الجمهورية الجزائرية الديمقراطية الشعبية
République Algérienne Démocratique et Populaire

وزارة التعليم العالي والبحث العلمي
جامعة أكلي محند أولحاج
- البويرة -
كلية الآداب واللغات

Ministère de l'Enseignement Supérieur
et de la Recherche Scientifique
Université Akli Mohand Oulhadj - Bouira -
Tasdawit Akli Muḥend Ulḥağ - Tubirett -
Faculté des Lettres et des Langues

جامعة البويرة

قسم اللغة والأدب العربي
التخصص: دراسات أدبية

الشّكل الفنّي في قصيدة " محمود درويش "

مذكرة من متطلبات شهادة الليسانس في اللغة والأدب العربي

من إعداد الطلبة:
- جمال كوحيلة
- زكية بلعينين
- عائشة يشير
- غنية خوماري

تحت إشراف الأستاذ:
- عمرو رابحي

السنة الجامعية 2017/2016

كلمة شكر

الحمد لله كثيرا وشكرا خالصا هادينا وباعثا فينا صبرا ويقينا

و لأن قيد النعمة الشكر، نقدم إليك العطاء بشكر جوارحنا.

أولا على نعمة الالتزام بعد منة الإسلام، وثانيا على توفيقنا لإنجاز هذا العمل المتواضع الذي هو ثمرة جهدنا. نتقدم بالشكر الخاص إلى الأستاذ المشرف "عمرو رابحي" على المعلومات والنصائح التي أفادنا بها في إعداد المذكرة.

ونعمم شكرنا لجميع من قدم لنا يد العون في إنجاز عملنا هذا وجميع أساتذة كلية اللغة والأدب العربي.

و الحمد لله متمم النعم.

إهداء

منّي السّلام على من لست أنساه ولا يغيب لساني قطّ على ذكراه

إن غاب عنّي فالقلب مذكّره ومن في القلب كيف أنساه

أهدي ثمرة جهدي إلى روح والدي الحبيب

أنت النّبض في قلبي واللّحن في شفتي

إليك يا أمّي أهدي ثمرة جهدي وعملي

إلى الوالدة الحبيبة حفظها الله لنا

إلى من اعتززت بهم في الماضي وأعتزّ بهم حاضرًا ومستقبلاً ومن ساندوني وكانوا لي أنيسًا إخوتي الغاليين

إلى من جمعتني بهم سنوات الدّراسة وقضينا معًا أجمل أيّام الحياة إلى: زكية، غنية، عائشة

إلى أستاذي الكريم "عمرو رابحي"

إلى جميع هؤلاء أهدي ثمرة جهدي

جمال

إهداء

- إلى جنة الأرض، وحبيبة القلب، أمي حفظها الله.
- إلى من ولّد في حبّي العلم... أبي العزيز حفظه الله.
- إلى حب حياتي، وروحي، وأب أولادي حمحوم محند، والذي ساعني بالدرجة الأولى للوصول إلى هاته المرحلة.
- إلى شموع حياتي أولادي تينهنان، ماريا، إلياس والكتكوت الصغير إسحاق.
- إلى كل من شاركوني عملي هذا وكانوا لي نعم الأصدقاء والإخوة غنية، عائشة وجمال.

زكية

إهداء

إلى ملاكي في الحياة، إلى معنى الحب والحنان والتّفاني، إلى بسمة الحياة وسر الوجود، إلى من كان دعاؤها سر نجاحي وحنانها بلسم جراحي، إلى أغلى الحبايب أطال الله عمرها "أمي الحبيبة"

إلى من كلّه الله بالهيبة والوقار، إلى من علّمني العطاء دون انتظار، إلى من أحمل اسمه بكلّ افتخار، أرجو من الله أن يمدّد في عمرك، لترى ثمارًا قد حان قطافها بعد طول انتظار، وستبقى كلمتك نجوم أهتدي بها إلى الأبد "أبي العزيز"

إلى كل من وسعه قلبي ولم تسعه هذه الورقة، إلى كل من ساعدني

إلى كل من مهّد الطريق أمامي، للوصول إلى ذروة العلم

إلى كل من تصفّح هذا العمل المتواضع

عائشة

إهداء

إلى الذين استوصى بهما الله خيرًا

- إلى من أغدقت عليّ بفيض الحنان، التي أعطت ولم تأخذ، إلى من تحت أقدامها الجنّة، أمي الحبيبة.
- إلى من احترق كشمعة من أجل أن ينير دربي لأن أكون الأفضل، إلى الذي أرادني وسامًا على صدره ومرآة تعكس حسن تربيته، أبي الحبيب.
- إلى حماماتي الزّاجلات، أخواتي العزيزات، عبلة وحنان.
- إلى أخي الوحيد ياسين.
- إلى بهجة دارنا هبة وسيدو.
- إلى التي غمرتني بفرط دعائها "جدّتي".
- إلى روح جدّي الغالي "بلقاسم" غفر الله له وأسكنه فسيح جنانه.
- إلى قرّة عيني وسندي في دنياي، خطيبي حسونة.
- إلى كل من شاركوني عملي وتقاسموا معي مشقّة العام وثمرة الجهد فكانوا نعم الأصدقاء والإخوة زكية، عائشة وجمال.
- إلى اللواتي كنّ لي نعم الأخوات والصّديقات ووقفن معي في أحلك أوقاتي، حياة، لمياء، حميدة، ياسمين.
- وإلى كل من هم في ذاكرتي ولم تسعهم مذكرتي أهدي عملي هذا.

غنية

مقدّمة

مقدمة:

لقد ظهرت بوادر حركة الشّعر الحرّ سنة 1947 في العراق، وفي بغداد نفسها، وامتدّت بعد ذلك حتّى تشمل كلّ أقطار الوطن العربي، وكانت أوّل قصيدة تُلْقى، في هذا النّوع الجديد من الشّعر هي قصيدة "الكوليرا" لنازك الملائكة، فهي قصيدة تحمل وزنًا حرًّا لم تتقيّد بالعمود الشّعري، وهذا التّجديد الذي أراده الشّاعر لقصيدته يشكّل أولى أساسيّات التّطوّر الفنّي لقصيدته التي لم يرد لها أن تأخذ شكلاً نهائيًّا، يوصلها إلى الجمود الشّكلاني، الذي يفقدها بريقها وجماليّتها، ويضعها من ثمّ في إطار المتكرّر الرّتيب المنفر، ولكن بديهي أن يختلف الإطار الذي يضمّ هذه العناصر عن الإطار القديم، وكما كان هذا الاختلاف بين الشّاعر المعاصر والشّاعر التّقليدي في استخدام وسائل التّعبير الشّعريّة الأساسيّة، ضرورة فرضها التّطوّر العامّ في معنى الشّعر ومهمّة الشّاعر فكذلك كان اختلاف إطار القصيدة الجديدة عن الإطار القديم ضرورة يفرضها ذلك التطوّر نفسه.

سبب اختيارنا لهذا الموضوع هو أنّ القصيدة الجديدة هي الأمل الثّوري، التي تحلّق في سماء الإحباط، لامعة كنجمة، عذبة كجرعة الرّمق الأخير، يؤسّس بها محمود درويش لإيقاع الحركة والتّطوّر، خلال مسيرته الشّعريّة المتقدّمة التي تأخذ فيها القصيدة مهمّة التّعبير عن الواقع الجديد للخروج من أعباء الانكسارات وترهّل الانتظار واستشراق المستقبل، واللّغة استطاعت أن تختزل الكيان العربيّ وتعبّر عن

جسده وحركته وخوفه المجهول، وعن حزنه لفراق أحبّته، هؤلاء الأحبّة الذين تركوا المكان طللاً يجسّد الموت والفناء.

فجاءت القصيدة لتؤكّد هويّة عربيّة وتعلن عنها، وليصبح ظهورها فاتنًا ومجسّدًا لعالم الشّاعر، وموازيًا للإبداع عند الأمم الأخرى. ولقد ساهم الواقع الوطني والقومي والعامي في تطوّر القصيدة الشّعريّة عند محمود درويش، ومن خلال هذا يتبادر إلى أذهاننا عدّة أسئلة منها: ماهو مفهوم الشّكل الفنّي في قصيدة محمود درويش؟ وهل هو رهين الوضع السّياسي الذي نشأ عليه، ولطالما طارده أم أنّه رهين الملكة التّجديديّة؟

ولقد عنونّا هذا البحث بالشّكل الفنّي في قصيدة محمود درويش، إذ أنّه يتكوّن من مقدّمة، ثلاثة فصول وخاتمة.

تطرّقنا في المقدّمة إلى دافع اختيارنا لهذا الموضوع واختلاف في استخدام وسائل التّعبير الشّعريّة الأساسيّة عند كلّ شاعر. وفيما يخصّ الفصل الأوّل تحدّثنا عن التّجديد في الشّعر وبوادر الشّعر الحرّ، ثمّ قسّمنا هذا الفصل إلى ثلاثة فروع كلّ فرع يضمّ مرحلة من المراحل الثّلاثة، أمّا الفصل الثّاني فقد تحدّثنا عن اللّغة الشّعريّة وتضمّ عنصرين هما: ظاهرة الغموض في الشّعر العربي الحديث وظاهرة الاغتراب في شعر محمود درويش، أمّا الفصل الثّالث قسّمناه بدوره إلى عنصرين:

الإيقاع الفنّي من جانب القافية الموسيقيّة، التّفعيلة وموسيقى الألفاظ، وفي الخاتمة تطرّقنا للنّتائج المتوصّل إليها من خلال البحث والتي من أجلها قمنا بهذه الدّراسة.

أمّا المنهج المتّبع هو المنهج التّحليلي وهو الملائم لبحثنا هذا لأنّه يقوم على عمليّات ثلاث: التّفسير، النّقد والاستنباط.

ولعلّ أكبر مشكلة صادفتنا ونحن بصدد إنجاز هذا البحث، تتمثّل أساسًا في قلّة المراجع، وغياب المصادر، ونظرًا لضيق الوقت لم نعطِ هذا البحث حقّه.

وأهمّ المصادر التي اعتمدنا عليها: ديوان محمود درويش بطبعتيه الخامسة والثّامنة، ومن بين المراجع التي لجأنا إليها: فتحيّة محمود "محمود درويش ومفهوم الثّورة في شعره"، صلاح الصّافوطي "ديوان محمود درويش".

الفصل الأوّل: مراحل تطوّر الشّكل الفنّي

عند محمود درويش

الفرع الأوّل: المرحلة الأولى

الفرع الثّاني: المرحلة الثّانية (المرحلة الانتقاليّة)

الفرع الثّالث: المرحلة الثّالثة(مرحلة الشّكل الجديد)

لقد تطوّر الشّكل الفنّي ومضمونه عبر مراحل متفاوتة نحصرها في ثلاث مراحل، وممّا يجدر الإشارة إليه أنّ في هذه المراحل الثّلاثة نجد محاولات التّجديد في شعر محمود درويش كالآتي:

الفرع الأوّل: المرحلة الأولى

هي المرحلة التي بدأ فيها الشّاعر الفلسطيني محمود درويش نظم شعره، وهي مرحلة البدايات الأولى للتّفتّح الثّوري وذلك في ديوانه "عصافير بلا أجنحة"، "أوراق الزّيتون" فهي قصائد تميل إلى طابع الشّكل التّقليدي وتقوم على عموديّة القصيدة والالتزام بالقافية والأوزان، ومن حيث الأسلوب والتّعبير تقوم على الأسلوب التّقريري والخطابي واللّغة المباشرة، لكن على الرّغم من اعتماد الشّاعر على هذه الأشكال والأساليب التّقليديّة في قصائد هذه المرحلة، بما فيها الغزليّة فهذا لا يكفي لأن نقول أنّ الشّاعر مقلّدًا بأتمّ معنى الكلمة، فهو لم يعْتَنِق مذهب المدرسة التّقليديّة.

وفيما يخصّ الجانب العروضي أي الموسيقى الشّعريّة فإنّ الشّاعر يميل في الغالب إلى البحور البسيطة ذات التّفاعيل الموحّدة والمتقاربة كالكامل والمتقارب والرّجز والرّمل.[1] ولعلّها رغبته في حريّة التّصرّف، وهو دليل على أنّه كان يطمح

[1] عادل حسين، مفهوم القضية الفلسطينية في شعر محمود درويش، مذكرة شهادة ليسانس في اللغة العربية وآدابها، جامعة سعد دحلب، البليدة، 2004-2005، ص81.

إلى التّجديد منذ البداية، لكن رغم ذلك لم يستَطِع أن يلْتَزِم بحرِّيَة تصرُّفِه في جلّ قصائده فظلَّ يستعمل البحر التّام والمجزوء، فكانت أغلب قصائده قد التزمت بالصّورة الموسيقيّة التّقليديّة وهكذا تظلّ القصيدة الشّعريّة عند محمود درويش تعتمد على الشّعر العمودي التّقليدي، أمّا النّمط الثّاني الذي اعتمده الشّاعر في قصائده في ديوانه "عصافير بلا أجنحة" فهو الرّباعيّات حيث يقسّم القصيدة إلى أجزاء متساوية وفي كلّ جزء منها أربعة أشطر يتّفق كلّ شطرين في قافية ودورين كما في المقطع التّالي من بحر الرّمل:

ربّما أذكر فرسانا وليلي بدوية

ورعاة يحلبون النّوق في مغرب شمس

يا بلادي، ما تمنيّت العصور الجاهلية

فغدى أفضل يومي وأمسي [1]

وما يُلفِتُ نظرنا من جديد في هذه المرحلة، هو أنّ الشّاعر حاول أن يُدْخِل عنصرا جديدا على موسيقى شعره وهو عنصر التّكرار، وذلك في ثلاث قصائد من ديوان أوراق الزّيتون وهي: "وعاء في كفن"، "رباعيّات"، "بطاقة هويّة"، ولعلّ ذلك يدخل ضمن اقترابه من لغة الحديث العادي والموسيقى العاديّة، إذ أنّه قام بقفزات

[1] جمال إبراهيم، الأعمال الكاملة، دار العوادي، ج1، 2015، ص137.

