وزارة التعليم العالي والبحث العلمي
جامعة ديالى
كلية التربية للعلوم الإنسانية
قسم اللغة العربية

مطولات محمود درويش الشّعريّة

(دراسة نقديّة)

رسالة تقدّم بها الطالب

معتز قاسم إبراهيم

إلى مجلس كلية التربية للعلوم الإنسانيّة – جامعة ديالى ، وهي جزء من متطلبات نيل درجة الماجستير في اللغة العربية وآدابها

بإشراف

الأستاذ الدكتور

خليل إبراهيم عبد الوهاب

١٤٣٤ هـ ٢٠١٣م

الإهداء

إلى... من غرس في نفسي روح التحدي وغرس في قلبي حبَّ العلم منذ نعومة أظافري ... والدي .

إلى ... التي غمرتني حنانا ومحبّة ... والدتي .

إلى... من كان تشجيعهم ودعمهم لي شمعة أنارت دربي ... إخوتي .

إلى ... كلِّ من وقف إلى جانبي في مشواري الدراسي .

أهدي ثمرة جهدي

معتز

بسم الله الرحمن الرحيم

اقرار المشرف

أشهد أنّ إعداد هذه الرسالة الموسومة بـ **(مطولات محمود درويش الشعريّة – دراسة نقديّة)** والمقدمة من قبل طالب الماجستير **(معتز قاسم إبراهيم)** قد جرت بإشرافي في كلية التربية للعلوم الإنسانية – جامعة ديالى ، وهي جزء من متطلبات نيل درجة الماجستير في اللغة العربية وآدابها .

التوقيع /

الاسم أ. د . خليل إبراهيم عبد الوهّاب

التاريخ / / ٢٠١٣م

توصية رئيس القسم :

بناء على التوصيات المتوافرة أرشح هذه الرسالة للمناقشة .

التوقيع /

الاسم : م.د محمد عبد الرسول سلمان

رئيس قسم اللغة العربية

التاريخ / / ٢٠١٣م

المُقــدّمة

التمهيد

مفهوم المطولات في النقد العربي قديماً وحديثاً

الفصل الأول

بواعث الإطالة في شعر محمود درويش

المبحث الأول : الباعث النفسي .

المبحث الثاني : الباعث الوطني .

المبحث الثالث : الباعث الفكري التأملي .

الفصل الثاني
أنواع المطولات في شعر محمود درويش

المبحث الأول : القصيدة المُركّبة .

المبحث الثاني : القصيدة السِّرديِّة .

الفصل الثالث

السِّمات الفنية في مطولات محمود درويش

المبحث الأول : العنونة في المطولات .

المبحث الثاني : البناء المقطعي .

المبحث الثالث : التِّكرار .

المبحث الرابع : التِّدوير .

الخاتمة

المصادر والمراجع

Abstract

Ministry of Higher Education
and Scientific Research
Diyala University
College of Education for Human Science
Department of English Language

Mtolat poetry of Mahmoud Darwish (Critical study)

Message presented by the student

Mutaz Qasim Ibrahim

To the Board of Education for the Humanities - University of Diyala , which is part of the requirements of a master's degree in Arabic Language and Literature

Supervision

Prof. Dr.

Khalil Ibrahim Abdul Wahab

1434 2013

المحتـــويـــات

الصفحة	المـوضـوع
١ ــ ٥	المُقدَّمة
٦ ــ ١٧	التمهيد : مفهوم المطولات في النقد العربي قديماً وحديثاً
١٨ــ ٦٤	الفصل الأول : : بواعث الإطالة في شعر محمود درويش
٢١ــ ٣٥	المبحث الأول : الباعث النفسي
٣٦ـ ٤٩	المبحث الثاني : الباعث الوطني
٥٠ـ ٦٤	المبحث الثالث : الباعث الفكري التأملي
٦٥ ـ ١١٧	الفصل الثاني : أنواع المطولات في شعر محمود درويش
٦٨ـ ٩١	المبحث الأول : القصيدة المركبة
٩٢ ـ ١١٧	المبحث الثالث : القصيدة السردية
١١٨ ـ ١٩٧	الفصل الثالث : السمات الفنية في مطولات محمود درويش
١٢٢ ـ ١٢٧	المبحث الأول : العنونة في المطولات
١٢٨ ـ ١٤٤	المبحث الثاني : البناء المقطعي
١٤٥ ـ ١٧٤	المبحث الثالث : التكرار
١٧٥ ـ ١٩٧	المبحث الرابع : التدوير
١٩٨ ـ ٢٠٠	الخاتمة
٢٠١ ـ ٢١٧	المصادر والمراجع
A - c	Abstract

بِسمِ الله الرّحمنِ الرّحيمِ

الحمد لله ربِّ العالمين والصلاة والسلام على سيِّد المرسلين محمد (صلّى الله عليه وسلّم) ، وعلى آله وصحبه وسلّم .

الشعر واحد من فنون القول المحببة لدى العرب على مرِّ السنين ، ظهر عبر الحقب الزمنية المختلفة شعراء فرضوا صوتهم على الساحة العربية والعالمية ومنهم الشاعر محمود درويش ، ولم تأت المكانة التي أحتلها الشاعر من فراغ ، بل هي نتيجة الموهبة التي تمتع بها ، والتي ميزت تجربته الشعرية بعدِّها واحدة من الشعريات العربية التي انبثقت للوجود في ظلِّ التحديات الذي تواجه الشاعر والشعب الفلسطيني على السواء ، فالتجربة الشعرية الدرويشية تجربة متميزة في توجهها الفني ، وهي لا تقتصر على نوع محدد من أنواع القصيدة ، بل غالباً ما تنحو إلى التجديد والإضافة إلى الأساليب المتعارف عليها مما بعث على تعدد الدراسات حول هذا الشاعر ونتاجه الشعري ، إلا أنّه على الرغم من تعدد هذه الدراسات فأنّه يبقى مجالٌ للبحث والتقصي فيه ، فالشعر عند درويش في تنامٍ مستمر وصياغة متعددة في كل قصيدة من قصائده العديدة ، ومن هذه الأنماط ما وجد بعد رحلة اجتازت مرحلة الطفولة أو كادت وهي مرحلة كتابة المطولات ، وهي تشكّل نمطاً متميزاً في تجربته الشعرية ، وتعكس – في الوقت نفسه – الموهبة التي امتاز بها الشاعر والنضج الفني والفكري الذي وصلت إليه قصائده في مرحلة لاحقة من تجربته الشعرية ، وهي قصائد تتميز بخصائص فنية تعطي المبرر الكافي لوضعها تحت منظار الدرس النقدي ، من هنا يصبح عنوان الدراسة (مطولات محمود درويش الشعرية) .

وإضافة كلمة (الشعرية) للعنوان ما هو إلا محاولة تحديد الدراسة بالمطولات الشعرية فقط ، إذ ترد لدى الشاعر أعمالٌ نثرية مطولة متمثلة بأكثر من تأليف نثري منها على سبيل المثال لا الحصر (ذاكرة للنسيان – في حضرة الغياب) وغيرها من الأعمال النثرية التي تقترب لغتها بدورها من لغة الشعر ، لذلك سيكون إضافة كلمة (الشعرية) ضرورة لابدَّ منها للتعريف بهذه المطولات.

وإذا كان الركون إلى منهج نقدي مسبق ليس من سمات هذا البحث ، فإنّ العينة الشعرية المتمثلة بهذه المطولات هي التي ستعطي الصورة النهائية للمنهج المتبع في هذا البحث ، لذا فقد كان المنهج التحليلي هو المنهج المتبع في هذه الدراسة للوقوف على البنى الفنية والآليات التي شملتها هذه المطولات وأثر الواقع والحياة على التعبير الشعري لدى الشاعر، من هذا تصبح المطولات الشعرية لدى شعراء القصيدة المعاصرة ومنهم محمود درويش مجالاً للدرس النقدي والإسهام في بيان التوجه الذي سلكته مثل هذه القصائد في ظلِّ التطور الفكري والفني لدى الشاعر العربي المعاصر .

والاقتصار على قصائد شاعر معاصر واحد لا يضعف الدراسة قدر ما يعطي مجالاً أوسع وأشمل للإحاطة بمثل هذا النتاج الشعري لدى شاعر مثل محمود درويش ، ويمكن أن تشكّل دراسات لاحقة متمثلة في البحث عن مدى تأثر الشعراء بعضهم بالبعض الآخر في مجال المطولات ونقاط الاشتراك والتميز لدى بعضهم من دون الآخر، دراسة نقدية ترفد المكتبة العربية بجوانب متميزة من البحث .

أمّا الصعوبات التي واجهت البحث فهي عديدة كان أبرزها صعوبة الحصول على بعض المصادر التي تناولت شعر الشاعر بالدراسة والتحليل إمّا لكونها غير متوفرة في المكتبات العراقية أو بسبب قلة عدد طبعات هذه الكتب ومثال ذلك كتاب (مجنون التراب) لشاكر النابلسي ، الذي يعدُّ كتاباً مهماً في تناول شعر محمود درويش وغيره من الكتب والمقالات التي تفيد البحث من قريب أو بعيد ، إضافة إلى صعوبات أخرى متمثلة في أنّه لا يمكن التوصل إلى نتائج حتميّة من اللحظة الأولى لمعاينة النصوص ، بل يمكن أن يكون البحث وتفكيك المطولات مجالاً للتوصل إلى نتائج أكثر دقة وموضوعية لما فيها من ثراء فني وفكري، وهو ما يستدعي وقت أطول للبحث ، لاسيما ونحن نتعامل مع مطولات تبلغ بعضها ديواناً كاملاً إلا أنّه مع الصبر والعمل الجاد تتذلل كل تلك الصعاب .

ولم يقم البحث إلا على منهجيّة متبعة منذ بدء الدراسة والكتابة ، إذ كان من نتاج هذه القراءة المتعنة للمطولات وبالاستناد إلى ما سبق من دراسات سواء تلك التي عنيت بالمطولات في الشعر العربي عامةً أو في الشعر العراقي المعاصر خاصة ، فقد استقر الرأي على وضع خطة تشمل تمهيدا وثلاثة فصول وخاتمة .

تناول البحث في التمهيد مفهوم المطولات في النقد العربي قديماً وحديثاً ، في محاولة لإلقاء نظرة حول المصطلح ومدى ثباته واتفاق النقاد حول هذا المصطلح في محاولة ـ من جانب آخر ـ وضع تحديد افتراضي للمطولات عموماً ولاسيما مطولات محمود درويش ، من خلال الاستقراء المعمق لمثل هذه المطولات .

في الفصل الأول يشكّل الواقع وما يتمخض عنه من مواقف وطنية أو معاناة وألم أو خلاصات حياتية باعثاً في إطالة بعض القصائد ، فكان هذا الفصل يشتمل على ثلاثة مباحث ، تناولت في المبحث الأول الباعث النفسي ، وفي المبحث الثاني الباعث الوطني ، أمّا المبحث الثالث والأخير فكان من نصيب الباعث الفكري التأملي .

أمّا الفصل الثاني فقد تركز البحث فيه عن أنواع المطولات في شعر محمود درويش ، فمن خلال الاستقراء والتمعن فيها نستشف نوعين منها ، وهي تمثل توجه القصيدة العربية المعاصرة عامة ولاسيماً قصائد درويش وجهة أخرى ، غير تلك القصيدة المتعارف عليها قبل مرحلة الريادة ، فكانت هذه القصيدة تشمل نوعين هما : القصيدة المُركّبة والقصيدة السرديِّة .

وفي الفصل الثالث كانت السمات الفنية للمطولات في شعر محمود درويش عنوانا لهذا الفصل ؛ لما تشكّله من أهمية في بنية النص الشعري عموما لاسيما الطويل منه ، وهو يتفرع إلى أربعة مباحث ، يتضمن المبحث الأول العنونة في المطولات ، والمبحث الثاني يتناول البناء المقطعي في المطولات ، والمبحث الثالث يتناول التكرار بأنواعه كافة اللفظي والمعنوي ، إمّا المبحث الرابع من هذا الفصل فكان من نصيب التدوير ، وستكون الخاتمة لاحقة لهذه الفصول بعدّها خلاصة البحث وأهم النتائج التي توصل إليها .

والواجب في النهاية يحتمُّ عليَّ أن أتقدمَّ بالشكر إلى كلَّ من مدَّ لي يد العون في سبيل إتمام هذا البحث، فأخصُّ بالشكر أولاً أستاذي المشرف على الرسالة الأستاذ الدكتور خليل إبراهيم عبد الوهاب والذي لم يبخل بوقته وجهده من أجل إتمام هذا العمل ، كما أخصُّ بالشكر كلاً من أستاذي في رحلة طلب العلم الأستاذ المساعد الدكتور علي متعب جاسم الذي لم يبخل عليّ بمعلومة أو توجيه طوال مدة كتابة الرسالة ، والأستاذ المساعد الدكتور سعيد عبد الرضا خميس ، كما اشكر زملاء الدراسة جميعاً من دون استثناء ، وفي الختام أرجو أن كون قد وفقت في الإلمام بجوانب هذا الموضوع ، وأني قد قدمت شيئاً مفيداً للمكتبة العربية ، فالكمال غاية لا تدرك إذ إنَّ الكمال لله وحده ، راجياً من الله تعالى العون والتوفيق .

الباحث

أولاً : دلالة المصطلح في النقد القديم :

عند الحديث عن المطولات الشعرية لابدَّ لنا من البحث في التراث النقدي القديم ؛ كي تكتمل الصورة حول مفهوم هذه الشكل من القصائد ، فالنقد العربي لم يفته الحديث عن القصيدة سواءٌ أكانت قصيرة أم طويلة ؟ وكانت له آراء متباينة نابعة من استقراء النماذج الشعرية في أحيان ، وغلبة المعايير التقليدية في أحيان أخرى ، فهم – النقاد – لم يقفوا على تعريف جامع مانع يوضح مفهوم القصيدة ، ولم يجزموا بعدد الأبيات التي تتميز في ضوئه القصيدة عن المقطوعة والأرجوزة ، فصاحب اللسان يورد تحت مادة (قصد) قوله ((وقال أبو الحسن الأخفش ، وليست القصيدة ألا ثلاثة أبيات ، قال ابن جني : وفي هذا القول من الأخفش جواز ؛ وذلك لتسميته ما كان على ثلاثة أبيات قصيدة ، والذي على العادة أن يُسمّى ما كان على ثلاثة أبيات أو خمسة عشر قطعة ، فأمّا ما زاد على ذلك فإنّما تُسمّيه العرب قصيدة)) [(١)].

ويذهب ابن رشيق غير هذا المذهب في قوله : ((وقيل إذا بلغت الأبيات سبعة فهي قصيدة ، ولهذا كان الايطاء بعد غير معيب عند أحد من الناس ، ومن الناس من لا يعدُّ القصيدة إلا ما بلغت العشرة وجاوزها ولو ببيت واحد ، ويستحسنون أن تكون وترا)) [(٢)] .

فنحن إذن إزاء أنماط من القصيدة القديمة ، فمثلما توجد القصيدة القصيرة والمقطوعة توجد المطوّلة ، وما أمر المعلّقات ببعيد عن هذا ، فقد أصبحت أنموذجا يحتذى به في الشعر العربي القديم ، وربما كان اكتساب القصيدة لهذا الطول له ما

---

(١) لسان العرب ، مادة (قصد) : ابن منظور ، دار صادر – بيروت – ١٩٥٦ ، ٣ / ٣٥

(٢) العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده ، ابن رشيق القيرواني (ت ٤٥٦ هـ) ، تحقيق : محمد محيي الدين عبد الحميد ، ط ٤ – دار الجيل – بيروت – ١٩٧٢ ، ١ / ١٦٤ .

يبرره ، منها تعدد اللوحات والمقاطع داخل النص الشعري ، والذي بدره أدّى إلى إطالة القصيدة مع الحفاظ على الغنائية الفردية فيها [١] .

لم يكن الجانب الفني في القصيدة السبب الوحيد في إطالتها ، بل تكمن وراء هذه الإطالة عدة أسباب – كان قد ألتفت إليها النّقاد العرب أنفسهم ، فالشاعر وهو ينظم قصيدته لابدَّ وأن يكون وراءه دافعٌ يحفزه على النظم والإطالة ، كأن يكون دفاعاً عن القبيلة أو لمدح سيدٍ ما أو شريف أو لترهيب عدو أو لإصلاح ذات البين، كلُّ هذه الأسباب تجعل الشاعر يطيل في القول والتفصيل في الجزئيات بما ينسجم وتلك المناسبة ،((فالإطالة تستحبُّ عند الاعذار والإنذار والترهيب والترغيب والإصلاح بين القبائل كما فعل زهير والحارث بن حلزة ومن شاكلهما، وإلا فالقِطعُ أطير في بعض المواضع)) [٢] .

والمعلقات – كونها استوت أنموذجا متكاملاً – كانت ذات أثر فيمن نظم من الشعراء اللاحقين فلم يخرجوا عن هذا النمط الشعري إلا في حقب متأخرة من العصر العباسي [٣] ، إذ يعتقد بأن في الإطالة إجادة ومكسبة للمنزلة الرفيعة ، فـ ((المطيل من الشعراء أهيب في النفوس من الموجز وإن أجاد)) [٤] .

لكن على الرغم من الطول الذي اكتسبته القصيدة العربية القديمة إلاّ أنّها ظلّت محتفظةً بغنائيتها ، فهي تُعبّر عن رؤية فردية ذاتية تخصُّ الفرد الشاعر لا القضايا العامة في أكثر الأحوال [٥] ، لكن السؤال الذي يسئل هنا : ما المعايير التي استند إليها النقد في عدِّ هذه القصائد مطولات ؟

---

(١) ينظر : كتاب الصناعتين (الكتابة والشعر) ، أبو هلال العسكري (ت ٣٩٥ هـ) ، تحقيق : علي محمد البجاوي ومحمد أبو الفضل إبراهيم ، ط١ – دار إحياء الكتب العربية – القاهرة – ١٩٥٢ ، ١٦٤ .

(٢) العمدة : ١ / ١٦٢ .

(٣) المصدر نفسه : ١ / ١٦٨ .

(٤) المصدر نفسه : ١ / ١٦٣ .

(٥) الأصول الدرامية في الشعر العربي ، د . جلال الخياط ، ط ١ – دار الرشيد للنشر – بغداد – ١٩٨٢ ، ٥ .

إنّ إلقاء نظرة في كتب الاختيارات مثل (المفضليات) [١] و (الاصمعيات) [٢] وكتاب (شرح المعلقات السبع الطوال الجاهليات لابن الانباري) [٣] وكتاب (جمهرة أشعار العرب لأبي زيد القرشي) [٤] ، تبين لنا أنّ المعيار الأبرز في اختيار هذه المطولات كان المعيار الشكلي المتضمن طول القصيدة ، والذي كان – من جانب آخر – سبباً في تأخر شعراء وتقدّم آخرين ، فالشاعر الأسود بن يعفر ما تأخر عن أصحاب مرتبته إلا بسبب اقتصاره على مطولة واحدة ((لو شفعها بمثلها كان المُقدّم على مرتبته)) [٥] ويذهب إلى ذلك ابن سلام في أحكامه النقدية ، والأمرُ نفسه ينطبق على الشاعر طرفة بن العبد ، فقد تأخر عن الأعشى – عند ابن قتيبة – ((لأنّه أكثر عدد طوال جياد)) [٦] ، إلا أنّه يبقى للمضمون حضورٌ عند بعضهم الآخر من النقاد ، فحازم القرطاجني يَعدُّ (القصد) المضمون ، أساس طول القصيدة أو قصرها فيقول : ((إنّ الطول يعود لمقصد الشاعر فيقول في هذا

---

(١) المفضليات ، المفضل بن محمد بن يعلى الضبي ، تحقيق وشرح : أحمد محمد شاكر وعبد السلام محمد هارون ، ط٦ – دار المعارف – مصر – ١٩٦٤ .

(٢) الاصمعيات ، أبي سعيد عبد الملك بن قريب بن عبد الملك الأصمعي (ت ٢١٦ هـ) ، تحقيق : أحمد محمد شاكر وعبد السلام محمد هارون ، ط٢ – دار المعارف – مصر – ١٩٦٤ .

(٣) شرح المعلقات السبع الطوال الجاهليات ، ابن الانباري ، تحقيق : عبد السلام محمد هارون ، ط١ – دار المعارف – مصر – ١٩٦٣ .

(٤) جمهرة أشعار العرب ، أبو زيد القرشي ، تحقيق : علي محمد البجاوي ، ط١ – دار النهضة – مصر – ١٩٦٧ .

(٥) طبقات فحول الشعراء ، ابن سلام الجمحي (ت ٢٣١ هـ) ، تحقيق : محمود شاكر ، ط٢ – القاهرة – ١٩٧٤ ، ١٤٧ .

(٦) الشعر والشعراء ، ابن قتيبة (ت ٢٧٦ هـ) ، تحقيق : أحمد محمد شاكر ، ط ٢ – القاهرة – ١٩٦٦ ، ١١٨ .

الجانب ما يقصد فيه التقصير ، ومنها ما يقصد فيه التطويل ، ومنها ما يقصد فيه التوسط بين الطول والقصر)) [١] .

وإذا كان الطول السمة الأبرز في اختيار القصائد الجياد وعدّها مطولات شعرية ، فان هذا الطول المتمثل بعدد الأبيات ظلّ محل خلاف ، فلم يُعرف على وجه التحديد الكم العددي الذي يجعل من القصيدة طويلة أو قصيدة قصيرة ، فأغلب الآراء تجعل من المعلقات مطولات شعرية ،وبما أن أقصر مطولة – وهي مطولة عبيد بن الأبرص – يبلغ عدد أبياتها (٤٧) بيتاً ، فقد عدوا القصائد التي تزيد على هذا العدد مطولات وهذا الحكم نفسه الذي نجده عند بعض الباحثين المعاصرين في دراساتهم للمطولات ، وذهب آخرون منهم يونس السامرائي إلى أن المطولة هي ما زادت على ثلاثين بيتاً ، مستندا في رأيه هذا إلى إحصائية أجراها على ديوان شاعر إسلامي ألا وهو الفرزدق [٢] ، وهناك من يذهب إلى جعل المطولات الشعرية ما زاد على (٥٠) بيتاً أو ما زاد على المئة شطر شعري من شعر التفعيلة في القصيدة المعاصرة [٣] .

ثانياً : دلالة المصطلح في النقد الحديث :

إنّ مفهوم القصيدة لم يعد هو نفسه المتعارف عليه في النقد القديم ، وإنّما أصبح الحجم أو الطول عنصراً مهماً ، وهو ليس هاماً بذاته ، ((وإنّما بمقدار ما يجعل بالإمكان الزيادة في التوشيج والتوتر ورحابة العمل ، وإنّ القصيدة الطويلة

---

(١) منهاج البلغاء وسراج الأدباء ، حازم القرطاجني ، تقديم وتحقيق : محمد الحبيب ابن الخوجة ، ط٢ – دار الغرب الإسلامي – بيروت – ١٩٨١ ، ٣٠٣ .

(٢) ينظر : أبحاث في الشعر العربي ، د . يونس السامرائي ، ط١ – بيت الحكمة – جامعة بغداد – ١٩٨٩ ، ١٦ .

(٣) ينظر : البنيات الأسلوبية في مطولات الشعر العربي الحديث ، كمال عبد الرزاق صالح العجيلي ، أطروحة دكتوراه ، جامعة بغداد – كلية الآداب – ١٩٩٥ ، ٣٢ .

اليوم يجب أن تؤدي بدورها مقابل ما تستغرقه من مدى أكثر مما كانت تفعله في الماضي)) [١] .

لقد شغلت المطولات النقد الحديث مثلما شغلت النقد القديم ، فمن بحث أمر هذا النمط من القصائد الناقد (هربرت ريد) [٢] ، الذي يرى أن أكثر الشعراء يطمح لنظم مطولات ، وهو يجد ((أن مجرد الطول لا يجعل من القصيدة عملاً شعرياً ضخماً ، فالفرق بين القصيدة الطويلة والقصيدة القصيرة فرق في الجوهر أكثر منه في الطول ، وهذا الاختلاف يثير مشكلة الغنائية)) [٣] ، أي إنّ المضمون هو الذي يستدعي الامتداد والتواصل في القول الشعري ، من غير تكرار الفكرة الواحدة إلا في بعض مطالع المقاطع والتي تصبح حاجة لازمة لتأكيد الفكرة في أحيان وجعلها لازمة انتقالية في مطالع مقاطع القصيدة في أحيان أخرى ، فالطول هو الذي يميز عملاً شعرياً عن آخر في بعض الأحيان ، وهذا الطول نابع من المضمون وليس مفروضاً على المضمون من أجل التزيين والزخرف .

وفي المقابل نجد من النقاد من رفض ما يسمى بـ (القصيدة الطويلة) ، فهذا الشاعر والقاص (إدغار ألن بو) يعدّها كذبة مفتعلة ، إذ يرى ((أن القصيدة لا علاقة لها بالعقل أو الوعي إلاّ بصورة جانبية ، وهي لا تهتمُّ إطلاقا بالواجب أو الحقيقة ، وهو يدعو إلى الإيجاز في كتابة الشعر ، وكان يدعو إلى القصيدة التي يستطيع القارئ أن يقرأها في جلسة واحدة ، إنّه يرمي القصيدة الطويلة بالتناقض ؛ لأنّها لا تحقق هدفها وهو السمو بالروح لفترة من الوقت ، إنّه يقول : إنّ القصيدة

---

(١) نظرية الأدب ، أوستن وارين ، رينيه ويلك ، ترجمة : محيي الدين صبحي ، مراجعة : د . حسام الدين الخطيب ، ط٣ – مطبعة خالد الطرابيشي – ١٩٧٣ ٢٥٧ .

(٢) سنتطرق لبعض آراء النقاد الغربيين والتي تأثربها بعض من النقاد العرب فكان لها أثر واضح لما ذهب إليه هولاء في نقدهم للمطولات الشعرية .

(٣) نقلاً عن الشعر العربي المعاصر (قضاياه وظواهره الفنية والمعنوية) ، د . عز الدين إسماعيل ، ط٣ – دار العودة – بيروت –١٩٨١ ، ٢٤٦ .

الطويلة تفتقر إلى الوحدة ، وهو في الوقت نفسه يعتقد أنّ قصائد هوميروس وملتون إن هي إلا سلسلة من القصائد القصيرة)) [١] .

إلا أن هذه النظرة في أغلب الأحيان يشوبها شيء من عدم الدقة في الحكم على أعمال طويلة فرضت نفسها على الساحة الشعرية سواء من ناحية الإبداع الشعري أو من ناحية التلقي وما تثيره في المتلقي ، فهو ينظر إلى القارئ نفسه ولا ينظر إلى العمل الإبداعي ، فقد يشعر القارئ بلذة جمالية موضوعية تتحقق إذا ما قرأ المطولة على شكل دفعات متتابعة، وهذا ما ذهب إليه الناقد فنسنت في رده على رأي أدغار ألن بو [٢] .

لم تبقَ النظرة إلى الطول هي الأساس في الحكم على القصيدة بأنّها طويلة أو قصيرة مثلما وجدنا عند الناقد هربرت ريد ، بل اتجهت أنظار النقاد والشعراء إلى سمات أُخرى تمثّل البناء الحقيقي للمطولة ، فهذه السمات تتجلى وتتصل اتصالاً وشيجاً ببنائها الفني الذي نجد فيه أنه ينأى بنفسه عن الغنائية التقليدية وينحو منحى دراماياً وينفتح على الأجناس الأدبية الأخرى من خلال توظيف التقنيات المعاصرة وأدوات البناء الجديدة التي تركز على الرؤية والتجربة المتكاملة وتوظف الشكل لتحقيق تلك الغاية [٣] .

ودرجة الإفادة من تلك التقنيات اختلفت باختلاف المراحل التي مرّت بها القصيدة العربية ، فشعراء مرحلة ما قبل الرواد وإن كانوا قد فطنوا إلى مثل هذا التوظيف الفني إلا أنه بقي في أغلب الأحيان غير منسجم مع الحالة الشعورية التي يحسها الشاعر [٤] ، على الضد مما نجده في تجارب شعراء القصيدة المعاصرة ، فهم

---

(١) ادغار ألن بو القصصي والشاعر ، فنسنت بورانيللي ، ترجمة : عبد الحميد حمدي ، مراجعة : أحمد خاكي ، ط١– دار النشر للجامعات المصرية – القاهرة – د . ن ، ١٤٠

(٢) المصدر نفسه : ١٠٢ .

(٣) ينظر : الشعر العربي المعاصر ، د . عز الدين إسماعيل: ٢٣٩ – ٢٥١ .

(٤) ينظر : إشكالية الحداثة ، د . ستار عبد الله ، ط١ – رند للطباعة والنشر –دمشق – ٢٠١٠ ، ٢٨ .

يحاولون الابتعاد – قدر الإمكان عن الذاتية الفردية والتعبير عن قضايا عامة شمولية برؤيا الشاعر نفسه .

أمّا أسباب تبني الشعراء لهذا النوع من القصائد فيختلف فيها النقاد ، إذ أن الآراء مختلفة باختلاف نظرة كل واحد منهم إلى طبيعة العمل الشعري نفسه وتأثره بالعوامل الخارجية وقدرة الشاعر نفسه ، وأول هذه الآراء – وهو ذو تأثير كبير في ظهور هذا اللون في الشعر العربي المعاصر من وجهة نظرنا – ألا وهو تأثر الشعراء العرب بنمط المطولة عند الغربيين ، فالمطولات الشعرية عُرِفت في الشعر العربي القديم حتى إلى حقبة زمنية قريبة من شعر الرواد ، إلا أن هذا النمط من القصائد يختلف عن ذاك ، فـ ((القصيدة الطويلة في الشعر المعاصر أخذت تعمل في خفاء لتدخل نوعاً شعرياً جديداً في الشعر العربي لم يعرف فيه من قبل هو شعر الفكرة ، فلم يُعد مفهوم الشعر أنّه مجرد مشاعر ، بل أصبح – كما يقول الشاعر ريلكه – خبرات إنسانية وتجارب عميقة)) [١] ، فالشعر لم يعد مجرد أداة تؤثر في المتلقي بقدر ما أصبح لدى شعراء الحداثة رؤيا ، وهذه الأصوات أصبحت ((تتساءل وترفض القيم السائدة ، أو في الأقل تعيد النظر فيها، وتعلن في السياق أن الشعر لم يعد للمنفعة والفائدة ، وإنّما عمل إبداعي داخلي يخلّص الشاعر ويعزيه)) [٢] مشاركاً في إعادة صياغة المفاهيم الحياتية التي تنطلق من رؤى الشاعر.

وقد ذهب إلى هذا الرأي – تأثر الشعراء العرب بنمط القصيدة الغربية – غالي شكري بقوله : ((مما يؤكد طموح شعرائنا إلى اللحاق بركب هذه الحضارة هو ما نلاحظه من تجارب في باب القصيدة الطويلة)) [٣] .

وفي خضم الأحداث وانفتاح العالم العربي على الفكر الغربي عن طريق الترجمة أحياناً ، وعن طريق البعثات العلمية في أحيان أخرى ، كلُّ ذلك أدى إلى تأثر عدد

---

(١) الشعر العربي المعاصر ، د . عز الدين إسماعيل: ٢٥٠ .

(٢) الإبهام في شعر الحداثة ، العوامل والمظاهر وآليات التأويل ، د . عبد الرحمن محمد القعود ، ط١ – عالم المعرفة – الكويت – ٢٠٠٢ ، ١٢٩ .

(٣) شعرنا الحديث إلى أين ، غالي شكري ، ط٢ – دار الأفاق الجديدة – بيروت – ١٩٧٨،

من الشعراء – شعراء قصيدة التفعيلة – بنمط القصيدة الغربية ، فبعد تأثر شعراء كل من الديوان والمهجر وأبوللو ، نجد تأثر الشعراء الرواد وما بعدهم من الشعراء واضحاً بشكل جليٍّ ، فالشاعر بدر شاكر السياب واحد من الشعراء الذين أفادوا من القصيدة الغربية بعد اطلاعه على نماذج من هذا الشعر [١] ، ويضيف الدكتور إحسان عبّاس في السياق ذاته ((والحقيقة أنّ السياب في بحثه عن منبع شعري يتلاءم وطبيعته ومنهجه وقع تحت تأثير كلٍّ من لوركا وايديث ستيويل)) [٢] ، فالشعراء لم يضيعوا فرصة الاطلاع على هذا الكمِّ من المطولات التي نظمها الشعراء الغربيون .

وعلى الرغم من الأثر الواضح للشعر الغربي في توجه الشعراء لكتابة مثل هذه القصائد ، فان هذه القصائد بقيت في كل مرحلة من مراحل نموها وتطورها تبحث عن الجديد ، فالشاعر يسعى إلى كتابة المُطولة ؛ لإكسابها بُعداً موضوعياً وتجنب السقوط في الغنائية المطلقة عبر التأليف الجديد للقصيدة ومحاولة الإلمام بالتجربة ومعالجتها من كافة جوانبها ، وهذا كلُّه يتيح للشاعر المعاصر التعبير عن قيمه الفكرية والعاطفية بشكل موح وبعيدٍ عن التقريرية والمباشرة في بعض المطولات ، وهذا ما نجده في التجارب الجديدة والأخيرة من الشعر العربي المعاصر [٣] .

وهناك من الباحثين من ربط ظهور المطولات الشعرية العربية بفترات قوته أو ضعفه ، ((فالشعر العربي في فترات مدّه وقوته ارتبط بعدد من المطولات المحكمة ابتداءً من العصر الجاهلي حتى الآن ، وكان من عوامل إنهاك القصيدة العربية وتفتتها وضحالتها عدم التعامل مع المطولات الجيدة)) [٤] ، ويرى باحث آخر أنّ

---

(١) ينظر : بدر شاكر السياب (دراسة في حياته وشعره) ، د . إحسان عبّاس ، ط٦ – المؤسسة العربية للدراسات والنشر – بيروت – ١٩٩٢ ، ١٢٣ .

(٢) المصدر نفسه : ٢٥١ .

(٣) ينظر : الشعر العربي المعاصر ، د . عز الدين إسماعيل : ٢٤٢ – ٢٥١ ، وينظر : قضايا حول الأدب ، عبده بدوي ، ط١ – الكويت – ١٩٨٦ ، ١ / ٢١٧ .

(١) البنيات الأسلوبية في مطولات الشعر العربي الحديث : ١٥ .

هنـاك عـدة أسـباب لظهـور المطـولات الشـعرية العربيـة ، لاسـيما فـي بدايـة القـرن العشرين منها ((ما هو ديني ومنها ما هو سياسي ومنها ما هو فني)) [١] .

كلُّ هذه الآراء وغيرها تفتح باب البحث عن الداعي أو السبب الكامن وراء انبثاق هذا النوع الجديد من القصيدة العربية ، فالمطولات في بعض الأحيان كانت تُردُّ إلى الملحمة [٢] .

ويُبين لنا الناقد فاضل ثامر من جانب آخر لجوء الشاعر العربي لهذا النوع من القصائد إلى أسباب ذاتية وموضوعية فـ ((القصيدة الطويلة في شعرنا العربي هي ليست امتداداً للمطولات العربية القديمة ، فالمطولات العربية الكلاسيكية ظلّت على الرغم من طولها قصائد غنائية تعتمد على الوحدة الفنية عموماً ، بينما القصيدة الحديثة قصيدة تنزع نحو الدرامية وبروز عناصر التعبير الموضوعية ، وهي تستمدُّ الكثير من أصولها من تجربة الشاعر الحديث وإحساسه بضرورة اغناء عالم القصيدة الداخلي))[٣] .

من خلال الرأي السابق وغيره من الآراء يتبين أن مفهوم المطولة ارتبط عندهم بالدرامية والموضوعية والابتعاد عن الغنائية [٤] إلا أن تفحص بعض أعمال الشعراء في الشعر العربي الحديث ، يتبين لنا أنّهم لم يتخلصوا بشكل نهائي من الطابع الذاتي الغنائي [٥] ، فأعمال كل من بدر شاكر السياب و أدونيس ومحمود درويش دليلٌ قولنا هذا، بل إنَّ الدكتور عز الدين إسماعيل ذهب إلى عدِّ ((كلِّ القصائد

---

(٢) المصدر نفسه : ١٦ .

(٣) مقدمة في النقد الأدبي ، د . علي جواد الطاهر ، ط ٢ – المؤسسة العربية للدراسات والنشر – بيروت – ١٩٨٣ ، ٧٣ .

(٤) معالم جديدة في أدبنا المعاصر ، فاضل ثامر، ط١ – بغداد – ١٩٧٥ ، ٣٥٢ .

(٥) ينظر كل من الشعر العربي المعاصر: ٢٤٢ و ٢٧٧ ، وكتاب : مرايا نرسيس ، حاتم الصكر ، ط١ – المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع – بيروت – ١٩٩٩ ، ١٧٩ – ٢١٤ .

(١) ينظر: دير الملاك ، د . محسن اطيمش ، ط١ ، دار الرشيد للنشر – بغداد – ١٩٨٢ ، ٧٥ – ٧٦ .

