظيف مثمرا يعكس رؤيته الشعرية للواقع الإنساني والفلسطيني على حدّ سواء. فلم يجد الشاعر وسيلة لامتلاك هذا المكان إلا من خلال تشبته باللغة عبر صُوَره الشعرية اللامتناهية، التي ارتبطت بالمكان وبالأشياء المكونة له، فالمكان بالنسبة له الرائحة:

1- محمود درويش، الأعمال الشعرية الكاملة، المؤسسة العربية للنشر والتوزيع، بيروت، 1973م، ص 25.

الْمَكَانُ الرَّائِحَةَ

قَهْوَةُ تَفْتَحُ شُبَّاكًا،

غُمُوضُ الْمَرْأَةِ الْأَوَّلِ[1].

إنّ هوية المكان في شعر درويش تنبعث من كل الصور المكانية منها وغير المكانية، فإذا كانت الصور المكانية حسّية تقدم نفسها بوضوح للقارئ مثل: (المكان، الشباك، الحائط، البحر، الأرض)، فإن الصور الشعرية غير المكانية (الرائحة، القهوة، النرجس، المرض، التاريخ)، تنحو منحى تجاوزيا يتداخل فيه الأنا مع الآخر، والحقيقة مع الخيال، فيغدو المكان حالة عالية الكثافة، يمثلها التداخل بين عناصر الطبيعية، وترابط العلاقات الإنسانية بالأرض، فتكتسب هذه الصور أبعادا مكانية ثقافية وحضارية.

ينهض المكان المغلق في شعر درويش بأدوار محورية على صعيد البنية الشعرية للقصيدة، فهو من أكثر الأماكن حضورا في المتن الشعري، وقد يعود ذلك إلى دور هذا المكان في «رسم العلاقات الإنسانية والنفسية والوجدانية التي تنشأ بين الشاعر والأماكن التي يعيش فيها أو يألفها أو ينتقل من خلالها، وبقدر ما تكون الألفة والعشق أو النفور والكراهية تتجلى صورة المكان في وجدان الشاعر»[2]. لقد أتقن درويش دلالة المكان وحرارته في لغته الشعرية، لا سيما المكان المفتوح (صحراء، صحراء). لتنحاز إلى شعرية المكان عبر ظاهرة التكرار فيذهب من المكان المغلق إلى المفتوح لتجسيد جدلية الوجود والعدم وكأنه موشوم بنار الفلسفة، وهو يرى نفسه مبعدا قسراً عن حرارة المكان الذي ينتمي إليه.

1- المصدر السابق، محمود درويش، الأعمال الشعرية الكاملة، ص 26.

2- المصدر نفسه، ص 27.

المبحث الثالث

أساليب الإبداع في الخطاب الشعري
عند محمود درويش

- المفارقة بين اللغة الشعرية الأدونسية والدرويشية
- الطابع الغنائي والإيقاع الشعري
- الخطاب الشعري عند محمود درويش
- الصورة الشعرية عند محمود درويش

I- المفارقة بين اللغة الشعرية الأدونيسية والدرويشية:

يرى أدونيس أن اللغة الشعرية أكثر من وسيلة، فهي لغة خلق، لا تصوّر موضوعا، ولا تعبّر عن ذات، ولكنها تخلق عالما جديدا، أي أن " لغة الشعر ليست لغة تعبير بقدر ما هي لغة خلق"[1].

وأدونيس يفهم من مصطلح الوسيلة والتعبير والتقيّد بنموذج خارجي أو داخلي، لهذا آثّر مصطلح (خلق)، كما أنّه يفرّق بين اللغة كغاية وبين الكلمة كغاية (يعني أنّ ثمة كلمة شعرية وأخرى غير شعرية)، وقد وقف أدونيس ضدّها لأن الشعر لغة وليس كلمات، أمّا اللغة كغاية فيعني أن دلالاتها إنما تكون في إطار النّص ذاته لا خارجه، فهي عالم قائم بذاته يختلف عن عالم الواقع وعالم الشاعر الداخلي. ولا بأس أن نشير إلى رؤية الشعرية في هذا المجال، فهو وإن كان قد كتب (المزامير)[2]، في شكل تجريب نثري بعد خروجه من الأرض المحتلة، وربما بدافع تجريبي مما يبين رؤيته الشعرية، التي تتخذ من الحداثة المتعلقة مناخا إبداعيا لها، وتعريجه على النموذج المتجاوز "العمودي الخطابي الإنشادي"، (بعد انجاز النموذج الملحمي، المطول، والمعقد):

بَعْدَ البَعِيدِ كُلَمَا ابْتَعَدَا
صَارَ البَعِيْدُ قَرِيبٌ مِنْ خُطُوطِ يَدِي
أُحِسُهُ وَأَرَاهُ وَاحِدًا أَحَدَا
عَلَى هَوَاءٍ لَهُ إِيْقَاعُ أُغْنِيَتِي[3].

ونصطدم في الواقع بحقيقة مفادها أن جميع الدراسات التي حاولت وضع نظريات للحداثة الشعرية العربية[4]، قد أغفلت الكون الشعري لدرويش، بالرغم من الذيوع الذي يفرضه صوته على الساحة الجماهيرية، نظرا لكونه جامعا بين الأصالة والمعاصرة، ولميزاته الإنشادية، التي لا زالت تحفظ للشعر جمالية الإنشادية والتغني، إذ بفضل العوامل كلها، استطاع أن يتوسط بين الحداثة، والمتلقين، ويخفف من العاطفة المقت التي يكنها الجماهير المثقفة للتطرف

1- ينظر، أدونيس علي أحمد سعيد، كلام البدايات، دار الادب، بيروت، ط-1، 1989م، ص، 126.

2- محمود درويش، ديوان محمود درويش، الأعمال الكاملة، دار العودة، بيروت، لبنان، مج1و2، ط-1، 1986م، ص، 9.

3- محمود درويش، ديوان محمود درويش، هي الأغنية هي أغنية، دار الكلمة للنشر، القاهرة، مصر، ط-1، 1986م، ص، 25.

4- يبدو أن محاولة شاربل داغر:(الشعرية العربية الحديثة دار توبقال، المغرب، ط-1، 1988م، ص: 89-91. / يغلب عليها التمحور حول الجزئيات الفنية، جمالية لا ترقى إلى رصد ظاهرة الشعرية المعاصرة في أبعادها الفلسفية الجمالية الاجتماعية، وكان عليه أن يستند إلى (جمهرة أشعار الريادة كالتي شكلت النموذج التركيبي (السياب، نازك الملائكة، أدونيس، صلاح عبد الصبور، البياتي، محمود درويش)، ثم رصد تأثير هذه الأصوات القمم من حيث نضجها فالمدرسي. أما كمال خبير بك في بحثه: (حركة الحداثة في الشعر العربي المعاصر) فقد اكتفى برصد خرافة التشكيل عند المدرسة اللبنانية، الأدونيسية، متخذا منها معيارية الرؤية التي رأى في ضوئها النموذج الشعري الحداثي.

الحداثي في التدرج المرحلي الجزئي عبر المراحل الشعرية، أو عبر النص الواحد، عمل على تربية الذوق الجماهيري على تقبل الشعر في عصر زمن عربي صد عنه إلى مشاغل أخرى.

أما هنا نقول أنّ درويش قد اجتاز مجموعة من الامتحانات السياسية، والفكرية قبل أن يصل إلى مرحلة الإجابة الشعرية، يأتي في مقدمتها وضعه عبر جدليات جمالية ما كان له الخروج منها واقفا إلا بفضل تجويد القصيدة، لكي تقوم له شفيعة عند الرأي العام المثقف، لقد صيغ موقفه عبر ثنائية، السلاح أو الكلمة، وكذا الداخل والخارج، المحافظة أم التحرر المتطرف، البلاغة أم الصورة الشعرية البنيوية إلاّ فيما سواها من الثنائيات النقدية الشكلانية.

وإذا أردنا أن نقف على الحداثة اللغوية من المنظورين الأدونيسي والدرويشي فإننا نجد كلاهما يرى أنّ هناك ضرورة للعدول عن النموذج البلاغي النحوي القديم، إذ أنه لا يعكس طريقة الخطاب فقط.

بل يتعدى ذلك إلى البنية الثقافية، ولا الإطار الذي كانت تتحرك ضمنه الرؤية الإبداعية، وفي ذلك يتلقى جل صانعي الحداثة من البياتي إلى درويش إلى نزار قباني وما سواهم[1]، ويعزى ذلك إلى أن التجاوب النفسي الذي كانت تصدر عنه البنية النحوية (الدرس النحوي، بنية الجملة)، والبنية الشعرية (الشطر، البيت، والعمودية) باعتبارها نظاما ترتيبيا، تعدديا يتخذ من التنازل العمودي صيغة توازنية أملى على الشاعر سلوكا لغويا، لا يكاد يتحقق إلا في إطار الجملة النحوية، التي كانت سائدة نثرا وشعرا، والتي عوضت بالجملة الشعرية التي لن يكون فيها الدرس النحوي. (الجملة العربية في صورتها البلاغية، الإعرابية) إلاّ مظهرا من مظاهر التوقيع الموسيقي، أو لإشارة دلالية رمزية، عندما تتحول البنية التراثية إلى موقف شعري، ذو قيمة انتقادية اتجاه الصورة البلاغية النحوية التراثية، وقد شاع هذا الموقف كثيرا في رؤيته الشعرية، كأن يعمد إلى البنية الأسلوبية الشعرية المشهورة (المعلقات) فيجري عليها تعديلا ساخرا، يمثل الدلالة المبنية سابقا:

أَغْرَتْنِي بِمَشْيَتِهَا الرَشِيقَةِ: أَيْطَلَا ظَبْيٍ، وَسَاقَ غَزَالَةٍ،

وَجَنَاحَ شَحْرَورْ،

وَوَمْضَةَ شَمْعَدَانْ[2].

كما أن الاهتمام بعبء الصياغة الجمالية في اللغة الشعر يتطلب حسا لغويا، إيقاعيا، علميا، بما يسمح للشاعر المحدث القيام بالتجربة التجديدية الاشتقاقية في إطار معقول. إذا فالشاعر يدرك أهمية التجديد اللغوي لقيام ذلك مؤشرا جماليا على مستوى القصيدة الحديثة، حيث يقول:

1- محمود درويش، ديوان محمود درويش، الأعمال الكاملة، دار العودة، بيروت، لبنان، مج1و2، ط-1، 1986م، ص 364.

2- محمود درويش، مختارات شعرية/ محمود درويش، تقديم: توفيق بكار. دار الجنوب، تونس، ط-2، 1990م، ص 171.

رُبَمَا أَبْدُو غَرِيبًا عَنْ بَنِي قَوْمِي،
فَقَدْ يَفِرُ نَقْعُ الشُعَرَاءِ عَنْ لُغَتِي قَلِيْلًا
كَيْ أُنَظِفَهَا مِنْ المَاضِي وَمِنْهُمْ...[1].

وإذا كان البياتي، والحيدري، وعبد الصبور، يعدّون اللغة وسيلة لا غاية في ذاتها من حيث أنّها تعبير عن علاقة الشاعر بالواقع، وأداة لاكتشاف العالم، فإن أدونيس يذكر مرّة أنّها وسيلة، ومرّة أنّها غاية، فيتفق مع زملائه حينا ويفترق عنهم حينا آخر، يذكر في "مقدمة للشعر العربي"، أنّ اللغة الشعرية أكثر من وسيلة للنقل والتفاهم لأنّها وسيلة استبطان واكتشاف كما يذكر "أنّ اللغة الشعرية تحرك وتهز الأعماق، وتفتح الأبواب وتحزن الطاقات، فهي أكثر من حروف وموسيقى لأنّها تحمل دم الحياة. وهي كيان جوهره في إيحائه لا في إيضاحه[2]". وما دامت اللغة الشعرية تهز الأعماق عن طريق الإيحاء فهي وسيلة متعدية تؤثر في القارئ.

أمّا اللغة الشعرية عند محمود درويش فقد شكلت عاملا أساسا في بناء النص الأدبي، نثرا كان أم شعر، فجوهر الشعرية يكمن في اللغة، وما تحويه من أصوات، مفردات، وتراكيب، لذلك تعتبر اللغة وسيلة للتعبير عن تجربة الكاتب وهي غاية فنيّة جمالية في بناء الشعر، فالإبداع الشعري يكمن في الإنتاج للّغة، متحولاً بلغته إلى خلق جديد مغاير لما هو عليه في استعمالها العادي، والشاعر الخلاق هو الذي ينتج لغة جديدة تختلف عن اللغة العادية.

تتميّز لغة القصيدة الدرويشية بالشفافية والبساطة والوضوح إلى حد محاكاتها للكلام العادي أحيانا، ولكنها عميقة في معناها، تخلق علاقات جديدة بين الألفاظ دون ابتذال، وذلك عائد الى حيوية التصوير وهو ما يمثله هذا المقطع من قصيدة (نهر يموت من العطش):

كَانَ نَـهْرٌ هُنَا
وَلَـهُ ضفتان
وَأُمٌ سَمَاوِيَّةٌ أَرْضِعَتِهِ السَّحَابَ الْمُقَطِّرَ
نَـهْرٌ صَغِيرٌ يَسِيرُ عَلَى مَهْلِهِ[3].

فشعرية هذا التركيب تكمن في إسناد اللفظ (نهر) إلى الفعل (يموت)، فإحلال كلمة ما كان (النهر) في التركيب يزيل ما فيه من شعرية، لأن الوظيفة الدلالية لا تنتج إلاّ من خلال علاقة العناصر المكونة لهذا التركيب، لذلك مثلت اللغة بالنسبة إلى درويش أداة للنضال والتحريض وهذا واضح في قوله:

1- محمود درويش، ديوان محمود درويش، الأعمال الكاملة، دار العودة، بيروت، لبنان، مج1و2، ط-1، 1986م، ص 190.
2- أدونيس علي أحمد سعيد، مقدمة الشعر العربي، لبنان، بيروت، دار العودة، ط3، 1979م، ص 79.
3- ينظر، إبراهيم عطية، التركيب اللغوي لشعر السياب، دار الحرية للطباعة، بغداد، د.ط، 1986م، ص 12.

يَوْمٌ كَانَتْ كلماتي تُرْبَةً ...

كُنْتُ صَدِيقًا لِلسَّنَابِلِ

يَوْمَ كَانَتْ كَلِمَاتِي غَضَبًا

كُنْتُ صَدِيقًا لِلسَّلاَسِلِ[1].

يرى درويش أن اللغة الجديدة الإبداعية، هي التي ترسم الاحساس بالخلل السائد في الواقع، وذلك من خلال نقلها لكل أشكال الظلم والاضطهاد المنتشر في الواقع الفلسطيني. في تجربة محمود درويش شاعت مفردات تكرر استخدامها في معظم نصوص الشاعر وكذلك تكرار استخدام سمات أسلوبية، وصور بلاغية وأفكار تندرج في إطار الملامح الخاصة التي تميّز كل تجربة وتعطيها هويتها اللغوية والبلاغية والأسلوبية.

فمن يقرأ أعماله الشعرية (لماذا تركت الحصان وحيدا، 1995م)، سرير الغريبة (1999م)، جدارية محمود درويش(2000م)، لا تعتذر عما فعلت (2004م) أثر الفراشة (2008م)، فإنه سيلاحظ تشابها وتكرارا في مفردات القاموس الشعري لديه، فالتناص يحاول أن يحقق الإضافة والتطوير والدهشة لكي يكتسب مشروعيته الابداعية.

إن التكرار أسلوب حاضر عند درويش، موظف لتجسيد غرض فكري وآخر فني، فالأبعاد الفكرية (الإيديولوجية) المتعلقة بالقضايا المطروحة ورؤى الشاعر، وهمومه، ومواقفه تزداد حضورا، وتركيزا وتأكيدا على أهميتها، وتؤكد استمرار انفعال الشاعر، حين تتكرر غير ما مرة في النص الواحد أو في النصوص بشكل عام، أما التكرار في النص فإنه يشير إلى بنية خاصة للنص وإلى ايقاعات منتظمة تحكم عالم النص وأجزاءه المختلفة[2]. استطاع درويش أن يحقق حضوره المتجدد في أعماله المختلفة، من خلال محاولة مزج تلك المفردات في قاموسه الشعري وصولا إلى لغة عالمية البلاغة مستفيدا من لغة اللّسان الاجتماعي العام، فهذه التكرارات الدرويشية في المفردة اللغوية، تبرز تعدد المرجعيات النصّية واللسانية لتلك اللغة التي يقودها درويش وتهدف إلى تعمق حالة التفاعل بين ذاكرة النّص الشعري، وذاكرة المتلقي أين ما حلّ. استخدام درويش لهذه المفردات بهذا الشكل يجعل من خطابه الشعري سياسيا ناقداً، لكنّه يقصد في المستوى الأول للتأويل نقاد الأدب واللغة، الذين يحاولون اغتياله شخصيّا مسقطا خطابه على سياسة الاغتيال للسياسيين الكبار قائلا:

يَغْتَالُنِي النَّقَّادُ أُحَيَّانَا

يُرِيدُونَ الْقَصِيدَةَ ذاتها

1- محمود درويش، أثر الفراشة، رياض الريس للكتب والنشر، بيروت، ط-1، 2008م، ص 81.

2- المصدر نفسه، ص 13.

وَالْإِسْتِعارَةَ ذاتها[1].

وتأتي قصيدة أخرى بعنوان الاستعارة في ديوان (أثر الفراشة)، يلمح خطابها للأوضاع السياسية والفنية في الساحتين العربية والدولية، فالخطاب هنا مديح بثوب تفسير النقد البلاغي لمفهوم الاستعارة ودورها في إخصاب شعرية النص، وخطابه عند درويش، وفي ديوان (لماذا تركت الحصان وحيداً) جاءت مفردة "شال الحرير" جزءاً من جمالية مشهد رسمه درويش. لكل شاعر معجمه الشعري الخاص به، الذي قد يكون متداخلا في مستوياته أو منتقى من مفردات ستشكل مفاتيح لنص شعري آخر قادم.

وهناك العديد من الأسباب التي دفعت بالشاعر إلى استخدام العديد من المفردات في نصوصه الشعرية المختلفة، ما يدل على ظاهرة تناص المفردات في ذات التجربة الدرويشية ومن هذه الأسباب:

الرؤية الرومانسية: أو الحس الفنّي الحاضر في تلك التجربة الذي نجده ممتزجاً بالواقعي الخارجي، تتجلى تلك الرؤية في استخدام العديد من المفردات التي تدل على ذلك، وتحمل معناه مثل: مفردات (الليل والمساء، القمر، النهر والأشجار والغابة، الندى والمطر والقلب والحزن)[2].

لملَمْتُ جِرَاحَكَ يا أبِي

برُموشِي أشْعَارِي

مَا حِيلَة الشِعْرِي يا أَبَتى

غَيْرَ الذِي أَوْرَثْتَ أقْدَارِي[3].

إنّ الرابط الايجابي المشترك بين الرؤية الرومانسية والرؤية الثورية، في حيز الإبداع الأدبي وعلى الأخصّ الشّعريّ منه، كامن، حسب تصوّرنا، في فورة الحماسة المنبني كلاهما عليها حيث تعتمد تلك الرؤية مشروعا لتجاوز الواقع العياني المسطّح للرؤية الإبداعية عن طريق البحث عن المشروع الاجتماعي المستقبلي، مما غدا اليوم يدعي (الرؤية المستقبلية).

وَجْهُ طِفْلْ

هَلْ الشَجَرُ الذَابِلُ هُو، هلْ تحُلُ الأرْضُ في صورَةٍ عذْرَاءِ

من هُناكَ يرَجُ الشرْقَ

جاء العصْفُ الجمِيلُ ولم يَأتِ الخَرابُ الجمِيلُ

صَوْتُ شَرِيدْ/...[4].

1- المصدر السابق، محمود درويش، أثر الفراشة، ص 67.

2- الثنائيات دراسة في شعر محمود درويش: http://platformalmanhal.com.files

3- محمود درويش، ديوان محمود درويش، الأعمال الكاملة. دار العودة، بيروت، لبنان، المجلد 1و2، ط-1، 1986م، ص 26.

4- أدونيس علي أحمد سعيد، زمن الشعر، دار الساقي للطباعة والنشر، بيروت، لبنان، مج1، ط-6، 2005م، ص، 583.

II- الطابع الغنائي والإيقاع الشعري:

في نصوص الشاعر الذي يستدعي على صعيد البنية الغنائية، استخدام الشاعر فضلا عن تكرار ضمائر محددة في الخطاب الشعري (هي، هو) كذلك استخدام القافية التي برع الشاعر في تلوين أشكال استخدامها من خلال المفردات وثنائيتها المكررة، وهذا يظهر ارتباطا بين الرؤية الرومانسية والغنائية المتدفقة تحديدا على المستوى الوجداني عند محمود درويش.

محمود درويش صوت شعري فريد، وصاحب تجربة إبداعية خصبة تكشف عن زخم ثقافي، وصاحب الفلسفة الشعرية التي تحتكم إلى المؤتلف والمختلف. فنجده يظهر نموذج (الأنا) في قصيدته (بطاقة هوية) قائلاً:

أَنَا عَرَبِيٌّ
وَرَقْمَ بطاقتي خَمْسُونَ أَلْفًا
وَأَطْفَالُي ثَمانِيَةٍ
وَتَاسِعُهُمْ سَيَأْتِي بَعْدُ صَيْفٌ
فَهَلْ تَغضَّبٌ[1].

نلاحظ في هذا المقطع هيمنة ضمير المتكلم (أنا)، (أنا عربي، بطاقتي، أطفالي)، فهو ينسب الحديث لنفسه، ويعرف بشخصيته، مبرّزاً ضمير المتكلم.

كما نلاحظ البنية الإيقاعية في شعر محمود درويش، فهو وسيلة موسيقية، وتعبيرية يعتمدها الشاعر بغية إيصال تجربته، وحالته النفسية وذلك من خلال الأصوات والحركات، وقد يلجأ درويش إلى مثل هذا التعبير من خلال عناصره التي تتمثل في الوزن والقافية، فمحمود درويش تبنى البحر الكامل في نظم قصيدته وهو أحد البحور الصافية.

احتوت قصيدة الجدارية على ألفاظ دينية عديدة تمثلت في (الله، الرسول، الأنبياء، الوحي، الرسالة، الصلوات، الشيطان، القيامة، الأبدية، كلام الله، المسيح، الفجر، الملائكة، الزهد، الخلود .... الخ)، ويعد هذا الحقل من أهم الحقول المعجمية، حيث ضم العديد من الكلمات التي يتّسم بها شعر محمود درويش، خاصة رمز المسيح الذي يجسد الواقع المؤلم الذي يمر به، فهو رمز للمعاناة والألم. شعر محمود درويش يهتم بكل شيء، الخارج والداخل،

1- محمود درويش، ديوان الأعمال الأولى -1-، أوراق الزيتون (1964م) (بطاقة هوية)، رياض الريس للكتب والنشر، ط-1، 2005م، ص 80.

سواء كان شعرا إيقاعيا يعتمد على البحر كصوت، كما هو شأن درويش أو كان شعراً يعتمد الخارج والداخل أي الإيقاع المعتمد على البحر والتفعيلة وغيرها كما هو شأن أدونيس[1].

إلى جانب ما ذكرنا، من بداية رد الاعتبار إلى النموذج الشعري الفلسطيني فقد ذهبت بحوث جديدة تخص الشعر الفلسطيني ببحثه لا تابعا للحداثة، بل قائدًا لها عبر التجديد التجريبي، وَوُضِع بذلك في صنف النموذج الشعري الأجد، بتجاوزه النموذج الحداثي المعروف، فكتب عبد العزيز المقالح أنّ وقوع الحداثة في أزمنة المراوحة داخل النموذج الأول الذي قارب أن يكون عمودًا شعريا جديدا، وأنه لا مخرج من ذلك إلا بالنموذج الأجد الذي هو من بين مبدعيه[2] (محمود درويش).

وقد رأى في بحث آخر أن القصيدة الدرويشية بعد أن تجاوزت مراحل الترسيم، وتكوين تقنيات الحداثة صارت إلى مرحلة طليعة بامتلاكها الميزة التركيبية[3]، بهذا تجاوز محمود درويش ما سمي بالحداثة وتقنياتها إلى مستوى آخر قاده إلى الريادة والتميز. أمّا هاشم ياغي فقد نمذج تطبيقيًا للحداثة، الشعرية بانتخابه النموذج الدرويشي لكي يقوم مصاف الأصوات الشعرية التي تشكل رموز الحداثة، لم يكن تفضيله للشاعر في الجانب الفني كما ألفناه لدى المشاريع النقدية الأخرى، بل ارتأى فيها النموذج الإنساني بمحاورته الطرف الإسرائيلي[4]، وذات الشيء سار عليه هاشم ياغي، باتخاذه النموذج الدرويشي صوتا من أصوات الحداثة.

إنّ المميز لتجربة درويش الشعرية هو اتسامها بالشروط المرحلية التي تعطيها صبغة التراكم التجريبي حيث تستقي كل مرحلة طبيعتها التّوقيعية من إفرازات الواقع الفلسطيني لا تتخلّف عنه في شيء من تلك المقدّرات، فلقد كتب درويش القصيدة العمودية تجاوبا مع معطيات تاريخية تقليدية ثابتة قوامها أن تتخلّف عن أساليب النّضال الحديث ثم ما ينفكّ الشاعر أن يعدل عن تلك القناعات التقليدية تماشيا مع مستلزمات واقعية تعتبر المحرّض الأقوى على تبني فلسفة التجاوز الفني، ويتّضح لنا في ضوء ما سلف طرحه أنّ مفهوم الشعر الثوري قد أخذ من المنطلقات الواقعية مفهومه الجمالي.

فقد ظلّ درويش يعترف في انطباعاته النقدية قائلا: "أميل إلى البناء المحافظ في حركة الشعر الحديث، يرى أن الحداثة هي الامتداد الطبيعي لتاريخنا الثقافي والحضاري العريق، كما أنّ الحداثة هي ليست كما يفهما بعض

1- محمود درويش، ديوان محمود درويش، الأعمال الكاملة، دار العودة، بيروت، لبنان، المجلد 1و2، ط-1، 1986م، ص 26.
2- عبد العزيز مقالح، أزمة القصيدة العربية، مشروع تساؤل، دار الآداب، بيروت، لبنان، ط-1، 1985م، ص 78.
3- عبد العزيز المقالح، أصوات من الزمن الجديد، دار العودة، بيروت، لبنان، ط-1، 1980م، ص 146.
4- هاشم ياغي، الشعر الحديث بين النظر والتطبيق، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، لبنان، ط-1، 1981م، ص55.

الحداثيين على أنها يجب أن تعتمد على الإغراب، فالسهولة، والبساطة هما من أهم عناصر الحداثة عنده"[1]، أي أنه يعطي تعريف للحداثة، فهو يراها تتسم بالبساطة والسهولة، وليست غموضا وتعقيدا كما يراها آخرون على حد قوله، ومن ثمة فقد أصبح من غير اللائق بالشاعر الفلسطيني أن يتعاطى مزاولة التجريب الفنّي والجمالي تبعا للحتمية ووفقا لذلك فليس في مستطاعه أن يتغنى بالآتي وهو غارق في حموات الحاضر، ليحرم من أن ينعم بفضاء الحرية الفنية التي هي في متناول حركة الشعر العربي الحديث، لقد ترسّم المعجم البلاغي الفلسطيني متشبّعا بالمعطيات الفلسطينية الخاصّة جدًا فلم يجد فكاكا من إسار منهاجية الموضوع الشّعري الفلسطيني التقليديّ.

إنّ أولى الأشياء التي التي تفسر غنائية الشعر هي تلك المقاربات التي ترى بأنّ "الشعر يتبدى للناس لعبا، ولكنه ليس كذلك، إنّ اللعب يقرب ما بين الناس، ولكن على نحو يجعل كل واحد منهم ينسى نفسه، أما الشعر في الشعر، فالإنسان يركز ذاته على وجود الإنساني، ويصل إلى الطمأنينة، الوهمية المتولدة من البطالة وفراغ الفكر، بل إلى تلك الطمأنينة الصافية التي يصحبها نشاط في جميع القوى والعلاقات"[2]، إذن هذا القول يُخرج الشّعرية من الغنائية الترفية التطريبية، التي قاد نموذجها في حركة الشعر العربي المعاصر نزار قباني حتى غدا مضربا للمثل الشعري اللاهي، الصاد عن مشاغل الأمة.

ولعل من أهم المواقف خطورة أن يمارس المرء لعبة بين اللذة والخطورة. حيث يستوجب على الشاعر أن يتوحد بالآخرين حتى يصيرهم في صميم مكونات الهاجس الإبداعي لديه، وبذلك تتجاوز الثنائيات النقدية الشكلية التي أبقت القصيدة بعيدا عن فضاءات التجريب مثل: الشكل والمضمون، اللفظ والمعنى، والوزن والفكرة، الشاعر والقصيدة، وما إلى ذلك من الاهتمامات الاستقصائية التي جانبت فهم الشعرية في صميمها.

أمّا الرؤية الشّعرية الحداثية فتركز على ما يسمى "اللحظة الجمالية"[3]، إنها تلك التي تتخلص من كل استعداد نظري عند الانخراط في إنتاج النص، تاركة للظروف النفسية والفزيولوجية إمكانية الإسهام في تحديد جمالية النص. يمكن أن تضاد قصيدة الغنائية بقصيدة الجدل، والمنطق الإيديولوجي، بل يمكن أن تتباين عنها القصيدة البنيوية (التركيبية، التلفيظية) التي تخالف وتعطي أهمية بالغة (للتلفيظ) و(التوقيع)، ومخالفة الاسترسال والتداعي وقد أحسن تمثيل هذا المذهب الأدونيسي في قصائده البنيوية[4]، كما يمكن إدراج القصيدة (وصية كليب)[5] لأمل دنقل.

1- محمد صالح الشنطي، خصوصية الرؤيا والتشكيل في شعر محمود درويش، مجلة فصول، مجلد 4، ع1، 2، 1986م، ص 139.
2- مارتن هيدجر، في الفلسفة والشعر، ترجمة: د. عثمان أمين، دار الثقافة العربية للطباعة، القاهرة، مصر، ط-1، 1963م، ص 100.
3- ينظر، شكري محمد عياد، دائرة الإبداع-مقدمة في أصول النقد، مكتبة زهراء الشرق، القاهرة، مصر، ط-1، 1998م، ص 72.
4- أدونيس علي أحمد سعيد، ديوان أدونيس وقت بين الرماد والورد، "قبر من أجل نيويورك"، دار العودة، بيروت، لبنان، ط-1، 1971م، ص 72.
5- ينظر، مجلة الآداب/ ع 11/ نوفمبر 1977 ص، 04.

لقد وقع النقد الإيديولوجي عندما وضع الغنائية نقيضا للمصلحة الاجتماعية مطلبا بنقل التجربة الأدبية من الهموم البرجوازية الفردية إلى رؤية الجماعية بمعنى توظيف النص في الدرجة الأولى، حيث تنقل التجربة من الداخل إلى الخارج من الكذب إلى الصدق.

لقد حازت الغنائية اليوم في المنظور الحداثي قيمة جمالية بالغة، مما دفع أدونيس (على الرغم من بنيويته) إلى التأكيد على قيمتها الجمالية في إثراء القصيدة الحديثة، حيث يرى أن الغنائية هي الواقعية

الإنسانية الكونية، إنها تتيح لنا أن نؤلف، فيما وراء المكان وتوازنه الهندسي، أشكالا في الزمان وفق تموجات الإيقاع واطرادها.

يتصل الحس الغنائي في التجربة الدرويشية مباشرة بما تنزع إليه نفسيته القلقة إلى تقمص روح الفروسية، من حيث يجاري الشاعر القدير في إحساسه بمغالبة الآخرين، ويكون أقربهم إليه (المتنبي)، هذه الظاهرة النفسية تجعل من درويش صوتا تراثيا حاضرا في حركة الحداثة، من ذلك شعوره بمبارزة حساده من الشعراء كما جاء في قوله:

بَيْرُوتْ/ لَيْلًا:
يَمْدَحُ الشُعَرَاءَ قَتْلِي فِي مَجَالَهُم
وَيَرْتَعِدُونَ مِنِي حِيْنَ أَطْلَع بَيْنَهُمْ صَوْتًا وَظِلًا[1].

إنّ هذا الموقف الشعري في القصيدة (مديح الظل العالي) يشكل انحرافا دلاليا مفاجئا حتى ليرقى إلى المستوى الإيقاعي بميزته الإدهاشية في سياق الخطاب، إنه قلق صادر عن إحساس بالتفوق الشعري الذي احتل جانبا بالغا في الصوت الشعري التراثي، كما يصل إلى درجة توترية عالية يتوهم الشاعر أنه مرصود بالقتل: كما يبدو من قول درويش:

وَلِمَاذَا عَرَفْنِي/ عِنْدَمَا مُتُ تَمَامًا
عَرَفُونِي/ وَلِمَاذَا أَنْكَرُونِي
عِنْدَمَا جِئْتُ مِنْ الرِحْلَةِ حَيًا[2].

نستجلي هنا أنّ الغنائية المنصب فعلها على الذات تقوم بتعليم اللغة بمميزات صوتية إيقاعية تنقلها من العمومية إلى الخصوصية، من ذلك ارتباط الإسناد بنون الوقاية (المتكلم)، مسافة آلية (ياء علامة النسبة)، مما يولد جنسا من القَفْيَة الداخلية، هذا إلى جانب التصاق صوت النون بجمالية الغنة التي تأتي في مصاف الأصوات

1- محمود درويش، ديوان مديح الظل العالي، دار العودة، بيروت، لبنان، ط-2، 1978م، ص73.
2- المصدر نفسه، ص 75.

الجمالية الشعرية، نقيضا لأصوات الحروف الصلبة الانفجارية التي تتفانى مع متطلبات الإنشادية[1]، لذلك وبناءًا على ما تقدم طرحه نرى تكاملا دلاليا بين مستويات (المناجاة، المقاطع الصوتية الطويلة)، لذلك يمكن لحظ لخصوصية الامتداد الإيقاعي أن تشكل حِسًا غنائيا، وقد رأينا إيقاع تفعيلة الوافر الهزجي من أكثر الإيقاعات تلاؤما مع ما قصدنا إليه، كما يبدو في هذا الموقف الشعري:

عُيُونَكِ، شَوْكَة فِي القَلْبِ

تُوْجَعُنِي.... وَأَعْبُدُهَا

وَأَحْمِيْهَا مِنَ الرِيْحِ

وَأَغْمَدُهَا وَرَاءَ اللَيْلِ وَالأَوْجَاعِ

أَغْمَدُهَا/ فَيَشْعَلُ جُرْحِهَا ضَوْءَ المَصَابِيحَ

وَيَجْعَلَ حَاضِرِي غَدَهَا

أَعَزَ عَلَيَ مِنْ رُوحِي[2].

إنّ تصادف الكلفات المردود اللغوية، عكس دلالة موضوعية ساهمت في تجلية الحس الغنائي الفجائي الذي يصدر عنه الشاعر، خاصة وقد تحملت الكلمة الواقعة قافية إيقاعا ثنائيا للمقاطع الطويلة (الريحي، المصابيحي روحي)، وقد وافق وقوعها آخر إمكانية التغني بالسياق اللغوي تعميقا للحسّ الغنائي الذي توافرت عليه هذه السطور الشعرية، وهو ما نذهب تسميته بالجانب الإنشادي في الغنائية.

نظرا لما تتصف به من خصوصية زمنية تفارق به غيرها من التراكيب الشعرية، وهو بمثابة "الإيقاع المنغم الذي يقوم على الإنشاد"[3]، فلذلك نجد التحديد الشعري الغنائي الذي يقوم على تحديد الصوت المضمن من الصوت الشعري لم تعد له من القناعة النقدية ما يجعله يتصدى لتحليل النموذج الحداثي[4]، عندها لا يمكن اعتبار ما تردى فيه الشعراء بعد نكسه سبعة وستين ضربا من الغنائية الشعرية التي تتأصل جماليا في روح الأمة، نظرا لما ساد تلك الفترة من الحسّ الانتقادي المتطرف، والذي اتسم بروح الانتقام، والتفشي من الأنظمة العربية آنذاك. دونما تشبع بالباعث الجمالي الحق للغنائية الشعرية.

1- محمود درويش، مجلة الدوحة ع: 76 أبريل 1982. ص 74.

2- محمود درويش، ديوان محمود درويش، الأعمال الكاملة. دار العودة، بيروت، لبنان، مج1و2، ط-1، 1986م، ص 121.

3- عبد الله الغذامي، كيف نتذوق قصيدة حديثة، مجلة فصول، ع: مج،4، ع،4، يوليو/ أغسطس/ سبتمبر 1984م، ص100.

4- ينظر: شربل داغر، الشعرية العربية الحديثة (تحليل نصي). دار توبقال للنشر، المغرب، ط1، 1988م، ص 89.

إضافة إلى ما سبق تبيانه، فلقد اكسب درويش الطابع الغنائي الشعبي للغنائية باعتباره أحد مقومات التراث الشعبي الذي يغذي الحسّ الوطني، لذلك يورد الشاعر المقاطع الغنائية تعبيرا عن عمق الشعور بالحنين، والتذكار، لكي يصير هذا المنحى الشعري ذا إيقاع يقوي خصوصية الرؤية الشعرية الفلسطينية، إذ تأتي الأغنية في شكل أهازيج شعبية تستدعي الجوانب الحياتية في الذاكرة الفلسطينية، كما في الموقف التالي:

يَمَا... مَوِيْلَ الهَوَى

يَمَا مَوِيْلِيَا، ضُرَ الخَنَاجِر....

وَلَا حُكْمَ النَذْلِ فِيَا[1].

فالظاهر أنّ مثل هذا النموذج الغنائي الشعبي له صلة بتحميس الموقف النضالي من حيث دعوته إلى رفض معيشة العدو، وتفضيل الموت عن ذلك، حتى ليغدو مثل هذا الموقف لازمة شعرية، تساهم في إيقاعية القصيدة على المستوى الكلي، كما في قصيدة (موال)[2]. وقد يصبح الموقف الغنائي الشعبي قريبا من التوهج الصوفي عندما يتعلق الأمر بموضوع الشهيد، نظرًا لما تسبغه الأغنية على هذا الشهيد من مواصفات النورانية والتقديس، لكي تسمو بالقصيدة في أعلى عليين:

لاَ تَرْقُوهْ مِنْ السَنُونُـــو لاَ تَأْخُذُوهْ مِنْ النَـــــــدَى

كَتَبَتْ ميراثيها العُيُـــونُ وَتَرَكَتُ قَلْبِي لِلْصَـــــــدَى

لاَ تَرْقُوهْ مِنْ الأَبَـــــدُ وَتَبْعَثُوهْ عَلَى الصَلِـــــيبَ

فَهُوَ الخَرِيطَةِ وَالجَسَـــدُ وَهُوَ اشْتِغَالُ العَنْدَلِـــــيبَ

تَأْخُذُوهْ مِنَ الحَمَـــــامُ لاَ تَرْسِلُوه إِلَى الوَظِيْفَـــــةَ

لاَ تَرْسِمُوا دَمَهُ وِسَـــامُ فَهُوَ البَنَفْسَجِ فِي قَذِيْفَـــةَ[3].

ربما تجاوزت الغنائية هذه المظاهر إلى غيرها من الدلالات، كأن يقدم الشاعر على ذكر اسمه في القصيدة[4]، أو توظيف الرمز الطبيعي كأسماء النبات، والأشجار التي تعكس الطبيعة الفلسطينية مثل: (النعناع، الحبق، البرتقال، الزيتون) وإن كان هذان الرمزان قد أخذا سمة اصطلاحية بعد تحويلها إلى رموز وطنية، وهناك سمة غنائية كامنة في حس المناجاة التي ظهرت بفعل النزوع الحنيني الذي اتسم به الصوت الشعري بعد الخروج من الأرض المحتلة،

1- محمود درويش، ديوان محمود درويش، الأعمال الكاملة. دار العودة، بيروت، لبنان، مج1و2، ط-1، 1986م، ص 294.

2- المصدر نفسه، ص 293.

3- نفسه، ص292.

4- نفسه، ص 23.

ترجمة للشعور المتولد عن الفارق المسافي بين الشاعر، ووطنه، مع توظيفها للظاهرة الإيقاعية الصوتية التي رأيناها سالفًا، المتمثلة في الامتداد الزمني في لغة المناجاة، غير أنّ منطق البحث يجعلنا نقر بأسبقية التجريب في هذا الإطار لبدر شاكر السياب انطلاقا من معاناة المكان في (أنشودة المطر).

تنتشل الغنائية المفردة من سياقها النحوي المصوغ وفق القاعدة النحوية، لأنها تحقق جماليتها خارج البنية العقلية، عبر التداعي، والاسترسال الخاضع للشروط التي توافق النفس، فتكثر الصيغ الاشتقاقية ويضحى التعبير مستندا إلى مقاييس نفسية، تطابق كثيرا ما أضحى الآن محور اهتمام النقاد في دراسة الشعر تحت عنوان (الإيقاع)، وبالتحديد (إيقاع الفكرة)، بالإضافة إلى ذلك يعمل الحس الغنائي على مزج التراكيب، والصور دونما عبء بالحدود المنطقية مما دفع بعض النقاد إلى القول بأن الغنائية تتسم بملمح أساسي وهو "اختفاء المسافة بين الموضوع والذات، كذلك يؤكد خاصية بنائية، تتمثل في سمة حداثية، أساسها تدمير العلاقة التقليدية الإشارية بين الكلمات والأشياء، حيث لا تعود كلمة إشارة إلى شيء وتسمية له"[1]، فالنقاد يرون أنّ الغنائية هي ذلك الذوبان الذي يحدث بين الذات والموضوع، فتختفي بذلك المسافة الفاصلة بينهما ليشكلا شيئا واحدا. وتبدو في الموقف الشعري الموالي إمكانية امتلاك الأشياء والصفات بمجرد نسبتها إلى الشاعر في علاقة تركيب مزجي يقوي الغرابة الشعرية الإدهاشية:

إِلَى أَيْنَ تَأْخُذُنِي يَا حَبِيبِي مَنْ الَذِي
وَمَنْ شَجَرٍ، مِنْ سَرِيْرِي الصَغِيرِ وَمِنْ ضَجَرِي
مِنْ مَرَايَايْ مِنْ قَمَرِي، مِنْ خِزَانَةِ عُمْرِي وَمِنْ سَهْرِي، مِنْ ثِيَابِي مِنْ خَفَرِي،
إِلَى أَيْنَ تَأْخُذُنِي يَا حَبِيْبِي... إِلَى أَيْنَ تَشْعَلْ فِي أَذْنِي البَرَارِي، تَحْمِلُنِي مَوْجَتَيْنْ
وَتَكْسِرُ ضِلْعَيْنْ، تُشْرِبُنِي ثُمَّ تَقُوْدُنِي ثُمَّ تَتْرُكُنِي فِي طَرِيقِ الهَوَاءَ إِلَيْكَ...[2].

لقد ولدت الغنائية نمطًا لغويًا تراكميًا مشحونًا بالدلالات، غنيًا بالإشارات مما أغنى أسلوب العطف بجمع المتناقضات بعضها على بعض: (السرير الصغير/ الضجر، الإسناد (الفعل–أنت)، (المفعول–أنا)، بالإضافة إلى القافية الداخلية التنغيمية التي ولدّها تتالي الصوت (ني).

تمثل الغنائية نهجًا إيقاعيًا خاصًا يكفل للقول موصفات جمالية كفيلة بأن تقوم دليلا على الشّعرية، وهي في ذلك متقدمة عن الجانبين (الموسيقي) الوزني، والموضوعي (المضمون)، من حيث محافظتها على الصورة الشعرية البدائية قبيل أن تطرأ على القول الشعري المعايير النظمية الأخرى، كقواعد اللغة وأساليبها، والأوزان، وتقاليد القول،

1– محمد صالح الشنطي، خصوصية الرؤيا والتشكيل في شعر محمود درويش، مجلة فصول، المجلد 7، ع2/1، أكتوبر 1986م، ص 135.
2– محمود درويش، يطير الحمام، مجلة الكرمل، ع11، 1984، ص 44.

والتصوير، فلذلك قامت قصيدة النثر على الأصول الشعرية التي سبقت صورته الحالية، أن القول بالجانب الإيقاعي والانفعالي الذي تسديه الغنائية للقول الشعري، يدفعنا إلى استظهار علاقة الانتظام اللغوي، الإيقاع الغنائي، "لأنّ اللغة لا تنقل قوى النفس الباطنية، ولا تنقل الشعور إزاء موضوع عقلي، فالقوة النفسية والشعور الموضوعي إنما ينقلان بطريقة استخدام اللغة، أعني بطريقة تركيب المفردات لأنّ التركيب هو الذي يساعد على نقل القوة النفسية والشعر الموضوعي"[1]، وهنا يكون الشكل الشعري ناتجا عن تموجات النفس واختلاجها وليس استجابة تطبيقية لنظريات الصياغة الشعرية التي فرضتها الدراسات اللغوية القديمة أي تلك الحالة من خارج تجربة الذات، فقد تتطلب الموجه الغنائية امتدادا تعبيريا يملأ السطر والسطرين كما في قول درويش: "تَرَكْتُ التِي أَوْجَعَتْهَا ذِرَاعِي، تَرَكْتُ التِي أَوْجَعَتْنِي يَدَاهَا تُفَتِشُ عَنْ عَاشِقٍ بَعْدَ خَمْسِ دَقَائِقَ مِنْ هِجْرَتِي"[2]، فالتجاوب الدلالي بين جانبي التوتر في الطرح الشعري متمثلا في (هجرة الشاعر الاضطرارية) من جهة، ومن جهة أخرى (خوفه من تبديله عاشق آخر) حيث تقوى الدلالية المأساوية.

لقد أعطت الغنائية الشاعر المعاصر جرأة التجاوب، نظرا لما ينبني عليه حسّها من فاعلية التآخي، والاعتداد، مما يقوي روح التجريب، والكشف عن نموذج الطريف، ذلك التسامي الذي وإن بدا فرديا فهو في غايته الفلسفية ذو فاعلية جماعية، مهما وقفت الرؤية النقدية الاجتماعية الإلزامية ضده واسمة إياه بالبرجوازية، كما يبدو في تحليل يمني العيد[3]، وأفنان القاسم في بحثه جمالية مديح الظل العالي[4]، إذ لاشك في أن بادرة الإبداع الشعري تنبني على الذاتية، والفرادة لشق المجهول بحثا عن الريادة، فعلى ذلك أنبنت التجربة التحديثية الأولى في حركة الشعر الحديث، بعد أن تشبع بدر شاكر السياب بفلسفة التجديد وفقا للثقافة الجديدة التي نهلها من الآداب الأجنبية، والمهم هو امتلاك حس التغيير، وتحمل صدى المغايرة بما يتهيأ للحركة النقدية من تفسيرات للجديد الشعري الذي يتلقونه على أساس الطريقة. كما رأينا أن هذا الفهم للفردية التجريبية، يجد له موافقات نظرية في نظرية الشعرية الأدونيسية على أساس من مفهوم القصيدة الكلية التي سبق ذكرها.

ونحن إن نورد رأي أدونيس، إنما نقصد إلى الإبانة عما اجتمع لديه من مكانة في الريادة الشعرية من جهة، وتوكيدها لقيمة الغنائية من جهة أخرى، كما أنّ هذا الإطراء على الغنائية أتى مضمنا في الفلسفة الهيغلية عندما نظرت للشعر، حيث يرى "أن الأثر الغنائي يعبّر، بالرغم من طابعه الخاص والفردي عن الأعم والأعمق والأسمى

1- أسعد أحمد علي، فن الحياة في فن الكتابة. الاتحاد الوطني للطلبة السورية، اللجنة الإدارية، كلية الآداب، سوريا، ط-1، 1977م، ص 30.

2- محمود درويش، ديوان محمود درويش. الأعمال الكاملة. دار العودة، بيروت، لبنان، مج1و2، ط-1، 1986م، ص 318.

3- المصدر نفسه، ص 74.

4- أفنان القاسم، مسالة الشعر وبنية الملحمة/ محمود درويش، (دراسة سوسيو بنيوية المديح الظل العالي). عالم الكتب، بيروت، لبنان، ط-1، 1987م، ص 15.

في المعتقدات والتمثيلات والمعارف الإنسانية"[1]،إنّ للغنائية التي سعينا في تبيانها ليست تلك التي تطابق مفهوم الشعر الغنائي مثلما هو متداول آليا لدى كثير من النقاد باعتباره، واقعا تنويعا على النماذج الأخر (الشعر الغنائي، الشعر الملحمي، الشعر التمثيلي).

وإنّما نعني بالغنائية ما كان تنويعا فنيا بنائيا داخل الخطاب الشعري الواحد، يقوم على التسيد العاطفي الملحمي مثلما يبدو جليا في قصيدة مديح الظل العالي، فقد يجتمع هذا الضرب من الغنائية مع الموقف الشعري التاريخي، والموقف التصويري، وذلك هو درويش في سيرورته الشعرية، لأنه إذا اتصاف بعض القصائد الأولى بالسمة الغنائية الكلية كمل في قصيدة (عاشق من فلسطين)[2]. فإنما جاء ذلك استجابة للمستويين: الأول طبيعة الوعي الفني للمرحلة التجريبية، والثاني: طغيان الغنائية الفلسطينية في تلك المرحلة حتى غدت بنية شاملة للنتاج الشعري الفلسطيني آنذاك، حيث تمحور الفعل الغنائي حول الرغبة في كسر الشتات بطلب التواصل مع الأهل والمعارف: (خديني، هاجر، رأيتك) وهي أفعال ترصد انعكاسات الاحتلال على الذات الفلسطينية، كما يرصدها الموقف الشعري التالي في صورة الاغتراب الفلسطيني:

رَأَيْتُكِ فِي جِبَالِ الشُوْكِ
رَاعِيَةٍ بِلَا أَغْنَامِ/ مُطَارِدَةِ، وَفِي الأَطْلَالِ...
وكنت حديقتي، وأنا غريب الدار
أدقّ الباب يا قلبي/ على قلبي...
يقوم الباب والشباك والإسمنت والأحجار[3]

يلفي القارئ لهذه الأبيات أو بالأحرى لقصيدة (عاشق من فلسطين) أنّ محمود درويش استطاع وبدقة نقل المعاناة و الألم والأحزان و الحصرة التي يحسّ بها، معبرا عن مدى وحشية المستعمر، ومدى إجرامه الذي يمارسه على هذه الأرض الطّيبة، كما أنه يصف لنا الظروف الصعبة التي مرّ بها، ولم يغفل الحديث عن محبوبته والعواطف المتأججة اتجاهها، والتي يمكن أن نقول أنه يقصد من خلالها الوطن، إذ «تحضر فلسطين في شكل أنثى ويحضر الشاعر في شكل عاشق، والأنثى كما ينبغي أن تكون: بيارة خضراء وحديقة عذراء، وفية كالقمح وكلامها أغنية، والعاشق على صورة معشوقة جديرة بالفداء: (أنا زين الشباب، وفارس الفرسان أنا، ومحطم الأوثان)، ومع أنّ في القصيدة ما يوحي بحكاية عاشق أشقاه مآل حبيبته، فهي تعلن منذ البدء، أنها قصيدة الأنا

1- فريدريش هيغل، فن الشعر، ترجمة: جورج طرابيشي، دار الطليعة للطباعة والنشر، بيروت، لبنان، ط-1، 1981م، ص 233.
2- محمود درويش، ديوان محمود درويش، الأعمال الكاملة، دار العودة، بيروت، لبنان، مج1و2، ط-1، 1986م، ص131.
3- المصدر نفسه، ص 125.

والرومانسية، التي تجسد الشعر وتغلق الشاعر على ذاته العاشقة»[1]، ومن هذا فقد رأى درويش في معشوقته ذاته، مما أنجر عنه توحد كلي بين الذاتيتين تخلصا من معاناة الهم الفلسطيني، وكما أشرنا سابقا فقد استعمل درويش الأسلوب الغنائي في جلّ أعماله الشعرية، محاولا من ذلك تحقيق المتعة الإنشادية، فقد عرف عن أسلوب محمود درويش أنه أسلوب يزاوج بين الغنائية والشعر، بيد أنها لم تتخذ نمطا واحدا بل تعددت وتنوعت من قصيدة إلى أخرى، لأنه دائما ما يحاول تطوير أسلوبه الشعري، كي لا يتعود المتلقي على أسلوب واحد له، وبالتالي يصيبه الملل والركود والضجر.

نستثني في مفهوم الثنائية الدرويشية ما شاع في الحداثة الشعرية من تكرار الكلمة (الغناء) على مختلف وجوهها الاشتقاقية (المغنى–الغناء–الأغنية)، من حيث رمز الشعراء من خلالها إلى الحصار الإعلامي القهري الذي يصادف الشاعر الطليعي نتيجة لمواقفه الثورية، مما أملى على درويش في مرحلة سابقة الانخراط في هذه الوجهة الموضوعية التي أضحت اصطلاحا فنيا في حركة الحداثة على غرار مواضيع (المدينة، الحزن، الاغتراب، الثورة...إلخ).

تسعى الغنائية بقيامها على الجانب النفسي للنص من الخضوع إلى النمطية والتقعيد، فالشكل لا يكاد يستقر على شاكلة وسط التموجات العاطفية التي بدورها تعمل على واقعة عدم الاستقرار في البنية الشكلية للنص إذا فالتجاوب بين ثراء النفس وثراء القصيدة أمر وارد .

إذ أول ما تؤثر الغنائية تكون ذلك في البنية اللغوية نظرا لتجاوب التركيبي الكمي أنّ تفعيلة الكامل تعتبر من أكثر التفاعيل كما (م ت ف ا ع ل ن) أو: (مت فاعلن . الترتيب وفق العناصر الموسيقية) أو (م ت فا ع لن: وفق الترتيب المقطعي)، فإنّ ذلك ما يفرض على التقطيع (الـ) تفعيلي الوقوع داخل الوحدة اللغوية غالبا، مما يعطي علاقة تركيبية تشابكيه تصبح غفي ضوئها كل وحدة لغوية/ إيقاعية تطلب تمامها في الوحدتين التاليتين لهما. لكي ينتج في النهاية شكل خيطي تواصلي يكون من الصعب وضع نهاية الاسترسال، وذلك ما كان دافعا إلى تجاوز نظام الانتصاف الشعري في الخطاب الشعري الدرويشي، إلى النظام التدويري (نظام الفقرة الشعرية)، حيث تختفي القافية عبر مسافات خطية متفاوتة الظهور، ذلك وفق النموذج التالي:

وُلِدْتُ قُرْبَ البَحْرِ مِنْ أُمٍ فِلِسْطِينِيَةٌ وَأَبٍ أَرَامِي،
وَمِنْ أُمٍ فِلِسْطِينِيَةٌ وَأَبٍ مُؤَابِي.
وَمِنْ أُمٍ فِلِسْطِينِيَةٌ وَأَبٍ أَشُورِي.
وَمِنْ أُمٍ فِلِسْطِينِيَةٌ وَأَبٍ عَرُوبِي.

1– فيصل دراج، ثلاثة مداخل لقراءة محمود درويش، مجلة الكرمل، فلسطين، ع90، أفريل 2009، ص56.

وَمِنْ أُمٍّ وَمِنْ أُمٍّ[1].

إنّ الموقف الغنائي في هذا المقام قد تأسس على غرض التعريف بالذات الفلسطينية وقد سبق لهذا الحسّ التّشعيري الفلسطيني الخاصّ أن اشتهر في قصيدتي (بطاقة هوية) و (عاشق من فلسطين).

ففي المقام الشعري السابق تراكب السياق في إطار المستويات التركيبية التالية: (التفعيلة، المفردة، المعنى، السطر) حتى إذا فرغ الشاعر من تحقيق جانب دعاه إلى التواصل التركيبي مما جعل السياق يمتد ليشمل ثلاثة سطور شعرية، وهذا شأن الشّعر الحرّ أي شعر التفعيلة وديدنه تنتشر رقعة الخطاب وفق المتطلّبات البنائية الحقيقية التي تنقذف جذوة فارضة اعتباراتها البنائية على الشاعر فلا قيود شكلية أو صناعية تردّها عن تلك الغاية الفنية والجمالية البالغة الاعتبار.