عالية قِياسًا بالمرحلة الأولى، ولكون الشّاعر قد مزج بين الحبّ والنّضال والحريّة في لوحة واحدة كطريقة جديدة في التّعبير في ديوانه "عاشق من فلسطين" برز عنده أثر كبير لمظاهر التّجديد والتّحوّل اللّذان طرءَا على القصيدة الفلسطينيّة وهذا من حيث شكل القصيدة، وقد أكّد على هذا بقوله: "وهكذا أرى أنّي خطوت خطوة نحو المزج بين الأشياء ممّا استدعى صيغة أكثر مرونة تتّسع لحركة المزج أسفرت على إنزال ضربة غير مقصودة لذاتها ببناء القصيدة الكلاسيكي". [1]

لكنّ هذا لا يعني أنّ الشّاعر قد وصل إلى هذا التّجديد دفعة واحدة، لأنّ الطّابع التّقليدي لم يخْتَفِ نهائيًّا من القصيدة لذلك نجد قصائده في هذه المرحلة تتراوح بين التّقليد والتّجديد، فمن خلال الموسيقى نلاحظ بأنّ محمود درويش يجدّد في بعض القصائد ويُقَلِّد في بعضها الآخر، بالإضافة إلى ظاهرة التّكرار الموسيقي التي أدخلها الشّاعر إلى القصيدة وذلك لتأثُّرِه بالشّاعر "بدر شاكر السّياب"، فحرص الشّاعر محمود درويش في هذه المرحلة كثيرًا على اللّحن والموسيقى الشّعريّة الدّاخليّة والخارجيّة، في تأدية المعنى، لكنّ الموسيقى لوحدها لا تكفي لنقول أنّ شاعرًا ما قد جدّد في قصيدته فبذلك ظلّت لغة الشّاعر محمود درويش تدور حول الاتّجاه الخطاب التّقريري المباشر، حيث استعمل لغة مباشرة وبسيطة، وذلك لكون الشّاعر متأثّر بالمدرسة الواقعيّة الاشتراكيّة التي تدعو إلى تقريب الشّعر من أذواق

[1] فتحية محمود، محمود درويش ومفهوم الثورة في شعره، المؤسسة الجزائرية للطباعة، دار الضياء للطبع والنشر والتوزيع، القاهرة، 1987، ص165.

النّاس، كما تأتي الصّورة الشّعريّة في هذه المرحلة بسيطة ومحدودة الدّلالة لِسُهُولة اللّغة وبساطتِهَا، فالصّورة الشّعريّة في قصائد محمود درويش في هذه المرحلة نابعة من الطّبيعة والواقع ويعتمد على الأساليب التّقليديّة في التّصوير وهي "الإستعارة والتّشبيه"، كما نظم الشّاعر في هذه المرحلة قصائد ضمن التّيّار الرّومانسي التي جاءت تحمل طابعًا تقليديًّا رومانسيًّا واقعيًّا. [1]

الفرع الثّاني: المرحلة الثّانية (المرحلة الإنتقاليّة 1965-1970)

هي مرحلة التّحدّي للواقع والمُقَاوَمة، وتضمّ المجموعات الشّعريّة "عاشق من فلسطين"، "آخر اللّيل"، "العصافير تموت في الجليل"، "حبيبتي تنهض من نومها"، وقد جدّد الشّاعر في هذه المرحلة في الشّكل الشّعري، وذلك من حيث البناء والموسيقى في القصيدة الفلسطينيّة، كما أدخل الشّاعر تطوّرات كبيرة في التّعبير الفنّي.[2]

نأتي إلى جانب الأسلوب، لنقول بعد ذلك أنّ الشّاعر لم يَعُدْ يستَعْمِل الطّابع التّقليدي في الأسلوب، فأصبح يستعمل أساليب تعبيريّة متنوِّعة، ولكنّ ذلك لم يَتِم، لأنّ هناك بعض من تلك الأساليب التّقليديّة في قصائده مبثوثة هنا وهناك.

كما نجد في قصيدة "العصافير تموت في الجليل" و "حبيبتي تنهض من نومها" أنَّ الشّاعر تخطّى الإلتزام بالأساليب التّقليديّة، إضافةً إلى ذلك نلاحظ بأنّ الشّاعر

[1] عادل حسين، المرجع نفسه، ص82.

[2] المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

يستغلّ عنصر السّرد القصصي والحوار بنوعيه، ممّا يدلّ على أنّه بدأ يتفتّح على الفنون الأدبيّة التّعبيريّة الأخرى: كالقصّة والمسرح والدّراما، وقد لعب هذان العنصران دورًا هامًّا في تشكيل القصيدة عند درويش في المرحلة الإنتقاليّة، فبالنّسبة لعنصر الحوار نجده في قصائد "صوت وسوط"، "نشيد للرّجال"، "جندي يحلم بالزّنابق البيضاء"، فهذا الاستعمال الكثير للحوار في قصائده يدلّ على أنّ الشّاعر يعتبر هذا الأخير من أهمّ خصائص الأسلوب لحيويّة القصيدة ولتوضيح الأبعاد الإنسانيّة والنّضاليّة لتلك القصيدة العربيّة الفلسطينيّة بدقّة، ويشهد له بهذا الدّكتور "عبد الرّحمن ياغي" الذي قال: "وليس أبرع من شعراء الأرض المُحْتَلَّة ومن محمود درويش بخاصّة في إدارة الحوار". [1]

لكن نجد في قصيدة "عاشق من فلسطين" و "آخر اللّيل" الشّاعر قد استعمل تعابير عاميّة وتراكيب بسيطة في طريقة نظم شعره، فهذا يعني بأنّ الشّاعر لم يُقْلِع عن لغة المرحلة السّابقة وأساليبها العاديّة التي يأخذها من الواقع، وأفضل مثال على ذلك هذا المقطع من قصيدته "في انتظار العائدين" التي يقول فيها:

يا أمّنا انتظري أمام الباب إنَّا عائدون

هذا زمان لا كَما يتخيّلون

[1] فتحية محمود، المرجع نفسه، ص179.

بمشيئة الملاح تجري الرّيح... والتّيّار يغلبه السّفين

ماذا طبخت لنا؟ فإنّا عائدون

نهبوا خوابي الزّيت، يا أمّي، وأكياس الطّحين

هاتي بقول الحُقُول ! هاتي العُشب إنّا عائدون [1]

يُرِيد الشّاعر تقريب الشِّعر إلى أذواق النّاس ومسامعهم، فاستعماله للأساليب البسيطة يعود إلى تأثّره بالمدرسة الواقعيّة، وتبسيط اللّغة من مميّزات المُقَاوَمة والشّعر الثَّوري لِتَوْعِيَة الجماهير وحثّهم على تغيير واقعهم المأساوي، فهذا النّوع من الشّعر هو مطلب ثوري التزامي، أمّا بالنّسبة للتّجديد الذي أدخله الشّاعر "محمود درويش" من جانب اللّغة في هذه المرحلة، فيتمثّل في الصّوت الهامس الشّفّاف والعبارة المُوحِيَة، إلى جانب بساطة اللّغة وهذا ما أكّده بنفسه حيث قال: "إنّ طريقتي في التّناوُل هنا تختلف عنها في "أوراق الزّيتون"، ممّا نتج عنه تغيير النّبرة، صوتي هنا أكثر انخفاظًا وهمسًا وشفافيّةً". [2]

إضافة إلى ذلك، نلاحظ توظيف الشّاعر لألفاظ وتراكيب ذات معاني جديدة موحية، وهذا من تطوّرات الشّعر في أسلوبه، وذلك باعتماده على الرّموز المأخوذة من القرآن الكريم من خلال قصص الأنبياء مثل قصّة نوح، والأساطير القديمة

[1] جمال إبراهيم، المرجع نفسه، ج2، ص17-18.

[2] فتحية محمود، المرجع نفسه، ص183.

اليونانيّة التي اختار منها ما يُنَاسِب موضوعه وما يختم فكرة قصيدته، لكي ينفعل القارئ مع هذه الرّموز ويفهمها بسهولة.

"إضافة إلى ذلك، طريقة الابتكار كوسيلة ثانية في الأسلوب الإيحائي، وذلك بابتكار الألفاظ والتّراكيب والسّياقات على سبيل المثال قوله: ""وكانت الدّنيا عيون ثناء"، "طهو النّفاس"، "الضّوء يشرب ليل أحزاني"، "جبينك الوهمي"، "حليب الكبرياء"، "الظلّ يسند جبهتي"، "الحنين المعلّب"، "أعصب بالرّيح حلقي"" [1] ، وفي ظلّ حديثنا عن التّطوّر والتّجديد في اللّغة والأسلوب نجد أنفسنا نتحدّث عن الصّورة الشّعريّة التي تطوّرت أيضًا في شعر "محمود درويش" في هذه المرحلة، والتّجديد الذي يلفت انتباهنا هو ارتباط الصّورة الشّعريّة بالأرض وعناصر الطّبيعة بطريقة تختلف عنها في المرحلة السّابقة الأولى، إذْ أنَّ صورة الأرض أصبحت صورة الحبيبة والوطن في الوقت نفسه، كما تبرز هذه اللّوحة التي يرسمها الشّاعر لحبيبته في قصيدته "لوحة على الأفق"، لذلك اهتمّ الشّاعر كثيرًا بالصّورة الشّعريّة، في هذه المرحلة، وذلك بِمَزْجِهِ بين الصّفات الطّبيعيّة وعناصرها والصّفات الإنسانيّة، ويرى النّاقد البرغوثي: "أنّ عمليّة الدّمج قد ساعدت بالفعل على تشكيل الصّورة في هذه المرحلة على هذا النّحو من التّطوّر" [2]، ويقول أيضًا: "إنّ عمليّة الدّمج التي يقوم بها

[1] فتحية محمود، المرجع نفسه، ص188.

[2] المرجع نفسه، ص190.

محمود درويش بين الأرض والوطن والمأساة والحبيبة والعائلة هي التي وجّهته ضدّ الوجهة في التّصوير". [1]

ذلك لأنّه من الصّعب فصل صورة الحبيبة عن صورة الأرض، فاستعمال الشّاعر لعنصر الأرض والطّبيعة كان وسيلة شعريّة أكثر منها بلاغيّة، تشكّل بذلك العلاقات بين هذه العناصر الثّلاثة تشبيهات كتشبيه الأرض بحبيبته، ولهذا فإنّ التّشبيه يعْتَبِرُهُ الشّاعر وسيلة لتشخيص وتجسيد الإحساس بالغربة، فهذا ما يجعل القارئ أو المُتَلَقّي يتأثّر بذلك الإحساس العميق للشّاعر الذي يتمّ باستعمال هذا الأخير للأفعال (يغطس، يجمد)، والألوان التي تتراءى لنا من خلف العبارات (وجه الأفق، جبينك، الوهميّ، الضّباب، الظّلّ)، فهي ألوان نفسيّة قائمة، فيُعْتَبَر عنصر اللّون من عناصر التّجديد في الصّورة الشّعريّة. [2]

ومن هذا كلّه، نستخلص بأنّ الشّاعر لم يبْتَعِد كلّ الابتعاد عن القديم، حيث نلاحظه في بعض الأحيان يتواصل في الأساليب التّقليدية، لكن بإدخالها في علاقات جديدة التي تخرجها من جُمُودِها وتجعلها ملائمة للعصر الذي قيلت فيه، فظلّت هذه المرحلة تحتفظ بتوازنها بين الشّكل والمضمون وبين الشّعر والجمهور المُتَلَقّي. استطاع الشّاعر أن يُجدّد في عدّة جوانب خاصّة الموسيقى والأسلوبيّة لكي يُخْرِجَ

[1] المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

[2] فتحية محمود، المرجع نفسه، الصفحة 190.

القصيدة نهائيًّا من طابعها التّقليدي إلى الطّابع التّجديدي، وهذا ما نراه في المرحلة الثّالثة.

الفرع الثّالث: المرحلة الثّالثة (مرحلة الشّكل الجديد)

تناول الشّاعر "محمود درويش" في هذه المرحلة قصائد شعريّة خارج وطنه المُحتَلّ، وهذا ابتداءً من مجموعة "أحبّك أو لا أحبّك" وانتهاءً بمجموعة "أعراس" الصّادرة عام 1977. إنّ أهمّ ما نلاحظه من تطوّر في هذه المرحلة في شكل القصيدة الشّعريّة العربيّة الفلسطينيّة عند "محمود درويش"هو التّطوّر في الجانب الموسيقي، إذْ حاول الشّاعر أن يتحرّر من قاعدة التّفعيلة في الجمل الشّعريّة الموزونة والجمل المنثورة التي لا تفعيلة فيها، وهو يخلط فيما بينهما ويستعملهما في بداية هذه المرحلة في مجموعته "أحبّك أو لا أحبّك"، وأفضل نموذج لهذه المحاولة قصيدة "مزامير" ويقول في بداية المقطع الأوّل:

أحبّك أو لا أحبّك

أذهب، أترك خلفي عناوين قابلة للضّياع

وأنتظر العائدين، وهم يعرفون مواعيد موتي ويأتون

أنت التي أحبّك حين أحبّك، أسوار بابل

ضيّقة في النّهار، وعيناك واسعتان

ووجهك منتشر في الشّعاع [1]

من خلال هذا المقطع نرى أنّ التّفعيلة حدثت لها اهتزازات، فترد في بعض الأحيان كاملة، وترد في الأحيان الأخرى ناقصة، وعندما نصل إلى المقطع الثّاني نلاحظ اختفاء موسيقى التّفعيلة لتحلّ محلّها موسيقى الألفاظ والجمل المُتَكرِّرَة كما يقول وهو يُخَاطِب الوطن:

أريد أن أرسم شكلك

أيّها المبعثر في الملفّات والمفاجآت

أريد أن أرسم شكلك

أيّها المتطاير على شظايا القذائف وأجنحة العصافير

أريد أن أرسم شكلك

فتخطف السّماء يدي [2]

[1] صلاح الصافوطي، ديوان محمود درويش، ط2، المجلد 1، دار العودة، بيروت، 1978، ص11.

[2] المرجع نفسه، ص20-21.

يستمرّ الشّاعر في الاعتماد على جانب التّكرار الذي يُعْتَبَر عنصرًا موسيقيًّا ذا أهميّة كبيرة في هذا الجانب (الموسيقى)، إذ أنّه لعب دورًا هامًّا في هذه المرحلة. لكن أصبح يهتمّ بدور جديد إضافةً إلى الدّور السّابق في المرحلة السّابقة، وهو سدّ الثّغرات الموسيقيّة النّاجمة عن اختفاء التّفعيلة في الجمل التي لا تعتمد الوزن، فالشّاعر يحاول أن يعوّض التّوازن الموسيقي باستعمال التّكرار، مثل:

طوبى لِمَن يعرف حدود سعادتي !

طوبى للرّب الذي يقرأ حرّيتي

طوبى للحارس الذي يحرس طمأنينتي

في عينيه السّاهرتين

طوبى لِمَن يفهم ما معنى أن أكون

السّجين والسّجّان في آن واحد [1]

لقد أشار "محمود درويش" إلى هذا التّجديد المتطوّر في شعره قائلاً: "كنتُ شديد الحماس إلى عم التّنازل عن التّفعيلة، ولكن إيماننا بالحداثة، وقبولنا التّنازل عن القافية ووحدة السّطر قد يجرّنا إلى التّنازل عن التّفعيلة أيضًا، لأنّ كلّ مبرّرات

[1] صلاح الصافوطي، المرجع نفسه، ص57-58.