العربية تقريباً بأنّها قصائد غنائية)) [١] ، والقصيدة العربية الغنائية التبست الطول من خلال ((اشتمالها على مجموعة مفرقة من المشاعر الجزئية السريعة ، ومن ثمّ كَثُر عدد أبياتها وامتدت القافية وان ظلت في جوهرها غنائية))[٢] ، مع احتفاظها بوحدة الموضوع .

من هذا نجد أنّ المطولات في الشعر العربي الحديث لم تقتصر على شكل واحد، بل تعددت أشكالها ، وأبرز هذه الأشكال : شكل القصيدة المركبة ، والتي بدورها تأخذ أكثر من توجه في بنائها ، والقصيدة المركبة ذات اللوحات المتعددة ما هي إلا واحدة من هذا النمط البنائي للقصيدة ، إذ زادت بنية القصيدة تعقيداً ((حتى صارت القصيدة موقفاً فكرياً غاية في التعميم والشمول ، وغاية في الدقة والرهافة في الوقت نفسه ، وصارت القصيدة عنواناً عاماً يضمّ مجموعة من القصائد ، حيث تستقل كل قصيدة بعنوان خاص ، وتطورت في اتجاه الشكل الدرامي فصارت مجموعة من الأصوات المختلفة والمتميزة ،وازدادت تركيباً وتعقيداً وإفراطا في الطول حتّى قاربت منهج التأليف الموضوعي)) [٣] .

والناقد فاضل ثامر يقسم القصيدة الطويلة أو المطولة إلى عدة تقسيمات إضافة إلى ما تقدم ، فالقصيدة الطويلة عنده منها ما يكون على شكل بنية حيّة مركبة ، ومنها ما يكون مجرد مطولات غنائية يشكل فيها الطول قيمة تراكمية ، ومنها ما يكون على نمط درامي ، ومنها ما ينحو منحًى ملحمياً [٤] .

والسؤال الذي يثار حول كيفية التوصل إلى طبيعة هذه القصائد ، أي الحكم على هذه القصائد بأنها طويلة أو قصيرة ، هل يعود إلى عدد أسطر القصيدة أو أبياتها أم بعدد صفحاتها ؟ وهل نُنحّي مقياس الطول الشكلي جانباً ونأخذ بنظر الاعتبار

---

(٢) الشعر العربي المعاصر ، د . عز الدين إسماعيل : ٢٤٤ .

(٣) المصدر نفسه : ٢٤٥ .

(٤) الشعر العربي المعاصر ، د . عز الدين إسماعيل : ٢٧٦ – ٢٧٧ .

(٥) ينظر : الصوت الآخر ، فاضل ثامر ، ط ١ – دار الشؤون الثقافية العامة – بغداد – ١٩٩٢ ، ٢٧١ – ٢٧٣ .

مضمون القصيدة وبنيتها واتصافها بتنامي الحدث ثم انحلاله ، أي أن تكون القصيدة وحدة متماسكة في البنية والحدث.

إنَّ اقتصار طبيعة القصيدة الطويلة (المضمون) بأنها درامية ، وغيرها من القصائد ذات التعابير الأخرى بأنها قصيرة ، لا يعطي نتيجةً وافية ، بل قد يوجد من القصائد القصيرة والمتوسطة الطول ما تتصف بأنها درامية [١] ، مما يعني عدم الاقتصار على صفة أحادية قد تتصف بها بعض النماذج دون أخرى ، فالشكل يولده المضمون ويكسب وجوده الفعلي تبعاً لطبيعة الموضوع أحيانا ، وقدرة الشاعر على الاسترسال وتناول الموضوع من جوانبه كافة ، من هذا يمكن أن نحكم على المطولة بما يزيد على مئة وخمسين سطراً شعرياً وهي كثيرة في شعر محمود درويش وهناك من القصائد ما تؤلف لوحدها ديواناً كاملاً ، بل إن من هذه المطولات ما تجيء على البناء المقطعي المتعدد ومنها ما تجيء على البناء الممتد الواحد ، وغيرها من السمات التي امتازت بها مطولات محمود درويش الشعرية .

(١) ينظر : دير الملاك : ٧٦ .

- مدخل :

شكّلت البواعث بمختلف مناحيها – سواءٌ أكانت مستقاة من الواقع الذي يعيشه الشاعر أم من انعكاس هذا الواقع على نفسيته وتفكيره – ظاهرة في إطالة نصوص محمود درويش [١]، ونحن إذ نلجأ إلى تقسيم هذه البواعث كلاً على حدة في هذا الفصل فهو لا يعني بالضرورة استقلال أحدهما عن الآخر بصورة كلية ، فالبواعث تتداخل فيما بينها في أحيان كثيرة مكوّنة ما يمكن أن نصطلح عليه (السبب والنتيجة) ، ((فالإبداع في الفن ما هو إلا تتويج لأكثر أشكال تلك الخصوصية تعقيداً من جهة حيادية ، حيث تتشابك المعطيات الخارجية والداخلية والموضوعية والذاتية وتتداخل العناصر العقلية والحسيّة والشعورية فتتخرج عن مظاهر توثب وحدس وإلهام وجهد وإرادة من جهة ثانية)) [٢]، وهذا ظاهرٌ في مطولات محمود درويش ، حيث يكون الباعث السياسي – مثلاً – سبباً وراء كتابة القصيدة أولاً وإطالتها ثانياً ، فالأحداث التي مرّت بالشعب الفلسطيني وما رافقه جراء الاحتلال الصهيوني من قتل وتهجير ومجازر ترتكب بحق الشعب الفلسطيني واغتصاب الأراضي ، كلُّ هذا ترك أثره في نفسية الشاعر ، وبدوره انعكس على إبداعه الشعري [٣] ، من هنا ((يصبح الشعر تعبيراً عن رؤية للواقع، هذا الواقع الذي يراه الأديب إنما هو نفسه ونفس الآخرين في التقاء بعضها ببعض، وفي اضطرابها بين الأحداث وفي تفاعلها مع الطبيعة ، وهي رؤية تتمُّ للأديب بتعاطف ومشاركة وجدانية وحدس وبصيرة)) [٤] ، إلا انه يبقى هناك ما يميّز الباعث الواحد عن الآخر

---

(١) اعتمد البحث في دراسته للدواوين الشعرية على طبعة رياض الريس للكتب والنشر ، بيروت .

(٢) في الأدب الفلسفي ، محمد شفيق ، مؤسسة نوفل للطباعة ، بيروت ، ط١ ، ١٩٨٠ ، ٦٢ – ٦٣ ، وينظر: شكل القصيدة العربية في النقد العربي حتى القرن الثامن الهجري ، جودت فخر الدين : ٢١٢ .

(٣) ينظر : التفسير النفسي للأدب ، د . عز الدين إسماعيل ، دار العودة ، بيروت ، ط٤ ، ١٩٨٨

(٤) علم النفس والأدب ، سامي الدروبي ، دار المعارف ، مصر ، ط١ ، ١٩٧١ ، ٢٨ .

،من خلال ما نجده من تعابير تميز هذا الباعث عن غيره ، وإنْ كان العمل الشعري كلُّه نابعٌ من ذات الشاعر لما يتميز به من حساسية مرهفة [١] ، بمعنى أن يكون بداية العمل الفني لما يحسّه تجاه الواقع ومدى ما يتأثر به من أحداث تكون وسيلة لإشباع الرغبة الخيالية لدى الشاعر أو محاولة لتحقيق الاتزان النفسي [٢] ، هذا الاتزان الذي يسعى إلى تحقيقه الشاعر كثيراً ما يجابه بالعراقيل وعدم القدرة على إيجاد نقطة التقاء بين الصور الذهنية المُخزّنة في مخيلة الشاعر وبين الواقع ، من هنا((فإنَّ الفنان يجد نفسه في حالة من التوتر النفسي الذي إذا ما انفرج ، فإنَّه يعثر عندئذ على أول الخيط بحيث يتسنى له أن يبدع فنّاً جديداً)) [٣] .

وبهذا – السبب والنتيجة المتحصلة – يتكّون لدينا العمل الإبداعي من ((التفاعل البنائي بين الذاتية والموضوعية لدى الشاعر ، أي بين هواجسه الداخلية والمضمون الذي يثير مصدر خياله المتفجّر في ينابيع العالم من حوله)) [٤] لهذا سنتناول في هذا الفصل هذه البواعث كلاً على حدة لمعرفة ارتباطها بإطالة النص الشعري .

المبحث الأول

(١) ينظر : سيكولوجية الإبداع في الفن والأدب ، يوسف ميخائيل أسعد ، مشروع النشر المشترك ، دار الشؤون الثقافية ، بغداد ، ط١ ، ١٩٨٤ ، ٢٩١ .

(٢) ينظر : الأدب التكاملي ، عبد الجبار داود البصري ، مطبعة الجمهورية ، بغداد ، ١٩٧٠ ، ٦٢ –٦٣ .

(٣) علم النفس والأدب : ٢٩١ .

(٤) الاتجاه النفسي في نقد الشعر العربي ، عبد القادر فيدوح ، دار صفاء ، عمان ، الأردن ط١ ، ٢٠١٠ ، ٣٨٦ .

البـــاعث النفســـي

شكّل الباعث النفسي أحد أبرز البواعث الكامنة وراء إطالة النص الشعري في شعر محمود درويش ، لما يلقيه الواقع والأحداث على نفسية الشاعر سلباً أو إيجابا، وإذا حاولنا إلقاء الضوء على هذا الواقع الذي يعيشه الفلسطيني في الداخل والخارج وجدنا أنَّ المعاناة والألم والنفي والتشرّد أبرز صور هذا الواقع ، فهذه المعاناة التي عاشها الفلسطيني كانت مدعاة من الشعراء للتعبير عنها بأصدق كلمة وأجمل صورة وأجود عبارة ، ((فقد امتزجت نفسه – جيل شعراء المقاومة – مرارة التجربة وقسوة الضغط والإرهاب وعمق الإحساس بظلم العدو ، امتزج هذا كلُّه بعدالة قضية الإنسان العربي ، كلُّ هذا ساعد على تكوين نفسيّة خاصة للشاعر العربي الجديد في الأرض المحتلّة والذي نسميه بشاعر المقاومة)) [١] .

وعلى الرغم من تمكّن قضيتهم من شعرهم بدرجة عالية ، إلاّ أنّ هذا الأثر يبقى متفاوتاً من شاعر لآخر صعوداً ونزولاً ، فنجد عند الشاعر محمود درويش أنّه يوفر لنا ((مادةً غزيرة نستطيع من خلالها أن نرقب حركة نفسيهما [٢] الداخلية استيعاباً أو نفوراً ، يأساً أو أملاً ، قلقاً أو اطمئناناً ، ومما يلاحظ عليهما من هذا الجانب أنّهما يكونان ماسكين لزمام نفسيهما حين يعبران عن موضوعات عامة ، فنجد عندهما توازناً نفسياً وتفاؤلاً ثابتاً واطمئناناً ، وهذا ليس متأتاً إلا من طبيعة الشاعر الفكرية ومعايشته للواقع الذي ظلَّ يرزح تحت ويلاته ، وهو من جانب آخر ينظر إلى قضيته ، قضية إنسانية تمثل واقع الإنسان العصري المظلوم)) [٣].

وعلى الرغم مما يذهب إليه رجاء النقاش من تمكن الشاعر وسيطرته على مشاعره ، إلا أنّ هذا لا يمنع من وجود صفة لوّنت شعر محمود درويش عامة ومطولاته خاصة ، وهي صفة اتسمت بالحزن والمعاناة الناطقة بها كلماته ، وهي لا

---

(١) الشعر الفلسطيني الحديث ، د . خالد علي مصطفى ، دار الحرية للطباعة والنشر ، بغداد ط١، ١٩٧٨ ، ٢٦٧ .

(٢) يقصد كل من الشاعرين محمود درويش وسميح القاسم .

(٣) محمود درويش (شاعر الأرض المحتلة) ، رجاء النقاش ، المؤسسة العربية للدراسات والنشر ، بيروت ، ط٢، ١٩٧٢ ، ١٣٣ .

تصل – في الوقت نفسه – إلى حد البكائية ، بل هي أقرب إلى الرومانسية الحزينة ، وكأن الشاعر يصبح عازف ناي حزين في هذه القصائد [١] .

أما تجليات هذا الباعث في مطولات الشاعر ، فتأخذ أكثر من معنى وصورة منها :

١- الألم والمعاناة داخل الأرض المحتلة :

هو أحد البواعث النفسية التي تشكل باعثاً لإطالة النص الشعري ، من خلال تشخيص هذه المعاني بأكثر من أسلوب فني يستقي مادته في أكثر الأحيان من الواقع الذي يعيشه الإنسان الفلسطيني ، فحجم المعاناة والحدث هو الذي يؤثر في نفسية الشاعر ، وبعدها يحاول الشاعر تفريغ الشحنات الشعورية عبر أكثر من صورة وتعبير ، فالكتابة تصبح هي الوسيلة المتاحة من أجل التعبير عمّا ينتابه من شعور داخلي حيال ما يلاقيه من ألم ومعاناة [٢] ، وهو ما ينعكس بدوره على امتداد النص ، أي ارتباط الشكل بالمضمون ، فالمضمون هو الذي يولّد الشكل ، فلو أخذنا مثالاً على ذلك ولتكن قصيدة (أزهار الدم) [٣] المكّونة من ستة مقاطع لوجدنا أنّها تُعبّر عن الألم والحزن لما حلَّ بالشعب الفلسطيني متمثلاً بمجزرة (كفر قاسم) [٤] ، والتي استقى الشاعر منها عملاً فنياً طويلاً حاول أن يعبر فيه عن هذه المأساة التي أصابت الشعب الفلسطيني .

---

(١) ينظر : اتجاهات الشعر العربي المعاصر ، د . إحسان عبّاس ، عالم المعرفة ، الكويت ، ١٩٧٨ ، ٦٢ ، وينظر : أساليب الشعرية المعاصرة ، د . صلاح فضل ، دار الآداب ، بيروت ، ط٢ ، ١٩٩٥ ، ١٤ .

(٢) ينظر: الأسس النفسيّة للإبداع الفنّي في الشعر خاصة ، د . مصطفى سويف ، دار المعارف ، مصر ، ط٣ ، ١٩٥٩ ، ٢٧٨ – ٢٧٩ .

(٣) الديوان ، الأعمال الأولى : ١/ ٢١٥ .

(١) وقعت هذه المجزرة في قرية (كفر قاسم) سنة ١٩٥٦ ، أبان العدوان الصهيوني البريطاني الفرنسي على مصر ، وراح ضحيتها قرابة خمسين شهيداً بينهم نساء وأطفال ، ينظر : محمود درويش (شاعر الأرض المحتلة) : ٤٨ .

والتعبير في هذه القصيدة يأخذ أكثر من شكل من خلال تصوير الحدث عبر (أنا) الشاعر التي تطفح بالحزن والمأساة في أحيان ، وفي أحيان أخرى عبر سرد أحداث الواقعة ، وانعكاس أثر المجزرة على الواقع الفلسطيني بكل تجلياته البشرية والطبيعية ، فالمعاناة والألم هما العنوان والسمة البارزة في مقاطع القصيدة جميعها ، وإذا تتبعنا المقطع الأول من القصيدة لوجدنا كيف يصوّر هذه الحيرة وهذا الألم الذي يعتصر قلبه عبر هذه الغنائية الحزينة :

لمُغنّيكِ ، على الزيتون ، خمسون وترْ
ومُغنّيكِ أسيراً كان للريحِ ، وعبداً للمطر
ومغنيكِ الذي تابَ عن النّومِ تسلّى بالسّهر
سيسمّي طلعة الورد، كما شئتِ شررْ
سيسمّي غابَةَ الزّيتُونِ في عينيكِ ، ميلاد سحر
وسيبكي ، هكذا اعتاد ،
إذا مرَّ نسِيمٌ فوق خمسينَ وترْ
آه يا خمسين لحناً دموياً
كيف صارت بركة الدّمِ نجوماً وشجر؟
الذي مات هو القاتل يا قيثارتي
ومغنيك انتصر ! (١)

وهو إذ ينوّع في التعبير عن هذه المأساة ، عبر أكثر من لوحة ، فما هو إلا تجسيد لحجم المعاناة التي حلّت بالقرية خاصة وبفلسطين عامة ، فيمكن تلمس حجم المعاناة وحجم المجزرة من خلال ذكر أرقام أو أعداد القتلى الذين سقطوا فيها ، والذي يبقى – الرقم – يرنُّ في مسامع المتلقي ، وهو إذ يجعل هذه المطولة على شكل لوحات أو قصائد قصيرة ؛ إنما لتجسيد أثر هذه المجزرة على أكثر من منحى من مناحي الحياة ، لهذا كان لتعدد اللوحات أثره المباشر في امتداد القصيدة وإطالتها ، إذ باجتماع هذه اللوحات يتكون لدينا عمل شعري طويل ، ويمكن إلقاء نظرة على

---

(٢) الديوان ، الأعمال الأولى : ١ / ٢١٧ .

بعض هذه المقاطع وما تحمله من معاني الحزن والألم الذي حلّ بسكان القرية جراء هذه المجزرة ، ومنه قوله في المقطع الذي يحمل عنوان (القتيل رقم ١٨) :

أوقَفُوا سيّارةَ العُمالِ في مُنتَصفِ الدّرب
وكانُوا هادِئِين
وأدارونا إلى الشّرق .. وكانوا هادِئين
.. .. ..
لكَ منّي كلُّ شيءٍ
لكَ ظلٌّ لكَ ضوء
خاتم العُرس ، وما شئتَ
وحاكورة زيتون وتين
وسآتيك كما في كلِّ ليله
أدخل الشّباك ، في الحلُم ، وأرمي لكَ فلّه
لا تلمني إن تأخرت قليلاً
إنهم قد أوقفوني (١)

فالشاعر في هذا المقطع يصوّر لنا أثر هذه المجزرة من خلال استحضار صوت الشهيد ، وحواره لحبيبته ، فلم يكن لهما من ذنب سوى القدر الذي أُوجد اللذين أضحيا تحت سطوة الاحتلال وحقده ، وآثار ذلك في كل ما يمت للحياة والإنسانية بصلة ، فالشاعر في هذا النص لا يصرّح عما ينتابه جراء هذا الحدث بصورة مباشرة وصوت طافح في أكثر مقاطع هذه القصيدة ، بل يلجأ إلى نقل دراميات الحدث من الواقع المتخيل الذي يرسم حدوده ومواقفه ، ولا يقتصر على هذا التعبير ، بل يستحضر – في أكثر الأحيان – ألفاظا توحي بالوجع والألم (آه ، لطخها ، لحناً دموياً ، بركة الدم ، جرحاً يتوهّج ، احصدوهم ، المقبرة ، ملقى ، ميتاً فوق حجر ، بكت عاماً عليه ، بعد عام نبت العوسج في عينيه ، مات القمر) وغيرها من الألفاظ والتراكيب التي توحي بالوجع والمعاناة التي يعيشها الشاعر والشعب

(١) الديوان ، الأعمال الأولى : ١ / ٢٢٤ .

الفلسطيني [١] ، ((فيكون اختيار الألفاظ والكلمات ضرورة فنية يستدعيها الشعور عبر تطور العلاقة الجدلية بين تفاعل الكلمات والأصوات داخل بناء القصيدة ، وهذا يتوقف على قدرة الشاعر في جعل التناسب بين الكلمات ومعانيها السيكولوجية ، ومن هنا برزت أهمية الموسيقى التعبيرية الداخلية والانفعالات النفسية فاتجه الشعر من ثمّ إلى خلق حالات من الإيحاء عن طريق موسيقى الألفاظ إلى الإلحاح على استخدام الكلمة كدلالة وكصوت انفعالي)) [٢] .

والصوت الشجي الذي ينبعث من أعماق الحبيب ووجدانه لحبيبته ، ما هو إلا تجسيد لهذا الألم والحزن ، ولا يقتصر التعبير على هذا الاستخدام ، بل نجد الشاعر منذ البدء يحاول تصوير المأساة وآثارها في الواقع الفلسطيني المتمثل بالقرية ، ففي المقطع الذي يحمل عنوان (القتيل رقم ٤٨) يتجسد الحقد الصهيوني من خلال قتل الإنسانية وحرمان الآخرين من أبسط حقوقهم ، وهو طلب العيش بسلام فلم يكن يحمل(القتيل رقم ٤٨) سلاحاً ولا قنابل ، بل كان يحمل ورداً وبعض قروش وتصريح سفر :

وجدوا في صدره قنديل وردٍ .. وقمرْ
وهو ملقى ، ميتاً ، فوق حجرْ
وجدوا في جيبه بعض قروش
وجدوا علبة كبريت ، وتصريح سفر ..
وعلى ساعده الغضِّ نقوش [٣]

وبالتالي تمتدت آثار هذه المجزرة ووقعها على كلِّ من له صلة – من قريب أو بعيد– بالشهداء :

قبَّلتْهُ أُمُّه ..

---

(١) ينظر : في البنية الإيقاعية للشعر العربي ، د . كمال أبو ديب ، دار الشؤون الثقافية العامة ، بغداد ، ط٣، ١٩٨٧ ، ٣٥٣ – ٣٥٤ .

(٢) الاتجاه النفسي في نقد الشعر العربي : ٤٦٢ .

(١) الديوان ، الأعمال الأولى : ١ / ٢٢٧ .

وبكتْ عاماً عليه

بعد عام ، نبتَ العوسجُ في عينيه

واشتدَّ الظلام [١]

وتمتـدُّ هـذه القصـيدة بامتـداد المقـاطع السـتّة التـي تعبـر عـن هـذه المشـاعر والعواطـف المختزنـة فـي نفس الشـاعر ، إذ إن التعبير عبر هذه الصـور مـا هو إلا تجسيد لواقع هذه المجزرة البليغ على الشاعر ، وهو وإنْ كان يلجأ – الشاعر – إلى سرد أحداث هذه الواقعة مختزلة ، إلا أنه يحاول أن يصوّر انعكاس هذا الحدث على الواقع الفلسطيني ، وهذا التعدد في الصور والتعابير داخل القصيدة يؤدي إلى تفريغ المشاعر والهواجس الذاتية المتولدة من صدق العاطفة تجاه هذا الحدث الذي يكمن في ذاكرة الشاعر أو اللاوعي [٢]، مما يؤدي إلى إطالة النص الشعري ، ((فقدرة أي فنان على صدق عاطفته الفنية في صور موحية أمرٌ ضروري في إنتاج كل مبدع؛ لأنّه من خلال ذلك يستطيع أن يربط مشاعره برؤية الواقع والصورة الشعرية بكشفها عن التعبير الحقيقي لرؤية الوجود لا تعني بالضرورة أن يسلّم الشاعر أمره للواقع الحرفي ، وإنما لا بدّ من أن يمنح الواقع نصيباً من حدسه للوصول إلى معرفة العلاقة بين المضمون الظاهر والمشاعر الكامنة في الذات المبدعة)) [٣] .

٢– الغربة والحنين :

ويتجلّى الباعث النفسي من خلال الإحساس بالغربة والنفي خارج البلاد في إطالة القصيدة ، من خلال إضفاء كثير من المشاعر الوجدانية التي تختزنها ذاكرة الشاعر ، هذه الذاكرة التي تصبح مستودعا لصور الماضي – الصور الأليمة التي مرّت بالشاعر والشعب الفلسطيني ، فكان من جراء هذه الأحداث أن طبّعتْ في نفسه

---

(٢) المصدر نفسه والصفحة نفسها .

(٣) ينظر: جاستون باشلار ، جماليات الصورة ، د . غادة الإمام ، التنوير للطباعة والنشر والتوزيع ، بيروت ، ط١ ، ٢٠١٠ : ١٧٦ .

(٤) الاتجاه النفسي في نقد الشعر العربي : ٣٧٨ .

الإحباط واليأس [١] ، على عكس ما وجدناه في نفس الشاعر التي كثيراً ما تميل إلى التفاؤل وعدم القنوط ، فنجد مع الحزن والألم العزيمة والإصرار والتحدي في الأرض المحتلة وفي خروجه إلى بيروت ، أما بعد الخروج من بيروت فيكاد الأمر يختلف ، إذ هو بعيد عن الوطن بعيد عن الانتماء الوجودي وإنْ كان الانتماء الروحي يبقى حاضراًَ أينما حلَّ [٢] .

وعلى الرغم من تفجّر هذه الصور الشعرية في مطولاته من الواقع الخارجي بكل ما فيه من أحداث حصلت ، إلا أنّ الشاعر – في الوقت نفسه– ينقل إلينا إحساسه تجاه هذا الواقع ، ((فالشاعر لا يصوّر الواقع ، إنما يصوّر الفكرة الكامنة في أعماق مشاعره كما يراها وكما يحسها بعواطفه ، وحينما ينظر الشاعر إلى أجزاء من الواقع والطبيعة المحيطة به ويمزج نظرته بفكره وعاطفته ، فإنّ الصورة الفنية التي يكوّنها خياله تنتمي إلى واقع الشاعر الخاص ممثلاً في أفكاره وتصوراته الممتزجة بعاطفته ومشاعره)) [٣] .

والتعابير عن رحلة المعاناة والألم في المنفى تأخذ أكثر من تعبير لدى الشاعر في إنتاجه الشعري الذي يمتد لأكثر من نصف قرن من الزمن ، وهي مرتبطة ارتباطاً وثيقاً بتطور القصيدة لدى الشاعر ومحاولة التنويع في الأساليب ، فمرةً نجد هذا الباعث يتجلى في قصائد تأخذ طابعاً غنائياً يُعبّر الشاعر من خلالها عن تجربة ذاتية أو موقف واحد – وان كان في أغلب الأحيان يعبر من خلال الذاتي عن المجموع – وبأشكال مختلفة ينتج عنها تدفق شعوري متمثلاً في الانفعالات الوجدانية المختلفة ، التي تجعل من القصيدة بعد ذلك سلسلة من الصور السيكولوجية ، وهذا

---

(١) نقد الشعر في المنظور النفسي ، د . ريكان إبراهيم ، دار الشؤون الثقافية العامة ، بغداد ط١، ١٩٨٩ ، ١٤٣ ، ١٧٣– ١٧٥ .

(٢) ينظر : صورة النكبة في شعر محمود درويش ، محمد فؤاد ديب السلطان ، (بحث) ، مجلة الجامعة الإسلامية ، مجلد ١٠ ، عدد ١ ، غزة ، فلسطين ، ٢٠٠٢ : ١٧٦ ١٨٢ .

(٣) الرؤية الرومانسية للمصير الإنساني لدى الشاعر العربي الحديث ، د. طلعت عبد العزيز، الهيئة المصرية للكتاب ، مصر ، ط١، ١٩٨١ ، ٣٤١ .

بدوره يؤدي إلى التراكم الصوري وتراكم الأسطر الشعرية داخل القصيدة ، ويتجسد هذا التدفق الشعوري وبشكل واضح في قصائد عديدة منها قصيدة (مزامير) [١] ، وقصيدة (تلك صورتها وهذا انتحار العاشق) [٢] ، فلو تتبعنا أثر هذا الباعث في إطالة النص في مثل قصيدة (مزامير) لوجدنا أنَّ دافع الغربة والنفي والابتعاد عن الوطن هو الذي خلق لدى الشاعر هذا الإحساس الذي لا يكاد يستقرُّ عند حالة واحدة في كثير من الأحيان ، مما ولّد تعبيرات متعددة عبر أكثر من صورة مُجسِّدةً هذه الإحساسات والمشاعر التي تنتاب الشاعر ، وأول ما يلفت انتباهنا إلى هذه القصيدة هو عنوانها الموسوم بـ (مزامير) والتي تعطي دلالة تناصية مع الأناشيد الدينية الموجودة في التوراة ، أي مزامير داود [٣] ، واستحضار الشاعر لهذه الأناشيد ما هو إلا تعبير عن المعاناة والوجع الذي يحسه جراء البُعد عن الوطن بنفس غنائي مقطّع عبر مقاطع متعددة تصل إلى اثني عشر مقطعاً .

والإطالة في القصيدة متأتية من تعدد المقاطع ومن التدفق التعبيري داخل المقطع الواحد ، الناتج عن التدفق الشعوري الذي نجده – في كثير من الأحيان – لا يستقر عند منحى معيناً ، فاستخدام الشاعر للألفاظ المتضادة منذ البداية (أحبكِ أو لا أحبك) ، (ضيقة – واسعة) ، (لم تولدي بعد – لم نفترق بعد) ، (لقاء – وداع) ، (ما بيننا غير هذا اللقاء – ما بيننا غير هذا الوداع) ، (إنّكِ لا شيء – أو كلّ شيءٍ) ، (أريدكِ – لا أريدكِ) ، (أغنيكِ – لا أغنيك) ، (اسكت – أصرخ) ، (لا موعد للصراخ – لا موعد للسكوت) ، (أنتِ الصراخ الوحيد – أنت السكوت الوحيد) ، (أنتِ الفناء الوحيد – أنتِ السكون الوحيد) ، (أحارب – لا أحارب) ، (أعمل – لا أعمل) ، وغيرها من التعابير التي تدلُّ على تشتت في الشعور ، وبعث على الحيرة والألم ، لا يقتصر – في القصيدة نفسها – على مثل

---

(١) الديوان ، الأعمال الأولى : ٢ / ١٣ .

(٢) المصدر نفسه : ٢ / ٢٠١ .

(٣) ينظر: الأثر التوراتي في شعر محمود درويش ، د . عمر أحمد الربيحات ، دار اليازوري العلمية للنشر والتوزيع ، عمان ، الأردن ، ط١ ، ٢٠٠٦ ، ٢٠٨ .

هذا الاستخدام التركيبي للألفاظ ، بل يلجأ إلى استنزاف الذاكرة المؤلمة التي تورقه وخاصة بعد خروجه من أرضه صغيراً كان أو كبيراً :

تركتُ وجهي على منديلِ أُمِّي
وحملتُ الجبالَ في ذاكرتي
ورحلّتُ ..
كانتْ المدينةُ تكسرُ أبوابَها
وتتكاثرُ فوقَ سطوحِ السّفنِ
كما تتكاثرُ الخُضرةُ في البساتِينِ التي تبتعد..
إنّني أتَّكىء على الرّيح
يا أيُّتُها القامة التي لا تنكسر
لماذا اترنّح ؟ .. وأنتِ جداري (١)

والمتتبع لهذه المطولة (مزامير) ، يجد أن الباعث النفسي المتمثل – كما قلنا سابقاً – بالغربة والنفي خارج الأرض والحنين إلى الوطن ، ترك أثره في إطالة القصيدة ، عبر البوح عن المشاعر والأحاسيس الكامنة في وجدان الشاعر ، مما جعله يعيد ويكرر بعض مقاطع هذه القصيدة سواءٌ بالتعابير نفسها أم بمعناها في أحيان أخرى ، ومنه قوله :

أريدكِ أو لا أريدكِ –
إنَّ خرير الجداول محترقٌ في دمي – ذات يومٍ أراك ،
وأذهب (٢)

وقوله في المقطع نفسه مردداً الصورة السابقة مع شيء من التفصيل :

أريدكِ أو لا أريدكِ
إنَّ خريرَ الجداولِ ، إنَّ حفيفَ الصنوبرِ ، إنَّ هديرَ
البِحارِ ، وريشَ البلابلِ محترقٌ في دمي – ذاتَ

---

(١) الديوان ، الأعمال الأولى : ٢ / ٢٥ .
(١) الديوان ، الأعمال الأولى: ٢ / ١٦ .

يومٍ أراك وأذهبْ [١]

فالإطالـة فـي هـذه القصـيدة تمثلـت فـي تعـدد المقـاطع والتـي تعكـس الفكـرة نفسـها المُعبَّر عنها عبر هذه المقاطع ، وإكثار الصور الواردة في القصيدة المعبرة عن معنى الغربة والحنين إلى الوطن ، ((فمسألة اللاوعي في الصورة الشعرية مرتبطة أساساً بالفكرة أو التصوير الخيالي – أو كما وصفها الدكتور مصطفى ناصف بأنَّها (ثراء للفكر) ، تعمل فيه القدرة الباطنية الخفية على أبراز المكونات العميقة في جوهر الذات ، وهنا تأتي الصور الشعرية عفوية من حيث كونها نابعة من أعماق المشاعر عن طريق عالم الشاعر الداخلي)) [٢] .

والإطالـة تحققت – أيضـاً – داخل القصـيدة من خـلال السرد المعتمد على الذاكرة واسترجاع صور الماضي ، أو رسم صورة يبتغيها الشاعر ، وما هذه الصور والتعابير المختلفة التي أتى بها الشاعر إلاَّ تأكيداً لهذا الإحساس و هذا الشعور اللذين يحسهما وهو بعيد عن وطنه .

ولا يقتصر الباعث النفسي في إطالة القصيدة في شعر محمود درويش على هذا النمط ، المتمثل بتعدد المقاطع وتنوّعها المشكلة للنص الواحد ، بل يأخذ صورة أخرى عبر النسق الممتد ، والذي لا يكاد يفصل بين بنيته فاصل ، فقصيدة (تلك صورتها وهذا انتحار العاشق) الطويلة [٣] تجسِّد هذا الشكل ، فالمواقف الشعورية تتعدد صورها عند الشاعر في هذه القصيدة ، بل إن الشعور بالمعاناة والحيرة هو ما ميّز هذه القصيدة عبر الصور والتعابير المختلفة التي استنبطها من الذاكرة ، وهي من جانب آخر تُصوّر البُعد الشخصي والجماعي عن الوطن وما ينتج عنه من ألم وهي أقرب إلى ما وجدناه في قصيدة (مزامير) ، فالشاعر في هذه القصيدة عاشقٌ لوطنه حدَّ التقمص فيه :

أريدُ أن أتقمّصَ الأشجار

---

(٢) المصدر نفسه : ٢ / ١٧ .

(٣) الاتجاه النفسي في نقد الشعر العربي : ٣٨٩ .

(١) الديوان ، الأعمال الأولى : ٢ / ٢٠١ .

قد كذبَ المساءُ عليه ، أشهدُ أنني غطّيتَهُ بالصمتِ
قُرب البحرِ ، أشهَدُ أنني ودّعتَه بين النّدى والانتحار
وأريدُ أنْ أتقمّصَ الأسوارَ :
قد كذِبَ النّخيلُ عليه .. أشهدُ أنَّهُ وَجَدَ الرّصاصة (١)

فالإرادة والتمني شيءٌ ، والواقعُ شيءٌ آخرٌ ، فكثيرٌ ما يُعبِّر عن هذا التمنّي الذي يصبح صعب التحقق في الوقت الحاضر ؛ لأنَّه محالٌ ، فالذاتُ لا يصبحُ لها وجودٌ خارج الوطن ، هذا الإحساس كثيرٌ ما يشير إليه في هذه القصيدة مما يشكل تراكماً معنوياً يؤدي إلى إطالة النص :

أرسمُ جثّتي ويداكِ فيها وردتانْ
بيني وبينكِ خيمةٌ أو مِهرجان
بيني وبينكِ صورتان
وأُضيفُ كي تنسي وكي تتذكّري :
بيني وبين اسمي بلاد (٢)

والمسافة التي تفصله عن الوطن هي مسافة المعاناة ، لا سبيل للوصول إلى مبتغاه ؛ لأنَّ لا طريقَ إلى الوطن :

إنَّ الدُّرُوبَ ، إليكِ تَختَنق
الدُّرُوبَ إليكِ تَحترَق
الدُّرُوبَ إليكِ تَفترَق
الدُّرُوبَ إليكِ حَبلٌ مِنْ دَمِي (٣)

فمن خلال إضفاء هذه الصفات على الدروب وتكرارها بشكل مستمر في هذه الفقرة ، إنَّما يجسّد صفة الإحالة للوصول إلى الوطن .

---

(٢) المصدر نفسه: ٢ / ٢٠٣ .
(٣) المصدر نفسه : ٢ / ٢١٢ .
(١) الديوان ، الأعمال الأولى: ٢ / ٢١١ – ٢١٢

ويمكـن أن يتجسـد هـذا الباعـث بصـورة أخـرى فـي هـذه القصـيدة وغيرهـا مـن المطـولات ، مـن خـلال التشـكيلات اللغويـة و التعـابير المكوّنـة للـنص ، فهـذه التشكيلات تعكس بُعداً سيكولوجيا مرتبطاً بنفسية الشاعر في محاولة لجمع الأشياء التي لا رابط بينها ، وهي أقرب ما تكون – اللغة – الموطن البديل الذي يجد فيه الشاعر حرية الحركة والتجوال ، هذه الحرية ربما التي حرم منها في وطنه منذ صغره يتمثلها هنا عبر هذه التراكيب :

أن يكونَ الشيءُ أوّلهُ وآخرهُ وأذهبُ

هذه لُغَتِي :

وأشَهَدُ أنَّهُ ماتَ ، الفَراشَةُ ، بائِعُ الدّمِ ، عاشِقُ الأبوابِ

لي زِنزانةٌ تَمتدُّ من سَنةٍ إلى .. لُغةٍ

ومن ليلٍ إلى ... خيلٍ

ومن جُرحٍ إلى ... قمحٍ

ولي زنزانةٌ جنسيّةٌ كالبحر (١)

فلم تكن الغربـة والبعد عن الـوطن لتنفكُّ عن وجدان الشـاعر ، إذ ظلَّ الطـابع المأساوي ينتاب الشاعر ويكون باعثاً على كتابة قصائد طوال .