قد يعمد درويش إلى كتابة السطور الممتلئة (المدونة) دونما دافع من الاسترسال الغنائي كما في تجربة (ورد أقل)، بحثا عن مقاربة الشعرية للبنية النثرية ترميزًا للعبئية[2]. تدفعنا رغبة التقصي والتحميص إلى كشف جانب آخر من الغنائية الإيقاعية الاسترسالية لم يتطرق له درويش، والمتمثل في غنائية موسيقى الخبب المتولد عن موسيقى تفعيلة المتدارك بإقصاء الثقل الإيقاعي الذي يحدثه حضور الوتد المجموع (الحركة الثنائية) في حال عدم خبن السبب الخفيف به التفعيلة: (فاعلن، فعلن، فاعل)، وهو الوجه الإيقاعي الوحيد الذي انصرف عنه درويش، وربما ذلك عائد إلى المفارقة الفنية بين طبيعة الطرح الشعري لدى درويش من جهة، ومن جهة أخرى البنية الإيقاعية التسارعية لهذا الأسلوب الموسيقي المحدد جريانه في الحركات التالية: (/0. أو./// 0) وذلك خلافا لما هو سائد بين أعلام الحداثة اليوم من إقبال عليه، كما يبدو جليًا في تجربة عبد الوهاب البياتي في مجموعته (مملكة السنبلة)[3]، أما درويش فلم يجرب هذه الغنائية الإيقاعية إلاّ في القصيدة: (عن الشعر) في مقطعها الثالث[4]، حيث قال:

لَوْ كَانَتْ هَذِهِ الأَشْعَارُ
أَزْمِيْلَا فِي قَبْضَةِ كَادِحٍ
قُنْبُلَةٌ فِي كَفِ مُكَافِحٍ

1- محمود درويش، ديوان محمود درويش، الأعمال الكاملة، دار العودة، بيروت، لبنان، مج1و2، ط-1، 1986م، ص 132.

2- لقد رأى الدكتور شفيع السيد أنه بالإمكان أن يتعرف الشاعر الغنائي على الإيقاع (وزنا القصيدة)، قبل أن يختار الكلمات، وربما يكون نتيجة لحال التوتر والانفعال التي تسمح بالارتجال، ينظر: د. شفيع السيد، الاتجاه الأسلوبي في النقد الأدبي. مكتبة الآداب للطباعة والنشر، القاهرة، مصر، ط-1، 2009م، ص137.

3- محمود عبد الوهاب البياتي، مملكة السنبلة. دار العودة، بيروت، لبنان، ط-1، 1979م.

4- محمود درويش، ديوان محمود درويش، الأعمال الكاملة. دار العودة، بيروت، لبنان، مج1و2، ط-1، 1986م، ص 94.

لَوْ كَانَتْ هَذِهِ الأَشْعَارُ[1].

لقد وقفت دون تمنع غنائيتها عدة عوائق تركيبية، تمثلت في: المضمون الإيديولوجي الحزبي، والانتظام العددي التفعيلي على طريقة الشعر العمودي، إلى جانب الحضور الطاغي لصوت القافية، وهو ما لا يحقق الاستطالة الطرية والسياق اللغوي المنبني على النزوع والاشتقاقي كما نمثل له بهذه المقطوعة من شعر البياتي المشار إليه سابقا:

«أتكور طفلا كي أولد في قطرات المطر المتساقط فوق الصحراء العربية، لكن الريح الشرقية تلوي عنقي، فأعود إلى غار حراء يتيما، يخطفني نسر، يلقي بي تحت سماء أخرى، أتكور ثانية، لكنني لا أولد أيضا...»[2]. وهو الأسلوب الموسيقي الذي يتخذ التخطيط التخريجي التالي وفق ما شرحناه سابقا:

(///0/0/0/0/0/0///0///0/0///0///0///0/0/0.... الخ)، مما يظهر جليا تفادي الحركة الثنائية (//0) المقيدة لحركة التسارع.

وإنصاف للرؤية العمية، نقول بأننا لا نوافق الآراء النقدية التي بحثت الظاهرة الغنائية في شعر درويش بصورة آلية (ميكانيكية)، حيث وضعتها في القياس المرحلي، دونما تنبه إلى الضرورة ترددها على مر التجربة باعتبارها نزوعا نفسيا، جماليا ينبني على الكلية، مثلما ينبني على الجزئية، إذ القول بمرحلتيها ثم تجاوزها إلى المرحلة الذهنية تفريط في حقيقة ملاحظتها[3]، فلذلك اضطر النقاد إلى القول بالمرحلة الذهنية بعدها، وفي ذلك خلط كثير إذ ما تأنف القصيدة الكلية الانتباء على المحدودية، وتأطير النقدي.

وتبعا لذلك يبدو لنا أنّ الغنائية في وجهيها الواقعي الفلسطيني والفنّي الجماليّ في شعر درويش، قد تأتي قصيدة تامة بين القصائد انعكاسا لمرحلة حنينية، مثلما شاع لديه بعد الخروج، كما يمكن لها أن تكون موقفا شعريا بين مواقف أخرى متعددة ضمن الخطاب الشعري الواحد، وتدقيقا في رصدها، يمكن أخيرا أن تتخذ من الحرف (الصوت اللغوي) مظهرا ترميزيا لها، كما بسطنا ذلك عندما فسرنا بها المقاطع الصوتية المطولة، حينما يوافقها التركيب الموسيقي الإيقاعي موسيقى تفعيلية الوافر الهزجي المدعمة بالجرس القافي لغنائية القصيدة (القافية).

1- عبد الوهاب البياتي، مملكة السنبلة، دار العودة، بيروت، ط-1، 1979م، ص 07.

2- محمد صالح الشنطي، خصوصية الرؤيا والتشكيل في شعر محمود درويش، مجلة فصول، المجلد 7، ع2/1، أكتوبر 1986م، ص 141.

3- عبد العزيز المقالح، أزمة القصيدة العربية، مشروع تساؤل. دار الآداب، بيروت، لبنان، ط-1، 1985م، ص84.

وبناءًا على منظوري (الشعراء النقاد)[1]، و(الاستجابة لدواعي التطور الحداثي) عن وعي، فقد بات بحث المنظور الجمالي الذي تتبني عليه شعرية الشاعر أمر وارد تجلية لتنوع الدواعي الموضوعية التي تملي على الشاعر الوجهة الجمالية هذه، أو تلك. ظاهرة التنادي: يحصل هذا الصوت اللّغوي ذو القيمة الإيقاعية البالغة الأثر على جدواه الإنشادية ابتداء من حاجة الصوت الشعري الماسّة جدا إليه تبعا لما فيه من حنينية وتشجية مفعمتين بالإيحاءات الروحية الثرية الدلالات، وهو زيادة على كونه من المقاطع اللّغوية الطويلة المفتوحة التي يستدعيها اللسان الشاعر والأذان الذّواقة المقدّرة لمواطن فتنة الجمال النّغمي يمنح الموقف الإنشادي فضلا إيقاعيا بالغا يستطيع أن ينسلت الدّلات ويطلعها ويجليها في مختلف نفسيات المتلقّين على اختلاف استعداداتهم الذّوقية.

يبدو أن توفر الشروط الزمكانية أمر لابد منه إذا أريد بالحركة الشعرية أن تكون لها شخصية ثقافية إنسانية تترجم هويتها التاريخية، فالمكان المحتضن للإنتاج الشعري يدخل طقوسية الظاهرة الشعرية، خاصة تعدي مفهوم المكان الحيز الشخصي، إلى الحيز الكلي (الوطني) الذي ينشأ الحس التاريخي الحضاري، ولما افتقد الشاعر الفلسطيني مكانه الشرعي فقد شكل ذلك هاجسا إبداعيا ساهم كثيرا في تقوية القلق النفسي الذي غالبا ما يكون شرارة الموقف الهجائي، والغضب الثوري. لقد أحس الشاعر الفلسطيني بمرارة الشتات مهما بدا المكان/ الملجأ في صورة إنسانية تدعي كل شروط الإقامة، والحياة، وتبعا لذلك فقد أحس درويش برغبة الشاعر الفلسطيني في المكان المستعار فأنشأ درويش يقصد هذا الشعور انطلاقا من (يوميات جرح فلسطيني)، حين ضمن هذا العمل بوادر مرارة الشعور بشتات الشعراء الفلسطينيين حين كان يلتقي فدوى طوقان، وسميح القاسم في الضفة الغربية، بحثا عن تكوين آليات الرأي النقدي للحركة الشعرية الحداثية تحت الاحتلال الإسرائيلي، مما جعل فدوى طوقان تثبت القصيدة المذكورة.

وكأن بذلك تنمحي ظاهرة الإبداع الفردي، لتنتقل إلى الإسهام الجماعي نظرا لتوحد حول نشيد الهم الفلسطيني، فلقد تضمنت (يوميات جرح فلسطيني)، مشاغل الظروف القاهرة التي يمارس الشاعر الفلسطيني الإبداع الشعري تحتها، حيث يقول:

لَمْ نَكُنْ قَبْلَ حَزِيْرَان كَأَفْرَاخِ الحَمَامِ
وَلِذَا، يَتَفَتَتْ حُبُنَا بَيْنَ السَلَاسِلُ
نَحْنُ يَاأُخْتَاهُ، مِنْ عِشْرِيْنَ عَامِ
نَحْنُ لَا نَكْتُبُ أَشْعَارًا، /وَلَكِنَّا نُقَاتِلُ[2].

1- ينظر: محمد صالح الشنطي، خصوصية الرؤيا والتشكيل في شعر محمود درويش، مجلة فصول، المجلد 7، ع2/1، أكتوبر 1986م، ص 144.

2- محمود درويش، ديوان محمود درويش، الأعمال الكاملة. دار العودة، بيروت، لبنان، مج1و2، ط-1، 1986م، ص 536.

III- الخطاب الشعري عند محمود درويش:

من المعلوم أنّ الوظيفة الشّعرية في قالبها الإبداعي لها ارتباط وثيق بظاهرة التسامي، التي من خلالها رأى النقاد في الشعراء كثيرا من النظريات النقدية التي تؤسس منظورها في إطار علم النفس، ربما يكون مرد ذلك إلى كون الظاهرة الشّعرية أعلق بداخل المبدع، في خصوصية لا تكاد تغادرها.

فمن المنطقي أن يستمر الشاعر في علاقة إبداعية مع النص بعد إبداعه أول مرة، على خلاف ما عهدنا عند الشعراء الآخرين، حيث ينتهي النص زمنيا بمجرد نشره. هذه العلاقة المتواصلة في رأينا مبعثها السمة الشفوية التي تلائم قلق الترحال كما أسلفنا الذكر في موضع من هذا البحث.

فبعد أن نقح الشاعر بداية التجربة الشعرية لديه، تخلى عن بعض قصائد المرحلة الشيوعية، بمجرد امتلاك وعد تجاوزها إلى وعي جمالي آخر.

لذلك استمرت قصيدة (مديح الظل العالي) في قصيدة (قصيدة بيروت)[1]. دون أن يلاحظ فارق في التركيب الفني للنصين، لذلك يجوز تسمية هذه الظاهرة الفنية بالمسلسل عبر فترات زمنية متفاوتة بين الكتابة والأخرى، يمكن أن يشاكل هذا الضرب من الكتابة بالنظام التقصيدي المقطع الذي أضحى السمة تشكيلية غالية على القصيدة الحديثة، وعلى الأخص منها القصيدة المركبة (الملحمية).

ويتدعم هذا الخط الإبداعي بما يصادفنا في كتابة (ورد أقل)[2]، وقد أطلقنا عليها تسمية الكتابة نظرا الصعوبة تصنيفها. حيث انتظمت عدة قصائد في أسلوب موسيقي واحد (إيقاع موسيقى تفعيلة المتقارب) يحكمها عنوان رئيسي (ورد أقل)، لكي تكتفي القصائد باقتصاص عنونتها من بداية السطر الشعري الأول (المطلع) على غرار القصيدة التراثية كما يبدو في الشاهد التالي:

القَصِيدَةُ الأُوْلَى: .... سَأَقْطَعُ هَذَا الطَرِيقْ

(سَأَقْطَعُ هَذَا الطَرِيقْ الطَوِيلْ، وَهَذَا الطَرِيقْ إِلَى آخِرِهِ)[3].

★

القَصِيدَةُ الأَخِيرَةُ: تُؤَرِخْ أَيَامُنَا بِالفِرَاشْ.

1- محمود درويش، مختارات شعرية/ محمود درويش، تق: توفيق بكار، دار الجنوب للنشر، تونس، ط-2، 1990م، ص 100.

2- محمود درويش، ديوان محمود درويش، ورد أقل، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، المغرب، ط-1، 1986م، ص 04.

3- المصدر نفسه، ص 05.

(نُؤَرِخْ أَيَامَنَا بِفِرَاشْ الحُقُولُ، هَبَطْنَا سَلَالِمَ أَيَامِنَا)[1].

أما ثاني مسألة، فهي التي تؤكد خصوصية الشّعرية لدرويش في هذا المجال، فاجتماع الشّعري، والنثري في كتابة الواحدة كما يصادفنا في مقالة: "الزمان: بيروت، المكان: آب"[2]، فبالرغم من توجه المقال إلى تصوير أيام بيروت الجنوبية إلا أنه انخرط في استدعاء الشعري وسط النثري، كما يبدو في هذا النموذج:

لِتَكُنْ بَيْرُوتْ مَا شَاءَتْ، فَهَذَا دَمُنَا الغَالِي لَهَا
شَجَرٌ لاَ يَنْحَنِي. يَالَيْتَنِي... يَالَيْتَنِي
أَعْرِفُ السَاعَةَ مِنْ أَيْنَ يَطِيْرُ القَلْبَ كَيْ أُرْمَى لهَا
طَائِرُ القَلْبِ لِكَيْ يُنْقِذُنِي مِن بَدَنِي[3].

لقد أتى التحويل الشعري للنص المنثور متلائما مع الأجواء الشاعرية التي أسبغها الشاعر على النص، بالإضافة إلى التوزيع المقطعي (الفقري) الذي يعطي النص حرية جزئيات التشكل، وفن النغمة الغنائية التي وسمت الوجود البيروتي للذات الفلسطينية، لذلك فرغبة في تنمية الخطاب يعمد درويش–كلما آتته المناسبة–إلى تزكية النص في صورته الأولى، باستغلاله موافقات الإيقاعية، والتصويرية بحثا عن النموذج الشعري اللغوي المطلق، كأن يعطي للموقف الشعري التالي صيغتين من التركيب اللغوي:

(هَذِهِ آيَاتُنَا، فَاقْرَأْ
بِاسْمِ الفِدَائِي الذِي حلَقَا
مِن جَزْمَة أُفُقَا)[4].

وبعد أن تبيّن للشاعر أن لفظة (جزمة) لا ترقى بالقصيدة إلى المستوى الفني المتوخى فإنه يستبدل بها لفظة (جرحة)، التي تحمل دلالة ثورية، نضالية، خاصة وأن الصيغتين قد توافقتا في البنيتين، الصرفية، والإيقاعية اللتين تشكلان محورًا أساسيًا في قيام الخطاب الشعري على خاصية التداعي الذي غالبا ما تبنى عليه القصيدة لدى درويش.

1– المصدر السابق، محمود درويش، ديوان محمود درويش، ورد أقل، ص 103.
2– محمود درويش، الزمان: بيروت، المكان، آب/ مجلة الكرمل، ع: 21 – 22 –1986م، ص04.
3– المصدر نفسه، ص 05.
4– محمود درويش: ديوان مديح الظل العالي. دار العودة، بيروت، لبنان، ط–2، 1978م، ص 27.

إننّا نراجع هذه الميزة الإبداعية إلى اتسام الشعرية الدرويشية بسمات الإنشائية، والغنائية، إضافة إلى كثافة التواصل الإبداعي الذي تسلل عبره المسيرة الفنية لهذا الشاعر.

وقد لخصنا في ظاهرة الشفوية الناتجة عن تفنّن الشاعر في إلقاء القصيدة الشيء الذي يميزه بين شعراء جيله. كما لا نستبعد أن يكون لروح الصحافية التي تتمتع به شخصيته الثقافية إسهام في ذلك، لأنّ من ميزات الصحافي متابعة الأخبار، ومقارنتها، وهي خصائص أعانته كثيرا إنجاز الخطاب الشعري المطول.

لقد تمكن الخطاب الشعري عند محمود درويش أن يؤسس لمدرسة شعرية عربية معاصرة تجاوزت مرحلة الرواد في الشعر العربي الحديث، لكن دون أن تقطع الصلة مع الميراث النسقي للشعر العربي الممتد إلى القصيدة العربية في بدايتها، ومن المؤكد أنه قد أصبح للقصيدة الدرويشية هيمنة وطغيان في موضوع الشعري بكل أشكاله الفنية المختلفة على هذا الخطاب الذي ارتبط بالأرض والقضية الفلسطينية. ويظل محمود درويش واحدا من الشعراء الذين اتجهوا بالقصيدة العربية نحو جماليات فنية جديدة، تهدف إلى الابتعاد ما أمكن عن المباشرة والتصريح واللّسان المعجمي، وظاهرة النّص، ومعيارية اللغة، إلى فضاءات الشعرية واحتمالات النص الموازي، المعاني المتوارية والتي تتيح توليد الدلالات من خلال اللغة الحية والمتنامية، وفي الشعر الحديث والمعاصر يشكّل محمود درويش أحد مرتكزاتها الأساسية.

فقد تعددت وتلونت آليات الإنتاج الشعري كتابة وقراءة حتى صارت الوسيلة والغاية الشعرية في وقت واحد، ومثل ذلك دالة الرمز والأسطورة والتناص والصورة الشعرية وكذا توزع المعنى الشعري على ما هو معرفي عقلي من جهة وما هو عاطفي انفعالي من جهة أخرى.

IV- الصورة الشعرية عند محمود درويش:

لم تقف الصورة الشعرية على تعريف واحد، وإنّما تعددت تعاريفها من ناقد إلى آخر، ونجد (عبد القاهر الجرجاني) إذ يقول: (ومعلوم أنَّ سبيل الكلام سبيل التصوير والصِّياغة، وأنَّ سبيل المعنى الذي يعبِّر عنه سبيل الشيء الذي يقع التصوير والصَّوغ فيه)[1]، فهو يعتبرها عنصراً حيويا من عناصر التكوين النفسي للتجربة الشعرية، كما يرى الجاحظ أيضا أن الشعر صياغة، وضرب من التصوير، فالصورة الشعرية أداة يستعملها الشاعر ليعكس واقعه الوجودي[2].

1- ينظر، طانية حطاب، الصورة الشعرية في تصور الجاحظ وعبد القاهر الجرجاني، جسور المعرفة، العدد 10، 2017م، ص 188-191.
2- المرجع نفسه، ص 188-191.

تقف الصورة الشعرية في تكوينها على اللغة والمجتمع، وموقف المبدع منها في اللحظة الإبداعية، وهذا ما نلمسه في شعر محمود درويش التي يعدّها تأليفا وتمازجا بين عناصر تنفتح بينها حدود الكلمات، وتمتد لتنقل الصورة من وحدتها الصغرى في مرحلة إبداعها، لِنبنيَ عليها بوصفها سياقا، كحركة أو فعل لتنحرف وتمثل حركة لصورة، وفعلها الجمالي في النّص. بمعنى أن محمود درويش يخرج الكلمات من دلالاتها المعجمية ويدخلها في سياق آخر، يكسبها جودة، ويضفي عليها مدلولات جديدة يمزج فيها بين الواقع الوجودي والجمالي.

ترتكز الصورة الشعرية على عنصر الخيال فهي النواة المركزية التي يقف عليها النص الشعري، وعنصر الخيال، يقوم بالدور الأساسي في تشكيل الصورة وصياغتها فهي وليدة خيال الشاعر وأفكاره، إذ يتيح الخيال للشاعر الدخول خلف الأشياء واستخراج أبعاد المعنى، لأنَّها طريقته لإخراج ما في قلبه وعقله إلى المحيط الخارجيّ ليشارك فكرته مع المتلقّي، لذلك ينبغي أن يكون الشاعر صاحب خيال واسع، لكي يتمكّن من تفجير أفكاره وإيصالها إلى المتلقّي[1]، فهو الذي يلتقط عناصره من الواقع المادي الحسّي، وهو الذي يعيد التأليف بين هذه العناصر، والمكونات لتصبح صورة العالم الشعري الخاص بالشاعر بكل ما فيه من مكونات شعورية ونفسية فكرية، فالشاعر يصيغ الصورة الشعرية بخياله، فتصبح مرآة عاكسة للعالم الوجودي الواقعي ويكون هذا التصور وفق شروط يفرضها الواقع مثل الواقع الفلسطيني. ومحمود درويش من بين الشعراء الذين اشتركوا فيها وقد حدّدها في ثلاثة أنواع:

–الصورة الشعرية المتوسطة بين المطابقة والإيحاء –الصورة الشعرية المتجاوزة–والصورة الشعرية التشكيلية، فالنمطان الأولان يستمدان مفهومهما من كون الصورة الشعرية تصوير مطابق ومماثل للعالم الفني، فمحمود درويش يعبّر عن موقفه في لوحة فنيّة يستنطق من خلالها الواقع.

1– ينظر، علي خرابشة، وظيفة الصورة الشعرية ودورها في العمل الأدبي، مجلة الآداب، العدد 110، ص 106–107.

الفصل الثالث

دلالة الأرض في شعر محمود درويش {مديح الظل العالي} و{أحد عشر كوكبا على آخر المشهد الأندلسي} -أنموذجا -

المبحث الأول

• دراسة دلالية لمحور الأرض في قصيدة {مديح الظل العالي} –أنموذجا-

♦ مفهوم الدلالة:

حظي علم الدلالة باهتمام العديد من قبل الباحثين اللغويين والنقاد في الساحة الأدبية الحديثة، والدلالة في اللغة حسب رأي بن فارس لها أصلان: «أحدهما إبانة الشيء بأمارة تتعلمها، والآخر اضطراب في الشيء، كأن نقول: فالأول دللت فلانا على الطريق، والدليل: الأمارة في الشيء وهو بين الدِّلالة والدلالة. والأصل الآخر قولهم: تدلدل الشيء، إذا اضطرب»[1]، وجاء في لسان العرب في مادة (د.ل.ل).

الدلالة: هي « مصدر من الفعل دلّ والذي يعني دله على الشيء يدلّه دلالة سدده إليه، وقد دله دلالة، والجمع أدلة وأدلاء والاسم الدلالة»[2]، وقد جاءت الدلالة في القرآن الكريم بمعنى الإرشاد والإبانة وكذا الهداية، ومن ذلك قوله تعالى:﴿ هَلْ أَدُلُّكُمْ عَلَى أَهْلِ بَيْتٍ يَكْفُلُونَهُ لَكُمْ وَهُمْ لَهُ نَاصِحُونَ ﴾ [سورة القصص، الآية: 11].

وقوله تعالى:﴿ وَإِذْ تَمْشِي أُخْتُكَ فَتَقُولُ هَلْ أَدُلُّكُمْ عَلَى مَنْ يَكْفُلُهُ ﴾ [سورة طه، الآية: 40]، وقوله أيضا:﴿ يَا أَيُّهَا الَّذِينَ آمَنُوا هَلْ أَدُلُّكُمْ عَلَى تِجَارَةٍ تُنْجِيكُمْ مِنْ عَذَابٍ أَلِيمٍ ﴾ [سورة الصف، الآية: 10]، فالواضح من هذه الآيات أنها توظف معنى الدلالة المتعلق بالإبانة والهداية والإرشاد والتوضيح.

أما في الاصطلاح فهو العلم الذي يتناول المعنى بالشرح والتحليل والتفسير والدراسة، وقد يمكن القول أنّ الدلالة هي التي تربط ما جاء به دي سوسير؛ أي العلاقة بين الدال والمدلول، إذ جاء في تعريف الدلالة: «هي العلاقة بين الدال (اللفظ) والمدلول (المعنى)»[3]، ويعرفها فرانك بالمر (f. palmer) بقوله: «علم الدلالة مفهوم عام يختص بالمعنى ويمتدّ إلى مستوى لغوي له علاقة بالدلالة»[4]، فهو بهذا المعنى يعنى بدراسة كافة المستويات (الصوتية، النحوية، والمعجمية).

تزامن تطور النظريات الدلالية مع تطور مختلف النظريات النقدية الحديثة، وراح العديد من الباحثين اللغويين والنقاد يبحثون فيها بهدف تصنيف المداخل المعجمية أو المعاني وترتيبها وفق نظام خاص، خصوصا بعدما أفرج عن نظرية دي سوسير حول ثنائية الدال والمدلول، الذي بحث في العلاقة القائمة بينهما، إذ تعدّ هذه العلاقة هي الدلالة التي يبحث فيها النقاد، وبالتالي ترتبط الواحدة بالأخرى من الناحية المعنوية، في حين ظلّ سائدا أنّ اللغة في القسم المعجمي ليست سوى ركام من كلمات متناثرة لا توجد

1– أحمد بن فارس، معجم مقاييس اللغة، تح: عبد السلام هارون، دار الجيل، بيروت–لبنان، 1999، مج2، ص259.

2– ابن منظور، لسان العرب، دار صادر للنشر، بيروت–لبنان، مج5، 2000، ص291، مادة (د.ل.ل).

3– أحمد نعيم الكراعين، علم الدلالة بين النظر والتطبيق، المؤسسة الجامعية، بيروت، 1413هـ، 1993م، ص84.

4– أنظر، عبد القادر عبد الجليل، المعجم الوظيفي لمقاييس الأدوات النحوية والصرفية، دار صفاء للنشر والتوزيع، الأردن، ط1، ص215.

صلة تربط بين الواحدة والأخرى من الناحية الدلالية[1]، وبالتالي يمكننا القول أنّ المعنى هو موضوع البحث في علم الدلالة، وقد وضع النقاد عناصر تسهل عملية البحث عن المعنى، وتؤطر الباحث ليتجنب الوقوع في هنات وأخطاء، فكما عرّف دي سوسير اللغة على أنها نظام من العلامات système of signes [2]، فإنها تتكوّن من عنصرين مهمين وهما اللفظ والمعنى، أو ما أسماء دي سوير الدال والمدلول، وبينهما علاقة ترابط وثيقة، إذ لا يمكن تخيل لفظ من دون معنى، والعكس بالعكس صحيح، وهذه العلاقة هي ما يبحث فيه علم الدلالة، فباقترانهما تكون الدلالة، وقد سمي ذلك بالنسبة، وهي العلاقات القائمة بين الألفاظ والمعاني التي تدلّ عليها، أي هي العلاقة القائمة بين الصورتين الصوتية والذهنية، وبحصولها يتمّ الفهم ويحصل الإدراك، وهي ما يصطلح عليه: العلاقة الدلالية أو الدلالة، تتحقق عند اقتران الدال بالمدلول[3]، وبهذا يمكننا الإشارة أن الدلالة هي الرابط بين التصور الذهني والصورة الصوتية، إذ من العبث القول بأنه بالإمكان الفصل بينهما، فهما وجهان لعملة واحدة. كما يمكننا الإشارة إلى أنّ هذه الصلات لا تختصّ بمفردة واحدة وبالتالي معنى واحد، بل يمكن إدراجها ضمن العلاقات الدلالية من قبيل الترادف والاشتراك اللفظي وغيرهما، بل تشتمل جميع الألفاظ التي تنتمي إلى مجموعة دلالية واحدة.

وكذلك قد ترتبط هذه المجموعة بمجموعة دلالية أخرى بحيث تكوّن هذه الكلمات سلسلة من الحلقات المتصلة، ترتبط كلّ واحدة بالأخرى من الناحية المفهومية، ويعتمد أصحاب هذه النظرية على فكرة منطقية أخرى، وهي أنّ المعاني لا توجد منعزلة بعضها عن بعض في الذهن، فلفظ (حلو) نفهمه بإضافته إلى (مر)، فإنّ الأصل في تسمية الأشياء يقوم على ما يوجد بينها من تخالف، إذ تعرف الأشياء بأضدادها، كما يبحث علم الدلالة في الرموز و الإشارات، أي أن « يكون موضوع علم الدلالة أي شيء، أو كلّ شيء يقوم بدور العلامة أو الرمز، وهذه العلامات أو الرموز قد تكون علامات على الطريق، وقد تكون إشارة باليد أو إيماء بالرأس، ومن أمثلة الرمز كذلك حمرة الوجه للدلالة على الخجل، والتصفيق علامة الاستحسان، وعلامات الترقيم، ورسم فتاة مغمضة تمسك ميزانا لرمز العدالة»[4]، إذا ميدان علم الدلالة واسع يبحث في العديد من الظواهر اللغوية وغير اللغوية.

1– ينظر، حلمي خليل، الكلمة دراسة لغوية ومعجمية، دار المعرفة الجامعية، مصر، ط1، 1996، ص143.

2– سامي عباد حنا وآخرون، معجم اللسانيات الحديثة، مكتبة لبنان، ناشرون، ط1، 1987، ص128.

3– Marie moelle gary , les termes clés de la linguistique menu seuil ,France , 1999 , p53 .

4– فرانك بالمر، علم الدلالة إطار جديد، تر: صبري السيد، دار قطري بن الفجاءة، الدوحة، 1407هـ، 1987م، ص51.

♦ القصيدة الجديدة: الشاعر محمود درويش أنموذجًا:

يعتبر محمود درويش شاعر الأرض الأول في الشعر العربي قديمه وحديثه، فهو من الشعراء الذين امتازوا بالخيال الخصب، صحيح أنه من الجيل الثاني في عمر القصيدة الجديدة، إلا أنه قاد التجربة إلى آفاق واسعة، أو لنقل استهوته التجربة فعاشها بكل أثقاله التاريخية والحضارية، ناهيك عن خصوبة خياله التي لا يضاهى فيها، فالخيال في المنجز الشعري لدرويش يعيد إلى المتلقي ذاته باعتباره مرآة غير مرئية للذات الشعرية.

فمن خلال الخيال الشعري تحدث مضاعفة للخيال والصور، وذلك عندما يولد الشاعر الأشياء مستقلة عن الواقع، لكنها تحت ضغط ظروفه، فالشاعر يتأثر بمحيطه، فمحمود درويش ولد في ظروف الأرض المسلوبة والصراع المرير مع المحتل على الحيّز، على المكان، على التراب، على أرض الميعاد والرسالات، حتى صار تراب فلسطين يلخص كل الصراع بالنسبة لأي عربي على الأقل، ذلك أن صراعنا الوطني هو حول المكان، وحول امتلاك المكان.

يسعى الشاعر لامتلاك المكان من خلال تثبيته في اللغة، "وفي شعري كثير من هذا الجهد مهما تغيّر المكان، فهو دائما ما يتعرض لتغييرات كي تتطابق الأسطورة والخرافة مع الواقع. الجرّافات تقوم بعملية تطويع المكان لمتطلبات الأسطورة. ولكن في ذاكرتنا المكان هو نفسه لا يتغيّر، وقد يفاجئنا أنّه تغيّر؛ ولكن في الذاكرة التي رسمت الشكل النهائي له، يبقى المكان في مكانه حتى لو تمت محاولة نقله بالشاحنات وإجراء تعديلات عليه ليلائم متطلبات الخرافة"[1]. يأتي الخيال عند درويش على هيئة شعرية، تلج الوجدان عند المتلقين وتحدث فيه، إنّ هذا الإحداث والتوليد أو الإثمار هو الخاصية التي تميز الخيّال عن الاستعادة أو الاستحضار.

فالخيال لدى درويش هو معنى متعلق أكثر بالإنتاج والخلق والاستشراف، أي التوليد للعمل الخيالي بفعل الأداء الخيالي ذاته، أليس "الشعر هو أحد أقدار الكلام، وعندما نحاول تمحيص صيرورة وعي اللغة على القصائد الشعرية واستقصاءها يتراءى لنا أننا نصل إلى حيّز الكلام الجديد، ذلك الكلام الذي لا يكتفي

1– محمود درويش: عائد إلى حيفا، حوار مع صحيفة الاتحاد في حيفا، بتاريخ 2007/08/24، الكلمة، عدد 21، سبتمبر 2008، ص 2.

بالتعبير عن أفكار وأحاسيس فحسب، بل الذي يحاول أن يكون له مستقبل، ويمكن القول ربما أنّ الصورة الشاعرية في تجديدها تشقّ مستقبل اللغة"[1]، وهذا ما نجده في ثنايا قصائد محمود درويش.

فلكّل شاعر من الشعراء المحدثين أسلوبه الخاص، يميّزه عن غيره من الشعراء، إذ نلفي أنّ لشعر درويش طابعه الخاص، فالقصيدة « الدرويشية قصيدة متعددة الإشعاعات وبناؤها الهيكلي قائم على تعدّد التقنيات الفنية، ذلك أنّ ثقافة الشاعر وعمق تجربته الشعرية جعله يوظف جملة من التقنيات الفنية: كالأسطورة، والرمز والحوار والتناص والسرد، إضافة إلى البيان والبديع لتشكيل صورة فنية تشابكية ذات علائق متعددة»[2]، بالإضافة إلى حضور عنصر الخيال في أغلب شعر درويش كما أشرنا سابقا.

حيث أصبح الخيال سمة جوهرية في الشعر العربي الحديث، إذ يعتبر «تلك العملية التي تؤدي إلى تشكيل مصورات ليس لها وجود بالفعل أو القدرة الكامنة على تشكيلها»[3]، أي أنّ الخيال عنصر مهم في الإبداع وهو القوة ذاتها التي تجعل المبدع يربط بين الأشياء المختلفة وهنا تتجلى براعة الكاتب المبدع الذي يحسن توظيف الخيال في الربط بين الأشياء التي لا توجد صلة بينها كما تبدو في أعين الناس[4]، والشاعر دائما ما يذهب إلى توظيفه من أجل التعبير عن مكبوتاته، وإعلان تمرده على الأوضاع السائدة في وطنه، وفي محيطه بطريقة غير مباشرة، ومن هنا حاول محمود درويش تغيير الصورة الحقيقية من خلال توظيف الخيال، لأنه يبني صورا جديدة تحررنا من الصور الحقيقية، ويقذفنا في تجربة الجدة والحداثة والإبداع والانفتاح.

ولوحظ أيضا من خلال إبداعات محمود درويش الشعرية، أنه متعلق بالمكان مثله مثل أي شاعر فلسطيني آخر، إذ كان لخروجه ونزوحه من وطنه فلسطين الأثر البالغ في ميوله هذا، وأصبح توظيف المكان والحديث عن أرض فلسطين سمة جوهرية لا تكاد أي قصيدة تخلو منها، لما له من خصوصية في ذات الشاعر محمود درويش، ومن تم وَجد في القصيدة الشعرية الوسيلة الأنجع للتعبير عن حنينه لوطنه،

1– ينظر، غاستون باشلار، شاعرية أحلام اليقظة، على شاعرية الأحلام الشاردة، تر: جورج سعد، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، لبنان، ط2، 1993، ص7.

2– عيسى قويدر العبادي، أنماط الحوار في شعر محمود درويش، دراسات، العلوم الإنسانية والاجتماعية، المجلد 41، العدد1، الأردن، 2014،ص23.

3– مجدي وصبة، معجم مصطلحات الأدب، مكتبة لبنان، بيروت، 1974، ص 166.

4– كمال نشأة، في النقد الأدبي دراسة وتطبيق، مطبعة النعمان، النجف، ط1، 1970، ص 28.

وعن شدة حبه وتعلقه به، أشار إلى ذلك بصفة واضحة في الرسالة التي بعث بها إلى سميح القاسم بقوله: «المكان، المكان أريد أي مكان في مكان المكان لأعود إلى ذاتي، لأضع الورق على خشب صلب، لأكتب رسالة أطول، لأعلق لوحة على جدار لي، لأرتب ملابسي، لأعطيك عنواني، لأربي نبتة منزلية، لأزرع حوضا من النعناع، لأنتظر المطر الأول»[1]، وفي هذا إشارة إلى شدة تعلقه بأرضه واشتياقه لها، وتمنيه العودة إليها والعيش فيها، لأنه يعتبر لا حياة خارج وطنه فلسطين.

تطورت فكرة الحقول الدلالية في اتجاه خاص حيث ركز اللغوي ماطور (Mator) عام 1953 "واتباعه على حقول تتعرض ألفاظها للتغيير أو الامتداد السريع وتعكس تطورًا سياسيًا أو اقتصاديا أو اجتماعيا هامًا"[2]، أما عن أهمية هذه النظرية فهي تكمن في الكشف عن العلاقات وأوجه التشابه والاختلاف بين الكلمات التي تنطوي تحت حقل معين، وبينها وبين المصطلح الذي يجمعها، وإذا كان أقصى ما يحققه المعجم التقليدي هو أن يصف الكلمات في ترتيب هجائي، ويسرد كل معاني الكلمة الأساسية والفرعية.

إنّ معجم الحقول الدلالية يعالج المجموعات المترابطة من الكلمات التي تنتمي إلى مجال معين وهو ما يعجز عنه المعجم التقليدي، وبهذا تصبح للكلمات في النص الأدبي معانٍ أخرى، ذكر فيها علماء الدلالة منها: "المعاني المركزية، والمعاني المعجمية، يتكفل السياق بتحديدها لأنها في النص الأدبي، يقصد بها ما وراء مدلولها فتصبح لها معان وظلال تتعدى بكثير المعنى المعجمي، والمعجم بهذا المعنى يصبح عنصرًا فعالاً في عمليات الإبداع الفني"[3]، فلا يستطيع الباحث في أي قصيدة أو نص نثري أن يتجاهل الحديث عنه، إذا أراد أن يعرف سر اللفظة المستعملة ومدى إفصاحها عن تجربة الشاعر وقدرتها على إختزان طاقات دلالية وإيحائية وتعبيرية وموسيقية، فاللفظة إذًا هي التي تحدد شخصية الشاعر وأفكاره وهي التي تعبر عن حقيقة مشاعره وصدق أحاسيسه.

1 – محمود درويش، سميح القاسم، الرسائل، دار عربسك، حيفا، ط2، 1990، ص37.

2– ينظر: John Lyons: Semantics, Combridge University press 1977 p267 –

3– أحمد مختار عمر، علم الدلالة. عالم الكتب، مصر، ط–5، 1988م، ص 86–87.

♦ قصيدة مديح الظل العالي:

تعتبر قصيدة مديح الظل العالي من طوال قصائد محمود درويش، حيث أنها خضعت بتوزيع لكلماتها إلى مجموعات أو مجالات دلالية كبرى وفق الموضوعات التي تتوزع فيها، حيث تم تصنيف كل حقل إلى مجموعات دلالية صغرى، تدل كل مجموعة على جزءٍ من الموضوع الذي سمي باسمه المجال الدلالي، وقد توزعت ألفاظ القصيدة وفق الحقول الآتية:

1. عنصر الطبيعة:

وظف الشاعر (258) كلمة تشمل الجوانب المختلفة للطبيعة مثل: البحر، السماء، الحجر، النجمة، الأشجار، الوردة، الصحراء، الصخور، الموج، الهواء، السحاب، الرمل، الزهور... فهذا الحقل يعد من أهم الحقول الدلالية فيها، حيث اشتمل على الكثير من الألفاظ التي تعد سمة من سيمات محمود درويش، حيث استطاع بتوظيفه للطبيعة وظواهرها أن يربط بينها وبين الإنسان الفلسطيني روحيا حتى أصبحت تعبر عن هموم وآلام هذا الإنسان بمشاكله اليومية، وهذا يعود إلى الرؤية الفكرية والفنية التي يتميز بها الشاعر، ومن أهم الألفاظ الدالة على الطبيعة والتي تكررت في قصيدة مديح الظل العالي:

***البـــــحر:** وهو "الماء الكثير ... والجمع أبحر وبحار"[1]، يحتل لفظ البحر المرتبة الأولى من حيث عدد تكرار الالفاظ في القصيدة، حيث تكرر أكثر من ثمانين مرة، ولعل ميول الشاعر لهذا الاستعمال المكثف للبحر يرجع لأسباب كثيرة؛ فالبحر "يشكل من الثقافات والأساطير القديمة علامات مميزة، فمن هذا البحر كان ضياع (أوليس) ومنه جاءت الشعوب التي استوطنت فلسطين الأولى، ومن هذا البحر تتابعت الهجرات الاستيطانية اليهودية"[2]، ومن أوجه تكراره في القصيدة قول درويش:

الآنَ بَحْرٌ كُلُّهُ بَحْرٌ.

وَمَنْ لاَ بَرَّ لَهْ لاَ بَحْرَ لَهْ.

وَالبَحْرُ صُرَتُنَا.

فَلاَ تَذْهَبْ تَمَامًا.[3]

ويقول درويش في القصيدة أيضا:

1- الفيروز آبادي: القاموس المحيط. إعداد وتقديم: محمد عبد الرحمن المرعشلي. دار إحياء التراث العربي، بيروت، لبنان، ج1، ط-1، 1997م، ص 367,

2- حيدر توفيق بيضون، محمود درويش شاعر الأرض المحتلة. دار الكتب العلمية للنشر، بيروت، لبنان، ط-1، 1991م، ص 67.

3- محمود درويش، ديوان مديح الظل العالي. دار العودة، بيروت، لبنان، ط-2، 1978م، ص 15.

بَحْرٌ لِأَيْلُولَ الجَدِيدِ.

بَحْرٌ لِلْنَشِيدِ المُرِّ.

بَحْرٌ لِرَايَاتِ الحَمَامِ.

بَحْرٌ لِلْزَمَانِ المُسْتَعَارِ.[1]

2. الظواهر الكونية:

استعمل الشاعر 32 كلمة دالة على الظواهر الكونية مثل: الأرض، السماء، الكون، النجم، الفضاء، القمر.... يقول درويش: "أنا لا أكون إلاّ في الأرض وكل وجود لي خارج الأرض إنما هو ضياع وتيه نهائي، لتكن الأرض داخلي تكتبني وأكتبها، فلا وجود لذات الشاعر إلاّ داخل أرضه الممتدة بامتداد شعره، فعلاقة درويش بالأرض هي علاقة الروح بالجسد"[2]، فهو يشير إلى ارتباط الإنسان بالأرض كارتباط الفلسطيني بفلسطين، ومن أوجه استخدامها في القصيدة يقول الشاعر:

لاَ أَرْضَ تَحْتِي كَيْ أَمُوتَكَمَا أَشَاءُ، وَلاَ سَمَاءْ

وَلاَ الأَمَامَ وَلاَ الوَرَاءَ.[3]

يتكلم درويش هنا عن الأرض وهي: "كل شيء يسفل ويقابل السماء، والأرض التي نحن عليها، وتجمع أرضين"[4]، ومن أمثلة استخدام الظواهر الكونية أيضا قول الشاعر:

لاَ إِخْوَةَ لَكَ يَا أَخِي لاَ أَصْدِقَاءَ.

لاَ المَاءَ عِنْدَكَ، لاَ الدَوَاءَ.

وَلاَ السَمَاءَ وَلاَ الدِمَاءَ.[5]

فهو يشير هنا إلى الإنسان الفلسطيني الضعيف الذي فقد كل شيء بسبب الاحتلال الإسرائيلي الغاشم وحتى السماء فقدها؛ وهذا تعبير مجازي يعبر عن مدى الضيق والألم الذي يحياه الفلسطينيون، فالشاعر ينظر إلى الكون وكأنه جزء محتل أيضا من طرف الإسرائيليين وليس الأرض والبشر فقط.

1– المصدر السابق، محمود درويش: ديوان مديح الظل العالي، ص 05.

2– ينظر، اعتدال عثمان، نحو قراءة نقدية إبداعية لأرض درويش، مجلة فصول، عدد: 1، مجلد 5، أكتوبر–ديسمبر 1984م، ص 191–210.

3– محمود درويش، ديوان مديح الظل العالي، دار العودة، بيروت، لبنان، ط–2، 1978م، ص 3.69–

4– ابن منظور، أبو الفضل جمال الدين ابن مكرم، لسان العرب. طبعة بولاق، دار المعارف، بيروت، لبنان، 15 مجلد، مج2، 1979م، ص 329.

5– محمود درويش، ديوان مديح الظل العالي، المصدر السابق، ص 17.

3. الظواهر الطبيعية:

اشتملت القصيدة على 16 كلمة دالة على الظواهر الجوية والطبيعية مثل: البرق، الزلزال، السحاب، الريح، المطر، الغيم، الرعد، العواصف .... حيث تبدو هذه الظواهر الجوية في شعر محمود درويش كالعدو الذي يتصارع معه فيقول:

الغَيْمُ فُولاَذ وَهَذَا النَجْمُ جَارِح.

وَعَلَيْكَ أَنْ تَحْيَا وَأَنْ تَعْطِي مُقَابِلَ حَبَةَ الزَيْتُونِ جِلْدَكَ.[1]

يشير درويش هنا أن الغيم وهو " السحاب وجمعه غيوم، وغيام"[2]إلى أنه بدلا من أن يحمل البرق أو ما يدل على هطول الغيث وما يحمله من خيرات ومنافع على الأرض الفلسطينية ومن فيها، غير أن هذا الغيم في نظر درويش لا يحمل إلا القنابل والصواريخ التي تدمر الأراضي ومن عليها، ويقول أيضا:

إِنَ الرِحَ إِنْ هَبَتْ فَمِنْ أَجْلِ جُيُوشِ العَدُوِ تَهُبُ لاَ مِنْ أَجْلِنَا.

وَقَادَةُ الجَيْشِ المُدَجَجْ بِانْتِحَارِكَ وَانْحِنَاءَات القُضَاةِ.

تَجِد قَرَاصِنَة وَوَجْهُهَا وَاحِدَا.[3]

فحتى الريح وهي "نسيم الهواء وكذلك نسيم كل شيء..."[4]، والتي لها فوائد كثيرة على الطبيعة كتلقيح الأشجار والنباتات وغيرها من المنافع، إلا أنها في نظر درويش تسير في صالح العدو الإسرائيلي وتهب في اتجاههم وليس في صالح الشعب الفلسطيني.

4. الأوقات والأزمنة:

حيث يضم هذا الحقل الدلالي 78 كلمة تدل على مختلف الأوقات والأزمنة، ويعد هذا الاستعمال مباشر وهذا بقصد من الشاعر لإظهار دلالتها الحقيقية مثل: ساعة، اليوم، الفجر، الظهر، العصر، الآن، الليل، النهار، الخريف، الفصول، القرن، الغد، الصباح، المساء.... والمتأمل في القصيدة يجد هذه الألفاظ تعبر عن جميع مراحل اليوم من الفجر إلى الليل، حيث يتكرر في القصيدة الحديث عن الفجر، ويتكرر

1– المصدر السابق، محمود درويش: ديوان مديح الظل العالي، ص 17.

2– المرجع السابق، ابن منظور، أبو الفضل جمال الدين ابن مكرم، لسان العرب، ص 407.

3– محمود درويش، ديوان مديح الظل العالي، دار العودة، بيروت، لبنان، ط–2، 1978م، ص 114.

4– المرجع السابق، ابن منظور، أبو الفضل جمال الدين ابن مكرم، لسان العرب، ص 247.

أيضا الحديث عن الليل الذي بلغ عدد تواتره 18 مرة وهي نسبة عالية مقارنة مع باقي الألفاظ ومن أمثلة استعمال الأوقات والأزمنة في القصيدة:

بَيْرُوتْ فَجْرًا / بَيْرُوتْ ظُهْرًا/ بَيْرُوتْ لَيْلاً.

يَخْرُجُ الفَاشِيُّ مِنْ جَسَدِ الضَحِيَّهْ.

يَرْتَدِي فَصْلاً مِنَ البَارُود: أُقْتُلْ – كَيْ تَكُونَ.[1]

5. الحـــــــيوان:

ويشمل هذا الحقل 31 كلمة دالة على مختلف الحيوانات الأليفة منها والمتوحشة، بالإضافة إلى بعض أنواع الطيور والحشرات، وقد وظفها درويش بمعناها الحقيقي والمجازي، فجعل منها مرجعا لكثير من صفات الإنسان في مختلف أحواله الخيّرة والسيئة ومن الطيور التي ورد ذكرها في القصيدة (الحمام)، فالحمام كما هو معروف طائر يرمز للسلام والأمن. فإنّ درويش عندما يشير إلى الحمام فإنه يشير إلى إسرائيل التي كانت ضد رايات الحمام الفلسطينية الحاملة للأمن والسلام. وقد جمع في هذه القصيدة بين الطيور والحيوانات والطبيعة، فكلهم غاضب لمّا يجري في فلسطين وبيروت من تدمير وتقتيل يوميا، ومن ذلك قوله:

بَحْرٌ لِرَايَاتِ الحَمَامِ،

لِظِلِّنَا، لِسِلاَحِنَا الفَرْدِيِّ

بَحْرٌ، لِلْزَمَانِ المُسْتَعَار.[2]

6. الإنسان وحياته الاجتماعية:

في هذا الحقل أتطرق إلى مجموعة من المفردات الواردة في قصيدة مديح الظل العالي الدالة على الإنسان جسمه، صفاته، الوسائل التي يستعملها في حياته اليومية والاجتماعية. وقد استخدم درويش 129 كلمة دالة على جسم الإنسان، منها الأعضاء الخارجية والداخلية، وقد كان تكرار أعضاء الجسم الخارجية كبيرا حيث وجدت 75 كلمة دالة عليه منها ما يأتي:

1– محمود درويش، ديوان مديح الظل العالي، المصدر السابق، ص 80.

2– محمود درويش: ديوان مديح الظل العالي. دار العودة، بيروت، لبنان، ط–2، 1978م: ص 05.

***اليـــــد:**

وهي "الكف.... وقال أبوا إسحاق اليد من أطراف الأصابع إلى الكف، وهي أنثى محذوف اللام، وقال ابن جني أكثر ما تستعمل الأيادي في النعم"[1]، فاليد هي العضو الذي يقوم بعدة وظائف كالقبض والاخذ والعطاء، ونجد كلمة (يد) تأخذ دلالات أخرى عديدة عن طريق المجاز مثل: "يد القوس أعلاها ويد السيف مقبضه ويد الرحى العود الذي يقبض عليه الطاحن واليد نعمة..."[2]، أما بالنسبة لدرويش في قصيدة مديح الظل العالي فقد تراوح استعمالها بين المعنى الحقيقي والمعنى المجازي غير المباشر، ومن أوجه استخدامه في القصيدة بقول الشاعر:

لاَ تُولِمْ لِبَيْرُوتَ النَبِيذَ – عَلَيْكَ أَنْ تَرْمِي غُبَارِي عَنْ جَبِينِكَ.
أَنْ تُدَثِّرُنِي بِمَا أَلِفَتْ يَدَاكَ مِنَ الحِجَارَةِ.[3]

جاءت كلمة (يد) هنا تدل دلالة حقيقية، حيث يتحدث درويش عن الإنسان الفلسطيني الضعيف الذي ألفت يداه وتعودت على حمل الحجارة للدفاع عن نفسها ومواجهة العدو الصهيوني، وذلك لأنها لا تملك سلاحا آخر تحمي به نفسها.

***الكـــف:**

هي "اليد والجمع أكفاف، ومن ذلك الكف للإنسان سميت بذلك لأنها تقبض"[4]، وقد تكررت هاته الكلمة في قصيدة مديح الظل العالي 7 مرات وهي مرتبطة ارتباطا وثيقا باليد، فإذا قلنا الكف قلنا اليد بالضرورة والمقصود من الكف في القصيدة أيضا اليد أي أن الجزء يدل على الكل ومن أمثلة توظيفها في القصيدة قوله:

نَامِي قَلِيلاً يَا ابْنَتِي
نَامِي قَلِيلاً
وَتَفَقَدِي أَزْهَارَ جِسْمِكِ، هَلْ أُصِيبَتْ؟
وأَتْرُكِي كَفِي، وَكَأْسِيْ شَاينَا، وَدَعِي الغَسِيلاَ،
نَامِي قَلِيلاَ

1– ابن منظور، أبو الفضل جمال الدين ابن مكرم: لسان العرب. طبعة بولاق، دار المعارف، بيروت، لبنان، 15 مجلد، مج2، 1979م، ص 437.
2– المرجع السابق، ابن منظور، أبو الفضل جمال الدين ابن مكرم، لسان العرب، ص 844.
3– محمود درويش، ديوان مديح الظل العالي، دار العودة، بيروت، لبنان، ط–2، 1978م، ص 14.
4– ابن منظور، أبو الفضل جمال الدين ابن مكرم، لسان العرب. طبعة بولاق، دار المعارف، بيروت، لبنان، 15 مجلد، مج2، 1979م، ص 256.

كُنَا نُحِبُّكِ يَا ابْنَتِي،
كُنَا نَعُدُّ عَلَى أَصَابِعِ كَفِّكِ اليُسْرَى مَسِيرَتُنَا.
نَامِي قَلِيلاً.[1]

***الجسم:**

وردت كلمة جسم 13 مرة للدلالة على جسد الإنسان مباشرة، حيث جاءت كلمة (جسم) " ...والجسم البدن، والجمع أجسام وأجسم"[2]، وقد قرنها محمود درويش بالقتيل، وهذا للدلالة على التدمير والتنكيل الذي يتعرض له الفلسطينيون من طرف جنود الاحتلال الإسرائيلي، حيث أصبح الجسم الفلسطيني لا قيمة له.

***الـــذراع:**

استعمل درويش كلمة ذراع 6 في القصيدة، والذراع هي "ما بين طرفي المرفق إلى طرف الإصبع الوسطى، والجمع أذرع"[3]، وقد جاءت كلها تقريبا في سياق الحرب والمواجهة بين الفلسطينيين والإسرائيليين ومن ذلك قوله:

حَاصِرْ حِصَارَكَ .... لاَ مَفَرَّ
سَقَطَتْ ذِرَاعُكَ فَالْتَقِطْهَا
وَأَضْرِبْ عَدُوَّكَ ... لاَ مَفَرَّ
وَسَقَطْتُ قُرْبَكَ، فَالْتَقِطْنِي.[4]

***الظـــهر:** "جمع أظهر وظهور، وهو ما يقابل البطن، وظهر الإنسان هو مؤخر الكاهل إلى أدنى العجز"[5]، وقد وردت في القصيدة 3 مرات وذلك للدلالة مباشرة على ظهر الإنسان، وإن كان الظهر يدل في الأغلب على شموخ الإنسان وعزته، إلا أن درويش في القصيدة يستعمله للدلالة على الضعف والانكسار حيث يقول:

ظَهْرِ إِلَى الحَائِطْ
الحَائِطِ السَاقِطْ![6]

1– محمود درويش، ديوان مديح الظل العالي، المصدر السابق، ص 31.
2– لويس معلوف، المنجد في اللغة والأعلام، المطبعة الكاثوليكية، بيروت، لبنان، مج1، ط–19، 2010م، ص 92.
3– ابن منظور، أبو الفضل جمال الدين ابن مكرم، لسان العرب. طبعة بولاق، دار المعارف، بيروت، لبنان، 15 مجلد، مج2، ص 569.
4– محمود درويش، ديوان مديح الظل العالي، دار العودة، بيروت، لبنان، ط–2، 1978م، ص 36.
5– لويس معلوف، المنجد في اللغة والأعلام، المطبعة الكاثوليكية، المرجع السابق، ص 482.
6– محمود درويش، ديوان مديح الظل العالي، دار العودة، بيروت، لبنان، ط–2، 1978م، ص 91.

أما عن مجموعة الأعضاء داخل جوف الإنسان فقد وردت بعدد 48 كلمة ومنها القلب والنفس والروح والدم والضلوع والفؤاد والرئتين .... ونذكر على سبيل المثال ما يأتي:

***القلـــب:**

جاءت كلمة (قلب) 13 مرة في القصيدة، والقلب من أكثر أعضاء الجسم كثافة من حيث الاستخدام لدى الشعراء المعاصرين، إذ يمثل مصدر المشاعر والأحاسيس المختلفة، وقد تراوح بين المعنى الحقيقي المباشر الذي يدل على عضو القلب مباشرة، وبين المعنى المجازي الذي يقصد به درويش الإنسان الفلسطيني الضعيف ويقول درويش في هذا:

وَانْتَصَرَ فِي مَا يُمَزِّقُ قَلْبَكَ العَارِي.[1]

*

الطَّائِرَاتُ تَعُضُنِي وَتَعُضُ مَا فِي القَلْبِ مِنْ عَسَلٍ.[2]

*

هَا هُنَا صَفْصَافَةٌ وَهُنَاكَ قَلْبِي.[3]

*

قَلْبِي قِطْعَةٌ مِنْ بُرْتُقَالٍ يَابِسٍ.[4]

*

لَيْسَ لِي قَلْبٌ لِأَخْلَعَهُ عَلَى قَدَمَيْكَ يَا وَلَدِي الصَغِيرْ.[5]

***الدم:**

ذكر 17 مرة في سياقات مختلفة، فمنها ما جاء في سياق مباشر للدلالة على دم الإنسان في معناه المادي، كما جاءت للدلالة على الألم والوجع كما يقول:

لاَ شَيْء يَكْسِرُنَا فِيمَا تَبَقَى مِنْ دَمْ فِينَا
آه يَا دَمَنَا الفَضِيحَة هَلْ سَتَأْتِيهِمْ غَمَامَا.[6]

1– المصدر السابق، محمود درويش، ديوان مديح الظل العالي ص 09.
2– نفسه، ص 30.
3– نفسه، ص 33.
4– نفسه، ص 54.
5– نفسه، ص 106.
6– نفسه، ص 09.

كما يقول أيضا:

هَذَا دَمِي دَمَكُمْ خُذُوه وَوَزِعُوه.[1]

***الـــروح:**

ذكرت كلمة الروح في القصيدة 11 مرة، وقد تعددت سياقاتها حيث يربط درويش الروح بالجسد، ويربط بين الروح ومقاومة العدو الإسرائيلي، تجري في دم الفلسطينيين مجرى الروح في الجسد ويقول درويش:

كُنْتُ وَحْدِي عِنْدَمَا قَاوَمْتُ وَحْدِي.