الشّعر الحديث إذا سرنا بها حتّى النّهاية قد توصلنا إلى اكتشاف عدم وجود قواعد ثابتة في الشّعر، على الرّغم من أنّ "التّفعيلة قاعدة مهما قلنا فيها، وقد نستَغْنِي عنها في يوم من الأيّام"، هذا إذا كنّا نؤمن أنّ الشّعر ليس بِنَاءً لُغَوِيًّا فقط، وليس قاعدة مقرّرة، وإنّما هو حالة شعريّة، والحالة الشّعريّة قد يكون أحسن وسائل التّعبير عنها كلمات لا تفعيلة لها، وقد يكون الزّواج بين الجملة الشّعريّة كما هو شائع والجملة النّثريّة منتصف الطّريق نحو إلغاء التّفعيلة في يومٍ ما...". [1]

فهذه الطّريقة ل"محمود درويش" في كتابة المقاطع الشّعريّة بصورة النّثر تؤدّي بنا إلى طرح تساؤلات عن ظاهرة أخرى والبحث فيها والغوص في دورها، وهي ظاهرة التّدوير أو القصيدة المدوّرة: "والتّدوير كما عرّفته النّاقدة والشّاعرة "نازك الملائكة" انقسام الكلمة عروضيًّا بين آخر السّطر وأوّل السّطر الذي يليه، وعلى هذا فالقصيدة المدوّرة هي التي تنهي أسطرها بتدوير". [2]

ومن المميّزات الأخرى الجديدة التي نلاحظها على شعر "محمود درويش" في المرحلة الثّالثة هي ظاهرة الطّول، لأنّ قصائد هذا الشّاعر تهتمّ بعدّة جوانب في الحياة، فهي تضمّ عدّة مواقف وتجارب وظروف ومأساة الواقع الفلسطيني لذلك تكون القصيدة طويلة مثل القصيدة التي علّق عليها أحد النّقّاد قائلاً: "ولعلّنا لا نُجافي

[1] فتحية محمود، المرجع نفسه، ص198.

[2] المرجع نفسه، ص203.

الصّواب إذا ما أعلنّا أنّ العرض (سير حركة القصيدة) في "تلك صورتها وهذا انتحار العاشق" هذا العرض الذي أخذ طابعه التّجريدي المكثّف، يتشعّب وينسَاجُ في أقنية تتكاثر بالتّدريج إلى حدّ يبعث على الرّيب في وحدة القصيدة". [1]

إضافة إلى ذلك، فإنّ سمة الطّول لم يلتزم بها الشّاعر "محمود درويش" لوحده، بل كانت سمة تجديديّة في الشّعر الجديد، أي هي خاصيّة من خصائص الشّعر الجديد بصفة عامّة.

إنّ ما ندركه أنَّ ما حدث من تطوّر في هذه المرحلة في القصيدة الفلسطينيّة، من حيث بنيتها وموسيقاها نابِعٌ من تطوّر الوعي لمأساة الوطن والأرض الفلسطينيّة وكثرة التّجارب، أمّا في المجموعة الأخيرة "الأعراس" نلاحظ التزام الشّاعر بالبناء الجديد في هذه المجموعة، لكن هناك امتزاج بين المراحل الجديدة والقديمة فنجدها متمازجة ومتداخلة.

من خلال تطرّقنا لهذه المراحل التّطوّريّة لفنّ الشّاعر الفلسطيني الثّوري "محمود درويش"، نخلص إلى أنَّ الشّاعر جدّد في الشّعر وتحرّر من القيود الشّعريّة التّقليديّة تارةً وامتزج في العناصر القديمة والجديدة تارةً أخرى، لذلك فلنبحث أكثر في قصائده وندرسها من كلّ جوانبها لنتعرّف على مميّزات شعره الجديد، وهل كان شعره شعرًا تجديديًّا أم أنّه شعر ثوريّ فقط؟

[1] ينظر: صلاح فضل، التحولات الشعرية العربية، ط1، دار الآداب، بيروت، لبنان، 2002، ص11.

أمّا في ما يخصّ لغة الشّعر في هذه المرحلة، فالتّجديد في شعر "محمود درويش" لم يحدث في مجال الموسيقى فقط، بل تطوّر ليلمس اللّغة الشّعريّة في قصائده، باعتبار اللّغة وسيلة يُعَبّر بها الشّاعر عن أحاسيسه وأحزانه وتجاربه الواقعيّة واليوميّة، وهي أيضًا وسيلة يستعملها القارئ للتّعرّف على مواقف الشّاعر وتجاربه، والتّمييز بين قصيدة وأخرى.[1]

من خلال ارتباط اللّغة بالتّجربة الشّعريّة وظروفها الخارجيّة، فإنّنا نُدْرِك بأنّها لغة تتعدّى الواقع وهي لغة الخيال أو لغة الحلم ولغة التّعقيد، وذلك ناتج عن الارتباط اللّغوي بالتّجربة الجديدة في المرحلة الجديدة، وقد نتج عن ذلك ارتباط ثلاثة مستويات في اللّغة:

1/ الحلم: وذلك باختفاء الحقيقة وتحوّلها إلى حلم، وقد عبّر الشّاعر عن هذا التّحوّل بقوله:

ويا أيّها الوطن المتكرّر في الأغاني والمذابح

كيف تتحوّل إلى حلم وتسرق الدّهشة لتتركني حجرًا

لعلّك أجمل في صيرورتك حلمًا لعلّك أجمل ! [2]

[1] ينظر: صلاح فضل، المرجع نفسه، ص11.

[2] محمود درويش، الديوان،ط5، دار العودة، بيروت، 1977، ص22.

يُرِيد الشّاعر أن يصِل إلى الحقيقة من خلال عالم آخر يتعدّى العالم الواقعي، وهو عالم الحلم الذي كان صادقًا بالنّسبة له، ولذا نجد لفظة الحلم تتكرّر في أشعاره، في هذه المرحلة هي رمز لصورة الوطن، فيقول:

لا فرق بين الحلم والوطن المرابط خلفه

الحلم أصدق دائمًا، لا فرق بين الحلم

والجسد المخبّأ في شظية والحلم أكثر واقعيّة [1]

إضافةً إلى كون الحلم خروج عن الواقع، فهو أيضًا اغتراب حتّمه عليه الواقع المأساوي، وذلك الاغتراب عن الواقع والانتماء إلى الحلم يؤدّي إلى إقامة لغة جديدة ومغتربة تقطّع كلّ العلاقة بالواقع، ومن أمثال هذا قوله: "الغزاة يمشطون يديك من آثار ظهري"، "لي زنزانة جنسيّة كالبحر"، "أمعدن الأحلام"، "الفتيات تخرج من أزير الطّائرات"، "مطر على خيل"، "خيل على ليل"، "امتضى جرس بعيد"، "حصان على مرّ الجنس"، "وضعت البحر في صحن خزف"، "اندفاعات الدّم الجنسي"، "صهيلك الدّامي".

فبهذا التّشكيل الجديد للّغة تأتي الطّاقة الإيحائيّة التي تجعل الألفاظ تحمل رموزًا وإيحاءات بعيدة تُرْغِمُنَا على التّمعّن في اللّفظة والتّعمّق فيها: "صار الرّمز

[1] محمود درويش، المرجع نفسه، ص300.

يستغرق القصيدة كلّها، ويجعل منها عالَمًا متشابِكًا لا تتحدّد ملامحه إلاَّ بربط جزئيّاته جميعها من جهة، وربط الرّمز بعلاقاته الخارجيّة والدّاخليّة من جهة ثانية" [1]

وكمثال على هذه القصائد: "سرحان يشرب القهوة في الكافيتيريا"، "الخروج من ساحل المتوسّط"، "طريق دمشق"، "الرّمادي"، "أحمد الزّعتر"، "قصيدة الرّمل"، "تُشيد إلى الأخضر"، ولعلّ ما يلجأ إليه الشّاعر أمام هذه المأساة الوطنيّة هو "الأمل والتّفاؤل"، فبالأوّل يكون الشّاعر متفائلاً وتقوى روح القوميّة لديه.

2/ التّضاد: وفي هذا المجال يبرز المستوى الثّاني من اللّغة وهو لغة "التّضاد" التي تعبّر عن هذا الصّراع مثل: "لقاء، وداع"، "سكوت، صراخ"، "ابتعدت، اقتربت"، "يكذب، يصدق"، "سرًّا، علانية"، "فناء، بقاء"، "بداية، نهاية".

وأصبح "التّضاد" يحتلّ المقطع بأكمله مثل قصيدة "مزامير" و"موت آخر وأحبّك"، فمن هنا نرى أنّ القصيدة تميل نحو البناء الدّرامي إذ أنّ كثيرًا ما يتحوّل التّضاد والتّنافر إلى مواقف صراعيّة دراميّة حادّة تعبّر بأسلوب الحوار الدّاخلي عن الذي يدور في خاطر الشاعر وعلى هيجاناته. [2]

[1] فتحية محمود، المرجع نفسه، ص214.

[2] المرجع نفسه، ص217.

كما يميل الشّاعر إلى استعمال أسلوب الاستفهام الاستنكاري، وذلك يستوضح التّناقض في الواقع فيمتدّ عبر التّاريخ ويستفسره بهذا الأسلوب كما يتبيّن ذلك في هذا الحوار:

ماذا يقول البرق للسّكين

ماذا يقول البرق

هل كنت في حطّين

رمزًا لموت الشّرق

وأنا صلاح الدّين

أم عبد الصّليبيّين؟ [1]

3/ اللّغة ذات الطّبيعة الإيقاعيّة الحادّة: وفي هذا المجال يبرز المستوى الثّالث للّغة وهو "اللّغة ذات الطّبيعة الإيقاعيّة الحادّة" التي تميل إلى التّحليل العقلي عبر ربط النّتائج بمسبّباتها في حوار بين الأرض والشّاعر مثل:

إنّي أحبّك حين أموت

وحين أحبّك

[1] جمال إبراهيم، المرجع نفسه، ج3، ص76-77.

أشعر أنّي أموت

فكوني امرأة

وكوني مدينة !

ولكن، لماذا سقطت، لماذا احترقت

بلا سبب؟

ولماذا ترهّلت في خيمة بدويّة؟

لأنّك كنت تمارس موتاً بدون شهيّة

وأضاقت كأنّ القدر

يتكسّر في صوتها:

هل رأيت المدينة تذهب

أم كنت أنت الذي يتدحرج من شرفة الله

قافلة من سبايا؟

هل رأيت المدينة تهرب

أم كنت الذي يحتمي بالزّوايا !

المدينة لا تسقط، النّاس تسقط [1]

من هنا نلاحظ بأنّ الشّاعر الفلسطيني "محمود درويش" أحدث تحوّلات كبرى في شعره، وذلك على الصّعيد الشّكلي للقصيدة الشّعريّة وخاصّة في مجال اللّغة والرّمز بهدف إيصال فكرته وتجاربه ومواقفه التي عاشها في وطنه وأرضه العربيّة، ولغاية التّحرّر من المستعمر الصّهيوني والعدوّ الشّرس.

[1] محمود درويش، الديوان، المرجع نفسه، ط5، ص282-283.

الفصل الثّاني: اللّغة الشّعريّة

الفرع الأوّل: ظاهرة الغموض في الشّعر العربي الحديث

الفرع الثّاني: ظاهرة الاغتراب في شعر محمود درويش

لقد كان مفهوم اللّغة قديمًا أنّها أداة للتّعبير، لذلك "كانت لغة الشّعر هي هيكل التّجربة الشّعريّة الذي تتألّف بواسطته، وواقع التّجربة لدى الشّاعر والنّتاج المباشر للطّريقة التي تنظّم به نزعاته". [1]

ونرى بعد هذا العرض "للّغة الشّعريّة" التي تكوّن الفعل الشّعري، أنّها تقوم على الأسس والعناصر الآتية:

1. لم تعد اللّغة أداة للتّعبير.

2. لكلّ لفظة اسمًا كانت أو فعلاً أو حرفًا، دورها في الكلام، وكلّ كلمة تشحن الكلام بدلالات مختلفة ومتنوّعة، وإنّ أي لفظ هو عامل مؤثّر في المعنى ككل، ومثال على هذا القول أدونيس الذي قال: "كان يحمل عصًا تضيء له الطّريق"، إنّ كلمة "تضيء" جاءت في المكان المناسب لتخدم المعنى كلّه، ولا يمكن لأيّة كلمة أن تحلّ محلّها لأنّها لا تَفِ بالهدف من الجملة، أي إظهار مدى العلاقة الحميمة بين الشّيخ وعصاه التي لا غنى له عنها.

3. لا يُعبّر الشّاعر بالألفاظ عن العواطف، والأحاسيس والانفعالات، بل صار يشعر ويحسّ بهذه الألفاظ، نظرًا لما لهذه الألفاظ من دلالات معيّنة داخل الصّياغة الشّعريّة.

[1] عبد الحميد جيدة، الاتجاهات الجديدة في الشعر العربي المعاصر، مؤسسة نوفل، بيروت، لبنان، ط 1، 1980، ص338-339.

4. اللّغة الشّعريّة متعلّقة بعالم الشّاعر، والكلمة عالم صغير منطوي في العالم الأكبر الذي هو الشّاعر الذي يُفْرِغُهَا من معناها التّقليدي ويَشْحَنُهَا بعالم جديد حتّى أصبح لكلّ شاعر قاموسه الخاصّ به.

5. اللّغة الشّعريّة لا تَتَقَوْقَع في أحضان الموروث ولا تخرج عليه، إنّها صلة الرّحم بين مختلف المذاهب والاتّجاهات، بين الأصول والفروع، بين الماضي والحاضر والمستقبل.

6. اللّغة الشّعريّة مشروع "مستقبلي دائم" لأنّها تحمل في تراكيبها احتمالات وإمكانات لا متناهية، إنّها تغيير مستمرّ يهدم كلّ قديم ليبني معالم جديدة، إنّها تخلّص من كلّ النّوافل وتحوّل جذري نحو الأفضل.

"مستقبلي" لأنّ اللّغة باعتبارها مشروع ينطلق من المستقبل لا من الماضي، إنّه يتنبّأ ويتوقّع ويكشف عن عالم مجهول يغوص في أعماقه تستشفّه بحثًا عن خيط الدّهشة.

"دائم" لأنّ التّجديد يجب أن لا يتوقّف، لأنّ كلّ شيء في الحياة ينمو ويتطوّر باستمرار، واستمرار الخطوات التّحوّليّة في اللّغة الشّعريّة يكون في سبيل استمرار هذه اللغة وخلودها. [1]

[1] عبد الحميد جيدة، المرجع نفسه، ص338-339.

اللّغة في الشّعر لا يمكن أن تكون مجرّد وسيلة لنقل الفكرة من المتكلّم إلى السّامع أو القارئ، كما لا يُعْقَل أن تكون مجرّد إبلاغ أو تقرير، وبالتّالي فهي ليست اللّغة المنطقيّة العقليّة الصّرفة وإنّما اللّغة في الشّعر خلق فنّيّ في ذاته. [1]

اللّغة التي لها طاقة تعبيريّة فنّيّة تتّسم بالإيحاء والتّصوير، والنّغم والانفعال، هذا إذا فهمناها في كامل رحابتها، باعتبارها مستَوْدَعًا للإحساس، والصّورة والنّغم والفكر، إضافة إلى ذلك نجد الصّدق اللّغوي، فالصّدق في اللّغة الشّعريّة ينهض على مدى ما يكون من تواؤم واستجابة بين التّجربة التي تضمّنتها قطعة من الأدب، وما يحدث أو يقع للإنسان من تجارب واقعة بالفعل أو ممكنة الوقوع. أو على حدّ قول "الدوس هكسلي": "عندما تصبح التّجارب التي يسجّلها الأثر الفنّي متوائمة في يسر، والتصاق مع تجاربنا الفعليّة أو ما نسمّيه بتجاربنا الممكنة، فإنّنا نقول عندئذ هذه القطعة من الأدب صادقة".[2]

لقد عُرِفَت اللّغة قديما كأداة للتّعبير، لكن إذا استندنا إلى هذا التّعريف نكون قد جرّدنا اللّغة من فاعليّتها، إذ أنّ اللّغة تصبح جامدة لكونها أداة، وذلك من خلال تجميد اللّغة عن طريق الألفاظ حسب هؤلاء القدامى.