وفي مرحلة متقدمة من شعر محمود درويش نجد الشاعر يُعبر عن هذه المعاناة – التي حلّت بالشعب الفلسطيني – من خلال السرد ، سرد حكاية الشعب الفلسطيني عبر سرد حكايات الآخرين ، ((مبدداً بذلك شبهة المباشرة والعاطفية المفرطة وموفراً كذلك محوراً كونياً للتجربة الفلسطينية ببعديها الرمزي والواقعي)) (٢) ، وتحضر كل من حكايات الشعب العربي في الأندلس وما حلّ بهم ، والهنود الحمر ؛ ليوظف من هذه المادة التاريخية تعبيراً غير مباشر عن المعاناة الفلسطينية ، وما حلَّ بهم جراء الاحتلال الصهيوني ، ففي قصيدة (أحد عشر كوكباً على آخر المشهد

---

(٢) المصدر نفسه : ٢ / ٢١٤ – ٢١٥ .

(١)هكذا تكلّم محمود درويش ، مجموعة من المؤلفين : ١٣٧ .

الأندلسي الطويلة [١] ، يتجسد هذا التوظيف من خلال سرد حكاية خروج العرب من الأندلس ، ويمكن التمثيل على ذلك بإيراد جزء من مقطع من مقاطع القصيدة (لي خلف السماء سماء) ، إذ يقول :

كيف أكتبُ فوق السّحابِ وَصيَّةَ أهلي ؟ وأهلي
يَتْرُكونَ الزَّمانَ كما يَتْرُكونَ مَعاطِفَهُم في البُيوت ، وأهلي
كلّما شَيَّدوا قَلعَةً هَدمُوها لِكي يرفعوا فَوقَها
خيَمْةً للحنينِ إلى أوَّلِ النَّخْل . أهلي يَخُونونَ أهلي
في حُروبِ الدِّفاعِ عن المِلح. لكنَّ غَرْناطَةً من ذهب
من حَريرِ الكلامِ المُطَرَّزِ باللّوزِ ، من فضةِ الدّمعِ في
وتَرِ العُود . غَرْناطَةٌ للصُّعودِ الكبيرِ إلى ذاتِها ..
ولها أن تَكونَ كما تبتَغي أن تكونَ : الحَنينَ إلى
أيِّ شيءٍ مضى أو سيمضي : يَحكُّ جناحُ سُنونوَّةٍ [٢]

ففي هذه المطولة ذات البناء المقطعي المتعدد ، يعبر عن الألم والحزن الذي ينتاب الإنسان الفلسطيني بعد خروجه من وطنه قسراً ، كما حدث للشعب العربي في الأندلس ، فهذا السرد وإعادة تدوين حكايات الآخرين هو ما دعا بالضرورة إلى إطالة النص الشعري ، فضلاً عن قدرة الشاعر على الاسترسال في تناول الموضوع .

والتجربة التي مرَّ بها شعب الهنود الحمر ، وما عانوه جراء القتل والتهجير القسري من قبل البريطانيين والأمريكيين على السواء ، يظهر – في الوقت نفسه – تجربة الفلسطينيين في الوقت الحاضر ، فالإطالة في هذه القصيدة كانت نتيجةً للسرد الذي وظّفه الشاعر في سرد حكاية الشعب الهندي ، فهي وان كانت تبنى بناءً مقطعياً ، إلا أنّ ما يميز هذه القصيدة عن غيرها من القصائد هو حضور السرد بشكل واضح في أغلب القصيدة ، مما جعل الشاعر يسترسل في السرد الحكائي مرة والسرد الوصفي أخرى مما إطالة في القصيدة :

---

(٢) الديوان ، الأعمال الأولى : ٣ / ٢٧٠ .
(٣) المصدر نفسه : ٣ / ٢٧٣ .

أسماؤنا شجرٌ من كلام الإله ، وطيرٌ تُحلّقُ أعلى
من البندقيةِ ، لا تقطعوا شجر الاسمِ يا أيُّها القادمونَ
من البحرِ حرباً ، ولا تنفثوا خيلكم لهباً في السهول
لكم ربُّكم ولنا ربُّنا ، ولكم دينُكم ولنا ديْنُنا
فلا تدفنوا الله في كتبٍ وعدتكم بأرضٍ على أرضنا
كما تدّعونَ ، ولا تجعلوا ربَّكم حاجباً في بلاط الملك (١)

فالمعاناة والمأساة واحدة معكوسة في الوقت الحاضر ، فالاحتلال الصهيوني هو نفسه الاحتلال البريطاني – الأمريكي في الماضي وفي الوقت الحاضر ، وهو الاحتلال نفسه الذي يغتصب أرض الشعوب المسالمة .

من خلال ما تقدم يمكن أن نجد أن الباعث النفسي المتمثل بهذه المشاعر والدفقات الشعورية التي تنتاب الشاعر جراء ما يلاقيه من واقعه المعيش ، ومحاولة التفريغ العاطفي وصولاً إلى الاستقرار النفسي ، يمكن أنْ يدفع بالشاعر إلى إطالة النص الشعري من خلال التفصيل الواضح سواء عن طريق السرد أم عبر التراكم المعنوي والصوري ، وهو ما ينتج عنه تراكم في الأشطر الشعرية والى إطالة النص .

(١) الديوان ، الأعمال الأولى : ٣ / ٣٠٠ .

المبحث الثاني
البـــاعث الـــوطنـــي

لـو تطرقنـا إلـى هـذا الباعـث فـي الشـعر العربـي عامـة ولاسـيما الفلسـطيني منـه لوجدنا أنَّه أُستمّدَ من الواقع الذي مرّت على شعبه الأحداث المتسارعة والتأثر بالعالم الخارجي [١] ، فالحرب العالمية الثانية وما تمخّض عنها من أحداث ومنها احتلال

(١) ينظر: في معرفة النص ، منشورات دار الآفاق الجديدة ، بيروت ط٣، ١٩٨٥ : ٤٣ – ٤٨ .

فلسطين ثم نكبة ١٩٤٨م ، كانت أبرز الأحداث على الصعيد السياسي والاجتماعي للإنسان العربي [١] ، و ((كلُّ هذا نتج عنه إحساس حاد ومؤلم بإفلاس نظام الحياة نتيجة لنكبة ١٩٤٨م ، وما تلى ذلك من ثورات وكفاح داخلي وخارجي ومحاولات كانت تنتهي في الأغلب بالخيبة والفشل)) [٢] .

لقد وجدنا الشاعر العربي بعد هذا لاسيما في خمسينيات القرن المنصرم أولاً ((شاعراً تسيطر عليه مواقف متعددة ومتباينة من الرفض والتمرد والخوف والأمل ، وهو ثانياً يخوض تجارب مستمرة من أجل الإحساس بامتلاك حريته والثورة على واقعه ، وهو ثالثاً يضع في اعتباره الواقع الاجتماعي بما فيه من ظلم وقهر سواءٌ على المستوى الوطني أم القومي أو الإنساني)) [٣] ، فأثر الواقع – بكل تجلياته – حاضرٌ في شعر الشعراء العرب ، ومنهم الحداثيون ، فهؤلاء لا يقتصرون على التأثر بهذا الواقع فقط ونقل تفاصيله ، بل يحاولون الارتفاع به وإعادة تكوينه من جديد عبر رؤاهم الخاصة ، وهو ما يتجلى عند معظم هؤلاء الشعراء .

من هذا نجد أنَّ الشاعر لم يكن بعيداً عن أحداث عصره ، بل أنه عايش الحالة وعانى ويلاتها وتجرّع مرارتها ، والقضية الفلسطينية واحدة من هذه الأحداث التي حضرت في شعرهم لِما تمثله من أهمية خاصة في حياة الأمة العربية ، كما كانت حاضرة في الشعر الفلسطيني بشكل خاص [٤] ، فارتباط الشعر الفلسطيني بقضيته

---

(٢) ينظر: الشعر العربي الحديث (أعمال الندوة الرئيسية لمهرجان القرين الثقافي الثاني عشر) ، المجلس الوطني للثقافة والفنون ، الكويت ، ط١، ٢٠٠٥ ، ١ / ١٧ .

(٣) لغة الشعر العربي الحديث ، د . السعيد الورقي ، دار النهضة العربية للطباعة النشر ، بيروت ، ط٣ ، ١٩٨٤ : ٤٧ .

(٤) المصدر نفسه والصفحة نفسها ، وينظر : التجديد في الشعر الحديث ، د . يوسف عز الدين ، دار المدى ، بيروت ، ط٢ ، ٢٠٠٧ ، ١٨٣ .

(١) ينظر : دور الأدب في الوعي القومي العربي (بحوث ومناقشات الندوة الفكرية) مجموعة من الباحثين ، مركز دراسات الوحدة العربية ، بيروت ، ط١ ، ١٩٨٠ ، ٣٠٨ – ٣٦٢ .

جعل عملية البحث فيه مهمة تحوطها صعوبات جمّة ، منها أن الموقف حيال هذا الشعر تحكمه النظرة إلى الواقع بأبعاده المختلفة [١] .

وهذا ليس معناه أنَّ الشعر مقتصرٌ على الباعث الخارجي الموضوعي ، معبِّراً عن هذا الواقع تعبيراً تصويرياً من غير رؤية الشاعر وانعكاس هذا الواقع في نفسه [٢] ، وتبقى علاقة الشكل بالمضمون علاقة تكاملية في أغلب الأحيان [٣] ، ((فأيديولوجية الخطاب هي وجهة نظر يُعبّر الكاتب من خلالها عن انعكاس الواقع وموقفه من هذا الواقع ، فهي المعنى أو المدلول الذي يحمله الخطاب ، لكن الخطاب لا يتشكّل من المدلول وحده ، وإنَّما يتشكّل كذلك جمالياً عن طريق وسائل تعبير لغوية هي الدوال ، وهذه الدوال لا تكون وسائل أداء محايدة يمكن أن تُستخدم بطرق متماثلة لنقل وجهات النظر المختلفة ، بل إن كل فكرة أو معنى أو مدلول يتخيّر الدوال الصالحة للتعبير عنه)) [٤] .

ولقد عبّر محمود درويش عن قضيته في جميع شعره ومنها مطولاته ، وهو إذ يُعبّر عن الواقع السياسي والاجتماعي المرير الذي عاشه ، إنما بوصفه واحداً من أبناء هذا الوطن المحتل [٥] ، وبعد هذا لا غرابة أن نجد هذا المحور من قضيته

---

(٢) الشعر والثورة والحرية ، د . جليل كمال الدين ، ضمن كتاب : الشعر والثورة ، مجموعة من المؤلفين ، (مختارات من الأبحاث المقدمة لمهرجان المربد الثالث) منشورات وزارة الإعلام ، بغداد ، ١٩٧٥ ، ١٨١

(٣) ينظر : الأدب وقضايا العصر ، مجموعة مقالات نقدية ، ترجمة : عادل العامل ، مراجعة يوسف عبد المسيح ثروة ، دار الرشيد للنشر ، بغداد ، ١٩٨١ ، ٣٦ .

(٤) ينظر : شعرية التأليف (بنية النص وأنماط الشكل التأليفي) ، بوريس اوسبنسكي ، ترجمة : سعيد الغانمي و ناصر حلاوي ، المجلس الأعلى لثقافة ، ١٩٩٩ ، ٢٥ .

(١) إضاءة النص ، اعتدال عثمان ، دار الحداثة للطباعة والنشر ، بيروت ، ط١، ١٩٨٨ ، ١١٣ .

(٢) ينظر : صورة النكبة في شعر محمود درويش ، ١٦٠ – ١٧٢ .

يشكل باعثاً وسبباً في إطالة بعض من قصائد [١] ، فهذا الباعث يمثل جانباً ثرياً يغني النص الشعري ، ونظرة درويش إلى قضيته وأخذها مساحة كبيرة من قصائده ما هي إلا بوصفها قضية مصيرية للشاعر ، ((فهو يلتزم بها التزاماً تاماً عندما تكون هذه القضية قضية الشاعر ، لا لأنّه اكتسبها من وضعيته السياسية أو نظرته الاجتماعية فقط ، بل مارس هذه القضية من خلال وجوده الفني الذاتي المنفرد)) [٢] .

وإذا استقرأنا هذه المطولات لوجدنا أن الشاعر يحاول أن يعبر عن قضايا وطنه وأمته ورفضه لسياسة الاستعمار الصهيوني تجاه الشعب الفلسطيني ، فأكثرها نابع من الحدث نفسه شاهدة عليه ، فهي – في الوقت نفسه – تعكس أحداثاً مؤلمةً مرت على الشعب الفلسطيني من جانب وتعبر عن رؤى ومواقف الشاعر من جانب آخر ، إذ لم يكن بعيداً عن الحدث سواء في الداخل وما يحصل للشعب من اضطهاد وقتل وتشريد ، أو في الخارج والمطاردات والاغتيالات المستمرة التي تطال الكثير منهم وتضيق الخناق عليهم ، فكل هذا وجدناه من خلال رسم الشاعر صورة الواقع الفلسطيني الذي يعيشه ، وليس هذا فحسب ، بل إن بثَّ العزيمة والتحدي في نفوس الفلسطينيين والإصرار على التمسك بالأرض موطن الآباء والأجداد كان من أبرز الملامح الوطنية التي وجدناها في شعره عامة – لاسيما قبل الخروج من بيروت وبعده بقليل – ومنه مطولاته [٣].

١– التمسك بالأرض والدفاع عنها :

كثيرةٌ هي مواقف الشاعر الرافضة لهذا الاحتلال وسياسته تجاه شعبه ، فمن هذه المواقف ، موقفه تجاه الأرض والتمسك وعدم التفريط بها ، والتي تأخذ أكثر من

---

(٣) ينظر : أثر الفكر اليساري في الشعر الفلسطيني ، د . رقية زيدان ، دار الهدى ، حيفا ، فلسطين ، ط١ ، ٢٠٠٩ ، ١٦ .

(٤) مجنون التراب (دراسة في شعر وفكر محمود درويش) ، شاكر النابلسي ، المؤسسة العربية للدراسات والنشر ، بيروت ، ط١ ، ١٩٨٧ ، ٢٤ .

(١) ينظر : أدباء معاصرون ، رجاء النقاش ، دار الحرية للطباعة والنشر ، بغداد ، ط١ ، ١٩٧٢ ، ١٨٥ – ٢١٠ .

صورة في مطولاته وغيرها من القصائد الأخرى ، وأوضح مثال على هذه الموقف ما نجده في مطولته (الأرض) [١] ، ((والتي تعدُّ بمثابة بيان شعري لمرحلة شعرية من شعر محمود درويش ، ففي هذه القصيدة جاء محمود درويش بمفهوم جديد للغة الشعرية والحداثة وللمقاومة والالتزام ولإيديولوجية الخطاب الشعري عامة ، لقد ربط مفهوم التحدي في هذه القصيدة بمفهوم التراب ، فأصبح الوطن بالنسبة له ليس جغرافية فحسب ، بل حالة ذهنية فكرة يتوسل الشاعر لإحيائها وبث الحياة فيها بكل ما يمكن أن يعينه على إعادة بنائها وتثبيتها في الذاكرة)) [٢] .

وقصيدة (الأرض) نظمها الشاعر على أثر المجزرة التي قام بها الجنود الصهاينة بحقِّ بعض الفلاحين الذين انتفضوا بوجه العدو الصهيوني ، على أثر مصادرة أراضيهم وممتلكاتهم بقوة السلاح [٣] .

لقد كان لهذا الحدث أثره في نفسية الشاعر ، والذي عبّر عن سخطه وألمه لما حلَّ بشعبه ، فنظم قصيدته (الأرض) وجعل موضوعها التمسك بالأرض وعدم التفريط بها ، وهو إذ يصوغ نصَّه الشعري الطويل يحاول في الوقت نفسه الخروج بهذا الحدث عن لحظته الواقعية إلى جعله يأخذ منحى أسطورياً من خلال اقتران الانتفاضة والمقاومة بشهر آذار شهر الانبعاث والتجدد والحياة لدى شعوب البحر الأبيض المتوسط [٤] ، والذي يشكّل محور القصيدة كلها مقترناً عنصر التحدي والمقاومة به :

فِي شَهرِ آذار فِي سَنَةِ الانتِفَاضَةِ قَالتْ لَنَا الأرَض
أسرَارَهَا الدَّمَويِّةَ فِي شَهرِ آذار مَرّتْ أمَامَ
البَنَفسَجِ والبُندِقِيةِ خَمسُ بَنَاتٍ وَقَفنَ عَلى بَاب

---

(٢) الديوان ، الأعمال الأولى : ٢ / ٢٨٣ .

(٣) مجنون التراب (دراسة في شعر وفكر محمود درويش): ١١١، وينظر : صورة النكبة في شعر محمود درويش : ١٧٣ – ١٧٥ .

(٤) ينظر : مجنون التراب : ١١١ ، وينظر : إضاءة النص : ١٣٦ .

(١) ينظر : الأسطورة المحورية في الشعر العربي المعاصر (مشروع نظري) ، د . مختار علي أبو غالي ، الهيئة العالمة للكتاب ، مصر ، ط١ ، ٢٠٠٦ ، ٥٦ – ٥٨ .

مَدرَسَةٍ ابتِدائِية ، وأشعَلن مَع الوردِ والزعتر
البَلَدي . افتَتَحنَ نَشِيدَ التُّرابِ ، دَخَلنَ العِنَاق
النِّهَائِي . آذار يَأتِي إلى الأرضِ مِن بَاطنِ الأرض (١)

إنَّ هذا المقطع من القصيدة يمثل الواقع المرير الذي يعيشه الفلسطيني ، إذ تعطي صورة قتل الأطفال الذاهبين إلى المدرسة (الحياة / حق العيش بسلام) أبشع صور الجرائم التي كان يرتكبها الصهاينة بحق شعبنا العربي في فلسطين ، فالحقد الصهيوني لا يفرق بين طفل أو بالغ رجل أو امرأة ، إنما كان غرضه هو طرد الشعب الفلسطيني من أرضه وأرض آبائه وأجداده وطرده من تاريخه وحضارته أولاً ومن ثم إبادته.

ورغم ما في المطولة من ملامح فنيّة متقدّمة في تجربة محمود درويش الشعرية، ورغم أسطرة الحدث باقترانه بأسطورة آذار / تموز ، إلا أن الباعث الوطني النضالي – من خلال مواقفه تجاه العدو الصهيوني من جانب ، وتمسكه بالأرض من جانب آخر ، يبقى هو الباعث في إطالة القصيدة بكل أشكالها التعبيرية المباشرة وغير المباشرة ومنه قوله :

أنا الأرضُ
والأرضُ أنتِ
خديجةُ لا تَغلقِي البابْ
لا تَدخُلِي في الغِياب
سَنَطرُدَهُم مِن إناءِ الزّهُورِ وحَبل الغسِيل
سَنطرُدَهُم عن حِجَارة هذا الطّريق الطّويل
سَنطرُدهُم مِن فَضَاءِ النّخِيل ..... (٢)

---

(٢) الديوان ، الأعمال الأولى : ٢ / ٢٨٥ .
(١) الديوان ، الأعمال الأولى : ٢ / ٢٨٦ .

فموقف الشاعر يتجلى في هذا المقطع من خلال تأكيده على الفداء والتضحية من أجل تحرير الأرض ، فهو والأرض يصبحان واحداً ، دلالة على التضحية والشهادة في سبيلها ، وكذلك من خلال تأكيده على فعل الطرد المقترن بحرف الاستقبال (السين) ، والشعب الفلسطيني هو من سيطردهم من كل شبر ومن كل وجود على هذه الأرض ، ويمكن أن نلاحظ اثر الباعث الوطني المتمثل في هذا النص عبر تكرار معاني المقاومة مرة ، وعبر تكرار الأفعال الدالة عليها مرة أخرى وهذا ما يتمثل في فعل الطرد الذي يكرره الشاعر أكثر من مرة مقترناً بضمير الجمع دلالة على العمل الجماعي البطولي ضد هذا الكيان الذي يهدد وحدة الأمة العربية ، هذا التكرار يتوزع على أنحاء القصيدة كلها موكداً هذه الأفعال ، التي تؤكد مرة على فعل الانتقام من هذا العدو من خلال قوله :

تحيا بِلادِي
مِن الصّفرِ حتّى الجليل
ويَحلِمنَ بِالقُدسِ بَعد امتحانِ الرّبيع وطَردِ الغُزَاة
خَدِيجة لا تَغلِقِي البابَ خَلفِي
لا تَذهِبي في السّحَاب
سَتَمطُرُ هذا النّهار
سَتمطُرُ هذا النّهار رَصَاصَاً
سَتمطُرُ هذا النّهار (١)

فاستعمال لفظة (مطر) وتأكيده عليها عبر الأسطر الشعرية الثلاثة دلالة على الانتقام الذي سيحلّ بالصهاينة من قبل الشعب الفلسطيني بمقاومته له ورده على المجازر التي يرتكبها بحقه .

والقصيدة على الرغم من إفادتها من عنصر الحوار والسرد القصصي – من الناحية الفنية – إلا أنَّه يركّز في استعمالاته على التكرار في أغلب الأحيان ، محاولاً ترسيخ فكرة التحدي والتمسك بالأرض :

---

(١) الديوان ، الأعمال الأولى : ٢ / ٢٩٢ .

أنا الأرضُ
يا أيُّها الذاهبونَ إلى حبّة القمح
أيُّها الذاهبون إلى صَخرَةِ القُدس
مُرُّوا عَلَى جَسَدِي
أيُّها العَابِرونَ عَلى جَسَدِي
لن تَمرُّوا
أنا الأرضُ في صحوِها
لن تمرُّوا
أنا الأرضُ . يا أيُّها العابرونَ على الأرضِ في صحوِها
لن تَمرُّوا
لن تَمرُّوا
لن تَمرُّوا (١)

فالإصرار على التحدي والمقاومة من خلال التمسك بالأرض ، وضرورة مقاومة المحتل من قبل الشعب الفلسطيني ، كل هذا دفعة إلى جعله باعثاً على إطالة النص .

وإذا كان النضال عند بعض الشعراء يأخذ منحى تعبيرياً سريعاً ونظرة خاطفة يُعبِّر من خلالها الشاعر عن موقفه تجاه مسألة وطنية أو قومية ، فإنَّ الأمر يختلف عن الشاعر محمود درويش ؛ لأنَّ عظم الأحداث التي مرت على شعبه ووطنه تفرض نفسها على وجدانه وتفكيره ، وبالتالي على تعبيره، فالمقاومة – بكل أشكالها – ما هي إلا عمل بطولي مخلَّد عبر التاريخ ، والشاعر يصبح مخلِّداً هذه الأعمال البطولية وهذه الملاحم الحديثة ، فالأحداث التي مرّت على الشعب الفلسطيني كثيرة وكبيرة في الوقت نفسه ، والشاعر عاش تجربتها وذاق مرارتها ، فالإطالة تأتي من

---

(٢) المصدر نفسه : ٢ / ٢٩٨ – ٢٩٩ .

خلال الإحاطة بكل جزئيات التجربة ، والإحاطة بالموضوع من جميع جوانبه ، ((فالاتساع في نطاق الموضوع يرافقه امتداد في طول النص))[١] .

٢- تصوير الواقع الفلسطيني في الخارج :

أمّا الأحداث التي تعرض لها الشعب الفلسطيني والمقاومة في الخارج فهي مكملة لسياسة الكيان الصهيوني في الداخل في إتباعه سياسة القتل وسلب حق الآخر ، فهذه الأحداث خاصة التي وقعت في بيروت – أيام المجازر التي ارتكبت بحق الشعب الفلسطيني في مخيم تل الزعتر ، أو أيام الحصار الصهيوني على بيروت واضطرار المقاومة الفلسطينية الخروج منها ، ألقت بظلالها على وجدان الشاعر بوصفه حاضراً لهذه الأحداث شاهداً على ما يتعرض له هذا الشعب من قتل وإبادة ، فهو إذ يكتب مطولات شعرية في هذه الأحداث إنما ينطلق من موقف وطني تجاه قضيته ، ومن هذه القصائد ، قصيدته (أحمد الزعتر) [٢] ، وهي واحدة من القصائد التي أفادت من تقنيات تغني النص الشعري في محاولة منه الابتعاد عن التعبير المباشر والخطابية – وإنْ بقيت بعض ملامحهما حاضرة في شعره ومنه هذه القصيدة ، فهو في هذه القصيدة يحاول أن يخلق شخصية أسطورية تمثل بدورها الإنسان الفلسطيني ، وما يواجهه من معاناة وتحديات عبر هذه المراحل .

لقد كان للحدث الخارجي المتمثل بسقوط مخيم (تل الزعتر) بأيدي ميليشيات اليمين اللبناني أثره في كتابة الشاعر لهذه القصيدة ، إذ استقى من الحدث الخارجي فكرة للتعبير عن واقع الفلسطينيين في الخارج وما يواجهونه من تحديات على امتداد عشرين عاماً :

في كلِّ شيءٍ كان أحمدُ يلتقِي بِنَقِيضه

---

(١) دراسات في الأدب العربي ، غوستاف غرنياوم ، ترجمة : د . إحسان عباس وآخرين ، منشورات دار مكتبة الحياة ، بيروت ، ط١، ١٩٥٩ ، ١٣٨ ، وينظر : بناء القصيدة في النقد العربي القديم ، د . يوسف بكار ، دار الأندلس ، بيروت ، ط٣ ، ١٩٨٦ ، ٢٥٧ .

(٢) الديوان ، الأعمال الأولى : ٢ / ٢٥٧ .

عشرِينَ عاماً كَانَ يَسألْ

عشرينَ عاماً كانَ يَرحلْ

عشرينَ عاماً لم تَلدهُ أُمَّهُ إلاَّ دقائِق في

إناء الموز

وانسحبتْ

يُريدُ هويةً فيُصابُ بالبركان ،

سافرتْ الغِيومُ وشرّدتني

ورمتْ معاطفها الجبال وخبأتني (١)

ففي المقطع المتقدم نجد الشاعر يجعل من (أحمد) هو الفلسطيني المضطهد في كل أنحاء العواصم ، فهذا السرد الوصفي للواقع الفلسطيني ما هو إلا واقع الحال الذي يعيشونه في المنفى ، وهم ضائعون من دون هوية ، هذا كله يمثل لنا موقف الشاعر من قضيته ، فالنص هو أقرب إلى رسم صورة مأساوية للواقع الفلسطيني في الداخل والخارج ، إلا أن الشاعر على الرغم من كل ذلك لا يفقد الأمل من أجل استرداد حقه المسلوب ، فيبقى يقاوم بكل وسائل المقاومة المتاحة لديه ؛ لأنه صاحب حقٍّ :

أنا أحمدُ

أنا الرَّصاصُ البرتقالُ الذكريات

وَجدتُ نفسِي قُربَ نفسِي

....

أنا أحمدُ – فليأتِ الحصار

جسدِي هوَ الأسوارُ – فليأتِ الحِصارُ

وأنا حُدود النَّارِ – فليأت الحصار

وأنا أحاصركم

أحاصركم

---

(١) الديوان ، الأعمال الأولى : ٢ / ٢٥٩ – ٢٦٠ .

وصدري باب كلِّ النَّاس – فليأت الحصار [١]

فروح التحدي والإصرار على مقاومة الاحتلال الصهيوني واضحة في هذا المقطع وفي مقاطع أخرى [٢] ، والنص وإن كان لا ينهض كله على هذه المنوال من اللغة الخطابية المتحدية إلا أنها مكملة لموقف الشاعر التي غالبا ما يستقي من هذه التحديات التي تواجه الفلسطيني إصرارا وعزيمةً .

من هذا نجد أن الباعث الوطني كان له دور في إطالة القصيدة الدرويشية ، إذ إن هذه الأحداث بما تشكله من مادة غزيرة تعطي المبرر لدى الشاعر لإطالة نصه الشعري ، من خلال سرد الأحداث أحيانا ، وأحيان أخرى يتمثل في عرض الرؤى والمواقف الذاتية التي تشكل بدورها طموح الشعب الفلسطيني جميعه ، وفي بعض مطولاته نجده يلجأ إلى تصوير الحالة التي عاشها الشعب الفلسطيني، وهو ما يتمثل في أكثر من مطولة ، ومنها قصيدة (مديح الظل العالي) [٣] ، وقصيدة (حالة حصار) [٤] ، وغيرها من المطولات الأخرى ، ومن جانب رابع نجده يلجأ إلى التحليل والشرح وإعطاء المسببات التي أدت إلى وقوع مثل هذه الأحداث للشعب والمقاومة الفلسطينية ولاسيما في المنفى ، ومنه قوله :

لحمي على الحيطان لحمُك ، يا ابنَ أُمِّي
جسدٌ لأضراب الظلالْ
وعليك أن تمشي بلا طُرُقٍ
وراءً ، أو أماماً ، أو جنوباً أو شمالاً
وتحرّكَ الخطواتِ بالميزانِ
حين يشاءُ مَنْ وهبوك قيدكْ
ليزيّنوك ويأخذوك إلى المعارض كي يرى الزُّوَّار مجدَكْ

---

(١) الديوان ، الأعمال الأولى : ٢ / ٢٦١ – ٢٦٢ .
(٢) ينظر : المصدر نفسه : ٢ / ٢٦٨ ، ٢ / ٢٧١ .
(٣) المصدر نفسه : ٢/ ٣٣١ .
(٤) حالة حصار (ديوان) ، محمود درويش ، رياض الريس للكتب والنشر ، بيروت ، ط٣ ، ٢٠٠٩ .

كم كنتَ وحدكْ ! [١]

وقوله أيضاً :

كسروكَ ، كم كسروكَ كي يقفوا على ساقيك عرشاً
وتقاسموك وأنكروك وخبَّأوك وأنشأوا ليديك جيشاً
حطُّوك في حجرٍ .. وقالوا : لا تُسلّمْ
ورموك في بئرٍ .. وقالوا : لا تسلّم
وأطلْتَ حربَكَ ، يا ابن أُمِّي ،
ألف عامٍ ألف عامٍ ألف عامٍ في النّهار .
فأنكروكَ لأنهم لا يعرفون سوى الخطابة والفرار .
هم يسرقون الآن جلدكْ
فاحذر ملامحهم .. وغمدَكْ
كم كنتَ وحدكَ ، يا ابن أُمِّي
يا ابن أكثر من أبٍ
كم كنت وحدكْ ! [٢]

فهو يشير في هذا المقطع إلى حال الفلسطيني وترك الآخرين له من العرب وغيرهم ، بل هو يشير صراحة إلى الأخوة العرب الذين أصبحوا أخوة يوسف والذين بدورهم ألقوا بيوسف / الفلسطيني في البئر وهم الخطابة دونهم في الفعل .

من جانب آخر فان المتتبع للأحداث الجسام التي مرّت على الشعب الفلسطيني يجد لها صدًى في إطالة القصيدة في شعر محمود درويش [٣] ، وهي نتيجة لا تنفي قدرة الشاعر على بناء نص ذي تركيب فني متقدم يتسم بالإطالة .

---

(١) الديوان ، الأعمال الأولى : ٢ / ٣٤٠ .

(٢) المصدر نفسه : ٢ / ٣٤١ – ٣٤٢ .

(١) ينظر على سبيل المثال : قصيدة (أزهار الدم : ١ / ٢١٥) ، والتي نظمها على أثر مجزرة (كفر قاسم) ، وقصيدة ٠ أحمد الزعتر : ٢ / ٢٥٧) ، والتي نظمها على أثر أحداث مخيم تل الزعتر ، وقصيدة (مديح الظل العالي : ٢ / ٣٣١) ، التي نظمها على

وعلى الرغم من وقوف هذا الباعث وراء إطالة هذه النصوص بشكل مباشر أو غير مباشر، إلا إن التناول في هذا الجانب لا يأخذ منحى واحداً ، بل تتعدد المناحي والأساليب من خلال مسيرة الشاعر الشعرية ، فالقضية الفلسطينية لم تبقَ ذات إطار محلي في شعر درويش ، بل أخذت مفهوماً كونياً إنسانيا من خلال مزجها بالحكايات التاريخية للشعوب الأخرى وتوظيف الأساطير ، وهو ما يتمثل في قصائد الدواوين (وردٌ أقل) [١] وديوان(أرى ما أريد) [٢] وديوان (أحد عشر كوكباً على آخر المشهد الأندلسي) [٣] ، فهو يرتقي في هذه الأعمال بالقضية الفلسطينية إلى مستوى إنساني يعبر عن معاناة الإنسانية – بعدِّه القضية الفلسطينية واحدة منها ، وهو بهذه النظرة وهذه المعالجة يتبعه تجدد في الإطار الشكلي للقصيدة ، متجسداً في إطالة السطر الشعري أولا وإطالة القصيدة ثانياً ، ((فالقصيدة ذات إيقاع موسيقي تُعبّر عن موقف فكري ملتزم به الشاعر كما يترتب عليه صدق ما نؤمن به وندعو إليه من أنّ الوعي بحركة الحياة والالتزام بقضايا تحرير الإنسان – عند أديب أصيل – يمنحان الأدب بلاغة متجددة تشعُّ من طبيعته النوعية المتطوّرة ، أيضاً فإنّ الوعي بموقف فكري تقدمي له علاقة طردية بقوة تشكيل البناء الفني للتجربة الأدبية ، حيث تتجاوز رؤية الأديب خصوصية التجربة المعبّر عنها لتكوّن له نظرة شاملة إزاء الكون الإنساني)) [٤] .

وقوة الفن عند محمود درويش تنبع من صلابة الالتزام لا بقضيته فقط ، بل بقضايا أمته العربية والإنسانية إذ تميزت أعماله اللاحقة بالخروج عن الإطار الوطني

أثر الاجتياح الصهيوني للبنان ١٩٨٢ ، وقصيدة (بيروت : ٢ / ٥٠٣) ، وقصيدة (حالة حصار) على أثر الحصار الذي فرضه الكيان الصهيوني على المدن الفلسطينية .

(٢) الديوان ، الأعمال الأولى : ٣ / ١٠٥

(٣) المصدر نفسه : ٣ / ١٧٧

(٤) المصدر نفسه : ٣ / ٢٦٧ .

(١) جماليات القصيدة المعاصرة ، د . طه وادي ، الشركة المصرية العالمية للنشر ، القاهرة ، ط١ ، ٢٠٠٠ ، ٣٧ .

إلى الإطار العالمي ، كما تكشف عن ذلك أعماله الشعرية ، والذي ذهب بعض الباحثين إلى عدِّ هذا الموقف هو ابتعاد وتحوّل عن قضيته وواجبه الوطني [١] .

ومن خلال النظرة إلى المضمون الذي يشكل قيمة متجددة في شعر وفكر محمود درويش ، يعكس وعي الشاعر ورؤيته لحركة الحياة على أرضه ومحاور الصراع في واقعه ، كما يفصح هذا الموقف عن مدى وعيه بأدوات التشكيل الجمالي للنوع الذي يمارسه ((فالتجديد في الشكل لا يعدُّ شيئاً ذا قيمة إلا إذا كان يحمل رؤية جديدة للواقع ويفصح عن موقف محدد يتّسم بنظرة شاملة نفّاذة ، وألاّ أصبحت المحاولة مجرد تجريب شكلي عقيم ، إنه المضمون الذي يتجدد في البداية فيكشف عن تطور في رؤية الأديب بالنسبة لواقعه وموقفه منه)) [٢] .

ويمكن في النهاية القول أن رغبة الشاعر في معالجة القضايا السياسية والاجتماعية النابعة من المرحلة التي يعيشها الشعب الفلسطيني ، فضلاً عن محاولة تصوير الواقع الذي يعيشه الفلسطيني في الداخل والخارج وبيان أبعاده ، وإثارة المتلقي وبث الحماس فيه من أجل النهوض بوجه المحتل ، كل هذه الأمور وغيرها دفعت الشاعر إلى إطالة نصه الشعري عبر أكثر من أسلوب تعبيري .

---

(٢) ذهب إلى هذا : زاهر محمد عبد القادر في أطروحته الموسومة (الشعر الفلسطيني المعاصر داخل الأرض المحتلة ١٩٩٠ – ٢٠٠٠) ، حيث ذكر أن موقف درويش الوطني امتاز بالتذبذب في فترة التسعينات من القرن المنصرم ، من خلال رفضه للاتفاقيات التي جرت بين الفلسطينيين من جانب والكيان الصهيوني من جانب آخر ، ثم قبول وتأييد هذه الاتفاقيات ، غير أن المتتبع لشعره عامة ومطولاته خاصة يجد عكس ذلك ، فقضيته ظلت محور اهتمامه ولم يتهاون عن هذا المبدأ ، لكن نظرة الشاعر إلى قضيته اختلفت عما كان عليه في السابق ، إذ حاول في دواوينه الأخيرة الابتعاد عن التعبير المباشر وربط هذه القضية بالعالمي والإنساني ، ينظر : الشعر الفلسطيني المعاصر : ٧٥ – ٧٦ ، وينظر : محمود درويش المختلف الحقيقي : ١٩ .