وِحْدَةُ الرُوحِ الأَخِيْرَة.[2]

ويقول أيضا:

هِيَ مَا تَبَقَى مِنْ حُطَامِ الرُوحِ لاَ.[3]

7. أسماء الأشخاص والأماكن:

وردت الأسماء في القصيدة في سياقات متباينة تحمل صيغا متنوعة وهذا يؤدي حتما إلى اختلاف الدلالة، ومن أمثلتها في القصيدة قول درويش:

أُنَادِي إِشْعِيَا: أُخْرُجْ مِنَ الكُتُبْ القَدِيْمَة مِثْلَمَا خَرَجُوا، أَزِقَّةٌ

أُورْشَلِيْمْ تُعَلِّقُ اللَحْمَ الفَلَسْطِينِيَّ فَوْقَ مَطَالِعِ العَهْدِ القَدِيمْ

وَتَدَّعِي أَنَّ الضَحِيَةَ لَمْ تُغَيِّرْ جِلْدَهَا

يَا إِشْعِيَا ... لاَ تَرْثِ.[4]

والملاحظ أنّ درويش في مديح الظل العالي يوظف أسماء الأعلام بكثرة مثل: (أيوب، العنقاء، الصحابة، آدم، اليهود، هيروشيما، إشعيا، أورشليم، فلسطين، بيروت، عمان، يافا، صبرا، شاتيلا، دير ياسين، الأندلس، ليبيا، حلب، ....).

1– المصدر السابق، محمود درويش، ديوان مديح الظل العالي، ص 98.

2– نفسه، ص 29.

3– نفسه: ص 36.

4– نفسه، ص 91.

فالغالب هنا أسماء الرسل والأنبياء المسلمين مثل: (آدم وأيوب)، وأنبياء ذكروا في التوراة مثل (إشعيا)، فقد استحضر الشاعر شخصية إشعيا التوراتية فيما تمثله من رمزٍ يعبر عن قسوة الحاضر الذي يعيشه الإنسان الفلسطيني المعاصر، وتجسيد استحضار الرمز التراثي لبشاعة اليهودي المحدث، حيث تتضح ملامح هذه البشاعة من خلال قول الشاعر "**أُنَادِي إِشْعِيَا**[1]**: أُخْرُجْ مِنَ الكُتُبْ القَدِيْمَة مِثْلَمَا خَرَجُوا، أَزِقَّةٌ أُورْشَلِيْمْ تُعَلِّقُ اللَحْمَ الفَلَسْطِينِيَّ فَوْقَ مَطَالِعِ العَهْدِ القَدِيمْ**"[2]، فهنا الشاعر يلح على استدعاء شخصية النبي إشعيا ليعكس من خلالها الغضب والدجر التي يعيشها حيث تظهر صورة اليهودي المعتمة واستدعاء إشعيا بصفته أحد أنبياء اليهود، والذي تضمن العهد القديم إذ عبر الشاعر عن فكرته في السطرين الأول والثاني بطلبه من إشعيا الخروج من الكتب القديمة ولعله يقصد بالكتب القديمة العهد القديم ليستدعي درويش مباشرة أورشليم ليحول الصورة المكانية الغابرة إلى صورة حاضرة يكشف من خلالها ممارسة المحتل في ذلك المكان مظهرًا بذلك صورة اليهودي العصري الذي يدعي أحقيته بالأرض الفلسطينية.

كما ورد في خضم القصيدة أسماء لمدن مثل: صبرا، شاتيلا، دير ياسين، كفر قاسم، يافا، وأسماء عواصم مثل بيروت، عمان، كما ورد أيضا أسماء لمدن وأماكن عبر التاريخ كالأندلس، قرطاج، قرطبة، أورشليم، طروادة، غرناطة، وسمرقند، دمشق، القاهرة، و....الخ، وجاءت الأعلام في هذه القصيدة متنوعة المصادر:

أ- تاريخ الشرق القديم والمستوحى من قصص الأديان القديمة (مريم، أيوب، إشعيا....)

ب- حضارات الشرق: (روما، الأندلس، ....)

ت- أسماء الأمم والاجناس: (الإغريق، العرب، اليهود، ....

1- المصدر السابق، محمود درويش، ديوان مديح الظل العالي، ص 91.

2- نفسه، ص 91.

♦ فلسفة الأرض والانتماء في شعر محمود درويش:

الأرض مفردة مكانية في شعر محمود درويش، تتردد إلى جانب مرادفاتها الوطن، التراب، وتدهر في سياقاتها الشعرية بكثافة متدفقة، حيث يبدأ مع بداية مشروعه الشعري ويستمر معه حتى الكلمة الأخيرة.

"هَذِهِ الأَرْضُ التِي تَمْتَصُ جِلْدَ الشُهَدَاءْ
تَعُدُ الأَرْضُ بِقَمْحٍ وَكَوَاكِبْ
فَاعْبُدِيهَا!
نَحْنُ فِي أَحْشَائِهَا مِلْحٌ وَمَاءْ
وَعَلَى أَحْضَانِهَا جُرْحٌ يُحَارِبْ"[1]

إنّ العلاقة بين الفلسطيني وأرضه قائمة على معادلة، فإنّ الفلسطيني يبدو أحق بالانتماء إليها من ذلك الغريب الذي لا يعرف أسماء أزهارها، ولا يشعر بنبض تربتها، لذلك يتقمص درويش في قصيدة (جواز السفر) صوت أيوب عليه السلام، ليصرخ باسم المعذبين والمحرومين من الانتماء.

"عَارٍ مِنَ الاسم مِنَ الانتماء؟
مِنْ تُرْبَةٍ رَبَيْتُهَا بِالْيَدَيْنِ؟
أَيُوبْ صَاحَ اليَوْمَ مِلْءَ السَمَاء
لاَ تَجْعَلُونِي عِبْرَةً مَرَتَيْنِ"[2]

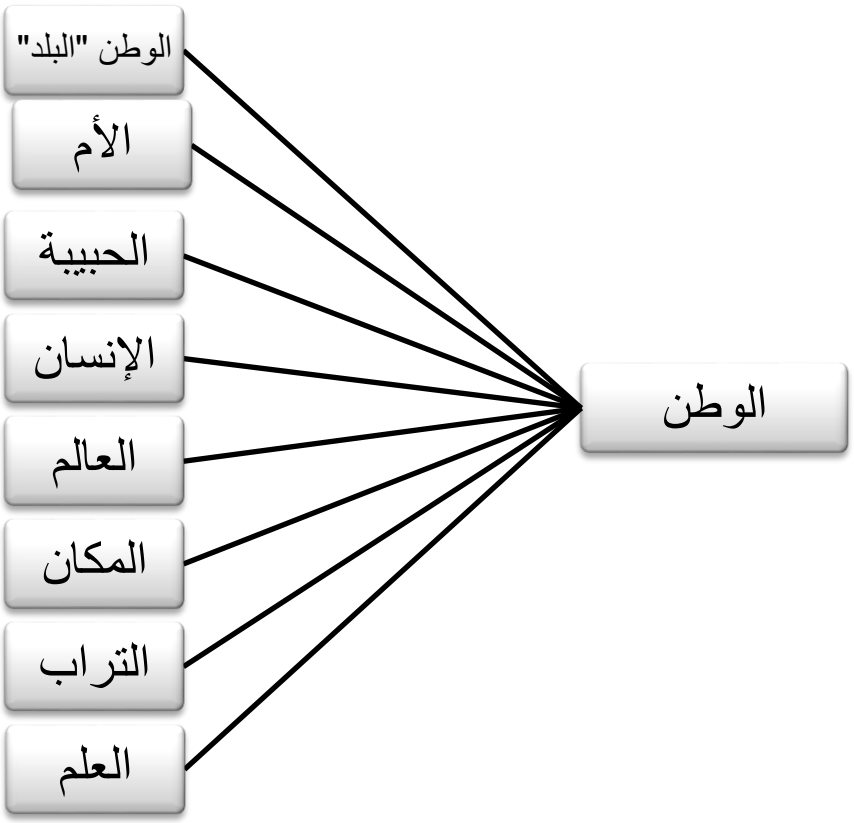
إنّ فلسطين "سيدة الأرض وأم البدايات وأم النهايات"[3]، لذلك فهي تستحق أن يبذل المرء في سبيلها كل غال ونفيس لأنه حينها يصبح جديرًا بالانتماء إلى ترابها. يقف محمود درويش في قصيدة مديح الظل العالي على محاور دلالية تأتي على أبرزها محور الأرض، وقد تكررت الأرض في دواوينه الأخرى مثل قصيدة "تلك صورتها وقصيدة هذا انتحار العاشق وقصيدة الأرض وقصيدة أحبك أو لا أحبك" وكأن الشاعر يريد أن يشيدّ لنفسه محطات دلالية عل طول طريقه الشعري، فيجد عندها متنفسا له يبث فيه ألامه وأحزانه وأماله وأحلامه، فإن هذا المحور يشكل البؤرة الدلالية للخطاب الشعري لدى درويش، فهو يتصل ببقية الموضوعات الأخرى ويولدها بشكل مباشر، وهذا ما يجعل من هذا الخطاب الشعري يعطيه أحقية التقدم على غيره، فإن الدوال التي تشكل هذا المحور "الأرض والوطن" يكاد المرء لا يستطيع حصرها لأن الشاعر

1– محمود درويش، ديوان محمود درويش، حبيبتي تنهض من نومها، دار العودة، بيروت، لبنان، ط–1، 1970م، ص 341.
2– محمود درويش، ديوان مديح الظل العالي، دار العودة، بيروت، لبنان، ط–2، 1978م، ص 309.
3– محمود درويش، ديوان محمود درويش، ورد أقل. دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، المغرب، ط–1، 1986م، ص 326.

قد أشرب المعنى الوطني معظم مفردات معجمه الشعري، فجاءت وطنية ينجذب إليها سواء بالإيحاء أو بالرمز.

إنّ الدوال التي تشكل هذا المحور تتمثل في الأرض، التراب، الطين، الرمل، الجبل، الحصى، الصخور، التلال، الحجر، الهضبة، القمم، البراري، السفوح، الوحل، الصلصال، اليابس، الكثيب، الربى، الذُرا، الثرى، وقد تكررت هذه الدوال في مجموعة دواوينه 977 مرة أي بنسبة 2.5% من مجموع مفردات دواوينه، وتكرر (دال) مفردة الأرض حولي 297 مرة أي 30% ومعنى ذلك أنها الكلمة المحورية أو النواة في هذا المجال الدلالي.

وإذا كان (دال)الأرض في المعاجم اللغوية يتحدد بـــ "الأرض التي عليها الناس .... أو الموضع والمكان .... أو أهل الأرض[1]"، فإنّ محمود درويش قد وسع من إطاره الدلالي، وأصبح يحمل في طياته مدلولات أخرى جديدة، أحددها على النحو التالي:



1– ابن منظور، أبو الفضل جمال الدين ابن مكرم، لسان العرب، 15 مجلد، مج2، طبعة بولاق، دار المعارف، بيروت، لبنان، 15 مجلد، مج2، 1979م، ص 570–571.

وهذه الدلالات على تنوعها، يجمعها مشترك دلالي واحد هو العطاء المتواصل، وإذا تتبعنا هذا المحور عبر الدواوين الشعرية تتكشف لنا تلك الدلالات[1]، دون غموض أو تشويش. فالأرض/ الوطن تفرزها الصياغة الشعرية المتمثلة في قول الشاعر:

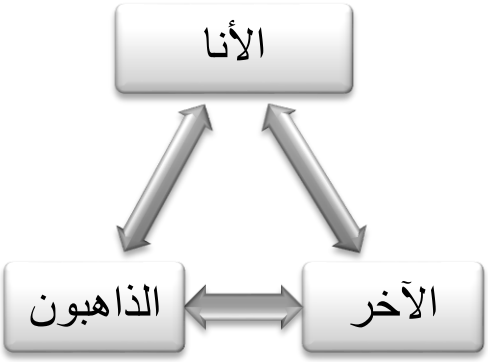
أَنَا الأَرْضُ....
يَأَيُهَا الذَاهِبُونَ إِلَى حَبَةِ القَمْحِ فِي مَهْدِهَا
أَحْرِثُوا جَسَدِي
أَيُهَا الذَاهِبُونَ إِلَى جَبَلِ النَارْ
مَرُوا عَلَى جَسَدِي
أَيُهَا الذَاهِبُونَ إِلَى صَخْرَةِ القُدْسِ
مَرُوا عَلَى جَسَدِي
أَيُهَا العَابِرُونْ عَلَى جَسَدِي
لَنْ تَمُرُوا
أَنَا الأَرْضُ فِي جَسَدِي لَنْ تَمُرُوا[2].

♦ جدلية الهوية والذات والآخر في قصيدة "مديح الظل العالي":

انصهر الشاعر محمود درويش مع الأرض حيث أنها أخذت مكانها في جسده وتبدأ الصياغة اللغوية في الكشف عن (دال) الأرض فلم يعد ذا دلالة عامة تعني المكان، وإنما أصبح ذا دلالة خاصة بالوطن – فلسطين–[3] من خلال تتابع بعض الألفاظ التي تحمل مدلولات وطنية مثل (حبة القمح/ جبل النار/ في نابلس/ صخرة القدس)، وتقوم هذه الصياغة بتحديد علاقة (الأنا) بالآخر/ الذاهبون[4]، وهي علاقة تلاحم وترابط تجعل من (الأنا) خادمة لتحقيق رغبات الآخر، فتسمح له بحرث الجسد، والوصول إلى غايته التي ينشدها، وقد صبغ الشاعر الأرض بصبغة وطنية جعلت الحديث يتحول من الأرض إلى الوطن، باختيار دوال بعينها ذات دلالة وطنية (حبة القمح/ جبل النار/ صخرة القدس)، وقد كان لاختيار دال (الذاهبون) دوره في تكثيف هذه الدلالة، حيث إنّ الذهاب يوحي بالحركة الداخلية، إذ لا يخرجعن إطار الوطن، ويشير

1– المرجع السابق، ابن منظور، أبو الفضل جمال الدين ابن مكرم، لسان العرب، ص 570–571.
2– محمود درويش، ديوان محمود درويش، الأعمال الكاملة. دار العودة، بيروت، لبنان، ط–1، 1986م، ص 630.
3– هندسة المعنى في الشعر العربي المعاصر، رسالة ماجستير، اعداد الطالب: محمد مراح، جامعة وهران، السانية، 2013م، ص 124.
4– أحمد مختار عمر، الدلالات الاجتماعية والنفسية لألفاظ الألوان في اللغة العربية، ضمن أعمال "الملتقى الدولي الثالث في اللسانيات". سلسلة اللسانيات، الجامعة التونسية، تونس، ع6، 1986م، ص 40.

من ناحية أخرى إلى استمرار وجود أصحاب الأرض وممارستهم لشؤون حياتهم الطبيعية، لذلك كرر الشاعر دال (الذاهبون) ثلاث مرات، يقف في كل مرة منه موقفا إيجابيا يؤكد العلاقة الوطنية بين الشاعر وشعبه.



وقد حرص على شحن الصياغة بنوع من التوتر الدلالي الناتج عن تقابل الأسماء والأفعال، فقد كانت منطقة الأسماء تأتي أولاً، ثم يتبعها الشاعر بمنطقة الأفعال، فيحيل بذلك الصياغة كلها إلى جو من التوتر الشمولي، وإزاء هذا الموقف الإيجابي الذي تتخذه (الأنا) (من الآخر/ الذاهبون) تأخذ موقفا مغايرا من (الآخر/ العابرون)[1] ترفض فيه الاستجابة لرغبته، والدال (العابرون) يفرز دلالة تتساوق مع موقف الشاعر منه، حيث إنه يشير إلى عدم الاستقرار، وإلى القدوم من الوطن آخر إلى جسد الشاعر، وإذا تذكرنا أنّ من أسماء اليهود (العبرانيين) فإنّ اللفظ يوحي مباشرة بدلالة عليهم، لذلك تقف (الأنا) منهم موقفا رافضا، ترفض فيه مرورهم، وتؤكد استمرار رفضها من خلال وسيلة تعبير (لن) تدل على النفي المؤبد، ومن هنا فإن حديث الشاعر عن الأرض كان نوعا من التوطئة لحديثه عن الوطن، ليصل في آخر الأمر إلى جعل دال (الأرض) رمزا للوطن.

وقد يأخذ دال الأرض مدلولاً آخر في معجم الشاعر، لتصبح الأرض هي الأم، إذ إنّ كليهما يعد مصدرًا للعطاء، يقول:

لِدِينـــي ... لِدِينـــــي
لأَعْرِفَ فِي أَيَّ أَرْضٍ أَموتُ
سَأُبْعَثُ حَيَّـــــــــــــا
سَلاَمٌ عَلَيْكِ وَأَنْتِ تُعدِّينَ نَارَ الصَّبـــــــاحِ،

1– ابن منظور، أبو الفضل جمال الدين ابن مكرم، لسان العرب، طبعة بولاق، دار المعارف، بيروت، لبنان، 15 مجلد، مج2، 1979م، ص 633.

سَلاَمٌ عَلَيْكِ ... سَلاَم عَلَيْـكِ
أَمَا آنَ لِي أَنْ أُقَدَّم بَعْض الهَدَايا إِلَيْـــــــــــكِ:
أَمَا آنَ لَي أَنْ أَعُودَ إِلَيْـــــــكِ؟
لِدِينِي لأشربَ مَنْكَ حَليبَ البِلاَد،
وأَبْقَى صَبِيًا على سَاعِدَيْكَ، وأَبْقَى صَبِيا
إلى أَبَدِ الآبِدِينَ رَأَيْتُ كَثِيرًا يأُمِي رَأَيْتُ.
لِدِينِي لأَبْقَى على رَاحَتَيْـــــــــــــكِ.[1]

تتحدد علاقة الشاعر ثمّ تذوب مع الأرض من خلال علاقة جدلية تتخذ من محوري الأخذ والعطاء مركزا للدوران، وهما يجسدان علاقة الأم ببنيها، وتبدو (الأنا) في حاجة ملحة إلى (الأنتِ/ الأم)، التي تملك وحدها القدرة على ميلاده، وإعطائه صفة الحياة، وتأخذ الأرض صفة الأمومة من الدلالة التي يفرزها الفعل المتكرر (لديني)، وقد رشَّح الشاعر المعنى بجملة أخرى، ترتبط بالحياة العامة للأم، (وأنت تعدين نار الصباح) ليجسد بها العطاء المتكرر الذي تهبه الأم لبنيها كل صباح.

عبر الشاعر بذلك كله بفعل طلبي حمله دلالة انفعالية قوية، ينطلق من ذات موجودة بالقوة لا بالفعل، موجودة في العالم الآخر غير المرئي، وقد حرصت الذات على أن تورد فعلين متماثلين متتابعين، ليس بينها سوى نقط مطبعية لتعطي القارئ برهة من التفكير والاستعداد لتلقي الموضوع، وقد التمست الذات سببًا لظهورها، وهو الخروج من عالم الجهل بالذات ومصيرها إلى عامل المعرفة والبقاء، فبدأت علامات الظهور تتجلى من خلال الصياغة باستخدام ثلاثة أفعال متعاقبة مسندة إلى ضمير المتكلم (لأعرف – أموت – سأبعث)، وما إن نتقدم مع الصياغة حتى تتجلى الغاية الحقيقية من هذا الميلاد، وهي غاية إيجابية تتصرف من (الأنا) إلى (الأنت)[2] إذ إن ظهورها لم يكن لتحقيق أهداف ذاتية، وإنما لتقديم (بعض الهدايا) إلى الآخر، والتي لم تكن سوى تقديم الذات نفسها، ولكي تحفظ (الأنا) الاستمرارية لنفسها والبقاء، لجأت إلى نوع معين من الغذاء يحفظ لها البقاء في سن معين، وهو سن الصبا الذي يموج بالحيوية والنشاط.

وقد كان لإضافة الـ(حليب) إلى (البلاد) دوره في جعل البلاد مرادفا للأم عند الشاعر، وجعلها المحور الذي تدور حوله الصياغة، واستمرار في عملية الإقناع بالظهور، استدعت الحاجة إلى أن تعود (الأنا) إلى الماضي، لتكشف عن عذاب نفسي عاشته بعيدا عن (الأنت) الأم، ولذلك فهي تلح على الخروج

1– محمود درويش، ديوان محمود درويش، ورد أقل. دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، المغرب، ط–1، 1986م، ص 63.
2– المرجع السابق، أحمد مختار، الدلالات الاجتماعية والنفسية لألفاظ الألوان في اللغة العربية، ص 40.

والظهور بتكرار فعل الأمر (لديني) أربع مرات والذي أشبع الدلالة توترا لم تخف حدته إلا بانتهاء السطر (لأبقى على راحتيك)، وبذلك تكتمل صفة الأمومة للأرض فهي (تلد –تشعل النار في الصباح –تدر الحليب –تحمل على راحتها).

وبهذه الصفات استطاع الشاعر أن يجعل من أرضه أُمًا تتمتع بكل صفات الأمومة، ويصبح (دال) الأم عنده معادلا موضوعيا للأرض، تباينت رؤية درويش للأرض حيث اتسعت لتشمل المحبوبة وتصبح الأرض هي الأم، هي المحبوبة:

الأَرْضُ، أُمِ أَنْتِ عِنْدِي أَمْ أَنْتُمَا تَوْأَمَـــــــانْ
مِنْ مَدِّ لِلْشَمْسُ زَنْدِي؟ الأَرْضُ، أَمْ مَقْلَتَـــانْ
سَيَـــانْ سَيَـــانْ .... عِنْدِي
إِذَا خَسِرْتُ الصَدِيْقَةُ فَقَدْتُ طُعْمَ السَنَابِل
وَإِنْ فُقْتُ الحَدِيْقَـــةُ ضَيَعْتُ عَطْرَ الجَدَائِلْ
وَضَـــاعَ حُلْـــم الحَقِيْقَـــةُ.[1]

بدأت التساؤلات التي تفرز جوا من الحيرة، واختلاط الأمور على الذات المتكلمة، وتعكس نمطا تقابليا، طرفيه الأرض/ الحبيبة، ويقف هذان الطرفان من ناحية أخرى في مقابل الذات التي ظهرت في الصياغة متأخرة عنهما (عندي)، وقد برزت الأرض أولاً لتحتل مركز الصدارة، وتقف بمفردها في الطرف المقابل للذات، في حين جاءت الحبيبة (أنت) متوسطة بينهما، مما فرض عليها أن تنضم في نهاية السطر إلى أحد طرفي المعادلة، وتأخذ شكلا وحدويا مع الموضوع (الأرض)، وقد حرص الشاعر على أن يبقى على هذا الشكل الوحدوي، باستخدام الجملة الإسمية التي توحي بالثبات والدوام (أنتما توأمان).

وتعود (الأنا) للتساؤل مرة ثانية لعلها تخرج من حيرتها، فتصل إلى النتيجة الأولى التي تتساوى فيها الأرض والحبيبة، لكن هذا التساوي لم يعطها الحق في التخيير، أو الانضمام إلى أحد الطرفين دون الآخر، فهما بمثابة وجهين لورقة واحدة، لا يستطيع المرء الفصل بينهما، وفقد أحدهما رهين بفقد الآخر، وبه تضيع الحقيقة، فإن الصياغة اللغوية هنا تحمل في ثناياها دلالات غائبة عن النص، تستدعي جانبا من التمييز بين معشوقتيه الأرض/ الحبيبة، فإن الشاعر يحاول أن يسد كل فرق بينهما، ويقطع حبل التوهم الذي يشي بذلك.

1– محمود درويش، ديوان محمود درويش، ورد أقل. دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، المغرب، ط–1، 1986م، ص 185.

آهْ يَا جُرْحَى المَكَابِرْ
وَطَنِي لَيْسَ حَقِيْبَة
وَأَنَا لَسْتُ مُسَافِرْ
إِنَنِي العَاشِقُ وَالْأَرْضْ حَبِيْبَةِ![1]

نلاحظ هنا نوع من الانقسام الداخلي للذات، حيث أصبحت مدارا للحوار بينها وبين جرحها، وقد استخدم الشاعر وسيلتين تعبيريتين تعكسان تمزق ذاته الداخلية المتكلمة هما: اسم الفعل (آه) الذي يعكس ألما داخليا استدعى بروزه أول الصياغة، والنداء (ياجرحى) ليؤكد ذلك التفتت الداخلي، ولجوء الشاعر إلى وسيلة النداء (يا) دون غيرها يسمح له باستدعاء الجرح من أعماق نفسه، ليخبره بالواقع الذي يمنعه من السفر، وهو واقع العشق، الذي يمثل فيه (الشاعر/ العاشق) أحد طرفيه و(الأرض/ المعشوقة) الطرف الآخر.ولكن إذا كان صوت (الأنا) قد علا في هذه الأسطر، فإنه قد يختفي أحيانا ليعلو صوت ألـــ(هي) ويصبح التوحد في الأرض غاية يسعى إليها الاثنان معا:

حَبِيْبَتِي، سَأَبْكِي عَلَيْكِ عَلَيْكِ
لِأَنَكِ سَطْحٌ سَمَائِي
وَجِسْمِي أَرْضُكِ فِي الْأَرْضِ
جِسْمِي مَقَام.[2]

تبدأ القصيدة بالمنادي (حبيبتي) مع اختفاء أداة النداء من الصياغة، واختفاؤها يوحي بالتلاحم بين طرفي النداء (الحبيب/ الحبيبة)، كما أنّ الصياغة تفرز علاقة التوحد في شكل جدلي بين الذات والموضوع، وتأخذ شكلاً أوسع لا يقتصر على عالم الأرض، بل يصعد ليشمل عالم السماء والكواكب، ويصبح كل منها في حاجة إلى توحد مع الآخر، لأنّ المنفعة قائمة بتحققه، وإذا كانت الأسطر تعكس لنا على مستوى معين صفة التوحد بين الشاعر ومحبوبته، فإنها تعكس على مستوى آخر صفة التوحد بين عالم الإنسان وعالم الطبيعة، (فالأنا/ المحبوبة) توحدت مع عالم الأرض، في مقابل توحد (الأنت/ الشاعر) مع عالم السماء، وبذلك تصبح الأرض والمحبوبة في علاقة متبادلة، تتوارى معها كل الفوارق والحدود، فتكون الأرض

1–المصدر السابق، محمود درويش، ديوان محمود درويش، ورد أقل ، ص 247.

2–محمود درويش، ديوان محمود دروش، حصار لمدائح البحر. دار العودة، بيروت، لبنان، ط–2، 1985م، ص 180.

هي الحبيبة، والحبيبة هي الأرض[1].وصفة التوحد بين الأرض والآخر، أصبحت ملازمة للشاعر في كل محسوساته، إلى أن وصلت إلى مرحلة من العشق الصرفي، الذي تفنى فيه (الأنا) العاشقة في (الأنت) المعشوقة، يقول درويش:

أَنَا الْأَرْضُ

وَالْأَرْضُ أَنْتِ

خَدِيْجَةُ إِلَّا تَغْلَقِي البَابَ

لَا تَدْخُلِي فِي الغِيَابِ

سَنَطْرُدُهُمْ مِنْ إِنَاءِ الزُّهُورِ وَحَبْلِ الغَسِيْلِ

سَنَطْرُدُهُمْ عَنْ حِجَارَةِ هَذَا الطَرِيْقُ الطَوِيلُ

سَنَطْرُدُهُمْ مِنْ هَوَاءِ الجَلِيْلِ.[2]

1– ينظر، اعتدال عثمان، نحو قراءة نقدية إبداعية لأرض درويش، مجلة فصول، عدد: 1، مجلد 5، أكتوبر–ديسمبر 1984م، ص 93.

2– محمود درويش، ديوان محمود درويش، ورد أقل. دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، المغرب، ط–1، 1986م، ص: 618.

ولعل خديجة إشارة إلى رمز تاريخي عربي ديني مأخوذ من تاريخنا الإسلامي يشير إلى السيدة (خديجة رضي الله عنها) التي ساندت (محمد رسول الله صلى الله عليه وسلم) في دعوته، وبهذا الرمز يستنهض الأمة العربية التي يرجوها ألا تسد الباب، ولا تتأخر عن الوقوف إلى جانب معاناة الفلسطينيين على هذه الأرض.

وهو متفائل بالنصر حيث تكررت جملة (سنطردهم) في المقطوعة ثلاث مرات حيث يأكد على حتمية النصر. وظل درويش مصرًا على التمسك بالأرض، ولذلك يأكد على استمرارية الكفاح الفلسطيني ضد الاحتلال. وتوحد الشاعر بالأرض من جانب، وبالشعب من جانب آخر، يقودنا إلى تفسير ظاهرة أسلوبية لدى الشاعر، تتمثل في ظهور (الأنا)[1] بشكل بارز، وهو بروز لا يمكن تفسيره إلا في ضوء هذه العلاقة التي تنوب فيها (الأنا) عن الـــــ (نحن) في خطابه الشعري.

وإذا كان الخطاب الشعري الدرويشي يتمحور حول توحد الأنا بالأرض، فإنه في المقابل يحاول أن يوسع الفجوة بين الأرض والآخر، وقطع أي صلة تربط بينهما، أو تبرر وجوده فيها، وقد سلك الشاعر في سبيل ذلك سبلا مختلفة، جاء بعضها على شكل اعتراف ذاتي من (الآخر) بانقطاع تلك الوشائج، هو اعتراف تتبدد معه كل الأوهام والاحتمالات:

سَأَلْتُهُ: وَالْأَرْضُ؟
قَالَ: لَا أَعْرِفُهَا
وَلَا أَحُسُ أَنَهَا جِلْدِي وَنَبْضِي
مِثْلَمَا يُقَالُ فِي الْقَصَائِدْ
وَكُلُ مَا يَرْبِطُنِي بِالْأَرْضِ مِنْ أَوَاصِرِ
مَقَالَةٌ نَارِيَةٌ .... مُحَاضَرَةٌ!
قَدْ عَلَّمُوْنِي أَنْ أُحِبَّ حُبَّهَا
وَلَمْ أَحُسُ أَنَّ قَلْبَهَا قَلْبِي
وَلَمْ أَشُمُ العُشْبِ، وَالجُذُورِ، وَالغُصُونِ.[2]

1– جورج سانتيانا، الإحساس بالجمال، تخطيط النظرية في علم الجمال، ترجمة: محمد مصطفى بدوي. المركز القومي للترجمة، مصر، ط–1، 1900م، ص 150.

2– محمود درويش، ديوان محمود دروش، حصار لمدائح البحر، دار العودة، بيروت، ط–2، 1985م، ص 195.

وهذه الأسطر تفرز تجربة من نوع آخر مع الأرض، تقوم عندها الذات المتكلمة مقاما سلبيًا من الموضوع، إذ إنها تعيش معه تجربة قائمة على التفكك والتناقض، فليس بينهما سوى علاقات عدائية سلطوية، تزيد من اتساع الفجوة بينهما دون أن تضيق، وعلاقة الذات بالموضوع ليست نابعة من داخله، بل هي مفروضة عليه من الخارج (قد علّموني أن أحب حبها)، وبذلك فإن الصلة الحقيقية تكون معدومة بينهما، وبالمقابل فإن السطور تستحضر معها دلالة غائبة عن الصياغة، تتمثل في الذات التي عرفناها من قبل، والتي حددت علاقتها مع الأرض بـــ (أنا العاشق الأبدي السجين البديهي).

وقد يتخذ (دال) الأرض عند درويش مدلولاً آخر، ليعني الأرض/ العالم، يقول:

فَكُلُ تَمَرُدٍ فِي الْأَرْضِ
يُزَلْزِلُنَا
وَكُلُ جَمِيْلَةٍ فِي الْأَرْضْ
تُقَبِلُنَا
وَكُلُ حَدِيْقَةٍ فِي الْأَرْضْ
نَأْكُلُ حَبَةٍ مِنْهَا
وَكُلُ قَصِيْدَةٍ فِي الْأَرْضْ
إِذَا رَقَصَتْ نَخْاصَرُهَا
وَكُلُ يَتِيْمَةٍ فِي الْأَرْضْ
إِذَا نَادَتْ نُنَاصِرُهَا.[1]

تحمل الأسطر دلالة كلية لعلاقة الشاعر بالعالم، بحيث يصبح ارتباطه به ارتباطا عضويا، وتبرز الذات المتكلمة بروزا قويا على مستوى الصياغة، متمثلة في الضمير المتصل (نا) الذي يتكرر في جميع المقاطع اللغوية[2]، وحضورها على مستوى الصياغة يعكس بالمثل حضورها على مستوى الدلالة، وبتقدمنا مع الصياغة رأسيا فإننا نرصد تقابلا بين (نحن) و(الموضوع) حيث إنّ الطرف الأول جاء ثابتا ومتكررا بصورة واحدة، بينما الطرف الثاني كان يتغير ويتبدل مع كل مقطع ليشمل الـ (تمرد –جميلة –حديقة – قصيدة –يتيمة) وهذا التقابل شحن الصياغة بتوتر دلالي، وأعطى الموضوع صفة شمولية، تتساوق مع

1– المرجع السابق، ص 150.

2– روبرت شولز، السمياء والتأويل. ترجمة: سعيد الغانمي، المؤسسة العربية للدراسات والنشر والتوزيع، بيروت، لبنان، ط–1، 1994م، ص 88.

مدلول الأرض في عمومه وإذا كان الموضوع يتغير، ويتبدل مع كل مقطع، فإن البعد المكاني (الأرض) ظل ثابتا ليزيد من تكثيف الدلالة، وتركيزها في مساحة محددة تتسع لذلك التغير.

وقد حرص الشاعر على استخدام الدال (كل) في جميع المقاطع حيث تكرر خمس مرات مع بداية كل مقطع، ليعبر من خلاله عن شمولية إحساسه لكل الأحداث، وزاد من هذه الشمولية بإضافة (كل) إلى الموضوع الذي جاء نكرة في كل المقاطع، وتقديم الموضوع في الصياغة على استجابة الشاعر له أو انفعاله به، يعكس أهمية القصوى التي دفعت الشاعر إلى تقديمه إلى صدر المقطع، ليكون ما بعده ناتجا عنه، ومرتبطا به.

من هنا يقودنا تتابع الأحداث وتنوعها في الصياغة من المفهوم الضيق للأرض إلى المفهوم الشمولي الواسع، لتصبح الأرض هي العالم نفسه باتساعه وتباعد أطرافه، وإذا كان الشاعر ينطلق مع أرضه في عناق من الحب والتلاحم، فإنه في المقابل قد يحدث انفصام وتنافر بين الذات والأرض الأخرى، وهنا يأخذ (دال) الأرض مدلولا آخر يشير إلى المكان، أو الموضع خارج الوطن.

تَضِيْقُ بِنَا الْأَرْضُ تَحْشُرُنَا فِي الْمَمَرْ الْأَخِيْرْ.
فَنَخْلَعُ أَعْضَاءْنَا كَيْ نَمُرُ وَتَعْصُرُنَا الْأَرْضُ.
يَالَيْتَنَا قَمْحَهَا كَيْ نَمُوْتُ وَنَحْيَا وَيَالَيْتَهَا أُمُنَا لِتَرْحَمْنَا أُمُنَا.
لَيْتَنَا صُوَرُ لِلْصُخُورْ الَّتِي سَوْفَ يَحْمِلُهَا حِلْمُنَا مَرَايَا.[1]

تنم الصياغة اللغوية عن موقف تراجيدي تعيشه الذات –الناطقة بصوت الجماعة– في علاقتها مع العالم خارج أرضها، وهو موقف أفرزته الصياغة من خلال أربعة أفعال مضارعة مشحونة بطاقة انفعالية قوية (تضيق – تحشرنا – فنخلع – تعصرنا)، وقد جاءت جميعها بصيغة المضارعة، لتعطي الحدث صفة التجدد والاستمرارية، وقد حرص الشاعر على استخدام ضمير المفعولين (نا) ليعطي الموقف صفة شمولية، أو أن ما تواجهه الذات المتكلمة من تحدٍ وعذاب كان له ما يبرره –على مستوى الصياغة على الأقل– بعد أن انقطعت علاقة الترابط بين الذات والموضوع، وهذا الموقف السلبي الذي تتخذه الأرض من (الأنا) يقودنا إلى دلالة جديدة لها ليست هي (الأرض/ الوطن) وإنما هي (الأرض/ المكان) خارج الوطن، وفي مقابل

1– محمود درويش، ديوان محمود درويش، ورد أقل، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، المغرب، ط–1، 1986م، ص 18.

ذلك تبرز (الأرض/ الوطن) من خلف الصياغة بموقفها الإيجابي من الذات؛ لتشحن الصياغة بطاقة تعبيرية مكثفة تؤثر في نفس المتلقي، فتدفعه إلى الانضمام إلى (الأنا) للمساهمة في إخراجها من أزمتها ومأساتها.

وقد تأتي الأرض في موضع آخر من الخطاب الشعري بمعنى التراب، ويصبح حضور التراب في الصياغة إشارة إليها يقول محمود درويش:

هَذَا الْتُرَابُ تُرَابِي
وَهَذَا الْسَّحَابُ سَحَابِي
وَهَذَا جَبِينُ خَدِيْجَةُ.[1]

تبدأ الأسطر باسم الإشارة، الذي يحمل دلالة القرب بين الذات والموضوع، وهو قرب قد تمثل واضحًا على مستوى الصياغة في إسناد التراب إلى (ياء) المتكلم، ليصبح الموضوع جزاءًا من الذات، وإذا ما تحركنا مع الصياغة رأسيًا، فإن التراب في الأسفل يأتي مقابل السحاب في الأعلى، وإذا كان التراب بديلاً تعبيريًا عن الأرض، والسحاب بديلاً تعبيريًا عن السماء، فإن الذات تمتلك الأرض والسماء، لتشكل منها وطنًا كاملاً متمثلاً في (جبين خديجة) في السطر الثالث. إذ إنّ خديجة تحمل دلالة رمزية للوطن(فلسطين)، وبذلك فإن دلالة التراب تتطابق مع دلالة الأرض، ويصبح الاثنان عند الشاعر بدلالة واحدة.

وفي مقابل هذه الدلالات الحسية للأرض (الوطن –الأم–الحبيبة) نجد درويش قد حاول أن يبني معادلاً تجريديًا للأرض، فإذا كانت الأرض في الواقع قد انسحبت من تحت قدميه، وأصبح هائمًا على وجهه في غير الأرض، فإنه يواجه هذا المصير مواجهة فنية، من خلال عالمه الشعري، فيشيدُ فيه البديل الموضوعي الذي لا تحده حدود، وإنما حدوده قد ارتسمت في الذهن، وانطبعت على مساحة الورق، وبذلك يميل الشاعر إلى الدخول في حلم ذهني يسعى إلى تحقيقه، ويصبح الحلم عنده معادلاً موضوعيًا للأرض.

تُخَالِفُنَا الرِّيحُ، رِيحُ الجنوب
تُحَالِفُ أَعْدَاءَنَا، والمَمُرُّ يضيق.
فَنَرْفَعُ شَارَاتِ نصرٍ أَمَامِ الظَّلاَمِ،
لَعَلَّ الظَّلاَمَ يُضِيءُ ....
وَنَسْرو على شَجَرِ الحُلْمِ.

1– محمود درويش، ديوان محمود درويش، حصار لمدائح البحر، دار العودة، بيروت، لبنان، ط–2، 1985م، ص 629.

يَا آخرَ الأرْضِ – يَا حُلْمَنَا
الصّعْبَ هَلْ تَسْتَمِرُّ؟[1]

إنّ (الأنا) يظهر في صراع قائم مع مكونات الطبيعة، والتي اتخذت من (الأنا) موقفًا سلبيًا مناقضًا لموقفها من الطرف الآخر (الأعداء)، وإذا كان (الممر) بديلاً تعبيريًا عن الأرض من خلال علاقة (الكلية والجزئية) فإنّ ذلك يكشف عن تحالف كل قوى الطبيعة ضد (الأنا) ووقوعها بمفردها في مواجهة مصيرها، ولذلك تحاول أن تواجه هذا التحدي بالهروب إلى عالم الحلم، وتحقيق بعض الانتصارات على واقعها المر، التي من شأنها أن تساهم في بلوغ الحلم الذي تسعى (الأنا) إليه هو الأرض/ الوطن، ولكن الحلم يبدو – كذلك بعيد المنال، إذ إنه يقف في نهاية الأرض، وتصبح الأرض حلمًا صعب التحقيق.

وقد كان لتوظيف أسلوب التمني (لعل الظلام يضيء) من قبل الشاعر ما يوحي بضآلة انتصاراته، أو بطء حركته نحو تحقيق ذلك الحلم، ولذلك يرتفع صوت (الأنا) بالتساؤل المشبع بالتمني عن استمراره، وقد استغل الشاعر وسيلة تعبيرية مؤثرة (ياء النداء) تدل على بعد المنادى، وبع الوصول إليه.

وحرص الشاعر على بلوغ حلمه يدفعه إلى أن يبقى في حالة حلم مستمر، لا يريد أن يفيق منه يقول:

وَيَا أَيُهَا الْوَطَنُ الْمُتَكَرِرْ فِي الْأَغَانِي وَالْمَذَابِحِ
كَيْفَ تَتَحَوَلُ إِلَى حُلْمٍ وَتَسْرِقُ الدَهْشَةِ
لِتَتْرُكِنِي حَجَرًا
لَعَلَكَ أَجْمَلُ فِي صَيْرُورَتِكَ حُلْمًا
لَعَلَكَ أَجْمَلُ! .....[2]

يستهل هذه الأسطر بأداة النداء التي تستحضر المنادى على سطح الصياغة، والنداء من شأنه أن يعكس علاقة سلبية–إيجابية بين (الأنا) و(الآخر)، ولكن عندما نتحرك مع الصياغة أفقيا، يتبدى لنا تعاطف (الأنا) مع الموضوع ورغبتها في أن تبقى علاقتها به علاقة حقيقية وواقعية، ولذلك فهي تستنكر صفة التحول التي آل إليها الوطن.

وعلى صعيد ثان يبدو لنا الوطن منقسما بين عالمين متناقضين هما: عالم الفرح (الأغاني) وعالم الألم (المذابح)، ووقوعه –الشاعر– بينهما كفيل بأن يدفعه إلى التخلص منهما معا، والاختفاء في عالم آخر نقيض لهما هو عالم (الحلم) كبديل لعالم الواقع، وتبرز (الأنا) بشكل واضح في الصياغة من خلال

1– محمود درويش، ديوان محمود درويش. ورد أقل. دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، المغرب، ط–1، 1986م، ص 35.
2– المصدر السابق، ديوان محمود درويش. حصار لمدائح البحر، ص 370.

ضمير المتكلم (الياء) كي تثور على هذا التحول وتستنكره، ولكن ما إن تعودْ إلى هدوئها وتوازن بين النقيضين الواقع/ الحلم، حتى تتراجع وترى في تحوله حلمًا شيئًا جميلاً.

وإذا كان الحلم –في الواقع– شيئًا وهيمًا لا أساس له، فإنه عند محمود درويش أكثر صدقًا من الواقع ذاته.

قَالَ إِنْ جِئْنَا إِلَى أُوْلَى المُدُنْ
وَجَدْنَاهَا غِيَابًا
وَخَرَابًا
لاَ تُصَدِّقْ
لاَ تُطَلِّقْ
شَارِعًا سِرْنَا عَلَيْهِ ... وَإِلَيْهِ

تَكْذِبْ الأَرْضُ وَلاَ يَكْذِبُ حُلْمٌ يَتَدَلَى مِنْ يَدَيْهِ.[1]

هنا تظهر السطور ذلك الحوار الداخلي بين الذات والآخر، وهو حوار يجسد الانقسام الذي تعيشه الذات بين محوري الصدق والكذب. فبينما تبدو المدينة خربة وخاليا من أهلها في الواقع، نجد (الأنا) تهرب من هذا الواقع لتلجأ إلى عالمها الآخر الذي تعيش فيه، فتظل في حالة حلم مستمر.

إن الوطن الذي كونته مخيلة درويش الشعرية، هو وطن ذهني شعري، وعلى رغم من أن هذا الوطن الجديد أو (الحلم الصعب)،فإنه لا يختلف عن الوطن الأم في شيء إلى درجة أن المتلقي لا يشعر بهذه الازدواجية إلاّ بعد متابعة متأنية لأعماله الشعرية، فالسمات (الطبوغرافية) لهذا الوطن الذهني تتناثر على مساحة الورق، منذ أول ديوان أنتجه إلى آخر ديوان، وهي بمثابة شذرات من مرايا مهشمة، يستطيع القارئ –بتجميعها– أن يكون صورة صادقة للوطن/ الأم، بسهوله وجباله، وأوديته وتلاله، ونبتاته وورود وأشجاره، وترابه، وصخوره وأحجاره، وأنهاره وبحيراته وبحاره، وقدسه وجليله وإنسانه، وسأتعرض لهذه السمات ومدلولاتها في المحاور الدلالية القادمة.

1– محمود درويش، ديوان محمود درويش، أغنية هي أغنية، دار الكلمة للنشر، القاهرة، مصر، ط–1، 1986م، ص 77.

♦ الأرض من خلال النبات أنموذجا في قصيدة "مديح الظل العالي":

إنّنا لجد أن محور النبات والشجر يرتبط ارتباطا عضويًا بمحور الأرض، حيث إنهما يمثلان خطين دلاليين متكاملين، ويكونان معا دائرة دلالية واحدة، تتصل بغيرها من الدوائر الدلالية الأخرى، ولكني جعلته مستقلا، نظرًا لارتفاع نسبة تردد مفرداته، التي تبلغ حوالي (132) مفردة، وإذا كان عدد القصائد في الأعمال يبلغ (264) قصيدة، فإن نسبة التردد تبلغ خمسة مفردات لكل قصيدة تقريبا، مع مراعات ارتفاع هذه النسبة في بعض القصائد، وانخفاضها في قصائد أخرى، ومن ثَمَّ فإن محور النبات يزيد من حيث الكم عن محور الأرض بحولي (333) مفردة، وإن كان لا يحتل الأهمية التي يحتلها الثاني في إنتاج الدلالة.

ودوال هذا المحور انتشرت على مساحة الدواوين انتشارًا واسعًا، ولعبت دورا بارزا في توجيه الخط الدلالي داخلها، بحيث جعلت القصائد – على اختلاف مضامينها – مصبوغة بصبغة نباتية وطنية ثابتة. ويدور محور النبات والشجر حول مجموعة من الدوال التي ترددت في الدواوين[1]، وهي (الحقول – الزرع – البستان – جنة – كرم – غابة – الأشجار – السنديان – زهر – الحبق – النوار – التوت – السنابل – القمح – اللوز – براعم السفرجل – زهر العباد – خروب – فستق – حبوب – خضار – البيارة – عود – الحنظل – الليمون – فلفل – زبيب – خميلة – مرج – بلوط – اللوتس – بذرة – كمثرى – التبغ – البصل – البطاطا – زعتر – البن – السريس – الشمندر – البطيخ – البرقوق – الذرة – الدفلى – الأبنوس – الموز –...إلخ). وتعدد الدوال داخل المحور يقودنا إلى ملاحظتين هامتين هما:

1– أن الدوال داخل الدواوين غطت بتنوعها البيئات النباتية –على اختلافها– في فلسطين، فقد تجلت نباتات البيئة الصحراوية متمثلة في (الحنظل – الصفصاف – عوسجات – جميزة – خروب – نخيل – زنبقة)، والنباتات الجبلية مثل (السرو – الصنوبر – الحبق – الزعتر – الزيتون) والنباتات التي تنمو في السهول، وهي كثيرة مثل: (الزرع – الكروم – الزهر – القمح – الرمان – التين – البرتقال)، كذلك هناك النباتات التي تنمو في المناطق الحارة (الأغوار) مثل: (القطن – الموز– البلوط).

2– إنّ هذه النباتات تنقسم من الناحية الدلالية إلى قسمين:

الأول: نباتات ذات دلالة تاريخية تراثية، ترتبط بفلسطين منذ زمن بعيد مثل: (الزيتون – الجميز – الخروب – التوت – البرتقال).

الثاني: نباتات ذات دلالة متطورة مثل: (اللوز –الخوخ –العنب –الذرة –القمح –الورد)، ومن ثم فإن الشاعر قد قصد هذا التعدد النباتي في أشعاره قصدا، ليصل من خلاله إلى تشكيل وطن داخل الشعر،

1– شاكر النابلسي، مجنون التراب، دراسة في فكر وشعر محمود درويش، المؤسسة العربية للدراسات، بيروت، لبنان، ط–1، 1987م، ص 389.

يماثل وطنه الحقيقي بكل جزئياته، إنها نباتات ذات تاريخ طويل، تشهد بوجوده، وتبدد الشكوك التي تثار حول هويته[1] ويقول:

جُذُوْرِي ....
قَبْلَ مِيْلاَدْ الْزَمَانِ رَسْتُ
وَقْبلَ تَفْتَحْ الْحَقْبَ
وَقَبْلَ الْسُرُو وَالْزَيْتُونِ
.... وَقَبْلَ تَرَعْرُعْ العُشْبِ.[2]

تناولت الأسطر في ملطعها بما يدل على ثبات (الأنا) واتصاله بالموضوع، بإضافة (جذور) إلى ضمير المتكلم، وبها تضيق المسافة بين الذات والموضوع، ويصبح اتصالهما على المستوى اللغوي دليلا على تلاحمها على المستوى الفعلي. وقد خصص الشاعر السطر الأول للكلمة بمفردها (جذوري) كي يجعلها المحور الذي تدور حوله الصياغة، ونقطة الانطلاق في تتبع الدلالة. وقد ترك نقطا مطبعية تسمح بإفراز دلالات أخرى مرتبطة بها. وزيادة في إلقاء الضوء على الموضوع عزل المفردة (جذوري) عن موقعها النحوي، مما يجعل المتلقي يمعن النظر فيها، ويتوقف عندها ليتحسسها في ذاتها أولا، ثم في دلالتها ثانيا، ولا تكتمل تلك الدلالة إلا بعد الوصول إلى السطر الثاني الذي يرتبط بالأول ارتباطا نحويا ودلاليا، ومما يلاحظ على الصياغة أن الشاعر قد سعى إلى تحقيق خارج حدود الزمان، ذلك الخروج الذي تحقق على المستوى الدلالي (قبل ميلاد الزمان) وعلى المستوى التركيبي، حيث إنّ الشاعر استغل الصيغة الاسمية – الخالية من الدلالة الزمنية– وغلبها على الصيغة الفعلية، فلم يرد في الأسطر سوى فعل واحد (رست) يدل على العمق الزمني، الذي يصل إلى ميلاد الزمان، وبتكرار ظرف الزمان (قبل) أربع مرات أعطى بعدًا طويلا للماضي، تغيب فيه ذاكرة المتلقي لتصل إلى الدلالة المقصودة، وبهذا التكثيف الزمني كفل الشاعر لنفسه صفة التفرد في الوجود على أرضه، في غمرة العودة إلى الماضي، وتثبيت الجذور يبرز الزمن الحاضر على سطح الصياغة، ممثلا في حضور أشجار السرو والزيتون والعشب.

ومن ثمّ فإنّ الشاعر قد جمع بين زمنين (الماضي–الحاضر)، كي لا يدع فرصة لأحد للتعلل بدخول الوطن، وترعرع أشجار السرو والزيتون والعشب، يوحي ببقائها واستمراريتها التي تستمد منها (الأنا)

1– عمر الربيحات، الأثر التوارثي في شعر محمود درويش، دار اليازوردي، العلمية للنشر، عمان، الأردن، ط–2، 2009م، ص 56.
2– المصدر السابق، ديوان محمود درويش. أغنية هي أغنية، ص: 74.

وجودها وديمومتها. ويتسامى الشاعر في ابراز هويته، من خلال عالم النبات، فيذكر شجر النخيل في كثير من قصائده، الذي يتميز بطول عمره، ورمزيته للهوية العربية، يقول:

طَوِيْلُ طَرِيْقُكَ فَاحْلُمْ بِسَبْعِ نِسَاءٍ
لِتَحْمِلَ هَذَا الطَرِيْقَ الطَوِيْلَ
عَلَى كَتِفَيْكَ وَهَزْ لَهُنَّ النَخِيْلَ لِتَعْرِفَ أَسْمَائَهُنَّ،
وَمِنْ أَيِ أُمْ سَيُوْلَدُ طِفْلُ الجَلِيْلْ.[1]

يفتتح الشاعر الصياغة بما يوحي بأنه عازم على سفر طويل، فهو في أمسّ الحاجة إلى تكثيف الجهد والإمكانات اللازمة لقطعه، وكان لتقديم الصفة على الموصوف (طويل طريقك) دلالة القصر، أي قصر صفة الطول على الطريق، ونفى أي صفة أخرى يمكن أن تتراءى لنا في هذا الموضع، أو تحل محلها، لذلك كان لا بد للشاعر أن يتسلح بما يمكن أن يحقق له مواصلة السفر، وإدراك غايته، ككثرة الزاد أو الماء أو وسيلة السفر، لكننا إذا تقدمنا مع الصياغة نلاحظ انحرافا تعبيريا في (حمل الطريق) يصرفنا عن المرجع الأول لمدلول اللفظ، وينقلنا إلى مدلول آخر يرتبط بالقضية الفلسطينية، إذ أصبح الطريق ممثلا للقضية التي يعيش من أجلها الشاعر، وما كان يمكن أن يحدث ذلك إلا عن طريق وضع (الطريق) في موضع المفعول به.

ولهذا التحول الدلالي، أو الانحراف التعبيري الذي حدث لمدلول (الطريق) نجد الشاعر قد تسلح – في طريقه – بشيء مغاير لما نألفه في السفر، لأن طريق النضال والكفاح لا يحتاج إلى طعام أو غيره بقدر ما يحتاج إلى أرواح تستشهد، ونساء تواصل الحمل والميلاد، لتضمن له استمرارية والتواصل، ومن ثم تمحورت الدلالة حول معاني التضحية والفداء، وعكست نوعا من الصراع بين الموت والحياة، الموت يهدد المخاطب –الذي لم يكن سوى الشاعر نفسه– منذ السطر الأول بطول الطريق الذي سيقطعه، فيواجه هذا المصير مواجهة عددية، تتمثل في كثرة النساء اللاتي يمثلن العنصر المقابل للموت وهو الحياة، من خلال عملية الإخصاب والإنجاب، وقد نلمس في قوله (سبع نساء) توظيفا دينيا للآية الكريمة، يقول الله تعالى: ﴿ وَقَالَ الْمَلِكُ إِنِّي أَرَى سَبْعَ بَقَرَاتٍ سِمَانٍ يَأْكُلُهُنَّ سَبْعٌ عِجَافٌ وَسَبْعَ سُنْبُلَاتٍ خُضْرٍ وَأُخَرَ يَابِسَاتٍ يَا أَيُّهَا الْمَلَأُ أَفْتُونِي فِي رُؤْيَايَ إِنْ كُنْتُمْ لِلرُّؤْيَا تَعْبُرُونَ ﴾ [سورة يوسف: آية: 43].

1– محمود درويش، ديوان محمود درويش، ورد أقل، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، المغرب، ط–1، 1986م، ص 21.

والتي تعبر عن التقابل بين الموت والحياة، أو بين سنوات المحل وسنوات الإخصاب، فالربط بين هذه الآية وبين قضية فلسطين يشير إلى سنوات المحل التي أصابتها مع قدوم اليهود، وضرورة الاستعداد والتهيؤ للخروج من تلك السنوات.

وإذا كانت الـــ (سبع نساء) يمثلن العنصر الإيجابي في الدلالة، الذي يقف في مواجهة المعاني السلبية، فإنّ الشاعر أراد أن يضمن لهن عنصر الحياة بقوله (وهز لهن النخيل)، وهو توظيف للآية الكريمة: يقول الله تعالى: "﴿ وَهُزِّي إِلَيْكِ بِجِذْعِ النَّخْلَةِ تُسَاقِطْ عَلَيْكِ رُطَبًا جَنِيًّا ﴾ [سورة مريم: آية: 25].

ولكن الشاعر قام بتحوير في الدلالة ليكشف به عن رؤيته الشعرية الخاصة، إذ لم يكن هز النخيل من أجل الحفاظ على الحياة وبقائها فحسب، وإنما من أجل الكشف عن هوية هؤلاء النساء، ودرجة تعلقهن بهذا الرمز الوطني وهو (النخيل) لأنّ إقبال النساء عليه، يكشف عن هويتهن، وهوية الجنين الذي ينتظره الشاعر، والذي يرمز إلى لحظة الخلاص، والطهارة من رجس الأعداء وآثامهم.