---

[1] محمد زكي العشماوي، الرؤية المعاصرة في الأدب والنقد، دار النهضة العربية للطباعة والنشر، بيروت، ص13.

[2] المرجع نفسه، ص13-14.

ونجد "عبد القاهر الجرجاني" من هؤلاء الذين خرجوا عن هذا التّعريف، فهو يرى بأنّ حركيّة اللّغة وفعاليّتها تكمن في نظم الكلام وليس في الألفاظ فيقول: "إنّ العبرة ليس بالألفاظ، وإنّما بنظم الكلام، ولا قيمة للكلمة المفردة بحدّ ذاتها، بل غدت مشحونة بطاقات واحتمالات تستمدّها من جاراتها". [1]

أمّا الدّكتور "إبراهيم أنيس" فيرى أنّ "الألفاظ اصطنعها الإنسان للتّعبير عمّا يخطر في ذهنه، غير أنّها تكتسب مع الزّمن صفة ليست في غيرها من الرّموز الاصطلاحيّة، ومن المجازفة أن يُنْظَرَ إلى تلك الألفاظ الآن على أنّها مجرّد رموز، فقد ارتبطت بالفكر الإنساني ارتباطًا وثيقًا وأصبح من الصّعب أن نتصوّر أي نوع من التّفكير بغير هذه الألفاظ، حتّى ما يسمّى بالتّفكير الصّامت أو التّأمّل لا يُؤَدّى إلاَّ بعمليّة نطقيّة يقوم بها المُتَأَمّل وإن لم يسمعها أحد ممّن حوله". [2]

أمّا الشّاعر "نزار قبّاني" فيرى أنّ "ثمّة ازدواجيّة لغويّة تفصل بين فكرنا وأحاسيسنا وحياتنا، أنّنا نعيش الحياة اليوميّة بلغة، ونحسّ ونعبّر بلغة أخرى. ومن هنا

فهو يبشّرنا بلغة ثالثة تأخذ من اللّغة الأكاديميّة منطقها وحكمتها ورصانتها، ومن اللّغة العاميّة حرارتها وشجاعتها وفتوحاتها الجريئة، بهذه اللّغة الثّالثة يعتمد

[1] عبد الحميد جيدة، المرجع نفسه، ص334.

[2] المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

الشّعر العربي الحديث في التّعبير عن نفسه، دون أن يكون خارجًا على التّاريخ ولا سجينًا في زنزانة التّاريخ". [1]

أمّا "أدونيس" فهو أيضًا كان من هؤلاء الذين خرجوا عن التّعريف للّغة كأداة للتّعبير ويُنَادي على الالتزام بمقاييس الشّعر العربي الجديد، إذ أخذ مفهوم للشّعر من "عبد القاهر الجرجاني" وذلك بإضافة أشياء أخرى، فيرى أنّ هذه الثّورة على الشّعر القديم تقوم أساسًا على: "القول إنّ اللّغة الشّعريّة تكشف عن الإمكان أو الاحتمال، أي عن المستقبل، وبأنّ المستقبل لا حدّ له، و بأنّ اللّغة الشّعريّة تبعًا لذلك، تحويل دائم للعالم، وتغيير دائم للواقع وللإنسان". [2]

كما يرى "أدونيس" أنّ الشّاعر الذي يحدّد في لغته الشّعريّة هو ذلك الشّاعر الذي يكشف لغة غير معروفة وغير مألوفة في الشّعر العربي الجديد، إضافة إلى ذلك فإنّ "أدونيس" يركّز على اللّغة كطريقة للتّفكير بإكساب اللّغة حيويّتها الإبداعيّة، فلهذا يمكن أن نقول أنّ كلام "أدونيس" من خلال هذه المفاهيم للّغة الشّعريّة يخرج بها إلى استقبال لغتين، فالأولى لغة شعريّة والثّانية غير شعريّة، فالشّعر في حالة ما

[1] عبد الحميد جيدة، المرجع نفسه، ص335.

[2] المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

يكون قد فقد لغته، لن يكون شعرًا، وهذه اللّغة "هي التي سمّاها أسلافنا بلغة المجاز".[1]

يَعْتَبِر "أدونيس" المجاز العنصر الأوّل في الشّعر، والمدخل الرّئيس في اللّغة الشّعريّة "لأنّ المجاز يشحن اللّغة بطاقة جديدة، وأنّه يُضفي أسماء على أشياء لا يمكن أن توفّر لها اللّغة العاميّة عبارات محدّدة، وأن تتجاوز باللّغة محدوديّة اللّغة، يعني أنّنا نقدّم عالمًا غير عادي، أي نقدّم صورة عن العالم من مستوى أكثر فنًّا وعلوًّا، وهنا نرى الفرق أو الفصل النّوعي بين ما هو شعري وما هو غير شعري".[2]

من خلال هذه المفاهيم والدّراسات، يكون "أدونيس" قد وضع مفهومًا دقيقًا للشّعر ولغته، إذ إنّه يستمرّ في تعريفاته العامّة للّغة الشعريّة فيقول: "إنّ لغة الشّعر ليست لغة تعبير بقدر ما هي لغة خلق ولغة إشارة في حين أنّ اللّغة العاديّة هي لغة الإيضاح، فاللّغة الشعريّة أكثر من وسيلة للنّقل أو التّفاهم، إنّها وسيلة استبطان واكتشاف، ومن غاياتها الأولى أن تُثِير وتُحَرِّك وتهزّ الأعماق وتفتح الأبواب للاستباق... إنّها تيّار تحوّلات يغمرنا بإيحائه وإيقاعه وبعده، هذه اللّغة فعل، نواة حركة، خزّان طاقات، والكلمة فيها من حروفها وموسيقاها، لها وراء حروفها

[1] المرجع نفسه، ص335.

[2] عبد الحميد جيدة، المرجع نفسه، ص336.

ومقاطعها دم خاصّ ودورة حياتيّة خاصّة... وطبيعي أن تكون اللّغة هنا إيحاءً لا إيضاحًا". [1]

هكذا يبقى "أدونيس" يصف اللّغة دون البحث في ماهيّتها مثله مثل النّقّاد الآخرين، فالدّكتور "ميشال سليمان" وصف اللّغة كما وصفها "أدونيس"، إذ أنّهم لم يميّزوا بين التّعبير الشّعري والجملة النّثريّة، لذا يقول الدّكتور "أحمد سليمان" في هذا المجال: "مثلما تخلع اللّفظة على اللّغة جمالاً وحيويّة، فإنّ اللّغة في تركيبها المتقدّم المتكامل، تخلع جمالاً وحيويّة على اللّفظة، هذه العلاقة الجدليّة بين اللّفظة واللّغة تبرز بأجلّ صورها وأجلاها بين اللّغة، فالشّعر لا يتعامل إلاّ مع صنف من أصناف اللّغة، يريد أن يكون متميّزًا".[2]

بينما يرى الباحث "أحمد المجاطي" أنّ "لغة الشّعر لغة مثاليّة حتّى لدى أكثر الشّعراء ارتباطًا بالواقع أو نزوعًا إلى الثّورة". [3]

فمن خلال آراء الباحثين الذين تطرّقنا إليهم في البحث للّغة الشّعريّة، نستنتج بأنّ هؤلاء الباحثين العرب خرجوا عن التّعريف القديم للّغة خروجًا قصيرًا، إذ أنّهم درسوا اللّغة الشّعريّة وعرّفوها من زاوية ضيّقة جدًّا ذلك لأنّهم اهتمّوا بالألفاظ وكيفيّة تحديثها بصورة مبهمة، لكن نجد في المقابل دراسة الدّكتور "السعيد بيومي

[1] المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

[2] عبد الحميد جيدة، المرجع نفسه، ص337.

[3] المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

الورقي" لغة الشّعر العربي الحديث، فهي دراسة بيّنت أهميّة اللّغة الشّعريّة في القصيدة الشّعريّة العربيّة.

وبعد هذه اللّمحة للّغة الشّعريّة وخصائصها، وما يجعل منها تحمل صياغات فنّية جديدة وموحية لرموز تجعل القارئ يفترض عدّة تفسيرات وتأويلات، لقد تميّز "محمود درويش" كشاعر ضمن شعراء الحداثة بلغة شاعرّية تحمل بين جوانبها أكثر من شحنة وطاقة لا تنفذان، فلقد لخّص الظّروف السّلبيّة المجتمعة في رأسه، وحالة الاغتراب واللااستقرار التي يعيشها، فأنتج كلّ هذا إضافةً إلى العوامل الثّقافيّة والفنّية، استطاع أن يعطينا نصوصا في غاية الأهمّيّة والتّميّز، فها هو يقول في قصيدته الطّويلة مديح الظّلّ العالي:

بحر لأيلول الجديد، خريفنا يدنو من الأبواب

بحر للنّشيد المرّ، هيّء لبيروت القصيدة كلّها

بحر لمنتصف النّهار

بحر لرايات الحمام لظلّنا لسلاحنا الفردي

بحر للزّمان المستعار[1]

[1] رجاء عيد، لغة الشعر، قراءة في الشعر العربي الحديث، منشأة المعارف بالإسكندرية، 1985، ص57.

تحمل هذه اللّغة التي يستعملها درويش دلالة موحية ومعبّرة عن عمق المأساة، حيث نلاحظ عند الشّاعر استعماله للأداء الشّعري الرّامز الذي يمتاز بهذه النّكهة الفكريّة ذات المذاق الذّهني هذا لأنّه يهتمّ بقضيّة الوطن.

يقول أحد روّاد الحداثة في الشّعر العربي المعاصر: "إنّ حركة الشّعر العربي الحديث بعد منتصف هذا القرن، حركة ثوريّة تطوّريّة تنبع من داخل تراث الأدب العربي لا من خارجه، وهي حقيقة تفرضها اللّغة العربيّة وثقافتها... شأنها في ذلك الولادة الجديدة، فنحن لا نجدّد لأنّنا قرّرنا أن نجدّد، بل لأنّ الحياة تتجدّد فينا فالمستقبل لنا...". [1]

فمحمود درويش رائد من روّاد هذه الحداثة، "لم يكتب درويش ليعيش كذلك لم يعش ليكتب، بل كتب ليبقى موجودا في عصر التّغييب القسري، ومحاولات القطع بالجملة". [2]

ومن هنا يتجلّى لنا من أين استمدّ الشّاعر لغته، إنّه من الواقع الذي يعيشه هو، وطنه وشعبه في ظلّ الاستعمار الصّهيوني "فيعتمد درويش في أغلب قصائده الأسلوب المباشر في التّحريض على الثّورة، وذلك أنّه يخاطب الجماهير الشّعبيّة صاحبة المصلحة الحقّة في النّضال فيقول:

---

[1] رجاء عيد، المرجع نفسه، ص15.

[2] حيدر توفيق بيضون، محمود درويش ، شاعر الأرض المحتلة، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، ط 1، 1991، ص6.

قصائدنا بلا لون

بلا طعم بلا صوت

إذا لم تحمل المصباح من بيت إلى بيت

وإن لم يفهم البسطا معانيها

فأولى أن نذريها

ونخلد نحن للصّمت [1]

فلغة درويش مباشرة، لها هدف هو التّحريض على الثّورة، فشعره موجّه إلى الجميع دون استثناء... "فالشّعر عنده مهمّة، ومهمّته تتحدّد بتأثيره على الجماهير وإثارة نار الحقد في صدورها لتهبّ بالتّالي مدافعة على أرضها وحقّها وهذا رياض فاخوري إلى تسمية محمود درويش بالثّائر". [2]

فلغة "محمود درويش" لغة فنّية بسيطة وجميلة، "فالبساطة تفضي إلى الصّدق، والصّدق يفضي إلى الجمال والعمق"[3]، ومن هنا نكتشف أنّ لغة درويش الشّعريّة هي لغة عالميّة، فكما تأثّر بالموروث الشّعري العربي القديم تأثّر بالشّعر العالمي، فشعره

---

[1] ياسين أحمد فاعور، الثورة في شعر محمود درويش، دار المعارف للطباعة والنشر، سوسة، تونس، 1989، ص156-157.

[2] المرجع نفسه، ص157.

[3] عبد المالك مرتاض، بنية الخطاب الشعري، دار الحداثة، لبنان، بيروت، ط1، 1986، ص25.

شعر فلسطيني يعبّر عن الواقع المأساوي الذي يعيشه وطنه وشعبه في ظلّ الظّلم والإرهاب الصّهيوني، وعالم إنساني ومقاوم، لأنّه يدافع عن قضيّة عادلة ويدافع عن الإنسان المقهور أينما كان.

فدرويش هذا الشّاعر الحسّاس والرّقيق، يختار لغته الشّعريّة اختيارًا دقيقًا، فهو يعبّر عن قضيّة العصر، حتّى يوصل الخطاب إلى القارئ الفلسطيني أوّلاً والعالمي ثانيًا.

فكلّ ما يكتب محمود درويش كتبه بلغة تجاوزت "النّزعة الغنائيّة المتراخية المتمهّلة، وتعدّي الخطابيّة الصّائحة واللّصوق المزخرفة، وقد اهتمّ الشّاعر... بما هو مستمدّ من حياته وتجربته الإنسانيّة، وإنّما يهتمّ بالبحث عن الصّورة الحيّة والعميقة" [1]، "فاللّغة هدف مؤثّر يرمي إليه الشّاعر" [2] حيث ينتقي الشّاعر ما يناسب حالته الشّعوريّة، فرهافة حسّه ورُؤَاه المتعدّدة الأبعاد تساعدانه على اختيار الكلمة المناسبة فهي قطعة أساسيّة في البناء الشّعري، وبها يختلف نسيجًا متكاملاً مترابطًا ومتآلفًا، حتّى إلى نصّ منسجم شكلاً ومضمونًا، فدرويش واكب كلّ التّحوّلات والتّغيّرات التي طرأت ولا تزال على الحركة الشّعريّة المعاصرة، فالمعجزة

[1] رجاء عيد، المرجع نفسه، ص15.

[2] عز الدين منصور، دراسات نقدية ونماذج حول بعض قضايا الشعر المعاصر، ط 1، بيروت، لبنان، 1985، ص63.