(١) جماليات القصيدة المعاصرة : ٤٩ .

المبحث الثالث

الباعث الفكري التأملي

يمكن القول إنَّ الخطاب التأملي صوت فلسفي قد جاء في مرحلة متأخرة من مراحل تكوّن الخطاب الفكري في القصيدة المعاصرة ؛ وذلك نتيجة ارتداد الشاعر إلى ذاته والمكاشفة المؤلمة التي حصلت بينه وبين تلك الذات ، بعد وقفة تأمل ترنو إلى الوقوف على إجابات شافية للتساؤلات والحيرة والاضطرابات التي بدأت نفس الشاعر تتشبع بها ، وهذه الحالة من الانكفاء على الذات جاءت نتيجةَ لحالة الإحباط والفشل الذي عاشه الشاعر في الواقع ، والصدمة التي عاناها من متوالية الانكسارات والإخفاقات على المستويات كافة [١] ، يُضافُ إلى ذلك التحولات الداخلية الخاصة

---

(١) ينظر : مدارات نقدية (في إشكالية النقد والحداثة والإبداع) ، فاضل ثامر ، دار الشؤون الثقافية العامة ، بغداد ، ط١، ١٩٨٧ ، ١٧٣ .

التي مرَّ بها الشاعر ، والتجارب المتباينة التي وقع تحت تأثيرها، وما رافقها من خِواء روحي وتوتر وانقلاب [١] .

وإذا كانت الأسئلة التي يحاول الإنسان الإجابة عليها ، والاقتراب من حقيقة كنهها فالذات تغدو إحداها ((ليشكل تدفق مجريات التفلسف من وعاء النفس التي تحفل بمعتقدات وآراء مختلفة يجتهد المبدعُ لأدراك كنهها غير المحدود ، إذ كانت معاناة الوعي الماورائي تعدُّ بدء الفلسفة))[٢]، من هنا يبدأ التفلسف من الإحساسات والطاقات الشعورية التي تكمن في الذات ((مما يؤدي إلى أن يعانق الشاعر مطلقه شعراً ليتحررَ من متطلبات الوجود في محاولة لإعادة خلق العالم وتبويبه من خلال التجربة التي لا تندفع بالضرورة من بؤرة المعنى (الميتافيزيقي) المتعالي المنفصل عن الواقع الموضوعي ، بقدر ما يكون اندفاعها تلاحماً متوتراً بأشياء الوجود بالمفارقة والمتناقص)) [٣] ، ويغدو الوجود بذلك ((موقفاً متفكراً واعياً في انسياقه وراء اللاوعي وتسكعه في دروب العدم والمطلق والفراغ)) [٤] .

فمحاولة ربط الباعث التأملي بالإطالة هي مسألة نابعة من مضمون النص الشعري ذاته ، فالموضوع هو الذي يستدعي الامتداد في النص ، لاحتواء أجزاء التجربة الفكرية للشاعر في بعض الأحيان ، وفي بعضها الآخر يكون التداعي في الأفكار ومحاولة شدّ المتلقي للنص سبباً آخراً في إطالة النص .

---

(٢) ينظر : تحولات المضامين الفكرية في الخطاب الشعري المعاصر ، فريد البيدق ، شبكة ضفاف لعلوم اللغة العربي ، ٢١- ٢٢ .

(٣) ينظر : المعنى والعدم ، بحث في فلسفة المعنى ، محمد الزايد ، بيروت ، ط١،١٩٧٥، ٥٧ .

(١) الصورة في شعر الرواد ، د. علياء سعدي ، الشؤون الثقافية العامة ، بغداد ط١، ٢٠١١ ، ٢٥٢ .

(٢) المعنى والعدم ، بحث في فلسفة المعنى : ٩.

فتـداعيات الأفكـار وحضـور الشـخوص والأمكنـة العديـدة والسـرد التـي يتطلبهـا الموقف الفكري في بعض الأحيان ، وطرح الأسئلة المتعددة التي تُعبّر في ذاتها عن القلق الذي ينتاب الشاعر محاولاً الوصول إلى موطئ قدم في هذا الوجود المضطرب ، وبحث المبُدع عن الوجود أو الهوية هو ((إبداعٌ دائمٌ تغلغل مستمّر في فضاء التساؤل والبحث في الفضاء الذي يفتحه السؤال : من أنا ؟ لكن دون جواب أخير ، حتى الموت نفسه ليس هنا إلا جواباً مؤقتاً ، فالهوية ليست ما أعطى أو قِيلَ ، بقدر ما هي اللامعطى أو اللامعقول)) [١] .

ومن هنا تكتسب المطولة . في كثير من الأحيان . شرعيتها في تجسيد هذه التجربة أو تلك ، يفيد الشاعر من خلال ذلك من توظيف كل من الرموز والأساطير بدءاً من طقوس الموت والسحر التي وَجَد الشاعر جذورها في التراث العربي وصولاً لانبهار حادٍ بالأساطير القديمة والدلالات التي تحملها ، كأسطورة تموز . رمز التجدد والانبعاث ، وبروميثوس . رمز الثورة والتمرد والتضحية ، وسيزيف رمز الإدانة والفشل الدائم والمعاناة الأزلية ، والمعتقد النصراني بصلب المسيح وتحوّله إلى رمز للتضحية والمعاناة ، وغيرها من التقنيات التي تؤسس لنشوء حالة تأملية ذات طابع فلسفي [٢] .

والباعث الفكري التأملي يحضر في مطولات محمود درويش ويشيعُ فيها جوّاً من التجربة النابعة من الواقع ، وكثيراً ما يتشكل لدى الشاعر من الخبرة الإنسانية والتجارب الحياتية والفكرية التي تنشأ في هذا الواقع أو عبر الأحداث التي تَمرُّ به، لتكوّنَ لديه رؤيا تجاه هذا الوجود ، فضلاً عن المكتسب الفكري المعرفي الذي أخذ يغذّي فكر الشاعر عبر ثقافات عديدة [٣] ، كلَّ هذا جعل الشاعر من نصّه الشعري

---

(٣) الذات الشاعرة في شعر الحداثة ، ١٣٠ .

(١) ينظر : الشعر والأسطورة ، موسى زناد سهيل ، دار الشؤون الثقافية العامة ، بغداد ط١، ٢٠٠٨، ٥٣ – ٥٤ ، وينظر: الأسطورة المحورية ، د . مختار علي أبو غالي : ٥٥ – ٧٠ .

(٢) ينظر : أثر الفكر اليساري في الشعر الفلسطيني : ١٠٦ .

الطويل رؤيا يحاول طرحها أو معايشة حوار تأملي فلسفي مع الوجود ومحاولة كشف مغزاه ((لتأتي سمة الكشف عن الوجود في تجربة الشاعر هذا التيار من جانب أنه غاية التحوّل الرئيسية ، فالذات الشاعرة في تجربة هذا التيار ظلّت تلحّ على التحوّل عن العالم بما فيه العالم الشعري بهدف الكشف عن حقيقة الوجود))[١] .

ولم تكن موضوعات تؤرّق فكر شعراء الحداثة قدر ما تؤرّقهم موضوعات الحياة والموت والخلود والعيش ، فشعر الحداثة ما هو إلا رؤيا تنطلق من استكشاف المخبوء من الأشياء ومحاولة إيجاد علائق خفية بينهما باستعمال اللغة والمشاعر والتداعيات الملائمة ، فالشعر عند (رينيه شار) ((هو الكشف عن عالم يظلُّ أبداً في حاجة إلى الكشف وهو ما ذهب إليه رامبو ، ومهمة الشعر عنده رؤية ما لا يرى ولا يسمع أو بعبارة أخرى الوصول إلى المجهول)) [٢].

ومحمود درويش بوصفه أحد شعراء الحداثة قد تطبّع شعره بالكثير من الجوانب الفكرية التأملية ، إلاّ أنّ ما يميزه عن هذا التيار هم عدم نفوره المطلق للواقع ، بل نجد أن الواقع يكون أساس التجربة الفكرية لديه ، على الرغم من وجود بعض التأملات التي يرتفع بها عن الواقع إلى الميتافيزيقي ، فانه يبقى مشدوداً إلى هذا الواقع والسبب وربّما . متأتٍ من عشقه لوطنه ومعاناته خارج الوطن واغترابه ، ممّا أثر في شعره وصُبغَ بطابع الحنين والمعاناة ، وإنْ كان في بعض الأحيان . يصوّر العودة إلى الوطن ورسم الوطن عبر تعابير حلمية تُعبِّر عن الإحساس بالمرارة التي عاشها الشاعر ، وهو صوفي يعيش في عالم من التصوّف وقريباً إلى عالم المتصوفين ، ((ولم تكن لتحقق هذه الرؤى والأحلام إلاّ لمن صفيت بصيرتهم وتخلّصت من شوائب الحواس التي غالباً ما تكونُ عائقاً بين الاتصال الروحي الذي يبغيه المتصوّف)) [٣] .

---

(٣) الذات الشاعرة في شعر الحداثة العربة : ٦٢ .

(٤) الإبهام في شعر الحداثة : ١٣١ .

(١) محمود درويش (شاعر الأرض المحتلة) : ١٦٠ .

١-التفكّر بالموت :

إنّ أولّ ما يواجهنا في الجانب الفكري التأملي في مطولات محمود درويش هو التفكر بالموت والبحث في مسألته، فهاجس الموت أخذ حيزاً لا بأس به من أعمال الشاعر على امتداد تجربته الشعرية ، وهو ما نجده في مراثيه لأصدقائه مثلاً ، الذين استشهدوا في منفاهم ، وفي المجازر التي ارتكبتها قوات الاحتلال الصهيوني ، وما الموت إلا تجربة إنسانية فريدة تستحق التمجيد والاحتفاء ، وهو أقرب إلى التصوّر الرومانسي الذي يعني التجدد والانبعاث الذي أخذ أكثر من منحىً في مطولاته ، ومنها قصيدة (الأرض) ، وقصيدته الأخرى (أزهار الدم) وغيرها من المطولات .

ومسألة البحث في الحياة والموت . الخلود . هي ليست وليدة اللحظة ، بل مسألة أزلية بحث فيها الإنسان على مرّ العصور ، وخاض غمارها وحاول أن يجدَ تعليلاً يشفي غليل نفسه في البحث عنها ، وهل الخلود يتمثل في الخلود الجسماني للإنسان ، أم الروحي والعمل ؟ كل هذا جعل الإنسان يبحث وما زال يبحث عن معنى الخلود الذي يحتمل في أبسط وصف له ((بأنّه نوعٌ من الوجود المستمر الذي لا يتأثر بمرور الزمن)) [١] .

لذلك تضحى مسألة الموت هاجساً يلحُّ على فكر الإنسان ووجدانه بوصفها حتميّة لكل إنسان ، ولكن مواجهة الموت أو حتّى مجرد التفكير فيه مسألة تؤرق تفكيره ووجدانه[٢] ، وقد عاش محمود درويش هذا الهاجس وانقطع عن الحياة مدة من الزمن ليعيشَ تجربة أشبه بالحُلمية أو الانقطاع عن الواقع ، من خلال تجربة العملية الجراحية التي أجريت له في المستشفى الباريسي سنة (١٩٩٨م) .

---

(١) هاجس الخلود في الشعر العربي ، حتى نهاية العصر الأموي ، د. عبد الرزاق خليفة محمود الدليمي ، دار الشؤون الثقافية العامة ، بغداد ط١ ، ٢٠٠١، ١٣ .

(٢) ينظر : جماليات الموت في شعر محمود درويش ، عبد السلام المساوي ، دار الساقي ، بيروت ، ط١ ، ٢٠٠٩، ٥٨ .

فالسـؤال الميتـافيزيقي حـول الحيـاة والمـوت ومعنـى العـيش والحـب والتواصـل الإنساني من أبرز المضامين والدوافع التي امتازت بها مطولات محمود درويش في المرحلة الأخيرة من حياته الشعرية ، فالحوار الذي أجراه محمود درويش مع الموت هو جزء من هذه المضامين التي حاول طرقها بعدما هدد الموت كيانه ووجوده وغيرّ كثيراً من أفكاره تجاه الواقع والحياة ودفعه إلى البحث وراء السؤال الذي ظل يشغل الإنسانية على مرّ الزمان ، حول الخلود وكيفية تجليه وما السبيل للوصول إليه [١] .

فقصيدة (جدارية) [٢] تعدُّ محاولة من الشاعر لخوض هذا المضمار ومحاولة تسبر أغوار هذه الأسئلة للامساك بخيط الحقيقة أو الاقتراب منها ، ولم يكن بدٌّ من الشاعر إلا مواجهة الموت وجهاً لوجه لخوض هذا الجدل الدائر حول مسألة الحياة والموت [٣] .

والإطالة في القصيدة تتحقق عبر أكثر من مستوًى تعبيري واحد ، تدور كلها حول مسألة الحياة والموت ومحاولة معايشة تجربة خيالية أو حلمية يترك فيها الشاعر أرض الواقع ليعيش مدة غير معلومة في فضاء فسيح لا ينتمي إلى الواقع.

وأول تجليات هذا الجدلية التي حاول الشاعر الخوض فيها وأبرزها في القصيدة، هو إطلاق تسميّة (جدارية) على المطولة ، ليؤكد من خلال هذه التسمية خلود العمل الشعري على الجدران . ربما يكون جداراً فلسطينياً ، والجدار كفيلٌ بحفظ هذا الفن من عواتي الدهر ، فبتخليده هذه الأعمال ينتصر على الموت الذي يصبح لا

---

(٣) ينظر : المصدر نفسه : ١٠٦ ، وينظر : أيضاً : محمود درويش الغريب يقع على نفسه ، عبد وازن ، رياض درويش للكتب والنشر ، بيروت ، ط١ ، ٢٠٠٦ ، ٤٥ .

(٤) جداريه محمود درويش ، محمود درويش ، رياض الريش للكتب والنشر ، بيروت ، ط٣ ، ٢٠٠٩م.

(١) ينظر : محمود درويش ، الغريب يقع على نفسه : ٤٦ ، وينظر : قراءة نقدية في جداريه محمود درويش ، بحث فاضل عبد الأمير شريف ، مجلة الآداب ، جامعة بغداد ، العدد٨٨ ، سنة ٢٠٠٨، ٣٥٨ .

إرادة له تجاه هذه الأعمال التي بدورها تُخلّد أصحابها ، من هنا نجد الموتَ يُصبُح خاسراَ في نظر الشاعر في النهاية بخسارته معركة الصراع [١] .

فالصيرورة تصبحُ لازمةً يحاول تأكيدها بطرقها في أكثر من معنى ، وهي فكرة صوفية تأملية تجعل من الشاعر يستنبطها من واقع التجربة التي يعيشها :

سأصيرُ يوماً ما أريدُ
سأصيرُ يوماً فكرةً لا سيف يحملها
إلى الأرض اليباب ، ولا كتاب
كأنها مطرٌ على جبلٍ تصدّع من
تفتّح عُشبة
لا القوةُ انتصرتْ
ولا العدل الشريد
سأصيرُ يوماً ما أريدُ
سأصيرُ يوماً طائراً واسلٌ من عدمي
وجودي .... [٢]

وإذا كان الوصف في هذه المطولة يأخذ أكثر من وظيفة استعملها الشاعر في خوض تجربة الصراع هذه ، فالسردُ والحوار يأخذان على عاتقهما مهمة تكوّين هذا النص والقيام بما لم يستطع الوصف القيام به ، فالحوار مع الموت يأخذ طابعاً ميتافيزيقياً ، والسرد يأخذ مهمة نقل الأحداث التي وقعت ، التي غالباً ما تكون قد ابتكرها خيال الشاعر في محاولة للتخلص أو تخفيف وقع تجربة الموت التي عايشها ، فالخيالُ عند الخاصة . الشعراء . هو مزج كل من العالم المحسوس بالعالم الروحي ، أي لا يعكس الأشياء فيصبح مرآة عاكسة ، بل هو يعكسها برؤية مغايرة ، والشعراء يستقونَ مادتهم من عالم الأحلام والرؤى بكل أشكاله ويجعلونه نقطة

---

(٢) ينظر : محمود درويش ، الكتابة أمام الموت ، الكتابة أمام الوطن ، كريم عبيد ، دار كيوان ، دمشق ، ط١، ٢٠١١ ، ١٠٨ .

(١) الجداريه : ١٢ .

اهتمامهم بالخيال ، ((فالأحلام ما هي إلا رموزٌ تخيلية تفتقر إلى التعبير الذي بواسطته تمتلئ الصورة بالدلالة)) [١] .

والحوار الذي يجريه الشاعر مع الموت الذي يأخذ طابعاً فلسفياً ميتافيزيقياً يُمثّل الحكمة في طلب الحياة ، لا من اجل الحياة نفسها ، بل لإتمام رسالته الإنسانية :

أيُّها الموتُ انتظرني خارج الأرض
انتظرني في بلادك رثيما أُنْهي
حديثاً عابراً مع ما تبقى من حياتي
قرب خيمتك ، انتظرني رثيما أُنهي
قراءة طَرَفَةَ بن العَبْدَ . يُغريني
الوجوديُونَ باستنزاف كل هُنيْهةٍ [٢]

ويستمر هذا الحديث طويلاً ويسترسل في وصف الموت نفسه :

... ، يا ثالث الاثنين ، يا
لون التردد في الزُّمُرُّد والزِّبَرْجد
يا دَمَ الطاووس ، يا قناصَ قلب
الذئب يا مَرَضَ الخيال ، اجلسْ
على الكرسي ! ضع أدوات صيدك
تحت نافذتي ، علّق فوق باب البيت
سلسلة المفاتيح الثقيلة ! لا تُحَدّق
يا قويُّ إلى شراييني لتُرصدَ نقطة
الضعف الأخيرة ، أنتَ أقوى من
نظام الطبِّ ، أقوى من جهاز

---

(٢) الخيال ومفهوماته ووظائفه ، د.عاطف جودة نصر ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، مصر ، ط١ ، ١٩٨٤ ، ٩٤ .

(١) الجدارية : ٤٩ .

تنفسي... (١)

لكن السؤال هنا ، لماذا يسترسل في هذا الوصف كلّه للموت وإضفاء صفات القوة عليه ، مع انه لا يكنُّ له المودة ؟

إنّ توظيف الشاعر لهذه الصفات تأتي من جانب إعطاء الموت صفة القوّة والمبالغ فيها ، ومن ثم يُصبحُ هذا القويُّ ضعيفاً أمام الفنون / القصيدة ، التي يتحدى الشاعر بها الموت ، إنّها جدلية الحياة والموت :

هزمتْكَ يا موتُ الفنونُ جميعُها
هزمتْك يا موتُ الأغاني في بلاد
الرافدين ، مسلَّة المصريِّ ، مقبرة الفراعنة
النقوشُ على حجارة معبدٍ هزمتْكَ
وانتصرتْ ، وافلتَ من كمائنك
الخلودُ ..... (٢)

فالقصيدة تطول بإطالة الشاعر لهذه المقاطع من التعابير التي تُعبرّ عن مضمون القصيدة ، ولاسيما في جانب الحوار مع الموت ، إذ نجد الخطاب مرة يوجهه إليه وكأنه خطاب الصديق والرفيق ومرة يعلي من صفات الموت وشأنه ، ومرة ثالثة يسلبه هذه الصفات ، فإضفاء صفة سلبية على الموت دلالة على الضعة والانحطاط وتقليل من قيمته ، فصفة الموت الوحيدة هي خطف الأرواح ، وهو في الوقت نفسه لا يحسُّ بكيانه ، لأنه منفي ، والنفي هو أشدُّ درجات النبذ ، فالموت لا هوية له .

إنَّ تجسيد الشاعر للموت وإعطاءه صفة الكائن الحي ، ما كان إلا لتأكيد هذه الصفات ، فهو لا يحيى حياة تشبه حياة أحد ، بل هو مسكين منفي ، لم يعش الطفولة ولم يداعبه أحدٌ ، وسلبُ هذه الصفات من الموت هي أقوى ضربة يوجهها الشاعر له بطريقة حوارية جميلة ، فاختياره لصفات حرمان الطفولة وضمِّ المرأة له

---

(٢) المصدر نفسه : ٥٣ .
(١) الجدارية : ٥٤

والمجامعة معها وابتسامة الوليد لـه ، كل هذه الصفات المسلوبة منـه تجعلـه . الموت . شخصاً حزيناً :

تعيش ولا تموتُ وتخطف الأطفال
من عطش الحليب إلى الحليب ، ولم
تكن طفلاً تهزُّ له الحساسينُ السريرُ
ولم يُداعبك الملائكة الصغار ولا
قرونُ الأيِّل الساهي، كما فعلتْ لنا
نحنُ الضّيوف على الفراشة . وحدك
المنفي يا مسكين ، لا إمراة تضُّمك
بين نهديها ، ولا امرأة تقاسمك
الحنين إلى اقتصار الليل باللفظ الاباحي
المرادف لاختلاط الأرض فينا بالسماء
ولم تلِدْ ولداً يجيئُك ضارعاً : أبتي / أحبك (١)

فتكرار الشاعر لهذه المعاني وهذا الحوار كان مدعاة من أجل ترسيخ مفهوم الخلود الذي يبتغيه ، وهو ليس خلوداً لنفسه ، وإنمّا خلودُ قصيدته وخلود لغته (٢):

فاتركوا كلَّ شيءٍ على حاله
وأعيدوا الحياة إلى لغتي (٣)

وقوله :

---

(١) االجدارية : ٥٧. ٥٨ .

(٢) أكثر ما خاف عليه بعد إجراء العملية الجراحية هو نقده لغته ، فالياس خوري يقول ((محمود درويش الذي روى لي انه بعد استيقاظه من البنج بعد العملية الجراحية التي أجريت له في باريس وكان ملفوفاً بالآلات الطبية التي تمنع عنه الكلام ، طلب ورقة وقلماً وكتب إلى احد أصدقائه: اشعر إنني نسيتُ اللغة)) ، نقلاً عن : اللغة والتشكيل في جدارية درويش ، د. عالية محمود صالح (بحث) ، مجلة جامعة دمشق ، مجلد ٢٦ ، العدد٣ـ ٤، سنة ٢٠١٠، ٣٣٩ .

(٣) الجدارية : ٦٦ .

لا أريدُ الرجوعَ إلى أحدٍ
لا أريدُ الرجوعَ إلى بلدٍ
بعد هذا الغياب الطويل ...
أريد الرجوع فقط
إلى لغتي
تقولَ ممرضتي
كنت تهذي طويلاً وتسألني :
هل الموتُ ما تفعلين بي الآن
أم هو موتُ اللغة ؟ (١)

وإذا كانت هذه المطولة لا تتميز بالطابع الفكري الجدلي التقليدي الذي كثيراً ما وجدَ في مطولات لاحقة وفي مطولات شعراء كثرُ في الشعر العربي ، فأنها تكتسب هذا الطابع الجدلي . عبر الحوار الدائر مع الموت ويأخذ أكثر من صورة في اغناء هذا المعنى ، والإطالة متأتيةً من خلال محاولة الشاعر تدوين الإحداث الخيالية التي انتابته عبر التجربة التي خاضها مع الموت ، إذ تُعدُّ اقرب إلى وثيقة يحاول الشاعر من خلالها تدوين مجريات الأحداث التي وقعت سواء أكانت عبر الحلم أو الواقع ، مما يؤدي إلى إطالة القصيدة وامتدادها على هذا الشكل ، ونحن إذ نذهب هذا المذهب لا ننفي الصفة الجمالية لهذه القصيدة وتمكن الشاعر من اغنائها بالكثير من العناصر والتقنيات والمضامين الفكرية الموجودة في القصيدة التي تكون أقرب إلى الرؤى المنامية ، ((لتصبح تنفيساً يفرج الشاعر عن نفسه شحنات مما لاقاه حلمياً أو جسّده في أطار الرؤيا)) (٢) .

٢- التفكّر بالحياة :

لم يكن التفكّربالموت وحده هو الذي يؤرق فكر الشاعر ، بل الحياة المعيشة وما استخلصه أو حاول استخلاصه منها كان مبعثاً في نظم عدد من القصائد ولاسيما

---

(٤) المصدر نفسه: ٦٧ .

(١) الصورة في شعر الرواد : ٦٢ .

المطولات منها ، فإذا تناولنا مطولة أخرى تتضح لنا علاقة الباعث الفكري التأملي بالإطالة ، فقصيدة (لاعب النرد) [١] ، التي ترد في مجموعته الأخيرة (لا أريد لهذه القصيدة أن تنتهي) تُجسد هذه العلاقة ، إذ نجد إن الطابع الفكري التأملي كان له أثر في تكوين القصيدة وإطالتها ، حيث يضّمن الشاعر هذه القصيدة العديد من التساؤلات التي بقيت في ذاكرة الشاعر وفكره يتجاذبها محاولاً فلسفتها وطرحها للعيان ، وهي أفكار تخصُّ الشخص الواحد مثلما تخصُّ الإنسانية عامة ، تساؤلات ومواقف حياتية عديدة أغنت القصيدة وأطالتها عبر اللازمة (من أنا لأقولَ لكم) ، فلو تتبعنا هذه التساؤلات التي يحاول عرضها الشاعر عبر سلسلة منطقية يرتضيها لنفسه بدءاً من السؤال :

من أنا لأقول لكم
ما أقول
وأنا لم أكنْ حجراً صقلته المياه
فأصبح وجهاً
ولا قصباً ثقبته الرياحُ
فأصبح ناياً ...
أنا لاعب النرد
أربحُ حيناً وأخسر حيناً
أنا مثلكم
أو أقلُّ قليلاً .... [٢]

---

(٢) لا أريد لهذه القصيدة أن تنتهي (ديوان) ، محمود درويش ، دار رياض الريس للكتب والنشر . بيروت ، ط١ ، ٢٠٠٩ ، . ومنها قصيدة (حالة حصار) مثلاً ، دار رياض الريس للكتب والنشر ، بيروت ، ط٣، ٢٠٠٩ .

(١) لا أريد لهذه القصيدة أن تنتهي (ديوان) : ٣٥ .

من خلال هذه التساؤلات التي يطرحها الشاعر التي نجده يشير إلى العديد من القضايا والمواقف التي تجعله يعود عبر الذكريات ، وسرد الأحداث التي وقعت والمواقف في تساؤل فكري فلسفي :

ولدتُ إلى جانب البئر
والشجرات الثلاث الوحيداتُ كالراهبات
وُلِدْتُ بلا زفّةٍ وبلا قابلةْ
وتسميَتُ باسمي مصادفةً
وانتميتُ إلى عائلةٍ
مصادفةً
وورثتُ ملامحها والصفاتْ
وأمراضها ... (١)

فالمصادفة هي لازمة توّجه حياة الشاعر ، وهو يؤمن بهذا القدر ، المصادفة العرضية لدى محمود درويش هي أقرب إلى النظرة الوجودية التي ينظر بها الوجوديون إلى الكون وتدبيره ، وهي نظرة تبنّاها (هيدجر) (٢) في نظامه الوجودي الفلسفي ، ((الذي يصبح عنده هذا الوجود والتاريخ للحياة ليس ألاّ سلسلة من الأحداث العارضة التي تقع بمحض المصادفة المطلقة ، حيث المصادفة أو الاتفاق هي الصفة الأساسية المميزة لكل وجود)) (٣) ، ومع تقارب هذه الرؤى إلا أنّ الشاعر لا يُسلّم بكل ما تجيء به الوجودية ((التي تجعل الوجود والكون يخلوان من التدبير الكوني ، عن أي غاية أو خطة أو نظام عام ، ففي عالم تظلُّ فيه الحوادث . بقدر ما تؤثر على حياتنا الفردية . عشوائية لا يمكن التنبؤ بها تعيش بالضرورة دائماً على

---

(٢) المصدر نفسه : ٣٦ .

(١) فيلسوف وجودي من أهم كتبه : الوجود والزمان ، ولد في ألمانيا عام١٨٨٩ ، وتوفي عام١٩٧٦ ، ينظر : الذات للشاعر ، ١٣٢ .

(٢) الفلسفة أنواعها ومشكلاتها ، ميد(هنتر) ترجمة : فؤاد زكريا ، مكتبة الانجلو المصرية ، ط٧ ، ١٩٩٦ ، ٤١٠ .

حافة هاوية من اللايقين ليكون الموجود البشري بهذا هو إله نفسه على حدِّ قول نيتشه)) [١] .

والمصادفة هي التي حالفته إلى ما أوحى له أشعاره :

من أنا لا قول لكم
ما أقولُ لكم
كان يمكن أن يحالفني الوحي
والوحي حظُّ الوحيدين
إن القصيدة رمية نرد
على رقعة من ظلام
تشعُّ ، وقد لا تشعُّ
فيهوي الكلام
كريش على الرّمل
لا دور لي في القصيدة
غير امتثالي لإيقاعها
حركات الأحاسيس حسّاً يعدُّ حساً [٢]

إنَّ هذه الأسئلة التي يكررها عبر مقاطعها الخمسة الطويلة تُجسد التراكمات الفكرية التي استخلصها من التجربة الممتدة عبر المعاناة داخل الوطن وخارجه وتجربة المرض التي حلّت به ، كلها جعلته يطرح أسئلة وجوديةً تمثل نظرته للحياة عبر هذه المطولة ، وغالباً ما نجد هذه التساؤلات وهذا الطرح الفكري عبر التكرار مرة وعبر الرجوع بالذكريات مرة أخرى محاولة لتقويم رحلة العمر ، ما هي إلاّ لحاجة نفسيّة كان يعانيها الشاعر ، وتُجسد حاجة طالما أرادها ولم تتحقق فيصبح النص

---

(٣) الذات الشاعرة في شعر الحداثة العربية : ١٣٢ .

(١) لا أريد لهذه القصيدة أن تنتهي (ديوان) : ٤٣ .

الشعري مجالاً رحباً لهذه الاحتياجات الفكرية التي لم تجد لها مكاناً رحباً في حياته الواقعية ، وهذا الطرح الفكري . غالبا . لا يأتي عبر عوالم تمت للواقع بشيء بل إن هذا الواقع يصبح بعيداً ومجالاً ضيقاً لتحقيق مثل هذه الرؤى التي يطمح الشاعر إليها ، وليس هذا فقط ، بل إن هذه الأفكار تتشكل من خلال التجربة التي تمرّ بالشاعر لهذا نجد أنّها لا تأتي في غالب الأحيان في بداية الأعمال الفنية والإبداعية للمبدع ، بل تأخذ الحيز الكافي والنضج الكامل ليصوغها في النهاية خلاصة فكرية تأملية يتوصل إليها ، وكثيراً ما وجدنا من يقرنَ هذا التوجه الفكري التأملي للشاعر بالرؤى النبوية ، والشاعر محمود درويش نفسه يذهب هذا المذهب بقوله :

مثلما سارَ المسيحُ على البحيرة ،
سرتُ في رؤيايَ ، لكنّي نزلت عن
الصليب لأنني أخشى العُلُوَّ (١)

لهذا كان لهذه التجارب أثرها في أغناء فكر الشاعر وتوسيع مدركاته ومواقفه من الحياة ، والإفاضة في عرض هذه الأفكار والمناجاة تؤدي بالنتيجة إلى إطالة القصيدة .

في الختام نشير إلى إن الحياة التي عاشها الشاعر داخل أرضه وخارجها في المنفى انعكست على مواقفه وأفكاره ، وهي تمثل خلاصة فكر الشاعر على مرِّ تجربته الشعرية ، وهي تؤدي في أغلب الأحيان إلى خلق أسئلة يحاول الشاعر الإجابة عليها سواء أكانت تتعلق بقضيته أم بتجاربه الشخصية وما يمرُّ به من أحداث في هذه الحياة ، وهذا كلُّه يُشكِّل باعثاً في إطالة القصيدة .

---

(٢) الجداريه : ٩٢ .

- مدخل :

الشاعر محمود درويش واحد من الشعراء الذين تركوا بصمة في الشعر العربي المعاصر ، وكانت له أكثر من مطولة تضمنتها أعماله على مدى تجربته الشعرية ، فبدايات الشاعر كانت عبارة عن محاولات طفوليّة في كتابة هذه القصائد ، فهو يُصرّح في حوارٍ أدلى به إلى مجلة الطريق اللبنانيّة بقوله : ((لا أذكر متى بدأتُ بالضبط محاولة كتابة الشعر ؟ ولا أذكر الحافز المباشر لكتابة (القصيدة الأولى) وإنْ كنتُ أذكر أنّي حاولتُ في سنٍّ مبكِّرة كتابة (قصيدة طويلة) عن عودتي للوطن حذوتُ فيها حذو المعلقات فأثارت سخرية الكبار ودهشة الصغار))[١] .

وإذا كان التفكير بكتابة مطولة بدأ مبكّراً عند الشاعر محمود درويش ، فإنّ هذه الكتابة لم تتحقق إلاّ بعد مراحل متعاقبة من كتابة القصيدة(القصيرة والمتوسطة)، وهي مرحلة مرّت بنتاج متنامٍ أدى إلى ترك المرحلة التقليدية وحذفها متمثّلة بمجموعته الأولى (عصافير بلا أجنحة) [٢] هذا من جانب ، ومن جانب آخر يمكن ملاحظة أنّ شعر محمود درويش عامة ولاسيما مطولاته غالباً ما يحمل صفة الغنائيّة ، هذه الصفة التي لم تبرح الشاعر وأسلوبه على مدى تجربته الشعرية ، وعلى الرغم من وجود مثل هذه الغنائيّة إلاّ أنّ مطولاته تكاد لا تخلو من توجهات أُخرى أو أنواع تقترب في أحيان كثيرة من الدراميّة ، وفي أحيانٍ أُخرى تذهب مذهب القصيدة المُركّبة ، وتوظيف أكثر من لون من ألوان الفنون الأخرى داخل المطولة الواحدة وبنائها بناءً متنوعاً من جهة أُخرى ، فنجد السرد القصصي والحوار وتعدد الأصوات والرمز الأُسطوري ومسرحة الحدث والصوت المفرد وكذلك الطابع الملحمي ، كلها في مثل هذا النوع من القصائد وعلى نسب متفاوتة من قصيدة لأُخرى .

فالتقسيم الذي يمكن أن نخلصَ إليه بعد قراءة هذه المطولات ، يكمن في نوعين من هذه القصائد هما(القصيدة المُركّبة و القصيدة السردية) كنتيجة حتميّة لما

---

(١) محمود درويش (شاعر الأرض المحتلة) : ١١٩ .

(٢) محمود درويش (الغريب يقع على نفسه) : ٦٦ .

خلصت إليه تجربة درويش من محاولة الابتعاد عن الطرح المباشر للموضوع وتوجهه وجهة موضوعية جمالية في الوقت نفسه .

المبحث الأول
القصيدة المُركّبة

أولاً : مفهوم المصطلح :

مع انطلاق تجربة درويش الجديدة ومحاولة التخفيف من الطرح المباشر والتقريرية يكتب الشاعر مطولات تُمثّل مرحلة نضج في تجربته الفكرية والفنية مع بقاء العناصر الغنائية حاضرة هنا وهناك ضمن السياق التعبيري في القصيدة عبر التشكّلات الإيقاعية والصور المجازية المُعبِّرة ، هذه التجربة التي تظهر الواقع الذي وصلت إليه القصيدة عند رواد الحداثة ، في محاولة لخلق نصٍّ جديدٍ يفيد من أنماط التعبير المتعددة وصبِّها في قالب فني يتيح الشمولية والموضوعية للتجربة الشعرية [١] .

وتبقى محاولة توصيف هذه القصائد محل اجتهادٍ من قبل النقاد والباحثين ، فهذه القصائد تأخذ مساراً معيناً راسمةً لنفسها نهجاً خاصاً تُشكّل عبر عناصرها البنائية والتعبيرية الكيان الحي لها ، مما سينتج عنه صعوبة إدراج هذه القصائد في نمط معين من الأساليب التعبيرية المتعارف عليها ، ففي مثل هذه القصائد تحضر كلُّ التعابير الشعرية (غنائي – درامي – ملحمي) ، أو في الأقل يحضر جانبان معاً في محاولة للإفادة من أكثر من جانب تعبيري لتجسيد التجربة ، ومسألة الإفادة من الأنواع التعبيرية بعضها من البعض الآخر ليست حديثة ، بل إنّ أرسطو قد أشار إليها في معرض حديثه عن المحاكاة [٢]، على الرغم من هذا فقد ذهب بعض الدارسين إلى محاولة توصيف الأنواع التعبيرية كلٌّ حسب طبيعته، ففريدريك شليجل يعطي مدلولاً جديداً بقوله : ((إنّ الشكل الغنائي شكل ذاتي ، والدرامي موضوعي ، والملحمي ذاتي موضوعي في آن)) [٣] واحد ، إلا أنّ هذه الأنواع تبقى ترفد بعضها البعض لتُشكّل البنية الفنية للنصِّ سواءٌ أكان شعراً أم نثراً ، فإفادة الشعر تتضح في أكثر من جانب من جوانب البناء الفني للقصيدة الحديثة ، وهذا التداخل أو الإفادة

---

(١) ينظر : لغة الشعر العربي الحديث : ٥٧ – ٦٨ .