وهوية الشاعر التي يحملها النخيل، تجذبه نحوها، وتستحثه على مواصلة السير، حتى يقطع الطريق، ويصل إليها، يقول:

سَأَقْطَعُ هَذَا الطَرِيق الطَوِيل.
وَهَذَا الطَرِيق الطَوِيل، إِلَى آخِرِهِ،
إِلَى آخِرِ القَلْبِ أَقْطَعُ هَذَا الطَرِيقْ الطَوِيل الطَوِيل الطَوِيلْ ...
فَمَا عُدْتُ أَخْسَرُ غَيْرَ الغُبَارِ وَمَا مَاتَ مِنِي، وَصْفُ النَخِيلِ
يَدُلُ عَلَى مَا يَغِيبْ، سَأَعْبُرُ صَفَ النَخِيلْ.[1]

تبدأ الأسطر بفعل مضارع، يوحي بالعزم والتأهب لعمل مقبل، وهو قطع الطريق الطويل، وقد كان لاستخدام اسم الإشارة (هذا) –الذي يدل على قرب المشار إليه –أثره في شحن الصياغة بدلالة مكثفة، فهو يوحي بقرب المكان من الشاعر أولا، واقتراب الشاعر من بدء رحلته عبر هذا المكان ثانيا. وقد أكده الفعل (أقطع) في السطر الثاني الذي يشي ببدء الرحلة فعلا، ومن ناحية أخرى آثر الشاعر وصف الطريق بصفة واحدة تكررت خمس مرات في سطرين متتاليين، إضافة إلى النقط التي تركها في نهاية السطر الثاني، والتي تحمل معها إمكانية تكرار الصفة بصورة مطلقة.

1– محمود درويش، ديوان محمود درويش، ورد أقل، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، المغرب، ط–1، 1986م، ص 05.

كل ذلك يشير إلى نبل الهدف الذي من أجله سيقطع الطريق الطويل، وإلى حاجة المسافر إلى توظيف كل إمكاناته للوصول إلى هدفه.

وقد تمثل الطريق في السياق في حركتين متقابلتين: حركة خارجية تتجه فيها "الأنا" إلى الموضوع حتى تبلغه. وحركة داخلية تتجه فيها "الأنا" إلى ذاتها لتنهيها بنهاية رحلتها. وهي نهاية قد تحققت – بالفعل – في السطر الثالث، حيث لم تعد "الأنا" تملك شيئا تخسره غير الغبار. وكأن غياب الشاعر وموته قد تجسد في غياب النخيل عنه، لذلك يريد أن يرجع الحياة لنفسه، بالوصول إلى النخيل الذي سيعيد إليه حياته ويضمن له بقاءه.

بذلك استطاع الشاعر أن يرسم لنفسه علاقة وجود وفناء بينه وبين النبات، إذ إنه بحضور النبات "النخيل" يتحقق وجوده، وغيابه عنه يدخل في دائرة الفناء، التي تظل تشقيه وتضنيه، حتى يتمكن من كسرها والخروج منها بالاقتراب من شجرة الحياة وقرب "الأنا" من النبات والتحامها به جعلها تضفي عليه من صفاتها وخصائصها البشرية، ما يجعلنا نحس بأننا أمام نبات من نوع مختلف، يحس ويشعر بما يشعر به الإنسان: يقول درويش:

كَانَتْ أَشْجَارُ التِينِ
وَأَبُوكَ ....
وَكُوخُ الطِينِ
وَعُيُونُ الفَلاَحِينَ
تَبْكِي فِي تَشْرِينَ!
المَوْلُودُ الصَبِيُ
وَالثَدْيُ شَحِيحُ
وَالرِيحُ
ذَرَّتْ أَوْرَاقُ التِينْ![1]

نجد الدلالة في هذا المقطع الأول ترتكز حول فعل رئيسي في الصياغة هو "تبكي" والبكاء كان شاملا لكل مكونات الصياغة، التي جاءت متلاحقة عن طريق التداعي "أشجار التين – أبوك – كوخ الطين – عيون الفلاحين"، وقد آثر الشاعر اختيار هذه المفردات من معجم ينتمي إلى بيئة بعينها؛ هي بيئة الفلاح حيث تتعاون جميع العناصر في النهوض بالحياة، ومواجهة المصير المشترك، ولذلك كان البكاء شاملا

1– المصدر السابق، ص 96.

وجامعا للإنسان والجماد معا، وإسناد البكاء إلى الجماد – وبخاصة التين الذي جاء متصدرا للصياغة– يعطي النبات صفة جديدة من صفات البشر، تلتقي مع ما أراده الشاعر في كثير من قصائده، وهو إقامة تفاعل حي بينه وبين النبات. وقد ربط الصياغة بزمن معين هو شهر "تشرين" حيث يدخل الخريف، فيجرد الحياة من بهائها وعطائها، وبذلك يصبح المناخ غير مهيأ لقدوم عنصر جديد إلى الحياة. وهذا ما يجعل الصياغة مهيأة لإبراز التقابل بين الحياة والموت. ومع أن شهر "تشرين" يوحي بالحزن إلى النفس إلا أنه لا يستدعي البكاء، أي أن الذي دعا إلى البكاء أمر لم تتكشف حدوده بعد في السياق. وعندما نتحرك نحو السطر السادس، نجد ما يوحي بالفرح والسعادة، وهو ميلاد الصبي، وميلاد الصبي محبب لدى العرب، حتى إنهم كانوا يهنئون بعضهم به، ويقيمون له الولائم، وهذا يناقض ما توقعه القارئ من تكشف أسباب البكاء، فيحدث بذلك نوع من التوتر الدلالي[1].ولكن بدأت خيوط التقابل بين الحياة والموت تتكشف لنا من خلال الجملة الاسمية (الثدي شحيح) إذ إن في قلة الحليب ما يعرض حياة المولود للخطر، وإذا كان الشح في الحليب يحمل معه خيطا من الأمل في الحياة لهذا المولود، فإن هذا الخيط ينقطع مع سقوط أوراق التين وجفاف الحياة. ومن ثم فإن هناك تلازما بين أشجار التين والمولود الجديد، وأن مصير أحدهما مرهون بمصير الآخر، فسقوط أوراق التين ينذر بما سيؤول إليه مصير المولود الجديد، والرصد الخارجي لمفردات الصياغة يوحي بانحيازها إلى الجانب السلبي الذي يتمثل في (تبكي – الثدي شحيح – ذرت أوراق التين) في مقابل لفظة واحدة هي (المولود) وهذا الانحياز يفسر لنا فعل البكاء الذي تمحور حوله المقطع الأول.

كما أن الشاعر جمع بين النبات والإنسان في حلقة دلالية منفردة، إذ أنه يكشف عن ظاهرة أسلوبية في الخطاب الشعري، هي أن الشاعر يقوم بعملية إحلال وتبادل، حيث تأخذ النباتات وظيفة البشر، ويتم التعامل معها شعريا على هذا النحو الجديد، ليصل من خلال ذلك كله إلى تكوين شبكة كاملة من العلاقات، تتلاحم لتجسد الوطن عند محمود درويش من خلال هذا التبادل بين البشر والنبات.

ومما يمكن ذكره من الظواهر الأسلوبية التي نلاحظها في محور النبات، أن الشاعر يكثر من ذكر النباتات والورود في حالة الرجوع إلى عالم الذكريات التي غالبا ما ترتبط بالسن المبكرة للشاعر يقول:

حَدِثُونِي عَنْ بِـــــلاَدِي! إنَّـــهَا حُلْمْ يُعَمِـــــرُ آفَـــاقَ حَيَـــــاتِي!
عَنْ كُرُومٍ رَحْبَةٍ مِثْـــلَ المـــدَى وَحُقُـــــولٍ طَيِبَاتٍ نَاضِـــــــرَاتٍ.

1– حيدر توفيق بيضون، محمود درويش شاعر الأرض المحتلة، دار الكتب العلمية للنشر، بيروت، لبنان، ط–1، 1991م، ص 68.

تَرْقُصُ الشَمْسُ عَلَـــى آفَاقِـــهَا وَالعَصَـــافِيرُ تَسْـــوَى زَقْزَقَـــاتٍ.[1]

يشكل الحوار بداية انقسام الذات على نفسها، لتصبح مخاطِبًا ومخاطَبًا في آن واحد، ولكن النفس الغنائي يطغي على الحواري، من خلال التركيز على استخدام ضمير المتكلم، الذي يتحول مؤقتا إلى صورة جماعية، تحتوي البعد المكاني للصياغة (ساحاتنا – ذرانا) ليحقق بذلك نوعا من المشاركة الجماعية للحدث، واحتوائه في بقعة محددة، ثم تعود "الأنا" إلى الظهور بصورتها الفردية من خلال ضمير المتكلم المتصل (حدثوني) والمنفصل "أنا" لتكون الصبغة الغنائية التأملية هي السائدة على جو الصياغة، وإن كانت لا تعبر – في الواقع – عن الذات المفردة وهمومها الخاصة بل عن الذات الجماعية.

والظاهرة الأسلوبية البارزة في الأسطر، هي الاستقصاء الشامل المتلاحق لعناصر الطبيعة، عن طريق الحوار الداخلي الذي يسترجع فيه الشاعر ماضيه السعيد المتمثل في "الكروم الرحبة، الحقول الطيبة، الشمس المشرقة، العصافير المزقزقة، حفيف التوت، عبير الرياحين، السنبلات"، والشاعر قصد من وراء ذلك أن يجدد العلاقة بينه وبين الموضوع، وأن يملأ نفسه بشيء أفرغ منه عنوة، فهو إذا لم يستطع أن يعيشه في الواقع، فإنه يحاول أن يعيش معه في الحلم أو الذكرى، وحديث الذكرى لا يحتاج إلى إمعان في اختيار الألفاظ، أو بناء التراكيب، بل هي تنساب على لسان صاحبها انسيابا، يكاد ينسى خلالها أنه أمام بناء نص شعري؛ ولذلك يتكرر لديه هذا الانسياب الخاطري في قوله:

عِنْدَمَا كُنْتُ صَغِيرًا وَجَمِيلاً
كَانَتْ الوَرْدَةُ دَارِي
وَاليَنَابِيعُ بِحَارِي
صَارَتْ الوَرْدَةُ جُرْحًا
وَاليَنَابِيعُ ظَمْأَ.[2]

في هذه الأسطر يسرد الشاعر ما مر به في وقت مضى، وقد استعمل لذلك الفعل الناقص (كنت) والاسم "صغيرا" ولكنه هذه المرة لا يريد أن يقف عند حد الذكرى والإشباع النفسي بالماضي، وإنما أراد أن

1– محمود درويش، ديوان محمود درويش، عصافير بلا أجنحة، دار العودة، بيروت، لبنان، ط–2، 1982م، ص 18.
2–المصدر نفسه، ص 281.

يعقد مقابلة بين ماضيه السعيد بوروده وينابيعه، وحاضره الأليم بجراحه وظمئه، ليخرج من ذلك كله إلى إبراز الموقف المأساوي الذي يعيشه في حاضره.

إن التلاحم الذي نجده في نماذج من الخطاب الشعري بين الشاعر وعالم النبات كان يجلب له النقيضين السعادة/ الألم، فبينما يشعر بموجوده واستمراريته وتلاحمه مع أجزاء الوطن وفي هذه السعادة فإنه يشعر بالمقابل بالألم الذي ينبعث من مشاركته لآلام ذلك الوطن.

"لَيْتَ الفَتَى حَجَر ..."
يَا لَيْتَنِي حَجَر .....
أَكُلَمَا ذُبُلَتْ خَبِيزَةٍ
وَبَكَى طَيْرٌ عَلَى فَنَنْ
أَصَابَنِي مَرَضْ
أَوْ صِحْتُ: يَا وَطَنِي!
أَكُلَمَا نَوَرَ اللُوزُ اشْتَعَلْتُ بِهِ
وَكُلَمَا احْتَرَقَا
كُنْتُ الدُخَانَ وَمِنْدِيلاَ
تُمَزِقُنِي
رِيحُ الشَمَالِ، وَيَمْحُو وَجْهِي المَطَرُ؟
لَيْتَ الفَتَى حَجَر
يَا لَيْتَنِي حَجَر[1] ....

ظاهرة التناص كانت مدخل الشاعر في الحديث عن انشغاله بهموم الوطن وآلامه وأحزانه، فقد بدأت القصيدة بمقطع من بيت مشهور "لتميم بن مقبل"، وهو:

مَا أَطْيَبَ العَيْشَ لَوْ أَنَ الفَتَى حَجَر تَنْبُو الحَوَادِثُ عَنْهُ وَهُوَ مَلْمُومْ.[2]

1– محمود درويش، ديوان محمود درويش، حصار لمدائح البحر، دار العودة، بيروت، لبنان، ط–2، 1985م، ص 07.

2– تميم ابن مقبل، ديوان ابن مقبل، تح: د. عزة حسن، دار الشروق العربي، بيروت، لبنان، ط–1، 1995م، ص 273.

وهذا البيت يعكس توق الإنسان المهموم، إلى أن يتجرد من إحساسه ولو لفترة من الزمن كي يكون بمنأى عن الحوادث التي تمر به، فيشعر بالسعادة، فهل تعكس الأسطر هذه الأمنية فعلا؟

الشاعر ينظم هذه القصيدة بأمنية مستعارة لا يسعى إلى تحقيقها منذ البداية، وإنما أراد بها أن يحدث هزة في إحساس قارئه، ليرى القارئ من خلالها ما تفعله به النوائب حتى دفعته إلى هذه الأمنية المستحيلة، لذا استخدم وسيلة تعبيرية "ليت" لا توحي بتحقيق الأمنية.

والملاحظ أن الصوت الغنائي يسود ظلال القصيدة سيادة شاملة، من خلال الاستخدام المكثف لضمائر المتكلم، وهذا يجعل الصياغة تميل في دلالتها إلى جانب التأملي الاستبطاني، أكثر من النزوع الحركي المتنامي، ولكن الشاعر استطاع تحريك ذلك السكون التأملي بالاستفهام المتكرر مع كل مقطع، فينقل به المتلقي من حالة الهدوء والسكون إلى حالة الإثارة والانفعال بالحدث. كما أن الفعل ورد الفعل المتمثلين في الشرط وجوابه، يمزجان بين البعدين، ويجعلان الحدث لا يتطور في تنام مضطرد، بل يظل يمور في دائرة دلالية تبدأ بالتوتر لتنتهي بالسكون، ثم تتجدد تلك الدائرة مع تكرار أسلوب الشرط بصورة متتابعة. وبذلك تصبح القصيدة عبارة عن ومضات توترية متتالية، تنقذ الصياغة من السكون الذي يصاحب غالبا المقاطع الغنائية.

وعلى مستوى البنية الدلالية للصياغة يتجلى إحساس الشاعر ومعايشته لكل ما يتصور به، بداء من أتفه الأشياء "ذبلت خبيزة" التي لا تحس بها سواه إلى أجملها "نور اللوز" وقد يكون ذلك رمزا للأحداث الهامشية والأحداث الجسام، التي يعيشها شعبه فينفعل بها. وهذا يعكس بالفعل تعلقه بالحياة لا بالهروب منها كما أوهمنا في مطلع القصيدة، وقد لجأ إلى الاستفهام المفرغ من دلالته الأصلية، لأنه لا يريد أن يستفهم حقا عن شيء، وإنما يريد أن يوصل إلينا شيئا هو يعلمه مسبقا، وغلبة الاستفهام البلاغي المشحون بالإنكار توحي باستنكار الشاعر للوضع الذي هو عليه، والذي هو مبعث الألم والحزن له.

إن الشاعر يعيش في الوطن مع طيوره ونباته، وإنسانه وجماده، بكل أفراحه وأتراحه[1]، وهذا التفاعل الحي مع الوطن بمكوناته يتجسد في المقطع الثاني، حيث إن الشاعر يشتعل فرحا وسعادة بنمو الحياة في وطنه "اشتعلت به" ولكن إذا ما توقفت حياة النماء، احترق معها ومزقته الرياح، وقد أنهى النص بالمقطع

1– شاكر النابلسي، مجنون التراب، دراسة في فكر وشعر محمود درويش، المؤسسة العربية للدراسات، بيروت، لبنان، ط–1، 1987م، ص 87–89.

الذي بدأ به، ليصنع بذلك دائرة دلالية مغلقة لا يريد الخروج منها، وهي استمرار التعلق بالوطن ومشاركته في آلامه.

وإذا نظرنا إلى حركة الأفعال ودلالتها، نجد الشاعر قد اختار أفعالا بعينها، تتصل ببؤرة الصراع مع الواقع، فهي تكاد تتدرج في إطار أحادي الدلالة ينبئ عن رؤية مأساوية متوترة "ذبلت – بكى – أصاب – صاح – اشتعلت – احترق – تمزق – تمحو" وبذلك تعاضدت الأفعال جميعها باستثناء فعل واحد "نور" في تكثيف الدلالة وشحن السياق بجو من الحزن والألم، وقد حرص على إبراز معاناته واستمرارها مع واقعه من خلال فعلين مضارعين "تمزقني – يمحو" اللذين أنهى بهما قصيدته.

ومن هنا نصل إلى أن علاقة الشاعر بالنبات والشجر ليست علاقة وصف أو استمتاع بمرأى جميل، وإنما هي علاقة مشاركة وارتباط تحمل في ثناياها في أغلب الأحايين أبعادا وطنية.

♦ قصيدة محمود درويش "مديح الظل العالي" أنموذجا:

ملخص:

لطالما كان الشعر بمثابة القلب الذي يستودع شظايا الألم والحنين، ويبعث عبر صوره المتباينة آهات الشجون وغصص الرزايا، وذلك حال العديد من الشعراء الذين صاروا يتجرعون الأحزان عبر كلمات جريحة تشدو بموسيقى الحسرة ما ألم بهم من مفارقات استدعت هي الأخرى تتابع الإيقاعات المعاتبة لغدر السنين، والقلم السائل بدماء الأبرياء جعل الشاعر محمود درويش يمتطيه ركبا لمواساتهم وتعزيتهم ونعي القلوب المليئة وبالزفرات المقموعة، إنه الشاعر الأبي الذي ناهض الآخر بكل ما امتلك من ملكات ميّزت نظمه عن غيره من الشعراء.

وقد جبل الإنسان منذ الأزل على التأثر بملابسات العصر عامة، وبخاصة الشاعر الفنان الذي خالف البشر العاديين في شدة انفعاله ومصاحبة الحوادث لأن رهافة الحس قد فرضت عليه هذا التماهي مع التأزمات وفقا لما تقتضيه خبرته الشعورية. خدمة للذوق العام وقد اجتهد درويش على أن توائم نتاجاته الشعرية الذوق العربي وإن كلّفه الأمر العودة إلى التراث لإبراز مدى حضور التجربة الإنسانية وبمختلف أبعادها " فتعامل مع التراث باستغلال المادة الأسطورية والرموز والشخصيات والمواقف الإنسانية الغنية بالدلالات والمغزى فهو سلسلة من التراث الإنساني خلال هذا الترابط المعنوي بين رؤية الشاعر المعاصر

وكل التراث "[1]، هنا نجد الشاعر يسمو بخطابه الشعري إلى أفق رحب ويدخل عالم التاريخ بما هو ذاكرة جماعية تسعى إلى حفظ الوقائع المهمة بغية تشكيل سجل يعود إليه المرء ليفيد من خيرات سابقيه.

وبذلك يصبح الهدف الذي ينطلق منه الشاعر إنسانيا من أجل الإنسان وبهذا تستنطق خبايا النفس على الصعيد الباطني ويكشف المسكوت عنه على الصعيد الخارجي وهذا ما فعله محمود درويش الذي ساير معاناة الأنا وكابد ظلم الآخر بقلمه، ونتاجه الشعري المفعم بالترنيمات الأليمة المتفائلة في الآن نفسه.

يجب أن لا يغيب عن الأذان و لو لوهلة هذا الاسم الذي سجّل بصمته في تاريخ الشعر و رسم أحرفا من ذهب قبل رحيله عنا فقد ولد محمود سليم درويش في قرية البروة سنة 1941م من أسرة متوسطة الحال[2]، أما عن طفولته فقد كانت مرحلة عذاب شأنه شأن أطفال الشعب الفلسطيني الذين أجبرهم واقعهم المأساوي أن يكونوا سابقين لأوانهم سنا وتفكيرا والطفولة "لم تكن تعني بالنسبة له مجرد مرحلة متميزة من العمر، وإذا كان موضوع الطفولة والأطفال قد شغل الكثير من الشعراء خاصة شعراء الأمم التي عانت من ويلات القهر والاضطهاد"[3]، وقد تلقى درويش دراسته الابتدائية في قرية الأم ليكمل دراسته الثانوية بقرية كفر "ياسين" حيث انظم إلى الحزب الشيوعي وسجن بسبب نشاطه عدة مرات ولم يتجاوز العشرين من عمره ثم رحل إلى الاتحاد السوفياتي وعمل في الصحافة الشيوعية، وقد كان الشاعر يحلم منذ طفولته بكتابة الشعر فهو يلفي الشاعر فارسا متمردًا يسكن الريح.

توفي محمود درويش في الولايات المتحدة الأمريكية عام 2008 بعد إجراء عملية القلب المفتوح في مركز طبي بهيوستن مما دفع برئيس السلطة الفلسطينية إعلان الحداد ثلاثة أيام في كافة الأراضي الفلسطينية[4]، فرحل عنا تاركا وراءه: أوراق الزيتون، عاشق من فلسطين، آخر الليل، حبيبتي تنهض من نومها، محاولة رقم سبعة، وبعض المؤلفات النثرية كـ: يوميات الحزن العادي، شيء عن الوطن وغيرها فكانت وبحق أعمالا تستحق القراءة لمزجها بين الواقع المتمرد المقاوم والعناصر الجمالية والثقافية المغذية لأوطارها المرجوة من تفاؤل وأمل لازمين ...ومعروف عن درويش التزامه وتقديسه لمعطى الثورة والكفاح، وتبنى الانتماء مبدا لنيل روح الحرية إذا تمّ منع الفوز بها حقيقة وواقعا.

1– عزالدين إسماعيل، الشعر العربي المعاصر، قضاياه وظواهره الفنية والمعنوية، دار العودة، بيروت، لبنان، ط–3، 1981م، ص 35.

2– هاني خير، محمود درويش، رحلة عمر في دروب الشعر، موسوعة أعلام الشعر العربي الحديث، دار فليتس للنشر والتوزيع، الجزائر، ط–1،2008م، ص 7.

3– فتحية محمود، محمود درويش ومفهوم الثورة في شعره، المؤسسة الجزائرية للطباعة، الجزائر، د.ط، 1987، ص 48.

4– محمد فكري الجزار، الخطاب الشعري عند محمود درويش، الدار العربية للنشر والتوزيع، القاهرة، مصر، ط–1، 2000م، ص 12.

♦ أهم المواقف الفنية في قصيدة مديح الظل العالي:

قصيدة مديح الظل العالي من أبرز القصائد التي كتبها محمود درويش عام 1983، تعتبر من أطول القصائد التي كتبها طوال مسيرته الإبداعية، تميّزت هذه القصيدة بكثرة الانزياحات الأسلوبية، وبدقة معانيها وتنوعها، استخدم الشاعر فيها أسلوب التصوير، إذ حاول تصوير العديد من المشاهد المؤلمة بطريقة جمالية، وبلغة أدبية راقية، فتنوعت داخلها المواقف الفنية، والتي سنجملها كالتالي:

1. بين الألم والإبداع: قهر الذات بين الواقع والتخييل:

من المعروف أنّ أغلب شعر محمود درويش يتحدث عن الثورة، فقد حاول جاهدا أن يجعل منه مرآة عاكسة للظلم الذي يعيشه الشعب الفلسطيني، كما حاول أن يستنهض همم الشعب الفلسطيني والشعب العربي على وجه الخصوص، من خلال نقل ما يجري في وطنه والدفاع عنه، مستنكرا صمت الشعوب حول القضية الفلسطينية.

وجد محمود درويش في قلمه السلاح الأقوى لمواجهة العدوّ، واختار الشعر الحرّ للتعبير عن غضبه وعن مكبوتاته وعن خلجاته النفسية، حيث وجد فيه كلّ الحرية لأنه فتح أمام الشعراء المجال للإبداع دون التقيد بحرف روي موحد ولا قافية واحدة، خلافا لما كان سائدا في الشعر العربي القديم، فقد كانت القافية سابقا عبارة عن «عدّة أصوات تتكرر في أواخر الأسطر أو الأبيات من القصيدة، وتكررها هذا يكون جزءا هاما من الموسيقى الشعرية، فهي بمثابة الفواصل الموسيقية يتوقع السامع ترددها، ويستمع بمثل هذا من الموسيقى الشعرية»[1]، واهتمام درويش كان منصبا بشكل كبير على الوزن والإيقاع، إذ نوّع في قافية قصيدة "مديح الظل العالي"، غير مهتمّ بالقافية الموحدة إيمانا منه بأنّ القافية «يجب ألا تكون في القصيدة تبعا لقوانين، بل تبعا لإيقاع القصيدة ومضمونها لأنّ القافية ذات صلة وثيقة بالمعنى وإيرادها راجع إلى الطابع التعبيري للمبدع»[2]، ومن هنا خرج محمود درويش عن هذا التقليد العروضي، وقدم قصيدة تتنوع فيها القوافي، تجلى ذلك بوضوح في هذه الأبيات:

كَمْ كُنْتَ وَحْدَكَ يَا ابْنَ أُمِّي
يَا ابْنَ أَكْثَرَ مِنْ أَبِي
القَمْحُ مُرٌّ فِي حُقُولِ الآخَرِينَ
والمَاءُ مَالِحْ

1– إبراهيم أنيس، موسيقى الشعر، مكتبة الأنجلو المصرية، مصر، ط3، 1965، ص246.

2– إبراهيم الرماني، بنية القصيدة في شعر محمود درويش، دار فارس للنشر، الأردن، ط1، 2002، ص229.

وَالغَيْمُ فُولَاذٌ

وَهَذَا النَّجْمُ جَارِحٌ

وَعَلَيْكَ نَحْيَا[1]

يتضح من خلال هذه الأبيات أنها تتنوع في القوافي، فتكون تارة مقيدة (مالحْ) وأخرى مطلقة (أمي)، تعمّد درويش هذا التنويع ليعبّر عن حالة البعثرة والخلاف التي يتخبط فيها المجتمع الفلسطيني، وصفه بأنه ابن أم واحدة ألا وهي الأرض الفلسطينية، وأنّ له العديد من الآباء، قاصدا بذلك الحكام العرب الذين يدّعون تبني القضية الفلسطينية، كما عزف هذا التنويع في القافية نغم الحزن الكئيب الذي يناجي الحياة، إذ استطاعت بذلك أن تنقل لنا الحالة النفسية للشاعر من انفعال وغضب وانكسار، من خلال الإيقاع الموسيقي الذي كوّنه هذا الاختلاف داخلها، ويقول أيضا:

بَحْرٌ لِمُنْتَصَفِ النَّهَارِ

بَحْرٌ لِرَايَاتِ الحَمَامِ لِظِلِّنَا، لِسِلَاحِنَا الفَرْدِيِّ

بحر لِلزمان المُسْتَعَارِ

لِيَدَيْكْ، كَمْ مِنْ مَوْجَةٍ سَرَقَتْ يَدَيْكَ

مِنَ الإِشَارَةِ وَانْتِظَارِي

ضَعْ شَكْلَنَا لِلبَحْرِ ضَعْ كِيسَ العَوَاصِفِ عَنْ أَوَّلِ صَخْرَةٍ

وَاحْمِلْ فَرَاغَكَ وَانْتِصارِي[2].

استعمل درويش من خلال هذه الأبيات النمط السردي، الذي ميّز العديد من قصائده، فقد تميّز شعره بانتقاله المستمر نحو التنويع في أنماط القصيدة، إذ يحاول دائما أن يتفرد بما يكتب، من خلال محاولة خلق أسلوب حكائي في القصيدة التي تحاول «أن تخلق عناصر حكايتها حسب وظيفتها في القصيدة، إذ إنّ القصيدة التي تقدّم الحكاية في متنها تختلف تماما عن القصيدة التي تأتي الحكاية أو بعض عناصر سردها في هوامش القصيدة غير الأساسية»[3]، وهو ما ألفيناه في بعض أبيات قصيدة "مديح الظل العالي"، وبذلك يكون قد غير من مستويات الأداء الشعري، إذ استطاع أن يقدم حكاية كاملة في قصيدته هذه، من خلال إدراج شخصيات موجودة في واقعه، أو ينهل من الرموز التاريخية والأسطورية، محاولا وصف الزمن

1– محمود درويش، ديوان مديح الظل العالي، دار العودة، بيروت–لبنان، ط2، 1978، ص68.

2– المرجع نفسه، ص06.

3– يوسف حطيني، في سردية القصيدة الحكائية (محمود درويش أنموذجا)، منشورات الهيئة العامة السورية للكتاب، وزارة الثقافة، دمشق، 2010، ص15.

(الاحتلال/الثورة) والمكان (فلسطين)، وقد يرمي من خلال بعض المقاطع إلى أن « يخلق مناخا حركيا يستعجل صورة الفعل الدرامي في النص مستخدما اللعبة السردية»[1]، وبهذا يكون توظيف درويش للسرد من مميزات القصيدة الدرويشية، إذ استطاع أن يعبّر عن خلجاته بطريقة فنية راقية، وبأسلوب سلس، ويقول في موضع آخر:

حاصِرْ حصَارَكَ... لا مفرُّ
سقطتْ ذراعك فَالتَقِطْهَا
وَاضْرِب عَدُوَّك ... لا مفرُّ
وَسَقَطْتُ قُرْبَك، فَالْتَقِطْنِي
وَاضْرِبْ عَدُوَّكَ بِي .. فَأَنْتَ الآنَ حُرُّ
حُرٌّ وحُرٌّ...[2]

من خلال ما تبّن في هذه الأبيات نرى أنّ الشاعر محمود درويش يؤكد على المقاومة، وعلى الجهاد، وأنه مستعد للتضحية بنفسه في سبيل الوطن، إذ يحكي عن بطولات المقاومة، التي يعدّ نفسه فردا منها، يسقط ويلاحم جسده جسد الشهداء، فعند استعماله للام النفي في (لا مفر)، نحسّ أنه يقول قد حان وقت استرداد الأرض، ولا وقت للرجوع إلى الوراء والاستسلام، وبتأهبك لاسترداد أرضك أنت الآن حر، وبالتالي يكون قد استعمل قلمه بكلمات عنيفة قاسية، ولغة شعرية صارمة للانتقام من الاستعمار الغاشم، الذي تمنّ له الزوال عاجلا على يد الأحرار، وهذا هو سرّ سحر الإبداع لدى درويش، فكلّ «وصف أو مفردة أو مجاز هو حاضر لتوثيق عرى الصوت المتماسك المتسامح للسارد، في مقابل صوت الآخر المحتل الدوغماتي العنيف»[3]، ومن خلال ذلك استطاع درويش أن يخلق لنفسه فضاءً خاصا، يبحث من خلاله عن الحقيقة بأسلوب تخييلي بارع، مما دفع لاستجلاء بعض النصوص الغائبة، واستحضارها داخل قصيدته، ومن ذلك توظيف بعض التناصات الدينية، تجلت في قوله:

لستَ آدمَ كي أقول خرجتَ من
بيروت منتصراً على الدنيا
ومنـهزماً أمام الله
أنت المسألة[4]

1– محمد صابر عبيد، جماليات القصيدة العربية الحديثة، منشورات وزارة الثقافة، دمشق– سوريا، ط1، 2005، ص31.
2– المصدر السابق، محمود درويش، ديوان مديح الظل العالي، ص21.
3– شردف الدين ماجدولين، الفتنة والآخر– أنساق الغيرية في السرد العربي، دار الأمان، الرباط، ط1، 2012، ص123.
4– المصدر السابق، محمود درويش، ديوان مديح الظل العالي، ص117.

تداخلت هذه الأبيات مع قصة سيدنا آدم عليه السلام الذي أخرج من الجنة، وعكس القصة على نفسه، إذ رأى نفسه آدم، ورأي فلسطين الجنة، كان هذا التوظيف للتعبير عن إرغامه على الخروج من أرضه، و في ذلك تكمن الرمزية، تداخلت هذه الأبيات مع قوله تعالى: ﴿ يَا بَنِي آدَمَ لَا يَفْتِنَنَّكُمُ الشَّيْطَانُ كَمَا أَخْرَجَ أَبَوَيْكُم مِّنَ الْجَنَّةِ يَنزِعُ عَنْهُمَا لِبَاسَهُمَا لِيُرِيَهُمَا سَوْآتِهِمَا إِنَّهُ يَرَاكُمْ هُوَ وَقَبِيلُهُ مِنْ حَيْثُ لَا تَرَوْنَهُمْ إِنَّا جَعَلْنَا الشَّيَاطِينَ أَوْلِيَاءَ لِلَّذِينَ لَا يُؤْمِنُونَ ﴾ [سورة الأعراف، الآية: 27].

كما نجد أنه اهتم بتوظيف التناص التراثي من خلال استحضار العديد من الألفاظ الدالة على التراث العربي، إذ يتحدث عن الراية في قوله:

ويسأل صاحبي:

وإذا استجابت للضغوطِ فهل سيفر موتنا

عن:

دولةٍ...

أَم خيمةٍ؟

قلتُ : انتظرْ ! لا فرق بين الرايتينْ[1]

من المعروف أنّ العرب كانوا يستعملون الرايات في الحروب، وقد كان معروفا أنّها تحمل في مقدمة الجيش من قبل مقاتل شجاع لا يخاف الموت، وقد تبث عن الرسول صلى الله عليه وسلم قد استعمل الراية في الحرب ضدّ الكفار، وذلك يوم خيبر، جاء ذلك في حديث له، قائلا فيه: «لأعطين الراية رجلا يفتح الله على يديه، فقاموا يرجون لذلك أيهم يعطي، فغدوا كلّهم يرجو أن يعطى، فقال: "أين علي؟"، فقيل: يشتكي عينيه، فأمر فدعي له، فبصق في عينيه، فبرأ حتى كأنه لم به شيء، فقال: نقاتلهم حتى يكونوا مثلنا، فقال: على رسلك حتى تنزل بساحتهم، ثم أدعهم إلى الإسلام، وأخبرهم بما يجب عليهم، فوالله لأن يهدي بك واحد خير لك من حمر النعم»[2]، وفي هذا تأكيد على أن استخدام الراية من التراث العربي القديم، استلهمه محمود درويش ليزيد من دقة التصوير.

هذا و نجد ظاهرة استخدام الرمز طاغية على شعر محمود درويش، إذ عدّ من أبرز سمات الشعر الحر، فاستعمال الشاعر للرموز يزيد من نصه جمالا ودقة، ويصبح نصه نصا محملا بالدلالات والإيحاءات،

1– المصدر السابق، ص 55.

2– صحيح مسلم، 1871/4، رقم 2405.

يدفع المتلقي إلى البحث عن ما وراء توظيف تلك الرموز لأنها «تتيح لنا أن نتأمل شيئا آخر وراء النص»[1]، لأنّ اللغة العادية لا يمكن أن تعبّر عن ما في نفس الشعراء أبدا، إذ «تعجز اللغة المستعملة عن احتواء المضامين التي تجيش في خواطرهم»[2]، لذلك نجدهم يصطنعون لأنفسهم رموزا يعبّرون من خلالها على الصراع الحاصل داخلهم، تمردا على الواقع الذي يعيشونه.

استعمله محمود درويش ليعبّر عن غضبه اتجاه واقع أرضه المسلوبة، ونجد الزمر الأسطوري ماثلا في ثنايا قصيدة "مديح الظل العالي"، وبالتالي يكون قد « تعامل مع التراث باستغلال المادة الأسطورية والرموز والشخصيات والمواقف الإنسانية الغنية بالدلالة والمغزى، فهو سلسلة من التراث الإنساني الشعري خلال هذا الترابط المعنوي بين رؤية الشاعر المعاصر وكلّ التراث»[3]، حيث وظف الأوديسة التي تعتبر من أبرز الرموز اليونانية الضاربة في عمق التاريخ، إذ ترتبط بأوديسيوس أو يوليسيس(Ulysses): كما يعرف في الأساطير الرومانية (...) ورحلة عودته الطويلة إلى بيته بجزيرة إيكيتا بعد سقوط طروادة، إذ استغرقت الرحلة عشر سنوات ليصل إليها بعد حرب طروادة التي بدورها استغرقت عشر سنوات أخرى، وأثناء غيابه أفْتُرض أنه مات وكان على زوجته بينيلوبي وابنه تيلماخوس أن يتعاملا مع مجموعة من الملاحقين، وكانوا يتنافسون على طلب يد زوجته للزواج[4]، استحضر درويش هذا الرمز ليصوّر للقارئ الحصار الكبير الذي واجهه الفلسطينيون في بيروت عام 1982 من قبل الاحتلال الإسرائيلي، يقول:

عَمَّا تَبْحَثُ يَا فَتَى
فِي زَوْرَقِ الأُودِيسَةِ المَكْسُورِ؟
عَنْ جَيْشٍ يُحَارِبُنِي ثُمَّ يَهْزِمُنِي،
فَانْطِقْ بِالحَقِيقَةِ ثُمَّ اسْأَلِ:
هَلْ أَكُونُ مَدِينَةً لِلشُّعَرَاءِ يَوْمًا؟[5]

استعمل درويش رمز الأوديسة ليكشف للشعب الفلسطيني أنّ الحرب الناجحة هي الحرب التي يكافح فيها الأبطال حتى يعيدوا مجدهم وعزهم.

1– علي أحمد سعيد، زمن الشعر، دار العودة، بيروت، ط1978،2 ص160.
2– درويش الجندي، الرمزية في الأدب العربي، دار نهضة مصر للطباعة، 1957، ص50.
3– عزالدين إسماعيل، الشعر العربي المعاصر –قضاياه وظواهره الفنية والمعنوية، المكتبة الأكاديمية، ط5، 1994، ص35.
4– ينظر: الأوديسة هوميروس، تر: دريني خشبة، دار التنوير الأولى، بيروت– لبنان، 2013، ص7(بتصرف).
5– المصدر السابق، محمود درويش، ديوان مديح الظل العالي، ص 93.

2. **تلاشي الآخر بالقتل الرمزي:**

من المعروف أنّ غاية الشاعر من خلال كتابة قصيدة ما، هي عبارة عن ردة فعل اتجاه قضية ما شغلته، فمن المعروف أيضا أنّ الشاعر يتأثر بملابسات عصره أكثر من غيره، ويرجع ذلك لرهافة حسه، فيجهز قلمه للتعبير عن شدة انفعاله جراء ما يحصل بأسلوب منمق، وبلغة شعرية مرموقة حاملة في طياتها كلّ معاني الحصرة والألم والحنين، وقد تكون هذه القصيدة مشبعة بالأحداث السياسية، مثلما حدث مع الشاعر الفلسطيني محمود درويش في أغلب قصائده، التي عرف عنها أنها قصائد يسعى من خلال إلى كشف حقيقة المستعمر والنيل منه، ومحاربته بشتى الطرق، فاتحا بذلك عقول الشعب الفلسطيني والشعوب العربية، إذ حاول من خلال قصيدة "مديح الظل العالي" التعبير عن إيديولوجيته الرافضة للاستعمار الصهيوني، ساعيا نحو التغيير مناهضا لأفعال السلطة القامعة، وبهذا جاء شعره تعبيرا وتنديدا عن الظلم والفقر والجوع، متجاهلا من خلاله الصهاينة واعتبارهم عدما، وقد جاء قوله كالتالي:

بَعْدَ شَهْرٍ يَلْتَقِي كُلُّ المُلُوكِ بِكُلِّ أَنْوَاعِ المُلُوكِ، مِنَ العَقِيدِ
إِلَى العَمِيدِ، لِيَبْحَثُوا خَطَرَ اليَهُودِ عَلَى وُجُودِ الله أَمّا
الآن فالأَحْوَالُ هَادِئَةٌ تَمَاماً مِثْلَمَا كَانَتْ. وَإِنَّ المَوْتَ يَأْتِينَا بِكُلِّ
سِلَاحِهِ الجَوِّيِّ وَالبَرِّيِّ والبَحْرِيِّ مَلْيُونَ انْفِجَارٍ فِي المَدِينَةِ[1]

تحمل هذه الأبيات في طياتها عبارات تحذر من خطر اليهود، وضرورة مواجهته مجتمعين لا متفرقين، إذ يفخر من خلال هذه الأبيات باتحاد الأنا الفلسطينية، مستعملا الحروف ذات النفس الطويل (الواو، والهاء، والميم...)، إذ تميّزت هذه الأنا بقوة التحدي والصبر على الشدائد، على عكس اليهود فرغم الهدوء إلا أنّ الانفجار مازال مدويا، ويضيف في مقطع آخر:

صَبْرًا تُنَادِي مَنْ تُنَادِي
كُلُّ هَذَا اللَّيْلُ لِي وَاللَّيْلُ مِلْحٌ
صَبْرًا تَنَامُ وَخِنْجَرُ الفَاشِي يَصْحُو
يُمْدِدِ الأَعْضَاءَ فَوْقَ الطَاوِلَةِ يُجَنُّ مِنْ فَرَحْ[2]

يتحدث في هذه الأبيات عن المجزرة التي وقعت في منطقة صبرا بلبنان، وقعت فيها مجازر في حق النساء والأطفال والشيوخ بعدما حوصرت من قبل الاستعمار الصهيوني الذي قام بقتل العديد من أصحاب الحي، إذ استعملوا الأسلحة البيضاء، فذبحوا ما يقارب 3000 مواطن لبناني وفلسطيني، وظف درويش هذه

1– محمود درويش، ديوان مديح الظل العالي، ص58.
2– المصدر نفسه، ص 88.

الحادثة ليحاور الأنا المتألمة ويعزيها في الآخر الذي لم يصرح باسمه ولا بجنسيته، كمظهر من مظاهر القتل الرمزي له، وصفه بالفاشي دون التصريح به، إذ لا يغيب المدلول الحقيقي له عن المتلقي، كما يثني من خلال هذه القصيدة على التلاحم والتآخي بين العرب ومدى قوة وصلابة العلاقات الفلسطينية العربية آنذاك، وبهذا استطاع أن يكسب خطابه الشعري طابعا إنسانيا سما به وبحق على عكس الصهاينة الفاشيين، ويقول في شأن بيروت:

يَا فَجْرَ بَيْرُوتَ الطَوِيلَا
عَجِّلْ قَلِيلَا
عَجِّلْ لِأَعْرِفَ جَيِّدًا إِنْ كُنْتُ حَيًّا أَمْ قَتِيلَا[1]

جاءت هذه الأبيات تتمة لأبيات السابقة، رسم من خلالها صورة رائعة تنقلنا إلى جريح بين الحياة والموت مرمي في زقاق من أزقة حي صبرا، يناجي الفجر ليساعده على رؤية جراحه إن كان سيبقى حيا أم سيردى قتيلا بسببها.

3. <u>التكرار وأثره الجمالي</u>:

تعتبر ظاهرة التكرار من أبرز الظواهر اللغوية في الشعر العربي الحديث، إذ يلجأ إليه الشاعر للتأكيد على تصور ما، والتكرار في تعريفه :«هو إعادة ذكر الكلمة أو العبارة بلفظها أو معناها في موضع آخر أو مواضع متعددة في نصّ أدبي واحد»[2]، وإنّ من الأسباب المساعدة على حدوث التكرار في أي إبداع أدبي هو أن يصطدم الأديب بمهمة عويصة تستوجب كشف المستور أو الصدق الفني، وبالتالي يعتمد على هذا الأسلوب التعبيري، ليعبّر عن ما في وجدانه من صراعات وخوف، بطريقة غير مباشرة يفهمها المتلقي، عند قراءته للنص الإبداعي، فإلحاح الشاعر على كلمة أو عبارة أو جملة لم ينشأ من فراغ، إنما هناك أسباب متخفية دائما وراء ذلك، حيث أصبح خاصية يتميّز بها الشعر العربي الحديث، بعدما كان يعاب سابقا في النقد القديم، وبالتالي خرج التكرار في القصيدة المعاصرة عن كونه « مجرد أسلوب من شأنه أن يعيب النص الشعري في موطن من مواطنه كما قديما، إنه الآن نقطة مركزية في القصيدة التي تحتويه، ترتبط كثير من الدلالات والأفكار به عبر الخطوط التعبيرية المختلفة»[3] وشعر محمود درويش لم يخل من هذه الظاهرة، خصوصا في قصيدته هذه التي بين أيدينا "مديح الظلّ العالي"، إذ تعمّد تكرار الكلمات والجمل والحروف، وحتى المقاطع، وقد تبّن هذا التكرار فيما يلي:

1– المصدر السابق، محمود درويش، ديوان مديح الظل العالي، ص102.

2– رمضان الصباغ، في نقد الشعر العربي المعاصر– دراسة جمالية، دار الوفاء للنشر، مصر، (د.ط)، 2001، ص 211.

3– فهد ناصر، التكرار في شعر محمود درويش، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، الردن، ط1، 2004، ص26.

أ. **تكرار الضمير:**

يلفي الدارس لقصيدة "مديح الظل العالي" أنها توفّرت على تكرار ضمائر معيّنة في العديد من مقاطعها، ومن أمثلة ذلك ما يلي:

وَأَنَا التَوَازُن بَيْنَ مَنْ جَاءُوا وَمَنْ ذَهَبُوا
وَأَنَا التَوَازُن بَيْنَ مَنْ سَلَبُوا وَمَنْ سُلِبُوا
وَأَنَا التَوَازُن بَيْنَ مَنْ صَدَمُوا وَمَنْ صَمَدُوا
وأَنَا التَّوَازُنَ بَيْنَ مَا يَجِب[1]

تكرّر الضمير (أنا) في هذا المقطع أربع مرات متتالية، والغرض من توظيفه التأكيد على أحقية الأرض للشعب الفلسطيني، والتأكيد بأنّه شعب قادر على تحقيق التوازن بمفرده، فحضور ذات محمود درويش في هذه القصيدة يعبّر عن الذات الجماعية ففي الاتحاد قوة، وفي التفرق ضعف.

ب. **تكرار (لا):**

جاء ذلك في قوله:

وَلَكِنْ... لَا رَصِيفَ
وَلَا جِدَارْ
لَا أَرْضَ تَحْتِي كَيْ أَمُوتَ كَمَا أَشَاءُ
وَلَا سَمَاءَ حَوْلِي
لِأَثْقُبَهَا وَأَدْخُلَ فِي خِيَامِ الأَنْبِيَاء[2]

تكرّر حرف الـ (لا) وتواتر لدرجة تلفت الانتباه، إذ استعمله درويش لإعلان الرفض والنفي والنهي، بالإضافة إلى التأكيد على الصمود في وجه المستعمر، فقد لعب هذا التكرار دورا هاما في بناء القصيدة نظرا لما يحمله من دلالات عميقة المعنى.

ج. **تكرار الكلمة:**

تكرار الكلمات المفردة والألفاظ طغى على القصيدة من بدايتها إلى نهايتها، ومن ذلك سنذكر بعض الأمثلة:

هيروشيما هيروشيما

1– محمود درويش، ديوان مديح الظل العالي، ص16.
2– االمصدر نفسه، ص91.

وحدنا نصغي إلى عمق الحجارة

هيروشيما

استعمل درويش لفظة "هيروشيما" للدلالة عن بشاعة القصف الإسرائيلي الذي استهدف كلّ من فلسطين ولبنان، فكما هو معروف أنّ هيروشيما هي تلك المدينة اليابانية التي قصفت بقنبلة ذرية مع نهاية الحرب العالمية الثانية، خلّفت عدد كبير جدا من القتلى الأبرياء، وخلفت العديد من الآثار السلبية التي لازالت إلى الآن تشهد على قمة همجية أمريكا سابقا. هذا من جهة من جهة أخرى كان لكلمة "بحر" الحظ الأوفر من التوظيف، إذ تكررت تقريبا في كلّ مقاطع القصيدة، حيث استعملها فيما يقارب 70 مرة، ومن أمثلة ذلك قوله:

البحرُ دهشتنا، هشاشتُنا
وغربتُنا ولعبتُنا
والبحرُ صُورَتُنَا
ومَنْ لا بَرَّ لَهْ
ولا بَحْرَ لَهْ...
..... بَحْرٌ أمامكَ، فيكَ، بحر من ورائكَ.
فوق هذا البحر بَحْرٌ، تحتهُ بَحْرٌ
وأنتَ نشيدُ هذا البحرِ...[1]

وفي موضع آخر يقول:

بحرٌ لأيلولَ الجديدِ. خريفُنا يدنو من الأبوابِ...
بحرٌ للنشيدِ المرِّ. هيَّأنا لبيروتَ القصيدةَ كُلَّها.
بحرٌ لمنتصفِ النهارِ
بحرٌ لراياتِ الحمامِ، لظلِّنا، لسلاحنا الفرديِّ
بحرٌ، للزمانِ المستعارِ[2]

لفظة (بحر) وظفها درويش للدلالة على العدوّ الإسرائيلي، وذلك للتعبير عن مدى بشاعة الاجتياح الذي كان على بيروت من عرض البحر، إذ استعمل العدو البواخر للهجوم على الموانئ اللبنانية، إذ هاجمتها باستخدام الصواريخ، كما عبّر باستعمال لفظة (البحر) على هجرة اليهود إلى فلسطين عن طريقه، استطاع

1– المصدر السابق، محمود درويش، ديوان مديح الظل العالي، ص 107.

2– المصدر نفسه، ص 6.

درويش أن يستعمل التكرار بطريقة فنية جمالية، فعند قراءتها لهذه الأبيات لا نحس بالثقل الذي يحدثه التكرار داخل النصوص الإبداعية، وبهذا يكون قد عبّر عن إيديولوجيته من خلال التأكيد على ضرورة الالتزام الصادق بالقضية الفلسطينية، بنوع من الانزياح عن اللغة المباشرة المألوفة.

ومن هنا يمكننا القول بأنّ محمود درويش استطاع وببلاغة ساحرة أن يصوّر أحداثا دامية حدثت في لبنان عام 1982، في قصيدة شعرية بطريقة فنية انفرد بها، إذ عدّت قصيدة مديح الظل العالي من أروع قصائده التي كتبها في مسيرته الإبداعية كلها، كما عُدت من أروع القصائد التي كتب في العصر الحديث، لأنها جسّدت صراعا داخليا عانى منه درويش، كما عانى منه الشعب الفلسطيني والشعوب العربية الحاملة لكلّ معنى الإنسانية، حاول من خلالها إثبات أحقية الأرض، كما استطاع أن يصوّر مدى وحشية العدوّ الإسرائيلي، ومدى بشاعة المجازر التي ارتكبت في حق الشعب اللبناني والفلسطيني.

اعتمد الشاعر في قصيدته هذه على بحر الكامل الذي يعدّ من البحور الصافية، إذ يتألف من تكرار تفعيلة متفاعل 6 مرات، ثلاثة في الصدر وثلاثة في العجز[1]، وذلك حسب النمط التالي:

متفاعلن متفاعلن متفاعلن متفاعلن متفاعلن متفاعلن

وإذا ما بحثنا في جلّ شعرنا العربي الحديث لألفينا أنّ «بحر الكامل احتلّ لدى شعراء الأرض المحتلة بشكل إجمالي المرتبة الأولى من حيث الاستعمال ويليه بحر الرمل»[2]، وبالتالي عدّه علماء العروض من أسرع البحور الشعرية وذلك لكثرة عدد حركاته وقلة سكناته (///0//0)، استخدمه محمود درويش في قصيدته هذه لأنه يتناسب وإيقاعها لأنه يعبّر عن خلجات شعورية قوية. هذا فيما يخص الوزن، أما عن القافية فقد اعتمد درويش على القافية المطلقة والمقيدة، وكان طغيان القافية المطلقة بنسبة 93,86%، فهذا النوع من القافية قليل الشيوع في الشعر العربي لا يكاد يتجاوز 10%[3]، أما عن حرف الروي فكما ذكرنا سابقا أنه لم يتقيد بحرف روي موحد، بل تجاوز ذلك واستعمل حروف روي مختلفة تقدّمتها الحروف التالية (حرف الراء، والميم، والنون) إذ استعملها بكثرة مقارنة بالحروف الهجائية الأخرى.

1– ينظر، يوسف بكار، في العروض والقوافي، دار المناهل للنشر والتوزيع، لبنان، ط1، 1990، ص85.

2– صالح أبو صبع، الحركة الشعرية في فلسطين المحتلة، دار الفكر العربي، لبنان، (د.ط)، ص193.

3– إبراهيم أنيس، الأصوات اللغوية، مكتبة الأنجلو مصرية، مصر، مج1، ط1، 2013، ص24.

المبحث الثاني

• شعرية العنوان دراسة أسلوبية في قصيدة {أحد عشر كوكبا على آخر المشهد الأندلسي}
-أنموذجا-

❖ دراسة أسلوبية لقصيدة "أحد عشر كوكبا على آخر المشهد الأندلسي":

- **الأندلس في شعر محمود درويش:**

لطالما كانت الأندلس حلقة من حلقات التراث العربي والإسلامي بالنسبة للشعراء، فهذا محمود درويش في الكثير من قصائده يذكر الأندلس، فتلك الرابطة القوية نجدها في معظم الدواوين الشعرية الدرويشية، فلعل أول ذكر لثيمة الأندلس نجده في ديوان (مديح الظل العالي)[1]. فهو هنا يرى بأن محنة بلاده تشبه إلى حدٍ بعيد محنة الأندلس ذلك الفردوس المفقود، أو أنها – فلسطين – قد أستبيحت على مرأى ومسمع من العرب، نفس الشيء حدث مع الأندلس.

ترك محمود درويش بصمته في الشعر العربي المعاصر، فهو صاحب قضية إنسانية بصورة عامة تتجاوز القضية الفلسطينية، فقد عالج قضية الإنسان المشرد عن وطنه وأهله، صدر ديوان "أحد عشر كوكبًا" بعد سنة من توقيع اتفاق مدريد.

سنقتصر في هذه الدراسة على قصيدة "أحد عشر كوكبًا على آخر المشهد الأندلسي"، فهي تمثل الذروة في استحضار صورة الأندلس في شعر محمود درويش، فالعنوان يحيلنا إلى قصة سيدنا يوسف عليه السلام مع إخوته، فعبر عن يوسف بالأندلس، أما الإخوة فعبر عنهم بالعرب. توظيف قصة يوسف مرآة للشاعر، فهي أشد واقعية من القناع، لأنها "تصلح أن ترفع للماضي، كما تصلح أن ترفع في وجه الحاضر"[2] إذ أنها تعكس كل الأشياء مثلما تعكس الشخصيات الفاعلة في هذه القضية.

- **شعرية العنوان:**

يقال بأنّ العنوان يدل على المحتوى أو يعطي صورة أو فكرة أو تلميحا لما تحمله القصيدة أو النص من مواضيع، فأول ما يلفت نظر القارئ هو العنوان بالخط العريض فيثير فينا تساؤلات عديدة ومن المعروف أن الإنسان يتميز بالفضول وحب الاطلاع والاكتشاف، فيندفع نحو القصيدة ليعرف ما تخبئه من دلالات منكبا على القراءة وممعنا في الكلمات مفسرا للرموز، ليوضح المعنى الحقيقي والخفي بين السطور إلى أن يصل إلى فهم العنوان ومعرفة مقصوده وما الذي يريد الشاعر الوصول إليه. إنّ الناظر المتمعن لقصيدة

1- ينظر، بسام قطوس، في أبحاث اليرموك، 14، 1996م، ص 51.

2- إحسان عباس، اتجاهات الشعر العربي المعاصر، الكويت، ط-1، 1978م، ص 160.

"أحد عشر كوكبا"[1] لابد أن يراوده التساؤل والفضول، فهي تجذب إليها من الوهلة الأولى، لها طابع فريد إذ أنها تتصدر ديوان "أحد عشر كوكبا" لا لشيء إلا لأنها تمثل الشاعر بصفة خاصة وفلسطين بصفة عامة.

قصيدة "أحد عشر كوكبا" بين ثناياها تحمل لغزا غامضا ورسالة بالغة الأهمية وحقيقة مرة لا مفر منها، لكن قبل أن نمر إلى الأبيات لا بأس أن نتطرق إلى شعرية العنوان ودلالته. في هذه النقطة نجد اختلاف النقاد حول هذه التسمية فيما تعلق بالقصيدة أو الديوان بأكمله، فقد أشار الدكتور سحر سامي أن محمود درويش استعمل النص القرآني من خلال ظاهرة التناص الموجودة في القصيدة، ففي هذا الديوان نجد تناصا مع الآية من سورة يوسف يقول الله تعالى:﴿ **إِذْ قَالَ يُوسُفُ لِأَبِيهِ يَا أَبَتِ إِنِّي رَأَيْتُ أَحَدَ عَشَرَ كَوْكَبًا وَالشَّمْسَ وَالْقَمَرَ رَأَيْتُهُمْ لِي سَاجِدِينَ** ﴾ [سورة يوسف الآية: 04].

فيتحول هذا الديوان من إطار لفظي معبر إلى المدى الدلالي المفتوح نتيجة لتوظيف الرمز الديني، ويفتح أبواب الرحلة: البشارة والحكم والتكليف والامتداد والغواية. اقتبس محمود درويش العبارة الأولى من سورة يوسف "**إذ قال يوسف لأبيه يا أبت إني رأيت أحد عشر كوكبا**" فيأمره أبوه يعقوب عليه السلام بألاّ يقص رؤياه على إخوته خشيةً عليه منهم[2]، نجد شاعرنا في مجموعته الشعرية هذه يتميز بالنظرة الثاقبة.