الدّرويشيّة أنتجتها أزمة القضيّة، فيقول في آخر قصيدة له تحت عنوان "حالة حصار":

هنا، عند منحدرات التّلال، أمام الغروب

وفواهة الوقت،

قرب بساتين مقطوعة الظّلّ،

تفعل ما يفعل السّجناء،

وما يفعل العاطلون عن العمل

نربّي الأمل [1]

الفرع الأوّل: ظاهرة الغموض في الشّعر العربي الجديد

قضيّة الغموض في العصر الحديث تشبّعت أكثر من قبل، وإن دلّ تكوينها على تجذّرها من الأصالة العربيّة، ولكن ظلال العصر والتّأثّر بالأدب الأجنبي أمدّتها بالتّكوينات الفكريّة المختلفة، فمن الأدباء من يعارض الغموض ويدّعي أنّ العصر عصر السّرعة واللّمحة الخاطفة، وأنّ إنسان اليوم في شغل شاغل فلا يملك الوقت الكافي للتّبحّر في أساليب النّصّ البعيد المأخذ.

[1] محمود درويش، حالة حصار، جريدة اليوم، ركن اليوم الأدبي، الخميس 14 فيفري 2002، ص14.

وفريق آخر يعتقدون أنّ الأدب روضة من الرّياض يلجأ إليها إنسان التّقنية ليريح عقله وروحه، فالنّصّ الأدبي يتمتّع به العقل ويلهو كما يأنس النّظر إلى الحدائق، الغناء، والمناظر الجميلة.

وفريق ثالث يعتقد أنّ الأدب شعبي، ويجب أن يعالج ويمتّع الشّريحة الكبرى من المجتمع وأنّ غموضه يؤدّي إلى عزله في شريحة صغيرة، وجماعة من المنظّرين يرون أنّ العصر العلمي الصّناعي الآلي سلب الفرد الإحساس والشّعور لذا فمن وظائف الشّعر أن ينمّي هذا الشّعور، ولن يتأتّى إلاَّ بالسّهولة والوضوح.

وشرائح أخرى من منظوري الأدب، يُؤيِّدُون الغموض ويدعون إليه، ويرون أنّه مطلب فنّي يجب أن يلحّ عليه الأديب ليُجَاري العصر الذي تنامت معرفته وتجذّر فكره وتعمّق، ليواكب وليجاري التّطوّر البنائي الحضاري، وهؤلاء اختلفوا وتفرّقوا شيعًا، فمنهم المعتدل الذي لا يتجاوز بالنّص إمكانيّة الكشف والإضاءة، ومنهم من يدعو إلى انغلاق النّصّ، ولكلّ أن يكفيه حيث يشاء.[1]

والغموض لم يكتمل له هذا المصطلح إلاَّ متأخّرًا، وقد كان يُطْلَق عليه من قبل: الإبهام والتّعمية، والغموض وغيره ممّا يؤدّي إلى ذلك المعنى لذا عرّف صاحب المعجم الأدبي "الإبهام" بأنّه تعمية وإتيان بالشّيء المغلق الذي لا يدلّ عليه الظّاهر، ولا يمكن الوصول إليه إلاَّ بإرشاد وتوضيح يردان من خارج الأثر نفسه.

[1] مسعد بن عيد العطوي، الغموض في الشعر العربي، ط2، 1980، ص168-169.

ويُعَالِج جبور في معجمه قضيّة الغموض بقوله: "إنّ الشّعر هو تعبير عن حالة لا شعوريّة، متفجّرة من الأعماق، متحرّرة من قيود المنطق، تفجأ الشّاعر كانفجار الحمم البركانيّة فهي بالتّالي تفرض وجودها عليه، فلا تتيح له وعيًا كافيًا لاختيار ما يترجمها من العبارات الجليّة، وذهب المُغالون أيضًا إلى أبعد من هذا، فقالوا: "إنّ الشّعر نفسه قد لا يُفْهَم في وعي من انبثق عنه وهو في حالة اللاوعي، فيعجز في يقظته عن إدراك معاني قصيدته، وينجم عن ذلك اختلاف في فهم الشّعر باختلاف النّقّاد، وتنوّع المحلّلين وقد ينتهون أحيانًا في تخريج معانيه إلى مذاهب متعارضة".

وربّما نجد في تحفّظ أدونيس الرّدّ المباشر على المغالين الذين ذكرهم المؤلّف حين أشار إلى الغموض: "الشّعر نقيض الوضوح الذي يجعل من القصيدة سطحًا بلا عمق والشّعر كذلك، نقيض الإبهام الذي يجعل من القصيدة كهفًا مغلَقًا" [1] وقيل فيه: "الغموض الفنّي هو الغنى في الشّعر أمّا الغموض الاحترافي فهو الفقر"، وهذا التّعريف إشارة إلى الاعتدال وعدم المغالاة، وقيل أيضًا: "إنّ شعراء الغموض يقطعون الحصرم ولم يُصْبِح بعد عنبًا"، أمّا الدّكتور سعيد علوش فيقول عن الغموض:

1. طبيعة خطاب لغوي أو أيّ نظام دالّ، يملك عند متلقّيه أكثر من معنى ويستحيل عليه تأويله بدقّة.

[1] مسعد بن عيد العطوي، المرجع نفسه، ص170.

2. ويفترض إعلان خبر من قبل باعثه لوضوحه ما دام يبلغ معنى واحدًا إلاَّ إذا كان باعث الخبر يرغب في توصيل معانٍ مختلفة.

3. ويعود الغموض إلى تعدّد القراءات/ التّأويلات/ المقاصد.

4. كما يُؤدّي الغموض إلى تعدّد المعاني القاموسيّة.

5. وتساهم البنية السّطحيّة للخطاب في تمثيلاتها السّيميائيّة المعدّدة بإنتاج الغموض التّركيبي. [1]

ما نستطيع أن نقوله بكلّ إيجاز أنّه مهما اختلفت آراء الدّارسين والنّقّاد في دراسة أسباب ظاهرة الغموض وتحليلها فإنّ هذه الأسباب تعود على دور الوسائل الفنّيّة الجديدة وبما فيها الصّورة الشّعريّة والرّمز والأسطورة، وهي ناتجة عن تأثّرهم بالمذاهب الأدبيّة الغربيّة وخاصّة المذهب الرّمزي الإيحائي، وذلك حسب رأي البعض منهم.

إضافة إلى ذلك فإنّ الشّاعر الحديث يستعمل هذه اللّغة باستعانته بتلك الأدوات الفنّيّة التي تساعده على توضيح فكرته وإبلاغها للمتلقّي بطريقة سهلة وواضحة، وبلغة تجسّد مشاعره وتقرّبها إلى النّاس، فبذلك نرى الشّاعر المجدّد يستخدم الألفاظ والتّراكيب العاميّة والتي يتداولها النّاس يوميًّا، لكن بشرط أن يختار الألفاظ والتّراكيب المناسبة للفكرة التي يُعَبّر عنها، كالاستعانة بالأمثال والحكايات والقصص

[1] مسعد بن عيد العطوي، المرجع نفسه، ص171.

الشّعبيّة كأدوات رمزيّة حيّة، وفي هذا المجال يرى "محمد النويهي": "بأنّ الشّعر يجب أن لا يبتعد ابتعادًا كبيرًا عن اللّغة اليوميّة التي نستعملها ونسمعها... فسواءً كان الشّعر مقفّى أم غير مقفّى، وسواء التزم شكلاً محدّدًا أم تحرّر من الشّكل، فإنّه لا يستطيع أن يستغني عن صلته باللّغة المتغيّرة التي يستعملها النّاس في اتّصالاتهم ببعضهم".[1]

ومن هنا تصبح الألفاظ متغيّرة من ألفاظ عاديّة ذات دلالة معروضة لدى الجميع إلى كلمات شعريّة ذات دلالة جديدة مرتبطة بتجارب الشّاعر النّفسيّة والتي يشعر بها، هذا يعني أنّ الشّاعر هو الذي يؤدّي دور تحويل اللّفظة من معناها الطّبيعي والعام إلى معناها الشّعري الذي يؤدّي معنى المشاعر والتّجارب النّفسيّة لشاعر ما، فمثلاً لفظة "الحدود" تعني "الموت" في قصيدة ما، لكنّها في معناها العادي ليست كذلك وذلك يعود لتجربة الشّاعر ومشاعره التي منحت هذه اللّفظة دلالة جديدة مثل قول "محمود درويش":

هارب من الحدود التي افترست أصدقائي

والحدود تعدوا ورائي

[1] فتحية محمود، المرجع نفسه، ص138.

الحدود تقترب وتلامس حلقي [1]

"إنّ درويش هو نموذج تاريخيّة الحداثة، هي رفض الموت، مزج بين الذّات والموضوع، وجه للتّحوّلات الجذريّة، توحيد للشّعر والعالم، وارتقاء بتجربة الثّورة الفلسطينيّة العربيّة، إلى درجة "الأسطورة"، هو الشّاعر النّبض الحيّ، الذي يقاوم في (حصار مدائح البحر) الغياب المأساوي والحضور الوهمي للوجود الغامض في "وقت الرّماد والورد"".[2]

يقول محمود درويش:

أنا الأرض في الجسد

لن تمرّوا

أنا الأرض في صحوها

لن تمرّوا

يا أيّها البلد، المسدّد في دمي

[1] محمود درويش، ديوان، ط5، المرجع نفسه، ص65.

[2] إبراهيم الرماني، الغموض في الشعر العربي الحديث، ديوان المطبوعات الجامعية، بن عكنون، الجزائر، ص43.

قاوم [1]

الفرع الثّاني: ظاهرة الاغتراب في شعر محمود درويش:

الاغتراب لغة:

هو النّزوح عن الوطن وهو حرمان الانسان أو ابتعاده عن شخص أو شيء يحبّه بطبيعته أو غريزته، إنّه تعبير عن المكابدة عن ضياع أو افتقاد هذا الشّيء، وليس الاغتراب ظاهرة أو قضيّة حديثة تتعلّق بمجتمع أو تنظيم بشري معيّن، بل هو ظاهرة قديمة قدم الإنسان نفسه. [2]

اصطلاحا:

فقد تطوّر مرحليًّا عبر العصور، ولا سيما في أوربا فظهر الاغتراب عن الذّات وعن الكون وعن الثّقافة [3]، ففي الأساطير القديمة بذور للاغتراب الذي يطرح فكرة القلق الوجودي المبكّر النّاجم عن حالة انسلاخ أو ابتعاد عن التّوحّد مع الطّبيعة وبالتّالي التّأمّل في فكرة الموت حدثًا غير طبيعي، وما ملحمة جلجلامش السّومايّة إلاَّ تعبير صارخ عن هذا المفهوم للاغتراب، أمّا الأديان السّماويّة الثّلاثة (اليهوديّة،

[1] محمود درويش، الديوان، ط8، المرجع نفسه، ص27.

[2] عبد الله فلاح الراشدي، رسالة الماجستير في الأدب، قسم اللغة العربية وآدابها، جامعة مؤتة، الأردن، 2008، ص23.

[3] شاخت ريتشارد، الاغتراب، تر: كامل حسين، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، 1980.

المسيحيّة، الإسلام) فتلتقي على مفهوم أساسي واحد للاغتراب بمعنى الانفصال، انفصال الإنسان عن الله وانفصال الإنسان عن الطّبيعة (الملذّات والشّهوات)...[1]

ومهما تباينت تعريفات مفهوم الاغتراب حسب زاوية النّظر والموقف، يبقى الاغتراب ظاهرة تاريخيّة تمثّل صراع الإنسان مع أبعاد وجوده التي يمكن تحديدها بثلاثة أركان أساسيّة هي:

-**البعد الحسّي:** حيث صراع الفرد فيه مع القوى الاقتصاديّة والاجتماعيّة والسّياسيّة يؤدّي إلى استلاب الفرد واستهلاكه.

-**البعد القيمي:** وينتج الّصراع فيه عن بحث الإنسان عن عالم المثل المفقود فيهرب إلى عالم الخيال.

-**البعد الميتافيزيقي:** حيث يتّجه الإنسان إلى عالم الماوراء في محاولة منه لإدراك وجوده وموقفه الكوني منه. [2]

- على مستوى اللّغة المفردة:

إذا كان الهواء ضروريًّا لاستمرار الحياة، فإنّ اللّغة كذلك ضروريّة بالنّسبة للشّاعر فهي الوسيلة الوحيدة التي يتّخذها للتّعبير عن تجربته، تتأثّر اللّغة بهذه

[1] إسكندر نبيل رمزي، الاغتراب وأزمة الإنسان المعاصر، دار المعرفة الجامعية، الاسكندرية، 1988، ص35.

[2] عبد الله فالح الراشيدي، المرجع نفسه، ص25.

التّجربة، وتتشكّل بتشكّلها، الأمر الذي يجعل علاقة اللّغة بالظّروف الخارجيّة والظّروف الدّاخليّة في نفسه، علاقة لا مجال للانفصام فيها، كما يؤكّد الدّكتور "محمّد النّويهي" "أنّ التّقدير الفنّي مستحيل استحالة تامّة إلاّ إذا ربطنا بين اللّغة وبين مدلولاتها الحسّيّة في طبيعة البيئة، ومدلولاتها الوجدانيّة في داخل الشّعر"[1] ، فالشّاعر الذي يقوم بتطويع اللّغة يتمكّن من إيصال تجربته، ويجعل اللّغة تحيط بكلّ تفاصيلها، فبذلك يكون الشّاعر قد فتح آفاقًا تعبيريّة جديدة، فعمليّة التّعبير عن المعاناة بدقّة، والبحث عن اللّغة التي تستجيب لها في الوقت نفسه، عمليّة صعبة ومعقّدة.

لقد كانت حياة "محمود درويش"، ولا تزال حتّى وقتنا الحالي، حياة مأساويّة، وواقعًا يائسًا وحزينًا، لذلك لم يجد الشّاعر أمامه سوى الإبداع كوسيلة للتّخفيف عن أحزانه ولتحقيق الأحلام الغير محقّقة، لكن هذا الإبداع لا يستطيع أن يتجلّى أو أن يظهر إلاّ عن طريق اللّغة، فاللّغة ماء شعره، والمعاناة هي البحر الذي يصبّ فيه تلك المياه، لهذا فإنّ اللّغة بكونها وعاء التّجربة العارمة "لمحمود درويش" فقد صيغت بصيغة التّشرّد والاغتراب، لذلك توحي معظم أشعاره بالغربة النّفسيّة والتّمزّق والتّأزّم، يقول: أموت اشتياقًا

أموت احتراقًا

[1] فتحية محمود، المرجع نفسه، ص211.

وشنقًا أموت

وذبحًا أموت [1]

يعبّر كلّ من "الموت، الاشتياق، الاحتراق، الذّبح" عن مأساة الشّاعر ومعاناته وضياعه في أزمة وطنه وتشرّد شعبه، فمن الضّروري أن تغترب لغة "محمود درويش" باغتراب نفسيّته، وتضيع بضياعه، وتتشرّد بتشرّده، فيقول:

وأجهش يا ابن أمّي باللّغة

لغة تفتّش عن بنيها عن أراضيها وراويها

تموت ككلّ من فيها وتُرْمَى في المعاجم [2]

نجد في هذه المقاطع جُملاً شعريّة تحمل صورة بالغة من ضياع اللّغة تدريجيًّا في معاناتها "تفتّش عن بنيها، تموت ككلّ من فيها، ضاعت لفظتي"، فهذه الألفاظ توحي بالضّياع، فهي تجهش بالبكاء، ثمّ تفتّش عن بنيها، وتموت في الأخير.