(٢) ينظر : فن الشعر أرسطو طاليس : ٩ – ١١ .

(٣) مدخل لجامع النص ، جيرارد جينيت ، ترجمة : عبد الرحمن أيوب ، دار الشؤون الثقافية العامة ، بغداد ، د . ن ، ٥٣ .

تختلف في طبيعة العناصر الموظَّفة _ بفتح الظاء _ ((فقد يكون التداخل عاماً يتوافر في نصوص يصعب وضعها بمرتبة الإفادة المباشرة من المسرح ، لكن المظاهر المباشرة للتداخل كتعدد الأصوات والحوار والبناء الدرامي المتكامل لا يخلو أيٌّ منهما من الحسِّ الدرامي)) [١] ، أو ما نجد في القصيدة الواحدة من تعدد في الأغراض ضمن إطار الفكرة الواحدة .

من هذا الجانب نجد أنّ بنية القصيدة المعاصرة لم تبقَ على حالها ، أي التعبير لم يقتصر على نمط أدائي معين في جميع القصائد ، وإنّ الشاعر أصبح – بموهبته – يفيد من عناصر الفنون الأُخرى – لاسيما الدراما والسرد – في تشكيل مثل هذه القصائد .

وما ذهب إليه بعض النقاد والباحثين في محاولة لتوصيف هذه القصائد وتحليل بنياتها ستبقى آراء تختلف الواحدة منها عن الأخرى في محاولة للوصول إلى نظرة شمولية لمثل هذه الأعمال ؛ لأنّ العمل الإبداعي لا يمكن أن يقرأ من نقطة واحدة ، فالعمل يصبح متعدداً ، فهو يحمل في تحديده الأدبي إمكانية أن يقرأ من أكثر من نقطة مركزية ، فضلاً عن أنّ التجربة الأدبية في هذه القصائد والقصائد ذات البناء القصصي الجديد لا تزال تبحث بنفسها عن لغتها ومستقبلها، هذا الطرح يتوافق مع ما ذهب إليه النقد التفكيكي ، ((إذ إنّ جوهر التفكيك هو غياب المركز الثابت للنص ، إذ لا توجد نقطة ارتكاز ثابتة يمكن الانطلاق منها لتقديم تفسير معتمد أو قراءة موثوق بها أو حتّى عدد من التفسيرات والقراءات للنص ، بل إنّ ما هو مركزي أو جوهري في قراءة ما يصبح هامشياً في قراءة أخرى وبالتالي فأنّ ما هو هامشي في قراءة يصبح مركزياً أو مركزاً في قراءة أو قراءات أُخرى، ويستتبع ذلك بالطبع ما اسماه التفكيكيون اللعب الحر باللغة)) [٢] .

---

(١) تداخل الفنون في القصيدة العراقية الحديثة ، كريم شغيدل ، دار الشؤون الثقافية العامة ، بغداد ، ط١ ، ٢٠٠٧ ، ١٨٣ .

(١) المرايا المحدبة (من البنيوية إلى التفكيك) ، د . عبد العزيز حمودة ، عالم المعرفة ، الكويت ، ط١، ١٩٧٨ ، ٥٥ .

من هذا يمكن أن ننظر إلى هذه التوصيفات والتعريفات على أنها لا تمثّل وجهة واحدة مُتّفقٌ عليها في كل الأحيان ، بل كل واحد منها يُمثّل جانباً معيناً ، مع أنها تُجمع على أنّ هذه القصائد لا يمكن أن تحيل إلى بنية بسيطة في معظم الأحوال ؛ وذلك لأنَّ ((القصيدة البسيطة البناء أو المركبة تعتمد على أُسلوب واحد في البناء لكن الفرق بينهما هو أنّ أسلوباً بنائياً معيناً يطغى في القصيدة بسيطة البناء ...بينما تتعاون الأساليب المختلفة في القصيدة المُركّبة)) [١] ، أي ((إنّ بساطة البناء الفني للقصيدة يعني لدينا وضوح العلاقات بين عناصر القصيدة ومكوناتها ، أمّا تركيب البناء الفني للقصيدة فيعني لدينا تشابك علاقات العناصر ولجوء الشاعر إلى وسائل بدائية بنائية مُعقّدة للتعبير عن دوافعه وانفعالاته)) [٢] .

فالقصيدة الغنائية– مثلاً – تشترك في البناء البسيط والبناء المُركّب ، لكن القصيدة الدراميّة لا يمكن أن تكون إلاّ ضمن البناء المركّب ، بسبب هذه العلاقات المتشعبة مع بعضها البعض داخل البناء نفسه [٣] ، وهذه القصيدة – المُركّبة – عند ياسين النُصير تختلف عن القصيدة الغنائية في أنها تضمُّ مجموعة من الموضوعات داخل البنية الواحدة ، إذ تقوم (أنا) الشاعر أو المجموع بالربط بين هذه الموضوعات المختلفة المعبَّرة في القصيدة [٤] ، وقد يكون الناقد يوسف سامي اليوسف أقرب لتحديد مفهوم هذه القصيدة – المركبة – بقوله : ((إنّها وحدة تركيبيّة منسجمة التكوين ومتراصة البناء ، لغتها تنزع باتجاه الاحتشاد تتمازج فيها العناصر الغنائية والذهنية وتتداخل أزمنتها وتتكاثف صورها وتتعدد أصواتها وتتكاثر وتتخذ

---

(٢) نماذج البناء الفني في القصيدة الحديثة ، ذو النون الأطرقجي ، مجلة الأديب المعاصر ، عدد ٣٠ ، ١٩٨٥ ، ١٤١ .

(٣) بناء القصيدة الفني في النقد العربي القديم والمعاصر ، مُرشد الزبيدي ، دار الشؤون الثقافية العامة ، بغداد ، ط١ ، ١٩٩٤ ، ١٠٩ .

(٤) ينظر: المصدر نفسه والصفحة نفسها .

(٥) ينظر : اليومي والمألوف في الشعر العربي المعاصر ، ياسين النصيّر (مقال) ، الأقلام ، عدد : ١١ – ١٢ ، ١٩٧٨ ، ٢٠١ .

لنفسها محوراً قائماً على الدرامية واللغة الحركية حتّى ترغب في معانقة الأبعاد كافة في أن تقول كلَّ شيءٍ دفعة واحدة)) [١] .

ونجد هذا المفهوم للقصيدة المُركّبة قريباً ممّا سمّاه بعض النُّقّاد بـ (القصيدة التجريبية) [٢] ، وهي تسمية تنبع من طبيعة تكوّن هذه القصائد ، ((فهذه القصيدة بوصفها عالماً يتأس داخل العالم الموضوعي أي داخل العملية المُعقّدة التي تبني المستوى الثقافي تحتفظ بدورها القديم دور القدرة على نقل اللاوعي الجماعي داخل لحظة التوتر المُكثّفة وتحويل هذا اللاوعي من داخل المراجع الثقافية السياسية إلى وعاء فني يستطيع أن يُوحِّد الخطابة بالغناء))[٣] ، وهي من جانب آخر تحيل إلى عدم الاقتصار على رؤيا محددة في مثل هذه القصائد ، فلا تتمركز حول ذروة واحدة تدور حولها القصيدة ، بل إنَّ القصيدة تحاول استنزاف اللغة نفسها وتحويلها إلى مجموعة من المداخل التي لا تصل إلى نقطة محددة من تجاوزها فتكشف حقلاً متشابكاً من النقاط والمواقف التي تعطي استدارة الرؤيا وحجمها الحقيقي بوصفها جدلاً يضمُّ عناصرها الأساس امتداداً رؤيوياً شاملاً [٤] ، إذ لا نجد فارقاً فيما تنبني عليه مثل هذه التسميات للقصائد التي تنحو هذا المنحى ، وقد نجد تسمية (النص) على بعض القصائد – ومنها المطولات المتأخرة [٥] ، وتشكل بدورها ديواناً لوحدها، وهو ما يحيل إلى (النص المفتوح) الذي تبقى القصيدة تحت هذا المفهوم متأرجحة بين الشعري والنثري ، بعدِّه ظاهرة جديدة في الأدب العربي ، ((فهو نص ما بعد حداثي لا أجناسي لا ينتمي إلى جنس دون آخر ، يعتمد حرية

---

(١) الشعر العربي المعاصر ، يوسف سامي اليوسف ، اتحاد الكتاب العرب ، دمشق ، ط١ ، ١٩٨٠ ، ٢٢٧ .

(٢) ينظر : دراسات في نقد الشعر ، الياس خوري ، المؤسسة العربية للأبحاث والدراسات ، بيروت ، ط٣ ، ١٩٨٣ ، ١٤٧ .

(٣) المصدر نفسه : ١٥٥ .

(٤) ينظر : دراسات في نقد الشعر : ١٥٥ ، وينظر : في معرفة النص ، يمنى العيد ، ١٥٢ – ١٦٢ .

(١) مثال ذلك : قصيدة (حالة حصار) ،محمود درويش .

التداخل النصوصي باتجاه تأكيد مغامرة الثابت)) [١] ، وهو أيضاً ((شكل تجريبي يمتلك حدود اللحظة المعاشة والتعبير المستمر اللانهائي)) [٢] ، وهو ما يتمثل بأكثر من نص شعري طويل عند محمود درويش .

ويمكن أن نشير إلى سبب توجه الشاعر لكتابة مثل هذا النوع من المطولات (المُركَّبة) ، وهو يتمثل أولاً في محاولته مزج الذاتي بالموضوعي ، أي مزج الهموم مع المشكلات الموضوعية ، وهذا ما أشار إليه الناقد حسين مروة من خلال الكشف عن علاقات كثيرة تربط بين عالم القصيدة والعالم الخارجي ؛ ((لأنَّه الأساس التفاعلي مع تلك العلاقات البشرية الخارجية))[٣]، أي إننا لا يمكن أن نجد الفارق بين الواقع المعيش والواقع اللفظي في القصيدة ؛ ذلك لأنَّ ((الجزئية تستدعي غيرها ، إنَّها تفجّرها وتذوب معها أو ترتبط بها لاسيما أنَّ جميع الجزيئيات تلتقي على مستوى المأساوي التي تحكمها جميعاً في علاقة تفاعل مستمر ، بذلك يلتصق الذاتي بالموضوعي ويأخذ منه بُعداً سياسياً يوظِّفه في مسار القصيدة ، ومن ثمَّ يكفُّ عن كونه وجعاً ذاتياً)) [٤] .

والسبب الثاني هو ما تمثله حياته بكلِّ أشكالها من قلق وعدم استقرار وحرمان لاسيما في طفولته – ممّا ينعكس بدوره على القصيدة وتشكّل الأساليب التعبيرية المتعددة داخل العمل الواحد ، فحياته – لاسيما مرحلة الطفولة – قادت خطى الشاعر في بحثه الدائم عن شكل جديد في الكتابة ، فـ ((هذا الطفل سيظلُّ يُلوّن الفعل الإبداعي ويرسم للممارسة الإبداعية حدودها وضفافها وطرائق تشكّلها)) [٥]

---

(٢) النص المفتوح – مفهومه ومرجعياته ، د . رباب هاشم حسين ، مجلة ثقافتنا ، عدد ٩ ، آذار ، وزارة الثقافة ، بغداد ، ٢٠١١ ، ٣٥.

(٣) المصدر نفسه والصفحة نفسها

(٤) دراسات في الفكر والأدب ، حسين مروّة ، دار الفارابي ، بيروت ، ط١ ، ١٩٩٣ ، ١٤٣.

(٥) في بنية الشعر العربي المعاصر : ٨٤ .

(١) الطفل ومكائد الشعر ، محمد لطفي اليوسفي ، من كتاب (زيتونة المنفى – دراسات في شعر محمود درويش) ، المؤسسة العربية للدراسات والنشر ، بيروت ، ط١ ، ١٩٩٨ ، ٣٢ .

فالخوض في هذه النصوص ولاسيما المطولات منها بعد خروجه من الأرض المحتلة سيُتيح لنا عدة تساؤلات حول طبيعة هذه النصوص وما تشكّله من أساليب تعبيرية وبنيات متعددة داخل المطولة الواحدة ، وهو ما سنتناوله في الفقرة الآتية:

ثانياً : أشكال التركيب في المطولات

يمكن من خلال القراءة لهذا النوع من المطولات أن نجد أكثر من وجه من أوجه التركيب لهذا النوع من القصائد ، إذ أن التركيب لا يقتصر على الشكل الخارجي للقصيدة – وإن كان هو الدال على أنماط التعبير التي يبنيها الشاعر في عمله الشعري – إلا أنَّ البحث سوف يتناول تركيب أساليب التعبير في المطولات من جانب والتركيب الشكلي البنائي من جانب آخر :

١ – تعدد أساليب التعبير في المطولات :

ممّا لا شكَّ فيه أنَّ التوجه نحو أساليب تعبيرية جديدة لم تفرضها مرحلة الخروج من الأرض المحتلّة والاتصال بالشعر العربي وحدها ، بل إنَّ إرهاصات هذه التحولات بدأت داخل الأرض المحتلة أي إنَّ شعر محمود درويش استقى أحد ينابيع تجربته الشعرية من الشعر الفلسطيني نفسه ، الذي كان في تطور مستمر في المضامين والأشكال ، فالأسلوب الدرامي – مثلاً – وهو شكل من أشكال التعبير عند محمود درويش ، ((ظهر في مرحلة متقدِّمة داخل الأرض المحتَّلة ، حيث أخذ درويش ينتقل بين أشكال الكتابة الشعرية بخطوات عريضة لم تكن مفاجئة فهو شاعر تحولات تعبيرية كبرى ، ولعلَّ ما يضمن له الحفاظ على قاعدة الهوية الفنية إنَّما هو المدلول في شعره ، التجربة الكبرى المُعبَّر عنها)) [١] ، إلاَّ أنَّ الخروج والاتصال بالشعر العربي والعالمي أتاح له آفاقاً جديدةً في توسيع تجربته والاشتغال على أسلوب تعبيري جديد في شعره ((فأخذ يكتب قصائد مطوّلة تُوظِّف تقنيات

---

(١) أساليب الشعرية المعاصرة ، د . صلاح فضل : ١٥٠ .

سردية مُركّبة تتجمع فيها خواطر الشعر الحيوي والدرامي بدرجة كثافة تعبيرية عالية)) [١].

من هنا يمكن القول أنَّ الشاعر تمكّن في مرحلة تالية لمرحلته الأولى أن يؤسس نمطاً جديداً في تجربته الشعرية ، يستقي عناصره من أكثر من نمط تعبيري ، وهو بدوره لا يعني ابتعاده عن الغنائية بقدر ما يعني أنه أخذ توجّهاً جديداً في التعامل مع هذه الغنائية أي لم تعد الميوعة الغنائية التي كانت سائدةً وصوتها العالي– الخطابية– تحضر في هذه القصائد في الأغلب ، ممّا جعل الشاعر يقف عنها بمسافة كافية تسمح له بتشكيلها فنيّاً ((فنكون إزاء شعر غنائي ذاتي لا ينزلق للانغلاق في الذات ، بل يتجاوز حدود الغنائية المحض ليُعبِّر بذاتيته
عن قلق وتوتر حادين تجاه العالم ، كما نجد درويش نفسه يصف غنائيته بأنَّها ملحمية أُسطوريّة ففي مقابلاته يعلن تمسكه بالإيقاع وحبُّه له واتخاذه الفسحة الإيقاعية فواصل بين المقاطع ، وهي مرحلة وسطى بين بدايات درويش الغنائية ذات الحسِّ الفجائعي وتوجهه الدرامي اللاحق)) [٢] ، ممّا تُشكِّل تجربته الشعريّة تلخيصاً للشعر العربي منذ السيّاب إلى قبّاني[٣] ، وهو لا يقتصر على هذا التلخيص ، بل يأخذ توجهاً تعبيرياً متميزاً من خلال شحن تجربته الشعرية بدلالات جديدة ورفدها بعناصر التوهج والتطوير وفتح الباب على احتمالات لا تنتهي.

أمّا طبيعة هذه القصائد فيمكن البحث عنها عبر سبر أغوارها وكشف مكوناتها الأساسيّة وما تُشكّله من تراكيب بنائية أولاً وأساليب تعبيرية ثانياً ما أمكن ذلك ، فالشعر الفلسطيني لا يثير قضايا سياسيّة فحسب ، وإنَّما قضايا تتعلق بالخلق

---

(٢) المصدر نفسه : ١٥٠.

(٣) مرايا نرسيس ، حاتم الصكر ، المؤسسة الجامعيّة للدراسات والنشر والتوزيع ط١، ١٩٩٩ ، ١٥٣

(٤) ينظر : دراسات في نقد الشعر: ١١٥ ، وينظر : محمود درويش في مرآة النقد العربي المعاصر ، كريم عبيد (رسالة ماجستير) ، كلية الآداب ، جامعة دمشق ، ٢٠٠٥ ، ٥٢

الشعري بهندسة القصيدة بعلاقة الشكل بالمضمون [١] ، فمنذ ديوان (أحبك أو لا أحبك – ١٩٧٢) تتجه التجربة الدرويشيّة وجهة أخرى ، فلو أخذنا بعض الأمثلة على هذا النمط التركيبي للمطولات، تبين لنا أنَّ هذه القصائد على الرغم من أنَّها تفيد من التعبير الجديد إلاَّ أنَّ خصوصية التجربة هي التي تفرض الطابع المضموني ومدى ملاءمة الأسلوب التعبيري لها، فقصيدة (أحمد الزعتر) على الرغم من أنَّها مستقاة من حدث واقعي خارجي إلاّ أن الطابع التعبيري والرؤيوي في القصيدة هو نتاج الشاعر المبدع ، ممّا سيعيد صياغة هذا الحدث حسب رؤيته هو وبأسلوبه التعبيري المتعدد داخل المطولة ، وهي – القصيدة – تمثل تجربة متقدِّمة في كتابة مثل هذا النوع من القصائد ، حيث يحضر في هذه القصيدة وغيرها [٢] أكثر من أسلوب تعبيري ، إذ لا يمكن أن يّعدُّ الأسلوب الغنائي – عبر صوت الأنا – هو التعبير الوحيد الموجود في القصيدة – وإن كان يأخذ حيزا كبيراً من مساحة القصيدة – ومنه قوله :

أنا أحمد العربي – قال
أنا الرصاص البرتقال الذكرياتُ
وجدتُ نفسي قرب نفسي
فابتعدت عن الندى والمشهد البحريّ [٣]

فإلى جانبه يوجد السرد الحكائي الذي يقوم به الشاعر في أغلب الأحيان والذي يفصح عن نفسه ، وعن دوره في سرد حكاية أحمد العربي / الفلسطيني منذ بداية القصيدة :

---

(١) ينظر : قضية الأرض في شعر محمود درويش ، عبد الكريم حسن ، دمشق ، ط١ ، ١٩٧٥ ، ٧ .

(٢) مثال ذلك : قصيدة (مديح الظل العالي ، الديوان : ٢ / ٣٣٣) ، وقصيد(تلك صورتها وهذا انتحار العاشق ، الديوان : ٢ / ٢٠١) وقصيدة (بيروت ، الديوان : ٢ / ٥٠٣) ، وقصيدة (جدارية محمود درويش) ، وقصيدة (حالة حصار) .

(٣) الديوان ، الأعمال الأولى : ٢ / ٢٦١ .

لِيدَينِ مِن حَجَرٍ وزعترْ
هذا النّشِيد .. لأحمَدَ المنسيِّ بَين فَراشَتَين
مَضتْ الغيومُ وشرَّدتني
ورَمَتْ مَعَاطِفَها الجِبالُ وخبأتني (١)

فالضمير الموجود في المقطع المتقدِّم يحيل إلى الشاعر وليس إلى شخصية (أحمد) ، مما سيبرز بالتالي أكثر من صوت شعري ، مرة عبر ضمير الغائب الذي يحيل إلى المسرود عنه ، ومرة عبر التعبير بضمير (أنا) المتكلم والمعبِّر من جانبه عمّا ينتاب (أحمد العربي / الإنسان الفلسطيني في ظلِّ الظروف التي يواجهها من ألم ومعاناة ، وهو ما سيضفي بالنهاية إلى أكثر من أسلوب تعبيري داخل النص ، فالسرد – ومنه السرد الوصفي – الذي يقوم بمهمته الشاعر قد يتناوب مع التعبير الغنائي المباشر عبر ضمير الـ (الأنا) ومثال ذلك قوله:

وأنَا الذَّهَابُ المُستَمِرُّ إلى البِلاد
وجَدتُ نَفْسِي مِلءَ نَفسِي ...
راحَ أحمَدُ يلتَقِي بِضُلوعِهِ ويديه
كَانَ الخُطوةَ – النجمهْ
ومِنْ المُحِيطِ إلى الخَلِيجِ ، مِن الخليج إلى المحيط
كَانُوا يُعدّون الرّمَاح
وأحمَدُ العَربيُّ يَصعدُ كَي يَرى حيفا (٢)

ويُلاحظ هنا تداخل الأسلوب التعبيري الغنائي المباشر في السطرين الشعريين الأولين ، مع السرد الوصفي في باقي أسطر المقطع ، وهو موجود في أكثر من مطولة من مطولاته ، ومنه قصيدته (الأرض) ذات البناء المقطعي ، فبعض هذه المقاطع يحيل إلى السرد التفصيلي مرة كما في المقطع الذي يحمل الرقم (١) ومنه قوله :

---

(١) الديوان ، الأعمال الأولى : ٢ / ٢٥٩ .
(٢) المصدر نفسه : ٢ / ٢٦١ .

فِي شَهْرِ آذار فِي سَنَةِ الانتِفَاضِةِ ، قَالتْ لنا الأرضُ
أسْرارهَا الدّمويِّةَ . فِي شَهْرِ آذار مَرَّت أمَامَ
البَنَفسجِ والبُندِقِية خَمسُ بَنَات . (١)

والسرد الإجمالي كما في المقطع الذي يحمل الرقم (٢) ، وهذا ما لم نجده في المقاطع ذي الأرقام الانجليزي ، حيث تحمل كل من المقاطع الممتدة من الرقم (1– 5) تعبيراً مباشراً تحمل صفة التحدي والإصرار على مقاومة الاحتلال ، كما في المقطع (1) ، أو التعبير عن مدى الحنين الألم الذي يحس وهو بعيد عنها كما في المقطع (2) ومنه قوله :

بِلادِي البَعِيدةُ عَنِّي ... كَقَلبِي !
بِلادِي القَرِيبَةُ مِنِّي ... كَسِجنِي !
لِمَاذا أُغنِّي
مَكَاناً ، ووجْهِي مَكَانْ ؟ (٢)

ويمكن أن يكون توجه شعراء الحداثة إلى الفهم الجديد للشعر القائم على حرية التعبير وعدم التقيد بشكل ثابت للقصيدة هو وراء استخدام الشاعر محمود درويش لأكثر من نمط تعبيري داخل القصيدة لاسيما المطولات .

فأسلوب نقل اللاوعي الجماعي داخل لحظة التوتر المُكثّفة وتحويل هذا اللاوعي من داخل المراجع الثقافية السياسية إلى وعاء فنّي يستطيع أن يوحّد الخطابة بالغناء ، فالقصيدة لا تقف عند ذروة واحدة ، بل تشكّل مجموعة من الذروات التتابعية التي تتبني عليها القصيدة ، إذ ما أن تنمُّ الذروة الواحدة على الانتهاء حتّى تتشكّل الأُخرى منها إلى آخر القصيدة (٣).

٢ – التركيب البنائي في المطولات :

---

(١) الديوان ، الأعمال الأولى : ٢ / ٢٨٥ .
(٢) المصدر نفسه : ٢ / ٢٨٨ .
(١) ينظر : في بنية الشعر العربي المعاصر : ٨٤ .

إنَّ شعر محمود درويش عامة ولاسيما مطولاته كثيراً ما يعكس أساليب بنائية لا تدخل ضمن نمط البناء البسيط للقصيدة ، لكنه يمثل بتعقيده ودقة هندسته بناءً مركباً من حيث التركيب اللغوي والصوري والموسيقي إضافة إلى التركيب الهندسي / الشكلي .

و هذا البناء المركّب يوجد بشكل واضح في أغلب شعره ومنه مطولاته [١] ، لكنه في الوقت نفسه سرعان ما يضفي على القصيدة نوعاً من الغموض ، والذي هو في حدِّ ذاته مظهر فني ينبع من تداخل التجربة الفنية المعاصرة وتعقيدها [٢] ، وهو غيره الشعر المبهم الذي يعاب عليه ، فماثيو أرنولد يقول في هذا الصدد ((ما ليس يمتنع هو الذي لا يضيف أيِّ شيءٍ إلى معرفتنا ، هو ذلك الذي يتمُّ تصوّره في إبهام ويتمُّ عرضه في تفكك هو عرض عام غير مُحكَم واهٍ بدلاً من أن يكون خاصاً ثابت الأركان)) [٣] ، والغموض – أيضاً – الذي يجعل القصيدة غامضة بالنسبة للقارئ ((هو الذي لا ينبع من القصيدة – كما يرى روزنتال – وإنَّما ينتج عادة من الزاوية التي ينظر إلى هذه القصيدة)) [٤] .

فمحاولة البحث عن أسباب مثل هذا الغموض تُصبح حتمية لابُدَّ منها لتوضيح هذا التوجه لدى بعض الشعراء الحداثيين لمثل هذا اللون ، وهي أسباب تختلف وتتنوع في الوقت نفسه منها أسباب فنية ونفسية وسياسية وحضارية ، فـ ((نزوع القصيدة الدائم نحو الكمال وتوقها إلى استيعاب أكبر قدر من الرؤى والأصوات وإلى الدخول في تعقيدات العالم المعيش للانفعال منها وخلق قوانين شعرية تماثلها

---

(٢) منها المطولات مثل قصيدة (أحمد الزعتر) وقصيدة (الأرض) وقصيدة (بيروت) وقصيدة (تلك صورتها وهذا انتحار العاشق) وقصيدة (جدارية محمود درويش) وقصيدة (حالة حصار) وغيرها من القصائد الطويلة .

(٣) ينظر : مقدمة للشعر العربي ، أدونيس ، دار الساقي ، بيروت ، ٢٠٠٩ ، ١١٢ – ١١٥

(٤) ت . س . اليوت الشاعر الناقد ، ف . م . ماثيو ، ترجمة : د . إحسان عبّاس ، بيروت، ١٩٦٥ ، ١٢٩ .

(٥) الشعر كيف نفهمه ونتذوقه ، إليزابيث درو ، ترجمة : إبراهيم الشوش ، بيروت،١٩٦١، ٢٩ .

تعقيداً وشمولاً هو الذي يدفعها إلى انتهاج أُسلوب البناء المتراكب وإلى استخدام الكثير من الوسائل البنائية المستعارة من الفنون الأُخرى كالقطع والمزج والحوار واللعب بالنغمة الواحدة في مستويات لحنية متعددة وخلق التأثير من خلال احتكاك الصفات الكيفية المتضادة والمناجاة الذاتية والمونولوجات والانتقال بين الأزمنة والأمكنة والمونتاج واستخدام الأقنعة والإحالات إلى الأساطير والموروثات الشعبية والذهنية وغير ذلك من الأساليب البنائية التي استعارت القصيدة معظمها من الفنون الأُخرى دون التخلي عن الانجازات البنائية الشعرية التي توائم تجربة قانونها الأساسي هو التعقيد لا التبسيط)) [١] ، لكن هل يصدق أنَّ العالم الذي نعيشه بما يحمله من تعقيد في نواحي الحياة هو وراء مثل هكذا قصائد تتميز بالبناء المُركّب والغموض الذي يلفها في أغلب الأحيان ، أي إنَّ هذه القصائد تعكس طبيعة المرحلة التي توجد فيها ؟ وهو أمرٌ قريبٌ مما يذهب إليه البحث في كون التعبير الشعري يكتسب مقوماته الأساسية من المرحلة التي يتواجد فيها في أغلب الأحوال ، ((فتغير التجربة الإنسانية لابدَّ وان يقترن في الوقت نفسه بتغيّر حتمي في الأداء الشعري ولا يمكن التعبير عن حساسية جيل من الأجيال باللغة الشائعة في جيل آخر)) [٢] ، ويتمثل التركيب بأكثر من وجه من أوجه بناء القصيدة ، وهذا ما سوف نتناوله في الفقرة التالية :

أ- التركيب اللغوي :

يمكن أن يكون تشكل اللغة بطريقة مغايرة لما هو متعارف عليه في العرف اللغوي هو أحد أوجه التركيب التي توجد في شعر درويش عامة ومطولاته خاصة

---

(١) نقلاً عن : الحركة الشعرية في الأرض المحتلة منذ عام ١٩٤٨ حتّى ١٩٧٥ (دراسة نقدية) ، د. صالح أبو أصبع ، المؤسسة العربية للدراسات والنشر ، بيروت ، ط١ ، ١٩٧٩ ، ٣٥٤ .

(٢) المصدر نفسه والصفحة نفسها .

وهو – أيضاً – أحد أسباب هذا الغموض [١] ، فـ ((عدم استعمال الربط وأسماء الموصول وأدوات الإعراب كتوجيهات للفهم يجعل رموز البيت صعباً بالنسبة إلى جهاز التفكير عندنا)) [٢] ، وتصبح مادته الشعرية البنائية مزيج من الشعري والنثري ، هذا المزج بين العناصر المتباينة المتباعدة ((قد يحدث – في بعض الأحيان – نوعاً من التنافر الأسلوبي والنشاز الصوتي ، لكن في الوقت نفسه أمرٌ لا غنى عنه لكلِّ أدب تجريبي يحاول هدم الحواجز بين القديم والمستحدث بين البعيد والقريب)) [٣] .

والغموض في الشعر ليس على مستوى واحد ، بل منه ما يتسمُّ بالقبول والشفافية ، ومنه ما يتسمُّ بالإبهام حتّى يصل إلى مرحلة التعتيم ، ويمكن أن نلمح مثل هذا التقسيم للغموض في الشعر الفلسطيني ، فالنوع الأول موجود في أغلب شعر محمود درويش ومنه مطولاته ، ((وهو نوع نلمحه مع طول التجربة الشعرية وتعقيدها وتركيبها خاصة في المطولات ذات البنى الدرامية ، فتستعمل ألواناً متعددة مع التعبير من حوار إلى تيار وعي ومونتاج وإيرادات أُسطورية ودينية وتاريخية)) [٤] ، وإذا نظرنا إلى إحدى هذه المطولات ولتكن قصيدة (تلك صورتها وهذا انتحار العاشق) [٥] ، فسنجد تداعيات المعاني والصور التي خرجت عن الاستعمال المألوف لدى الشاعر نتيجة الانزياحات اللغوية المتعددة مما يولّد غموضاً شفافاً يلفُّ النص ، فالقصيدة منذ البداية توحي بهذا التركيب الذي يأتي عبر تقمص الـ (أنا) بالأشياء وتداخل التعابير والصور والإيقاع داخل القصيدة :

---

(١) ينظر : اللغة في الأدب الحديث (الحداثة والتجريب) ، جاكوب كورك ، ترجمة : ليون يوسف وعزيز عمانوئيل ، دار المأمون ، بغداد ، ط١ ، ١٩٨٩ ، ٢٨ ، ٢٩ ، وينظر : الثابت والمتحول (بحث في الإبداع والإتباع عند العرب) ، أدونيس ، دار الساقي ، بيروت ، ط٩ ، ٢٠٠٦ ، ٢٣٨ – ٢٤٤ .

(٢) نقلاً عن : الحركة الشعرية في الأرض المحتلّة : ٣٥٥.

(٣) المصدر نفسه : ٣٥٦ .

(٤) المصدر نفسه : ٣٦٠ .

(٥) الديوان ، الأعمال الأولى : ٢ / ٢٠١ .

وأُريدُ أنْ أَتقمَّصَ الأشجار :

قَد كَذَبَ المساءُ عليه . أشهدُ أنني غطّيتَه بالصّمت

قُربَ البَحر (١)

فاقتصاء هذه الصور المستقاة من البناء التركيبي للألفاظ كأنَّها مستحضرة من عالم الأحلام لا من العالم الواقعي (٢) ، وهو المنبع الذي يستقي السرياليون منه صورهم ، فاندريه بريتون يقول : ((الحلم أصبح أنموذجا لصورة العالم بأسرها ، الذي يؤلف فيها الواقع واللاواقع والمنطق والخيال وتفاهة الوجود وتساميه وحدةً لا تنفصم ولا تقبل التفسير ، فالالتزام الدقيق لطبيعة التفاصيل والجمع الاعتباطي بين علاقاتها الذي تنقله السريالية عن الحلم لا يعبر فقط عن الشعور بأنَّنا نعيش على مستويين مختلفين وفي مجالين متباينين ، بل أيضاً عن الشعور بأنَّ مجالي الوجود هذين يتغلغل كلٌّ منهما في الآخر إلى حدٍّ من الاكتمال يستحيل معه جعل أحدهما ثانوياً بالقياس إلى الآخر ووضعه مقابله بوصفه ضداً له)) (٣) ، وهو واضح في جميع أنحاء القصيدة ومنه قوله :

حدَّقتُ في جُرحِي وقَمحَكِ

للأشعّةِ فيهما وطَنٌ يُدافعُ عن مسافته

ويسقُطُ عِندما نمضِي

ونسقُطُ عِندَما نَبقى حُدُوداً للأشعّة

والمَدِينَةُ قُرْبَ حُنجُرتِي تُغنّي حِينَ تسقُطُ في مرايا النّهر

صوتِي ليسَ لافتةً

ولكنّي أُسميّكِ البديل (٤)

وقوله :

---

(١) الديوان ، الأعمال الأولى : ٢ / ٢٠٣ .

(٢) ينظر: الصوفية والسوريالية، أدونيس، دار الساقي ، بيروت ، ط٤ ، ٢٠١٠ ، ٣٨ – ١٣٠ .

(٣) الحركة الشعرية في الأرض المحتلّة : ٣٦٣ .

(١) الديوان ، الأعمال الأولى : ٢ / ٢٠٩ .

أن يَجِيءَ الوجهُ مِثلَ الزُّرقَةِ الخَضراء
أن يَمضِي لأرسُمَهُ عَلى جُدرَانِ هَذا السَّجن
أن يَغزُو شَرَاييني ويَخرُجُ مِن يَدَي (١)

فهذه التراكيب والاستعمالات التي تجمع غالباً بين المتضادات وما تخلّفه من تصوير مُعتَمد في كثير من الأحيان – كما يقول الدكتور صالح أبو أصبع – على تراسل الحواس (٢) ، هو طارئ جديدٌ في شعرنا الحديث لم يعتد عليه الشعر العربي القديم (٣) .

ويتيح مثل هذا التركيب للغة تفجّر إمكانيات تعبيرية عديدة وجديدة (٤) لا تكتسب أهميتها التعبيرية من جزئياتها ((بل من اكتمال الصورة التي تصبح أشبه بتيار وعي طويل يسترجع الشاعر فيه صوراً من الواقع وصوراً من الحلم ، تتمازج وتتداخل في تعقيد فني تاركةً غلالة من الغموض الذي قد تصدم القارئ وتحيّره)) (٥) ، إلاَّ أنَّ شعر محمود درويش لا يذهب إلى هذا الانغلاق التام الذي يحيل أو يُصبح أمر فهمه صعباً ، بل يترك لنا إشارات أو مفاتيح هنا وهناك تحيل إلى المركز الذي تدور حوله القصيدة .

يقول الدكتور صالح أبو أصبع في هذا المعنى : ((إنَّ الاستخدام للغة – لدى محمود درويش – يوائم طبيعة تجربته)) (٦) ، فاللغة كما يقول أرنست فيشر : ((تُعبِّر عن جميع الأشياء بمعايير العقل ، لكن المطلوب من الشاعر أن يعبر عن الأشياء جميعاً بمعايير الخيال ، الشعر يتطلب الرؤيا ، أمَّا اللغة فلا تقدّم غير

---

(٢) المصدر نفسه : ٢ / ٢١٠ .
(٣) يُنظر : الحركة الشعرية في الأرض المحتلة : ٣٦٣ .
(٤) ينظر: استرداد المعنى (دراسة في أدب الحداثة) عبد العزيز إبراهيم ، دار الشؤون الثقافية العامة ، بغداد ، ط١ ، ٢٠٠٦ ، ٧٥ – ٨٥ .
(٥) ينظر: في الشعرية ، كمال أبو ديب ، مؤسسة الأبحاث العربية ، بيروت ، ط١ ، ١٩٨٧، ٤٥ – ٥١ .
(٦) الحركة الشعرية في الأرض المحتلة : ٣٦٤ .
(١) الحركة الشعرية في الأرض المحتلة : ٣٦٤ .

المفاهيم)) [١] ، من هذا نجد أنَّ الشاعر أفاد الخيال الخصب والرؤيا التي يتمتع بها شاعر الحداثة في بناء نصوصه الشعرية ومنها مطولاته .