ويرى ما لا يراه الآخرون وهذا يدل على شعرية طافحة وموهبة إبداعية عالية لدى درويش، فتنبأ بأحداث وقعت فيما بعد[3]، ثم يتحدث فيها عن مجموعة من الحكايات المتنوعة فرسم بذلك خطا زمنيا للتجربة الشعرية الفلسطينية ملبسًا إياها طابع الواقعية والرمز، إضافة إلى حكايات أثينا وكولومبس وريتا والهنود الحمر[4]، فنجد أن درويش يعبر عن النفسية الفلسطينية المعذبة الساعية إلى الخلاص من ضغط التاريخ وظلمه لعلها تجد مخرجا إلى بر الأمان[5]. كل هذه الأمور مجتمعة جعلت من المجموعة الشعرية "أحد عشر كوكبا" ملاذا يراود النفس ويحملها على التفاعل معها فيثير فيها تَرَنُمًا تطرب له النفس، نجده يمتد على طول القصيدة فيدل على الدهشة والبراعة العالية والموهبة الفذة، وبطبيعة الحال هذا ما سنراه من خلال دراسة القصيدة.

1- مجلة الفصلية الأمريكية في العدد، 48، شتاء 1994م، وجاءت بمثابة تعريف نقدي موجز بشعر محمود درويش بمناسبة ترجمة قصيدته "أحج عشر كوكبا عى آخر المشهد الأندلسي"، وقد قام بالترجمة إلى الإنجليزية منى أنيس، ونايجل ريان، وراجعها الشاعر آغا شهدي علي، والباحث الإسلامي أحمد دلال، وأشرف إدوارد سعيد على صياغة النهائية للترجمة.

2- سعيد إدوارد، المتخفي الحقيقي، محمود درويش، دراسات وشهادات، مجموعة من الكتاب، دار الشروق للنشر والتوزيع، بيروت، لبنان، ط-1، 1999م، ص 80.

3- المرجع نفسه، ص 276.

4- نفسه، ص 277.

5- نفسه، ص 142.

1. بنية النـــــص:

إنّ قصيدة "أحد عشر كوكبا" قد تم ترجمتها في العدد 48 لمجلة "شتاء 1994" من القنصلية الأمريكية، وكانت هذه الترجمة بمثابة دراسة نقدية موجزة لأعمال محمود درويش بمناسبة ترجمة قصيدة "أحد عشر كوكبا على آخر المشهد الأندلسي"[1]في المجلة.

ولقد ترجمها إلى الإنجليزية كل من "منى أنيس" و "نايجل رايان" وقام بمراجعتها الشاعر الباكستاني "آغا شهدي علي" والباحث الإسلامي "أحمد دلال" وأشرف على الصياغة النهائية للترجمة "إدوارد سعيد".

فعنوان الديوان هو "أحد عشر كوكبا" أما عنوان القصيدة هو "أحد عشر كوكبا على آخر المشهد الأندلسي" وبمناسبة حلول الذكرى الـ 500 لسقوط غرناطة ورحلة كولومبس إلى أمريكا، وسفر درويش إلى اسبانيا ومشاركة منظمة التحرير الفلسطينية في عملية السلام وانعقاد مؤتمر مدريد سنة 1991من شهر أكتوبر تشرين الثاني[2]، كتبت القصيدة ونشرت سنة 1992 للمرة الأولى في صحيفة القدس العربي التي تكتب وتطبع في لندن، منبثقة بذلك من سياقات تاريخية مهمة كما أسلفنا الذكر.

إننا نستشف من خلال القراءة المتأنية للقصيدة حقيقة مرة والحق ما توحي به مقطوعاتها من نظرة اليأس والانكسار والتسليم بالقضاء والقدر عند شريحة واسعة من أبناء فلسطين، فمثل فلسطين بالأندلس لأن كليها حضارة ثقافية عظيمة سقطت فجأة إلى حضيض فظيع من الفقد على صعيد الواقعة أو الاستعارة معا، فتطلع محمود درويش إلى مواقف جديدة يحذوها التفاؤل، هو ما منح القصيدة تجانسا فنيا رهيبا إذ أنها تعد قفزة نوعية في شعر درويش فهي بداية الحداثة في الشعر العربي على صعيد المضمون والصورة والبناء والشكل، لذا صنفت على أنها قمة في التطور والحداثة.

إن الشعر عند محمود درويش ليس وسيلة لبلوغ نظرة غير اعتيادية فحسب، بل هو تداخل وتلاحم عسيرين للشعر وللذاكرة الجماعية على حد سواء، نتيجة ضغط كل منهما على الآخر حين يصطدم الحلم بواقع فاسد يهدد تحقيقه.

تضم قصيدة "أحد عشر كوكبا" أحد عشر مقطعا ولكل مقطع عنوان فرعي، لكننا نخلص إلى أن كل مقطع هو امتداد للمقطع الذي سبقه بالرغم من اختلاف العنوان، وهذا يشير إلى أن المقاطع سلسلة لا يمكن فصل أي مقطع منها فتشكل حينئذ الصورة والمقصد المنشود.

1- سعيد إدوارد، عن محمود درويش، مجلة بدايات، العدد: 7، شتاء 2014م.

2- المرجع نفسه، ص 279.

فنجد المقطع الأول يتحدث فيه الشاعر عن الأيام الأخيرة للعرب في فلسطين وهو بعنوان "في المساء الأخير على هذه الأرض"، فيذكر كيف أن العرب تنازلوا عنها وقدموا مفاتيحها للغزاة الغاصبين، ثم ينشد أمل قدوم الفارس المخلص، وهنا يصطدم حلم الشاعر والواقع الذي يعيشه، فيتطلع إلى تحقيقه مستذكرًا أيام خروج العرب من الأندلس بحسرة وألم وحزن متحسرًا على حال العرب في صورة فنية رائعة يكتنفها الرمز والإيحاء، فيتيح للقارئ رؤى متعددة ومن زوايا مختلفة، كل حسب تصوره ورؤيته فيقول الشاعر:

فَادْخُلُوهَا لِنَخْرُجَ مِنْهَا تَمامًا، وَعَمَّا قَلِيلٍ سنبحث عَمَّا
كَانَ تَارِيخُنَا حَوْلَ تَارِيخِكُمْ فِي الْبِلادِ الْبَعِيدَةِ
وسنسأل أَنَفْسُنَا فِي النِّهَايَةِ: هَلْ كَانَتْ الْأَنْدَلُسُ
هَهُنا أَمْ هُنَاكَ؟ عَلَى الْأَرْضِ ... أَمْ فِي الْقَصِيدَةِ؟[1]

هو حديث عن نفس ممزقة أجهدت وأتعبت، هذه النفس التي تبحث عن نفسها فهي محاصرة زمانيا وموضوعيا لا فجر يتعقب الظلام، لا أمل يتعقب الانتظار، وكأن كل ما حدث أفقد هذه الذات صوابها حتى أنها لم تعد قادرة على التمييز بين ما كانت عليه وما صارت إليه. لقد استهل درويش هذا المقطع بمخاطبة أبناء فلسطين إذ يصف حالة الرحيل في المساء الأخير والوقت يداهمه لدرجة أنه لم يودع أحدا، فيبدو جليا ذلك الانكسار والأسى والألم الذي أصاب بفلسطين فكان له بالغ الأثر على محمود درويش.

أما المقطع الثاني فكان عنوانه "كيف أكتب فوق السحاب" والذي يصور من خلاله مشهد سقوط غرناطة سنة 1492، حيث شبهها بالذهب وبالحرير متهما أهلها بالتخلي عنها فلم يجد عونا ولا سندا ولا حتى عزاء، فبالرغم من كل هذا إلا أنه يحذوه أمل طفيف فتغني طيور الليل والحمام لغرناطة، فحاول الشاعر إن يستنطق جميع الأشياء المحيطة به مادية كانت أو معنوية كقوله في هذا المقطع:

وَأَنَا مِنْ هُنَاك، فَغَنِيٌّ لِتَبْنِي الْحَسَّاسِينَ مِنْ أَضْلُعِي
دَرَجًا لِلسَّمَاءِ الْقَرِيبَةَ، غَنِيٌّ فُرُوسِيَّةِ الصَّاعِدِينَ إِلَى حَتْفِهُمْ
قَمَرَا قَمِرَا فِي زُقَاقِ الْعَشِيقَةِ، غَنِيٌّ طُيُورِ الْحَدِيقَةِ
حُجِرَا حَجَرًا، كَمْ أَحُبُّكَ أَنْتَ الَّتِي قُطِعَتِي

1- محمود درويش، ديوان أحد عشر كوكبا على آخر المشهد الأندلسي، دار العودة، بيروت، لبنان، ط-4، 1993م، ص 08.

وَتَرًا وَتَرًا فِي الطَّرِيقِ إِلَى لَيْلِهَا الْحارِّ، غَنِيَ

لَا صَبَاحَ لِرَائِحَةِ الْبُنِّ بَعْدَكَ، غَنِيَّ رَحِيلِي

عَنْ هَدِيلِ الْيَمَامِ عَلَى ركبتيك وَعَنْ عُشِّ رُوحِيِّ[1].

إنّ الشاعر يلغي كل ما هو متعلق بالكتابة عن هذه الذات العربية التي أصبحت كل أحلامها أوهاما، إذ لم يعد لها الحق في كتابة وصية، جاءت مفردة سحاب لتلغي هذه الذات الدالة على التلاشي والسراب.

وفي المقطع الموالي فعنوانه "لي خلف السماء، سماء..." إنه عنوان يكتنفه شيء من الغموض والإبهام، فقصد بالسماء الأولى الوطن الحبيب، والسماء الثانية أشار بها إلى الغربة، وهي بمثابة الوطن الثاني فهو يعي جيدا أنه في هذه الغربة قد ترك لغته ورايته فشبه نفسه بذلك القطن الذي يخرج من شجرة اللوز فيصبح في مهب الريح ويطفو فوق البحر لا يدري وجهته. وفي آخر المقطع يقرر الشاعر الخروج عن عادات وتقاليد الوطن الثاني ليعود إلى وطنه الأم الذي فقده، فلا يرى بعد هذه المصيبة خيرا في الحياة، فيتمنى الموت مع حبيبته "لوركا" فيقول:

أَنَا آدَمُ الْجِنَّتَيْنِ، فَقِدَّتُهُمَا مرَّتَيْنِ

فَأَطْرُدُونِي، عَلَى مَهْلٍ

وَأُقْتُلُونِي، عَلَى عَجَلٍ

تَحْتَ زيتونتي

مَعَ لوركا[2].

في هذا الموضع من نص القصيدة تأخذنا سماء درويش إلى "لوركا" الذي استدعاه ليجعلنا نقف أمام سؤال مهم مفاده: هل هناك ارتباط شرطي بين استلهام درويش للتاريخ العربي الإسلامي في الأندلس ومصير الجماعة المسلمة فيه، وبين "لوركا" الذي تجمعه بغرناطة، آخر معاقل الجماعة العربية هناك، هذه العلاقة التفاعلية القوية التي مبعثها الميلاد والنشأة؟

فقد تتشخص الأندلس عند درويش لتصير لوركا بعد أن تشخصت في مواضع سابقة، إنّ هذا التعبير المجازي للحالة الواقعية وفق مفردات دالة على الشخصيات والمكان يضعنا أمام حكاية في ثوب شعري،

1- المصدر السابق، محمود درويش، ديوان أحد عشر كوكبا على آخر المشهد الأندلسي، ص، 10.

2- المصدر نفسه، ص 15.

يتعانق فيها الواقعي مع المتخيل، ومن تمّ فإنّ هذا السفر الجمالي الذي اعتمده درويش ليكون وسيلة يبني عليها عالمه الفني، حيث ينطلق بالقارئ من قلب التجربة الواقعية إلى التاريخ المعاد تشكيله، فستعان بـــ"لوركا" للحديث عن ذلك، ثمّ إلى الأسطورة التي تعد مشتركا فنيا إنسانيًا[1]، إذ مازال ينتمي إلى هذا الفكر التي يتمثل في طور البداوة وحياة الأسرة الإنسانية كلّها، والتي لا تزال تشكل مجموع ثقافات وأنماط سلوكية تخضع للتحليل كما هو الحال بالنسبة لعلم الأنتوربولوجية والأدب الشعبي.

وفي المقطع الرابع الذي هو بعنوان "أنا واحد من ملوك النهاية"، ينادي محمود درويش بأنه أحد ملوك النهاية، يتصف بالشجاعة والأنفة حاملا معه زفرة العربي الأخيرة، لكن بالمقابل يرفض اليأس والاستسلام، يبدو متخفيا حتى لا يعرفه أحد، و بين طيات كل هذا يلمح إلى أن كل صفات العربي الأصيل من إباء وأنفة ونخوة وفروسية وشجاعة قد ذهبت في مهب الريح، حتى أن ذلك العربي أصبح يخاف ويهاب ربما صار يخاف حتى من ظله، وربما حتى من اسمه وأصله، وصار لا يعبأ بماضيه المجيد، ومجده التليد، كل هذا حدث حين وقع العرب معاهدة التيه، فأغلقوا كل أبواب الأمل، وفي خامس مقطع "ذات يوم سأجلس فوق الرصيف" أشار فيه إلى حلة العربي الذليل كم يجلس على رصيف لا قيمة له، فاشتاق وهو في الغربة إلى غرناطة التي سماها حبيبة ففاضت الهواجس والخواطر نظرا للحنين والحر الشوق فيقول:

وَأَحُكُّ بِلَيْمُونَةٍ رَغبتِي، عَانِقِينِي لِأُولَدْ ثَانِيَةً
مِنْ روائحِ شَمْسِ وَنَهُرٌ عَلَى كَتِفِيكَ، وَمِنْ قَدَمَيْنِ
تَخْمِشَانِّ الْمَسَاءَ فَيَبْكِي حَلِيبًا لِلَيْلِ الْقَصِيدَةِ
لَمْ أَكُنْ عَابِرًا فِي كَلاَمِ المغنين، كِنْتِ كَلاَمَ
المغنين، صَلْحَ آثينا وَفَارِسٌ، شَرْقًا يُعَانِقُنَا غَرْبًا[2].

"ذات يوم سأجلس فوق الرصيف" عنوان يشير إلى عاقبة ذاتٍ لم تحافظ على ملكها وما يحفظ لها ذاتها، فالجلوس على الرصيف وضع يعاني منه المنبوذين والمتشردين، وكأن الشاعر ينتظر ويتنبأ أن يصير

1- ينظر، رانيلا – أ، ل ، الماضي المشترك بين العرب والغرب، تر: د. نبيلة إبراهيم، مراجعة: فاطمة موسى، سلسلة: كتاب عالم المعرفة، المجلس الثقافي للفنون والآداب، الكويت، العدد: 241، 1999م، ص 11-13.

2- المصدر السابق، محمود درويش، ديوان أحد عشر كوكبا على آخر المشهد الأندلسي، ص: 12.

هذا هو حال الذات العربية المهزومة، فالرصيف دلالة واضحة على الآلام والتعب والهموم والمآسي، أي أنه ذاك الفضاء الذي تجتمع فيه كل هواجس الروح المتعبة المنهكة.

كما لا يخفى علينا ذكره للتاريخ والاتفاقيات كصلح آثينا وفارس، كما ذكر ببعض المخطوطات العربية القديمة كـ: مخطوطة ابن رشد، طوق الحمامة والترجمات. فرغم ما تكتسيه من أهمية إلا أنها ذهبت أدراج الرياح والعرب واقفين لم يحركوا ساكنا حتى في تغيير وضع فلسطين فاختاروا موقف المتابع للأحداث.

المقطع السادس يحمل عدة مفارقات تبدو من خلال العنوان "للحقيقة وجهان والثلج أسود"، فمن المعروف أن الثلج ذو لون أبيض لا الأسود ولكن هذا التحول الغريب والمفاجئ في اللون كان بسبب عدة أسباب، منها التحول من رغد العيش وسعته إلى المعاناة واليأس والمرارة، أو أن النهاية باتت قريبة، حينئذ سيتحول كل شيء إلى السواد. فالشاعر قد حسم أمر النهاية إذ أنه يراها رأي العين، فالغزاة سيلقون حتفهم لا محالة، ثم يشير درويش من خلال هذا المقطع إلى تخاذل العرب فبين ابتعادهم عن طريق وسنة المصطفى صلى الله عليه وسلم كما بين في ذات المقام كيف أنهم تنازلوا عن أولى القبلتين وثالث الحرمين:

لِلْحَقِيقَةِ وَجْهَانِ، وَالثَّلْجُ أَسْوَدُ فَوْقَ مَدِينَتِنَا
لَمْ نَعُدْ قَادِرِينَ عَلَى الْيَأْسِ أَكْثَرُ مِمَّا يَئِسْنَا
وَالنِّهَايَةُ تَمْشِي إِلَى السّورِ وَاثِقَةٌ مِنْ خَطَّاهَا
فَوْقَ الْبَلاطِ الْمُبَلَّلِ بِالدَّمْعِ،
وَاثِقَةٌ مِنْ خَطَّاهَا مِنْ سَيُنْزَلُ أَعْلاَمُنَا: نَحْنُ، أَمْ هُمْ؟
وَمِنْ سَوْفَ يَتْلُوَ عَلَيْنَا "مُعَاهَدَةُ الصُّلْحِ" يا مَلِكِ الْإِحْتِضَارِ؟[1]

يحول الشاعر النقاء والصفاء إلى سواد، حيث جعل من نصاعة وبياض الثلج أحلامًا وهمية عند هذا الضعيف الذي يعيش حالة الانفصام، فالواقع المطرز في الأحلام بالبياض والنصاعة، جوهره سوادٌ وتلاشي وانكسار وهزيمة.

أما في المقطع السابع "من أنا...بعد ليل الغريبة؟" فيتكلم فيه الشاعر عن مرارة الغربة التي تجرعها وهو بعيد عن حضن الوطن ودفئ الأهل حتى أصبح يخاف حلمه المنشود ومن عتمة النهار وحتى من

1- محمود درويش، ديوان أحد عشر كوكبا على آخر المشهد الأندلسي، دار العودة، بيروت، لبنان، ط-4، 1993م، ص 16.

ضوء الشمس، بل الأدهى من ذلك صار يخشى عالمه المعاش لدرجة أنه يتمنى الموت عساه يكون رحمة له من المستقبل الغامض الذي أصبح كابوسا مرعبا ما فتئ يراوده بين الفينة والأخرى في المنام:

عَالَمِيٌّ، أَيُّهَا الْيَأْسَ كُنْ رَحْمَةً، أَيُّهَا الْمَوْتَ كُنْ
نِعْمَةً لِلْغَرِيبِ الَّذِي يُبْصِرُ الْغَيْبُ أُوضِحُ مِنْ
وَاقِعٍ لَمْ يَعُدْ وَاقِعًا، سَوْفَ أَسْقُطَ مِنْ نَجْمَةٍ
فِي السَّمَاءِ إِلَى خَيْمَةٍ فِي الطَّرِيقِ إِلَى ... أَيْنَ؟[1]

أشار الشاعر إلى تلك الليلة التي سلبت العربي والفلسطيني شخصيته وهويته وروحه ووجدانه، فهي الليلة التي تمّ فيها توقيع معاهدة السلام، والتي تعني له تسليم وقبول ودخول في عالم مجهول ودهاليز من الظلمة، لهذا نجده يسأل في متاهة وحيرةٍ من أنا بعد ليل الغريبة.

" كن لجيثارتي وترا أيها الماء" إنه المقطع الثامن من القصيدة، يبعث هذا العنوان على عدة دلالات فالقيثار رمز للطرب والهناء والماء يرمز إلى الصفاء والأمل لكن المفارقة أن الماء لا يستطيع يحل محل الوتر لأنه مادة سائلة وليس مادة صلبة، فالشاعر هنا يفتح ذراعيه مرحبا بالفاتحين الجدد الذين حلوا مكان القدامى فأصبحت النهاية قريبة والشاعر جد متأكد من هذا الأمر:

فِي رايَةِ الْأَهْلِ، لَا نَهْرٌ شَرْقَ النَّخِيلِ الْمُحَاصَرِ
بِخُيُولِ الْمَغُولِ السَّرِيعَةَ، فِي أَيِّ أَنْدَلُسٍ أَنْتُهِيَ؟
هَهُنا أَمْ هُنَاكَ؟
سأعرف أَنَّي هَلَكْتِ وَأَنَّي تَرَكْتِ هُنَا
خَيْرَ مَا فِي: مَاضِي، لَمْ يَبْقَ لِي غَيْرَ جِيثارتي
كَنَّ لجِيثارتي وَتَرًا أَيُّهَا الْمَاءَ، قَدْ ذَهَبَ الْفَاتِحُونَ وَأَتَى الْفَاتِحُون.[2]

إنّ الماء في قصيدة "كن لجيتارتي وترًا أيها الماء" مرتبط أشد ما ارتباط بالحدائق والخضرة والينابيع ومنه إلى الحياة، فالشاعر هنا يناجي ذلك الماضي ليرتبط بالذاكرة ويتحول إلى نشيد حيث يصنع الشاعر في نفس السياق من الفاتحين الجدد سببًا لنهاية "كن لجيتارتي وترًا أيها الماء"، فهاقد وصل الفاتحون ومضى

1- المصدر السابق، محمود درويش، ديوان أحد عشر كوكبا على آخر المشهد الأندلسي، ص 19.
2- المصدر السابق، محمود درويش، ديوان أحد عشر كوكبا على آخر المشهد الأندلسي، ص21.

ومن الفاتحون القدامى، وقد أشار إلى ذلك عبد العزيز مقالح في قوله: "إذ أنه من الصعب أن أتذكر وجهي في المرايا، فأنت ذاكرتي كي أرى ما فقدت"، يأكد الشاعر على ضياعه حتى أصبح من الصعب أن يتذكر ملامحه فيناجي الماضي ليكون ذاكرته ومرآته ليستطيع الوقوف أمامها محاسبا نفسه على ما ضاع وإنتها، فقد أصبح فقدان الذاكرة ظاهرة غير محدودة لا تنتهي، فيضع الشاعر نقاطاً، كامتداد للإحساس الدائم والمستمر بالفقدان.

وفي المقطع التاسع نجد أن العنوان "في الرحيل الكبير أحبك أكثر" يبين الشاعر من خلاله حبه الكبير للوطن وحنينه إليه وإلى تربته، فعندما يكون بعيدا في أرض الغربة فإنه يفتقد حتى صغائر الأشياء كزر القميص ورقصة الخيول، فهو يساوي بينه وبين الطير في الرحيل. غنى شاعرنا يخاطب الوطن الأم كأنه حبيبة يشتاق ويحن إليها وإلى اللحظات السعيدة التي قضاها معها، فالشاعر لم يوجعه هواء ولا ماء ولا حبق الصباح ولكن الرحيل هو الذي يؤلمه:

نَتَسَاوَى مَعَ الطَّيْرِ، نَرْحَمُ أيَّامَنَا، نَكْتَفِي بِالْقَلِيلِ
أَكْتَفِي مِنْكَ بِالْخَنْجَرِ الذَّهَبِيِّ يَرْقُصُ قَلْبُي الْقَتِيلِ
فَاُقْتُلِيني، عَلَى مَهْلٍ، كَيْ أَقُولَ: أَحُبُّكَ أَكْثَرُ مِمَّا
قلْت قَبْلَ الرَّحِيلِ الْكَبِيرِ، أُحِبُّك لَا شَيْءُ يُوجِعُنِي
لَا الْهَوَاءَ، وَلَا الْمَاءَ ... لَا حَبَق فِي صَبَاحِكَ، وَلَا
قِلْتِ قَبْلَ الرَّحِيلِ الْكَبِيرِ، أُحِبُّكَ لَا شَيْءُ يُوجِعُنِي
لَا الْهَوَاءَ، وَلَا الْمَاءَ ... لَا حَبَق فِي صَبَاحِكَ، وَلَا
زَنْبَق فِي مَسَاءَكَ يُوجِعُنِي بَعْدَ هَذَا الرَّحِيلِ.[1]

إنّ الإحساس بفقدان المكان يكشف رؤية الشاعر بصورة واضحة تعكس كل الحب والاتصال للمكان الذي ينتمي إليه، لذلك نجده يقوي من الحضور الروحي له، في ذاته بعد أن فقده إذ يعتبر أنها الرحلة الأبدية التي تتعزز كل الأشياء فيها وتأخذ قيمتها اللانهائية في عقل درويش وقلبه.

ويتضمن المقطع العاشر "لا أريد من الحب غير البداية" حديث درويش عن الأرض[2] مرة أخرى إذ جعل منها عشيقة له، يراوده الحنين إليها في كل مرة ويذكر ببداية الحب التي تركها مع الحلم الضائع في

1- المصدر السابق، ص 23.

2- حيدر توفيق بيضون، محمود درويش شاعر الأرض المحتلة، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، ط-1، 1991م، ص 51.

زمن اختفى فيه الحب وطار الحمام ولم يبق سوى الخمر والقليل من الأرض ولكنه متفائل بحلول السلام قريبا:

لَا أُرِيدُ مِنَ الْحُبِّ غَيْرَ الْبِدَايَةِ، طَارَ الْحَمَامُ
فَوْقَ سَقْفِ السَّمَاءِ الْأَخِيرَةَ، طَارَ الْحَمَامُ وَطَارَ
سَوْفَ يَبْقَى كَثِيرٌ مِنَ الْخَمْرِ. مَنْ بَعْدَنَا، فِي الْجَرَّارِ
وَقَلِيلٌ مِنَ الْأَرْضِ يَكْفِي لِكَيْ نَلْتَقِي وَيَحِلْ السّلامُ.[1]

هي مرحلة يعطي من خلالها الشاعر مكان للماضي وذكرياته به، وبكل ما يربطه به من صلة حميمية في الحياة، فنجده يلح على طلب البقاء على الحلم الذي راوده، فهو بداية الانتصار لا النهاية المأساوية أو الهزيمة.

أما المقطع الأخير يحمل عنوان "الكمنجات" وهي تلك الآلة الموسيقية التي يصدر منها نغم جميل لكن الكمنجة تبكي الذاهبين إلى الأندلس وعلى العرب الذين خرجوا منها، فالشاعر يتكلم عن الأندلس ونهايتها وذات السيء حدث لفلسطين ووضع حد لتواجد المسلمين فيها بدخولها من قبل الصليبيين والصهاينة، فهو في موضع الباكي على زمن ليس بعائد:

الْكَمَنْجَاتُ تَبْكِي مَعَ الْغَجَرِ الذّاهِبِينَ إِلَى الْأَنْدَلُسِ
الْكَمَنْجَاتُ تَبْكِي عَلَى الْعُرْبِ الْخَارِجِينَ مِنَ الْأَنْدَلُسِ
الْكَمَنْجَاتُ تَبْكِي عَلَى زَمَنٍ ضَائِعٍ لَا يُعَوِّدْ
الْكَمَنْجَاتُ تَبْكِي عَلَى وَطَنٍ ضَائِعٍ قَدْ يَعُود[2].

تأتي لفظة الكمنجات كلازمة تلون الفضاء بما تدل عليه حيث استعملها بصيغة الجمع عوض أن تكون كمنجة، لأن درويش استحضر إيقاعا ونغما وشكلاً عندما يتحدث عن الكمنجات، هذا الشكل الذي شبهه بالتبوث الذي يحمل الجسد إلى رحلته الأبدية الأخيرة، هذا الفضاء الجنائزي للذات العربية وسقوطها، وتعريتها وغيابها الكلي عن صنع مجدها وتاريخها، هذا الفضاء الميت القائم على المد والجزر دون جدوى وهذا ما يوحي بجر الذات العربية إلى الخلف ليلغيها من الحضور المعاصر.

1- المصدر السابق، محمود درويش، ديوان أحد عشر كوكبا على آخر المشهد الأندلسي، ص 25.
2- المصدر نفسه، ص: 26.

في هذه الدراسة محاولة مني لتوضيح جماليات القصيدة من خلال الوقوف عند العلاقة بين الأسلوب وصاحبه، إذ اخترت هذه القصيدة لـ "محمود درويش" لما نالته من شهرة واسعة ولما أحدثته من جدل، وكذلك الميزة النفسية التي طبعت الشاعر، فكما هو معروف في الدراسات الأسلوبية، فقد كان بحثها في ثلاثة مستويات أساسية هي المستوى الصوتي ومستوى المعاني ومستوى البيان. ولقد حاولت الكشف عن أثر ضياع القدس في أسلوب شعر درويش، كون أن اللغة في العمل الأدبي ما هي إلا تجسيد لذات المبدع وتعبير عن آرائه. وتكمن أهمية هذا الموضوع في كونه دراسة تطبيقية ربطت بين الشاعر وأسلوبه عبر منهج تحليلي يعتمد الأسلوب أولا وينتهج قواعد اللغة العربية في التحليل.

أما الجزء الأول فتناول مستوى المعاني وأبرز السمات الأسلوبية التي انضوت تحت هذا المبحث كتوظيف الضمائر بأنواعها فضلا عن أسلوب التقديم والتأخير، والجزء الثاني خصص لدراسة مستوى البيان من مستويات التعبير اللغوي، فكان في ثلاثة أقسام هي الاستعارة والتشبيه والكناية[1]، في حين تناول الجزء الثالث مستوى الصوت. من المهم لمن يتطرق لدراسة نص ما أسلوبيا أن يدرك العلاقة بين المبدع ونصه وكيفية تجسيد تلك العلاقة في البيات اللغوية المشكلة لصياغة النص، فمن البديهي لدى الأسلوبيين أن الأساليب تختلف تبعا لاختلاف المبدعين، إذ نرى لكل واحد منهم طابعه الخاص في التفكير والتعبير والتصوير، ولذلك يصح القول إن الأسلوب هو الأديب.

وتنبه القدماء إلى هذه السمة وهم يميزون بين أنواع الشعر ومنهم القاضي الجرجاني حين قال في معرض كلامه: "وقد كان القوم يختلفون في ذلك وتتباين فيه أحوالهم، فيرق شعر أحدهم، ويصلب شعر الآخر، ويسهل لفظ أحدهم ويتوعر منطق غيره، وإنما ذلك بحسب اختلاف الطبائع وتركيب الخلق"[2]، ويبدو أن الجرجاني أشار إلى علاقة الشعر بصفة خاصة والأدب على وجه العموم بالجانب النفسي لصاحبه، بل وإيحاءات الأدب النفسية التي تمثل تجسيدا لشخصية الأديب. كما استند الأسلوبيون المحدثون إلى تلك المنطلقات التي تنبه إليها القدماء ونبهوا إليها، فقد رأوا أن مصطلح الأسلوب يرتبط بثلاثة جوانب تمثل مفاهيم محددة له وجميعها يعود إلى المنشئ، فقد يعني "أن الأسلوب" هو الخواص الشخصية الفردية في الكتابة الأدبية، وقد يعني طريقة عرض الأفكار لغويا، أو يعني امتزاج الجانب الشخصي بالمطلق لدى

1- إدريس بلمليح، المختارات الشعرية (وأجهزة تلقيها عند العرب)، منشورات كلية الآداب والعلوم الإنسانية، الرباط، المغرب، ط-1، 1995م، ص 192.

2- علي بن عبد العزيز الجرجاني، الوساطة بين المتنبي وخصومه، تح: محمد أبو الفضل-علي محمد البجاوي. الناشر عيسى البابي الحلبي، مج1، 1966م، ص 32.

الأديب المتميز مشاهده المكثفة الكبر التي تجعله أديبا يشار إليه، فيجعل من منه أدبه معبرا عن الإنسان أيا كان جنسه أو لونه أو زمانه أو مكانه.

ومن المفيد الإشارة إلى مسألة مهمة تتعلق بالفرادة والتميز، فقد تكون تلك الفرادة تميل إلى الإيجابية، وحينئذ يكون المتصف بها معبرا عما يخدم الإنسان من قيم ومثل إذا استجمعت ترتقي بالإنسان، وقد يجنح المبدع المتفرد نحو السلبية في نتاجه الأدبي، فيحمل قيما وأفكارا غريبة، أو يدفعه تميزه إلى ازدراء غيره بحسب رأيه لا يرقى إلى مرتبته.

2. مستوى المعاني:

إنّ طرائق التعبير في اللغة العربية متشعبة إلا أنه يمكن حصرها في نوعين من الأداء اللغوي هما: التعبير الحقيقي والتعبير المجاز، والنوع الأول ينحصر في استعمال الألفاظ وتأليفها في سياق دلالة الكلام بحسب أوضاعه اللغوية ذوات الدلالات المباشرة كما وضعت له في أصلها اللغوي[1] ومن المعروف في التراث اللغوي بصورة عامة والبلاغي منه بصورة خاصة، أن مصطلح المعاني يشمل أحوال الجملة العربية سواء في أصلها الذي وضعت عليه وهو المطرد أم في ما يطرأ من ظواهر العدول، لذا فمعاني الكلام في العربية تشمل ظواهر المبتدأ والخبر والإنشاء والإسناد والقصر والوصل والإيجاز والإطناب والحذف والذكر[2].فيقضي بذلك تلقي النص الإبداعي إلى عناقيد دلالية لا تنتهي، وحينما يكون للنص معنى نهائي فإن خللا في التلقي يكون قد حدث. ولا يخفى أن المعاني الدلالية للنص هي رؤى مؤسسة على القرائن اللغوية والتركيبية، وعلى تشابك الظواهر الأسلوبية التي تعد منبها أو مثيرا أسلوبيا لتوجيه بوصلة المتلقي. وإستئناسا بما تقدم فإن الظواهر الأسلوبية لقصيدة "أحد عشر كوكبا على آخر المشهد الأندلسي" هي رؤية قابلة للتقاطع أو التعارض مع رؤى أخرى للقصيدة ذاتها. وتتخذ القصيدة من العلاقة بين الشاعر وفلسطين محورا أساسيا لتصوير إشكالية ضياع فلسطين والقدس معا في ظل تخاذل العرب واستسلامهم، ويقضي تأمل البناء الفني لإشكالية القصيدة أن نفصل مقاطع القصيدة فصلا نظريا لرصد البناء التراكمي في الخلايا الدلالية للقصيدة. ففي الجزء الأول:

فِي الْمَسَاءِ الْأَخِيرِ عَلَى هَذِهِ الْأَرْضُ نَقْطَعُ أَيَّامَنَا

1- عبد الرحمن حنبكة الميداني، البلاغة العربية (أسسها وعلومها وفنونها)، دار القلم، الدار الشامية، دمشق، ج2، ط-1، 1996م، ص 124-125.

2- حسن جمعة، جمالية الخبر والإنشاء (دراسة جمالية بلاغية نقدية)، دار رسلان للطباعة والنشر والتوزيع، 2013م، ص 24-25.

عَنْ شَجِيرَاتِنَا، وَنُعِدُّ الضُّلُوعَ الَّتِي سَوْفَ نَحْمِلُهَا مَعَنَا

فَادْخُلُوا أَيُّهَا الْفَاتِحُونَ، مَنَازِلَنَا وَاشْرَبُوا خَمْرَنَا

مِنْ مُوَشَّحِنَا السَّهْلِ، فَاللَّيْلُ نَحْنُ إِذَا انْتَصَفَ اللَّيْلُ، لَا

فَجْرُ يَحْمِلُهُ فَارِسَ قَادِمٍ مِنْ نَوَّاحِي الْأَذَانِ الْأَخِيرِ

فَادْخُلُوهَا لِنَخْرُجَ مِنْهَا تَمَامًا وَعَمَّا قَلِيلٍ سنبحث عَمَّا

كَانَ تَارِيخُنَا حَوْلَ تَارِيخِكُمْ فِي الْبِلادِ الْبَعِيدَة.[1]

يحيط بهذه المقطوعة جو من الحزن والأسى والسكون، وعلى ضياع الوطن دون أن يحرك العرب ساكنا، فحشد الشاعر مجموعة من الألفاظ الدالة على هذه الحالة المزرية: (المساء الأخير، نقطع، نترك، نعد نودع، يسلم، مفاتيح أبوابنا، فادخلوا، أشربوا، نخرج، نبحث، تاريخنا، تاريخكم...) وجاءت أغلب الأفعال مضارعة (نقطع، نحمل، نترك، نودع، نجد، يبدل، يستضيف، يسلم، يحمل، نبحث، نسأل...) فكانت هذه الأفعال معززة لذلك الجو المشبع بالكآبة والحزن والأسى.

والمقطع الأول تمهيد وتوطئة للمقطع القادم الذي سيتحول إلى توحد وإنصّهار الشاعر-الإنسان الفلسطيني-لا يملك من أمره شيئا أمام الطرف الآخر، فهو متلق ومستمع لما يفرضه على الوضع فاستعمل أفعال الأمر (أدخلوا، أشربوا، إستسلموا...)[2] وفي هذا رمز على إرادة الشاعر المسلوبة، والإرادة المطلقة للطرف الآخر، أليس غياب ضمير المتكلم (الشاعر) في المقطع الأول غيابا للفلسطيني عن وطنه وتغييبا لحقه وخنقا لصوته؟ ثم هذا الاستعمال لأفعال الأمر أليس تجسيدا لمرارة الأمر الواقع؟.

كذلك فإن الضمائر المستخدمة شكلت ظاهرة أسلوبية لغوية، ساهمت في كشف هذه الحقيقة القائمة على المفارقة بين الفلسطيني المأمور والمغلوب على أمره، والمحتل الآمر الناهي لغيره، فالشاعر يستخدم ضمير الجمع (أيامنا، معنا، أحلامنا، أبوابنا، منازلنا، خمرنا ...) فهو غير راض على العيش مع المحتل جنبا إلى جنب تحت سماء واحدة وكذلك نرصد ثنائية الضميرين أنتم ونحن (أدخلوا -منازلنا، أشربوا - خمرنا، تاريخنا -تاريخكم) وفي هذا دلالة عجيبة وظفها درويش ليبين الصراع بين ثقافتين مختلفتي، ثقافة التعايش والسلم التي كانت في وقت ما، وثقافة المحتل التي تسعى لطمس هوية العربي الأصيل. ومادام

1- محمود درويش، ديوان أحد عشر كوكبا على آخر المشهد الأندلسي، دار العودة، بيروت، لبنان، ط-4، 1993م، ص 07.

2- المصدر نفسه، نفس الصفحة.

الحديث يدور حول فرضية التعايش في وطن واحد مع المحتل، فإن مكونات الوطن (الأرض، شجيراتنا، الجبال، الغيم، مفاتيح، أبوابنا، منازل، خمر، شاي، فستق، تاريخ) قد تناثرت في حنايا السطور، والطرف الآخر قد وجد كل شيء جاهزا في هذا الوطن الكريم. لهذا حملت التراكيب اللغوية علاقات سببية فحلول المساء الأخير قد وضع نهاية لأيام الفلسطيني في وطنه، ونهاية الأيام فسحت المجال لمستوطن جديد وهذا المستوطن وجد كل شيء جاهزا معا له، وعليه ذهب تاريخ وجاء تاريخ جديد. وبسبب غياب (أنا) الشاعر وظهور (أنا) الآخر[1]، فقد سادت أجواء من القلق والاضطراب التي تجسدت في الحركة المكانية (الأرض، المكان، الجبال، منازلنا، الباب) وفي ثنايا الجو الساكن نلمس الوداع المرير.

وفي المقطع الثاني يتخذ من مصابه الجلل مساحة لحزنه العميق، فهو استمرار للأحاسيس التي راودته في المقطع الأول، ولكن هذه المرة نجدها أكثر عمقا مما سبق، فعنفوان الحياة المهدد بالحصار والحزن ينبعث من قبس التشاؤم. وإذا كان المقطع الأول يجسد رمز الحزن والأسى والسكون فإن المقطع الثاني يجسد حالة الانفعال والانصهار، فأمل العيش في الوطن الغالي باء بفشل ذريع وصار الإحساس باردا لا حياة فيه ولهذا جاءت الأصوات في هذا المقطع موافقة ومنسجمة مع الإحساس البارد تارة ومع الإحساس بالانصهار تارة أخرى، إذ أنهما خاليان من أطياف الحياة.

فِي حُروبِ الدِّفَاعِ عَنِ الْمِلْحِ، لَكِنَّ غَرْناطَةً مِنْ ذَهَبٍ
مِنْ حَرِيرِ الْكَلَامِ الْمُطَرَّزِ بِاللَّوْزِ، مِنْ فِضَّةِ الدَّمْعِ فِي
ذو وتر الْعُودَ، غَرْناطَةٌ لِلصُّعُودِ الْكَبِيرِ إِلَى ذاتها
لَا صَبَاحَ لِرَائِحَةِ الْبُنِّ بَعْدَكَ، غَنِيَّ رَحِيلِي
عَنْ هَدِيلِ الْيَمَامِ عَلَى ركبتيك وَعَنْ عُشِّ رُوحِيِّ.[2]

فالنفس بطيء، والصدى نائم، والإيقاع يعلو ويهبط كذلك فإن الألوان التي انتشرت في ثنايا المقطع حملت رائحة الموت، فالذهب الأصفر سرق، والحرير الفضي الزاهي اختفى، ورائحة البن الأسود قد ولت. ويستمر درويش في توظيف الأفعال المضارعة ليعزز ويشبع جو الكآبة والانصهار اللذين يعيشهما (أكتب، يتركون، يخونون، تبتغي، يمضي، تصرخ، يضيع، تبني) ولكنها تحمل معها معاني الإشراق وبصيص

1- عبد الرحمن حنبكة الميداني، البلاغة العربية (أسسها وعلومها وفنونها)، دار القلم، الدار الشامية، دمشق، ج2، ط-1، 1996م، ص 127-128

2- محمود درويش، ديوان أحد عشر كوكبا على آخر المشهد الأندلسي، دار العودة، بيروت، لبنان، ط-4، 1993م، ص 08.

الأمل، فالشاعر يحاول هنا إخفاء قلق يسكن أعماق نفسه المضطربة من خلال التفاوت في استخدام الظروف المكانية "السحاب، البيوت، قلعة، خيمة، سرير، براري، حديقة، زقاق"[1] وربما ليستحضر شيئا من ماضيه الجميل.

أما في المقاطع الثالث والرابع والخامس والسادس، يحاول محمود درويش أن يرتب أوراقه من جديد، يتمنى أن يستشعر ذاته وينشد أملا حتى وكان يراه بعيدا، فهذه المقاطع تمثل مرحلة التمرد واليقظة بعد السكون واليأس، فيطرح مجموعة من الأسئلة فتكرر الاستفهام في كذا موضع (من سيغلق باب السماء الآخر؟، فالمرايا أما كنت يوما هنا يا غريب؟، نحن أم هم؟، أنت أم هم؟، فماذا فعلت بقلعتنا قبل هذا النهار؟ أم فارس يائس؟)، إنها استفهامات تنبعث منها رائحة الحيرة والدهشة والاستغراب، ويتكئ درويش على الحوار الداخلي ليخلق لغة خاصة للرحيل، متنوعة بمفرداتها التي يجسدها قوة الانتماء للوطن الجريح.

لِي خَلْفَ السَّمَاءِ سَمَاءُ لِأَرْجِعُ لِكَنَّنِي
لَا أَزَالُ أَلَمَعَ مَعْدِنَ هَذَا الْمَكَانُ وَأُحَيِّي
لِي أيضا أَنَا آدَمُ الْجِنَّتَيْنِ فَقِدَّتُهُمَا مرَّتَيْن
مِنْ سَيُغْلَقُ بَابُ السَّمَاءِ الْأَخِيرِ
مُرَّ كُلُّ الْخَرِيفِ وَتَارِيخُنَا مرٌّ فَوْقَ الرَّصيفِ
أَمْ أَنْتَ حارِسُ بَائِسٌ؟ كُلُّ شَيْءٍ مُعَدٌّ لَنَا
فَلِماذا تُطِيلُ النِّهَايَةَ يا مَلِكِ الْإِحْتِضَارِ؟[2]

ولأن الشاعر اختار الاستسلام، فقد سايره قلق وحيرة لم يستطع إخفائهما إذ تجلى ذلك في مواضع متعددة كالموت والحياة والوضوح والغموض والتقاطع والهروب والحلم والواقع والماضي والحاضر فيخلص في الأخير إلى أن العيش مع الغزاة هو أمر صعب، فحلم المحتل يقتل الحلم الفلسطيني، وهكذا تكتمل اللوحة المأساوية التي رسمها الشاعر من بداية القصيدة إلى نهاية المقطع السادس، من خلال ثلاثة أبعاد متكاملة: الحزن والسكون- البرودة والانصهار – الانفصال والرحيل وقد ربط درويش الأبعاد الثلاثة بثلاثة أفعال مضارعة (لا نودع شيئا...أكتب وصية...تطيل النهاية يا ملك الاحتضار).

2- محمود درويش، ديوان أحد عشر كوكبا على آخر المشهد الأندلسي ، نفس الصفحة.

1- المصدر نفسه، ص 09.

أما في المقاطع الاخيرة ينتقل الشاعر إلى مساحة زمنية ثانية، إذ شكلت المقاطع السابقة مساحة الليل المظلم، أما المقاطع الأخيرة فشكلت مساحة النهار الذي أزال عتمة الليل، فتتجلى فيه الأشياء وتنكشف الحقائق، فاستخدم ضمير المتكلم المفرد "أنا" في مواضع كثيرة، فمثلا الضمير "أنا"[1] يستعمل للتعبير عن المتكلم المفرد، إلا أن أغلب السياقات التي ذكر فيها تمثل سياق وصف النفس المنكسرة وفي سياق التنديد أو أحيانا في سياق تعظيم النفس (من أنا بعد ليل الغريبة؟، من أنا بعد هذا الرحيل الجماعي؟، من أنا؟، من أنا؟) ويتمثل الخروج (النكبة والنكسة) أمام عينيه من خلال الإلحاح على الأفعال المضارعة (أنهض، لم يعد، أسقط، أخسر، لا أستطيع، يستدير، لم يبق، يوجع، ينفجر، تبكي تتبع، تبحث)، إنها توحي بالتيه والبعد والاغتراب. فهو يرى النكبة رأي العين، ويرى عدوه ينعم بخيرات وطنه، فعمق الذاكرة وشفافية الماضي أصبحا تائهين. لقد رسم صورة الوطن الجميل الذي فقده بسبب خطيئة العربي، فيستحضر ملامح الرحيل بألفاظ تتناسب وإحساسه المثقل، فالرحيل مثل قطن سقط من شجرته فأصبح مثل زبد البحر، الرحيل أيضا مثل آدم عليه السلام حين فقد جنته.

مِنْ أَنَا بَعْدَ لَيْلِ الْغَرِيبَةِ؟ أَنْهِضَ مِنْ حُلْمِي
شَارِعٍ لَمْ يَعُدْ شَارِعُي. مِنْ أَنَا بَعْدَ لَيْلِ الْغَرِيبَةِ؟
مِنْ أَنَا بَعْدَ هَذَا الرَّحِيلِ الْجَمَاعِيِّ؟ لِي صَخْرَةُ
تَحْمِلُ اِسْمَي فَوْقَ هِضَابٍ تُطِلُّ عَلَى مَا مَضَى
فِي الرَّحِيلِ الْكَبِيرِ أُحِبُّكَ أَكْثَرُ عَمَّا قَلِيلِ
ذَفَّا قَتِّلِينِي عَلَى مَهْلٍ كَيْ أَقُولَ أَحُبُّكَ أَكْثَرُ مِمَّا
لَا أُرِيدُ مِنَ الْحُبِّ غَيْرَ الْبِدَايَةِ يُرْفِقُ الْحَمَامُ
الْكَمَنْجَاتُ تَبْكِي مَعَ الْغَجَّرِ الذّاهِبِينَ إِلَى الْأَنْدَلُسِ.[2]

إن النفس القارئة لهذه المقاطع الأخيرة لسوف تستشف أن الشاعر يتوحد مع الوطن، فيجعل من ذاته ومن الوطن كينونة واحدة، كخاتم اقتران القلب بالقلب والروح بالروح، فيمتد فضاء الحزن والضياع في كينونة درويش مع الوطن، كذلك هذه المقاطع تبين إحساسا مبهما وحلقة مفقودة في السلسلة المترابطة السابقة، فربما يكون حوار الذات وحديث النفس حالة خاصة يحياها الشاعر مع نفسه، أو هي محطة يستعيد بها

1- عبد الرحمن حنبكة الميداني، البلاغة العربية (أسسها وعلومها وفنونها)، دار القلم، الدار الشامية، دمشق، ج2، ط-1، 1996م، ص 121.
2- محمود درويش، ديوان أحد عشر كوكبا على آخر المشهد الأندلسي، دار العودة، بيروت، لبنان، ط-4، 1993م، ص 13.

أنفاسه بعد الرحلة الشاقة التي بدأت مذ وقع الاغتصاب فالرحيل والذكرى المؤلمة والقرار البين بصعوبة التعايش مع المحتل، وهي رحلة تنم عن تجربة شعرية صادقة، تستدعي من الشاعر أن يخلد مع نفسه قليلا ليتذكر الوطن وماضيه السعيد، وهو الذي يلبس ثوب الحاضر والماضي، فمحمود درويش روح حائرة تائهة تشتاق للعودة إلى جسدها المغدور به، وإذا قلنا أنها حالة من الصراع الحاد بين الشاعر ونفسه، ففيها ما يسعف القول أيضا، هذا الحنين الذي جعل لغة الشاعر تلبس ثوبا رومانسيا من خلال القلب والزمن الجميل والرقص والحبق والقمر والخمر والحلم والكمنجة. كلها تدل على الماضي الماثل أمام درويش مشبعا بالذكريات والثوابت المادية والتاريخية التي تثبت حق الشاعر بملكية الأرض، إنه دليل قاطع على عراقة ماضي الفلسطيني وتاريخه، ودليل على زيف ادعاء المحتل بملكية الأرض.

***<u>التقديم والتأخير</u>:**

يمثل أسلوب التقديم أحد الأساليب المهمة في الأداء اللغوي الفني، وإذا كانت أساليب اللغة الأخرى لها واجهة نفسية ومدلولات وجدانية فإن لهذا الأسلوب مدلولا نفسيا متميز، وهو مرتبط تلازميا بنفسية المبدع أو منشئ النص، ولقد أشار إلى ذلك القدماء قبل دارسي الأسلوبية المحدثين، فمن جملة تعليلاتهم لهذه السمة الأسلوبية قول عبد القاهر الجرجاني: "وأعلم أنا لم نجدهم اعتمدوا فيه شيئا يجري مجرى الأصل غير العناية والاهتمام...كأنهم يقدمون الذي بيانه أهم لهم، وهم بشأنه أعنى"[1]، والعناية والاهتمام مطلبان نفسيان مجملان، ووراؤهما مقاصد نفسية شتى"[2] وأن الأغراض والمقاصد هي المعاني الجائلة في النفوس وهذا ظاهر"[3] وبحسب هذه الأغراض وتلك المقاصد يضع المتكلم قوله، ويصوغ منطقه.

ومن المهم الإشارة قبل الشروع في الكشف عن هذه الظاهرة الأسلوبية في قصيدة أحد عشر كوكبا إلى أن تحديد ماهية أسلوب التقديم والتأخير في البلاغة العربية وأساليب الأدب العربي لم تنحصر في ظواهر العدول عن الأصل كتقديم الخبر على المبتدأ في الجملة الإسمية، وتقديم متعلقات الفعل العامل من مفعولات على الفعل العامل، بل أن الدراسات البلاغية القديمة تناولت في هذا الإطار كل متقدم في الكلام سواء أجاء على أصله كتقديم المبتدأ على الخبر أو خرج عن هذا الأصل، ومن المعروف أن رصد العنصر

1- عبد القاهر الجرجاني، دلائل الإعجاز. تحقيق: محمد محمود شاكر أبو فهر، مكتبة الخانجي، دار المدني، جدة، القاهرة، ط-3، 1992م، ص 136.

2- المرجع السابق، عبد القاهر الجرجاني، دلائل الإعجاز، ص 136-162.

3- أبو موسى محمد، الشعر الجاهلي، دراسة في منازع الشعراء، مكتبة وهبة للطباعة والنشر، القاهرة، مصر، ط-1، 1422هـ-2005م، ص81.

الأسلوبي لا يقتصر على ما يوصف بالعدول عن الأصل من مكونات النص، بل يشمل عناصر اللغة التي تمثل ظاهرة لغوية في النص المدروس. وسنقف في هذا المجال على نماذج من ظاهرة التقديم والأخير، فمن السياقات التي تجسدت فيها نذكر:

فِي الْمَسَاءِ الْأَخِيرِ عَلَى هَذِهِ الْأَرْضُ نَقْطَعُ أَيَّامَنَا

فِي الْمَسَاءِ الْأَخِيرِ لَا نَوْدُعْ شِيئَا

فِي الْمَسَاءِ الْأَخِيرِ نتلمى الْجِبَالَ الْمُحِيطَةَ بِالْغَيْمِ.[1]

وفي هذه الأسطر معنى الانكسار متجل بقوة، ولهذا استثمر درويش أسلوب التقديم والتأخير للتعبير عن الجرح العميق الذي أصابه جراء هذا الانكسار، ومن البديهي في أساليب الكلام أن المتكلم يقدم ما هو أهم في نفسه، ولا سيما في سياقات الحسرة والانكسار. وكذلك في قوله:

لِي خَلْفَ السَّمَاءِ سَمَاءُ

أَهْلِي يَتْرُكُونَ الزَّمانَ

وَأَهِّلِي كُلَّمَا شُيِّدُوا قَلْعَةً هَدَمُوهَا.[2]

وفي هذا التقديم دلالة على أيضا على الألم الشديد نتيجة فقدان الأرض. ودلالة التقديم في هذا السياق تفيد معنى الاختصاص، ففقدان الوطن أمر عظيم، لهذا ينتفض الشاعر على ما آل إليه الوضع، فبعدما كان أهل أسيادا صاروا عبيدا غرباء.ثم نجد هذه الظاهرة أيضا في قوله:

كَيْفَ أَكْتُبُ فَوْقَ السَّحَابِ وَصِيَّةُ أَهْلِيٍّ؟[3]

فقد تقدم شبه الجملة (فوق السحاب) على المفعول به ويدل هذا التقديم على الاستغراب والحيرة الشديدين اللذين أصابنا درويش بعد سقوط الوطن العزيز، فقدم السحاب لبعد المنال الذي يرجوه الشاعر. كذلك في قوله:

1- محمود درويش، ديوان أحد عشر كوكبا على آخر المشهد الأندلسي، دار العودة، بيروت، لبنان، ط-4، 1993م، ص 07.

2- المصدر نفسه، ص 09.

3- المصدر السابق، محمود درويش، ديوان أحد عشر كوكبا على آخر المشهد الأندلسي، ص 08.

لَمْ يَبْقَ لِي حاضِرٌ كَيْ أَمَرَّ[1]

فتأخر الفاعل في هذه الجملة ودلالة التأخير قوية جدا، فتقدم الجار والمجرور ليحقق وصفا مقصودا لدى الشاعر، فدرويش يبين أنه لم يعد يملك شيئا، فنفسه في قمة الانكسار الذي ولد هذا التشاؤم الرهيب. كذلك يفرض أسلوب الاختصاص نفسه من جديد ويظهر من خلال القول:

الْقَطِيعَةُ لَمْ تَكْتَمِلْ

الرَّسَائِلَ لَمْ تَنْقَطِعْ

الْحُروبُ لَمْ تُغَيِّرْ. [2]

فمدلول التقديم هنا قوي ويوحي من خلاله الشاعر إلى أن الوطن يبقى في فؤاد نفس غير راضية بواقعها المر، ومهما كان حجم الفاجعة فلا بد يوما أن ترد المظالم إلى أهلها.

3. المستوى البياني:

ذكرنا فيما سبق أن ثمة نوعين من التعبير في الكلام، الأول التعبير الحقيقي المتمثل في استعمال اللغة مفردات أو تراكيب فيما وضعت له في أصل وضعها الأول، أما النوع الثاني فيمثل في العدول عن الأصل اللغوي في الدلالة اللغوية لتوليد نوع آخر من التعبير الذي اصطلح على تسميته بالبيان.

وقبل الشروع في الحديث عن هذا المستوى من التعبير، لا بد من الكشف عن الدلالة اللغوية للبيان. فالمعنى اللغوي للبيان يشير إلى شيئين: وسيلة البيان والوضوح والظهور، قال ابن منظور: "البيان: ما بين به الشيء من الدلالة وغيرها، وبان الشيء: أي اتضح، فهو بين"[3]. فالأصل الدلالي يشير إلى معنى الوضوح والظهور، وهذا الهدف يحتاج إلى وسيلة توظف بغية الوصول إليه، وهي لا تقتصر على الإشارة اللغوية، بل هناك وسائل أخرى في الإيضاح والإظهار. وما يهم اللغوي هو التعبير بأدوات اللغة، وفي المستوى البياني توظف أدوات لغوية لتخرج عن المألوف من التعبير، "وحينئذ تنهض ملكة البيان تصطنع وسائل أخرى تدخل بها وسائط بين اللغة وما التبس في غوامض النفس، فيتيسر بذلك سبيل العبارة، وهذه الوسائط منتزعة من الأشياء الكائنة في حيلة الناس، والمتكلم حال اقتناصها يقلب وجهه فيما حوله أو يرجع

1- المصدر السابق، محمود درويش، ديوان أحد عشر كوكبا على آخر المشهد الأندلسي، ص 10.