هكذا يظلّ "محمود درويش" يستعمل كلمات مشحونة بمدلولات المأساة، ويفرغ بذلك تلك الكلمات من دلالاتها في القاموس بهدف انسياقها مع تجربته الشّعريّة الجديدة.

[1] جمال إبراهيم، المرجع نفسه، ج2، ص81.

[2] محمود درويش، الديوان، المرجع نفسه، ط8، ص24.

إنّ معاناة البحث عن لغة تستجيب للرّؤيا التي تتجسّد بدقّة معاناة الشّاعر، جعلت "محمود درويش" يوظّف لغة مكثّفة، تعبّر بعدّة ألفاظ عن معنى واحد وهو معنى الاغتراب دائمًا يقول:

وتموت وحدك، سوف تتركك البحار على شواطئها

وحيدًا كالحصى، ستفرّ منك، المكتبات، السّيّدات

الأغنيات، شوارع المدن، القطارات، المطارات

البلاد تفرّ من يدك التي خلقت بلادًا للهديل [1]

ويقول في نصّ آخر:

صوتك اللّيلة

سكين وجرح وضماد

ونعاس جاء من صمت الضّحايا

أين أهلي؟

خرجوا من خيمة المنفى، وعادوا

[1] محمود درويش، الديوان، المرجع نفسه، ط8،ص339.

مرّة أخرى سبايا [1]

"فالموت، الوحدة، الجرح، النّعاس، الصّمت، الضّحايا" ألفاظ متعدّدة تسقط جميعها في بؤرة "الاغتراب"، والمعجم اللّغوي يدور معظمه حول تلك الألفاظ ومثلها، كما نجد في نصوصه "أنياب الظّلام، ثقوب السّجن، سواد الحزن..."

ويحدث العكس أحيانًا، إذ يستعمل الشّاعر لفظة تستوعب مختلف المعاني الدّالة على "الاغتراب" يقول:

كنّا هناك، ومن هنا سنهاجر العرب

لعقيدة أخرى، وتغترب [2]

فكلمة "تغترب" بؤرة تلتقي فيها مجموعة من المعاني، تنتمي جميعها إلى نفس الحقل الدّلالي لمعنى الاغتراب، المعبّر عنه هنا بلفظة "تغترب" التي تحمل حركة تبدو سلبيّة نوعًا ما، بداية بالفعل "سنهاجر" الذي يعتبر مشوار الاغتراب، ثمّ يأتي التّوغّل فيه "تغترب" فالتّشرّد، الضّياع، التّمزّق... كلّها كلمات تحمل معانيها حين تتبادر إلى أذهاننا.

[1] محمود درويش، الديوان، المرجع نفسه، ط8، ص339.

[2] المرجع نفسه، ص51.

كما استطاعت الأفعال أن تعبّر أكثر عن حالة الشّاعر، مقارنة بالوحدات الكلاميّة الأخرى، "فالفعل هو الكلمة الأساس في القصيدة".[1]

كما يقول "إلياس الخوري"، ويعتبر "أصعب عبارة عن حركة هدّارة"[2] وهذه الحركة تكون موجّهة ضدّ الذّات، وتتضمّن أكثر معاني التّحوّل، ونقصد بها "الهروب" وهي حالة نفسيّة عاشها الشّاعر.

يقول:

والتجأت إلى حصار كي أحدّد قامتي

يا أحمد العربي؟

لم يكذب عليّ الحب. لكن كلّما جاء المساء امتصّني جرس بعيد

والتجأت إلى نزيفي كي أحدّد صورتي [3]

إنّ فعل "التجأت" يتضمّن حالة الهروب، ولعلّ ورود الفعل الذي يمتاز بالحركة الدّائمة عند "محمود درويش" يعود للثّوران النّفسي، فلا يمكن للإنسان المغترب زمانيًّا ومكانيًّا –أي الإنسان الذي لا يشعر بالاستقرار– أن يشعر يومًا

[1] إلياس الخوري، دراسات في نقد الشعر، ط2، دار ابن رشد، 1981، ص73.

[2] المرجع نفسه، ص78.

[3] محمود درويش، الديوان، ط8، المرجع نفسه، ص600.

بالهدوء والثّبات، وهذا ما يدفع بالشّاعر إلى استعمال الأفعال التي تدلّ على انفعال الشّاعر والتي تتضمّن معنى الثّوران، الهيجان، الاضطراب، كلّ هذا يتجسّد في أفعاله، يقول:

والذّكريات هويّة الغرباء أحيانًا، ولكنّ الزّمان

يضاجع الذّكرى، وينجب لاجئين، ويرحل

الماضي، ويتركهم بلا ذكرى [1]

فالأفعال "يُضاجع، يُنجب، يَرحل، يَترك" أفعال مضارعة، متقاربة معنويًّا، وتسقط جميعها في دائرة فقدان وضياع الذّكرى "ويتركهم بلا ذكرى" وهنا يكمن الاغتراب، وتدور الأفعال في حركة دائريّة تعود فيها دائمًا إلى نقطة البداية وهي الضّياع، وهذا ما نلمسه ابتداءً من عبارة "ولكنّ الزّمان"

يلجأ الشّاعر إلى تكرار الألفاظ الاغترابيّة، أو الدّالّة على هذا المعنى وذلك غير راجع لعجزه لغويًّا أو لفظيًّا، وإنّما لتأكيد اغترابه أكثر ولتمكين النّفس من بلوغ المعنى المقصود التّعبير عنه، وقد تكرّرت في شعره حوالي 60 مرّة، ولنا أمثلة على ذلك، يقول:

وأمشي غريبًا

[1] محمود درويش، الديوان، ط8، المرجع نفسه، ص379.

وتسألني الفتيات الصّغيرات عن بلدي

فأقول: أفتّش فوق طريق دمشق

وأمشي غريبًا

ويسألني الحكماء المملّون عن زمني

فأشير إلى حجر أخضر في طريق دمشق

وأمشي غريبًا

ويسألني الخارجون من الدّير عن لغتي

فأعدّ ضلوعي وأخطئ

إنّي تهجّيت هذي الحروف، فكيف أركبها؟

دال، ميم، شين، قاف [1]

ويقول في موضع آخر:

والأغاني شرّدتني، شرّدتني

ليس هذا زمني

[1] محمود درويش، الديوان، ط8، المرجع نفسه، ص540.

لا، ليس هذا وطني

لا، ليس هذا بدني [1]

إنّ تكرار جملة "أمشي غريبًا" ثلاث مرّات في النّصّ الأوّل يدلّ على سيرورة زمنيّة اغترابيّة عند الشّاعر، إنّها نقطة تركّزت فيها الآلام والمعاناة.

وممّا يجسّد أكثر ظاهرة الاغتراب، تلك المفارقات اللّغوية أو التّناقضات اللّغويّة التي تحمل معنى تنافر الكلمات فيما بينها واغتراب العلاقة بينها، مثلها مثل الشّاعر: حائر، مضطرب، مغترب.

يقول:

كأنّي أعود إلى ما مضى

كأنّي أسير أمامي [2]

ويقول:

لقد ابتعدت عنك

لأقترب منك

[1] محمود درويش، الديوان، ط8، المرجع نفسه، ص594.

[2] المرجع نفسه، ص623.

فوجدت الزّمن [1]

ويقول كذلك:

أنت جُرحي وقوس قزح

أنت قيدي وحرّيّتي

أنت طيني وأسطورتي [2]

فالكلمات المتضادّة في هذه النّصوص تؤدّي وظيفة الإيحاء "بالمفارقات الضّاربة بجذورها في عمق الوجود" [3] وما ينتج عنها من صراع بين الدّاخل والخارج، بين ذات الشّاعر المندمجة بالوطن، والواقع الذي يفرض الحصار "صراع الحقيقة بالواقع" ويخلق اضطراب الشّاعر وحيرته واغترابه، نجد العودة إلى الماضي يقابلها السّير إلى الأمام.

الابتعاد ⇦ الاقتراب

الجرح⇦ قوس قزح

القيد ⇦ الحرّيّة

[1] محمود درويش، الديوان، ط8، المرجع نفسه، ص383.

[2] المرجع نفسه، ص329.

[3] محمد لطفي اليوسفي، في بنية الشعر العربي المعاصر، سراس للنشر، تونس، 1985، ص37.

الطّين ⇐الأسطورة

هذه لغة التّضادّ التي عبّرت عن تعدّد المواقف، والصّراع الحادّ الذي يعانيه "محمود دريوش".

ويمكن أن تعبّر في الأخير على لغة غامضة تكتنف قصائد "محمود درويش" كغموض تجربة الاغتراب عنده، ولعلّه أدرك ذلك حيث يقول: "هذه اللّغة التي تعبّر عن كثافة ثقافيّة لا تستطيع الوصول إلى كلّ النّاس إلاَّ إذا توفّر شرط ما من المستوى الثّقافي العام، وبما أنّ المستوى الثّقافي العام في العالم العربي ليس واحدًا، فمن الطّبيعي ألاَّ تتمكّن القصيدة من مخاطبة كلّ النّاس... ماذا على الشّاعر أن يفعل... هل ينتظر؟ بالطّبع لا... عليه ألاَّ يكفّ عن محاولة الاختراق مهما كان الثّمن وعليه أن يواصل التّعبير عن وجدان الجماهير وقضيّتها وصراعها حتّى لو كان الذين يقرؤونه قلّة، فإنّ الشّعر لا يضيع... لا يضيع أبدًا".[1]

[1] فتحية محمود، المرجع نفسه، ص224.

الفصل الثّالث: الصّورة الفنيّة في شعر

محمود درويش

الفرع الأوّل: الإيقاع الفنّي

الفرع الثّاني: التّفعيلة وموسيقى الألفاظ

لقد حافظت القصيدة العربيّة القديمة على التزامها بالشّعر العمودي الذي يُنْتَظَم وفق أوزان وإيقاعات وقوافي تؤدّي موضوعات الشّعراء وأغراضهم في الهجاء والفخر والمديح والوصف والغزل... الخ. لكن بعد ذلك، بدأ الشّعراء يجدّدون في طريقة نظمهم للشّعر، وأصبحوا ينظمون أشعارهم وفق قواعد وقوانين جديدة، إذ إنّ ما نلاحظه في هذا التّجديد أنّه لم يظهر صدفة في العصر الحديث بل كانت بوادره منذ العصور القديمة، ولكن لم يعترف بهذا التّجديد من قبل، لذلك: "لم تكن بداية التّغيير في لشّكل الفنّي مرتبطة بحركة "السّيّاب" و"الملائكة" و"عبد الصبور" كما هو شائع، كما لم تبدأ على ما يذهب بعض الباحثين والمتخصّصين على أيدي "جميل صدقي الزهاوي" و"عبد الرحمن شكري" و"توفيق بكري" أو مع ترجمته للفصل الثّامن من سفر "أيوب"..."[1]، هذا لأنّ قبل هذا العصر –المسمّى بالعصر الحديث أو العصر الجديد بالنّسبة للشّعر– ظهرت محاولات كثيرة من طرف شعراء غايتهم الخروج على أبحر الخليل وأوزانه، وهذا التّجديد لم يكن في الموسيقى الشّعريّة فقط أو في العمود الشّعري، بل كان أيضا في مضمون القصيدة وتقاليد الشعر العربي، "وكانت بوادر هذه العمليّات الجديدة المستمرّة مع "بشار بن برد" و"ابن هرمة" و"العتابي" و"أبي نواس" و"مسلم بن الوليد" و"أبي تمام" و"ابن المعتز" و"الشريف

[1] نزيه أبو نضال، جدل الشعر والثورة، ط1، المؤسسة الجزائرية العربية للدراسات والنشر، 1979، ص221.

الرضي". وهو اتّجاه خرج به أصحابه عن عمود الشّعر العربي القديم الذي وضعه "المرزوقي" في مقدّمته لشرح ديوان الحماسة لأبي تمام".[1]

ونظرًا للتّطوّر الذي وصلت إليه الحياة العربيّة، خاصّة في العصر العبّاسي، فقد كان من البديهي أن تظهر هذه الاتّجاهات التي تحاول وتعمل للخروج عن الشّعر العمودي والتي تدعو إلى التّجديد والتّجاوز الهامّ هذا ما حدث في الأندلس، حيث ارتبطت موضوعاتهم بحياة الحضارة والغناء والتّرف والرّقص، ممّا ينعكس على طريقة الشّاعر في نظم شعره، حيث قام الشّعراء بإدخال عدّة أبحر جديدة من ابتكارهم وقاموا بتجزيء الأبحر الخليليّة، كما أضافوا إيقاعات مختلفة، وعدّلوا التّفعيلات والقوافي ليُطْلَق عليها تسمية "الموشّحات"، إذ أصبح للقصيدة: مطلع، وغصن، وقفل، وخرجة.

إذن فقد دخلت كلّ هذه الإضافات والابتكارات الجديدة التي شهدها الشّعر العربي، مع بداية هذا القرن، في مرحلة انقلابيّة، وذلك بسبب استمراريّة عمليّة التّطوّر الشّعري منذ القديم من جهة، وبسبب تطوّر الحياة العربيّة المادّيّة ودخولها في مرحلة النّموّ الطّبقي التي يحكمها النّظام البرجوازي الذي يحمل مبدأ الشّخصيّة الفرديّة، إضافة إلى ذلك، نجد سببًا ثالثًا وهو التّأثّر واحتكاك العرب بالثّقافة الأوروبيّة الشّعريّة وأساليب الشّعر الفنّيّة والجماليّة، فقد لعب هذا العامل الأخير

[1] نزيه أبو نضال، المرجع نفسه، ص222.

دورًا فعّالاً في إيقاظ الإحساس بالتّجديد في نفسيّة الشّعراء في طريقة نظمهم للشّعر العربي.

ونتيجة لذلك، دخل اتّجاه آخر إلى جانب اتّجاه التّجديد وهو اتّجاه التّقليد لطريقة الشّعراء الغربيّين في نظم شعرهم وبناء قصائدهم، إذ إنّهم ابتعدوا عن أصولهم التّراثيّة الفنّيّة والمتطوّرة، وراحوا يتابعون المذاهب الفنّيّة والأدبيّة للأوروبيّين، "جاء ذلك مترافقًا مع سيادة المدرسة الأدونيسيّة والحاوية في التّغريب الفنّي والتّراثي والتّعامل مع الرّموز والأساطير اليونانيّة والرّومانيّة والفينيقيّة القديمة، إنّ العداء للقديم يبدو في مراحل الانتقال ضرورة مؤقّتة للتّجاوز والتّخلّص من إرث انتهى، إلاّ أنّه يحمل في نفس اللّحظة مخاطر الوقوع في السّلبيّة" [1]. ويصف "بورا" هذه الوضعيّة بقوله: "حين ينبري الشّعر لإدخال عوالم جديدة في مجال لا تقلّ عن قسوتهم في المجالات الأخرى، فقد رفضوا القافية وأشكال الشّعر المنتظم بحجّة أنّ القوافي قد استنفذت نفسها، وإنّ ترديدها لابدّ أن يكون مدعاة للملل وعدم الإخلاص وأنّ انتظام الشّعر يتنافى والمشاعر غير المنتظمة المشنّجة التي هي مشاعرهم".[2]

[1] نزيه أبو نضال، المرجع نفسه، ص222.