ب- التركيب الصُّوري :

إنَّ ما وجدناه في التركيب اللغوي يصدق على الصورة في أغلب شعر محمود درويش ومنها مطولاته ، عبر التشكيل المُركّب لها ، أي إنَّ الصورة لا تأتي فقط صورة مفردة بسيطة تُعبِّر تعبيراً مباشراً ، بل إلى جانبها توجد الصورة المُركّبة الكلية التي تتشكّل عبر المقطع الواحد أو كامل القصيدة ، وهي تأخذ أشكالاً متعددة، إذ يمكن أن تتشكل عبر البناء الدرامي أو البناء المقطعي أو البناء اللولبي فـ ((الخيال ليس ملكة تشكيل صور الواقع ، إنّما هو ملكة تشكيل الصور التي تتجاوز الواقع ، التي تغير الواقع ، إنّه ملكة تتجاوز وتفوق الطبيعة الإنسانية)) [٢] ، وهي أشكال غالباً ما تكون متداخلة الواحدة في الأُخرى ، فالبناء الدرامي قد يوجد في البناء المقطعي أو البناء اللولبي وهكذا ، والفوارق لا تشكّل حدّاً فاصلاً بينها ، فقصيدة (مزامير) [٣] – مثلاً – قصيدة مبنية بناءً مقطعياً يحيل المضمون الكلي لها على الألم والضياع والحنين لفلسطين / الوطن ، وهي وإنْ كانت – في الظاهر من خلال مضمونية كل مقطع والتوظيف الإيقاعي الذي يختلف الواحد عن الآخر – إلاَّ أنَّها تصبُّ في المعنى الكلي الذي أراده الشاعر ٠ الألم والحنين الذي يعانيه الشاعر وهو بعيدٌ عن الوطن / فلسطين ، فالحبُّ والألم يصبح سيان لدى الشاعر ، شيئان متقابلان متصارعان داخل وجدان الشاعر :

أُحبُّكِ أو لا أُحبُّكِ .

أذهَبُ أترُكُ خلفي عناوينَ قابلةً للضياعْ

وانتظرُ العائدينَ وهُم يِعرِفُونَ مواعِيدَ موتِي ويأتونَ

---

(٢) المصدر نفسه والصفحة نفسها .

(٣) جاستون باشلار ، جماليات الصورة : ٢٣١ .

(٤) الديوان ، الأعمال الأولى : ٢ / ١٣ .

أنتِ التي لا أُحبُّكِ حِينَ أُحبُّكِ ، أسوارُ بابل
ضيّقةٌ في النَّهار ، وعيناكِ واسِعتانِ ، ووجهُكِ
مُنتَشِرٌ في الشُّعاع (١)

فهذه الصورة الكلية التي تبيّن مدى حنين الشاعر وشوقه وبعده عن فلسطين ، إنَّما تتكوّن عبر هذه الجزئيات الصورية المُتكوِّنة من البناء الجملي أولاً والبناء المقطعي للمطولة ثانياً ، فكل مقطع من هذه المقاطع يُمثِّل صورة جزئية أو ملمحاً انتقل من المخيلة إلى الوجود الكتابي ، وهو جزءٌ مكمِّل لباقي الأجزاء ، فالصور المُجسَّدة في الاستعمال اللغوي – الذي كثيراً ما يحيل من جانبه إلى التجريب – يمكن الاستدلال على مضمونيتها عبر هذه الألفاظ المفردة الداخلة في تكوين الصورة ، والتي تعطي دلالات الغربة والألم في أحيان والحب في أحيان أُخرى ، ومنه قوله :

أنا حَالةٌ تَفقِدُ حالتَها
حِينَ تكفُّ عن الصُّراخ
هل تُسَمونَ الرَّعدَ رعداً والبرقَ برقاً
إذا تحجّرَ الصوتُ وهاجرَ اللونُ ؟
أكلما خرجتُ من جِلدِي
ومِن شيخُوخَةِ المكان
تناسل الظلُّ وغطّاني ؟
أكلّمَا أطلقتُ رياحي في الرِّماد
بحثاً عن جمرة منسيّةٍ
لا أجدُ غير وجهي القديم الذي تركتَهُ
على منديلِ أُمِّي ؟
إنَّني قابلٌ للموت
كالصاعقة (٢)

---

(١) الديوان ، الأعمال الأولى : ٢ / ١٤ .
(١) الديوان ، الأعمال الأول : ٢ / ٢٨ .

فاستحضار هذه الألفاظ والتعابير الدالة على معنى الألم والضياع مرةً (تفقد حالتها ، الصراخ ، تحجّر الصوت وهاجر اللون ، خرجت من جلدي ، غطّاني ، قابلٌ للموت) ، وأُخرى دالة على معنى الحنين والشوق لمحبوبته فلسطين (شيخوخة المكان ، أطلقت رياحي في الرماد ، جمرة منسيّة ، وجهي القديم ، تركته ، منديل أُمي) ، مما تشكل صورة مقطعية مُركّبة من عدة صور لتكون جزء من هذا البناء الكلي للقصيدة ، وهذا التشكل الصوري المُركّب لا يقتصر على هذا النوع ، بل قد يخرج من التعابير الجزئية من خلال الإفادة من الفن التشكيلي / الرسم ، والعلاقة بين الرسم التصويري والشعر علاقة قديمة أشار إليها النقاد العرب [١] ، والغربيين ، فـ (هوراس) يرى أنَّ العلاقة بين الرسم والشعر هي علاقة خاصة ، وذلك بقوله : ((شأن القصيدة كشأن الصورة)) [٢] ، والشاعر وهو يصوِّر ((فإنَّه لا يصور الشيء كما هو ، ولكن كما يبدو له ولا يرسم منه هيكله العريان ، بل يخلع عليه من حُلل الخيال بعد أن يحركه الإحساس)) [٣] ، ويمكن توضيح هذا الجانب التصويري المُركّب عبر فن التشكيل الصوري في أكثر من صورة في مطولاته ، ومنه قوله :

الهُ يتعرّى فَوقَ خطٍّ داكنِ الخُضرة ، أشباه عصافير تُهاجر
وصليبٌ واقفٌ في الشارع . شيءٌ يُشبَه البرقوق
الدهشةُ من خلف القناطر
وفضاءٌ واسِعٌ يمتدُّ من عورة الجنديِّ إلى تاريخ شاعر [٤]

---

(٢) ذهب الجاحظ (ت ٢٥٥ هـ) إلى أنَّ الشعر هو((صناعة وضرب من النسج وجنس من التصوير)) ، الحيوان ، الجاحظ ، تحقيق : عبد السلام محمد هارون ، دار المعارف ، مصر ، ١٩٣٨ ، ٣ / ١٣١ .

(٣) فن الشعر ، هوراس ، ترجمة : د. لويس عوض ، مكتبة النهضة المصرية ، القاهرة ، ط١ ، ١٩٤٧ ، ٩ .

(٤) إبراهيم عبد القادر المازني (الشعر غاياته ووسائطه) – دراسة وتحليل ، د . مدحت الجيار ، دار الصحوة ، ط٢ ، ١٩٨٦ ، ٧٤ .

(١) الديوان ، الأعمال الأولى : ٢ / ٤٥ .

فلو تأملنا هذه اللوحة لتبيّن لنا أن عناصرها متكوّنة من النهر (اله يتعرى) والذي بدوره يستولي على اللوحة ، فهذا الإله يتعرى على أرضية اللوحة ويحيط به لون الخضرة الداكن ، وهو ما يحيل إلى صورة الوطن التي تختزله صورة النهر وما حوله ، فالقدس المذكورة في القصيدة هي رمز للوطن ، يقف خلف النهر صليبٌ مما يشير بدوره إلى العذاب – عذاب الشعب الفلسطيني ، ولا تكتمل هذه اللوحة إلاَّ باستحضار الشاعر الطيور التي تحيل إلى الهجرة المستمرة ، إضافة إلى إكساء لون الحُمرة – الذي وظّفه الشاعر ليعطي دلالة المفاجأة والدهشة الحارة ، ووجود القناطر مع الطيور تؤكد دلالة الهجرة في أحيان ، وفي أحيان أُخرى يشير هذا الجمع إلى حالة متناقضة ظلّت تُمزق وجدان الشاعر ، هذه الحالة التي تدلُّ في بعضها على العودة إلى الوطن أو محاولة العودة من خلال هذه القناطر ، وفي بعضها الآخر على الرحيل المستمر والهجرة والبُعد عن الوطن باستحضار الرمز الدال على ذلك وهو العصافير التي تهاجر ، فنلاحظ كيف تشكلت هذه الصورة ببراعة الفنان / الشاعر ، إذ لم يكتفي الشاعر بالتعبير عمّا ينتابه من ألم وحرمان وهو بعيد عن وطنه ، بل شكّل من هذا المعنى / الفكرة لوحة فنية اشتغلت عليها يدُ الفنان ، فاستخدم فيها من الألوان المتعددة الذي يُعطي كلَّ لونٍ منها دلالة معينة عبر هذا الرسم الصوري ، فهذه الصورة تشكّلت عبر الألوان لا عبر الكلمات .

ج- التّركيب الموسيقيّ :

ويتمثل التركيب في القصيدة من خلال الأوزان المستخدمة في القصيدة (الطويلة المُركَّبة) وخاصة ذات المقاطع المتعددة ، و((التعدد في الأوزان يمكن أن يُتيحَ لها فرصاً للتعبير عن تعقيد التجربة وثرائها ويظلُّ التعدد إمكانية موسيقية تُساعد على تلوين المعاني والعاطفة حينما يُصبحُ المعنى والموسيقى شيئاً واحداً لا يمكن فصمهما في القصيدة)) [١] ، وهو ما يذهب إليه الناقد أرشيبالد مكليش بقوله : ((الكلمات نفسها مبنية بناءً مزدوجاً ، إنَّها أصواتٌ تُعتبرُ رموزاً للمعاني ، وهي أيضاً

---

(١) الحركة الشعرية في الأرض المحتلّة : ٢٢٩ .

تعتبر أصواتاً ، وأنت لا تستطيع أن تستعملها بإحدى الصفتين دون أن تستعملها بالصفة الثانية ، أي أنَّك لا تستطيع أن تستعمل الجرس دون المعنى ، ولا تستطيع كذلك أن تغيّر الصوت تغييراً مادياً دون أن تُغيّر المعنى ، وبالأحرى تفقده)) [١] .

والتنوّع في جوهره ((هو انبثاق وإفادة شكلية خارجية وتشكيلات الوحدة الإيقاعية للبحر تتحوّل إلى جزء أساسي في بنية الإيقاع ضمن البحر الواحد أو ضمن مقاطع القصيدة الواحدة)) [٢] .

ويمكن أن نجد التسويغ لما ذهب إليه بعض الدارسين في الربط بين هذه التنوعات والاختلاجات النفسية التي تعتري الشاعر ، إذ إنَّها تتشكّل عبر هذا التناغم والتنوع الإيقاعي بوعي أو بغير وعي من الشاعر [٣] .

لقد وظّف الشاعر هذا التركيب في الأوزان الشعرية من أجل تلوين تجربته الموسيقية داخل القصيدة الواحدة ؛ وذلك باختلاف الأوزان داخل المقاطع المتعددة ضمن بنية المطولة ، مما يعطي اختلافاً في الأبعاد النفسية ، ويمكن أن نعثر على أكثر من مطولة ذات بناء مقطعي من هذا التركيب الموسيقي ، ومنه قصيدة (مزامير) المُكوّنة من اثني عشر مقطعاً ، يختلف كل مقطع منها باختلاف التعبير أولاً واختلاف البحور الشعرية المُستخدَّة فيها والناتجة عن اختلاف في الحالة النفسية المُعبّر عنها ثانياً ، وإن كانت كلها تصبُّ في إطار التجربة الواحدة، ففي المقطع الأول يستخدم تفعيلة البحر (المتقارب) ذا الإيقاع المتباطئ انسجاماً مع الحالة المُعبّر عنها في هذا المقطع :

أُريـــدكِ أو لا أُريـــدكِ **فَعُـولُ / فَعُـولُنْ / فَعُـولُ**

إنَّ خريـر الجَداوِل مُحتَـرِقٌ فـي دمـي ، ذات يـومٍ أراك، **فعُولُ / فَعُولُن / فَعُولُ / فَعُولُ / فَعُول / فَعُولُن / فَعُولُن فَعُولُ**

---

(٢) الشعر والتجربة ، ارشيبالد مكليش ، ترجمة : سلمى الخضراء الجيوسي ، بيروت ، ١٩٦٣ ، ٨٣ ، نقلاً عن : الحركة الشعرية في الأرض المحتلة : ٢٩٩ .

(٣) غواية التجريب (دراسة في الشعر التجريب الشعري عند جيل السبعينيات في العراق) ، مناف جلال الموسوي ، دار الشؤون الثقافية العامة ، بغداد ، ط١ ، ٢٠١٢ ، ١٦٩ .

(٤) ينظر : المصدر نفسه والصفحة نفسها .

وأذهب [١] **فَعُولُن**

وإذا انتقلنا إلى المقاطع المتبقية نرى أنّها لا تتشابه في التوظيف الإيقاعي للبحر نفسه ، بل هي تختلف عن بعضها البعض ، ففي المقطع الثالث يوظِّف تفعيلة بحر (الرمل) الذي يكسب الإيقاع عدم ثبات في سرعته في أغلب الأحيان ، وهو ناتج عن هذه الخطابية التي تحيل إلى التحدي والبطولة ومنه قوله :

يومَ كانت كلِماتِي فَاعِلاتُن / فَعِلاتُن

تُربةً فاعلا

كُنتُ صدِيقاً للسنابِل تُن / فَعِلاتُن / فَاعِلاتُن

يومَ كانت كلماتي فَاعِلاتُن / فَعِلاتُن

غضباً فَعِلا

كنتُ صديقاً للسلاسل [٢] تُن / فَعِلاتُن / فَاعلاتُن

وهكذا مع بقية المقاطع التي تختلف ولا تبقى على وزن واحد مما يمكن عدُّ كلَّ مقطع من مقاطع مثل هذه القصائد بأنّه قصيدة قصيرة انضوت تحت العنوان الرئيس للقصيدة وهو (مزامير) ، أي إنَّ هذه المقاطع هي مجموعة من المزامير التي عزف الشاعر عليها جميعاً ، مما شكّل بنية موسيقية مُركبة لهذه القصيدة ، ويمكن أن نتمثل من هذه المقاطع واختلافها في الأوزان الشعرية الموظفة المقطع السابع الذي يأتي على تفعيلة بحر (الكامل) ، والذي يقول فيه :

ظِـلُّ النَّخيـل وآخـر الشُّـهداء والمـذياع يُرسـل صـورة مُتْفـاعِلُن / مُتَفـاعِلن / مُتَفاعِلن / مُتْفاعِلُن

صوتيّة عن حالـة الأحبـاب يوميّاً ، أحبك فـي مُتْفاعِلُن / مُتْفاعِلن / مُتْفاعِلن / مُتَفاعِلن / مُتَ

الخريف وفي الشّتاء [٣] فاعِلُن / مُتَفاعِلان

---

(١) الديوان ، الأعمال الأولى : ٢ / ١٦ .

(٢) المصدر نفسه : ٢ / ٢٣ .

(١) الديوان ، الأعمال الأولى :٢ / ٣٢ .

وتصبح الصورة واضحةً لمثل هذا التركيب من الأوزان ، ولكن التركيب في استعمال التفعيلات المختلفة لا تقتصر على القصائد ذات المقاطع المتعددة – التي تحمل عناوين مستقلة عن بعضها البعض في أغلب الأحيان ، بل يوجد مثل هذا الاستعمال لعدد من الأوزان داخل المطولة الواحدة الممتدة ، فوزن القصيدة سرعان ما يتحوّل إلى وزن آخر عبر التغير الشعوري والنفسي لدى الشاعر ،أو ما تحتاجه مثل هذه القصائد من طول نفس ليبقى على وتيرة وزنية واحدة ، وما ينتج عنها غالباً إلى جعل الشاعر يهتم بتسطير الأبيات الشعرية أكثر مما يهتم بالتعبير عن التجربة ، مما يجعل كسر السياق الوزني في مثل هكذا قصائد جائزاً لدى الشاعر في أغلب الأحيان ، وتوجد هذه التراكيب الإيقاعية عن طريق إدراج مقاطع صغيرة أو عبارات شعرية داخل الإطار العام لوزن القصيدة ، ويمكن التمثيل على ذلك في أكثر من مطولة من مطولات الشاعر [١] .

د- التّركيب الهَندسي (الشّكلي) :

وهناك نوعٌ آخر من التركيب يتمثّل في التركيب الظاهري للقصيدة من خلال التمازج ، إذ يُعدُّ مظهراً من مظاهر التجريب الإيقاعي [٢] ، ((ويتحقق التمازج عبر الانتقال من شكل كتابي إلى شكل آخر يتجاوز التنوّع)) [٣] ، الذي يتحقق ((بتنوّع الأوزان بين مقاطع القصيدة من بحر إلى بحر)) [٤] .

ويشكّل مثل هذا التركيب الكتابي في السطر الشعري نشاطاً إيقاعياً يُمنحُ من خلاله التنويع عبر الانتقال من شكل كتابي إلى آخر ، إذ نجد التدوير يحضر في أغلب الأسطر الشعرية المكتوبة من بحر (الكامل) مثلاً ، على العكس مما نجده في أسطر القصيدة المتشكلة من بحر (الرمل) مثلاً ، فالشاعر يستعمل مجموعة من الانتقالات بين الأبحر داخل القصيدة ، والانتقال من نظام سطري إلى آخر ((

---

(٢) منها على سبيل المثال : قصيدة (تلك صورتها وهذا انتحار العاشق) ينظر : ٢ / ٢٢٠

(٣) ينظر : غواية التجريب : ١٩٨ .

(١) غواية التجريب :١٩٨ .

(٢) دير الملاك : ٢٨٥ .

فتنفتح فيه الأسطر على بعضها لتكتمل باكتمال الكتلة الإيقاعية المتتابعة من دون قيد بالأسطر العروضية الذي أطلق عليه (التدوير) على شكل مقاطع إلى نظام سطري محدد التفعيلات ثمّ ينتقل إلى السطر المدوّر ويعود إلى نظام وحيد التفعيلة ذي الأسطر المُحددة وغير المدوّرة)) [١] .

وإذا كان هذا التركيب يتمثل في طول الأسطر الشعرية واختلافها عن بعضها البعض داخل المقطع الواحد أحياناً ، فإنَّ الشكل الكتابي للمقطع الواحد قد يعطي انتقالات دلالية وإيقاعية عبر الاختلاف في الأسطر المُشكِّلة للمقطع الواحد ، وبهذا فإنَّ التركيب للمقاطع قد يعطي تغييراً في الإيقاع من جانب وفي الأسلوب التعبيري من جانب آخر ، فالإيقاع الموسيقي يستمر في المقاطع السرديّة ذوات السطر الشعري الطويل التي تكتسب تعبيراً درامياً بعيداً عن الغنائية في أغلب الأحيان ، على العكس مما قد نجده في المقاطع ذات الأسطر المتوقفة عند قوافٍ معينة ومنه قول الشاعر في قصيدة (الأرض) :

وفي شهر آذار مرّت أمام البنفسج والبندقيّة خمسُ : فعولن/ فعولن/ فعولن/ فعولن/ فعول/ فعولن/ فعول/ فعول/

بناتٍ سقطنَ على باب مدرسةٍ ابتدائية . للطباشير فعولن/ فعول/ فعولن/ فعول/ فعولن/ فعولن/ فعولن/ ف

فوقَ الأصابع لون العصافير . في شهر آذار قالت عولن/ فعول/ فعولن/ فعولن/ فعولن/ فعولن / فعولن

لنا الأرض أسرارها [٢] فعولن/ فعولن/ فعو

وقوله في القصيدة نفسها :

أُسمّي التراب امتداداً لروحي فعولن/ فعول/ فعولن/ فعولن

أُسمّي يديَّ رصيف الجروح فعولن/ فعول/ فعولن/ فعولن

أُسمّي الحصى أجنحة [٣] فعولن/ فعولن/ فعو

---

(٣) غواية التجريب : ٢٠١ .

(١) الديوان ، الأعمال الأولى : ٢ / ٢٨٦ .

(٢) المصدر نفسه : ٢ / ٢٨٦ .

فهذا الانتقال من النظام السطري السابق إلى نظام آخر ((يضمن تصاعداً نغمياً يتناسب والغنائية التي أراد الشاعر عن طريقها تجاوز الطابع الدرامي الذي هيمن على القصيدة في مقاطعها المدوّرة ، لكن هذه الغنائية تتسلّم لدفق وصفي يعني بتراكم الموصوفات من دون تقديم تفاصيل إيراد أثر الفعل الذاتي فيها تتضافر حركة الإيقاع السريع مع التقفية في تصعيد الإيقاع)) [١] .

وبهذا نستخلص أنَّ القصيدة صورة مُركّبة من عدة ألوان تعبيرية وبنائية لا تقتصر على منحى معين ، بل الشاعر حاول أن يكسي قصيدته طابعاً جمالياً يُخرجها من نمطية القصيدة القديمة المتعارف عليها في الشعر العربي ، لتُصبح كياناً قابلاً للتعديل والإضافة والتشكيل في التعبير الشعري .

وهذا التوجه وهذه الميزة التي امتازت بها القصيدة الدرويشيّة تؤكد تمكّن الشاعر من نظم مطولات شعرية حاول في أحيان مجارات تجارب الشعراء العرب في مثل هذه القصائد ، على الرغم من أنَّه ظلَّ مرتبطاً – الشاعر – بقضيته لم يحد عنها في مسيرته الشعرية ، وهي إذ تعدُّ من جانب آخر– تجربة درويش في كتابة مثل هذه القصائد – إضافة جديدة إلى الحركة الشعرية العربية الحديثة .

المبحث الثاني
القصيـدة السرديّـة

أولاً : مفهوم المصطلح :

عند النظر إلى القصيدة المعاصرة يمكننا أن نجد أنّه قد شابها الكثير من المتغيرات في البنية والرؤية ، وهذه المتغيرات لم تكن اعتباطية جاءت لمجرد البحث عن شكلٍ مخالف للقصيدة التقليدية وحسب ، بل جاءت نتيجة تفاعل عوامل عدة أبرزها عدم قدرة القصيدة التقليدية القديمة التعبير عن تجربة الشاعر واستيعاب متطلباته المختلفة (الوجدانية والسياسية والاجتماعية) ، وتنامي الفكر المعرفي

---

(٣) غواية التجريب : ٢٠٤ .

واتساعه مما أثر في توجهات الشاعر [١] ، وتأثر القصيدة ببعض الفنون لتشكل بنية تستوعب جميع الأنماط الفنية الأخرى – كأدوات ووسائل تعبيرية– مما شكّل توجهاً مشابهاً لتوجه الحياة الثقافية والاجتماعية داخل المجتمع الذي أخذ مساراً جديداً بعد الحرب العالمية الثانية ، ومن جانب آخر ((يمكن أن يكون الشعر المعاصر استجابة طبيعية لمرحلة إنسانية مأزومة إشكالية من حيث أبعادها الفكرية والجمالية ، فهو وُجِدَ ليكشف الإنسان في قلقه وشقائه وعبثه وتمزقه وفوضويته وانكساره واحباطاته ، لذا لم يصبح النَّص الجديد مسطح البنية غنائي الأداء أُحادي الدلالة ، بل إنَّ الشعرية العربية لم تعد تولي اهتماماً خاصاً بتفرد دلالة النص بقدر ما تهتمُّ بمجموع المستويات العامة التي تشكل البنية الكلية للنص بكل ما يداخلها من علاقات ظاهرة أو ضمنية أو تقاطع مع نصوص أُخرى)) [٢] .

ومن هذه المستويات المُشكلة للبنية الشعرية السرد ، إذ يعدُّ – بكل أشكاله وتقنياته – من الوسائل المهمة الموظَّفة – بفتح الظاء – في تركيبة القصيدة المعاصرة .

والمتعارف على السرد ، أنَّه ذلك ((المصطلح العام الذي يشتمل على قصِّ حدثٍ أو أحداثٍ أو خبر أو أخبار سواءٌ أكان ذلك من صميم الحقيقة أم من ابتكار الخيال)) [٣] ، ويطرح تودوروف مفهومه للسرد بقوله ((إنَّ المهم عند مستوى السرد ليس ما يروى من أحداث ، بل المهم هو طريقة الراوي في اطلاعنا عليها ، وإذا كانت جميع القصص تتشابه في رواية القصة الأساسية فأنَّها تختلف ، بل يُصبح كلٌّ منها فريدٌ من نوعه على مستوى السرد ، أي طريق نقل القصة ، وهنا تدخل لتعيين التأليف (الأسلوب) ، وهكذا تُصبح القصة نِتاجاً أدبياً يبلغ حدَّ الأصالة والوجدانيّة)) [٤] ،

---

(١) ينظر: تطور الشعر العربي الحديث في العراق ، د . علي عباس علوان ، منشورات وزارة الإعلام ، العراق ، ١٩٧٥ ، ٥١٨ ،

(٢) آليات السرد في الشعر العربي المعاصر ، د . عبد الناصر هلال ، مركز الحضارة العربية ، القاهرة ، ط١ ، ٢٠٠٦ ، ٢٥ – ٢٦ .

(١) معجم المصطلحات العربية في اللغة والأدب ، مجدي وهبة وكامل المهندس ، مكتبة لبنان ، ط ٢، ١٩٨٤ ، (مادة السرد) : ١٩٨ .

(٢) آليات السرد في الشعر العربي المعاصر : ٢٥ – ٢٦ .

وهذا ما أكّدته الدراسات البنيوية الحديثة التي ذهبت إلى ((أنَّ السرد يقوم على ركيزتين هما : القصة – وهي محتوى التعبير أو سلسلة الأحداث التي تتألف من وقائع وأحداث وشخصيات تقع في زمان ومكان محددين – والخطاب – الذي هو التعبير عن ذلك المحتوى أو الطريقة المُعبِّرة عن مجمل الأحداث)) [١] .

وإذا كان حضور السرد قد بدأ مبكراً في الإبداع القولي – من خلال إشارة أرسطو وتكلمه عن مبدأ المحاكاة ، إذ ارجع مختلف الأجناس الشعرية إلى مبدأ المحاكاة [٢] ، فالشاعر عنده ((مبدع حكايات قبل أن يكون ناظم أبيات ، وقدرته على الإبداع تتجلى في مستوى التخييل)) [٣] ، فقد أصبح السرد – بتقنياته المتعددة – من أهم مكونات البنية الشعرية المعاصرة ، ((فحقق بذلك بنية متنامية عميقة فتحت أفقاً من الدرامية في الخطاب الشعري وكسرت قدسية البنية الواحدة انطلاقاً لتحقيق الإنساني والجمالي في آن)) [٤] واحد .

ورغم هذا التداخل بين الشعري والنثري الذين يكوّنا معاً النسيج الأخير للقصيدة المعاصرة[٥] فإنَّ خيطاً فاصلاً يبقى حاضراً واضحاً بينهما [٦] ، إذ لكلِّ فنٍّ تقنياته وأدواته، ((فالشعر يبقى معنيّاً بالإيجاز والمجاز والكثافة والتوتر ، والشاعر معنيٌّ

---

(٣) بنية الرواية والفلم (رؤيا نقدية في التناظر السردي) ، عبد الله إبراهيم ، مجلة آفاق عربية ، عدد ٤ ، ١٩٩٣ ، ١٠٤ ، وينظر : البنية السردية في شعر محمود درويش (١٩٦٤ – ١٩٩٤) ، عنقاء مروان عبد الجبار (رسالة ماجستير) ، جامعة بغداد – كلية التربية للبنات ، ١٩٩٩ ، ٥ .

(٤) ينظر : فن الشعر ، أرسطو : ٢٥ – ٢٦ .

(٥) مفاهيم نقدية ، رينيه ويلك ، ترجمة : د . محمد عصفور ، سلسلة عالم المعرفة (١١٠) ، الكويت ، ط١ ، ١٩٨٧ ، ٣٨٦ .

(١) آليات السرد في الشعر العربي المعاصر: ٣٣ ، وينظر : السردي في الشعر العربي الحديث ، فتحي النّصري ، الشركة التونسية للتوزيع ، تونس ، ط١ ، ٢٠٠٦ ، ١١٧ .

(٢) ينظر: مفهوم الشعر عند روّاد الشعر العربي الحر، د . فاتح علاق ، منشورات اتحاد الكتاب العرب ، دمشق ، ط١، ٢٠٠٥ ، ١٤٠ .

(٣) ينظر: أصول أدب الحداثة ، مايكل. هـ . ليفنسن ، ترجمة : يوسف عبد المسيح ثروة ، مراجعة : د . فائز جعفر ، دار الشؤون الثقافية العامة ، بغداد ، ط١، ١٩٩٢ .

بالعالم وبذاته ، ومن هنا تُصبح كلُّ علاقاته مرتبطة به يراقب حركتها ويختلط بها في الوقت الذي ينفصل عنها على العكس في العمل السردي)) [١] .

وفي محاولة جديدة لانطلاق القصيدة المعاصرة شكّلت القصيدة السردية واحدة من تلك الانطلاقات التي تخللتها التجربة [٢] ، إذ إنَّ السرد وان كان حاضراً في قصائد عديدة قبل هذه المرحلة – ومنها المطولات مثل مطولة الزهاوي (الجحيم) وغيرها من المطولات في الشعر العربي [٣] ، إلاّ أنَّ ما يميز هذه المطولات التي تنضوي تحت مفهوم السرد ، هو تطبّعُها بطابع المرحلة ، فالقصيدة – ومنها المطولات السردية في شعر محمود درويش –لم تقتصر على التعبير عمّا ينتاب الشاعر مما يلاقيه أو يبعث في نفسه الدافع لكتابة مثل هذه القصائد ، بل إنَّ القصيدة أصبحت كياناً منتظماً يقصده الشاعر ، نصٌّ جماليٌّ – إنَّ صحَّ التعبير – يتفنن فيه الشاعر بموهبته ، فمفهوم السرد لا يمكن فهمه على أنَّه روي أحداث واقعية فقط ، بل إنَّ التشكيل الشعري الجمالي ينتفي هذه العملية ، فالسرد يصبح آلية يستحضر الشاعر من خلالها ما يتطلبه النص ، ويصبح السرد مُذاباً في الشعري ، وهذا ما أشار إليه الدكتور عبد الناصر هلال بقوله : ((إنَّ الشعر عندما يتكئ نسبياً على هذا المحور – السرد – لا يسعه أن يكون ساذجاً ولا بسيطاً ولا ذا نغم مفرد وحيد ، بل يحاول الإفادة من تقانات القصة الحديثة بعرض أحداث متقاطعة ومتوازية متباعدة أحياناً ، فالقصيدة المعاصرة مفعمة بهذه الروح القلقة لا تمضي في سرد رتيب منظم ولا تلتزم خطّاً واحداً ولا تبدأ من أولها إلى آخرها مهما اعتمدت على هذا النمط السياقي)) [٤] .

والسرد بكافة أشكاله وتقنياته حاضرٌ في أغلب شعر محمود درويش ومنه مطولاته ، فالحدث الفلسطيني سواءٌ ببطولات المقاومة أو بالأحداث التي تحصل داخل وخارج

---

(٤) آليات السرد في الشعر العربي المعاصر : ٣٤ .

(٥) ينظر : قراءات في الأدب والنقد ، د . شجاع مسام العاني ، منشورات اتحاد الكتاب العرب ، دمشق ، ط١، ١٩٩٩ ، ٣٧ – ٤٠ .

(٦) ينظر : مرايا نرسيس : ٤٥ .

(١) آليات السرد في الشعر العربي المعاصر : ٣٥ .

الأرض المحتلة – من مجازر وسلب للأرض وتشريد – ظل يشكل مادةً لكتابة مثل هكذا قصائد ، وهذا ما نجده في أغلب قصائد الشاعر .

والقصيدة السردية تبقى محل تأرجح بين المفهوم والانتماء ، فهل يشكل لنا هذا النوع من القصائد مطولات شعرية ؟

قبل الإجابة عن هذا السؤال لا بدَّ لنا من الوقوف على طبيعة توجه الشاعر لكتابة قصائده وتأثره بقضيته ، فأغلب هذه القصائد كُتِبت في ظرف حتمي أُجِدَ الشاعر فيه – في الزمان والمكان ، فالقضية الفلسطينية تُشكّل الإطار الموضوعي لشعر محمود درويش بشكل عام – حتّى وهو يكتب قصائد حبٍّ أو ترجمة سيرة ذاتية [١] ، فهي ترزح تحت هذا الإطار – سواءٌ بالتغني ببطولات الشعب الفلسطيني ومقاومته ، أو تصوير المآسي والمحن التي يمرُّ بها الشعب الفلسطيني، من خلال هذا حاول الشاعر في بعض قصائده أن يكتب شعراً يُمجِّد هذه البطولات والتضحيات من جانب ، وتصوير الواقع الفلسطيني في الداخل والخارج من جانب آخر ، مما يبعث على القول أنَّ الشاعر كان اقرب إلى كتابة ملحمة شعرية في عصره ، وهذا ما يتجلّى في أكثر من مطولة من مطولاته [٢] .

ثانياً: أنواع القصيدة السردية في مطولات محمود درويش :

١– القصيدة التسجيلية :

إذا عدنا إلى سؤالنا السابق حول طبيعة المطولات السردية ، نجد من هذه القصائد أنَّها كانت أقرب إلى مفهوم القصيدة التسجيلية لبطولات المقاومة ، ومن هذا نجد أن مثل هذه المطولات تستسقي مادتها من الواقع – مع توظيف الأساطير

---

(٢) مثال ذلك : قصائد كل من قصيدة : شتاء ريتا ، الديوان ، الأعمال الأولى : ٣ / ٣٣١ ، وقصيدة جدارية محمود درويش .

(١) ينظر : محمود درويش المختلف الحقيقي (دراسات وشهادات ، مجموعة من الكتّاب ، ط١ ، دار الشروق ، الأردن ،١٩٩٩ : ١٤١ – ١٤٢ .

والرموز التاريخية وغيرها – على العكس من الملاحم التي كثيراً ما تستقي مادتها من الخيال في العصور الفطرية [١].

وتبقى القصيدة التسجيلية حاضرة في مطولات محمود درويش ، من خلال التغني بالبطولات في ظلِّ الظروف والتحديات التي تواجه الأمة .

ويمكن أن تشكل قصيدة (مديح الظل العالي) [٢] قصيدة تسجيلية يتغنى بها الشاعر ببطولات المقاومة عن طريق سرد أحداث واقعية جرت في بيروت :

بحرٌ لأيلول الجديد . خريفُنا يدنو من الأبواب ..
بحرٌ للنشيد المرِّ . هيأنا لبيروتَ القصيدة كُلَّها .
بحرٌ لمنتصف النهار .
بحرٌ لراياتِ الحمامِ ، لظلِّنا ، لسلاحنا الفرديِّ
بحرٌ للزمان المستعارِ
ليديكَ ، كم من موجةٍ سرقتْ يديكَ [٣] .

وقوله :

كُنَّا نُحبُّك ، يا ابنتي ،
كُنَّا نَعُدُّ على أصابع كفِّك اليسرى مسيرتَنا
ونُنْقِصها رحيلاً .
نامي قليلا.
الطائراتُ تطيرُ ، والأشجارُ تهوى ،
والمباني تخبز السُّكَّان ، فاختبئي بأُغنيتي الأخيرةِ ، أو بطلقتيَ
الأخيرةِ ، يا ابنتي
وتوسّديني كنتُ فحماً أم نخيلاً [١] .

---

(٢) ينظر : مقدمة في النقد الأدبي ، د . علي جواد الطاهر ، المؤسسة العربية للدراسات والنشر ، بيروت ، ط٢ ، ١٩٨٣ : ٧٣ .

(٣) الديوان ، الأعمال الأولى : ٢ / ٣٣١ .

(١) الديوان ، الأعمال الأولى : ٢ / ٣٣٣

هذه الأحداث التي ألمّت بالشعبين الفلسطيني واللبناني على السواء ، والتي تعبر عن الواقع المرير الذي عاشه الشعب الفلسطيني في الخارج .

ومع أنَّ النص لا يتميز كله بالسرد ، إذ يحضر الوصف بعدِّه جانباً مهماً في إتمام السرد منذ بدء القصيدة ، فالقصيدة تمتاز في النهاية برواية الواقع البطولي وما يتخلله من أحداث وما يقدمه الشعب الفلسطيني من تضحيات من أجل قضيته ، وهو ما يمكن أن يؤكده الشاعر نفسه بعدِّ هذه القصيدة تسجيلية لبطولات المقاومة، إذ ألحقَ مع العنوان عبارة (قصيدة تسجيلية) دلالة على التوجه التعبيري للقصيدة، ورغم ما توحي به هذه العبارة أو ما قد نجد من السرد – وهو أمر واضح في القصيدة – إلا أن هذه القصيدة تبقى تشكل تجربة فريدة من ناحية البناء التركيبي الفني لها ، التي تمتاز بها قصائد الشاعر محمود درويش المطولة .