2- نفسه، ص 11.

3- أبو موسى محمد، التصوير البياني، دراسة تحليلية، مكتبة وهبة للطباعة والنشر، القاهرة، مصر، ط-3، 1993م، ص 05-06.

إلى أعماق نفسه يبحث عن الأشباه والنظائر التي يحضر بعضها بعضا ويدل على بعض منها"[1]، وتنبه البلاغيون القدماء إلى الفرق بين هذين المستويين من التعبير اللغوي، أذ قسّموا التعبير اللغوي إلى ضربين: "ضرب أنت تصل منه إلى الغرض بدلالة اللفظ وحده، وذلك إذا قصدت أن تخبر عن زيد مثلا بالخروج على وجه الحقيقة، فتقول: خرج زيد...وضرب آخر أنت لا تصل منه إلى الغرض بدلالة اللفظ وحده، ولكن يدلّك ذلك اللفظ على معناه الذي يقتضيه موضوعه في اللغة، ثم تجد لذلك دلالة ثانية تصل بها إلى الغرض، ومدار هذا الأمر على الاستعارة والتمثيل والكناية"[2].وهذا النوع من التعبير يتضمن غرضين: الأول: إفهام المتلقي ما يريد المتكلم التعبير عنه، والثاني: إمتاعه بصور جمالية يشتمل عليها الكلام، ولهذا الإمتاع تأثير في النفوس.

مما لا شك فيه أن محمود درويش من أكبر الرسامين لأكبر عدد من الصور في الديوان العربي عامة، فهو قد انفرد وتميز بجملة من الخصائص وهي ضمن النقاط الإبداعية التي تضاف إلى سجله الشعري. ففي قراءة واعية لشعر "درويش"، فإننا نجد أن هناك كما هائلا للصور الشعرية وهذا إن دل على شيء إنما يدل على براعة الشاعر وتفوقه في بناء الصورة الشعرية، ليس هذا فحسب، بل بأنواعها وكمياتها. وأصبح محمود درويش في هذه المرحلة صانع أساطير، يولد حكايات من حكايات أخرى فيصنع عملا أسطوريا تتمازج فيه حكايات الشعوب وأحلامه على صفحات القصيدة التي تسعى إلى وضع حكاية الفلسطينيين في أفقها المنشود وفي إطارها الصحيح. وبذلك تتخلص من محليتها، مما انعكس على الصور البيانية التي رسمت عالمه الشعري، الذي ظل لفترة طويلة يحاول التخلص من حمولته السياسية المباشرة لصالح إنجاز قصائد كبيرة قادرة على أن تبدل الراهن بالعابر للتاريخ المتجدد عبر الزمن[3].

إننا ونحن تقرأ القصيدة بجميع مقاطعها لسوف نلمس تلك المسحة الفنية الرائعة والراقية لإنتاج غزيز ومضمون عميق وهدف منشود تتداخل فيه الكلمات وتتضارب الأفكار لتخرج بجملة من الايحاءات والدلالات المتنوعة، فنجد في قوله ما جاء من باب الاستعارة التي هي الأداة البلاغية التي يوظفها الشاعر لإبراز تصوراته التخيلية كقوله:

وَالْحِكَايَاتُ خِفْتِ عَلَى دَرَجِ اللَّيْلِ لَكِنَّ قَلْبَي ثَقِيلِ

فَأُتْرُكِيهِ هُنَا حَوْلَ بَيْتِكَ يَعْوِي وَيَبْكِيَ الزَّمانُ الْجَمِيلُ[4]

1-عبد القاهر الجرجاني، دلائل الإعجاز، تح: محمد محمود شاكر أبو فهر، مكتبة الخانجي، دار المدني، جدة، القاهرة، ط-3، 1992م، ص 258.

2- عبد الرحمن حنبكة الميداني، البلاغة العربية (أسسها وعلومها وفنونها)، دار القلم، الدار الشامية، دمشق، ج2، ط-1، 1996م، ص 124.

3- حيدر توفيق بيضون، محمود درويش شاعر الأرض المحتلة، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، ط-1، 1991م، ص 51.

4- محمود درويش، ديوان أحد عشر كوكبا على آخر المشهد الأندلسي، دار العودة، بيروت، لبنان، ط-4، 1993م، ص 15.

فالاستعارة هنا مفردة كامنة في (يعوي، يبكي) أي أن القلب الحزين المتألم يشبه حالة ذلك الكلب الجريح الذي يعوي ويبكي من شدة الألم أو لتركه من قبل أهله والمشابهة بينهما تكمن في الحزن الألم.

كذلك في قول درويش:

فِي الْمَسَاءِ الْأَخِيرِ عَلَى هَذِهِ الْأَرْضُ نَقْطَعُ أَيَّامَنَ. [1]

فالاستعارة مفردة كامنة في (نقطع) فشبه حالة الذي يخرج من وطنه قصرا كحالة الشجرة التي تقطع جذورها فلا تبقى لها حياة والشبه بينهما يكمن في الموت أو انقضاء الأجل.

كذلك في قوله:

لَا أَزَالُ أَلَمَعَ مَعْدِنٌ هذا. [2]

فشبه فلسطين بالمعدن النفيس الذي يلمع ويتلألأ من شدة النقاء والصفاء والمشابهة تكمن في القيمة، والاستعارة مفردة كامنة في كلمة (معدن).

كما نلاحظ في قول درويش:

لَا أَطُلْ عَلَى الْأُسَى فَوْقَ سُطُوحِ الْبُيُوتِ.[3]

حيث نجد الاستعارة كامنة في لفظ (الأسى) شبه الأسى وهو يقصد به العدو الذي استوطن أرضه بشخص لا يطل عليه من أعلى السطوح بسبب الاستحياء الذي هو وجه للمشابهة. أما الاستعارة التمثيلية فهي أداة بلاغية انفصلت عن سياقها، وهو ما تفقد معه الظاهرة التخيلية طبيعتها الإبداعية وفعاليتها الدلالية المرتبطين بوضعها الاعتباري داخل الرسالة التي اتخذت فيها أداة لنقل المحتوى الرسالة والتفاعل بمداها التصوري كقوله:

أَتُرِكَ الْفَلُّ فِي الْمِزْهَرِيَّةِ أَتْرُكُ قَلْبَي الصَّغِيرِ فِي خِزَانَةِ

1- المصدر السابق، محمود درويش، ديوان أحد عشر كوكبا على آخر المشهد الأندلسي، ص 07.
2- نفسه، ص 09.
3- نفسه، ص 10.

أُمِّي أَتْرُكُ حُلْمَي فِي الْمَاءِ يَضْحَكُ .[1]

فالاستعارة الكامنة هي في الفعل "أترك" للدلالة على الهدوء والأمان والاطمئنان لكن تمثيل تم عن طريق إسناد هذا الفعل للفل والقلب والحلم وهي أشياء معنوية وبذلك نحصل على تركيب استعاري ذي محتوى تصوري يمكن اعتباره بديلا للمحتوى الوضعي المنطقي. ضف إلى ذلك الكناية إذ نجدها في الإفراد والتركيب فتؤول تأويلا تخيليا يبتعد في الحالتين معا عن إلحاقها بالوحدات المعجمية وفهمها فهما مرجعيا مرتبطا بالمحتوى الحرفي لهذه الوحدات كقول درويش:

هَا هُنَا، كَيْ يَمَرَّ الْغَرِيبُ هُنَاكَ، سأخرج بَعْدَ قَلِيلٍ
مِنْ تَجَاعِيدِ وَقْتِي غَرِيبًا عَنِ الشام وَالْأَنْدَلُسَ.[2]

وهي كناية للدلالة عن رفضه للوضع القائم ومحاولة منه للخروج منه إلى جانب الكناية الإيجابية التي يكون فعلها منبثقا عن إثبات صفة معينة للمسند إليه كقوله:

وَأَنَا وَاحِدٌ مِنْ مُلُوكِ النِّهَايَةِ ...

أَقْفِزُ عَنْ فَرَسِي فِي الشِّتَاءِ الْأَخِيرِ

أَنَا زَفْرَةُ الْعَرَبِي الْأَخِيرَةِ[3].

في المقابل نجد الكناية السلبية التي تتضمن فعلا ينبثق عن نفي صفة معينة عن المسند إليه أو عن إثبات صفة سلبية من حيث محتواها الموصوف كقوله:

مُرَّ كُلُّ الْخَرِيفِ، وَتَارِيخُنَا مرٌّ فَوْقَ الرَّصيفِ ... وَلَمْ أَنْتَبِهْ[4].

مع كل هذه الصور البديعة الحاملة لدلالات متنوعة، نجد أيضا التشبيه المباشر وغير المباشر كقول محمود درويش:

يَتْرُكُونَ الزَّمانَ كَمَا يُتْرَكُونَ مَعَاطِفَهُمْ فِي الْبُيُوتِ[5].

1- المصدر السابق، محمود درويش، ديوان أحد عشر كوكبا على آخر المشهد الأندلسي، ص 16.
2- المصدر نفسه، ص 09.
3- نفسه، ص 10.
4- نفسه، ص 11.
5- نفسه، ص 08.

إذ شبه من يتخلى عن وطنه كمن يترك معطفه معلقا في لبيت لا يبالي به، سواء كان يحمله على كتيفيه أم لا، فكذلك الذي يتخلى عن وطنه.

أيضا في قوله:

أَنَا آدَمُ الْجِنَّتَيْنِ فَقَدَّتُهُمَا مرَّتَيْنِ[1].

فشبه الشاعر نفسه حين فقد الوطن بسيدنا آدم عليه السلام لما خرج من الجنة استنادًا إلى قوله تعالى: ﴿[34] **وَقُلْنَا يَا آدَمُ اسْكُنْ أَنْتَ وَزَوْجُكَ الْجَنَّةَ وَكُلَا مِنْهَا رَغَدًا حَيْثُ شِئْتُمَا وَلَا تَقْرَبَا هَذِهِ الشَّجَرَةَ فَتَكُونَا مِنَ الظَّالِمِينَ** [35] **فَأَزَلَّهُمَا الشَّيْطَانُ عَنْهَا فَأَخْرَجَهُمَا مِمَّا كَانَا فِيهِ وَقُلْنَا اهْبِطُوا بَعْضُكُمْ لِبَعْضٍ عَدُوٌّ وَلَكُمْ فِي الْأَرْضِ مُسْتَقَرٌّ وَمَتَاعٌ إِلَى حِينٍ**[36]﴾ [سورة البقرة الآية: 34].

وقوله أيضًا: ﴿ [15] **قَالَ فَبِمَا أَغْوَيْتَنِي لَأَقْعُدَنَّ لَهُمْ صِرَاطَكَ الْمُسْتَقِيمَ** [16] **ثُمَّ لَآتِيَنَّهُمْ مِنْ بَيْنِ أَيْدِيهِمْ وَمِنْ خَلْفِهِمْ وَعَنْ أَيْمَانِهِمْ وَعَنْ شَمَائِلِهِمْ وَلَا تَجِدُ أَكْثَرَهُمْ شَاكِرِينَ** [17] **قَالَ اخْرُجْ مِنْهَا مَذْءُومًا مَدْحُورًا لَمَنْ تَبِعَكَ مِنْهُمْ لَأَمْلَأَنَّ جَهَنَّمَ مِنْكُمْ أَجْمَعِينَ** [18] **وَيَا آدَمُ اسْكُنْ أَنْتَ وَزَوْجُكَ الْجَنَّةَ فَكُلَا مِنْ حَيْثُ شِئْتُمَا وَلَا تَقْرَبَا هَذِهِ الشَّجَرَةَ فَتَكُونَا مِنَ الظَّالِمِينَ** [19] **فَوَسْوَسَ لَهُمَا الشَّيْطَانُ لِيُبْدِيَ لَهُمَا مَا وُورِيَ عَنْهُمَا مِنْ سَوْآتِهِمَا وَقَالَ مَا نَهَاكُمَا رَبُّكُمَا عَنْ هَذِهِ الشَّجَرَةِ إِلَّا أَنْ تَكُونَا مَلَكَيْنِ أَوْ تَكُونَا مِنَ الْخَالِدِينَ** [20] **وَقَاسَمَهُمَا إِنِّي لَكُمَا لَمِنَ النَّاصِحِينَ** [21] **فَدَلَّاهُمَا بِغُرُورٍ فَلَمَّا ذَاقَا الشَّجَرَةَ بَدَتْ لَهُمَا سَوْآتُهُمَا وَطَفِقَا يَخْصِفَانِ عَلَيْهِمَا مِنْ وَرَقِ الْجَنَّةِ وَنَادَاهُمَا رَبُّهُمَا أَلَمْ أَنْهَكُمَا عَنْ تِلْكُمَا الشَّجَرَةِ وَأَقُلْ لَكُمَا إِنَّ الشَّيْطَانَ لَكُمَا عَدُوٌّ مُبِينٌ** [22] **قَالَا رَبَّنَا ظَلَمْنَا أَنْفُسَنَا وَإِنْ لَمْ تَغْفِرْ لَنَا وَتَرْحَمْنَا لَنَكُونَنَّ مِنَ الْخَاسِرِينَ** [23] **قَالَ اهْبِطُوا بَعْضُكُمْ لِبَعْضٍ عَدُوٌّ وَلَكُمْ فِي الْأَرْضِ مُسْتَقَرٌّ وَمَتَاعٌ إِلَى حِينٍ** [24] **قَالَ فِيهَا تَحْيَوْنَ وَفِيهَا تَمُوتُونَ وَمِنْهَا تُخْرَجُونَ** [25] ﴾ [سورة الأعراف الآية: 15-25]، والوجه الذي يجمع بينهما هو الخطيئة والخسران.

من كل هذا يجب أن نستحضر قول يحي يخلف: "إن محمود درويش في نظري قوة تجديد للشعر الفلسطيني بشكل خاص، وللشعر العربي بشكل عام، يمثل قوة تجديد للشعر الذي يتجاوز النظم من جهة، والذي يطور الحداثة من جهة أخرى، بل ويدخل مرحلة جديدة من البحث الواعي والتأمل العميق..."[2]. إن محمود درويش رمز التجديد والبحث عن الأشكال الفنية الرامية والهادفة إلى التطوير والتفرد والتميز وهو بهذا المعنى ابن عصره دون منازع وفتى زمانه دون أي شك.

1- المصدر السابق، محمود درويش، ديوان أحد عشر كوكبا على آخر المشهد الأندلسي، ص 09.

2- يحيى يخلف، ملفات شخصية، ذكريات في الشخص والشاعر محمود درويش، مجلة جيل الجديد، العدد: 11، 14أغسطس 2014م.

4. المستوى الصوتي:

إن المستوى الصوتي يمثل مظاهر الصوت المدركة سمعيا، وهذا وفق كون الصوت مصطلحا في أصله متعلقا بحاسة السمع "الأذن"، إذ إن الصوت في النص الأدبي ولا سيما الشعر هو الأثر المتكون من اجتماع عدة مظاهر صوتية مفردة ومتجاورة في سيلق لغوي، تبدأ بالصوت المفرد وتشمل المقطع والتفعيلة والوزن مرورا بالمفردات المتوازية صوتيا والمنسجمة وتنتهي بتراكيب بينها نوع من أنواع العلاقة الصوتية.

وأضحت العناية بالجانب الصوتي من حيث شموله كل العناصر الإيقاعية في النص الأدبي وخاصة الشعر مناط اشتغال الدراسات النصية الحديثة وبخاصة الأسلوبية منها التي تشمل تحليل عناصر العمل الأدبي ومنها عنصر الإيقاع بوصفه السمة المتولدة من اجتماع عدة أصوات، وأضحى التحليل الصوتي منطلقا من منطلقات البناء اللغوي النصي.

إن أمر إيجاد العلاقة بين الدلالة والأصوات لا يعدو كونه استنتاجات ذوقية في معظم جوانبها وبخاصة ما يتعلق بالأصوات المفردة وأوزان الشعر، ولكن هذا لا يعني خروج البحث في هذا السياق عن مجال التحليل اللغوي العلمي، بل إن من الدراسات ما أثبت وجود علاقة مناسبة في معظم السياقات بين الأصوات والدلالة. وقد ترك البلاغيون القدامى إرثا ضخما من الدراسات الصوتية ضمن ما إصطلحوا عليه بعلم البديع من ذلك قول قدامة: "وأحسن البلاغة الترصيع والسجع واتساق البناء واعتدال الوزن واشتقاق لفظ من لفظ والمبالغة في الوصف بتكرير المعاني وتكافؤ المعاني والمقابلة والتوازي..."[1]. إن قدامة في هذا القول قد استقصى مظاهر الصوت أو الإيقاع، وهو يمثل المستوى الصوتي أو الإيقاعي من مستويات بناء النص، وجلّ ما أورده يدخل ضمن البديع، وفي الوقت نفسه يشكل عناصر الإيقاع أو الأداء الصوتي في النص الأدبي. والفنون البديعية كما استقرت في البلاغة العربية تؤدي وظيفة صوتية إيقاعية، ولذا يجب أن تقوم على الوفاء بالمعنى، فهي ليست وجوها لتحسين الكلام، إنما هي الكلام نفسه، والمعنى هنا لا يعني معاني الألفاظ المفردة، بل يعني الموضوع الذي يتحدث فيه المبدع والوفاء به يعني كيفية إبرازه وصياغته صياغة فنية رائعة.

ونحاول في هذا الجزء استنباط العلاقة بين الجانب الصوتي وذات الشاعر عبر المحاور الآتية:

1- أبو فرج قدامة، جواهر الألفاظ، تح: محمد محي االدين عبد الحميد، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، ط-1، 1985م، ص 03.

***التكرار:**

وهو من الأساليب الفنية في التعبير الأدبي، وقد تحدث عنه البلاغيون وكشفوا أشكاله وإستنبطوا حدوده، وهو يمثل أحد عناصر الإيقاع الشعري المدركة حسيا[1].إن الكتابة عن التجربة الشعرية لمحمود درويش وخصائصها التي انفرد بها ليست مجرد كتابة عابرة، إنها استحضار لحالة إنسانية متعددة المداخل ومتشابكة الخيوط يظنها البعض في متناول اليد لسلاسة نضوجها، غير أن الأمر أبعد من هذا بكثير.

إن غايتنا في هذه المقاربة هي النظر في أهم خصائص شعر محمود درويش وهي خاصية التكرار التي احتلت الصدارة في شعره، مما أعطى شعره جمالية وحيوية كبيرين.

يعد التكرار من الأساليب الفنية في التعبير الأدبي، ومن وسائل الأديب في إبراز المعنى وإبلاغه للمتلقي، فحاول درويش من خلاله إبراز ذاته سواء كان هذا قصدا أو من غير قصد.

وقد جاء التكرار في قصيدة أحد عشر كوكبا على آخر المشهد الأندلسي على النحو الآتي:

***تكرا الصوت المفرد:**

غالبا ما نجد الشاعر يعمد إلى توظيف كم هائل من الأصوات ذات الصفات والمخارج الواحدة[2]، إذ أننا نجد في كثير من الأحيان عددا من القصائد تستمد إيقاعها وموسيقاها من وجود نظام داخلي ضمني متناسق من التواترات الصوتية إضافة إلى نظام القافية الخارجي الصارم والمتقن.

فتكرار الصوت المفرد يولّد هندسة صوتية تسهم في إحداث أثر وإيقاع خاصين، كلها تعمل على لفت انتباه المتلقي:

للحقيقة وجهان والثلج أسود فوق مدينتـــــــــــــنا
ـــــــــــ ن ـــــــــــــــــــــــــــــــ نا
لم نعد قادرين على اليأس أكثر مما يـئســـــــــــــنا
- ن ـــــــ ن ـــــــــــــــــــــــــــــــ نا
نهد امــرأة في السريـــر فتصـــــرخ غـــــرناطة جســدي
ـــ د+ي
ويصنع شخص غزالته في البراري فيصرخ غرناطة بلـدي

1- إدوارد سعيد، المتخفي الحقيقي، محمود درويش، دراسات وشهادات، مجموعة من الكتاب، دار الشروق للنشر والتوزيع، بيروت، لبنان، ط-1، 1999م، ص 147.

2- نصيرة غماري، نظرية أفعال الكلام عند أوستين، مقالة في مجلة اللغة والأدب، عدد: 17، جامعة الجزائر، 2006م، ص 81.

________________ د+ي

مثلما قلت للأصدقاء القدامى ولا حب يشفع لي

م ــ ق ________________

منـذ قبلت معاهدة التيه لم يبق لي حاضر

م ــ ق ________________

لم تقابل لأنك تخشى الشهادة لكن عــرشـــك نعشــك

________________ ع+ر+ش ـ ن+ع+ش

فاحمـــــل النعش كـــي تحفـــظ العرش يا ملك الانتظار[1]

______ ن+ع+ش ______ ع+ر+ش

كما سنحصي الأصوات التي تكررت كحرف روي أين شكلت مزجا من الألوان الصوتية الظاهرة وهي: صوت الألف: 43 مرة.

صوت الياء: 38 مرة.

صوت التاء: 27 مرة.

صوت النون: 19 مرة

صوت الراء: 17 مرة.

صوت اللام: 12 مرة.

صوت السين: 10 مرات.

صوت الميم: 09 مرات.

صوت الدال: 07 مرات.

صوت الباء: 04 مرات.

إذن لو عدنا إلى صفات هذه الأصوات لوجدنا أن "الألف" صوت صامت مهموس يدل على الأنين والانكسار، وذات الشيء لصوت "الياء"، أما صوت "النون"[2] فهو مهموس خيشومي، ويدل على الحنين والحزن، أما صوت "الدال" فهو صوت انفجاري مجهور يدل على الانفعال، كذلك صوت "الباء" انفجاري مجهور يدل على الغضب والانفعال.

1- محمود درويش، ديوان أحد عشر كوكبا على آخر المشهد الأندلسي، دار العودة، بيروت، لبنان، ط-4، 1993م، ص 10.

2- أبو فرج قدامة، جواهر الألفاظ، تح: محمد محي االدين عبد الحميد. دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، ط-1، 1985م، ص 06.

فالأصوات الإنفجارية المجهورة قد تناسبت مع مواضع الانفعال والغضب والسخط نتيجة فقدان الوطن الغالي، أما الأصوات الصامتة المهموسة فقد تناسبت هي الأخرى مع مواضع الحنين إلى الذكريات السعيدة التي عاشها درويش في الوطن، ومع مواضع الحزن الشوق والإنكسار التي عانى منها في الغربة المرّة.

إذن المستوى الصوتي لم يكن أقل شأنا من مستوى المعاني والمستوى البياني عند درويش ولم يقلا أهمية عنهما، بل استثمر محمود درويش كل طاقاته وإمكانياته التعبيرية في مجال علم البديع.

*تكرار الكلمة:

شكل محورا أساسيا لأن درويش يتخذ من تكرار الكلمات وسيلة لإعادة صياغة بعض الصور من جهة، ولتكثيف الدلالة الإيحائية من جهة أخرى كقوله:

وزمان قديم يسلّم هذا الزمان الجديد مفاتيح أبوابنا

زمان ـــــــــــــ زمان ـــــــــــــــــ

وكذلك في قوله:

جسدا جسدا لا أطل على الظل كي لا أرى

جسدا جسدا ـــــــــــــــــــــــــ

وكذلك في قوله:

ذات يوم سأجلس فوق الرصيف رصيف الغريبة[1]

ـــــــــــــــــــ رصيف رصيف ـــــــ

إضافة إلى كلمات أخرى تكررت عدة مرات حسب الضرورة والتجانس والموسيقى للتراكيب ومنها:

الأندلس: 08 مرات.

غرناطة: 04 مرات.

السماء: 11 مرة.

الماء:08 مرات.

الكمنجات: 20 مرة.

فهذه الكلمات قد أحدثت جرسا موسيقيا ونغما رائعا تطرب لهما الاذن.

1- محمود درويش، ديوان أحد عشر كوكبا على آخر المشهد الأندلسي دار العودة، بيروت، لبنان، ط-4، 1993م، ص 10.

***تكرار الجملة:**

إن تكرار الجملة هو الملمح الأسلوبي الأكثر شيوعا في تلاحم النص[1]، إذ أنه يشد أطرافه بعضها إلى بعض ويعطي لشكله نوعا من الديناميكية التي يدور فيها الكلام ويتكرر دون إعادة معناه، وخير مثال يظهر من خلال قصيدة "أحد عشر كوكبا على آخر المشهد الأندلسي" من خلال المقطع حيث تتكرر الجمل وتأتي على أساس لازمة في كل مقطع ونذكر منها:

في الرحيل الكبير أحبك أكثر: 05 مرات.

كن لقيثارتي وترا أيها الماء: 04 مرات.

للحقيقة وجهان: مرتين.

من أنا بعد ليل الغريبة: مرتين.

أنا زفرة العربي الأخيرة: مرتين.

في المساء الأخير: مرتين.

الكمنجات تبكي مع الغجر الذاهبين إلى الأندلس: 03 مرات.

الكمنجات تبكي على الغرب الخارجين من الأندلس: 03 مرات.

❖ ملخص قصيدة "أحد عشر كوكبا":

عاصر الشاعر الفلسطيني محمود درويش (1941-2008)[2]، الاحتلال الصهيوني لفلسطين، وعايش تفاصيل شتات الوطن وشتات دول الجوار وبلدان ما وراء البحار، مثل كل الشباب الفلسطيني من أبناء جيله، تأثر بالأفكار الاشتراكية الأمر الذي منحه بثقة في المستقبل وإمانا بانتصار الاشتراكية وحركات التحرر الوطني في العالم، وتحرر فلسطين، وقد عرف بشاعر المقاومة الفلسطينية، وبعد كل التغيرات التي حدثت مطلع التسعينيات بدلت نظرة محمود درويش للقضية الفلسطينية من التفاؤل إلى الخيبة بداية من تقهقر المقاومة الفلسطينية للاحتلال الصهيوني وبدء مفاوضات السلام إلى تفكك الاتحاد السوفياتي واندلاع حرب الخليج، هنا بدء درويش يخشى على فلسطين من المصير المشابه للأندلس من احتلال فظلم، فرحيل ونسيان، فنظم قصيدته "أحد عشر كوكبا على آخر المشهد الأندلسي" عام 1992.

إن رؤية درويش للمستقبل من خلال أحد عشر كوكبا هو ضياع للهوية الفلسطينية لأرض فلسطين، كما ضاعت الهوية العربية والإسلامية للأندلس، هذا يجعلنا نستحضر دور الشاعر العربي منذ العصر

1- أبو فرج قدامة، جواهر الألفاظ، تح: محمد محي االدين عبد الحميد. دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، ط-1، 1985م، ص 07.

2- إدوارد سعيد، عن محمود درويش، مجلة بدايات، العدد السابع، شتاء 2014م.

الجاهلي، فقد أعتبر كالنبي في قبيلته والرائي لمستقبلها، ودرويش لا يخرج عن هذه القاعدة، فقيمته الأدبية تشبه إلى حد كبير دور أجداده الشعراء، حيث كان الشاعر معبرا عن هويتهم متبصرا لمستقبلهم ومبشرا لانتصاراتهم أو محذرا لهزائمهم.

لقد جاء هذا الديوان متميزا في التعبير عن الهم الوجودي للإنسان الفلسطيني بخاصة هذه اللغة الشعرية التي جاءت شبيهة للملاحم التراجيدية اليونانية القديمة، فجاءت قائمة على جدلية حاول درويش من خلالها إظهار كل المستويات الفنية والتاريخية والنفسية والاجتماعية والسياسية والتداخل فيما بينها، وانسجامها مع بعضها في كل متكامل.

هذا ما جعل شعر درويش يتسم بالموضوعية والصدق، وبالتالي أصبح شاعرا في عداد الشعراء العالميين، فقد اخترق شعره حدود الجغرافية وحدود التاريخ ليصبح إرثا حضاريا إنسانيا، فتصبح فلسطين في شعر درويش قطعة فسيفساء تحدث عنها بشاعرية وبلغة راقية وحس مرهف، هذا دون أن يخلط بين ذاتيته وانتمائه الشخصي للوطن، فكان أن حقق البعد الفني الجمالي وكان صوت هذه الأرض وصداها.

وقد قسمها إلى أحد عشر مقطعا كان كل مقطع يمثل كوكبا ونبوءة[1]:

1. في المساء الأخير على هذه الأرض.
2. كيف أكتب فوق السحاب؟
3. لي خلف السماء سماء.
4. أنا واحد من ملوك النهاية.
5. ذات يوم سأجلس فوق الرصيف.
6. للحقيقة وجهان والثلج أسود.
7. من أنا ... بعد ليل الغريبة؟
8. كن لجيتارتي وترا أيها الماء.
9. في الرحيل الكبير أحبك أكثر.
10. لا أريد من الحب غير البداية.
11. الكمنجات.

1- محمود درويش، ديوان أحد عشر كوكبا على آخر المشهد الأندلسي، دار العودة، بيروت، لبنان، ط-4، 1993م.

الخـــــــاتمة

تناولت هذه الدراسة تحولات الرؤيا في شعر محمود درويش، وقد برزت عبر تجربته الشعرية، ومرورها بمراحلها القومية والوطنية والإنسانية ثمّ انكفائها على ذاتها في المرحلة الأخيرة من مراحل التجربة. إذا كان لهذا البحث من نتيجة يزعم التوصل إليها، فيكفيه أنه خلص بعد سعيه إلى تفكيك بنية الخطاب الشعري عند محمود درويش، وإدراك مدى الارتباط العضوي الوظيفي بين السمة الشعرية الغالية عن شخصيته الإبداعية، وبين القيم الجمالية التي ينتجها الهاجس عن تشبع عميق، بما تحمله القيم من جمع الطرح الموضوعي والامتناع الفني الجمالي الذي يبقى غاية خفية حاضرة عند إنجاز كل نص شعري.

وتبعا لذلك فالدلالة الشعرية لا تختار صياغتها بتوسيط النظرية النقدية، وبين التشكيل الشعري، بل يصير كل ذلك متولدًا عن الحرارة وفعالية الموقف التأملي الذي يعي فراغ النص ويؤجل التصنيف والتوصيف في نهاية المطاف، ويبدأ في الانخراط في الوظيفة الجمالية على كل مستويات التشكيل الشعري، انطلاقا من الحرف فالصوت اللغوي، فالمقطع الصوتي الزمني، فالتفعيلة، فالمفردة، فالسطر الشعري، فالنص، فالتجربة الشعرية ككل.

وبعد تفكيك بنية الخطاب الشعري التي اتضحت فيها الخصوصية الحداثية والتي تجعل من شعر محمود درويش مدرسة شعرية، هو لا يدعيها بحثا عن استمرارية في شق مجال التجريب الحداثي، هذه المدرسة التي تقوم موازية للمدرسة الشعرية اللبنانية ممثلة في أدونيس، الذي بخلوده إلى التفكير والعقلية أفقد الشعرية مادة مهمة في تسيير التجريب، هي التي أعانت درويش على إغناء النتاج الإبداعي أولا، وهي توصيف الواقع بكل أبعاده الواقعية الرومانسية.

- يجمع محمود درويش في انتقاله من العام إلى الخاص، ومن الموضوعية إلى الجمالية، لإرضاء الشروط النقدية.
- ينحو منحى التلاعب بالصياغة اللغوية في تفكيك التلازم الإسنادي النحوي في أنماط تسطيرية، تستجيب للتموج الانفعالي الذي يتطلب الاستفاضة على البنية النحوية، تحقيقا لمقولة أن الشعر لعبٌ باللغة.
- صدور الهاجس الشعري عن ثقة أملاها برصد إيقاع الواقع المعيش دون أن يعني الواقعية الاشتراكية في إنتاج النص.
- صعود الحس الغنائي "تفعيلة الكامل وتمازجها بتفعيلة البسيط" دون الوقوع في شرك الجمود.

- جمالية التكامل الدلالي في قصيدة "مديح الظل العالي" الشيء الذي يجعلها تتفلت من كل منهج نقدي صارم، ولعل ذلك كامل في إنبنائها على الصياغة الغنائية الارتجالية.
- توسم شعر درويش بالانفتاح على الإضافات في الصياغة، ويكون ذلك إما بالتنقيح أو التواصل أو استئناف الكتابة.

وتبقى هذه الدراسة مجرد إضاءات في المستويات الجمالية في شعر درويش خاصة في قصيدتي مديح الظل العالي وأحد عشر كوكبًا على آخر المشهد الأندلسي، محاولة تبيين الخصائص الجمالية فيهما والرؤى الفنية التي سمحت لدرويش أن يكون صوتا شعريا وقضية استفزت ضمائر الشعراء، وكانت مثالاً للشعرية الحداثية في النقد المعاصر.

الملحق

محمود درويش

❖ نبـــــــــذة:

هو محمود سليم حسن درويش ولد في 1941/03/13 في قرية البروة في منطقة الجليل شمال فلسطين، التي كانت أنا ذاك تحت الوصاية البريطانية، كان مرتفع الرأس لا يشوبه غرور، وهو يتميز بالعاطفة والإخلاص في كل علاقاته الشخصية، صوته خفيف هادئ، أما قراءته للشعر فتبلغ درجة عالية من الجودة والقدرة على التأني[1]، ترعرع في عائلة تتكوّن من خمسة أولاد وثلاث بنات، كان محمود الابن الثاني، في عام 1948، نزح وعائلته إلى جنوب لبنان، وهناك عرف معنى كلمة لاجئ. عاد بعد ذلك مع عائلته ليسكن في قرية دير الأسد، وتعلّم مدة قصيرة في قرية البعنة، انتهى المطاف بالعائلة إلى الجديدة القريبة من قريته المهجرة البروة. وقد أطلق على طفولته اسم "الطفولة المنفية"[2]، فقد كان درويش تلميذًا متفوق في الشعر وقد قلد في طفولته الشعر الجاهلي، ويعتبر درويش واحدًا من أهم الشعراء الفلسطينيين المعاصرين الذي ارتبط اسمهم بشعر الثورة والوطن[3]، ثمّ عمل في الصحافة، أشرف على تحرير مجلة الجديدة، وقد انتقل إلى السكن في مدينة حيفا، اعتقل عدة مرات بسبب مواقفه وشعره، ترك البلاد فجأة في 1970م إلى موسكو، حيث سافر في بعثة دراسية، ثم سافر إلى مصر، وهناك أعلن مسوغات خروجه من البلاد، ثم انتقل إلى لبنان، لم ينتمي رسميًا إلى منظمة التحرير الفلسطينية، بل كان مقربًا منها، حتى العام 1986م، أنتخب عضوًا فيه ثم استقال عام 1993م.

شغل منصب رئيس رابطة الكتاب الفلسطينيين سنة 1987م، وعمل في بيروت في مؤسسات النشر والدراسات التابعة لمنظمة التحرير الفلسطيني. بعد خروجه من بيروت أقام في باريس ثلاثة عشر عامًا، ثم عاد إلى رام الله بعد اتفاقية أوسلو 1994م، فكان ينتقل بين مسكنيه في عمان ورام الله. شغل في رام الله منصب مدير مركز خليل السكاكيني حيث واصل فيه نشر مجلة الكرمل الثقافية المهمة التي أسسها سنة 1981م[4].

امتزج شعر درويش بالحب للوطن الحبيبة فلسطين، حيث قام بكتابة وثيقة اعلان لاستقلال فلسطين، التي تم إعلانها في الجزائر، تأثر الشاعر تأثرًا واضحا بأعلام الشعر العربي المعاصر، كبدر شاكر السياب،

1- رجاء النقاش، محمود درويش شاعر الأرض المحتلة، دار الهلال، د.ت، ط-2، ص 96.

2- ينظر، حمزة، حسين. "محمود درويش، ظلال المعنى وحرير الكلام". موسوعة أبحاث ودراسات في الأدب الفلسطيني الحديث: الأدب المحلي، اعداد وتحرير ياسين كتاني. ط.1، ج.1. باقة الغربية: مجمع القاسمي للغة العربية وآدابها، ج-1، ط-1، 2001م، ص 03.

3- هاني خير، رحلة عمر في دروب الشعر، دار فليتس، د.ت، ط-1، ص 17.

4- المرجع السابق، حمزة حسين، "محمود درويش، ظلال المعنى وحرير الكلام"، ص 03.

والبياتي، وصلاح عبد الصبور، وأدونيس، .... إلخ[1]، تنقّل درويش بين دول وعواصم كثيرة، وقد حصل على عدة جوازات سفر، وبضمنها جواز سفر فلسطيني. حصل درويش تقديرا لشعره على العديد من الجوائز أهمها:

- **الجوائز:**

- جائزة لوتس، سنة 1969م.
- جائزة البحر المتوسط، سنة 1980م.
- درع الثورة الفلسطيني، سنة 1981م.
- لوحة أوروبا للشعر، سنة 1982م.
- جائزة ابن سينا في الاتحاد السوفياتي، سنة 1982م.
- جائزة لينين، سنة 1983م.
- جائزة البحر المتوسط، سنة 1985م.
- أعلى وسام تمنحه وزارة الثقافة الفرنسية، سنة 1997م.
- جائزة ملك هولندا جائزة الأمير كلاوس (هولندا)، سنة 2004م.
- جائزة العويس الثقافية مناصفة مع الشاعر السوري أدونيس، سنة 2004م.

- **السيرة الشعرية[2]:**

بدأ درويش مسيرته الشعرية رسميًا عام 1960م بصدور مجموعته الشعرية عصافير بلا أجنحة، وقد امتزج المحوران الوطني الأممي والرومانسي في هذه المجموعة، كما تعرّض لها النقاد مثنيين على الجانب الوطني ومعرضين على الجانب الغزلي، وقد تنصّل درويش في فترة مبكرة من هذه المجموعة، ولم يدرجها في المجموعة الكاملة، ولم يقبل أن تطبع ثانية، لقد كانت انعطافه درويش واضحة شكلا ومضمونًا في مجموعته الثانية أوراق الزيتون سنة 1964م وباعتباره محررًا في مجلة الجديد الثقافية، التي واكبت ورصدت أهم تطورات حركة الأدب العربي في إسرائيل، اهتم بألا يغلّب الجانب المضموني، ويقصد فيه معاناة الشعب

1- ينظر، حمزة، حسين. "محمود درويش، ظلال المعنى وحرير الكلام." موسوعة أبحاث ودراسات في الأدب الفلسطيني الحديث: الأدب المحلي، اعداد وتحرير ياسين كتاني. ط.1، ج.1. باقة الغربية: مجمع القاسمي للغة العربية وآدابها، ج-1، ط-1، 2001م، ص 07.

2- المرجع نفسه، ص 05.

الفلسطيني، والقضية الفلسطينية على جانب الجمالي. كما حاول الفصل بين المشروع الجمالي وبين مصطلح "شاعر المقاومة" الذي يؤطر الشكلي ويجعله في أحيان كثيرة منساقًا للمضموني.

قسّم النقاد مراحل درويش الشعرية إلى عدة أقسام يجمعها القاسم المشترك بين جميع التقسيمات؛ وهو علاقة الشاعر بالوطن وقضيته وعلاقته بالمنفى أو خروجه من البلاد وعلاقته بالذات. من بين هؤلاء النقاد الباحث محمد فكري الجزار، الذي قسم شعره إلى ثلاث أقسام[1]:

المرحلة الأولى أو مرحلة الوجود في الوطن. تمثّل هذه المرحلة بدايات تفتح وعي الشاعر على قضية وطنه، وهنا يمثّل الوعي الجماعي، المهد والحضانة لنمو الشاعر جماليًا، وقد شملت هذه المرحلة صور انتماء الشاعر إلى وطنه ثم صورة الاحتلال وصورة مواجهته، أما المرحلة الثانية عند الجزار فهي مرحلة الوعي الثوري إذ تعتبر هذه المرحلة تنظيمًا للمشاعر الجمعية العامة في المرحلة الأولى وتمتد إلى عام 1982م.

أم المرحلة الثالثة فهي مرحلة الوعي الممكن والحلم الإنساني وفيها تلخيص رؤية درويش الشعرية في المرحلة الأولى، وقد حددنا هذه التسمية لنجعلها دالة على علاقة الشعر بنصه الشعري وبخارجه، فالتسمية التي تقترحها تعتمد على علاقة الشاعر بنصه فنيا وبخارج نصه إيديولوجيا، أي كيف انتقل درويش من الفكر الماركسي في المرحلة الأولى إلى الفكر القومي في المرحلة الثانية، وإلى الفكر الكوني الإنساني في المرحلة الثالثة، دون إغفال فلسطينيته.

يعتبر محمود درويش أحد الشعراء الفلسطينيين البارزين في الشعر العربي المعاصر عامة، وفي الشعر الفلسطيني خاصة، تتجاوز تجربته الشعرية الأربعين عامًا، وبسبب التطور الملموس في شعره، يمكن أن نرى فيه صدى لتطور الشعر العربي المعاصر بشكل عام. ثم إن كمية الرموز والإشارات التاريخية والدينية والأسطورية والأدبية المنتشرة في شعره تدل على ثقافة واسعة، وعلى اتصال مع الثقافة العربية والإنسانية، فلقد عكس شعر درويش تجربة شعبه على المستوى الجماعي، كما أنه لا يمكننا فصل (الأنا) والـ(نحن) أو الذات والمجموع في شعره، إنما هي لعبة التغريب، ففي مرحلة الاتصال كان الـ(نحن) غالبا وفي مرحلة الانفصال كان (الأنا) غالبا على نصه الشعري.

بدأ الخطاب الإيديولوجي في خطاب محمود درويش بالانحصار منذ بداية الثمانينيات في القرن العشرين. فالإيديولوجية في سياقها المحدد المتمثل في امتداح الموت، الصمود، حب الأرض، الرثاء، أو القصيدة التي تعتبر رد فعل سريع لحدث سياسي.

1- المرجع السابق، حمزة، حسين. "محمود درويش، ظلال المعنى وحرير الكلام." ص 08.

- **مؤلفات الشاعر:**

أ- **نتاج محمود درويش الشعري:**

- عصافير بلا أجنحة، عكا، مطبعة كومرتسنيل، 1960م[1].
- أوراق الزيتون، حيفا، مطبعة الاتحاد التعاونية، 1964م.
- عاشق من فلسطين، الناصرة، مطبعة أوفست الحكيم، 1966م.
- آخر الليل، عكا، مطبعة الجليل، 1967م.
- العصافير تموت في الجليل، بيروت، دار الآداب، 1970م.
- حبيبتي تنهض من نومها، بيروت، دار العودة، 1970م.
- أحبك أو لا أحبك، بيروت، دار الآداب، 1972م.
- محاولة رقم 7، د.م، دار العودة، 1973م.
- تلك صورتها وهذا انتحار العاشق، بيروت، دار العودة، 1975م.
- أعراس، بيروت، دار العودة، 1977م.
- مديح الظل العالي، بيروت، دار العودة، 1983م.
- حصار لمدائح البحر، بيروت، دار العودة، 1984م.
- هي أغنية. هي أغنية، بيروت، دار الكلمة، 1986م.
- ورد أقل، بيروت، دار العودة، 1986م.
- أرى ما أريد، بيروت، دار الجديد، 1990م.
- أحد عشر كوكبا، بيروت، دار الجديد، 1992م.
- لماذا تركت الحصان وحيدا، لندن، رياض الريس، 1995م.
- سرير الغريبة، بيروت، رياض الريس، 2002م.
- جدارية محمود درويش، بيروت، رياض الريس، 2000م.
- حالة حصار، بيروت، رياض الريس، 2002م.
- لا تعتذر عما فعلت، بيروت، رياض الريس، 2004م.
- كزهرة اللوز أو أبعد، بيروت، رياض الريس، 2005م.

1- محمود درويش، محمود درويش، الديوان، الأعمال الأولى، 1، بيروت، رياض الريس للكتب والنشر، 2005م، ص 7-12.

- لا أريد لهذي القصيدة أن تنتهي، بيروت، رياض الريس، 2009م.
- ديوان محمود درويش أو الأعمال الكاملة، المجلد الأول، بيروت، دار العودة، 1971م.
- ديوان محمود درويش، المجلد الثاني، بيروت، دار العودة، 1994م.

ب- <u>نتاج محمود درويش النثري:</u>

- شيء عن الوطن، بيروت، دار العودة، 1971م.
- وداعا أيها الحرب .... وداعا أيها السلام، د.م، مركز الأبحاث، منظمة التحرير الفلسطينية، 1974.
- يوميات الحزن العادي، بيروت، دار العودة، 1976م.
- بيروت فلسطين الثورة، حيفا، منشورات البلد، د.ت.
- في انتظار البرابرة، القدس، وكالة أبو عرفة، 1987م.
- ذاكرة النسيان، بيروت، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، 1987م.
- في وصف حالتنا، بيروت، دار الكلمة، 1987م.
- الرسائل محمود درويش وسميح القاسم، حيفا، عريسك، 1989م.
- عابرون في كلام عابر، الدار البيضاء، دار توبقال، 1991م.
- في حضرة الغياب، بيروت، رياض الريس، 2006م.
- حيرة العائد، بيروت، رياض الريس، 2007م.
- أثر الفراشة، بيروت، رياض الريس، 2008م[1].

1- جمال بدران، محمود درويش، شاعر الصمود والمقاومة، الدار المصرية اللبنانية، سلسلة: مشاهير شعراء العرب، ج-1، ط-1، 1999م، ص 101.

- **مصادر مختارة[1]:**

ج. كتب:

- أبو خضرة، سعيد. تطورات الدلالات اللغوية في شعر محمود درويش. عمان: المؤسسة العربية للدراسات والنشر، 2001م.
- الأسطة، عادل. ظواهر سلبية في مسيرة محمود درويش الشعرية. نابلس: الدار الوطنية، 1996م.
- الأسطة، عادل. أرض القصيدة، جدارية محمود درويش وصلتها بأشعاره، رام الله: بيت الشعر، 2001م.
- بدران، جمال. محمود درويش شاعر الصمود والثقافة. القاهرة: الدار المصرية اللبنانية، 1999م.
- بيضون، حيدر. محمود درويش شاعر الأرض المحتلة. بيروت: دار الكتب العلمية، 1991م.
- الجزار، محمد فكري. الخطاب الشعري عند محمود درويش. القاهرة: إيتراك للطباعة والنشر والتوزيع، 2001م.
- حمزة، حسين. مراوغة النص، دراسات في شعر محمود درويش. حيفا: مكتبة كل شيء، 2001م.
- الخوالدة، فتحي. تحليل الخطاب الشعري ثنائية الاتساق والانسجام في "ديوان أحد عشر كوكبا". عمان: أزمنة، 2006م.
- الديك، ساري. محمود درويش الشعر والقضية. عمان: دار الكرمل، 1995م.
- الربيحات، عمر أحمد. الأثر التراثي في شعر محمود درويش. عمان: دار اليازوري العلمية للنشر والتوزيع، 2009م.
- الزعبي، أحمد. الشاعر الغاضب. د.م: د.ن، 1995م.
- الشعبي، مهند. مرجعيات الفعل الإبداعي مدخل لقراءة الفعل في تجربة محمود درويش الشعرية. دمشق: دار الينابيع للطباعة، 2002م.
- صالح، محمد إبراهيم. محمود درويش بين الزعتر والصبار. دمشق: وزارة الثقافة، 1999م.
- عاشور، فهد. التكرار في شعر محمود درويش. بيروت: المؤسسة العربية للدراسات والنشر، 2004م.

1- ينظر، حمزة، حسين. "محمود درويش، ظلال المعنى وحرير الكلام." موسوعة أبحاث ودراسات في الأدب الفلسطيني الحديث: الأدب المحلي، اعداد وتحرير ياسين كتاني. ط.1، ج.1. باقة الغربية: مجمع القاسمي للغة العربية وآدابها، ج-1، ط-1، 2001م، ص 20.

- عرايدي، نعيم. البناء المجسم دراسة في طبيعة الشعر عند محمود درويش. عكا: مؤسسة الأسوار، 1991م.
- عرايدي، نعيم. الفلسفاريخية والبنية التحتية لشعر محمود درويش. حيفا: مكتبة كل شيء، 1994م.
- علي، ناصر. بنية القصيدة في شعر محمود درويش. عمان: المؤسسة العربية للدراسات والنشر، 2001م.
- القاسم، أفنان. مسألة الشعر والملحمة الدرويشية. بيروت: عالم الكتب، 1987م.
- المساوي، عبد السلام. جماليات الموت في شعر محمود درويش. بيروت: دار الساقي، 2009م.
- مغنية، أحمد. الغربة في شعر محمود درويش 1972-1982. بيروت: الفارابي، 2004م.
- مواسي، فاروق. محمود درويش قراءات في شعره. كفر قرع: دار الهدى للنشر، 2009م.
- النابلسي، شاكر. مجنون التراب. د. م: المؤسسة العربية للدراسات والنشر، 1987م.
- نصر الله، فؤاد. تجليات العولمة الثقافية والسياسية في شعر محمود درويش. بيروت: دار الانتشار العربي، 2007م.
- النقاش، رجاء. محمود درويش الأرض المحتلة. ط2، القاهرة: دار الهلال، 1971م.
- وازن، عبده. محمود درويش الغريب يقع على نفسه. بيروت: رياض الريس للكتب والنشر، 2006م.
- يحيى، أحلام. عودة الحصان الضائع وقفة مع الشاعر محمود درويش. دمشق: نينوى، 2003م[1].
- *Mansson, A. (2003), Passage to a new Wor(l)d, Exile and restoration in Mahmoud Darwish's writing. Stockholm: Uppsala Universitet.*

1- ينظر، حمزة، حسين. "محمود درويش، ظلال المعنى وحرير الكلام. المرجع السابق، ص 21.

د. مقالات في كتب ومجلات[1]:

- أبو هشهش، إبراهيم. "المكون التناصي في الصورة الشعرية عند محمود درويش. "زيتونة المنفى، دراسات في شعر محمود درويش. بيروت: المؤسسة العربية للدراسات والنشر، 1998م، ص: 176-188.
- الأسطة، عادل. "محمود درويش بين ريتا وعيوني بندقية." أدب المقاومة من تفاؤل البدايات إلى خيبة النهايات. د. م: السلطة الوطنية الفلسطينية: مطبوعات وزارة الثقافية، 1998م، ص: 74-85.
- الأسطة، عادل. "محود درويش تفاؤل البدايات إلى خيبة النهايات." أدب المقاومة من تفاؤل البدايات إلى خيبة النهايات. د. م: السلطة الوطنية الفلسطينية: مطبوعات وزارة الثقافة، 1998م، ص: 86-97.
- باروت، جمال. "مفهوم الرمز الديناميكي وتجليه في الشعر الفلسطيني الحديث." زيتونة المنفى، دراسات في شعر محمود درويش. بيروت: المؤسسة العربية للدراسات والنشر، 1998م، ص: 45-75.
- بنيس، محمد. "أحمد الزعتر –محمود درويش."، "التراب – محمود درويش." الشعر العربي الحديث 3. الدار البيضاء: دار توبقال، 1996م، ص: 194-196، 227-230.
- حمزة، حسين. "اللغة في مواجهة الموت في شعر محمود درويش." العين الثالثة. دراسات أدبية. الناصرة: منشورات مواقف، 2005م، ص: 68-104.
- حمزة، حسين. "القصيدة أم، مقاربة بنائية دلالية لقصيدة الشاعر محمود درويش." مدارات. حيفا: الكلية الأكاديمية العربية للتربية في إسرائيل، 2008م، ص: 13-33.
- خريس، أحمد. "قصيدة الهدهد مقاربة للمرجعيات وتصلبات الدلالة." زيتونة المنفى، دراسات في شعر محمود درويش. بيروت: المؤسسة العربية للدراسات والنشر، 1998م، ص: 153-165.
- الخطيب، حسام. "تقنية النص التكويني ومغامرة مع نص الدرويشي." الشعر العربي في نهاية القرن. تحرير فخري صالح. عمان: المؤسسة العربية للدراسات والنشر، 1997م، ص: 69-96.

1- المرجع السابق، حمزة، حسين. "محمود درويش، ظلال المعنى وحرير الكلام." ص 22.

- خليل، إبراهيم. "الرموز الإسبانية والأندلسية في شعر محمود درويش." ظلال أندلسية في الأدب المعاصر. دمشق: اتحاد الكتاب العرب، 2000م، ص: 11-36.
- خوري، إلياس. "تلك صورتها وهذا انتحار العاشق." الذاكرة المفقودة. ط2، بيروت: دار الآداب، 1990م، ص: 242-248.
- خوري، إلياس. "سرحان القصيدة والرمز."، دراسات في نقد الشعر. ط3. بيروت: مؤسسة الأبحاث العربية، 1986م، ص: 111-144.
- درويش، أحمد. "ملامح التجسيد الفني لظاهرة الحرية في شعر محمود درويش."، الكلمة والمجهر. عمان: دار الشروق، 1996م، ص: 71-95.
- زين الدين، ثائر. "الشعر الحديث يستعير تقنيات السرد."، خلف عربة الشعر. دمشق: منشورات اتحاد الكتاب العرب، 2006م، ص: 65-94.
- سلسع، جمال. "كيفية الاستحضار الأسطوري والتراثي للشاعر محمود درويش."، الأسطورة والتراث في الشعر الفلسطيني الحديث. القدس: مطبعة المعارف، 1996م، ص: 17-38.
- شاهين، محمد. "محمود درويش: للأسطورة وجهان." الأدب والأسطورة. بيروت: المؤسسة العربية للدراسات والنشر، 1996م، ص: 85-102.
- شحروري، صبحي. "رباعيات درويش بين التجريد والحسية." في تأويل الشعر المحلي بين نهوضه واستنساخ الواقع. نابلس: دار الفاروق، 1995م، ص: 43-59.
- الشيخ، خليل. "لماذا تركت الحصان وحيدا، السيرة في إطار الشعر." السيرة والمتخيل. عمان: أزمنة، 2005م، ص: 173-222.
- الصكر، حاتم. "قصيدة السيرة." مرايا نرسيس الأنماط النوعية والتشكيلات البنائية لقصيدة السرد الحديثة. عمان: المؤسسة العربية للدراسات والنشر، 1999م، ص: 140-175.
- عبد المطلب، محمد. "تطور تجربة محمود درويش الشعرية." زيتونة المنفى، دراسات في شعر محمود درويش. بيروت: المؤسسة العربية للدراسات والنشر، 1988م، ص: 77-106.
- عثمان، اعتدال. إضاءة النص. بيروت: دار الحداثة، 1988م، ص: 105-170.

- عصفور، محمد. "محمود درويش وأزمة الشاعر الفلسطيني." زيتونة المنفى، دراسات في شعر محمود درويش. بيروت[1]: المؤسسة العربية للدراسات والنشر، 1998م، ص: 107-124.
-
- العيد، يمنى. "أحمد الزعتر لمحمود درويش." في القول الشعري. الدار البيضاء: دار توبقال للنشر، 1987م، ص: 103-114.[2]
- الغذامي، عبد الله. "عابرون في كلام عابر." ثقافة الأسئلة. ط2. الكويت: دار سعاد الصباح، 1993م، ص: 32-84.
- فصل، صلاح. "تحولات مدينة الشعراء عند محمود درويش." أساليب الشعرية المعاصرة. بيروت: دار الآداب، 1995م، ص: 141-171.
- قطوس، بسام. "المقاربة الأولى، والمقاربة الثانية." مقاربات نصية في الأدب الفلسطيني الحديث. عمان: مؤسسة حمادة للدراسات الجامعية، 2000م، ص: 17-98.
- قطوس، بسام. "علائق الحضور والغياب في شتاء ريتا الطويل." استراتيجيات القراءة. عمان: مؤسسة حمادة للدراسات الجامعية، 1998م، ص: 51-93.
- اليوسفي، محمد. "عن الشعر ومكائد الطفل." زيتونة المنفى. بيروت: المؤسسة العربية للدراسات والنشر، 1998م، ص: 31-43.[3]

1- المرجع السابق، حمزة، حسين. "محمود درويش، ظلال المعنى وحرير الكلام."، ص 22.

2- المرجع السابق، ص 23.

3- نفسه، نفس الصفحة.

مديح الظل العالي

بَحْرٌ لِأَيْلُولَ الْجَدِيدِ. خَرِيفُنَا يَدْنُو مِنَ الْأَبْوَابِ...
بحرٌ للنَشِيدِ المرِّ. هيَّأناَ لِبَيْرُوتَ الْقَصِيدَةَ كُلَّهَا.
بَحْرٌ لِمُنْتَصَفِ النَّهَارِ
بَحْرٌ لِرَايَاتِ الحَمامِ، لظلِّنا، لِسِلَاحنَا الفَرديِّ
بحرٌ، للزَّمانِ الْمُستعارِ
ليديْكَ، كمْ من موجةٍ سرقتْ يديْكَ
من الإشارةِ وانتظاري
ضَعْ شكلنا للبحرِ. ضَعْ كيسَ العواصفِ عند أول صخرةٍ
واحملْ فراغَكَ...وانكساري
.... واستطاعَ القلبُ أن يَرْمِي لِنَافِذَةٍ تحِيَّتهُ الأخيرةَ،
وَاسْتَطَاعَ القلبُ أَنْ يَعْوِي، وَأَنْ يَعدَ البَرَارِي
بالبُكَاء الحُرِّ...
بَحْرٌ جَاهزٌ مِنْ أَجْلنَا[1]

1- محمود درويش، ديوان، الأعمال الأولى، 2، "مديح الظل العالي"، رياض الريس للكتب والنشر، حزيران/ يونيوا، ط-1، 2005م، ص 333.