[2] المرجع نفسه، ص223.

من هنا ندرك أنّ علاقة الشّعر بالجماهير، أي علاقته بالمتلقّي، تتّصل بعمليّة التّغريب الفنّي، فلكون المتلقّي مازال يشدّ بالأشكال القديمة في نظم الشّعر وبالالتزامات الفنّيّة لبحور الشّعر وموسيقاه وقوافيه، لذلك كان من الضّروري أن نعيد الاتّصال المقطوع بين الشّعر الحديث الذي يحمل غاية التّجديد وبين القصيدة العربيّة القديمة التي تحمل التّراث الفنّي، وذلك لإعادة العلاقة بين الشّعر الحديث والجماهير إنّ القافية قيمة فنّيّة مثلما يقول الدّكتور "محمد غنيمي هلال": "القافية سلطان يفوق ما لنظائرها في اللّغات النّغم. وكما يقول الدكتور "ميشال عاصي": "النّغم الفولكلور العريق في مختلف الأعمال الإبداعيّة لكلّ شعب، وهذا الفولكلور يتطوّر معها باستمرار لأنّ التّطوّر هو سنّة الحياة وقاعدتها العامّة"".[1]

وتعتبر هذه النّغميّة الفولكلوريّة ألحانًا خارجيّة معروفة ومتداولة بين النّاس العوام، عكس النّغميّة في الشّعر الحديث، فهي موسيقى داخليّة لا خارجيّة، فمن هنا نطرح إشكالاً وهو كيف حقّق الشّعر الفلسطيني التّوازن الموسيقي بين القصيدة الملتزمة بالشّعر العمودي والقصيدة التي تحمل حركة التّجديد أي القصيدة الحديثة؟ أو بين التّراث الفنّي والمعاصر؟

[1] نزيه أبو نضال، المرجع نفسه، ص223.

الفرع الأول: الإيقاع الفنّي

أ- **القافية الموسيقيّة:** لقد اهتمّ العرب بالقافية منذ القديم، والدّليل على ذلك تعاريفهم للشّعر التي تركّزت على هذا العنصر، ومن بين هذه التّعريفات قول "قدامى بن جعفر": "أنّ الشّعر كلام موزون ومقفّى يدلّ على معنى".[1]

ويؤكّد أهميّة هذا العنصر كذلك وضرورة وجوده في الشّعر العربي "ابن سينا" في قوله: "لا يكاد يسمّى عندنا بالشّعر ما ليس بمقفّى".[2]

ونظرًا للأهميّة التي يُولِيها العرب للقافية، وضعوا لها بابين هما: "نعت القوافي" و"عيوب القوافي"، لكن بتحطيم الحداثة لبنية الوزن والبيت، كُسِر عمود القافية، ممّا أدّى إلى إلغاء الوظائف التّنظيميّة والتّوضيحيّة ليُؤَسِّس بدلها قاعدة لقافية متحوّلة قد تظهر متناوبة أو من مقطع لآخر، أو لا تلتزم بأيّ ترتيب، الأمر الذي يجعل الشّعراء يلجؤون غالبًا إلى القافية الدّاخليّة تدعيمًا لانسجام الإيقاع الدّلالي للنّصّ.

"ويحافظ "درويش" على قراراته الموسيقيّة بتصرّف ذكيّ، ويجعلها تعضد المناخ الدّرامي المكثّف، والحركة الغنائيّة السّريعة، والاعتماد على الصّوت الشّديد بتجسيد فعل الانهيار الذي يجد صداه الحزين في ألفاظه مرجعيّة هامّة،

---

[1] إبراهيم الرماني، المرجع نفسه، ص217.

[2] المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

وحركات الرّوي المضمومة الدّالّة على الفاعليّة المهزومة في سطور قصيرة تساعد على جريان الإيقاع".[1]

كنّا هناك، ومن هنا ستهاجر العرب

لعقيدة أخرى، وتغترب

قصب هياكلها

وعروشنا قصب

في كلّ مأذنة

حاوي، ومغتصب

يدعو لأندلس

أن حصرت حلب [2]

ويعود موضوع القافية في هذه النّقطة والذي نجده يتردّد بكثرة في أشعار "درويش" إلى تعلّقه الكبير بالإيقاع حيث يقول: "أنا من المقتصّين للوزن لأنّه يساعد على الإنشاء للإلقاء الشّعري الذي يساهم بدور فعّال في إيصال الدّلالة للقارئ".[3]

[1] إبراهيم الرماني، المرجع نفسه، ص218-219.

[2] محمود دريوش، الديوان، المرجع نفسه، ط8، ص142.

[3] إبراهيم الرماني، المرجع نفسه، ص219.

ولكي نجيب على كلّ التّساؤلات التي طُرِحت حول كيفيّة تعامل الشّعر الفلسطيني مع الإيقاع الفنّي ومع القافية، نقوم بدراسة قصيدة "العودة إلى كربلاء" ل "أحمد دحبور" والذي تأثّر به الشّاعر الفلسطيني "محمود درويش". يقول أحمد دحبور:

آت ويسبقني هواي

آت وتسبقني يداي

آت على عطشي، وفي زوادتي، ثمر النّخيل

فليخرج الماء الدّفين إليّ، وليكن الدّليل

يا كربلاء تلمّسي وجهي بمائل، تكشفي عطش القتيل

وترى على جرح الجبين أمانة تملي خطاي

وترى خطاي

قيل الوصول إليك معجزة،

وقيل الأرض مغلقة... [1]

بعد قراءتنا لهذه القصيدة، يتبيّن لنا بوضوح كيف أنّ أحمد دحبور قد حقّق انسجامًا موسيقيًّا في البناء الفنّي لقصيدته، إذ إنّ ما نلاحظه في هذه القصيدة أنّ الشّاعر لم ينقطع تمامًا عن القديم ولم يدخل مباشرةً في الحديث والتّغيير في الشّكل

[1] إبراهيم الرماني، المرجع نفسه، ص224.

الفنّي للقصيدة، وذلك من خلال مزجه لإيقاع الشّعر العربي القديم بإيقاعات الشّعر الحديث، ويظهر لنا ذلك جليًّا في تتابع القوافي تتابعًا فنيًّا دون إقحام، ومن خلال استخدامه لمفردات وتراكيب شعريّة مألوفة وبسيطة وفنّيّة في آن واحد.

تعترف النّاقدة "نازك الملائكة" بأنّ القافية قيد، وهذا من عيوبها، ولكنّها ترى أنّ العيوب يكون لها أحيانًا منافع عظيمة، فلو تأنّى الشّاعر "لوجد أشطرًا مقفّاة تنبعث من ذهنه فجأة انبعاثا سحريًّا غامضًا لا سبيل إلى تفسيره وسرعان ما يحسّ أنّه ليس هو الذي صنع هذا، وإنّما أبدعته قوى خفيّة كامنة في أعماقه".[1]

كما ترى نازك الملائكة أنّ ترادف القوافي في قصيدة ما يجعلنا نحسّ بأنّ الشّاعر مجهّز بعزيمة وذلك في شعر النّضال والمقاومة، فالقافية في رأيها قتال وقوّة، وتنزل على السّمع نزول الرّعود.

حاولت النّاقدة أن تؤكّد فكرة انبعاث القافية من "لا وعي" الشاعر، فقدّمت نموذجًا للشّاعر الفلسطيني "محمود درويش" في قصيدته "حبيبتي تنهض من نومها"

إنّ حبّي وموتي حقيقة

تبنّت بين عشب سطوح البيوت العتيقة

[1] علي يونس، النقد الأدبي وقضايا الشكل الموسيقي في الشعر الجديد، الهيئة المصرية العامة للكتاب، 1985، ص145.

واذكريني

كما تذكرين العناوين في فهرس الشّهداء

أنا صادقت أحذية الصّبية الضّعفاء

أنا قاومت كلّ عروس القياصرة الأقوياء

لم أبع مهرتي في مزاد الشّعار المساوم

لم أذق خبز النّائم

لم أساوم

لم أدقّ الطّبول لعرس الجماجم

وأنا ضائع فيك بين المراثي وبين الملاحم

بين شمسي وبين الدّم المستباح

جنّت عينيك حين تجمّد ظلّي

والأغاني اشتهت قائليها [1]

[1] محمود درويش، الديوان، ط8، المرجع نفسه، ص599-600.

لقد علّقت "نازك الملائكة" على هذا النّموذج، حيث ترى بأنّ عزيمة الشّاعر الصّارمة جعلته يحافظ على التّقفية فالشّعر على معرفة كاملة بهدفه، فالقافية هنا لا يشوبها ضباب، لأنّها واضحة.

وفجأة يتخلّى الشّاعر عن التّقفية في الأبيات الثّلاثة الأخيرة التي جعلها مرسلة، وتحاول النّاقدة أن تفسّر ذلك، فتجد المفتاح في آخر الأبيات المقفّاة وهو (وأنا ضائع فيك...) وبخاصّة في كلمة "ضائع" فهناك إذن ضياع، والشّاعر لم يعد يحسّ بعزيمته، وإنّما ضاع بين المراثي، رمز الحزن والملاحم، رمز البطولة، ثمّ تقول: "وما يكاد الشّاعر يحسّ بالضّياع حتّى تموت القوافي، ولا تعود تردّ على ذهنه وقلمه، وعدم وجود القافية في الأشطر السّائية –أي المرسلة– مظهر عملي للضّياع إنّه المعادل النّغمي للضّياع".[1]

وما كان حبّا

قيود تلد

سجون تلد

ضاف تلد

وما كان حبّا[2]

[1] علي يونس، المرجع نفسه، ص147.

[2] صلاح الصافوطي، المرجع نفسه، ص192.

"فيلغي هذا التّكرار الإيقاعي زمن القصيدة ويضعها داخل رمزها. وبهذا يجري التّأكيد أيضًا على جميع عناصرها". [1]

ب- الإيقاع الغنائي: وذلك في قصيدة "محمود درويش" فالشّاعر يغنّي غناءً حزينًا وبطيئًا مثلما يغنّي في هذا المقطع وهو سرحان:

وسرحان

ما قال جرحي قنديل زيت وما قال

صدري شبّاك بيت وما قال

جلدي سجّادة للوطن

وما قال شيئًا [2]

"هنا يستخدم الكثير من إمكانيّات الإيقاع في الجملة الشّعريّة، التّكرار الذي يمدّ السّطر الأوّل في الأسطر التي تليه، والقافية التي تحدث إيقاعًا داخليّا في المقطع و"الخاتمة الإيقاعيّة" التي تفتح المقطع على المقطع الذي يليه".[3]

[1] إلياس الخوري، المرجع نفسه، ص153.
[2] صلاح الصافوطي، المرجع نفسه، ص196.
[3] إلياس الخوري، المرجع نفسه، ص153.

ج- استخدام القافية: هناك قصيدة من قصائد درويش أين ينوّع فيها الشّاعر القافية، رغم أنّ هذه القصيدة "سرحان" هي أكثر القصائد اقتصادًا في استخدام القافية.

هناك القافية التي تختتم المقاطع، وهناك القافية داخل الجملة الشّعريّة الواحدة، وهناك الالتزام شبه التّقليدي للقافية:

يدان تقولان شيئًا وتنطفئان

ونعرف كنّا شعوبًا وصرنا حجارة

ونعرف كنت بلادًا وصرت دخان [1]

وهناك استخدام التّقفية النّهائية للمقطع، ولكن يترك السّطر الأخير مفتوحًا.

وسرحان يضحك في مطبخ الباخرة

يعانق سائحة والطّريق بعيد عن النّاصرة

وسرحان متّهم بالضّياع والعدميّة [2]

[1] صلاح الصافوطي، المرجع نفسه، ص179.

[2] المرجع نفسه، ص184.

الفرع الثّاني: التّفعيلة وموسيقى الألفاظ

إنّ الشّعر باعتباره شعر التّجديد، ليس مرتبطًا بالقافية فقط في موسيقاه، ولا ببعض الأساليب الفنّيّة والبلاغيّة المعروفة في تاريخ الشّعر العربي، ذلك لأنّ اختيار تفعيلة ما من بحر ما لا يتلاءم مع مناخ القصيدة ولا يحقّق الإيقاع الموسيقي، إذ أنّه لا يوجد قاعدة أو قانون فنّي في مجال التّفعيلة واختيارها لكي تكون مناسبة للحالة النّفسيّة للشّاعر إذ أنّ هذا الأخير يستطيع أن يجدّد التّفعيلة وأن يصل إلى إيقاعه الموسيقي بحسّه الموسيقي والإيقاعي واللّغوي، لكن من خلال قراءتنا للشّعر العربي نجد أنّ هناك بحورًا تتلاءم مع موضوعات أكثر من غيرها، مثل الرّثاء، والفخر والحماسة التي نجدها في بحور الكامل والطّويل والوافر، في حين نجد موضوعات نابعة من الانفعالات الرّقيقة تستعمل أبحر مجزوءة مثل: المتدارك والمتقارب.

"إنّ موسيقى الشّعر لا تحدّدها التّفعيلة فقط، وإنّما يحدّدها أساسًا قدرة الشّاعر على اختيار الكلمات الملائمة بما تحتويه من إيقاعات موسيقيّة وشحنات ذات دلالات تعبيريّة".[1]

إنّ الظّاهرة التي نلاحظها في الشّعر الجديد الذي هو الشّعر الحرّ هي التّشكيلات المختلفة لبحور الشّعر، وذلك ما نصّه كتاب "نازك الملائكة": "لا بدّ للشّاعر أن يفهم أنّ لكلّ بحر من بحور الشّعر تشكيلات مختلفة لا يمكن أن تتجاوز

[1] نزيه أبو نضال، المرجع نفسه، ص236.

في قصيدة واحدة، وإنّما ينبغي أن تستقلّ كلّ قصيدة بتشكيلة ما وان تمضي على ذلك لا تحيد عنه إلى آخر شطر فيها". [1]

يتحدّث هذا النّصّ على الالتزام الذي يجب على الشّاعر أن يلتزم به في قصيدته، أي أن يختار الشّاعر ضربًا واحدًا في كلّ القصيدة، لكن هناك من الشّعراء من يخرج عن هذه القاعدة، ولكنّها قاعدة صحيحة نسبيًّا والدّليل هو محمود درويش في أشطره هذه:

تستيقظين على حدود الغد	فعلن
تستيقظين الآن	مفعول
وتبعثرين السّاحل الأسود	فعلن
كالرّيح والنّسيان	مفعول
يا قبلة نامت على سكّين	مفعول
كبر الرّحيل	متفاعلان
كبر اصفرار الورد يا حبّي القتيل	مستفعلن [2]

[1] نازك الملائكة، قضايا الشعر المعاصر، ط1، دار العلم للملايين، ص ب1085، بيروت، 1981، ص21.
[2] المرجع نفسه، ص22.