ولا تشكل هذه القصيدة الإطار الوحيد لمثل هذا النوع من القصائد في شعر درويش – أعني المطولات– بل هناك قصائد عديدة ، منها قصيدة (مأساة النرجس ملهاة الفضة) [٢] فهي محاولة جديدة في تسطير بطولات المقاومة الفلسطينية بعد الخروج من بيروت (١٩٨٢) ، فهذه القصيدة مع سابقتها يمكن أن يمثلا ((قصيدة قصصية طويلة موضوعها البطولة وأسلوبها سامٍ ، تهدف إلى تمجيد مُثُلٍ جماعية عظيمة تسرد مآثر بطل حقيقي تتجسّد فيه هذه المُثل)) [٣] ، ولا يمكن أن ننظر إلى مثل هذه القصائد على أنَّها طويلة بالكم ، إنَّما بما تجسده من رؤية شاملة للصراع والبطولة والمجد ، إذ إنَّ الشاعر وهو يستقي من الباعث الخارجي إطارا موضوعياً لهذه القصائد ، فهذه القصيدة – مأساة النرجس ملهاة الفضة – تقوم على دعامتين أساسيتين تُشكّلان الرؤيا المكوّنة للنص عبر الفعلين (كانوا – عادوا) ، وإنَّ تقديم وصف العودة والبدء به يحيلنا إلى إصرار الشاعر منذ البداية على الدفع بالنص نحو تمجيد هذه البطولة في المستقبل القريب ؛ لأنهم كانوا أصحاب بطولات وتضحيات:

عَادُوا

---

(٢) المصدر نفسه : ٢ / ٣٤٦ .

(١) الديوان ، الأعمال الأولى : ٣ / ٢١٩ .

(٢) معجم المصطلحات العربية في اللغة والأدب : ٢١٠ .

مِن آخِرِ النّفَقِ الطّويل إلى مَراياهُم .. وعَادوا
حِين استَعَادُوا مِلحَ إخْوتَهُم ، فُرَادى أو جَمَاعَاتٍ ، وعَادوا
مِن أَسَاطِير الدِّفَاعِ عَن القِلاعِ إلى البَسِيطِ مِنِ الكَلام
لَنْ يَرفَعُوا ، مِن بَعدِ ، أيدِيهم ولا رَايَاتَهُم للمُعجِزات إذا أرادوا .. (١)

٢- قصيدة الحِكائيّة التاريخيّة

لا تقتصر المطولات السردية على اللون السابق من تسجيل للواقع الذي يمر به الشعب الفلسطيني ، بل تتعداه إلى ألوان أخرى ، من خلال استحضار حكايات الشعوب الأخرى عبر التاريخ لتشكل لنا صورة أخرى للحكاية الفلسطينية ، وهذا ما يتمثل في مطولات ديوان (أحد عشر كوكباً على آخر المشهد الأندلسي) (٢) ، إذ باستحضار حكايات خروج العرب من الأندلس وحكاية الهنود الحُمُر – على سبيل المثال – يتشكل لنا نوعاً آخر من المطولات، واستحضار مثل هذا التوظيف يمكن أن يعطي دلالتين لتجربة درويش ، الأولى : تتمثل بمحاولة الشاعر الابتعاد عن التعبير المباشر والغنائية الطافحة التي تميزت بها قصائد عدة في فترات سابقة، والثاني : يتمثل في محاولة الشاعر الخروج بالتعبير عن قضيته من الطابع المحلي إلى أفق إنساني عالمي أفق أوسع عبر ربطها بحكايات الشعوب الأخرى (٣) ، فقصيدة (خطبة ((الهندي الأحمر)) – ما قبل الأخيرة ، أمام الرجل الأبيض) تحكي قصة الشعب الهندي وما حلَّ به جراء الاستعمار البريطاني ومن ثمّ المجازر التي ارتكبها الأمريكيون بحقهم ومن ثمّ سلبهم أرضهم ، وهذه القصيدة بكل أطرها ومحتواها المضموني يصبح قناع تجربة يحكي من خلاله الشاعر عن قضيته ،

---

(٣) الديوان ، الأعمال الأولى : ٣ / ٢٢١ .
(١) الديوان ، الأعمال الأولى : ٣ / ٢٦٧ .
(٢) ينظر : هكذا تكلّم محمود درويش ، مجموعة من الكتّاب : مركز دراسات الوحدة العربية – بيروت ، ط١ ، ٢٠٠٩ ، ١١٨ .

فالتجربتان تعبران عن المعاناة الإنسانية وضياع القيم والمبادئ التي تنادي بها الدول المستعمرة التي تبقى حاضرة في كل زمان ومكان :

إذاً ، نَحنُ مَنْ نحنُ في المسيسبّي . لنا ما تبقّى من الأمس /
لكن لونَ السَّماءِ تغيّرَ ، والبحرُ شرْقاً
تغيّرَ ، يا سيّد البيض ! يا سيّد الخيلِ ، ماذا تُريدُ
من الذاهبينَ إلى شجرِ الليل؟ /
عاليةٌ روحُنا ، والمراعي مُقدَّسَةٌ ، والنّجومْ
كلامٌ يضيءُ ... إذا أنت حدّقتَ فيها قرأتَ حِكايتنا كلُّها :
وُلِدنا هنا بين ماءٍ ونارٍ ... ونولدُ ثانيةً في الغيومْ (١)

فالقصيدة تستمر في سرد هذه الحكاية مرة على لسان الهنود الحمر متمثلاً بضمير الجمع المتكلم (نحن) ومرة بضمير المفرد المتكلم (أنا) والذي يحيل إلى المستعمر في أغلب الأحيان ، أو عبر صوت المفرد المتحدي الذي يمثل صوت الإنسان المضطهد (الشاعر / الهندي الأحمر) مما سيشكل تعدد هذه الأصوات داخل المطولة حركة واستمرارية في السرد وابتعاد عن الرتابة وهو أسلوب يلجأ إليه الشاعر في أكثر من مطولة من مطولاته السردية .

٣- القصيدة السِير ذاتية :

ومن قصائد هذا النوع ما تشكل القصيدة سيرة ذاتية ، تعبر عن تجربة حياتية مرَّ بها الشاعر أثّرت في وجدانه وتفكيره ، بل حتّى على كيانه ، ونمطية قصيدة السيرة الذاتية تحيلنا إلى مرجعيتها النثرية ، إذ أنها تقترب من فن الرواية والتاريخ، ولكن مع ظهور السيرة الأدبية وتطوّرها شجّع على ظهور السيرة الشعرية ، أي تقديم رواية الحياة أو جزء منها منظومة شعراً ((بناءً على تشغيل الذاكرة بأقصى طاقاتها)) (٢) .

---

(٣) الديوان ، الأعمال الكاملة : ٣ / ٢٩٧ .
(١) مرايا نرسيس : ١٤٠ .

وإذا كانت الأحداث التي مرَّ بها الشاعر يمكن أن تكون مادةً مختزنةً بذاكرته ، فحتماً هذه السيرة (الذاتية / الجمعية) حاضرة في قصائده سواءٌ منها المطولات والتي تشكل ما يمكن أن نصطلح عليه (قصيدة السيرة) [١] ، أم ضمن القصيدة في مقطع ما من المطولة مثلاً [٢] ، وتجربة محمود درويش العلاجية التي أُجريت على أثرها العملية الجراحية في المستشفى الباريسي مثلت تجربة جديدة ظلّت عالقة في ذاكرته ، فهي كادت تؤدي بحياته ، على أثر توقف القلب لمدة من الزمن ، وهو يصوغ ضمن هذه التجربة حواراً فلسفياً مع الموت وتصوير عالم أشبه بعالم البرزخ (بين الحياة والموت) ، وتوجه الشاعر لمثل هذه الرؤيا في قصيدته إنما يشير إلى ملمحين ، الأول : مدى أثر التجربة – تجربة العملية وتوقف القلب عن النبض – مما شكّل هاجساً لدى الشاعر فيما بعد ، الثاني وهو نابع من الأول : محاولة استخلاص رؤيا حيال مسألة الحياة والموت ، الخلود والفناء ، والبحث عمّا يجعل الإنسان خالداً ، فمصير الإنسان الفناء ، مما شكل محوراً ثانياً في القصيدة .

وخلاصة الرؤيا التي خلص إليها الشاعر في حواره مع الموت ، أنَّ الخلود لا يتحقق إلا بالعمل الإبداعي الذي يعطي خلوداً باقياً على مرَّ السنين ، فوجهة نظر درويش تحيل إلى الأعمال الإبداعية الشعرية / القصيدة ، وهي وإن كانت تنحو منحًى خاصاً لتجربته ، إلاّ أنَّه يعضد هذه الفكرة باستحضار الأساطير والرموز والشواهد التاريخية ، فملحمة جلجامش وأسطورة طائر الفينيق أبرز ملمحين أسطوريين يوظفهما الشاعر في هذا المجال :

هذا هو اسمُك/

قالتْ امرأةٌ

وغابتْ في المَمَرِّ اللولبيِّ ...

---

(٢) منها قصيدة (جدارية) التي تكون لوحدها ديواناً كاملاً ، ينظر : القصيدة ، ويمكن عدُّ ديوان (لماذا تركت الحصان وحيداً) قصيدة سيرة ، ينظر الديوان ، دار رياض الريس للكتب والنشر ، بيروت ، ط٤، ٢٠٠٩ .

(٣) ومنها قصيدة الأرض ، في المقطع الثاني : الديوان : ٢ / ٢٨٧ ، وغيرها .

أرى السماءَ هُناكَ في مُتناولِ الأيدي .
ويحملُني جناحُ حمامةٍ بيضاءَ صوبَ
طُفُولةٍ أُخرى . ولم أحلُمْ بأني
كنتُ أحلُمُ . كلُّ شيء واقعيٌّ . كنتُ
أعلمُ أنني أُلقي بنفسي جانباً ... (١)

وعلى الرغم من البناء الذي تميزت به القصيدة بتعدد أساليبه ، إلا إن التعبير الذاتي هو الذي بقي مهيمن على أغلب مجريات القصيدة (٢) ، فمن سمات السيرة الشخصية الذاتية ((روايتها بضمير المتكلم بكونه صاحب وجهة النظر في العمل السردي ، وذلك يجعل السارد ذاتياً بشكل مطرد سواءٌ بضمائر التلفظ وعائدية الأفعال والمظاهر السردية اللسانية الأخرى)) (٣) ، ومع ظهور الأصوات هنا وهناك ، إلا أنها تبقى تحت هيمنة صوت الشاعر / السارد في أغلب الأحيان :

فأنا وحيدٌ في نواحي هذه
الأبديَّة البيضاء . جئتُ قُبَيْل ميعادي
فلم يظهرْ ملاكٌ واحدٌ ليقول لي :
((ماذا فعلتَ ، هناك ، في الدّنيا ؟)) (٤)

ثالثاً : تقنيات السرد :

يمكن – من خلال استقراء القصائد السردية الطويلة في شعر محمود درويش– أن نشير إلى بعض تقنيات السرد التي تشكل طابعاً متميزاً فيها ، فحضور الراوي والشخصيات وتوظيف عنصري الزمان والمكان والمونولوج تختلف من عمل لآخر ، وهي حاضرة بنسب متفاوتة .

---

(١) جدارية محمود درويش (ديوان) ، محمود درويش : ٩ .
(١) ينظر : السرد في لقصيدة الغنائية ، شجاع مسلم العاني ، مجلة الأقلام ، عدد : ٤ – ٥ ، نيسان أيار – ١٩٩٤، ٦٩ .
(٢) مرايا نرسيس : ١٤٣ .
(٣) جدارية محمود درويش : ١٠ .

١-الراوي :

الراوي هو احد عناصر السرد ، والراوي هو ((الشخص الذي يروي الحكاية ، أو يخبر عنها سواء كانت حقيقية أو متخيلة)) [١] ، وهو في الشعر غيره في النثر ، فالراوي ليس هو المؤلف في الرواية أو القصة ، أمّا في الشعر فهو الشاعر نفسه ، وتتعدد صور ظهور الراوي في شعر محمود درويش عامة ولاسيما مطولاته، وأبرز ما يلاحظ على هذه المطولات هو حضور (أنا) الشاعر / الراوي ، بعدّه عليماً بشخصياته وما يدور بخلدها وأفكارها ومشاعرها [٢] ، وبما سيقع لها في المستقبل / الرؤيا ، إذ إنَّ الشخصية في هذا النمط من الروي لا تخفي شيئاً عن الراوي . [٣]

ولعلّ قصيدة (مأساة النرجس ملهاة الفضة) [٤] تمثل هذا النمط من الراوي ، فالراوي يقوم بوظيفة روي المسرود / قصة الشعب الفلسطيني منذ بداية القصيدة حتّى نهايتها ، فيتحكّم بمجريات تشكيل النص وتوجيهه :

.. عادوا إلى ما كان فيهم من منازلَ ، واستعادوا
قَدَمَ الحرير على البحيرات المضيئة ، واستعادوا
ما ضاع من قاموسهم : زيتونَ رُوما في مخيّلة الجنودِ
توراةَ كنعانَ الدفينةَ تحت أنقاض الهياكل بين صُورَ وأورشليم
وطريقَ رائحة البخور إلى قُرَيْشَ تهبُّ من شام الورودِ [٥]

فالشاعر– في النص المتقدّم – يتحكم بالقص ، فهو عليمٌ بكل شيء ، وهو ما يشير أولاً : إلى أن الشاعر عليم بشخصياته / الشعب الفلسطيني ، ثانياً بعدّه

---

(٤) السردية العربية ، بحث في البنية السردية للموروث الحكائي العربي ، د . عبد الله إبراهيم ، المركز الثقافي العربي ، بيروت ، ط١ ، ١٩٩٢ ، ١٤ .

(١) ينظر : تقنيات السرد الروائي ، يمنى العيد ، دار الفارابي ، بيروت ، ط١، ١٩٩٠ ، ٩٧

(٢) ينظر : البناء الفني في الرواية العربية في العراق ، شجاع مسلم العاني ، رسالة دكتوراه – جامعة بغداد – كلية التربية ، ١٩٨٧ ، ١٨٢ .

(٣) الديوان ، الأعمال الأولى : ٣ / ٢١٩ .

(٤) المصدر نفسه : ٣ / ٢٢٩ .

المسرود عنه ، إذ هو واحد من المسرود عنهم عبر ضمير الجمع (الواو) ، ومهمة الشاعر لا تقف عند التعليق على الأحداث أو رويها ، ((بل هو عنصرٌ أساسي في بنية النص يكون السارد والمسرود عنه في آن ، يخلق مساحاته السردية عبر حركة الفاعلية في انبناء الحدث الذي يتشكّل عبر توجهاته المباشرة التي يمتلكها في يديه بوصفه خالقاً لكل مكونات السرد أو توجهاته غير المباشرة التي تكون عبر حركة أصوات سردية أخرى يتعانق معها كالشخصيات والأمكنة والأزمنة وغيرها)) [١] ، وتتجسد هذه الفعالية لدى الراوي من خلال تنويع السرد عبر تغيّر الضمائر من مقطع لآخر ، فلا يظهر ضمير الغائب بعدّه مسروداً من سارد مجهول ، أو جزء من المسرود ، بل يمكن أن يظهر السرد عبر ضمير المتكلم [٢] :

مَرُّوا بنهرٍ ... مَزَّقوه ، وأحرقوه من الحنين ... وكلَّما
مرّوا بسوسنةٍ بكوا وتساءلوا : ها نحن شعب أم نبيذ القرابين للقرابين الجديدة ؟
يا نشيد ! خُذ العناصر كلَّها
واصعد بنا
سفحاً فسفحاً
وأهبط الوديان
هيّا يا نشيد .. [٣]

ويكون هذا النوع من الرواة ((شاهداً على الأحداث ومشاركاً في خلقها ؛ لأنَّ الشاعر في الوقت نفسه لا بدَّ أن يكون مشاركاً وفعالاً في صنع أحداثه)) [٤] .

٢- الشخصيِّة :

---

(٥) آليات السرد في الشعر العبي المعاصر : ٦٠ .
(١) ينظر : تقنيات السرد الروائي : ٩٥ .
(٢) الديوان ، الأعمال الأولى : ٣ / ٢٢٢ – ٢٢٣ .
(٣) آليات السرد في الشعر العربي الحديث : ٥٩ .

الشخصية هي أحد عناصر الفن القصصي أو هي صانعة الحدث [١]،فـ ((هي أحـد الأفـراد الخيـاليين أو الـواقعيين الـذين تـدور حـولهم أحـداث القصـة)) [٢] ، والشخصية في الشعر تختلف عنه في القصة والرواية فيمكن أن تقوم الشخصية في الشعر بدورها عبر الضمير غير المتعين ، على الضد مما نجده في السرد النثري ، فالسرد لا يقود إلا بتعيين الشخصية ، وهي في الشعر ليست الغرض منها تأدية وظائف داخل العمل الشعري بقدر ما يكون الغرض تحقيق رؤية للعالم على حد تعبير الدكتور عبد الناصر هلال [٣] ، وتتعدد أنواع الشخصية داخل مطولات محمود درويش ، منها واقعية حقيقية يستحضرها الشاعر من خلال السرد الحكائي التاريخي ، وهذه الشخصية توجد في المطولات ذات البناء المقطعي المتعدد [٤] ومن هذه المطولات قصيدة (خطبة ((الهندي الأحمر)) – ما قبل الأخيرة – أمام الرجل الأبيض) ، فالراوي يصبح هو الهندي الأحمر يستحضره الشاعر وينطق بلسانه ، إذ يمكن أن تشكل شخصية الهندي الأحمر بضمير الجمع قناعاً يتخفى خلفه الشاعر ، فـ ((الشاعر يبتكر القناع بأسلوبيته القصصية القائمة على التلبس وانسحاب الشاعر من النص ليخلي مساحته لأنا أخرى يظلُّ على مبعدة منها ظاهرياً أو أدائياً ، لكنه في الواقع يتطابق معها إلى حدِّ التلاشي الصوتي والوجودي والنحوي في هيئة النص وتشكله النهائي)) [٥] .

وإذا كان الشاعر يبتعد عن التعبير عن قضيته بـ (أناه) فإنَّ استحضار مثل هذه الشخصية التاريخية يعطي قصيدته بُعداً درامياً ، ((إذ يستكشف الشاعر العربي الحديث ما في هذه الأدوات من طاقة ترفد موضوعية النص وتنأى به عن المباشرة

---

(٤) ينظر : نظرية الأدب ، أوستن وارين ، ورينيه ويليك : ٢٨١ .

(٥) معجم المصطلحات العربية في اللغة والأدب ، (مادة الشخصية) : ٢٠٨ .

(١) ينظر : آليات السرد في الشعر العربي المعاصر : ٨٧ .

(٢) مثال ذلك في قصيدة أزهار الدم ، حيث يستحضر الشاعر أكثر من شخصية تختلف الواحدة منها عن الأخرى ولكنها تعيش الحدث نفسه ، حدث المجزرة ، ينظر : الديوان : ١ / ٢٢٥ .

(٣) مرايا نرسيس ، حاتم الصكر : ١٠٦– .

والغنائية الحادة والتقريرية)) [١] ، ومن جانب آخر فهو يعطي لقضيته بعداً إنسانيا ليشكل امتداداً للمعاناة الإنسانية في الوقت الحاضر [٢] .

هذا بالإضافة إلى كثرة حضور ضمير الجمع وهو موجود في القصيدة ، إذ يعطي أكثر دلالة على مدى المعاناة الإنسانية ؛ لأنه يبعث على الشمول مما يشر في الوقت نفسه إلى المعاناة الفلسطينية .

لكن أكثر ما يميز هذه القصيدة هو تعدد الأصوات التي تحيل إلى تعدد الشخصيات في القصيدة ، إضافة إلى ما يمكن أن تشكله شخصية الهندي الأحمر من قناع يقف خلفه الشاعر متحدثاً ، فان حضور هذه الشخصية تستدعي بدورها شخصيات أخرى معها ؛ لكي يكتمل الحدث وتتم القصيدة بكل عناصرها ويتضح الإطار العام لهذه الحكاية المستوحاة من التاريخ ، لذا تشكّل الشخصية الأخرى ، المستعمر (الرجل الأبيض / الغريب) :

ومَن سوف يسكُنُ معبدنا بعدنا ؟ من سيحفظ عاداتنا
من الصخب المعدنيِّ ؟ ((نبشركم بالحضارة)) قال الغريب ،
وقال :
أنا سيّد الوقت ، جئتُ لكي أرث الأرض منكم
فمرُّوا أمامي لأحصيكم جُثةً جثةً فوق سطح البحيرة
((أبشركم بالحضارة)) قال ، لتحيا الأناجيل ، قال ، فمرُّوا
ليبقى لي الرّبُّ وحدي ، فان هنوداً يموتون خيرٌ
لسيدنا في العُلى من هنودٍ يعيشون والرّبُّ أبيضُ
وأبيضُ هذا النّهار : لكم عالمٌ ولنا عالم [٣]

بالإضافة إلى بروز شخصية أخرى إلى جانب هذه الشخصيات ، وهي شخصية (الهندي الأحمر / الفلسطيني) والذي نجد من أهم صفاته هو التحدي والمقاومة

---

(٤) المصدر نفسه والصفحة نفسها .
(٥) هكذا تكلّم محمود درويش : ١١٨ .
(١) الديوان ، الأعمال الأولى : ٣ / ٣٠٢ .

للمحتل كنتيجة يتمسك بها ، وعدم التفريط عن شبر من أرضه ؛ لأنَّه صاحب الحقِّ ، وهو تأكيد يُصرّح به عن رفضه لكل أنواع المساومة على دم الشهداء أو التنازل عن حقوق الشعوب المضطهدة ، وهذا يحيلنا إلى المرجع الخارجي للقصيدة ، إذ يمكن أن يشير هذا النص إلى معاهدة كامب ديفيد التي وقعت بين الفلسطينيين والكيان الصهيوني عام (١٩٩٢) [١] ، والتي رفضها الشاعر بدوره مراراً وتكراراً ، وهذا المعنى موجود في أكثر من مكان في القصيدة منه قوله :

... لا تطلبوا
معاهدةً للسلام من الميِّتين ، فلم يبقَ منهم أحد
يبشركم بالسَّلام مع النفس ، والآخرين ، وكنّا هُنا
نُعمِّرَ أكثرَ لولا بنادق انجلترا والنبيذ الفرنسيِّ والأنفلونزا [٢]

وقوله في مكان آخر :

خذوا أرض أُمِّي بالسيف ، لكنني لن أوقّعَ باسمي
معاهدةً الصُّلح بين القتيل وقاتله ، لن أُقّعَ باسمي
على بيع شِبرٍ من الشَّوْكِ حول حقول الذُّرة [٣]

وقد تأتي مثل هذه الشخصية في المطولات ذات البناء المتتابع ، ومنها قصيدة (سرحان يشرب القهوة في الكافتيريا) ، فهذه الشخصية تعد محور القصيدة التي تتشكل القصيدة عبرها ، فهي تحضر من بداية القصيدة إلى حين انتهائها، وعلى الرغم قيام الشاعر بمهمة رسم ملامح هذه الشخصية إلا أنها تعطي دفعاً للسرد عبر الأفعال التي تحيل إلى الفاعل (سرحان) ، وقد تكون هذه الشخصية متخيلة من صنع الشاعر / الراوي / السارد ، وهذه ما يتمثل – مثلاً – في قصيدة (أحمد

---

(١) ينظر: الشعر الفلسطيني المعاصر داخل الأرض المحتلة (١٩٩٠ – ٢٠٠٠ م) زاهر محمد عبد القادر الجوهر ، رسالة دكتوراه ، جامعة بغداد – كلية الآداب ، ٢٠٠٢ م ، ٧٦ – ٧٧ .

(٢) الديوان ، الأعمال الأولى : ٣ / ٣٠٤ .

(٣) المصدر نفسه : ٣ / ٣٠٥ .

الزعتر) [١] ، فرغم ما قد يتبادر إلى الذهن بأن هذه القصيدة هي نتاج فعل واقعي خارجي متمثلاً بأحداث مخيم (تل الزعتر) إلا أنّ هذه الشخصية لا تمت إلى شخص ما في الواقع ، فأحمد العربي يمثل كل الفلسطينيين الضائعين بين التشرد وفقدان الهوية ، فنراه دائماً يبحث عن تحقيق الذات عبر تكرار قوله : أنا أحمد العربي لأكثر من مرة داخل النص .

٣- الحدث :

الحدث بوصفه مادة الرواية ، فهو يُعرف بأنّه ((تضارب القوى المتعارضة أو المتلاقية الموجودة في أثر معين ، فكل لحظة في الحدث تؤلف موقفاً للنزاع تتلاحق فيه الشخصيات وتتحالف أو تتجابه)) [٢] ، وعلى الرغم من أنَّ القصة مستقاة من الواقع المعاش ، إلا أنّها في العمل الإبداعي لا تمثله حرفياً ، فـ ((الذي ينشغل به الشاعر فلسفة الحدث وليس الحدث في حدِّ ذاته)) [٣] من هذا نجد أن الحدث يتشكل داخل العمل الشعري عبر اللغة ، فيبقى بين الانجذاب للواقع والابتعاد عنه في الوقت نفسه ، فيطرأ عليه من التقديم والتأخير والتضمين في العمل السردي ، أي أنه يخلق خلقاً جديداً في السرد بإضافة وحدات سردية جديدة إلى الجملة الخبرية [٤] ، والحدث من جانب آخر ما هو إلا ((مجموعة من وقائع منتظمة أو متناثرة في الزمان تكتسب تلك الوقائع خصوصيتها وتميزها من خلال تواليها في الزمان على نحو معين ، لهذا فكل من الحدث والزمان لا يكتسب خصوصية إلا من خلال تداخله مع الآخر)) [٥] .

وإذا تتبعنا الأنساق الموجودة في مطولات محمود درويش وجدنا أكثر من نسق يختلف الواحد عن الآخر ، وهي :

---

(٤) المصدر نفسه : ٢ / ٢٥٧ .

(١) نقلاً عن البنية السردية في شعر محمود درويش (١٩٦٤ – ١٩٩٤) : ٧٣ .

(٢) آليات السرد في الشعر العربي المعاصر : ١١٦ .

(٣) ينظر : تقنيات السرد الروائي : ٧٤ .

(٤) نقلاً عن البنية السردية في شعر محمود درويش : ٧٤ .

أ – نسق التتابع :

ويمكن أن نستشف من العنوان طبيعة هذا النسق ، فهو يقوم على أساس سرد أحداث الرواية بالتتابع من دون أن يضمنها أي قصة أو حدث آخر ، فهو يبدأ من نقطة معينة في القص ويستمر فيه حتى النهاية ، وهذا النسق هو أبسط الأنساق وأكثرها شيوعا في الأعمال السردية [١] ، وهو كثير في شعر محمود درويش لاسيما مطولاته ، فقصيدة (شتاء ريتا) الطويلة تمثل هذا النوع من السرد في سرد أحداث قصة القصيدة ، فهي تحكي قصة حب لشاب فلسطيني وفتاة يهودية [٢]، وتتطور هذه القصة ليخوضا تجربة غرامية يعيشانها معاً ، فالقصيدة تبدأ بالوصف الذي يحيل إلى ترتيب أجواء المكان داخل الغرفة :

ريتا تُرتِّبُ ليْلَ غُرفَتِنا : قليلُ
هذا النَّبيذُ ،
وهذه الأزهارُ أكبَرُ مِن سريري
فافْتحْ لها الشُّبَّاكَ كي يتعطّرَ الليلُ الجميلُ [٣]

ويستمر سرد أحداث هذه القصة بالتتابع إلى نهاية القصيدة :

ريتا تحْتسي شاي الصَّباحِ
وتُقشِّر التُّفاحةَ الأُولى بعَشرِ زنابِقٍ [٤]

وفي نهاية سرد أحداث القصة يكون مصير هذين الشابين الافتراق وعدم الاستمرار لان لكل واحد منهما هدفه الذي يبتغيه ، فالشاب الفلسطيني ، تشغله قضيته أمّا الفتاة فتبغي الرحيل بعيداً :

---

(١) ينظر : آليات السرد في الشعر العربي المعاصر : ١١٩ ، وبنية السردية في شعر محمود درويش : ٧٥ .

(٢) كثيراً ما يلجا الشاعر إلى مثل هذه القصائد التي تجمع بين الشاب الفلسطيني والفتاة اليهودية ، ينظر مثلا : قصيدة (كتابة على ضوء بندقية) الديوان : ١ / ٣٤٧ ، وقصيدة حالة حصار

(٣) الديوان ، الأعمال الأولى : ٣ / ٣٣٣ .

(٤) المصدر نفسه والصفحة نفسها .

خذني إلى أرضٍ بعيدة
خذني إلى الأرضِ البعيدة ، أجهَشتْ ريتا : طويلُ
هذا الشتاءُ [١]

ب– نسق التضمين :

وهو تضمين قصة أو أكثر داخل القصة الرئيسية ، وهو موجود في السرد القديم، فهو من ((أقدم الأنساق البنائية في الأدب القصصي ، يقوم على أساس نشوء قصص قصيرة كثيرة في إطار قصة قصيرة واحدة)) [٢] ، وهذا النسق موجود في شعر محمود درويش لاسيما مطولاته ، فقصيدة (الأرض) تعدُّ من القصائد التي وظف الشاعر فيها هذا النوع من الأنساق ، فإذا تتبعنا القصيدة وجدنا أن الشاعر يضمن القصة الرئيسة المتمثلة بسرد وتصوير أحداث المجزرة التي قام بها الكيان الصهيوني ضد أبناء الشعب الفلسطيني ، فبعد أن يبدأ القصيدة بسرد أحداث هذه المجزرة بقوله :

في شهر آذار ، في سنة الانتفاضة ، قالت لنا الأرض
أسرارها الدمويّةَ . في شهر آذار مرّت أمام
البنفسج والبندقية خمس بنات . [٣]

يضمنها قصة سيرة شخصية ، يسترجع فيها الذكريات بشكل مختزل ومنه قوله :

وفي شهر آذار ، قبل ثلاثين عاماً وخمس حروب ،
ولدتُ على كومة من حشيش القبور المضيء .
أبي كان في قبضة الإنجليز . وأمّي تربّي جديلتَها
وامتدادي على العشب . [٤]

---

(٥) المصدر نفسه : ٣ / ٣٤١ .
(١) البناء الفني في الرواية العربية في العراق : ١١ .
(٢) الديوان ، الأعمال الأولى : ٢ / ٢٨٥ .
(٣) المصدر نفسه : ٢ / ٢٨٧ .

ويمكن أن يشكل هذا النسق توجهاً للتنويع ، فقد ورد في كتاب نظرية الأدب بأن ((هذا النوع من البناء هو بحث عن التنوع ، وهو محاولة لملء فراغ العمل ، كما أنه يقوم بعملية الأرصاد والتنبؤ بنهاية الأحداث)) [١] ، فالتنوع في هذه القصيدة واضح ، وهو ما قد نجده في المطولات ذات البناء المقطعي .

٤- الوصف :

أمّا الوصف في مثل هذه القصائد السردية الطويلة ، فهو لا يكاد يختلف كثيراً – في الاستعمال – عن باقي قصائده الأخرى ، إذ يتشكّل مرة عن طريق الصور الإيحائية التشكيلية مرة [٢] ، وأخرى عن طريق الصور الواقعية ، إلا أنه يصبح أكثر ضرورة في هذه القصائد السردية ؛ بكونه أكثر ضرورة للنص السردي من السرد نفسه [٣] ، إذ أنَّ السرد لا ينهض بذاته بعيداً عن الوصف – كما يرى جيرار جينيت – والذي يؤكد هذا بقوله ((يجوز تصوّره مستقلاً عن السرد بيد أننا لا نكاد نلقاه أبداً في حالة مستقلة ، إنّ السرد لا يقدر على تأسيس كيانه بدون وصف)) [٤] .

ويختلف الوصف في الشعر عنه في السرد ، فهو يصبح – في الشعر ((قائماً على التفسير والتوضيح والكشف عن الأبعاد الجسمانية والنفسية للشخصيات ، بل يأخذ وظيفة جمالية يتجسد في الوصف المجازي ، إذ تنهض اللغة فيه بوظائف جمالية يتلاشى معها كلُّ شيءٍ خارج حدود هذه اللغة الوصفية)) [٥] .

وإذا كان الوصف ارتبط بالتحديد والتجسيد عبر الشخصية والمكان ومعطياتهما في السرد ، فهو يتجلّى في الخطاب الشعري ((عبر العلاقات التركيبية كما في الوصف اللغوي سواءٌ أكان نحوياً أم بلاغياً ويصبح العالم الشعري – في هذا النمط الوصفي

---

(١) نظرية الأدب ، رينيه ويلك واوستن وارين : ٢٨٩ .

(٢) ينظر : محمود درويش المختلف الحقيقي : ١٨٥ .

(٣) ينظر : آليات السرد في الشعر العربي المعاصر : ١٣٤ .

(٤) حدود السرد ، جيرار جينيت ، ترجمة : بن عيسى بو حمالة ، اتحاد كتاب المغرب ، الرباط ، ط١ ، ١٩٩٢ ، ٧٦ .

(٥) آليات السرد في الشعر العربي المعاصر : ١٣٦ .

– هو بجملته هذا الممثل ايقونياً)) [١] ، ويمكن التمثيل على هذا الوصف في القصائد ذات البناء االسردي على سبيل المثال بقول الشاعر :

في الأسر متسعٌ لشمس الشكِّ مذْ صاروا سكارى الباب –

حُرّياتهم

هي ما تساقط من فضاء المطلق المكسور حول خيامهم :

خوذٌ ، صفيحٌ ، زرقةٌ ، إبريق ماءٍ ، أسلحهْ

آثارُ إنسانٍ ، غرابٌ ، ساعةٌ رمليةٌ ، عشبٌ يغطي مذبحهْ [٢]

وهكذا يقدّم لنا الشاعر / الراوي عبر الوصف عالماً مفعماً بالصور مستغرقاً في بعض الأحيان بالتفصيلات في بعض الأمكنة من القصيدة ، فالوصف النحوي من جهة ((يقوم بدور مهم في خلق مساحة سردية تعتمد على الحالة الخاصة التي تتحقق في لحظة اكتشاف الراوي للعالم ، هذا التكوين الذي يعتمد على الوصف يؤكد قراءة الراوي للواقع ومعطياته من خلال المكان والشخصية اللذين يُشكلان عبر إيقونات نصية علاقات دلالية متنوعة)) [٣] .

٥– الحوار :

أمّا الحوار والذي يعدُّ أحد العناصر الدرامية والتي تتشكّل عبره ، فيعطي تنامياً ودفعاً في توضيح ما تختزله مخيلة الشخصية عبر الحوار الصريح أو الباطني (المونولوج) ، فالشاعر المعاصر اتخذ الحوار بصفته ((وسيلة تحقق الدرامية في قصيدته وتبتعد به عن الغنائية والترهل ، كما تؤكِّد نزوعه للحوار رؤيته المتشابكة والمعقدة ومحاولة إعادة صياغة العالم الباطني المتشظي وحواره)) [٤] ، وكذلك ((

---

(١) الديوان ، الأعمال الأولى : ١٣٧ .

(٢) المصدر نفسه : ٣ / ٢٢٧ .

(٣) آليات السرد في الشعر العربي المعاصر ، د . عز الدين إسماعيل : ١٤٧ .

(٤) المصدر نفسه : ١٥٤ .

رغبة في الإخلاص للتجربة وحرصه على تجسيمها)) [١] ، وهو ما يتمثل في كثير من شعر محمود درويش عامة و لاسيما مطولاته ذات البناء السردي ، التي تحضر بنية الحوار بوصفها إحدى بنيات مثل هذه القصائد ومنه قوله في قصيدة (سرحان يشرب القهوة في الكافتيريا) :

مَا اسمُكَ؟

- **نَسِيتُ**
- **ومَا اسمُ أَبِيكَ ؟**
- **نَسِيتُ**

وأَمُّكَ

نَسِيتُ [٢]

وإذا كان هذا الحوار يحيل إلى حالة الضياع والشتات التي يعيشها (سرحان / الفلسطيني) ، فإنّ الحوار الداخلي يمكن أن يعطي مدلولاً أوضح لهذا الضياع ، فالحوار المتأتي عبر الاستذكار واسترجاع الأحداث هو ما يُشكِّل جوهر هذه المعاناة ، ومثل هذا الحوار يُسميه عبد الكريم حسن بـ (الاستبطان) [٣] ، الذي تعرِّفه كتب علم النفس ((بأنَّه تلك الملاحظة الذاتية التي يقوم بها الفرد لعملياته العقلية والنفسيّة وما يدور فيها)) [٤] ، أي أنه بهذا المعنى رؤية داخلية سواءٌ أكانت مباشرة وقت حدوث النشاط الإنساني أو العملية العقلية أم استرجاعية لأحداث سابقة ، ومنه قوله في قصيدة (أحمد الزعتر) :

أنا أحمدُ العَرَبيُّ – قَال

---

(١) الشعر العربي المعاصر ، د . عز الدين إسماعيل : ٢٩٩ ، وينظر: الأسطورة في شعر السياب ، عبد الرضا علي ، منشورات وزارة الثقافة والفنون ، العراق ، ط١ ، ١٩٧٨ ، ٩٨ .