دَعْ جسمك الدَّامي يُصَفِّق للخريفِ المُرِّ أجراساً.

ستتَّسِعُ الصَّحَارِي

عمَّا قليلٍ، حِينَ ينَقْضُّ الفَضَاء على خُطاكَ،

فَرَغتُ من شَغَفي ومن لَهْفِي عَلَى الأَحْيَاء. أفرغتُ انْفِجَاري

مِنْ ضَحَايَاك، استندتُ على جدارٍ ساقطٍ في شارعِ الزلزالِ،

أَجْمَعُ صورتي من أجل موتكَ،

خُذْ بَقَاياكَ، اتَخَذَنِي سَاعداً في حضرة الأطلالِ. خُذْ قاموسَ

نَارِي

وانْتَصِرْ

في وردةٍ تُرمى عليكَ من الدموعِ

ومن رغيفٍ يابسٍ، حافٍ، وعارِ

وانتصرْ في آخر التاريخِ...

لا تاريخَ إلّا ما يؤرِّخه رحيلُكَ في انهياري

قُلنا لبيروت القصيدةَ كُلَّها، قلنا لمنتصفِ النهارِ:

بَيْرُوت قلعتنا

بيروت دمعتُنا

ومفتاحُ لهذا البحر. كُنَّا نقطة التكوينِ،

كنا وردةَ السور الطويلِ وما تبقَّى من جدارِ

ماذا تبقَّى منكَ غيرُ قصيدةِ الروحِ المحلِّقِ في الدخان قيامةً[1]

1- محمود درويش: ديوان، الأعمال الأولى، 2، "مديح الظل العالي"، المصدر نفسه، ص 334.

وقيامةً بعد القيامةِ؟ خُذْ نُثاري
وانتصرْ في ما يُمَزِّق قلبكَ العاري،
ويجعلكَ انتشاراً للبذارِ
قوساً يَلُمُّ الأرضَ من أطرافها.

جَرَساً لما ينساهُ سُكَّانُ القيامةِ من معانيكَ.
اِنْتَصِرْ،
إِنَّ الصَّلِيبَ مَجَالُكَ الْحَيَوِيُّ، مسرَاكَ الْوَحِيدُ مِنَ الْحِصَارِ إِلَى الْحِصَارِ.

بَحْرٌ لأيلولَ الْجَدِيدِ. وَأَنْتَ إِيقَاعُ الْحَدِيدِ تَدُقُّنِي سُحُبًا عَلَى الصحراءِ،
فَلَتُمْطَرْ
لِأَسْحَبَ هَذِهِ الْأَرْضَ الصَّغِيرَةَ مِنْ إِسَارِي
لَا شَيْءُ يَكْسِرُنَا،
وَتَنْكَسِرُ الْبِلادُ عَلَى أَصابِعِنَا كفُخَّارٍ، وَيَنْكَسِرُ المُسَدَّسُ مِنْ تَلَهُّفِكَ.

اِنْتَصِرْ، هَذَا الصباحَ، وَوَحِّدَ الراياتِ وَالْأُمَمَ الْحَزِينَةَ وَالْفُصُولَ
بكُلِّ مَا أوتيتَ مِنْ شَبَقِ الْحَيَاةِ،
بِطَلْقَةِ الطلقَاتِ[1]

1- محمود درويش: ديوان، الأعمال الأولى، 2، "مديح الظل العالي"، المصدر نفسه، ص 335.

بِاللّاشَيْءِ

وَحِّدْنَا بِمُعْجِزَةٍ فلسطينيِّةٍ ....

بَيْرُوتُ قِصَّتُنَا

بَيْرُوتِ غُصَّتِنَا

وَبَيْرُوتَ اِختبَارُ اللهِ. جَرَّبْنَاكَ جَرَّبْنَاكَ

مِنْ أَعْطَاكَ هَذَا اللُّغْزَ؟ مِنْ سَمَّاكَ؟

مِنْ أَعْلَاكَ فَوْقَ جِرَّاحِنَا لِيراكَ؟

فَاِظْهَرْ مِثْلُ عَنْقَاءِ الرَّمادِ مِنَ الدمارِ!

★

★

★

نَمْ يا حَبيبِي، ساعةً

لنمُرَّ مِنْ أَحْلاَمِكَ الْأَوْلَى إِلَى عَطَشِ الْبَحَّارِ إِلَى الْبِحارِ.

نَمْ ساعةً، نَمْ يا حَبِيبِي ساعةً

حَتَّى تَثُوبَ المجدليَّةُ مرةً أُخْرَى، وَيَتَّضِحَ اِنْتِحارِي

نَمْ، يا حَبيبِي، ساعةً

حَتَّى يَعُودَ الرومُ، حَتَّى نَطْرُدَ الْحُرَّاسَ عَنْ أَسْوارِ قَلْعَتِنَا،

وَتَتَكَسِرُ الصوَارِي.

نَمْ ساعةً. نَمْ يا حَبيبِي

كَيْ نُصَفِّقَ لِإِغْتِصَابِ نِسائِنَا فِي شَارِعِ الشَّرَفِ التِّجَارَيِ.[1]

1- محمود درويش: ديوان، الأعمال الأولى، 2، "مديح الظل العالي"، المصدر نفسه، ص 336.

نَمْ يا حَبيبِي ساعةً، حَتَّى نَكُون
هِيَ سَاعَةً للانْهِيَارِ،
هِي سَاعَةٌ لِوُضُوحِنَا
هِي سَاعَةٌ لِغُمُوضِ مِيلاَدٍ النهارِ
★
★
★
أَتَمُوتُ فِي بَيْرُوتِ –لَا تُولِمْ لبيروتَ الرغيفَ–عَلَيكَ أَنْ تَجِدَ
اِنْتِظارَي
فِي أَناشيدِ التلاميذِ الصغارِ، وَفِي فِرَارِي
مِنْ حَديقَتِنَا الصغيرةِ فِي اِتِجَاهِ الْبَحْرِ
–لَا تُولِمْ لبيروتَ النبيذَ– عَلَيكَ أَنْ تَرْمِي غُبَارِي
عَنْ جَبِينِكَ. أَنْ تُدَثِّرَنِي بِمَا أَلِفَتْ يَدَاكَ مِنَ الْحِجارَةِ،
أَنْ تَمُوتَ كَمَا يَمُوتُ الْمَيْتُونَ،
وَأَنْ تَنَامَ إِلَى الأبدْ
وَإِلَى الأبدْ...
لَا شَيْءُ يَطْلُعُ مِنْ مَرَايَا الْبَحْرِ فِي هَذَا الْحِصَارِ،
عَلَيكَ أَنْ تَجِدَ الجسدْ
فِي فِكْرَةٍ أُخْرَى، وَأَنْ تَجِدَ البلدْ
فِي جُثَّةٍ أُخْرَى، وَأَنْ تَجِدَ اِنْفِجارَي[1]

1– محمود درويش، ديوان، الأعمال الأولى، 2، "مديح الظل العالي"، رياض الريس للكتب والنشر، حزيران/ يونيوا، ط–1، 2005م، ص 337.

فِي مَكَانِ الْإِنْفِجارِ ...
أَيْنَمَا وَلَّيْتَ وَجْهَكَ:
كُلُّ شَيْءٍ قَابِلٌ لِلْانْفِجارِ،

★
★
★

الْآنَ بحرْ،
الْآنَ بَحْرٌ كُلُّه بَحْرٌ،
وَمَنْ لَا بَرَّ لَهْ
لَا بَحْرَ لَهْ
وَالْبَحْرَ صُورَتُنَا
فَلَا تَذْهَبْ تَمامًا
هِي هِجْرَةٌ أُخْرَى، فَلَا تَذْهَبْ تَمامًا
فِي مَا تَفَتَّحَ مِنْ رَبِيعِ الْأَرْضِ، فِي مَا فَجَّرَ الطيرانُ فِينَا
مِنْ ينابيعٍ. وَلَا تَذْهَبْ تَمامًا
فِي شَظَايَانَا لِتَبْحَث عَنْ نَبِيٍّ فِيكَ نَامَا.
هِي هِجْرَةٌ أُخْرَى إِلَى مَا لَسْتُ أعْرَفُ ...
أَلْفُ سَهْمٍ شدَّ خَاصِرَتي لِيَدْفَعُني أَمَامًا.
لاَ شَيْء يُكْسِرُنَا[1]

1- محمود درويش: ديوان، الأعمال الأولى، 2، "مديح الظل العالي"، المصدر نفسه، ص 338.

وَمَنْ أَدْمَى جُبَّيْنِ اللهِ، يا اِبْنَ اللهِ، سَمَّاهُ، وَأَنْزَلَهُ كِتَابًا أَوْ
غَمَامًا

★
★

كَمْ كُنْتَ وَحْدَكَ، يا اِبْن أُمِّي،
يا اِبْنَ أَكْثَرَ مِنْ أَبٍ،
كَمْ كُنْتَ وحدكْ
الْقَمْحُ مرٌّ فِي حُقُول الآخرينْ
وَالْمَاءُ مَالِحْ
وَالْغَيْمَ فُولاَذٌ. وَهَذَا النجمُ جارحْ
وَعَلَيكَ أَنْ تَحَيَّا وَأَنْ تَحَيَّا
وَأَنْ تُعْطِي مُقَابِلَ حَبَّةِ الزَّيْتونِ جِلْدَكْ
كَمْ كُنْتَ وحدكْ
★
★
لَا شَيْءُ يَكْسِرُنَا، فَلَا تَغْرَقْ تَمامًا
فِي مَا تَبْقَى مِنْ دَمٍ فِينَا ...
لِنَذْهَبْ دَاخِلَ الروحِ الْمُحَاصَرِ بالشابهِ وَالْيتامى
يا اِبْن الْهَوَاءِ الصَلْبِ، يا اِبْن اللفظةِ الْأَوْلَى عَلَى الْجَزَرِ الْقَدِيمَةِ،[1]

1- محمود درويش: ديوان، الأعمال الأولى، 2، "مديح الظل العالي"، المصدر نفسه، ص 339.

يا اِبْن سيدةِ الْبُحَيْرَاتِ الْبَعيدَةِ، يا اِبْن مِنْ يَحْمِي الْقُدَامَى
مِنْ خَطِيئَتِهِمْ، وَيَطْبَعُ فَوْقَ وَجْهِ الصَّخْرِ بَرْقًا أَوْ حَمَامَا

★
★
★

لِحَمِي عَلَى الْحيطانِ لَحْمُكَ، يا اِبْنَ أُمِّي
جَسَدٌ لأضربِ الظلالْ
وَعَلَيكَ أَنَّ تَمَشِّي بَلَا طُرُقٍ
وراءً، أَوْ أماماً، أَوْ جَنُوبًا أَوْ شمالْ
وَتُحَرِّكَ الْخَطْوَاتِ بِالْمِيزَانِ
حِينَ يُشَاءُ مَنْ وَهَبُوكَ قيدَكْ
لِيُزَيِّنُوكَ وَيَأْخُذُوكَ إِلَى الْمَعارِضْ كَيْ يرى الزُوّار مجدَكْ
كَمْ كُنْتَ وحدكْ!
★
★
★

هِي هِجْرَةٌ أُخْرَى ...
فَلَا تَكْتِبْ وَصِيتَكَ الْأَخِيرَةَ والسلاما.
سَقَطَ السقوطُ، وَأَنْتَ تَعْلُو
فكرةً[1]

1- محمود درويش: ديوان، الأعمال الأولى، 2، "مديح الظل العالي"، المصدر نفسه، ص 340.

وَيَدًا

و ... شَامًا!

لَا بَرّ إلاّ ساعداكْ

لَا بَحْرَ إلاّ الْغَامِضُ الْكُحْلِيُّ فيكْ

فتقمَّصِ الْأَشْيَاءَ كَيْ تَقْمَّصَ الأَشْيَاءُ خَطْوَتَكَ الحراما

وَاِسْحَبْ ظِلالَكَ عَنْ بَلاطِ الْحاكِمِ الْعَرَبِيِّ حَتَّى لَا يُعَلِّقْهَا

وِسَامًا

وَاِكْسِرْ ظِلالَكَ كُلَّهَا كَيْلَا يَمُدُّوهَا بِساطًا أَوْ ظَلامًا.

★

★

★

كَسَرُوكَ، كَمْ كَسَرُوكَ كَيْ يَقِفُوا عَلَى سِلْقِيكَ عَرْشًا

وَتَقَاسَمُوكَ وَأَنْكَرُوكَ وخبَّأوك وأنشأوا لِيَدِيْكَ جَيْشًا

حَطُّوكَ فِي حَجَرٍ ... وَقَالُوا: لَا تُسَلِّمْ

وَرَموكَ فِي بِئْرٍ ... وَقَالُوا: لَا تُسَلِّمْ

وَأَطَلْتَ حَرْبَكَ، يا اِبْن أُمِّي،

أَلف عَامٍ أَلفَ عَامٍ أَلفَ عَامٍ فِي النهارِ.

فَأَنْكَرُوكَ لِأَنَّهُمْ لَا يَعْرُفُونَ سِوَى الْخَطَّابَةِ وَالْفِرَارِ.

هُمْ يسرقون الْآنَ جلدكْ[1]

1- محمود درويش: ديوان، الأعمال الأولى، 2، "مديح الظل العالي"، المصدر نفسه، ص 341.

فَاِحْذَرْ مَلاَمِحَهُمْ ... وغمدَكْ
كَمْ كُنْتَ وَحْدَكَ، يا اِبْنَ أُمِّي،
يا اِبْن أَكْثَرَ مِنْ أَبٍ،
كَمْ كُنْتَ وحدكْ!
★
★
★
وَالْآنَ وَالْأَشْيَاءُ سَيِّدَةٌ، وَهَذَا الصمتُ عَالٍ كالذبابهْ
هَلْ نُدْرِكُ الْمَجْهُولَ فِينَا؟ هَلْ نُغَنِّي مثلما كَنَّا نُغَنِّي؟
سُقِطَتْ قلاعٌ قَبْلَ هَذَا الْيَوْمِ، لَكِنَّ الْهَوَاءَ الْآنَ حامضْ.
وَحْدِّي أُدَافِعُ عَنْ جِدارٍ لَيْسَ لِي
وَحْدِّي أُدَافِعُ عَنْ هواءٍ لَيْسَ لِي
وَحْدِّي عَلَى سَطْحِ الْمَدِينَةِ وَاقِفٌ...
أَيُّوبُ مَاتَ، وماتتِ الْعَنْقَاءُ وَانْصَرَفَ الصَّحابَهْ
وَحْدِّي. أُرَاوِد نَفْسي الثَّكْلَى فَتَأْبَى أَنْ تُسَاعِدَنِي عَلَى نَفْسي
وَوَحْدِي
كُنْتُ وَحْدِي
عَنْدَما قَاوَمْتُ وَحْدِي
وِحْدَةَ الروحِ الأخيرهْ[1]

1- محمود درويش، ديوان، الأعمال الأولى، 2، "مديح الظل العالي"، المصدر نفسه، ص 342

★
★
★

لَا تَذْكُرِ الْموتى، فَقَدْ مَاتُوا فُرَادَى أَوْ ... عواصمْ
سأراك فِي قَلْبِي غَدًا، سأراك فِي قَلْبِي
وَأُجْهِشُ يا اِبْنِ أُمِّي باللُّغَهْ
لُغَةٍ تُفَتِّشُ عَنْ بَنِيهَا، عَنْ أَرَاضِيهَا وَرَاوِيهَا
تَمُوتُ ككُلِّ مَنْ فِيهَا، وَتُرْمَى فِي المعاجِمْ.
هِي آخِرُ النَّخْلِ الْهَزِيلِ وَسَاعَةُ الصحراءِ،
آخِرُ مَا يَدُلُّ عَلَى الْبَقايا
كَانُوا، وَلَكِنْ كُنْتَ وَحْدَكْ
كَمْ كِنْتَ وَحْدَكَ تَنْتَمِي لِقَصِيدَتِي، وَتَمُدُّ زندكْ،
كَيْ تُحَوِّلَهَا سَلالِمَ، أَوْ بِلادًا، أَوْ خواتمْ
كَمْ كُنْتَ وحدكَ يا اِبْن أُمِي
يا اِبْن أَكْثَرَ مِنْ أَبٍ
كَمْ كُنْتَ وحدكْ! ....
★
★
★

وَالْآنَ، وَالْأَشْيَاءُ سَيِّدَةٌ، وَهَذَا الصَّمْتُ يَأْتِينَا سِهَامًا
هَلْ نُدْرِكُ الْمَجْهُولَ فِينَا. هَلْ نُغَني مثلما كنَا نغِّني؟
آه، يا دَمِنَا الْفَضِيحَةِ، هَلْ سَتَأْتِيهُمْ غَمَامًا،
هَذِهِ أُمَمُ تَمَرُّ وَتَطْبُخَ الْأَزْهارَ فِي دَمِنَا[1]

1- محمود درويش، ديوان، الأعمال الأولى، 2، "مديح الظل العالي"، رياض الريس للنشر، حزيران/ يونيوا، ط-1، 2005م، ص 343.

وتزدادُ اِنْقِسَامًا
هَذِهِ أُمَمٌ تُفَتِّشُ عَنْ إِجَازَتِهَا مِنَ الْجَمَل الزخرفِ ...
هَذِهِ الصحراءُ تُكبِر حَوْلَنَا
صَحْرَاءُ مِنْ كُلّ الجهاتْ
صَحْرَاءُ تَأْتِينَا لِتَلْتَهِمُ الْقَصِيدَةَ والحساما.
اللهَ أَكْبِرْ
هَذِهِ آياتنا، فاقرأُ
بِاسْم الْفِدَائِيِّ الَّذِي خَلَقَا
مِنْ جُرْحِهِ شَفَقًا
بِاسْم الْفِدَائِيِّ الَّذِي يَرْحَلْ
مِنْ وَقْتِكُمْ ... لِنِدَائِهِ الأوّلْ
الْأَوَّلِ الأوَّلْ
سَنُدمِّرُ الهيكلْ.
بِاسْمِ الْفِدَائِيِّ الَّذِي يُبْدَأْ
إقرأْ

بَيْرُوتُ – صُورَتُنَا
بَيْرُوتُ – سُورَتُنَا.[1]

1– محمود درويش، ديوان، الأعمال الأولى، 2، "مديح الظل العالي"، المصدر نفسه، ص 344.

★
★
★

بَيْرُوت – لَا

ظهْرِي أمام الْبَحْرِ أَسِوارٌ و ... لَا

قَدْ أَخْسَرُ الدُنْيا ... نَعَمْ!

قَدْ أَخْسَرُ الْكَلِمَاتِ ....

لَكِنِّي أَقُوْلُ الْآنَ: لَا.

هِي آخِرُ الطلقاتِ – لَا.

هِي مَا تَبَقَّى مِنْ هَوَاءِ الْأَرْضِ – لَا.

هِي مَا تَبَقَّى مِنْ نَشِيجِ الروحِ – لَا.

بَيْرُوتَ – لَا.

★
★
★

نَامِي قَلِيلاً، يا ابنتي، نَامِي قَلِيلاَ

الطائراتُ تَعُضُّني. وَتَعَضُّ مَا فِي الْقَلْبِ مِنْ عَسَلٍ

فَنَامِي فِي طَرِيقِ النَّحْلِ، نَامِي

قَبْلَ أَنْ أَصْحُوَ قَتِيلاَ.

الطائراتُ تَطِيرُ مِنْ غُرَفٍ مُجَاوِرَةٍ الى الْحَمَّامِ، فَاِضْطَجِعِي

عَلَى دَرَجَاتِ هَذَا السُّلَّمِ الْحَجَرِيِّ، اِنْتَبِهِي إِذَا اقْتَرَبَتْ

شَظَايَاهَا كَثِيراً مِنْكِ وَارْتَجِفِي قَلِيلا.

نَامِي قَلِيلا.[1]

1– محمود درويش، ديوان، الأعمال الأولى، 2، "مديح الظل العالي"، المصدر نفسه، ص 345.

كُنَّا نُحِبُّكِ، يا ابنتي،
كُنَّا نَعُدُّ عَلَى أَصابِعِ كَفِّكِ الْيُسْرَى مَسِيرَتَنَا
وَنُنْقِصُهَا رَحِيلا.
نَامِي قَلِيلا.
الطائراتُ تَطِيرُ، وَالْأَشْجَارُ تَهْوِي،
وَالْمَبَانِي تَخْبِزُ السُكَّانَ، فَاخْتَبِئِي بأُغنيتي الْأَخِيرَةِ، أَوْ بِطَلَقَتِيَ
الْأَخِيرَةِ، يا ابنتي
وَتُوَسِّدِيني كُنْتُ فَحمًا أَمْ نَخِيلا.
نَامِي قَلِيلا.
وَتَفَقَّدِي أَزْهارَ جسمكِ،
هَلْ أُصِيبَتْ؟
وَاُتْرُكِي كَفِّي، وَكَأْسيْ شَابِنَا، وَدُعِيَ الغَسيلا.
نَامِي قَلِيلا.
لَوْ أَسْتَطِيعُ أَعِدْتُ تَرْتِيب الطبيعةِ:
هَهُنا صَفْصافَةٌ ... وَهُنَاكَ قَلْبِي
هَهُنا قَمَرٌ التردُّد
هَهُنا عَصْفُورَةٌ لِلْاِنْتِباهِ
هُنَاك نَافِذَةٌ تعلِّمكِ الْهَدِيلَا[1]

1- محمود درويش، ديوان، الأعمال الأولى، 2، "مديح الظل العالي"، المصدر نفسه، ص 346.

وَشَارِعٌ يرجوكِ أَنْ تَبْقَيْ قَلِيلًا.
نَامِي قَلِيلا.
كُنَّا نحبكِ، يا ابنتي،
وَالْآنَ، نَعْبُدُ صَمْتَكَ الْعَالِي
وَنَرْفَعُهُ كَنَائِسَ مِنْ بَتُوْلَا.
هَلْ كُنْتِ غَاضِبَةً عَلَينَا، دُونَ ان نَدْرِي ... وَنَدْرِي
آهِ مِنّا ... آهِ مَاذَا لَوْ خَمَشْنَا صُرَّةَ الْأُفُقِ.
قَدْ يَخْمِشُ الْغَرْقَى يَدًا تَمْتَدُّ
كَيْ تَحْمِي مِنَ الغَرَقِ.

★
★
★

بَيْرُوتَ – لَا.
ظَهْرِي أَمَامَ الْبَحْرِ أَسْوارٌ و .... لَا.
قَدْ أَخْسِرَ الدُّنْيا، نَعَمْ،
قَدْ أَخْسِرْ الْكَلِمَاتِ وَالذِّكْرَى
وَلَكِنِّي أَقُوْلَ الْآنَ: لَا.
هِي آخِرُ الطلقاتِ – لَا.
هِي مَا تَبَقَّى مِنْ هَوَاءِ الْأَرْضِ – لَا.
هِي مَا تَبَقَّى مِنْ حُطَامِ الروحِ – لَا.[1]

1– محمود درويش، ديوان، الأعمال الأولى، 2، "مديح الظل العالي"، المصدر نفسه، ص 347.

بَيْرُوتَ – لَا.

★
★
★

أَشلاؤُنَا أَسمَاؤُنَا. لَا ... لَا مَفَرُّ.
سقطَ الْقِنَاعُ عَنِ الْقِنَاعِ عَنِ الْقِنَاعِ،
سَقَطَ الْقِنَاعُ
لَا إِخْوَةٌ لَكَ يا أَخِي، أصدقاءُ
يا صَدِيقِي، لَا قلاعٌ
لَا الْمَاءُ عِنْدَكَ، لَا الدَّواءَ وَلَا السَّمَاءَ وَلَا الشراعُ
وَلَا الأمامُ وَلَا الْوَراءُ
حَاصِرْ حِصَارَكَ ... لَا مَفَرٌّ.
سَقَطَتْ ذِراعُكَ فَالْتَقَطَهَا
وَاِضْرِبْ عَدُوَّكَ ... لَا مَفَرٌّ.
وَسَقَطْتُ قُرْبَكَ، فَالْتَقَطَنِي
وَاضْرِبْ عَدْوَكَ بِي ... فَأَنْتَ الْآنَ حُرٌّ
حُرٌّ
وَحُرٌّ ...
قَتْلَاكَ، أَوْ جَرْحَاكَ فِيكَ ذَخيرَةٌ
فَاِضْرِبْ بِهَا. اضْرِبْ عَدُوَّكَ ... لَا مَفَرٌّ.[1]

1– محمود درويش، ديوان، الأعمال الأولى، 2، "مديح الظل العالي"، المصدر نفسه، ص 348.

أَشلاؤُنَا أَسَمَاؤُنَا

حَاصِرْ حِصَارَكَ بِالْجُنُونِ

وبالجنونِ

وبالجُنُونْ

ذَهَبَ الَّذِينَ تُحِبُّهُمْ، ذَهَبُوا

فَإِمَّا أَنَّ تكونْ

أَوْ لَا تكونْ،

سَقَطَ الْقِنَاعُ عَنِ الْقِنَاعِ عَنِ الْقِنَاعِ

سَقَطَ الْقِنَاعُ

وَلَا أَحَدْ

إلاَّك فِي هَذَا الْمَدَى الْمَفْتُوحِ لِلْأَعْدَاءِ والنسيانِ،

فَاجْعَلْ كُلَّ مِتْرَاسٍ بَلَدْ

لَا ... لَا أَحَدْ

سَقَطَ الْقِنَاعُ

عَرَبٌ أَطَاعُوا رُومَهُمْ

عَرَبٌ وبَاعُوا روحَهُمْ

عَرَبٌ ... وَضَاعُوا

سَقَطَ الْقِنَاعُ[1]

1- محمود درويش، ديوان، الأعمال الأولى، 2، "مديح الظل العالي"، المصدر نفسيه، ص 349.

وَاللهُ غَمِّسَ باسمكَ الْبَحْرِيِّ أَسبُوعَ الْوِلاَدَةِ وَاِسْتَرَاحَ الى الأَبَدْ

كُنْ أَنْتَ. كُنْ حَتَّى تكونْ!

لَا ... لَا أَحَدْ

يا خَالِقِي فِي هَذِه الساعاتِ مِنْ عَدَمٍ تَجَلَّ!

لَعَلَّ لِي حُلُمًا لِأَعْبُدَهُ

لَعَلَّ!

عَلَمْتَنِي الْأَسْماءَ

لَوْلَا

هَذِه الدولُ اللقيطةُ لَمْ تَكُنْ بَيْرُوتَ رَمْلَا

بَيْرُوتِ – كَلَا

★

★

★

بَيْرُوتَ – صُورَتُنَا

بَيْرُوتِ – سُورَتُنَا

فَإِمَّا أَنْ نكونْ

أَوْ لَا تكونْ

★

★

أَنَا لَا أُحبُّكِ،

كَمْ أُحبُّكِ![1]

1– محمود درويش، ديوان، الأعمال الأولى، 2، "مديح الظل العالي"، المصدر نفسه، ص 350.

غَيْمَتَانِ أَنَا وَأَنْتِ، وَحارِسَانِ يُتَوِّجَانِ الْإِنْتِباهَ بِصَرْخَةٍ،
وَيُمَدِّدَانِ الليلَ حَتَّى الليلَ الْأَخِير. أَقُولُ حِينَ أَقُولُ
بَيْرُوتُ الْمَدِينَةُ لَيْسَتْ امرأتي
وَبَيْرُوتُ الْمَكَانُ مُسَدَّسِي الْباقِي
وَبَيْرُوتُ الزمانُ هُوِيَّةُ (الآنِ) المضَّرجِ بالدخانِ.

أَنَا أُحبكِ،
كَمْ أُحبكِ!
غَمِّسِي بِاسْمِي زُهورَكَ وَاُنْثُرِيهَا فَوْقَ مِنْ يَمْشِي عَلَى جُثَّتِي
لِيَتَّسِعُ السَّرايْ
لَا تَسْحَبِينِي مِنْ بَقاياكِ، اِسْحَبِينِي مِنْ يديَّ وَمِنْ هوايْ
وَلَا تَلُومِينِي، وَلُومي مَنْ رآني سَائِراً كَالْعَنْكَبُوتِ عَلَى خطايْ
هَلْ كَانَ مِنْ حَقِّي النزولُ مِنَ الْبَنَفْسَجِ والتوهجُ فِي رؤاي؟
هَلْ كَانَ مِنْ حَقِّي عَلَيكِ الْمَوْتُ فِيكِ
لِكَيْ تَصَيِّرِي مَرْيَمًا
وأصيرَ نَايْ؟
هَلْ كَانَ مِنْ حَقِّي الدفاعُ عَنِ الْأغَانِي
وَهِي تُلْجَأُ مِنْ زنازين الشُّعُوبَ إِلَى خُطايْ؟
هَلْ كَانَ لِي أَنْ أَطْمَئِنَّ إِلَى رؤايَ[1]

1- محمود درويش، ديوان، الأعمال الأولى، 2، "مديح الظل العالي"، المصدر نفسه، ص 351.

وَأَنْ أُصَدِّقَ أَنَّ لِي قَمَراً تُكَوِّرُهُ يَدَايْ؟
صَدَّقْتُ مَا صَدَّقْتُ، لَكِنِّي سَأَمْشِي فِي خُطايْ.
أَنَا لَا أُحِبُّكِ
كَمْ أُحِبُّكِ، كَمْ أُحِبُّكِ، كَمْ سَنَهْ
أَعْطَيْتِنِي وَأَخَذْتِ عُمَرِي. كَمْ سَنَهْ
وَأَنَا أُسمِّيكِ الْوَدَاعَ، وَلَا أُوَدِّعْ غَيْرَ نَفْسِي. كَمْ سَنَهْ
لَمْ تَذْكُرِي قَرْطاجَ؟
هَلْ كُنَّا هَوَاءً مَالِحًا كَيْ تَفْتَحِي رئتيكِ لِلْمَاضِي،
وَتَبْنِّي هَيْكَلَ الْقُدْسِ الْقَدِيمَةِ. كَمْ سَنَهْ
وعدُوْكِ باللغةِ الْجَدِيدَةِ وَاسْتَعَادُوا الْمَيْتِينَ مَعَ الْجَرِيمَةِ.
هَلْ أَنَا أَلِفٌ، وَبَاءٌ، للكتابةِ أَمْ لِتَفْجِيرِ الْهَيَاكِلِ؟
كَمْ سَنَهْ
كُنَّا مَعًا طَوْقَ النجاةِ لِقَارَّةٍ مَحْمُولَةٍ فَوْقَ السرابِ،
وَدَفْتَرٌ الاعراب؟
كَمْ عَرَبٍ أَتَوْك لِيُصْبِحُوا غَرْبًا
وَكَمْ غَرْبٍ أَتاكِ لِيَدْخُلَ الاسلامَ مِنَ بابِ الصَّلاَةِ عَلَى النبيِّ
وَسُنَّةِ النفطِ الْمُقَدَّسِ؟ كَمْ سَنَهْ[1]

1- محمود درويش: ديوان، الأعمال الأولى، 2، "مديح الظل العالي"، رياض الريس للكتب والنشر، حزيران/ يونيوا، ط-1، 2005م، ص: 352.

وَأَنَا أَصدقُ أن لِي أُمَمًا سَتَتْبَعُنِي
وَأَنَكِ تَكْذَبِيْنَ عَلَى الطَّبِيعَةِ وَالْمُسَدَّسِ، كَمْ سَنَهْ!
بَيْرُوتُ – مُنْتَصَف اللغهْ
بَيْرُوتَ – وَمْضَةُ شهوتينْ
بَيْرُوتَ – مَا قَالَ الْفَتَى لِفَتَاتِهِ
وَالْبَحْرُ يَسْمَعُ، أَوْ يُوَزِّعُ صَوْتَهُ بَيْنَ اليدينْ.
أَنَا لَا أَحُبَكِ
غمِّسي بِدَمِي زهورَكِ وَأُنْثُرِيهَا
حَوْلَ طَائِرَةٍ تُطَارِدُ عاشقينْ
وَالْبَحْرُ يَسْمَعُ، أَوْ يُوَزِّعَ صَوْتَهُ بَيْنَ اليدينْ.
وَأَنَا أُحبكِ
غَمِّسِي بِدَمِي زهوركِ وَأُنْثُرِيهَا
حَوْلَ طَائِرَةٍ تُطَارِدُنِّي وَتَسْمَّعُ مَا يَقُولُ الْبَحْرُ لِي
بَيْرُوتَ لَا تُعْطِي لِتَأْخُذَ
أَنْتَ بَيْرُوتُ الَّتِي تعْطِي لِتعْطِي ثُمَّ تَسْأَمَ مِنْ ذِراعِيهَا،
وَمِنْ شَبَقِ المُحِبِّ
فبأيِّ إمرأةٍ سأُومنْ
وبأيَّ شُبَّاك سأُومنْ[1]

1– محمود درويش، ديوان، الأعمال الأولى، 2، "مديح الظل العالي"، المصدر نفسه، ص 353.

مَنْ تُزَوِّجُنِي ضَفَائِرَهَا لِأَشْنُقَ رَغِبْتِي
وَأَمُوتُ كَالْأُمَمِ الْقَدِيمَةِ. كَمْ سَنَهْ
أَغْرَيْتِنِي بِالْمَشْيِ نَحْوَ بِلادِيَ الْأُوْلَى
وَبِالْطَّيَرَانِ تَحْتَ سَمَائِيَ الْأُوْلَى
وَبِاسْمِك كُنْتُ أَرَفْعُ خَيْمَتِي لِلْهَارِبِينَ مِنَ التِّجَارَةِ وَالدَّعَارَة
وَالْحَضَارَة. كَمْ سَنَهْ
كُنَا نَرُشُّ عَلَى ضَحَايَانَا كَلاَمِ الْبَرْقِ:
بَعْدَ هُنَيْهَةٍ سنكون مَا كُنَا وَمَا سنكونُ
إِمَّا أَنَّ نَكُونَ نَهَارِكَ الْعَالِي
وَإِمَّا أَنْ نَعُودَ إِلَى الْبُحَيْرَاتِ الْقَدِيمَةِ. كَمْ سِنَهْ
لَمْ تَسْمَعِينِي جَيِّدًا. لَمْ تَرْدَعِينِي جَيِّدًا. لَمْ تُحَرِّمِينِي مِنْ
فواكهكِ
الْجَمِيلَةِ. لَمْ تَقُولِي: حِينَ يَبْتَسِمُ الْمُخَيَّمُ تَعْبِسُ الْمُدُنَ الْكَبِيرَة.
كَمْ سَنَهْ
قُلْنَا مَعًا: أَنَا لَا أَشَاءُ، وَلَا تَشَائِينَ. اِتَّفَقْنَا كُلُّنَا فِي الْبَحْرِ
مَاءٌ. كَمْ سَنَهْ
كَانَتْ تُنَظِّمُنَا يَدُ الْفَوْضَى:
تَعِبْنَا مِنْ نِظَامِ الْغَازِ،
مِنْ مَاء الْأَنَابِيبِ الرَّتِيبِ،[1]

1- محمود درويش، ديوان، الأعمال الأولى، 2، "مديح الظل العالي"، المصدر نفسه، ص 354.

وَمِنْ صُعُودِ الْكَهْرَبَاءِ إِلَى الْغُرَفْ ...
حُرِّيَتِي فَوضَاي. إِنِي أَعْتَرِفْ
وَسَأَعْتَرِفْ
بِجَمِيعَ أَخْطَائِي، وَمَا أُقْتُرِفَ الْفُؤَادُ مِنَ الْأَمَانِي
لَيْسَ مِنْ حَقِّ الْعَصَافِيرِ الْغناءُ عَلَى سَرِيرِ النَّائِمِينَ،
والإيديولوجيا مِهْنَةُ الْبُولِيسِ فِي الدُّوَلِ الْقَوِيَّةِ:
مِنْ نِظَامِ الرِّقِّ فِي رُومَا
إِلَى مَنْعِ الْكُحُولِ وَآفَةِ الْأَحْزَابِ فِي الْمُدُنِ الْحَدِيثَةِ.
كَمْ سَنَهْ
نَحْنُ الْبِدَايَةُ وَالْبِدَايَةُ وَالْبِدَايَةُ. كَمْ سَنَهْ
وَأَنَا التَّوَازُنُ بَيْنَ مَا يَجِبُ؟
كُنَّا هُنَاكَ. وَمِنْ هُنَا سَتُهَاجِرُ الْعَرَبُ
لِعَقِيدَةٍ أُخْرَى. وَتَغْتَرِبُ
قَصَبٌ هَيَاكِلُنَا
وَعُرُوشُنَا قَصَبُ
فِي كُلِّ مِئْذَنَةٍ
حاوٍ، وَمُغْتَصَبُ
يَدْعُو لِأَنْدَلُس[1]

1- محمود درويش، ديوان، الأعمال الأولى، 2، "مديح الظل العالي"، المصدر نفسه، ص 355.

إِنْ حُوصِرَتْ حلَبُ.
وَأَنَا التوازُنُ بَيْنَ مَنْ جَاءُوا وَمَنْ ذَهَبُوا
وَأَنَا التوازُنُ بَيْنَ مَنْ سَلَبُوا وَمَنْ سُلِبُوا
وَأَنَا التوازُنُ بَيْنَ مَنْ صَمَدُوا وَمَنْ هَرَبُوا
وَأَنَا التوازُنُ بَيْنَ مَا يَجِبُ:
يَجِبُ الذهابُ إل اليسارْ
يَجِبُ التوغُّلُ فِي الْيَمِينِ
يَجِبُ التمترسُ فِي الوسطْ
يَجِبُ الدفاعُ عَنِ الغلطْ
يَجِبُ التشكُّكُ بالمسارْ
يَجِبُ الْخُرُوجُ مِنَ اليقينْ
يَجِبُ اِنْهِيَارُ الأنظمةْ
يَجِبَ اِنْتِظارُ المحكمةْ
... وَأَنَا أُحِبُك، سَوْفَ أَحْتَاج الْحَقِيقَةَ عَنْدَمَا أَحْتَاجُ تَصْلِيحَ
الْخَرَائِطِ والخططْ
أَحْتَاجُ مَا يَجِبُ
يَجِبُ الَّذِي يَجِبُ[1]

1- محمود درويش، ديوان، الأعمال الأولى، 2، "مديح الظل العالي"، المصدر نفسه، ص 356.

أَدْعُو لأَنَدَلُسِ
إِنَّ حُوصِرَتْ حُلَبُ.
★
★
★

بَيْرُوت / فَجْرًا:
يُطْلِقُ الْبَحْرُ الرصاصَ عَلَى النوافِذ. يَفْتَحُ الْعَصْفُورُ أُغنيةً مبكرةً. يُطيّرُ جَارِنَا رَفَّ الْحَمَامِ إِلَى الدُّخَانِ. يَمُوتُ مَنْ لَا يَسْتَطِيعَ الرَّكْضُ فِي الطُّرْقَاتِ: قَلْبِي قِطْعَة مِنْ بُرْتُقَالِ يَابِسٍ. أَهْدِي إِلَى جَارِي الْجَرِيدَةَ كَيْ يُفَتِّشَ عَنْ أقاربِهِ. أُعزِّيه غداً. أَمشي لَأَبْحَث عَنْ كُنُوْزِ الماء فِي قُبْوِ البِنَايةِ. أَشْتَهِيْ جَسَداً يُضِيءُ البَارَ والغَابَاتِ. يَا (جِيم) اقْتُلِينِيْ وَاقْتُلِينيْ واقتُلِينِيْ!
يَدْخُلُ الطَيَرَان أَفكاري ويَقْصِفُهَا ...
فَيُقِيلُ تِسْعَ عَشَرَةَ طفلةً
يَتَوَقَفَ العُصْفُورُ عَن ْإِنْشَادِهِ ...
عَادِيَّةٌ سَاعَاتُنَا – عَادِيَّةٌ،
لَوْلَا صَهِيلُ الِجنسِ فِي سَاقَيْكَ يَا (جِيْم) الجُنُونْ.
والموتُ يَأْتِينَا بِكُلِ سِلَاحِهِ الجَويِّ والبَريِّ والبَحْريِّ.[1]

1- محمود درويش، ديوان، الأعمال الأولى، 2، "مديح الظل العالي"، المصدر نفسه، ص 357.

أحد عشر كوكبًا على آخر المشهد الأندلسي

1-في المَسَاءِ الأَخِيرْ عَلى هَذِهِ الأَرْض:

في المساءِ الأخيرِ على هذهِ الأرْضِ نَقطَعُ أَيّامَنا

عَنْ شُجيّراتِنا، ونَعُدُّ الضُلوعَ الَّتي سَوفَ نَحمِلُها مَعَنا

والضُلوعَ الَّتي سَوْفَ نَتْرُكُها، هَهُنا ... في المَساءِ الأخيرْ

لا نُودِّعُ شَيئا، ولا نَجِدُ الوَقتَ كَيْ نَنْتهي ...

كُلُّ شيءٍ يَظَلُّ على حَالِهِ، فَالمَكانُ يُبَدِّلُ أَحلامَنا

ويُبَدِّلُ زوّارَهُ. فَجأةً لَمْ نَعُدْ قادرينَ على السُخريَة

فَالمَكَانُ مُعَدٌ لِكَيْ يَستَضيفَ الهَبَاءَ ... هُنا في الْمَسَاء الأَخيرْ

نَتَمَلى الْجِبالَ المُحيطَةَ بالْغَيْمِ: فَتْحٌ ... وَفَتْحٌ مُضادّ[1]

1- محمود درويش، ديوان أحد عشر كوكبًا "على آخر المشهد الأندلسي"، دار العودة، بيروت، ط-4، 1992م، ص 07.

وَزَمانٌ قَديمٌ يُسَلِمُ هذا الزَمَانَ الجَديدَ مَفاتيحَ أَبوابنا

فادْخلوا، أَيُّها الْفاتِحونَ، مَنازِلَنا واشْرَبُوا خَمْرَنا

مِنْ مُوشَّحِنا السَّهلِ. فاللّيْلُ نَحنُ إذا انتَصَفَ اللّيْلُ، لاَ

فَجْرَ يَحْمِلُهُ فارسٌ قَادِمٌ مِنْ نَواحي الأَذان الأَخيرْ ...

شايُنا أَخْضَرٌ سَاخِنٌ فاشْرَبُوهُ، وَفُستُقُنا طَازجٌ فَكُلوه

والأَسِرَّةُ خَضْراءُ مِنْ خَشَبِ الأَرْزِ، فَاسْتَسلِموا لِلنُّعاسْ

بَعْدَ هذا الْحِصارِ الطَّويلِ، وَنَاموا على ريشِ أَحْلامِنا

المُلاءاتُ جاهِزَةٌ، وَالعُطورُ على الْبابِ جاهِزةٌ، وَالمرايا كَثيرة

فَادخُلوها لِنَخْرُجَ مِنْها تَمامًا، وعَمَّا قَليلٍ سَنَبْحَثُ عَمّا

كانَ تاريخَنا حَوْلَ تاريخِكُمْ في الْبلاد الْبَعيدَة

وَسَنسْأَلُ أَنْفُسَنا فِي النِّهايَة: هَلْ كَانَتِ الأَندلس

هَهُنا أَمْ هُنَاكَ؟ عَلى الأَرضِ ... أَمْ في الْقَصيدَة؟[1]

1- محمود درويش، ديوان أحد عشر كوكبًا "على آخر المشهد الأندلسي"، المصدر نفسه، ص 08.

2- كَيْفَ أَكْتُبُ فُوْقَ السَّحَاب؟

كَيْفَ أَكْتُبُ فَوْقَ السَّحابِ وَصِيَّةَ أَهْلي؟ وَأَهْلي
يَتْرُكونَ الزَّمانَ كَما يَتْرُكونَ مَعاطِفَهُمْ في الْبُيوتِ، وَأَهْلي
كُلَّما شَيَّدوا قَلْعَةً هَدَموها لِكَيْ يَرْفَعوا فَوْقَهَا
خَيْمَةً لِلْحَنينِ إلى أَوَّلِ النَّخْل. أَهْلي يَخُونونَ أَهْلي
في حُروبِ الدِّفاعِ عَنِ الْمِلْح. لكِنَّ غَرْناطَةً مِنْ ذَهَب
مِنْ حَريرِ الْكَلامِ الْمُطَرَّزِ بِاللَّوْزِ، مِنْ فِضَّةِ الدَّمْعِ في
وَتَرِ الْعود. غَرْناطَةٌ لِلصُّعودِ الْكَبيرِ إلى ذاتِها...
وَلَها أَنْ تكونَ كَما تَبْتَغي أَنْ تكونَ: الْحَنينَ إلى
أَيِّ شَيْءٍ مَضى أَوْ سَيَمْضي: يَحُكُّ جَناحُ سُنونوَّةٍ
نَهْدَ امْرأَةٍ في السَّريرِ، فَتَصْرُخُ: غَرْناطَةٌ جَسَدي
وَيُضَيِّعُ شَخْصٌ غَزالَتَهُ في الْبَراري، فَيَصْرُخُ؛ غَرناطَةٌ بَلَدي
وَأَنا مِنْ هُناكَ، فَغَنّي لِتَبْنيَ الْحَساسينُ مِنْ أَضْلُعِي
دَرَجاً لِلسَّماءِ الْقَريبَةِ. غَنّي فُروسِيَّةَ الصّاعِدينَ إلى حَتْفِهِمْ
قَمَراً قَمَراً في زُقاقِ الْعشيقَةِ. غَنّي طُيورَ الْحَديقَة
حَجَراً حَجَراً. كَمْ أُحِبُّكِ أَنْتِ الَّتي قَطَّعْتِني
وَتَراً وَتَراً في الطَّريقِ إلى لَيْلِها الْحارِّ، غَنّي
لا صَباحَ لِرائِحةِ الْبُنِّ بَعْدَكِ، غَنّي رَحيلي
عَنْ هَديلِ الْيَمامِ على رُكْبَتَيْكِ وَعَنْ عُشِّ رُوحِي
فِي حُروفِ اسْمِكِ السَّهْلِ، غَرْناطَةٌ لِلْغِناءِ فَغَنّي ![1]

1- محمود درويش، ديوان أحد عشر كوكبًا "على آخر المشهد الأندلسي"، المصدر نفسه، ص 09-10

3-لِي خَلْفَ السَّمَاءِ سَمَاء . . .

لِيَ خَلْفَ السَّماءِ سَماءٌ لأَرْجِعَ، لكنَّني
لَا أَزالُ أُلَمِّعُ مَعْدِنَ هذا الْمَكانِ، وَأَحْيا
ساعَةً تُبصِرُ الْغَيْبَ. وأَعْرِفُ أنَّ الزَّمانْ
لا يُحالِفُني مَرَّتَيْن، وَأَعْرِفُ أَنّي سأَخرُجُ مِنْ
رايَتي طائِراً لا يَحِطُّ على شَجَرٍ فِي الْحَديقَةْ
سَوفَ يَهْبطُ بَعْضَ الْكَلام عَنِ الحُبِّ في
شِعْرِ لوركا الّذي سَوفَ يَسْكُنُ غُرفَةَ نَوْمي
وَيَرى ما رَأيتُ مِنَ الْقَمَرِ الْبَدَوِيِّ. سَأَخْرُجُ مِنْ
شَجَرِ اللَّوْزِ قُطْناً على زَبَدِ البَحْرَ. مَرَّ الغَريبْ
حَامِلاً سَبْعَمائَةِ عامٍ مِنَ الْخَيْلِ. مَرَّ الْغَريبْ
هَهُنَا، كيْ يَمُرَّ الْغَريبُ هناك. سَأخرُجُ بَعْدَ قَليل
مِنْ تَجاعيدِ وَقْتِي غَريباً عَنِ الشَّامِ وَالأَنْدَلُسْ
هذهِ الأَرضُ لَيْستْ سَمائي، ولَكِنَّ هذا الْمَساءُ مَسَائِي
وَالمفاتيحَ لي، وَالْمآذِنَ لي، وَالْمصَابيحَ لي، وأَنا
لِيَ أَيْضاً َ أَنا آدَمُ الْجَنَّتَيْنِ، فَقدتُهُما مَرَّتَيْنْ.
فَاطرُدوني عَلَى مَهَلٍ،
وَاقْتُلوني على عَجَلٍ،
تَحْتَ زَيْتونَتي،
مَعَ لوركَا ..[1]

1- محمود درويش، ديوان أحد عشر كوكبًا "على آخر المشهد الأندلسي"، المصدر نفسه، ص 11-12.

4-أَنَا واحدٌ منْ مُلوكِ النِّهايَة

...وأَنا واحِدٌ مِنْ مُلوكِ النِّهايَة...أَقْفِزُ عَنْ
فَرَسي في الشِّتاءِ الأَخيرِ، أَنا زَفْرَةُ الْعَرَبيِّ الأَخيرَةْ
لاَ أُطِلُّ على الآسِ فَوْقَ سُطوحِ الْبُيوتِ، ولا
أَتَطَلَّعُ حَوْلي لِئَلّا يَراني هُنا أَحَدٌ كانَ يَعْرِفُني
كانَ يَعْرِفُ أَنّي صَقَلْتُ رُخامَ الْكَلامِ لِتَعْبُرَ امْرأَتي
بُقَعَ الضَّوْءِ حافِيَةً، لا أُطِلُّ على اللَّيْلِ كَيْ
لا أَرى قَمَراً كانَ يُشْعِلُ أَسْرارَ غَرْناطَةٍ كُلَّها
جَسَداً جَسَداً. لا أُطِلُّ على الظِّلِ كَيْ لا أَرى
أَحَداً يَحْمِلُ اسْمي وَيَرْكُضُ خَلْفي: خُذِ اسْمَكَ عَنّي
وَاعْطِني فِضَّةَ الْحَوْرِ. لا أَتَلَفَّتُ خَلْفي لِئَلّا
أَتَذَكَّرَ أَنِّي مَرَرْتُ علَى الأَرْضِ، لا أَرْضَ في
هذهِ الأَرْضِ مُنْذُ تَكَسَّرَ حَوْلي الزَّمانُ الشَظايا شَظَايَا
لَمْ أَكُنْ عَاشِقاً كَيْ أُصَدِّقَ أَنَّ الْمِياهَ مَرايا،
مِثْلَما قُلْتُ لِلأَصْدِقاءِ الْقُدامى، ولا حُبَّ يَشْفَعُ لي
مُذْ قَبِلْتُ ((مُعاهَدَةَ الصُّلْحِ)) لَمْ يَبْقَ لي حاضِرٌ
كَيْ أَمُرَّ غَداً قُرْبَ أَمْسي. سَتَرْفَعُ قَشْتالَةُ
تاجَها فَوْقَ مِئْذَنَةِ اللهِ. أَسْمَعُ خَشْخَشَةً لِلْمَفاتيحِ في
بابِ تاريخنا الذَّهَبيِّ، وَداعاً لتِاريخنا، هَلْ أَنا
مَنْ سَيُغْلِقُ باب السَّماءِ الأخيرَ؟ أَنا زَفْرَةُ الْعَرَبيِّ الأَخيرَةْ.[1]

1- محمود درويش، ديوان أحد عشر كوكبًا "على آخر المشهد الأندلسي"، المصدر نفسه، ص 13-14.

5-ذاتَ يومٍ، سأجلِسُ فَوْقَ الرَّصيف

ذاتَ يَوْمٍ سأجْلِسُ فَوْقَ الرَّصيفِ ... رّصيفِ الْغَريبَة
لَمْ أَكُنْ نَرْجِساً، بَيْدَ أَنّي أُدافِعُ عَنْ صُورَتي
في الْمَرايا. أَما كُنْتَ يَوْماً، هُنا، يا غَريبْ؟
خَمْسُمائَةِ عامٍ مَضى وَانْقَضى، وَالْقَطيعَةُ لَمْ تَكْتَمِلْ
بَيْنَنا، هَهُنا، والرَّسائِلُ لَمْ تَنْقَطِعْ بَيْنَنا، وَالْحُروبْ
لَمْ تُغَيِّرْ حَدائِقَ غَرْناطَتي. ذاتَ يَوْمٍ أَمُرُّ بِأَقْمارِها
وَأَحُكُّ بِلَيْمونةٍ رَغْبَتي ... عانِقيني لأُولَدَ ثانِيَةً
مِنْ رَوائِحِ شَمْسٍ وَنَهْرٍ على كَتِفَيْكِ، وَمِنْ قَدَمَيْنْ
تَخْمُشانِ الْمَساءَ فَيَبْكي حَليباً لِلَيْلِ الْقَصيدَةْ ...
لَمْ أَكُنْ عَابِراً في كَلامِ المُغَنّين ... كُنْتُ كَلامَ
المُغَنّينَ، صُلْحَ أَثينا وَفارِسَ، شَرْقاً يُعانِقُ غَرْباً
في الرَّحيلِ إلى جَوْهَرٍ واحِدٍ. عانِقيني لأُولَدَ ثانِيةً
مِنْ سُيوفٍ دِمَشْقِيَّةٍ في الدَّكاكينِ. لَمْ يَبْقَ منّي
غَيْرُ دِرْعي الْقَديمَةِ، سَرْجِ حِصاني الْمُذَهَّبِ. لَمْ يَبْقَ مِنّي
غَيْرُ مَخْطوطةٍ لِابْنِ رُشْدٍ، وَطَوْقِ الْحَمامَةِ، والتَّرْجَمات ...
كُنْتُ أَجْلِسُ فَوْقَ الرَّصيفِ على ساحَةِ الأُقْحُوانَة
وأَعُدُّ الْحَماماتِ: واحِدةً، اثْنَتَيْنِ، ثَلاثينَ ... وَالْفَتَياتِ اللَّواتي
يَتَخاطَفْنَ ظِلَّ الشُّجَيْراتِ فَوْقَ الرُّخامِ، وَيَتْرُكْنَ لي
وَرَقَ الْعُمْرِ، أَصْفَرَ. مَرَّ الْخَريف عليَّ وَلَمْ أَنْتَبِهْ
مَرَّ كُلُّ الْخَريفِ، وَتاريخُنُا مَرَّ فَوْقَ الرَّصيفِ ...
وَلَمْ أَنْتَبِهْ![1]

1- محمود درويش، ديوان أحد عشر كوكبًا "على آخر المشهد الأندلسي"، المصدر نفسه، ص 15-16.

6-<u>للحَقِيقَةِ وَجْهَانْ وَالثَّلْجُ أَسْوَد</u>

لِلْحَقيقَةِ وَجْهانِ وَالثَّلْجُ أَسْوَدُ فَوْقَ مَدينَتِنا
لَمْ نَعُدْ قادِرينَ على الْيَأْسِ أَكْثَرَ مِمّا يَئِسْنا،
وَالنِّهايَةُ تَمْشي إلى السّورِ واثِقَةً مِنْ خُطاها
فَوْقَ الْبَلاطِ الْمُبَلَّلِ بِالدِّمْعِ، واثِقَةً مِنْ خُطاها
مَنْ سَيُنْزِلُ أَعْلامَنا: نَحْنُ، أَمْ هُمْ؟ وَمَنْ
سَوْفَ يَتْلو عَلَيْنا ((مُعاهَدَةَ اليَأْسِ))، يا مَلِكَ الاحْتِضار؟
كُلُّ شَيْءٍ مُعَدٌّ لَنا سَلَفًا، مَنْ سَيَنْزِعُ أَسْماءَنا
عَنْ هُوِيَّتِنا: أَنْتَ أَمْ هُمْ؟ وَمَنْ سَوْفَ يَزْرَعُ فينا
خُطْبَةَ النّيهِ: ((لَمْ نَسْتَطِعْ أَنْ نَفُكَّ الْحِصار
فَلْنُسَلِّمْ مَفاتيحَ فِرْدَوْسِنا لِرَسُول السَّلامِ, وَنَنْجو...))
لِلْحَقيقَةِ وَجْهانِ، كانَ الشِّعارُ الْمُقَدَّسُ سَيْفاً لَنا
وَعَلَيْنا، فَماذا فَعَلْتَ بِقَلْعَتِنا قَبْلَ هذا النَّهار؟
لَمْ تُقاتِلْ لأَنَّكَ تَخْشى الشَّهادَةَ، لكِن عَرْشَكَ نَعْشُكْ
فاحْمِلِ النَّعْشَ كَيْ تَحْفَظَ الْعَرْشَ، يا مَلِكَ الانْتِظار
إنَّ هذا الرَحِيلَ سَيَتْرُكُنا حُفْنَةً مِنْ غُبار...
مَنْ سَيَدْفِنُ أَيّامَنا بَعْدَنا: أَنْتَ...أَمْ هُمْ؟ وَمَنْ
سَوْفَ يَرْفَعُ راياتِهِمْ فَوْقَ أَسْوارِنا: أَنْتَ ...أَمْ
فارِسٌ يائِسٌ؟ مَنْ يُعَلِّقُ أَجْراسَهُمْ فَوْقَ رِحْلَتِنا
أَنْتَ...أَمْ حارِسٌ بائِسٌ؟ كُلُّ شَيّءٍ مُعَدٌّ لَنا
فَلِماذا تُطيلُ التَّفاوُضَ، يا مَلِكَ الاحْتِضارْ؟[1]

1- محمود درويش، ديوان أحد عشر كوكبًا "على آخر المشهد الأندلسي"، المصدر نفسه، ص 17-18.