"نجد في هذه الأشطر تجانسا بين الأشطر الخمسة الأولى، لأنّه اجتمع في الضّرب كلّ من فعلن وممدودها فعلان لتصبح مفعول، ثمّ نفر السّمع من إقحام الشّاعر للضّربين متفاعلان ومتفاعلاتن المرفّل، وبذلك انتقل السّمع من مفعول إلى متفاعلان وتشعرنا أنّه انتقال غير موسيقي".[1]

وكذلك كان الانتقال غير مقبول في قول "محمود درويش" نفسه:

لم نعترف بالحبّ عن كثب

فليغضب الغضب

نمشي إلى طروادة العرب

والبعد يقترب

لا تذكيرينا حين نفلت من يديك إلى المنافي الواسعة

إنّا تعلّمنا اللّغات الشّائعة [2]

نلاحظ في هذا المقطع أيضًا أنّ الشّاعر لم يلتزم بوحدة الضّرب، إذ أنّه انتقل من فعلن إلى مستفعلن، لذلك جاء السّمع حاصل بين ضربين "مع أنّ الشّعر للشّاعر

[1] نازك الملائكة، المرجع نفسه، ص22.

[2] المرجع نفسه، الصفحة فسها.

الموهوب محمود درويش، وشعره عادة مملوء بالموسيقى وهو قد يرقى رقوقه النّغم في قصائده".[1]

ومن الملاحظ أنّ النّاقدة ترى في موضع أنّ التّقفية في شعر النّضال والمقاومة تعطي إحساسًا بعزيمة قويّة، كما ترى في موضع آخر أنّ التّقفية توحي "بالعويل والأنين" كما في أبيات "درويش"، فهنا تقع النّاقدة في تناقض أي أنّها تنقض الرّأي السّابق الذي يجعل التّقفية تحمل لونًا معيّنًا من الإيحاء.

"وفي الحقيقة، فإنّ القافية كأيّة أداة موسيقيّة لها ألوان، شيء من الإيحاء، وأنّها تتضامن في ذلك مع الأدوات الأخرى، وكما لاحظت النّاقدة بحقّ، تختلف الأصوات المكوّنة للقافية ولا سيما الرّويّ".[2]

ومن هنا ندرك أنّ القصيدة تشير حين قراءة إيقاعها إلى أربع ملاحظات:

أ. **الإيقاع المرسل:** "وهو الذي يستند إلى المستوى الأسطوري وإلى الفعل، حيث لا زمن له... يأتي من تراكم الصّور داخل الأفعال، لذلك يبدو الإيقاع متواترًا وساكنًا في آن، يتوتّر من خلال جمله القصيرة، ويسكن من خلال عدم لجوئه إلى القافية المباشرة".[3]

---

[1] نازك الملائكة، المرجع نفسه، ص23.

[2] علي يونس، المرجع نفسه، ص148.

[3] إلياس الخوري، المرجع نفسه، ص152.

ب. **التّكرار:** هو عنصر يأخذ دلالة إيقاعيّة في الكثير من المقاطع، فهو يحمل غاية التّأكّد للحظة واحدة التي تتشظّى إلى مئات اللّحظات، فالتّكرار يعطي القصيدة رتابة متحرّكة، كما يحرّك الزّمن بأشكال شتّى ولكن بالالتزام بزمن واحد مثل في قصيدة محمود درويش يقول:

وما كان حبًّا

قيود تلد

سجون تلد

ضاف تلد

وما كان حبًّا [1]

"فيُلغي هذا التّكرار الإيقاعي زمن القصيدة ويضعها داخل رمزها، وبهذا يجري التّأكيد أيضًا على جميع عناصرها".[2]

ج- الإيقاع الغنائي: ويتجلّى ذلك في قصيدة محمود درويش، فالشّاعر يغنّي غناءً حزينًا وبطيئًا مثلما يغنّي في هذا المقطع:

وسرحان

ما قال جرح قنديل زيت وما قال

[1] صلاح الصافوطي، المرجع نفسه، ص192.

[2] إلياس الخوري، المرجع نفسه، ص153.

صدري شباك بيت وما قال

جلدي سجّادة للوطن

وما قال شيئًا [1]

" هنا يستخدم الكثير من إمكانيّات الإيقاع في الجملة الشّعريّة، التّكرار الذي يمدّ أسطر الأوّل في الأسطر التي تليه، والقافية التي تُحْدِث إيقاعًا داخليًّا في المقطع والخاتمة الإيقاعيّة التي تفتح المقطع على المقطع الذي يليه".[2]

د- استخدام القافية: هناك قصيدة من قصائد محمود درويش أين ينوّع فيها الشّاعر القافية رغم أنّ هذه القصيدة "سرحان" هي أكثر القصائد اقتصادًا في استخدام القافية.

هناك القافية التي تختتم المقاطع، وهناك القافية داخل الجملة الشّعريّة الواحدة، وهناك الالتزام شبه التّقليدي للقافية مثل:

يدان تقولان شيئًا وتنطفئان

ونعرف كنّا شعوبًا وصرنا حجارة

ونعرف كنتُ بلادًا وصرتُ دخان [3]

[1] صلاح الصافوطي، المرجع نفسه، ص196.
[2] إلياس الخوري، المرجع نفسه، ص153.
[3] صلاح الصافوطي، المرجع نفسه، ص179.

وهناك استخدام التّقفية النّهائيّة للمقطع، ولكن يترك السّطر الأخير مفتوحًا

مثل:

وسرحان يضحك في مطبخ الباخرة

يعانق سائحه والطّريق بعيد عن النّاصرة

وسرحان متّهم بالضّياع والعدميّة [1]

[1] صلاح الصافوطي، المرجع نفسه، ص184.

خاتمة

خاتمة:

يتضمّن هذا البحث دراسة تحليليّة لشعر "محمود درويش" شكلاً ومضموناً، من أجل الكشف عن مفهوم الثّورة وسماتها وأهدافها عند الشّاعر، على المستويين النّظري والتّطبيقي في الشّعر، وتبيّن لنا أنّه سار في تطوّره عبر مراحل ثلاث: تتمثل أوّلها في ما أنتجه الشّاعر في فترة ما بين 1960-1965، إذ أنّه تناول مأساة شعبه خارج الوطن بعد أن نفي، وداخله بعد ان رجع إلى وطنه وأرضه، وعبّر عن هذه المأساة والمعاناة بحزن وتوجّع في البداية، ثمّ انتقل إلى موقع أكثر إيجابيّة، موقع الغضب والتّمرّد على الواقع، كما تغنّى بالثّورات التّحريريّة في الوطن العربي والعالم قصد إثارة الحماس، لذا كان اهتمام الشّاعر في هذه المرحلة منصبًّا على المضمون بالدّرجة الأولى، حيث ظلّ يدور في الشّكل التّقليدي للقصائد العربيّة مع بعض المحاولات التّجديديّة من النّاحية الفنيّة، أمّا المرحلة الثّانية، فقد امتدّت حتّى 1971، عند خروج الشّاعر من الوطن، فانتقل محمود درويش إلى موقع الثّورة والمقاومة والتّصدّي للواقع والاحتلال، فتناول الشّاعر مواضيع هامّة بالنّسبة لقضيّة شعبه ومصيره، إضافة إلى ذلك موضوع الأرض والتّمسّك بها، وتحدّي القهر والقمع المسلّط على الشّعب، وبثّ روح الأمل والتّفاؤل الواعي لحركة التّاريخ، وقد اتّبعنا في هذه المواضيع الجديدة طرقًا وأساليب جديدة، انتقلنا بالقصيدة شيئًا فشيئًا من طابعها التّقليدي إلى الطّابع الجديد، استطاع الشّاعر الفلسطيني أن يرتفع باللّغة

من المستوى التّقريري الخطابي إلى مستوى الإيحاء، فقد أكسب الصّورة الشّعريّة دلالات رمزيّة، لعبت فيها الرّموز دورًا هامًّا في خدمة الهدف، وقد أثّر هذا التّجديد في أسلوب القصيدة وموضوعها على موسيقاها، فاعتمدت أغلب قصائد هذه المرحلة الموسيقى الدّاخليّة والبناء الجديد، مع الاحتفاظ ببعض السّمات التّقليديّة، ثمّ كانت المرحلة الثّالثة والأخير من مراحل تطوّر الشّعر عند محمود درويش وهي التي تقوم على ما أنتجه الشّاعر خارج الوطن، وقد انطلقت تجارب الشّاعر في هذه المرحلة من واقع جديد هو الواقع العربي الذي أحاط فيه بكثير من التّفاصيل المتّصلة بقضيّة شعبه ووطنه وقد اتّسمت الرّؤيا الشّعريّة عنده في هذه المرحلة، فقد ظهرت على مستوى الشّكل أساليب جديدة.

وقد ولّدت الظّروف والأحداث المأساويّة نوعًا من الاغتراب بين الشّاعر والواقع الذي يعيش فيه، وكانت النّتيجة سيطرة اللّغة الإيحائيّة والأساليب الرّمزيّة، فجاءت المعاني والصّور ملتفّة بكثير من الغموض، ونظرًا للهدف الذي كان يريد الشّاعر أن يصل إليه وهو التّجدّد المستمرّ وتجنّب الجمود والرّتابة، فظهرت القصيدة التي حقّقت قدرًا كبيرًا من الاتّحاد بين عناصرها: لغة وموسيقى ومعنى.

ونتمنّى أن نكون قد قدّمنا بعض اللّمحات الفنّيّة التي يستطيع بها الشّاعر أن يكشف في شعر ثوري رائد كهذا الشّعر تعبيرًا عن الهموم القوميّة وعذاب

وطموحات الشّعب، وعن معاناة إنسانيّة استطاع شاعر ما أن يجلوها لنا بأسلوبه وصوره ومجازاته الرّاقية.

قائمة المصادر والمراجع

قائمة المصادر والمراجع:

1) الكتب:

-إبراهيم الرماني، الغموض في الشعر العربي الحديث، ديوان المطبوعات الجامعية، بن عكنون، الجزائر، 1991.

-اسكندر نبيل رمزي، الاغتراب وأزمة الإنسان المعاصر، دار المعرفة الجامعية، الإسكندرية، 1988.

-إلياس خوري، دراسات في نقد الشعر، ط2، دار ابن رشد، 1981.

-جمال إبراهيم، الأعمال الكاملة، محمود درويش، الأجزاء الثلاثة، دار العوادي، 2015.

-حيدر توفيق بيضون، محمود درويش، شاعر الأرض المحتلة، ط 1، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، 1991.

-رجاء عيد، لغة الشعر، قراءة في الشعر العربي الحديث، منشأة المعارف بالإسكندرية، 1985.

-صلاح الصافوطي، ديوان محمود درويش، ط 2، المجلد1، دار العودة، بيروت، 1978.

-صلاح فضل، التحولات الشعرية العربية، ط 1، دار الآداب، بيروت، لبنان، 2002.

-عبد الحميد جيدة، الاتجاهات الجديدة في الشعر العربي المعاصر، ط 1، نوفل، بيروت، لبنان، 1980.

-عبد المالك مرتاض، بينة الخطاب الشعري، ط 1، دار الحداثة، لبنان، بيروت، 1986.

-عز الدين منصور، دراسات نقدية ونماذج حول بعض قضايا الشعر المعاصر، ط1، بيروت، لبنان، 1985.

-علي يونس، النقد الأدبي وقضايا الشكل الموسيقي في الشعر الجديد، الهيئة المصرية العامة للكتاب، 1985.

-فتحية محمود، محمود درويش ومفهوم الثورة في شعره، المؤسسة الجزائرية للطباعة، دار الضياء للطبع والنشر والتوزيع، القاهرة، 1987.

-محمد زكي العشماوي، الرواية المعاصرة في الأدب والنقد، دار النهضة العربية للطباعة والنشر، بيروت.

-محمد لطفي اليوسفي، في بنية الشعر العربي المعاصر، سراس للنشر، تونس، 1985.

-محمود درويش، الديوان، ط5، دار العودة، بيروت، 1977.

-محمود درويش، الديوان، ط8، دار العودة، بيروت، لبنان، 1981.

-مسعد بن عيد العطوي، الغموض في الشعر العربي، ط2، 1980.

-نازك الملائكة، قضايا الشعر المعاصر، ط1، دار العلم للملايين، ص ب 1085، بيروت، 1981.

-نزيه أبو نضال، جدل الشعر والثورة، ط 1، المؤسسة الجزائرية العربية للدراسات والنشر، 1979.

-ياسين أحمد فاعور، الثورة في شعر محمود درويش، دار المعارف للطباعة والنشر، سوسة، تونس، 1989.

2) الرسائل الجامعية:

-عادل حسين، مفهوم القضية الفلسطينية في شعر محمود درويش، مذكرة شهادة ليسانس في اللغة العربية وآدابها، جامعة سعد دحلب، البليدة، 2004-2005.

-عبد الله فلاح الرشيدي، رسالة الماجستير في الأدب، قسم اللغة العربية وآدابها، جامعة مؤتة، الأردن، 2008.

3) المقالات والجرائد:

-محمود درويش: حالة حصار، جريدة اليوم، ركن اليوم الأدبي، 2002.

الفهرس

الفهرس:

مقدمة: ..... أ

الفصل الأول: مراحل تطور الشكل الفني عند محمود درويش

الفرع الأول: المرحلة الأولى 6

الفرع الثاني: المرحلة الثانية (المرحلة الانتقالية 1965-1970) 9

الفرع الثالث: المرحلة الثالثة (مرحلة الشكل الجديد) 14

- مستويات اللغة:

1- الحلم: 19

2- التضاد: 21

3- اللغة ذات الطبيعة الإيقاعية الحادة: 22

الفصل الثاني: اللغة الشعرية 26

الفرع الأول: ظاهرة الغموض في الشعر العربي الجديد 37

الفرع الثاني: ظاهرة الاغتراب في شعر محمود درويش

الاغتراب لغة: 43

الاغتراب اصطلاحا: 43

أبعاد الاغتراب:

البعد الحسي: 44

البعد القيمي: 44

البعد الميتافيزيقي: 44

- على مستوى اللغة المفردة: 44

الفصل الثالث: الصورة الفنية في شعر محمود درويش 56

الفرع الأول: الإيقاع الفني

أ- القافية الموسيقية: 60

ب- الإيقاع الغنائي: 66

ج- استخدام القافية: 67

الفرع الثاني: التفعيلة وموسيقى الألفاظ 68

أ- الإيقاع المرسل: 71

ب- التكرار: 72

ج- الإيقاع الغنائي: 72

د- استخدام القافية: 73

خاتمة: 76

قائمة المصادر والمراجع: 79

الفهرس: 83