7-مَنْ أَنَا..... بَعْدَ لَيْلِ الْغَرِيبَة؟

مَن أَنا بَعدَ ليلِ الغَريبةِ؟ أَنهَضُ مِنْ حُلُمي
خَائِفاً مِنْ غُموضِ النَّهار عَلى مَرْمَرِ الدّارِ، مِنْ
عَتْمَةِ الشَّمسِ في الْوَرْدِ، مِنْ مَاءِ نَافورَتي
خَائِفاً مِنْ حَليبٍ عَلى شَفَةِ الْتّين، مِنْ لُغَتي
خَائِفاً، مِنْ هَواءٍ يُمَشِّطُ صَفْصَافَةً خَائِفاً، خَائِفاً
مِنْ وُضوحِ الْزَّمانِ الكَثيفِ، وَمِنْ حَاضِرٍ لَمْ يَعُدْ
حَاضِراً، خَائِفاً مِنْ مُروري على عَالمٍ لَمْ يَعدْ
عَالمي. أَيُّها اليَأس كُنْ رَحْمَةً. أَيُّها الْمَوْتُ كُنْ
نِعمَةً للغَريبِ الَّذي يُبصِرُ الْغَيْبَ أَوضَحَ مِنْ
وَاقِعٍ لَمْ يَعُدْ واقِعاً. سَوْفَ أَسقُطُ مِنْ نَجمَةٍ
فِي السَّماءِ إلى خَيْمَةٍ فِي الطَّريقِ ... إلى أَيْن؟
أَيْنَ الطَّريقُ إلى أيِّ شيءٍ؟ أرى الْغَيْبَ أَوضَحَ مِنْ
شارِعٍ لَمْ يَعُدْ شارِعي. مَنْ أَنا بَعْدَ لَيْلِ الْغَرِيبَةْ؟
كُنتُ أَمْشي إلى الذَّاتِ في الآخَرينَ، وَها أَنَذا
أَخسَرُ الذّاتَ والآخَرينَ. حِصَاني على سَاحِلِ الأَطلَسيَّ اخْتَفى
وَحِصاني على ساحِلِ المُتَوَسِّطِ يُغْمِدُ رُمْحَ الصَّليبيِّ فيّ.
مَنْ أَنا بَعْدَ لَيْلِ الْغَرِيبَةِ؟ لا أَستَطيعُ الرُّجوعَ إلى
إخوَتي قُرْبَ نَخْلَةِ بَيْتي القَديم، ولا أَستَطيعُ النُّزولَ إلى
قَاع هاويَتي. أَيُّها الْغَيْبُ! لا قَلْبَ لِلْحُبِّ ... لا
قَلْبَ لِلْحُبِّ أَسْكُنُهُ بَعْدَ لَيْلِ الْغَرِيبَة ....[1]

1- محمود درويش، ديوان أحد عشر كوكبًا "على آخر المشهد الأندلسي"، المصدر نفسه، ص 19-20.

8-كُنْ لِجيتارَتِي وَتَرًا أَيُّهَا الماء

كُنْ لِجيتارَتي وَتَراً أَيُّها الْماءُ؛ قَدْ وَصَلَ الْفاتِحون
وَمَضى الْفاتِحون الْقُدامى. مِنَ الصَّعْبِ أَنْ أَتَذَكَّرَ وَجْهي
في الْمَرايا. فَكُنْ أَنْتَ ذاكِرَتي كَيْ أَرى ما فَقَدْت...
مَنْ أَنا بَعْدَ الرَّحيلِ الْجَماعِيَّ؟ لي صَخْرَةٌ
تَحْمِلُ اسْمِيَ فَوْقَ هِضابٍ تُطِلُّ على ما مَضى
وانْقَضى...سَبْعُمائَةِ عامٍ تُشَيِّعُني خَلْفَ سُورِ المَدينَة...
عَبَثاً يَسْتَديرُ الزَّمانُ لأُنقِذَ ماضِيَّ مِنْ بُرْهَةٍ
تَلِدُ الآنَ تاريخَ مَنْفايَ فِيَّ... وَفي الآخَرين...
كُنْ لِجيتارَتي وَتَراً أَيُّها الْماءُ، قَدْ وَصَلَ الْفاتِحون
وَمَضى الْفاتِحونَ القُدامى جَنوباً شُعوباً تُرَمِّمُ أَيّامَها
في رُكامِ التَّحَوُّلِ: أَعْرِفُ مَنْ كُنْتُ أَمْسِ، فَماذا أَكُونْ
في غَدٍ تَحْتَ رَاياتِ كولومبسَ الأَطْلَسِيَّةِ؟ كُنْ وَتَراً
كُنْ لِجيتارَتي وَتَراً أَيُّها الْمَاءُ. لامِصْرَ في مِصْرَ، لا
فاسَ في فاسَ، وَالشّامُ تَنْأَى. لا صَقْرَ في
رايَةِ الأَهْلِ، لانَهْرَ شَرْقَ النَّخيلِ الْمُحاصَرْ
بِخُيولِ الْمَغولِ السَّريعَةِ. في أيِّ أَنْدَلُسٍ أَنْتَهي؟ هَهُنا
أَمْ هُناكَ؟ سأَعْرِف أَنّي هَلَكْتُ وأَنّي تَرَكْتُ هُنا
خَيْرَ مافِيَّ: ماضِيَّ. لَمْ يَبْقَ لي غَيْرُ جيتارتي
كُنْ لِجيتارَتي وَتراً أَيُّها الْماءُ. قَدْ ذَهَبَ الْفاتِحون
وَأَتى الْفاتِحون...[1]

1- محمود درويش، ديوان أحد عشر كوكبًا "على آخر المشهد الأندلسي"، المصدر نفسه، "، ص 21-22.

9-في الرَّحِيلِ الكَبِيرِ أُحِبُّكِ أكْثَرَ .....

في الرَّحيلِ الْكَبيرِ أَحِبُّكِ أَكْثَر، عَمّا قَليْلْ
تُقْفِلينِ المَدينَةَ. لا قَلْبَ لي في يَديكِ، وَلا
دَرْبَ يَحمِلُني، في الرَّحيلِ الْكَبيرِ أُحِبُّكِ أَكْثَرْ
لا حَليبَ لِرُمّانِ شُرفَتِنا بَعْدَ صَدْرِكِ. خَفَّ النَّخيلْ
خَفَّ وَزنُ التِّلال، وَخَفَّتْ شَوارِعُنا في الأَصيلْ
خَفَّتِ الأرضُ إذْ وَدعَتْ أَرضَها. خَفَّتِ الْكَلِمات
والْحِكَاياتُ خَفَّت على دَرَجِ اللَّيل. لَكِنَّ قَلْبي ثَقيلْ
فَاترُكيهِ هُنا حَولَ بَيْتكِ يَعوي وَيَبكي الزَّمانَ الْجَميلْ،
لَيْسَ لي وَطَنٌ غَيْرَهُ، في الرَّحيل أُحِبُّكِ أَكْثَرْ
أُفْرِغُ الرّوح مِنْ آخِر الْكَلِمات: أُحِبُّكِ أَكْثَر
في الرَّحيلِ تَقودُ الْفَراشاتُ أَرواحَنا، في الرَّحيلْ
نَتَذَكَرُ زِرَّ الْقَميصِ الّذي ضاعَ مِنّا، وَنَنْسى
تاجَ أَيامِنا، نَتَذَكَرُ رائِحَةَ الْعَرَقِ الْمِشمِشيِّ، وَنَنْسى
رَقصَةَ الْخَيْلِ في لَيْلِ أَعْراسِنا، في الرَّحيلْ
نَتَساوى مَعَ الطَّيْر، نَرْحَمُ أَيامَنا، نَكتَفي بِالْقَليلْ
أَكتَفي مِنْكِ بالْخَنْجَرِ الذَّهبيِّ يُرَقِّصُ قَلْبي الْقَتيلْ
فاقْتُليني ، على مَهَلٍ، كَيْ أَقولَ: أَحِبُّكِ أَكْثَرَ مِمّا
قُلْتُ قَبْلَ الرَّحيلِ الْكَبير. أُحِبُّكِ. لا شَيءَ يوجِعُني
لا الْهَواءُ، وَلا الْماءُ ... لا حَبَقٌ فِي صَباحِكِ، وَلا
زَنْبَقٌ في مَسائِكِ يوجِعُني بَعْدَ هذا الرَّحيلْ ...[1]

1- محمود درويش، ديوان أحد عشر كوكبًا "على آخر المشهد الأندلسي"، المصدر نفسه، ص 22-23.

10- لا أُريدُ مِنَ الحُبِّ غَيْرَ البِدَايَة

لا أُريدُ مِنَ الْحُبِّ غَيْرَ الْبِدايَةِ، يَرْفو الْحَمام
فَوْقَ ساحاتِ غَرْناطَتي ثَوْبَ هذا النَّهار
في الْجِرارِ كَثيرٌ مِنَ الْخَمْرِ لِلْعيدِ مِنْ بَعْدِنا
في الأَغاني نَوافِذُ تَكْفي وَتَكْفي لِيَنْفَجِرَ الْجُلَّنار
أَتْرُكُ الْفُلَّ في الْمَزهَرِيَّةِ، أَتْرُكُ قَلْبي الصَّغير
في خِزانَةِ أُمِّيَ، أَتْرُكُ حُلْمِيَ في الْماءِ يَضْحَك
أَتْرُكُ الْفَجْرَ في عَسَلِ التّين، أَتْرُكُ يَوْمي وأَمْسي
في الْمَمَرِّ إلى ساحَةِ الْبُرْتُقالَةِ حَيْثُ يَطيرُ الْحَمام
هَلْ أَنا مَنْ نَزَلْتُ إلى قَدَمَيْكِ، لِيَعْلُوَ الْكَلام
قَمَراً في حَليبِ لَياليكِ أَبْيَضَ... دُقّي الْهَواء
كَيْ أَرى شارِعَ النّايِ أَزْرَقَ... دُقّي الْمَساء
كَيْ أَرى كَيْفَ يَمْرَضُ بَيْني وَبَيْنَكِ هذا الرُّخام.

الْشَّبابيكُ خالِيَةٌ مِنْ بَساتينِ شالِكِ. في زَمَنٍ
آخَرٍ كُنْتُ أَعْرِفُ عَنْكِ الْكَثيرَ، وَأَقْطُفُ غارديني
مِنْ أَصابِعِكِ الْعَشْرِ. في زَمَنٍ آخَرٍ كانَ لي لُؤْلُؤٌ
حَوْلَ جِيدِكِ، وَاسْمٌ على خاتَمٍ شَعَّ مِنْهُ الظَّلام

لا أُريدُ مِنَ الْحُبِّ غَيْرَ الْبِدايَةِ، طارَ الْحَمام
فَوْقَ سَقْفِ السَّماءِ الأَخيرةِ، طارَ الْحَمامُ وَطار
سَوْفَ يَبْقى كَثيرٌ مِنَ الْخَمْرِ. مِنْ بَعْدِنا، في الْجِرار
وَقَليلٌ مِنَ الأَرْضِ يَكْفي لِكَيْ نَلْتَقي، وَيَحُلَّ السَّلام.[1]

1- محمود درويش، ديوان أحد عشر كوكبًا "على آخر المشهد الأندلسي"، المصدر نفسه، ص 24-25.

11- الكَمَنجـــــــات

الكَمَنجاتُ تَبْكي مَعَ الْغَجَرِ الذَّاهِبينَ إلى الأَنْدَلُسْ
الكَمَنجاتُ تَبْكي على الْعَرَبِ الْخارِجينَ مِنَ الأَنْدَلُسْ

★

الكَمَنجاتُ تَبْكي على زَمَنٍ ضائِعٍ لا يَعودْ
الكَمَنجاتُ تَبْكي على وَطَنٍ ضَائِعٍ قَدْ يَعودْ

★

الكَمَنجاتُ تُحْرِقُ غَاباتِ ذاكَ الظَّلامِ الْبَعيد الْبَعيدْ
الكَمَنجاتُ تُدْمي الْمُدى، وَتَشُمُّ دَمي في الْوَريدْ.

★

الكَمَنجاتُ تَبْكي مَعَ الْغَجَرِ الذَّاهِبينَ إلى الأَنْدَلُسْ
الكَمَنجاتُ تَبْكي على الْعَرَبِ الْخارِجينَ مِنَ الأَنْدَلُسْ

★

الكَمَنجاتُ خَيْلٌ على وَتَرٍ مِنْ سَرابٍ، وَماءٍ يَئِنُ
الكَمَنجاتُ حَقْلٌ مِنَ اللَّيْلَكِ الْمُتَوَحِّشِ يَنْأَى وَيَدْنو

★

الكَمَنجاتُ وَحشٌ يُعَذِّبُهُ ظُفْرُ إمْرأةٍ مَسَّهُ، وَابتَعَدْ
الكَمَنجاتُ جَيْشٌ يُعَمِّرُ مَقْبَرَةً مِنْ رُخامٍ وَمِنْ نَهَوَنْدْ

★

الكَمَنجاتُ فَوْضى قُلوبٍ تُجَنِّنُها الرِّيحُ في قَدَمِ الرَّاقِصةْ
الكَمَنجاتُ أَسْرابُ طَيْرٍ تَفِرُّ مِنَ الرَّايَةِ النَّاقِصَةْ[1]

1- محمود درويش، ديوان أحد عشر كوكبًا "على آخر المشهد الأندلسي"، المصدر نفسه، ص 26.

★

الكَمَنجاتُ شَكوى الْحَرير المُجَعَّدِ في لَيْلَةِ الْعَاشِقَةْ

الكَمَنجاتُ صَوْتُ النَّبيذِ الْبَعيدِ على رَغْبَةٍ سابِقَةْ

★

الكَمَنجاتُ تَتْبَعُني، ههُنا وَهُناكَ، لِتَثْأَرَ مِنِّي

الكَمَنجاتُ تَبْحَثُ عَنِّي لِتَقْتُلَني، أَيْنَما وَجَدَتْني

★

الكَمَنجاتُ تَبْكي على الْعَرَبِ الْخارِجينَ مِنَ الأَنْدَلُسْ

الكَمَنجاتُ تَبْكي مَعَ الْغَجَرِ الذَّاهِبينَ إلى الأَنْدَلُسْ[1]

1- محمود درويش، ديوان أحد عشر كوكبًا "على آخر المشهد الأندلسي"، دار العودة، بيروت، ط-4، 1992م، ص 27.

قائمة المصادر والمراجع

- **المصادر:**

- القرآن الكريم
- أبو سنة محمد إبراهيم، الأعمال الشعرية، تأملات في المدن الحجرية. مكتبة مدبولي، القاهرة، ط-1، 1985م.
- أدونيس علي أحمد سعيد، ديوان أدونيس وقت بين الرماد والورد، "قبر من أجل نيويورك"، دار العودة، بيروت، لبنان، ط-1، 1971م.
- أمل دنقل، الأعمال الشعرية الكاملة، أقوال جديدة عن حرب البسوس. تقديم: د.عبد العزيز مقالح. مكتبة مدبولي، القاهرة، ط3، 1987م.
- تميم ابن مقبل، ديوان ابن مقبل، تح: د. عزة حسن، دار الشروق العربي، بيروت، لبنان، ط-1، 1995م.
- سميح قاسم، أعمال سميح الكاملة، "إلهي إلهي لماذا قتلتني"، سربية. مطبعة الاتحاد، حيفا، فلسطين، ج2، 1974م.
- صلاح عبد الصبور، ديوان صلاح عبد الصبور، " الناس في بلادي". دار العودة، بيروت، لبنان، ج1، ط-1، 1972م.
- علي الجندي، الأعمال الكاملة، الحمى الترابة، المكتب التجاري للطباعة والنشر، بيروت، لبنان، ط-1، 1969م.
- محمد الفيتوري، ديوان الفيتوري -سقوط دبشليم، منشورات الفيتوري، بيروت، لبنان ج1، ط-4، 1981م.
- محمود درويش: ديوان أوراق الزيتون، قصيدة، (عن الشعر). دار العودة، بيروت، لبنان، ط-1 1964م.
- محمود درويش: ديوان محمود درويش، الأعمال الكاملة. دار العودة، بيروت، لبنان، المجلد 1و2، ط-1، 1986م.
- محمود درويش، أثر الفراشة، رياض الريس للكتب والنشر، بيروت، ط-1، 2008م.
- محمود درويش، الأعمال الشعرية الكاملة، المؤسسة العربية للنشر والتوزيع، بيروت، 1973م.
- محمود درويش، المجموعة الشعرية الكاملة، المصرية للنشر والتوزي (كوميت)، م-1، ط-1، 2011م.
- محمود درويش، ديوان أحبك أو لا أحبك، دار العودة، بيروت، مج-1، 1972م.
- محمود درويش، ديوان مديح الظل العالي. دار العودة، بيروت، لبنان، ط-2، 1978م.
- محمود درويش، ديوان أحد عشر كوكبا على آخر المشهد الأندلسي، دار العودة، بيروت، لبنان، ط-4، 1993م.
- محمود درويش، ديوان الأعمال الأولى -1-، أوراق الزيتون (1964م) (بطاقة هوية)، رياض الريس للكتب والنشر، ط-1، 2005م.

- محمود درويش، ديوان أوراق الزيتون، الأعمال الكاملة، الجزء الأول، الطبعة العاشرة، دار العودة، بيروت، 1983م.
- محمود درويش، ديوان جدارية محمود درويش، رياض الريس للكتب والنشر، بيروت، لبان، ط-1، 1999م.
- محمود درويش، ديوان محمود دروش، حصار لمدائح البحر، دار العودة، بيروت، لبنان، ط-2، 1985م.
- محمود درويش، ديوان محمود درويش، الأعمال الكاملة، دار العودة، بيروت، لبنان، مج1و2، ط-1، 1986م.
- محمود درويش، ديوان محمود درويش، حبيبتي تنهض من نومها، دار العودة، بيروت، لبنان، ط-1، 1970م.
- محمود درويش، ديوان محمود درويش، عصافير بلا أجنحة، دار العودة، بيروت، لبنان، ط-2، 1982م.
- محمود درويش، ديوان محمود درويش، هي الأغنية هي أغنية، دار الكلمة للنشر، القاهرة، مصر، ط-1، 1986م.
- محمود درويش، ديوان محمود درويش، ورد أقل. دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، المغرب، ط-1، 1986م.
- محمود درويش، ديوان مديح الظل العالي، دار العودة، بيروت، لبنان، ط-2، 1978م.
- محمود درويش، ديوان يوميات جرح فلسطيني، عكا، دار الجليل، ط-2، د. ت.
- محمود درويش، يوميات الحزن العادي، دار العودة، بيروت، لبنان، ط-2، 1978م.
- معين مسيسو، الأعمال الشعرية الكاملة، دار العودة، بيروت، لبنان، ط-2، 1981م.
- ممدوح عدوان، ديوان ممدوح عدوان " أبدا إلى المنافي، قصيدة ينقصها شهيد"، دار الملتقى للنشر، قبرص (ليماسول)، دمشق، سورية، ط-1، 1992م.

- **المراجع:**

- اعتدال عثمان، نحو قراءة نقدية إبداعية لأرض درويش، مجلة فصول، عدد: 1، مجلد 5، أكتوبر-ديسمبر 1984م.
- ابن القيم، بدائع الفوائد، تح: هشام عبد العزيز-عادل عبد الحميد العدوي-أشرف أحمد. مكتبة نزار مصطفى الباز، مكة المكرمة، 4 أجزاء، ط-1، 1996م.
- ابن قتيبة، تأويل مشاكل القرآن، شر: أحمد صقر، مكتبة دار التراث، القاهرة، ج1، ط-2، 1973م.
- ابن منظور، أبو الفضل جمال الدين ابن مكرم، لسان العرب، طبعة بولاق، دار المعارف، بيروت، لبنان، 15 مجلد، مج2، 1979م.
- ابن منظور، لسان العرب، ج2، دار المعارف، مصر، ط3، (د.ت)، مادة (خ.ط.ب)
- ابن منظور، لسان العرب، دار صادر للنشر، بيروت-لبنان، مج5، 2000م.
- إبراهيم الرماني، بنية القصيدة في شعر محمود درويش، دار فارس للنشر، الأردن، ط1، 2002م.

- إبراهيم أنيس، الأصوات اللغوية، مكتبة الأنجلو مصرية، مصر، مج1، ط1، 2013م.
- إبراهيم أنيس، موسيقى الشعر، مكتبة الأنجلو المصرية، مصر، ط3، 1965م.
- إبراهيم طه أحمد، تاريخ النقد الأدبي عند العرب، منشورات جامعة حلب، سوريا، ط-1، 1996م.
- إبراهيم عطية، التركيب اللغوي لشعر السياب، دار الحرية للطباعة، بغداد، د.ط، 1986م.
- إحسان عباس، اتجاهات الشعر العربي المعاصر، الكويت، ط-1، 1978م.
- إدريس بلمليح، المختارات الشعرية (وأجهزة تلقيها عند العرب)، منشورات كلية الآداب والعلوم الإنسانية، الرباط، المغرب، ط-1، 1995م.
- إدوارد سعيد، المتخفي الحقيقي، محمود درويش، دراسات وشهادات، مجموعة من الكتاب، دار الشروق للنشر والتوزيع، بيروت، لبنان، ط-1، 1999م.
- إدوارد سعيد، عن محمود درويش، مجلة بدايات، العدد السابع، شتاء 2014م.
- إلياس خوري، الذاكرة المفقودة، دراسات نقدية. مؤسسة الأبحاث العربية، بيروت، لبنان، ط-1 1980م.
- إلياس خوري، دراسات في نقد الشعري، دار ابن رشد للطباعة والنشر، بيروت، لبنان، مج1، ط1، 1979م. إياد محمد صقر، معنى الفن، دار مأمون، عمان – الأردن، ط1، 2010م.
- إيليا الحاوي، في النقد الأدبي ج2، دار الكتاب اللبناني، بيروت، ط4، 1979م.
- إيليا حاوي، خليل حاوي في سطور من سيرته وشعره، دار الثقافة، بيروت، لبنان، ط-1، 1983م.
- أبو فرج قدامة، جواهر الألفاظ، تح: محمد محي االدين عبد الحميد. دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، ط-1، 1985م.
- أبو موسى محمد، التصوير البياني، دراسة تحليلية، مكتبة وهبة للطباعة والنشر، القاهرة، مصر، ط-3، 1993م.
- أبو موسى محمد، الشعر الجاهلي، دراسة في منازع الشعر، مكتبة وهبة للطباعة والنشر، القاهرة، مصر، ط-1، 1422هـ-2005م.
- أحمد بن فارس، معجم مقاييس اللغة، تح: عبد السلام هارون، دار الجيل، بيروت-لبنان، مج2، 1999م.
- أحمد فلاق عروات، النزعة المثالية في نهج البلاغة، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، 1998م.
- أحمد مختار عمر، علم الدلالة. عالم الكتب، مصر، ط-5، 1988م.
- أحمد نعيم الكراعين، علم الدلالة بين النظر والتطبيق، المؤسسة الجامعية، بيروت، 1413هـ، 1993م.
- أدونيس على أحمد سعيد، أغاني مهيار الدمشقي، دار الآداب، بيروت، لبنان، ط-2، 1988م.
- أدونيس علي أحمد سعيد، زمن الشعر، بيروت: لبنان، دار الساقي للطباعة والنشر، مج1، ط6، 2005م.
- أدونيس علي أحمد سعيد، زمن الشعر، دار الساقي للطباعة والنشر، بيروت، لبنان، مج1، ط-6، 2005م.

- أدونيس علي أحمد سعيد، كلام البدايات، دار الادب، بيروت، ط-1، 1989م.
- أدونيس علي أحمد سعيد، مقدمة الشعر العربي، لبنان، بيروت، دار العودة، ط3، 1979م.
- أدونيس علي أحمد، الآثار الكاملة، مرثية الأيام الحاضرة، دار العودة، بيروت، لبنان، ط-1، 1971م.
- أدونيس، الشعرية العربية، محاضرات ألقيت في الكوليج دو فرانس، دار الآداب، شركة النشر والتوزيع للمدارس، لبنان، ط4، 2006م.
- أسعد أحمد علي، فن الحياة في فن الكتابة. الاتحاد الوطني للطلبة السورية، اللجنة الإدارية، كلية الآداب، سوريا، ط-1، 1977م.
- أسماء أحمد معيطل، الأصالة والتغريب في الرواية العربية، عالم الكتب الحديث، الأردن، (د.ط)، 2011م.
- أفنان القاسم، مسالة الشعر وبنية الملحمة/ محمود درويش، (دراسة سوسيو بنيوية المديح الظل العالي). عالم الكتب، بيروت، لبنان، ط-1، 1987م.
- أميرة حلمي، فلسفة الجمال (نشأتها وتطورها)، دار الثقافة للنشر والتوزيع، ط3، 1983م.
- أميرة مطر حلمي، فلسفة الجمال والفن، دار التنوير للطباعة والنشر، القاهرة، مصر، ط-1، 2013م.
- الأوديسة هوميروس، تر: دريني خشبة، دار التنوير الأولى، بيروت-لبنان، 2013م.
- أوس داوود يعقوب، أحمد مطر سيرة شاعر انتحاري، سلسلة: الأعمال الشعرية، صفحات للدراسات والنشر والتوزيع، بيروت-لبنان، ط4، 2015م.
- بدر شاكر السياب، دراسة فنية وفكرية، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، لبنان، ط-1، 1979م.
- البرادعي خالد محي الدين، أوراق هذا العصر، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، مصر، ط-1، 1998م.
- بن إسماعيل أبو عبد الله البخاري الجعفي، شروح الحديث، فتح الباري، شر: صحيح البخاري، أحمد بن علي بن حجر العسقلاني، إخراج: محمد الدين الخطيب، 13 جزء، دار الريان للتراث سنة 1407هـ/1986م.
- تليمة عبد المنعم، وراضي عبد الحكيم، النقد العربي، مداخل تاريخية، نصوص بلاغية ونقدية قديمة وحديثة، (بالاشتراك) الجهاز المركزي للكتب الجامعية، 1977م.
- جبران سليم جبران، كيف أفهم النقد؟، منشورات دار الآفاق الجديدة، بيروت، 1982م.
- الجرجاني أبو بكر عبد القاهر، دلائل الإعجاز، تح: محمد محمود شاكر أبو فهر. مكتبة الخانجي، دار المدني، جدة، القاهرة، ط-3، 1992م.
- الجرجاني عبد القاهر، دلائل الإعجاز، تح: محمد محمود شاكر أبو فهر، مكتبة الخانجي، دار المدني، جدة، القهرة، ط3، 1992م.

- الجزار محمد فكريي، الخطاب الشعري عند محمود درويش، الدار العربية للنشر واللتوزيع، ط-1، مج-1، 2000م.
- جمال الدين بن الشيخ، الشعرية العربية، دار توبقال للنشر والتوزيع، المغرب، ط-2، 2008م.
- جميل صليبا، المعجم الفلسفي بالألفاظ العربية والفرنسية والانجليزية واللاتينية، ج1، دار الكتاب اللبناني، بيروت، ودار الكتاب المصري، القاهرة، ط1، 1978م.
- الجندي درويش، نظرية عبد القاهر الجرجاني في النظم، القاهرة، مكتبة النهضة مصر، 1960م.
- جودت الركابي، الأدب العربي من الانحدار إلى الازدهار، دار الفكر المعاصر، دمشق-سوريا، ط6، 2010م.
- الجوهري، الصحاح، تح: إميل يعقوب ومحمد نبيل الطريفي، ج1، دار الكتب العلمية، لبنان، ط1.
- الحاج صالح إبراهيم، محمود درويش بين الزعتر والصبار، وزارة الثقافة، دمشق، ط2 ،1999م.
- حازم القرطجني، منهاج البلغاء وسراج الأدباء، تح: محمد الجيب بن الخوجة. دار الغرب الاسلامي، بيروت، لبنان، ط-2، 1981م.
- حامد حفني داود، تاريخ الأدب الحديث: تطوره، معالمه الكبرى، مدارسة، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، 1983م.
- حسن جمعة، جمالية الخبر والإنشاء (دراسة جمالية بلاغية نقدية)، دار رسلان للطباعة والنشر والتوزيع، 2013م.
- حسن ناظم، مفاهيم الشعرية، دراسة مقارنة في الأصول والمنهج والمفاهيم، المركز الثقافي العربي، بيروت-لبنان، ط1، 1994م.
- حسين الواد، البنية القصصية في رسالة الغفران، دار الجنوب للنشر، تونس، 1993م.
- حسين حمزة، محمود درويش، ظلال المعنى وحرير الكلام، موسوعة أبحاث ودراسات في الأدب الفلسطيني الحديث، الأدب المحلي، اعداد ياسين كتاني، ط-1.ج-1، باقة الغربية مجمع القاسمي للغة العربية وآدابها، 2011م.
- حسين فهمي ماهر، الحنين والغربة في الشعر العربي الحديث. قسم البحوث والدراسات الأدبية، جامعة الدول العربية، ط-2، 1970م.
- حلمي خليل، الكلمة دراسة لغوية ومعجمية، دار المعرفة الجامعية، مصر، ط1، 1996م.
- حمودة عبد العزيز، المرايا المقعرة، سلسلة عالم المعرفة، العدد 272، 2001م.
- حيدر توفيق بيضون، محمود درويش شاعر الأرض المحتلة. دار الكتب العلمية للنشر، بيروت، لبنان، ط-1، 1991م.
- خالد سعيد، حركية الإبداع، دراسات في الأدب الحديث، دار العودة، بيروت، لبنان، ط-1، 1979م.

- خطابي محمد، لسانيات النص، مدخل في انسجام الخطاب، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء– المغرب، ط2، 2006م.
- خيرة حمر العين، جدل الحداثة في نقد الشعر العربي، منشورات الاتحاد العام للأدباء، مج–1، ط–1، 1996م.
- درويش الجندي، الرمزية في الأدب العربي، دار نهضة مصر للطباعة، 1957م.
- رانيلا– أ، ل، الماضي المشترك بين العرب والغرب، تر: د.نبيلة إبراهيم، مراجعة: فاطمة موسى، سلسلة: كتاب عالم المعرفة، المجلس الثقافي للفنون والآداب، الكويت، العدد: 241، 1999م.
- رمضان الصباغ، في نقد الشعر العربي المعاصر، دار الوفاء، الاسكندرية، ط1، 1998م.
- رمضان الصباغ، في نقد الشعر العربي المعاصر–دراسة جمالية، دار الوفاء للنشر، مصر، (د.ط)، 2000م.
- رياض عوض، مقدمات في فلسفة الفن، جروس برس، طرابلس–لبنان، ط1، 1994م.
- الزمخشري، أساس البلاغة، ط1، بيروت، 1992م.
- الزمخشري، تفسير الكشاف، دار الكتاب العربي، بيروت، لبنان، ج2، 2004م.
- سالم المعوش، صورة الغرب في الرواية العربية، مؤسسة الرحاب الحديث، بيروت لبنان، ط1، 1998م.
- سامي عباد حنا وآخرون، معجم اللسانيات الحديثة، مكتبة لبنان، ناشرون، ط1، 1987م.
- سعد دعبيس، تيار رفض المجتمع في الشعر العربي الحديث، دار المعرفة الجامعية، الإسكندرية، مصر، ط–1، 1992م.
- سعيد إدوارد، المتخفي الحقيقي، محمود درويش، دراسات وشهادات، مجموعة من الكتاب، دار الشروق للنشر والتوزيع، بيروت، لبنان، ط–1، 1999م.
- سعيد إدوارد، عن محمود درويش، مجلة بدايات، العدد: 7، شتاء 2014م.
- سعيد يقطين، تحليل الخطاب الروائي، المركز الثقافي العربي، ط3، بيروت–الدار البيضاء، 1997م.
- سميح القاسم، جهات الروح، اللاذقية، سورية، ط–1، 1984م.
- سميح القاسم، شخص غير مرغوب فيه. دار الجليل للنشر، عمان، الأردن، ط–2، 1986م.
- سيد البحراوي، الأنواع النثرية في الأدب العربي المعاصر (أجيال وملامح)، ج1، مكتبة الأنجلو المصرية، (د.ط)، (د.ت).
- شاكر النابلسي، مجنون التراب، دراسة في فكر وشعر محمود درويش، المؤسسة العربية للدراسات، بيروت، لبنان، ط–1، 1987م.
- شاكر عبد الحميد، التفضيل الجمالي، دراسة في سيكولوجية التذوق الفني، سلسلة عالم المعرفة، مطابع الوطن، الكويت، 2001م.
- شربل داغر، الشعرية العربية الحديثة (تحليل نصي). دار توبقال للنشر، المغرب، ط1، 1988م.

- شردف الدين ماجدولين، الفتنة والآخر–أنساق الغيرية في السرد العربي، دار الأمان، الرباط، ط1، 2012م.
- شفيع السيد، الاتجاه الأسلوبي في النقد الأدبي. مكتبة الآداب للطباعة والنشر، القاهرة، مصر، ط–1، 2009م.
- شكري محمد عياد، دائرة الإبداع–مقدمة في أصول النقد، مكتبة زهراء الشرق، القاهرة، مصر، ط–1، 1998م.
- صالح أبو صبع، الحركة الشعرية في فلسطين المحتلة، دار الفكر العربي، لبنان، (د.ط).
- صلاح خليل أبو أصبع، الحركة الشعرية في فلسطين المحتلة، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، لبنان، ط–1، 1979م.
- طه وادي، جماليات القصيدة المعاصرة، الشركة المصرية العالمية للنشر، الجيزة، مصر، ط–1، 2000م.
- عادل ظاهر، الشعر والوجود (دراسة فلسفية في شعر أدونيس)، دار المدى للثقافة والنشر، دمشق، سوريا، ط1، 2000م.
- عبد الحميد جيدة، الاتجاهات الجديدة في الشعر العربي المعاصر، مؤسسة نوفل، بيروت، لبنان، ط–1، 1980م.
- عبد الرحمن حنبكة الميداني، البلاغة العربية (أسسها وعلومها وفنونها)، دار القلم، الدار الشامية، دمشق، ج2، ط–1، 1996م.
- عبد العزيز المقالح، أزمة القصيدة العربية، مشروع تساؤل. دار الآداب، بيروت، لبنان، ط–1، 1985م.
- عبد العزيز المقالح، أصوات من الزمن الجديد، دار العودة، بيروت، لبنان، ط–1، 1980م.
- عبد القادر عبد الجليل، المعجم الوظيفي لمقاييس الأدوات النحوية والصرفية، دار صفاء للنشر والتوزيع، الأردن، ط1، ب.ت.
- عبد القاهر الجرجاني، دلائل الإعجاز. تحقيق: محمد محمود شاكر أبو فهر، مكتبة الخانجي، دار المدني، جدة، القاهرة، ط–3، 1992م.
- عبد الكريم هلال خالد، أسس النقد الجمالي في تاريخ الفلسفة، منشورات جامعة فاريونس، بنغازي– ليبيا، ط1، 2003م.
- عبد الله الغذامي، الخطيئة والتكفير، النادي الأدبي الثقافي، جدة – السعودية، ط2، 1991م.
- عبد المحسن طه بدر، تطور الرواية العربية الحديثة في مصر (1870–1938)، دار المعارف، مصر، ط2، 1968م.
- عبد الوهاب البياتي، مملكة السنبلة. دار العودة، بيروت، لبنان، ط–1، 1979م.

- عز الدين إسماعيل، الأسس الجمالية في النقد العربي، عرض وتفسير ومقارنة، دار الفكر العربي، القاهرة 1992م.
- عزالدين إسماعيل، الأسس الجمالية في النقد العربي، عرض وتفسير ومقارنة، دار الفكر العربي، القاهرة، مصر، ط-3، 1974م.
- عزالدين إسماعيل، الشعر العربي المعاصر، قضاياه وظواهره الفنية والمعنوية، المكتبة الأكاديمية، ط5، 1994م.
- عزالدين إسماعيل، الشعر العربي المعاصر، قضاياه وظواهره الفنية والمعنوية، دار العودة، بيروت، لبنان، ط-3، 1981م.
- علي أحمد سعيد، زمن الشعر، دار العودة، بيروت، ط2، 1978م.
- علي آيت أوشان، السياق والنص الشعري، من البنية إلى القراءة، دار الثقافة، المغرب، ط1، 2000م.
- علي بن عبد العزيز الجرجاني، الوساطة بين المتنبي وخصومه، تح: محمد أبو الفضل-علي محمد البجاوي. الناشر عيسى البابي الحلبي، مج1، 1966م.
- علي حرب، الموسوعة الفلسفية العربية، مج1، معهد الإنماء العربي، ط1، 1987م.
- علي عبد المعطي محمد، تيارات فلسفية معاصرة، دار المعرفة الجامعية، الإسكندرية، 1984م.
- علي عبد المعطي محمد، رواية عبد المنعم عباس، الحس الجمالي وتاريخ التذوق الفني عبر العصور، دار المعرفة الجامعية، الاسكندرية، 2005م.
- علي يونس محمد، مدخل إلى اللسانيات، دار الكتاب الجديدة المتحدة للنشر بيروت، لبنان، ط1، 2004م.
- عمر الربيحات، الأثر التوارثي في شعر محمود درويش، دار اليازوردي، العلمية للنشر، عمان، الأردن، ط-2، 2009م.
- عمر أوكان، اللغة والخطاب، دار افريقيا الشرق، بيروت-لبنان، ج1، ط1، 2001م.
- غسان كنافي، الأدب الفلسطيني المقاوم تحت الاحتلال (1948-1968)، مؤسسة الأبحاث العربية، بيروت، لبنان، ط-3، 1981م.
- فاروق أبو زيد، عصر التنوير العربي، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط1، 1978م.
- فاروق دربالة، الموضوع الشعري: دراسة تحليلية في الرؤية والتشكيل في الشعر الجديد. إيتراك للنشر والتوزيع، القاهرة، ط-1 2005م.
- فتحية محمود، محمود درويش ومفهوم الثورة في شعره، المؤسسة الجزائرية للطباعة، الجزائر، د.ط، 1987.
- فهد ناصر، التكرار في شعر محمود درويش، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، الردن، ط1، 2004م.

- الفيروز آبادي القاموس المحيط، إعداد وتقديم: محمد عبد الرحمن المرعشلي. دار إحياء التراث العربي، بيروت، لبنان، ج1، ط-1، 1997م.
- قزاز طارق بكر، تاريخ النقد الفني المعاصر، دراسة في نقد الفنون التشكلية، مج1، ط-1، 2002م.
- كاملي بلحاج، أثر التراث الشعبي في تشكيل القصيدة العربية المعاصرة (قراءة في المكونات والأصول)، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 2004م.
- كريب رمضان، فلسفة الجمال في النقد الأدبي "مصطفى ناصف نموذجا"، ديوان المطبوعات الجامعية، بن عكنون-الجزائر، 2009م.
- كمال أبو ديب، في الشعرية، مؤسسة الأبحاث العربية، ط1، بيروت، 1987م.
- كمال نشأة، في النقد الأدبي دراسة وتطبيق، مطبعة النعمان، النجف، ط1، 1970م.
- الكيلاني نجيب، مدخل إلى الأدب الإسلامي، رئاسة المحاكم الشرعية والشؤون الدينية، قطر، ط-1، 1987م.
- لويس معلوف، المنجد في اللغة والأعلام، المطبعة الكاثوليكية، بيروت، لبنان، مج1، ط-19، 2010م.
- مجاهد أحمد، مسرح صلاح عبد الصبور- قراءة سيمولوجية، كتابات نقدية، قصور الثقافة، القاهرة، مصر، مج1، 2001م.
- مجدي وصبة، معجم مصطلحات الأدب، مكتبة لبنان، بيروت، 1974م.
- محمد بنيس، حداثة السؤال بخصوص الحداثة العربية في الشعر والثقافة، ط2، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، ط-2، 1988م.
- محمد سعد فشوان، مدرسة أبولو في ضوء النقد الحديث، مكتبة الدراسات الأدبية، المعارف، القاهرة- مصر، ط1، 1998م.
- محمد صابر عبيد، جماليات القصيدة العربية الحديثة، منشورات وزارة الثقافة، دمشق-سوريا، ط1، 2005م.
- محمد فكري الجزار، الخطاب الشعري عند محمود درويش، الدار العربية للنشر والتوزيع، القاهرة، مصر، ط-1، 2000م.
- محمد قطب، تفسير في ظلال القرآن، دار الشروق، بيروت، لبنان، 6 أجزاء، ط-32، 1423-2003م.
- محمد قطب، منهج الفن الإسلامي الشرعية، دار الشروق، بيروت، لبنان، ط-6، 1403هـ-1983م.
- محمد كنوني، شعرية القصيدة العربية المعاصرة، دراسة أسلوبية. عالم الكتب الحديثة، الأردن، ط-1، 2010م.
- محمود درويش، سميح القاسم، الرسائل، دار عربسك، حيفا، ط2، 1990م.
- محمود درويش، مختارات شعرية/ محمود درويش، تقديم: توفيق بكار، دار جنوب للنشر، تونس، ط-2، 1990م.

- معن زيادة، الموسوعة الفلسفية العربية، مج1، معهد الإنماء العربي، بيروت، ط1، 1987م.
- موسى محمد خير الشيخ، فصول في النقد العربي وقضاياه، دار الثقافة، الدار البيضاء، المغرب، ط-1، 1983م.
- نازك الملائكة، قضايا الشعر المعاصر، دار العلم للملايين، بيروت-لبنان، ط6، 1981م.
- نبيل خالد أبو علي، البحث الأدبي واللغوي (طبيعته، مناهجه، إجراءاته)، دار الكتب العلمية، ج1، ط1، 2013م.
- نزيه أبو نضال، جدل الشعر والثورة، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، لبنان، ط-1، 1979م.
- نور الدين السد، الأسلوبية وتحليل الخطاب "دراسة في النقد العربي الحديث، تحليل الخطاب الشعري والسردي"، دار هومة للطاعة والنشر والتوزيع، ج2، الجزائر.
- هادي نهر ومحمد السنطي، التذوق الأدبي، دار الورق، عمان- الأردن، ط1، 2012م.
- هاشم ياغي، الشعر الحديث بين النظر والتطبيق، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، لبنان، ط-1، 1981م.
- هاني خير، محمود درويش، رحلة عمر في دروب الشعر، موسوعة أعلام الشعر العربي الحديث، دار فليتس للنشر والتوزيع، الجزائر، ط-1،2008م.
- يمنى العيد، في معرفة النص، دار الآفاق الجديدة، بيروت، لبنان، ط-1، 1983م.
- يوسف بكار، في العروض والقوافي، دار المناهل للنشر والتوزيع، لبنان، ط1، 1990م.
- يوسف حطيني، في سردية القصيدة الحكائية (محمود درويش أنموذجا)، منشورات الهيئة العامة السورية للكتاب، وزارة الثقافة، دمشق، 2010م.
- يوسف عطا الطريفي، كتب السيرة الذاتية، فدوى طوقان، دار الأهلية للنشر والتوزيع، عمان-الأردن، ط1، 2011م.

- **المراجع المترجمة:**

- إيفانا مرشليان، أنا الموقع أدناه محمود درويش، دار الساقي للطباعة والنشر، بيروت، لبنان، مج1، ط-2، 2015م.
- إيمانويل كانط، نقد ملكة الحكم، 1790، تر: سعيد الغانمي، منشورات الجمل، بيروت-لبنان، ط1، 2009.
- بندتو كروتشه، المجمل فيس فلسفة الفن، تر: سامي الدروبي، المركز الثقافي العربي، بيروت-لبنان، ط1، 2009.
- بول آرون وآخرون، معجم المصطلحات الأدبية، تر: محمد حمود، مجد المؤسسة الجامعية للدراسات، بيروت، لبنان، ط1، 2012.
- تزفيتان تودوروف، الشعرية، تر: شكري المبخوث ورجاء بن سلامة، دار توقبال للنشر والتوزيع، المغرب، ط1، 1987م.
- جان بار تلمي، بحث في علم الجمال، تر: أنور عبد العزيز، مؤسسة فرانكلين للطباعة والنشر، دار النهضة، مصر، ط1، 1970م.
- جورج سانتيانا، الإحساس بالجمال، تخطيط النظرية في علم الجمال، ترجمة: محمد مصطفى بدوي. المركز القومي للترجمة، مصر، ط-1، 1900م.
- جون كوهن، بنية اللغة الشعرية، تر: محمد والي، محمد العمري، دار توقبال، المغرب، 1986م.
- جيروم ستولنيتز، النقد الفني دراسة جمالية، تج: فؤاد زكريا، دار الوفاء، الإسكندرية، ط1، 2007.
- ديان ماجدولين، مقدمة في نظرية الخطاب، تقديم: عز الدين إسماعيل، المكتبة الأكاديمية، الجيزة، مصر، ط1، 2001م.
- روبرت شولز، السمياء والتأويل. ترجمة: سعيد الغانمي، المؤسسة العربية للدراسات والنشر والتوزيع، بيروت، لبنان، ط-1، 1994م.
- رومان ياكبسون، قضايا الشعرية، تر: محمد الولي مبارك، دار توقبال، الدار البيضاء-المغرب، ط1، 1988م.
- غاستون باشلار، شاعرية أحلام اليقظة، على شاعرية الأحلام الشاردة، تر: جورج سعد، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، لبنان، ط2، 1993م.
- فرانك بالمر، علم الدلالة إطار جديد، تر: صبري السيد، دار قطري بن الفجاءة، الدوحة، 1407هـ، 1987م.
- فريدريش هيغل، فن الشعر، تر: جورج طرابيشي، دار الطليعة للطباعة والنشر، بيروت، لبنان، ط-1، 1981م.

- مارتن هيدجر، في الفلسفة والشعر، ترجمة: د. عثمان أمين، دار الثقافة العربية للطباعة، القاهرة، مصر، ط-1، 1963م.
- ميشال فوكو، حفريات المعرفة، تر:سالم يفوت، المركز الثقافي العربي، الدارالبيضاء، المغرب، 1968م.

- **رسائل جامعية:**

- أحمد مختار عمر، الدلالات الاجتماعية والنفسية لألفاظ الألوان في اللغة العربية، ضمن أعمال "الملتقى الدولي الثالث في اللسانيات". سلسلة اللسانيات، الجامعة التونسية، تونس، ع6، 1986م.
- رشيد حليم، حدود النص والخطاب بين الوضوح والاضطراب، الأثر-مجلة الآداب واللغات -جامعة قاصدي مرباح، ورقلة -الجزائر، العدد السادس، ماي 2007م.
- محمد البارودي، إنشائية الخطاب في الرواية العربية الحديثة، مركز النشر الجامعي، تونس، 2004م.
- محمد الخبو، الخطاب القصصي في الرواية العربية المعاصرة، صامد للنشر والتوزيع، جامعة صفاقس، خلية الآداب والعلوم الإنسانية، ط، 2003م.
- نصيرة غماري، نظرية أفعال الكلام عند أوستين. مقالة في مجلة اللغة والأدب، عدد: 17، جامعة الجزائر،
- نظرية الحقول الدلالية وأهميتها المعجمية، دراسة في معجم لسان العرب، إيدير رقية – إيتيم نادية، رسالة ماجستير، جامعة بجاية، ج-1.
- هندسة المعنى في الشعر العربي المعاصر، رسالة ماجستير، اعداد الطالب: محمد مراح، جامعة وهران، السانية، 2013م.

- **المراجع الأجنبية:**

- Marie moelle gary, les termes clés de la linguistique menu seuil, France, 1999.
- John Lyons: Semantics, Combridge University press 1977.

- **الدوريات:**

- اعتدال عثمان، نحو قراءة نقدية إبداعية لأرض درويش، مجلة فصول، ع1، مجلد 5، أكتوبر–ديسمبر 1984م.
- الشهاوي، صفات الجمال في الثرات العربي، مجلة الراعي الشهرية العدد الثالث، الصادرة عن دار العلوم، ربيع الأول، مصر، 1433هـ–2012م.
- بسام قطوس، في أبحاث اليرموك، ع14، 1996م.
- رجاء عيد، الأداء الفني والقصيدة الجديدة. مجلة فصول م/ السابع ع2 أكتوبر 1986 مارس 1987م.
- طانية حطاب، الصورة الشعرية في تصور الجاحظ وعبد القاهر الجرجاني، جسور المعرفة، ع10، 2017م.
- عبد القادر عواد، مجلة علامات، ع74، شعبان 1432هـ، يوليو 2011م.
- عبد الله الغذامي، كيف نتذوق قصيدة حديثة، مجلة فصول، مج4، ع4، يوليو/ أغسطس/ سبتمبر 1984م.
- عبد الله عيسى، شعر الخلق الجمالي، مركز الدراسات والأبحاث العلمانية في العالم العربي، المحور: الادب والفن، الحوار المتمدن–ع4714 – سنة 2015م.
- عبد الله محمد الغذامي، الشعر الحر والموقف النقدي حول آراء نازك الملائكة، مجلة كلية الآداب والعلوم الإنسانية، ع1، السعودية.
- علي خرابشة، وظيفة الصورة الشعرية ودورها في العمل الأدبي، مجلة الآداب، ع110.
- عيسى عودة برهومة، تمثلات اللغة في الخطاب السياسي، مجلة عالم الفكر، ع1، مج36، يوليو–سبتمبر، 2007م.
- عيسى قويدر العبادي، أنماط الحوار في شعر محمود درويش، دراسات، العلوم الإنسانية والاجتماعية، المجلد 41، ع1، الأردن، 2014م.
- فيصل دراج، ثلاثة مداخل لقراءة محمود درويش، مجلة الكرمل، فلسطين، ع90، أفريل 2009م.
- مجلة الآداب/ ع 11/ نوفمبر 1977م.
- مجلة الأسبوع الأدبي، *مجلة الجديد الصادرة في فلسطين* المحتلة، عدد *حزيران عام* 1969م. أعادت مجلة الآداب نشر هذه المقالة في عدد آب 1969/6م.
- مجلة الفصلية الأمريكية في ع48، شتاء 1994م.
- محمد صالح الشنطي، خصوصية الرؤيا والتشكيل في شعر محمود درويش، مجلة فصول، مج 4، ع1، 2، 1986م.
- محمود درويش، الزمان: بيروت، المكان، آب/ مجلة الكرمل، ع21 – 22 –1986م.
- محمود درويش، عائد إلى حيفا، حوار مع صحيفة الاتحاد في حيفا، بتاريخ 2007/08/24، الكلمة، ع21، سبتمبر 2008م.

- محمود درويش، مجلة الدوحة ع76 أبريل 1982م.
- محمود درويش، يطير الحمام، مجلة الكرمل، ع11، 1984م.
- نصيرة غماري، نظرية أفعال الكلام عند أوستين، مقالة في مجلة اللغة والأدب، ع17، جامعة الجزائر، 2006م.
- يحيى يخلف، ملفات شخصية، ذكريات في الشخص والشاعر محمود درويش، مجلة جيل الجديد، ع11-14أغسطس 2014م.

- **مواقع الأنترنيت:**

- الثنائيات دراسة في شعر محمود درويش: http://platformalmanhal.com.files
- فؤاد بوعلي، مناهج تحليل الخطاب، منتديات جمعية المترجمين واللغوين المصريين، الرابط: http://www.egyforums.com/vb/formumdiplay.php؟f=59

- **المراجع العامة:**

- قراءة شعرية مسجلة على شريط.

الفهرس

الفـــهرس

البسملة

الدعاء

الاهداء

كلمة شكر

مقدمة.....أ

المدخل: المنهج الجمالي والابداع الفني

مفهوم علم الجمال..... 06

فلسفة الفن والجمال..... 11

مقاييس الجمال 13

أسس المنهج الجمالي..... 15

مصطلح الجمال عند العرب..... 17

مصطلح الجمال عند الغرب..... 24

الفصل الأول: شعرية القصيدة الحديثة والمعاصرة

المبحث الأول: الشعرية عند الغرب والعرب

- مصطلح الشعرية ومفهومها عند الغرب..... 29
- مصطلح الشعرية ومفهومها عند النقاد العرب..... 31

المبحث الثاني: الإرهاصات الأولى للقصيدة الحديثة والمعاصرة

- مصطلح القصيدة الحديثة والمعاصرة..... 37
- جوانب التأثير في حركة التجديد للشعر العربي المعاصر..... 39
- التجديد في القصيدة العربية المعاصرة اتجاهاتها، أعلامها، ومظاهرها..... 42

المبحث الثالث: ماهية الخطاب الشعري

- مفهوم الخطاب وتعدد مرجعياته في النص الشعري المعاصر..... 47
- حدود الخطاب الفكري والبعد الديني في القصيدة المعاصرة..... 52
- الخطاب النقدي الجديد منطلقاته المعرفية في الشعر المعاصر..... 54
- الفلسفة في الخطاب الفكري..... 59

الفصل الثاني: العربة الفلسطينية لدى محمود درويش

المبحث الأول: المؤثرات السياسية وارتباطها بالوعي الفكري في شعر محمود درويش

- الوعي الفني وأسباب ظهور الصوت الشعري عند محمود درويش..... 65
- الأوضاع السياسية ومدى ارتباطها بشعر محمود درويش..... 69
- الموقف الشعري وعلاقته بالمكان..... 72

المبحث الثاني: مواطن الجمال في شعر محمود درويش

- الإبداع في ثورة محمود درويش..... 79
- شعرية محمود درويش ومراحلها..... 87
- تجلي المكان في شعرية محمود درويش الفلسطينية..... 93

المبحث الثالث: أساليب الإبداع في الخطاب الشعري عند محمود درويش

- المفارقة بين اللغة الشعرية الأدونسية والدرويشية..... 97
- الطابع الغنائي والإيقاع الشعري..... 102

- الخطاب الشعري عند محمود درويش..... 115
- الصورة الشعرية عند محمود درويش..... 117

الفصل الثالث: دلالة الأرض في شعر محمود درويش

المبحث الأول:

- دراسة دلالية لقصيدة "مديح الظل العالي" أنموذجا..... 122

المبحث الثاني:

- شعرية العنوان: دراسة أسلوبية لقصيدة "أحد عشر كوكبا" أنموذجا..... 173

الخاتـــــــــــــمة..... 203

الملـــــــــــــحق..... 206

قائمة مصادر البحث ومراجعه..... 255

الفـــــــــــــهرس

الملـخّص:

إنّ علم الجمال مجردا من الصفة: (الأدبّي) قديم الظهور ي العالم، و لا نكاد نجد أمّة من الأمم الشرقيّة أو الغربيّة قد خلت منه، ولا سيّما الأمم التي لها أسرة وطيدة بالحضارة؛ و كان **(أفلاطون)** يرى أنّ الجمال معدوم على هذه الأرض، و موجود فوق العالم، أو ما وراءه....والجمال في ذاته لا يلمس أو يمسك، لكن هذا لا يمنع من أن نعمل ما في وسعنا محاولة للتقرب منه، ولابّد من الإشارة إلى أنّ هناك من يظنّ أنّ المسافة بين النّقد وعلم الجمال واسعة باعتبار أنّ النّقد الأدبي يتناول جزيئات الخطاب الإبداعي لها علاقة ويستغرق في تفاصيل دقيقة بالمفردة والتركيب الصورة والإيقاع وما إلى ذلك، بينما يهتمّ علم الجمال بالقوانين العّامة.

Résumé :

L'esthétique dépourvus de caractère : (littéraire) apparaissant dans le monde et nous avons du mal a trouver une nation de l'est ou les pays occidentaux on été vidés de celui-ci, par particulièrement nations qui ont un lien fort et de la civilisation, et il (Platon) croit que le beauté inexistante sur cette terre, et au dessue du monde, ou au-delà … et de la beauté en soit, ne pas toucher ni tenir, mais cela ne signifie pas que nous travaillons en notre pouvoir pour essayer de se rapprocher de lui.et critique et de l'esthétique et large que la critique littéraires traite des particules de discours créatifs et de prendre les moindres détails de sa relation de mot et l'installation, l'image et le rythme, et ainsi de suite. Alors que le public et intéressé par les lois de la science de la beauté.

SUMMARY:

Aesthetics is without a standard description: (literature) it emerged into the world back in the ancient times and it is barely inexistent in Western or Eastern nations, especially the nations that ar closely related to civilization. However, (Plato) saw that beauty did not exist on this earth rather it was found above and beyond this world… Beauty itself cannot be touched or grabbed but this does not eliminate the fact that we have to make efforts to get close to it. Besides, it must be pointed out that there are some people who think that the gap between Critics and Aesthetics is vast considering the fact that the Literary Critics deals with components of creative speeches ad well as diving into specific details in the composition of image and rhythm, while Aesthetics is concerned with the general rules.