(٢) الديوان ، الأعمال الأولى : ٢ / ٩٩ .

(٣) ينظر : قضية الأرض في شعر محمود درويش : ٧ .

(٤) موسوعة علم النفس ، أسعد رزوق ، ط٢ – المؤسسة العربية للدراسات والنشر – بيروت – ١٩٧٩ ، ٣٧ .

أنَا الرَّصَاصُ البُرتِقَالُ الّذكرَيات
وَجدتُ نَفسِي قُربَ نَفسِي
فابتَعَدتُ عن النَّدَى والمشهد البحري
تلُّ الزَّعتر الخيمة
وأنَا البِلاد وقد أتت
وتَقمّصتني (١)

فأحمد يرى حياته ذهبت هباءً والزمن قد توقف ، هذا الجمود الزمني الذي يحسّه الإنسان الفلسطيني كان نتيجة حتمية للاغتراب والتشرد وضياع الوطن، لذلك يبقى السكوت صفة ملازمة لسرحان عند محاورة المُحقق له ، بل هو يمضي في حوار ذاته وتداعياتها .

٦- الشكل الكتابي (الطباعي) :

وإذا كانت السمات التي اتصف بها شعر الحداثة هي شغفهم باللغة والتركيب التجريبي (٢) ، الذي يهدف إلى ((تمثيل عالم متخيّل على وجه الإطلاق ، لان يتوافر على درجة انتظام عالية لتكون عملية التمثيل ممكنة)) (٣) ، فإنَّ صياغة التركيبة التي يقوم بها الشاعر هي التي تعطي جمالياته من جانب وكثرة الإيحاء والتجديد من جانب آخر – سواءٌ أكان عبر التشكيل الصوري المتعدد أو عبر التراكيب البنائية الأخرى الكتابة البصرية ، وهو ما يتمثل في أغلب شعر محمود درويش .

وقد أولى الشاعر المعاصر اهتماماً خاصاً بالشكل الكتابي بوصفه عنصراً بنائياً له قيمته الجمالية والدلالية خصوصاً ((أنّ الشكل الكتابي يتجلى لا باعتباره مجرد وسيلة اصطناعية لتسجيل النص ، بل بوصفه إشارة إلى الطبيعة البنائية التي يقوم

---

(١) الديوان ، الأعمال الأولى : ٢ / ٢٦١ .
(٢) ينظر : الإبهام في شعر الحداثة : ١٤٠ – ١٤٤ .
(٣) آليات السرد في الشعر العربي المعاصر : ١٤٨ .

الوعي البشري بمقتضاها بوضع النص المقترح عليه داخل بنية معينة من العلاقات الخارجية عنه)) [١] .

والمقصود بالشكل الكتابي ، ((هو التتابع الكتابي وتواصل السياق وامتداده عبر سطور أفقية تواصل اكتمال نفسها وتتنامى من غير تقطيع أو فصل بمساحات بيضاء بحيث تُشكّل صياغة بصرية تتماثل مع النسق النثري في الوقت الذي يرد فيه البعض أن الشكل يحيل إلى النوع)) [٢] ، فطبيعة الفنون النثرية من قصة ورواية تُقدّم على شكل سطور تتابعية وفقرات تطول أو تقصر مما يعطي مساحات دلالية [٣] ، وهذا ما انعكس على الشعر من خلال القصيدة الحديثة .

وإذا كان الشكل الطباعي يشير – دائماً – إلى مرجعيته ((فأنَّ الحداثة الإبداعية قد استباحت هذا النسق وخرجت عليه ، حيث استفادت من الشكل الكتابي وكسرت حواجز الاختلاف وأصبحت كتابة القصيدة تمارس في إجراء أفقي تتابعي كما تكتب القصة أو الرواية ، وهذا الشكل الأداء يمارس حضوراً دلالياً يكشف عن تأزم الحالة وتوترها أحياناً وأحياناً انفراجها وتراسلها وامتدادها)) [٤] .

وهذا الشكل يأخذ المساحة الأكبر في قصائد محمود درويش المتأخرة – خاصة ديواني (وردٌ أقل) [٥] و (أرى ما أريد) [٦] ، إذ اعتمد الشاعر في هذه المرحلة على السطر الشعري الطويل المسترسل في بنية القصيدة بعد أن كان اعتماده على السطر المتقطع الغير ثابت الطول والمتغير ، هذا الاستخدام يحيل إلى استخدامه

---

(١) تحليل النص الشعري ، بنية القصيدة ، يوري لوتمان ، ترجمة : د . محمد فتوح ، دار المعارف ، القاهرة ، ط١ ، ١٩٩٥ ، ٥٢ .

(٢) آليات السرد في الشعر العربي المعاصر : ١٨٨ .

(٣) ينظر : بنية النص السردي ، د . حميد الحمداني ، المركز الثقافي العربي للطباعة والنشر والتوزيع ، بيروت ، ط٣، ٢٠٠٠ ، ٥٥ – ٦٥ .

(٤) آليات السرد في الشعر العربي المعاصر : ١٨٩ ، وينظر : غواية التجريب : ٢١١– ٢١٢ .

(٥) الديوان ، الأعمال الأولى : ٣ / ١٠٥ .

(٦) المصدر نفسه : ٣ / ١٧٧ .

النثري في مثل هذه القصائد إلى جانب الشعري ، أمّا علاقة هذا الشكل الطباعي بالسرد فهي علاقة ترابطية ، إذ يرتبط بالاسترسال الذي يولّد حالة من السردية في الكلام من جانب ، وهيمنة السواد على البياض في الصفحة من جانب آخر ، ممّا يشكّل خرقاً لقاعدة التلقي في فن الشعر [١] .

ويتمثل هذا الشكل في أغلب المطولات الواردة في الديوانيين ، إذ يمكن أن تشكل قصائد (وردٌ أقل) قصيدة ديوان كاملة ؛ لأنَّها تُعبّر عن مضمون واحد عبر تعدد الصور داخل الديوان ، مما يجعلها مطولة متعددة اللوحات ، وقصيدة (مأساة النرجس ملهاة الفضة) تحيل إلى السرد عبر هذا الشكل الطباعي ، إذ يمكن أن تمثل العين دوراً في إنتاج الدلالة من خلال سردها ، ولو أخذنا مقطعاً من القصيدة لتبين لنا ما يحيله هذا الشكل على امتدادية السرد وعدم النيّة في التوقف في أغلب فقرات المقطع ، وبالتالي في أغلب مقاطع القصيدة ، واكتساح السواد للبياض داخل الصفحة الواحدة ، مشابهاً بذلك في الكتابة كتابة القصة والرواية :

لم يذهبوا أبداً ولم يصلوا ؛ لأنّ قلوبهم حبّات لوزٍ في
الشوارع . كانت الساحاتُ أوسعُ من سماءٍ لا تغطيّهم . وكان
البحرُ ينساهم ، وكانوا يعرفون شمالهم وجنوبهم ويطيَّرون
حمائم الذكرى إلى أبراجها الأولى ، ويصطادون من شهدائهم
نجماً يُسيِّرهم إلى وحش الطفولة . كلما قالا : وصلنا .. خرَّ
أولهم على قوس البداية .... [٢]

إذ نلاحظ أنه على الرغم من وجود علامات الترقيم والتي تشير إلى التوقفات ، إلا أن السرد يتتابع ولا يتوقف في مثل هذا الشكل الطباعي السردي .

في النهاية نستشفُّ من خلال ما تقدّم أن ما يمكن أن نطلق عليه القصيدة السردية – بأطرها المتعددة – حاضرة في مطولات محمود درويش ، خاصة في مراحله الشعرية الأخيرة ، هذه القصائد تختلف من ناحية المضمون والصياغة ، لكن

---

(١) ينظر : آليات السرد في الشعر العربي المعاصر : ١٨٩ .
(٢) الديوان ، الأعمال الأولى : ٣ / ٢٢٣ .

الذي يجمعها جميعاً هو وجود الصفة السردية التي تمتاز بها ، سواءٌ أكانت ما تعبّر عن قصة ، أم عبر السرد الملحمي أو السيرة الشخصية ، ولا يمكن أن تحيل هذه القصائد إلى محور السرد وحده ، إذ يحاول الشاعر خلق نصٍّ جماليٍّ عبر الصياغة الفريدة من لغة وتراكيب وصور وإيقاع يكسر نمطية التلقي ، لكن ما يلاحظ على هذه القصائد في الأغلب كثرة إيراد الصور عن الفكرة الواحدة ، مما يخلق ما يمكن أن نسميه تراكماً صورياً في القصيدة الواحدة ، لكنها في النهاية تبقى تجربة حيّة متميزة في التنويع الأسلوبي البنائي في تجربة محمود درويش .

- مدخل:

مع التواصل الشعري العربي عبر مسيرته التاريخية ، ومع تأثر الشعراء بالنتاج الغربي والنماء الفكري والإبداعي للشعراء اتجهت القصيدة وجهة جديدة في بنائها الفني وتنوعه ، بالإضافة إلى البناء الإيقاعي لها والذي ميزها عن القصيدة التقليدية ، فأصبح البناء الفني نابعاً من الإحساس الداخلي للشاعر مجسداً له ، فالقصيدة ترجمةٌ للأحاسيس والمشاعر بأساليب لا تقتصر على الأسلوب الغنائي الطافح الذي لا يخرج عن كينونة الشاعر الذاتية ، بل أصبح الشاعر يقوم بعمل إبداعي صميمي يُعبّر عن رؤيته ومشاعره بطرق تكاد تبتعد كثيراً عن الإطار القديم للقصيدة [١] ، وهو ما حدا بها الابتعاد عن التقوقع الذاتي ، مما انعكس توسعاً في التجربة وشمولها وإعطاءها رؤيةً أوسع مما كانت عليه في السابق [٢] .

إن مثل هذا التوجه وهذا التعبير لم يكن ليحتفظ بالآليات نفسها التي ينشئ من خلالها النص الشعري ، فغدت هذه الأساليب – أساليب القصيدة العربية القديمة – بالية وعقيمة في الوقت نفسه ، وبدأ الشاعر يبحث ويُفيد من تجارب باقي الفنون ليجعل – من خلالها – التجربة أكثر رسوخاً وأكثر شموليةً مما لو كانت تتبع من صفة أحادية غالباً ما تعطي للقيمة الشعرية صفة محددة ومقتصرة على ذاتها ولا تتعدى التجربة الشخصية للشاعر ، فالإفادة من أنماط الفنون الأخرى وبنائها على منوالها

---

(١) ينظر : الشعر العربي المعاصر ، د . عز الدين إسماعيل : ٢٤٧ ، وينظر: الشعر والزمن ، جلال الخياط ، دار الحرية للطباعة ، بغداد ، ط١ ، د .ن ، ١١٤ .

(٢) ينظر : مقدمة للشعر العربي ، أدونيس ، ٩٢ – ١١٠ ، وينظر : النفخ في الرماد (دراسة نقدية) ، د . عبد الواحد لؤلؤة ، دار الرشيد للنشر ، بغداد ، ط١ ، ١٩٨٢ ، ٩ – ٢٨ .

يجعل للشعر قيمة إضافية على قيمته التي يتمتع بها [١] ، فأصبح أكثر قرباً من فن الدراما والرسم والتشكيل والسرد القصصي ، وأصبح بناء القصيدة يحتاج إلى جهد وإبداع في الوقت نفسه[٢] .

والمطولة تُشكل واحدة من هذه التوجهات الجديدة التي لجأ الشاعر إليها ، باعتبارها عملاً فنياً ضخماً يُجسّد تجربة كبيرة من جانب ، وتجسّد إمكانية الشاعر وتمكّنه وطول نفسه الشعري من جانب آخر[٣] .

ويمكن مع بداية انطلاق قصيدة التفعيلة أن نجد أكثر من شاعر يلجأ إلى هذا التوجه لكتابة المطولات ، إمّا بدافع موضوعي أو بدافع ذاتي يتجسّد بأكثر من جانب، منه التأثر بأمثلة الشعراء الآخرين سواء أكانوا عرباً أم غربيين ، أو غير ذلك من الأسباب التي تنبع من ذاته[٤] .

والنتيجة أن أصبحت المطولة نمطاً من أنماط القصيدة المعاصرة، وأنْ وُجِدتْ المطولات في الشعر العربي القديم ، إلا أن القصيدة المعاصرة امتازت بأكثر من ميزة ميّزتها عمّا كانت عليه في السابق ، ونحت جانباً موضوعياً أكثر منه ذاتياً حتّى عُدّت المطولة قصيدة درامية كما ذهب إلى ذلك عدد من النقاد[٥] .

وأيّاً كانت المطولة – غنائية أم درامية – فقد امتازت بعدد من السمات تختلف من شاعر لآخر – وإنْ كانت في أغلب الأحيان تشترك في الأُطر العامة المُشكلة

---

(١) ينظر : مواجهات الصوت القادم (دراسات في شعر السبعينات) ، حاتم الصكر ، دار الشؤون الثقافية العامة ، بغداد ، ط١، ١٩٨٦ ، ١٦ .

(٢) ينظر : الشعر العربي المعاصر ، د . عز الدين إيماعيل : ٢٤٠ ، وينظر : دير الملاك : ٧٥ ، وينظر : شعر الحداثة ، فاضل ثامر ، ، دار المدى ، بغداد ، ط١ ، ٢٠١٢م : ٤١ .

(٣) ينظر المصدر نفسه : ٢٦٨-٢٦٩ .

(٤) ينظر : نقد الشعر في المنظور النفسي : ٥٢ .

(٥) ينظر : الشعر العربي المعاصر ، د . عز الدين إسماعيل : ٢٤٢ .

للمطولة ، إلا أنَّ الذي يلفت الانتباه في مطولات محمود درويش هو وجود عدد من السمات الفنية التي تعدُّ آلية من آليات إطالة النص الشعري بشكل مباشر أو غير مباشر ، وسواء أكان قصدها الشاعر أم جاءت عفواً في نظم القصيدة ، وهي ظواهر عديدة تشكل جانباً من الجوانب الفنية والأسلوبية في المطولة ، وترتبط بالبناء الخارجي العياني للقصيدة ، من هنا تقتصر دراسة هذا الفصل على الظواهر البارزة التي تشكل سمة فنية وهي متعددة منها : (العنونة – البناء المقطعي – التكرار – التدوير) .

المبحث الأول

العنونة في المطولات

من السمات الفنية التي تمتاز بها مطولات محمود درويش هي العناوين ، وقبل الخوض في عناوين هذه المطولات لابدّ من إلقاء نظرة حول مفهوم هذا المصطلح .

فالعنوان في اللغة يرجع في أساسه المعجمي الى مادتين :

١-مادة (عَنَنَ) ، وجاء فيها ((عنَّ الشيء ويعنُّ عنناً وعنواناً ، ظهر أمامك ، واعتنّ : ظهر واعترض)) [١] .

٢-مادة (عنا) ، وجاء فيها قول ابن سيدة : ((العُنوان والعِنوان : سمة الكتاب وعنونه عنونةً وعنواناً ، وعنّا ، كلاهما : وسمه بالعنوان)) [٢] .

وتجمع كلمة (عنوان) من المادتين معاني : القصد والإرادة ، والظهور والإعراض ، والوسم والأثر [٣] .

أما في الاصطلاح فيعرّفه سعيد علوش بقوله : ((مقطع لغوي أقل من الجملة نصاً أو عملاً فنياً)) [٤] ، ويعرّفه (ليد موك) أيضاً ، بأنّه : ((مجموعة من العلاقات اللسانية التي يمكن أن تدرج على رأس نص لتعدده وتدل على محتواه وتغري الجمهور المقصود بالقراءة)) [٥]

---

(١) لسان العرب ، مادة (عنن) .

(٢) المصدر نفسه ، مادة (عنا) .

(٣) ينظر : العنوان وسيميوطيقيا الاتصال الأدبي ، محمد فكري الجزار ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، القاهرة ، ١٩٩٨ ، ١٦ .

(٤) معجم المصطلحات الأدبية المعاصرة ، سعيد علوش ، عرض وتقديم وترجمة : دار الكتاب اللبناني ، بيروت ، د . ن ، ١٥٥

(٥) شعرية عنوان كتاب الساق على الساق في ما هو الفارياق ، الهادي المطوي ، مجلة عالم الفكر ، مج ٢٨ ، ع ١ – ١٩٩٩ ، ٤٥٩ .

لقد أخذ العنوان مفهوماً مغايراً لما كان عليه في الشعر العربي القديم ، فأخذ بالتطور التأريخي ، فبدأ يشكل مع عمله ((بنية معادلية كبرى طرفاها العنوان / النص ، وربما شكّل بنية رحمية تولد معظم دلالات النص)) [١] ، والعنونة أصبحت في الشعر ((خرق وانتهاك لمبدأ العنونة في النثر)) [٢] .

أمّا تركيب العنوان فيشير إلى انتقاء حر لا يحدد المرسل شكل محدد ، ولكن رغم هذه الحرية فيبقى العنوان مشدوداً إلى نصّه من الناحية الدلالية ، أي يراد للعنوان أنّ ((يؤلف على مستوى التعبير مقطعاً لغوياً يعلو النص تتحكم به قواعد سيميائية تعمل على بلورة موضوعته وتحديد رؤيتها وترميز دلالاتها في مفردة أو عبارة ذات أجزاء وألفاظ مفردة تتعاقب لأداء وظيفة تأسيس أو وجهة نظر من التركيب العام للنص)) [٣]

وعناوين المطولات لدى محمود درويش تحضر بعدّها ذات خصوصية فيما تبثّه من إيحاءات مرتبطة بالكيان الكلي للمطولة ، ويمكن الاستدلال على أهمية هذه العناوين بكونها تمثل ثريا النص ومركز الاستقطاب الدلالي للنص ، ولعلَّ هذا ما يكسبه في النهاية صفة (التفوق السيميائي) مما يجعله يتوفر على قدر كبير من (الإيجاز) بالمفهوم البلاغي [٤] .

ولا تقتصر البنية التركيبية للعنوان على نسق واحد ، بل تتعدد هذه البنيات من مطولة لأخرى ، فهناك من العناوين ما يتألف من كلمة واحدة ، وهذه الكلمة ما هي إلا التركيز المعنوي لما تحتويه القصيدة بتعدد أسطرها ، وهناك من العناوين ما يتألف من أكثر من كلمة واحدة ، أي تكوّن بمجموعها جملة شعرية تطول أو تقصر حسب

---

(١) السيميوطيقا والعنونة ، جميل حمداوي ، مجلة عالم الفكر ، مج ٢٥ ، ع ٣ ، ١٩٩٧، ١٠٢

(٢) المصدر نفسه : ١٠٥ .

(٣) نقلا عن : عنوان القصيدة في شعر محمود درويش – دراسة سيميائية ، جاسم محمد جاسم خلف ، جامعة الموصل ، كلية التربية ، ٢٠٠١ ، ١٦ .

(٤) ينظر : معجم المصطلحات الأدبية المعاصرة : ١٥٥ .

المعنى المراد ، وهو ما سنتناوله في هذا المبحث من جانب ، وعلاقة العنوان بمضمون النص من جانب آخر:

أ- عنوان الكلمة (المفرد) : إن الحرية في اختيار العنوان سمة وجدناها في القصيدة المعاصرة ، فالعنوان ((غير مقيد بشكل أو تركيب أو قاعدة نحوية تفرض عليه التقولب بشكل محدد ، وبالتالي فان جميع الإمكانات التي تقدمها اللغة قابلة للانبناء كعنوان دون أية قيود)) [١] ، ومن هذه الأشكال التي تنبني عليها العناوين ، العنوان الذي يأتي على هيئة كلمة واحدة سواء أكان حرفاً أو فعل أو اسم ، ويمكن الاستدلال على هذا النوع من العنونة في أكثر من مطولة من مطولاته ، وهي تأتي على هيئة عنوان الكلمة الواحدة ومنه قصيدة (بيروت) [٢] ، وما هذا العنوان في هذه المطولة إلا مفتتحاً للولوج في ثنائيات القصيدة حيث لا نجد ما يفصل هذا العنوان عن سياق القصيدة ، فالقصيدة تبدأ برسم صورة بيروت المترسخة في مخيلة الشاعر ، هذه الأوصاف كلها راجعة إلى بيروت (العنوان) ليصبح مركز الدلالة التي تدور حوله المعاني والأوصاف داخل القصيدة :

تُفَّاحةٌ للبحر ، نرجسةُ الرخام ،
فراشةٌ حجريّةٌ بيروتُ . شكلُ الروح في المرآة ،
وَصْفُ المرأة الأولى ، ورائحة الغمام .[٣]

ويمكن أن نستدلَ على عدِّ العنوان جزء من البناء الكلي للمطولة ، بإيراد هذه الكلمة في أكثر من موضع من القصيدة لتكوّن المحور الأساسي للقصيدة :

بيروت من تعبٍ ومن ذهبٍ ، وأندلس وشام .
فضةٌ ، زبدٌ ، وصايا الأرض في ريش الحمام .
وفاة سنبلة . تشرُّدُ نجمةٍ بيني وبين حبيبتي بيروتُ .

---

(١) السيميوطيقيا والعنونة : ١٠٦ .
(٢) الديوان ، الأعمال الأولى : ٢ / ٥٠٣ .
(٣) المصدر نفسه : ٢ / ٥٠٥ .

لم أسمع دمي من قبلُ ينطقُ باسم عاشقةٍ تنام على دمي .. [١]

إذن هذا العنوان وغيره من عناوين المطولات يمتاز بخصوصية الاختيار ، وغالباً ما يحيل إلى التكثيف المعنوي للقصيدة ، إذ بعدِّه ثريا النص ومفتتحه الذي يولج منه القارئ إلى النص ، ومثل هذه العناوين تطلق عليها (العناوين الخطابية) و((التي تحيل على النص في ذاته وعلى موضوعه في آن معاً تمييزاً لها عن (العناوين الموضوعية) التي تحيل على موضوع النص ، وبهذا يكون العنوان جزءاً من بنية النص وعنصراً مهيمناً فيه)) [٢] ومن عناوين المطولات التي تتكون من كلمة واحدة قصيدة (الأرض) [٣] والتي تعد بيان شعري رافض لسياسة الاستعمار الصهيوني ، ورغم إيراد هذه المعاني الرافضة لسياسة الاحتلال داخل القصيدة إلا أن العنوان (الأرض) هو المستقطب العام لهذه المعاني .

ب–عنوان الجملة (المركّب) :لا يقتصر إيراد عناوين المطولات على نمط واحد ، بل نظراً لتعدد نتاج درويش الشعر ، نجد تعدد هذه الأنماط البنائية في مطولات محمود درويش ، ويمكن القول أن هذا النمط التركيبي للعنوان يشكل سمة بارزة في مطولاته ، فمن عناوين المطولات ما يطول حتّى يشكل عبارة تامة المعنى منه (سرحان يشرب القهوة في الكافتيريا) [٤] ، فيحيل هذا العنوان إلى جملة اسميّة متكوّنة من : اسم (سرحان) مبتدأ + خبر (جملة فعلية) متعلق بشبه الجملة (في الكافتريا) والتي تحيل إلى العامية الغير معرّبة ، هذا العنوان سيكون لوحده جملة شعرية ذات دلالة معينة تختلف باختلاف نوع التلقي، إلا أنه يبقى يرتبط بالنص ، فـ ((العنوان وبسبب من طبيعته الاحالية إلى ما يعنونه متورط – حسب ما يرى (محمد فكري الجزار) – وبصورة كلية في تورطات العمل الذي يعنونه ،

---

(١) المصدر نفسه والصفحة نفسها .

(٢) نقلاً عن : عنوان القصيدة في شعر محمود درويش : ٤٠ .

(٣) الديوان ، الأعمال الأولى : ٢ / ٢٨٣ .

(٤) ومنه قصيدة : تلك صورتها وهذا انتحار العاشق ، و قصيدة : بين حلمي وبين اسمه كان موتي بطيئاً .

وهذا ما يمنحه – فضلاً عن امتلاكه لاشتغال دلالي خاص به – خاصية الافتقار إلى ما يعنونه في بلورة ذاته كدليل لغوي)) [١] ، وقد تقتصر جملة مكوّنة من كلمتين ، منها : الاسم (الموصوف) مع الصفة مثل قصيدة (أحمد الزعتر) ، أو الاسم المضاف لما بعده ، منه قصيدة (مديح الظل العالي) وقصيدة (جدارية محمود درويش) وقصيدة (حالة حصار) ، إلا أن ما يميز هذه العناوين بعضها عن البعض الآخر هو إتيانها بصور مختلفة ، فمرة نجد مع العنوان عبارة مذيلة أو جانبية وظيفتها الشرح والتوضيح ، وهذا ما نجده على سبيل المثال في عنوان قصيدة (مديح الظل العالي) إذ يرفق معها عبارة شارحة وهي : (قصيدة تسجيلية) دلالة على التوجه التعبيري الذي يبغيه الشاعر وهو تسجيل بطولات وتضحيات وصمود الشعب الفلسطيني على وجه عام والمقاومة الفلسطينية في بيروت على وجه خاص ، أو قد نجد من هذه العناوين ما يحيل إلى التناص ، تناص مع عمل أدبي آخر ، مثل عنوان قصيدته (جدارية محمود درويش) والتي تحيل على ((فن شديد الشهرة في الفن ، وهو فن الجداريات ، والذي ارتبط بادئ الأمر بالعبادة والدين ، وكان موضوعها غالباً الموت والحياة والصراع الأبدي بينهما ... ثم انتقل هذا الفن إلى القصور والقلاع ، ليصور ملاحم الملوك وانجازاتهم ومعاركهم بوصفه فناً جمالياً)) [٢] ، أو قد تحيلنا الجدارية تناصياً مع قصيدة للشاعر العراقي سعدي يوسف بعنوان (قصيدة للجبهة : تحت جدارية فائق حسن) ، وتسمية الشاعر بهذا الاسم هو محاولة لتخليد العمل الإبداعي أمام الموت الذي واجه الشاعر ، وهناك من القصائد ما يحيل عنوانها إلى التناص الديني ، ومثال ذلك مطولة (أحد عشر كوكباً على آخر المشهد الأندلسي) فالمقطع الأول من العنوان تناص مع الآية الواردة في سورة يوسف (يا أبتي أني رأيتُ أحد عشر كوكباً والشمس والقمر رأيتهم لي ساجدين) [٣] وهو في الوقت

---

(١) العنوان وسيموطيقيا الاتصال الأدبي : ١٤٢ .

(٢) نقلاً عن : محمود درويش ، الكتابة أمام الموت ، الكتابة أمام الوطن : ١٠٨ .

(١) يوسف / ٤

نفسه – العنوان – يشير إلى عدد المقاطع الواردة في القصيدة والبالغ عددها حد عشر مقطعاً .

وفي الختام نجد أن اختيار عناوين المطولات هو اختيار شعري من شاعر يعرف كيف يبني نصه الطويل بدءاً من العنوان حتّى اكتمال القصيدة .

المبحث الثاني

البناء المقطعي

أصبحت المطولات بِعدّها نمطاً من أنماط القصيدة المعاصرة تنحو منحىً مختلفاً عن القصيدة القديمة ، بسبب إفادتها من تقنيات الفنون الأخرى ، فبناء القصيدة

الشكلي لابدَّ – هو الآخر – وأن يجري عليه التغيير اللازم كنتيجة طبيعية لتغير مفهوم الشعر ، فـ((الشعر المعاصر أصبح نشاطاً روحياً مصاحباً للواقع ، فهو ليس سوى إبداع فني للواقع ويستوي أن يكون الواقع هنا خبرة نفسية أو موضوعاً وصفياً أو قصة تاريخية أو سوى ذلك ، فالقصيدة الطويلة حشدٌ كبيرٌ من تلك الأشياء الجاهزة التي تعيش في واقع الشاعر النفسي وتتجمع وتتضام ويؤلف بين ذلك الخلق الفني الجديد ليخرج عملاً شعرياً ضخماً)) [١] .

فالإطار الخارجي مرتبط بالموضوع الواحد يكمل أحدهما الآخر ، وفي الوقت نفسه أخذت المطولة أكثر من شكل ، إذ لا تقتصر على شكل محدد في أغلب الأحيان ، ومن هذه الأشكال البناء المقطعي ، البناء السردي ، البناء الدرامي ، البناء الملحمي ، وسيكون اقتصارنا على البناء المقطعي – بأنواعه المختلفة – في هذا المبحث ؛ وذلك لأنه البناء الشائع في أغلب مطولاته .

يتسمُّ البناء المقطعي بالتكامل والتوازي والتشكيل ، ((إذ تحتوي القصيدة في هذا التشكيل على مجموعة مقاطع ، كل مقطع يمثل جزء من تجربة القصيدة ، وبمجموع المقاطع تتشكل الرؤية العامة للقصيدة)) [٢] .

والقصيدة التي تفتقد للتشكيل المقطعي تفتقد الكثير من مبررات وجودها ، كما يذهب إلى ذلك الشاعر صلاح عبد الصبور[٣] ؛ ((لأنَّ التشكيل يضمن للقصيدة فضاءً ينطوي على درجة عالية من التكامل والصيرورة الشعرية)) [٤] .

---

(١) الشعر العربي المعاصر ، د . عز الدين إسماعيل : ٢٤٩ .

(٢) البناء الفني في القصيدة الجديدة ، د. سلمان علوان العبيدي ، عالم الكتب الحديث ، أربد ، الأردن ، ط١ ، ٢٠١١م : ١٨٣ .

(٣) ينظر : حياتي ، صلاح عبد الصبور ، دار العودة ، بيروت ، ط١ ، ١٩٦٩م : ١٩ .

(٤) البناء الفني في القصيدة الجديدة : ١٨٣ .

وصفة القصيدة المقطعية تختلف عن القصائد الأخرى ، ((فهي عالمٌ ذو أبعادٍ [...] عالم متموج متداخل كثيف بشفافية ، عميق بتلألؤ تعيش فيها وتعجز عن القبض عليها وتقودك في سديم من المشاعر والأحاسيس))[١] ، والبناء المقطعي سمة بارزة في مطولات محمود درويش ، فلا نكاد نَجدُ مطولة إلا وفيها هذا البناء المقطعي المتعدد الأشكال – إلا ما ندر في بعض القصائد ، وأشكال البناء المقطعي تأخذ أكثر من شكل ، منها : البناء العنقودي التوليدي ، والبناء المقطعي المتداخل ، والبناء المقطعي ذا اللوحات المختلفة ، وسنتناول كل شكل من هذه الأشكال عبر الأمثلة لنرى علاقة هذا البناء في إطالة النص فيما يأتي :

١- البناء العنقودي :

يتشكل البناء العنقودي في المطولة بالاستناد إلى فكرة شاملة يتمحور حولها البناء الكلي للقصيدة[٢] ، ومن هذه الفكرة تتفرع الصور والمقاطع بأشكال وتعابير مختلفة كلها تؤدي إلى تغذية البنية الرئيسية للنص ، وما هذه العملية التوليدية إلا لأنّها تأخذ استمرارية توليدية في داخل النص من جانب ، وداخل المقطع نفسه من جانب آخر ، إذ يُشكل المقطع بنيات أو فقرات تعبيرية متعددة تشكل بدورها نسيجاً متكاملاً يرتبط الفرع بالأصل عبر سلسلة من التفرعات[٣] .

---

(١) زمن الشعر ، أدونيس ، دار العودة ، بيروت ، ط١ ، ١٩٧٣م : ١٥٨-١٥٩ .

(٢) ينظر : الشعر العربي المعاصر ، د . عز الدين إسماعيل : ٢٧٦-٢٧٧ ، وينظر : القمح والعوسج ، عبد الجبار داود البصري ، دار الجمهورية – بغداد – ط١ ، ١٩٧٠م : ٢٣ .

(٣) ينظر : القمح والعوسج : ٢٤ ، وينظر : طائر الوجد (دراسة تطبيقية في بنية النص الشعري العربي الحديث ، سعدي يوسف أنموذجا) د . عبد القادر جبار ، دار الشؤون الثقافية العامة ، بغداد ، ط١- ٢٠١٠ ، ٢٢٢ .

وهذا النوع من البناء المقطعي موجودٌ بصورة واضحة في مطولات محمود درويش والأمثلة على ذلك متعددة ، فقصيدة (مزامير) [١] ، المكوّنة من اثني عشر مقطعاً تُعدُّ مثالاً من الأمثلة التي لجأ الشاعر إلى هذه الطريقة لبناء مطولته.

فلو تتبعنا مقاطع هذه القصيدة وما تسهم به في بناء القصيدة ، لوجدنا أنّ المقطع الأول يحمل صفة الوصف للحالة التي تنتاب الشاعر وهو بعيد عن وطنه فلسطين .

ورغم ما ينتاب هذا المقطع الذي يحمل الرقم (١) من مشاعر فردية ، إلا أنّه في الوقت نفسه هو تعبير عن مشاعر جماعية ، والملاحظ على هذا المقطع انّه يبنيه من عدد من اللوازم التعبيرية ، يمكن وصف اللازمة الواحدة داخل المقطع بالفاصلة الانتقالية من معنى لآخر ، وغالباً ما ترد في بداية الفقرة أو العبارة لتكون مستهلاً لمعنى أو فكرة أخرى تصب في الفكرة الرئيسية ، وهذا ما نجده – مثلاً – في اللازمة التعبيرية (أريدكِ أو لا أريدك) التي تتكرر عدة مرات داخل المقطع الأول وهي ظاهرة أو سمة فنية موجودة في أكثر مطولات محمود درويش[٢] ، ويمكن أن تشكل هذه اللوازم وما يتبعها من تعبير مقطعاً مصغراً داخل المقطع الواحد :

أريدكِ أو لا أريدكِ –

وجهي تساقط. نهرٌ بعيدٌ يذوبُ جسمي . وفي السوق

باعوا دمي كالحساء المُعلَّب

أريدكِ حينَ أقولُ أُريدكِ –

يا امرأةً وضعت ساحل البحر الأبيض المتوسط في

حضنها .. وبساتين آسيا على كتفيها .. وكلَّ

---

(٢) الديوان أ الأعمال الأولى : ٢ / ١٤ .

(٢) ينظر : قصيدة (أحد عشر كوكباً) ، الديوان ٢٦/٣ ، وقصيدة ((خطبة الهندي الأحمر)) – ما قبل الأخيرة ، أمام الرجل الأبيض ، الديوان : ٢٩٣/٣ .

السلاسل في قلبها [١]

ويستمر هذا الوصف لما يحسه وهو بعيد عن وطنه في المقطع الثاني لكن بصورة أخرى غير التي وجدناها في المقطع الأول ، وفي المقطع الثالث يأخذ التحدي والصمود طابعاً فردياً يتمثل في استمرارية التضحية والفداء :

يوم كانت كلماتي

غضباً

كنت صديقاً للسلاسل [٢]

وإذا كان المقطع الأول والثاني يشيران إلى هذا الوصف وصف المعاناة ، فانه في المقطع الرابع يلجأ إلى السرد الوصفي واسترجاع الذكريات :

تركتُ وجهي على منديل أمِّي

وحملتُ الجبالَ في ذاكرتي

ورحلتُ .. [٣]

في المقطع الخامس يتوسع الجرح والألم وهذه المرة وهو بعيدٌ عن وطنه ، فهو دائم التمني علَّ الذي فاتَ يعودُ والذي أُخذَ يسترجع :

أكلما وقفتْ غيمةٌ على حائط

تطايرت إليها جبهتي كالنافذة المكسورة

ونسيتُ أنّي مرصودٌ بالنسيان

وفقدتُ هويتي [٤]

---

(١) الديوان ، الأعمال الأولى : ١٦/٢.

(٢) المصدر نفسه : ٢٣/٢ .

(٣) المصدر نفسه : ٢ / ٢٥ .

(٤) الديوان ، الأعمال الأولى : ٢٧/٢.

وبعد ما قدمنا من المقاطع الخمسة – مثالاً على البناء المقطعي داخل القصيدة– نرى كيف بنى الشاعر قصيدته عبر هذا التشكيل المقطعي ، والذي بدوره أسهم بإطالة القصيدة ، من خلال هذا البناء الذي يوحي بانفصاله عن بعضه البعض في ظاهر الأمر ، لكنه في الوقت نفسه ملتحم بالمعنى والفكرة الرئيسية عبر التنوع في تصوير المشاعر والتعبير بأكثر من صورة ، ليشكل لنا في النهاية نصاً متعدد التعابير يصبُّ كلُّه في الفكرة الرئيسية .

والملاحظ على مطولات درويش ذي البناء المقطعي ، انّه يحاول أن يبنيها بناءً مقطعياً عنقودياً في أغلب الأحيان ، حتى إنْ لم يضع لها عناوين أو علامات ترقيم ، وهذه الفقرات هي ما تشكل البناء العنقودي للقصيدة ، إذ إن كل فقرة – التي تسبقها لازمة استهلالية – يمكن أن تشكل بنية جزئية داخل المقطع أولاً والقصيدة ثانياً ، وبمجموع هذه الفقرات / البنيات ، يتكوّن النسيج الكلّي للقصيدة بشكل متماسك عبر هذه اللوازم ، فلو أخذنا المقطع الأول منها لوجدنا أن اللازمة الاستهلالية المكونة من سطر شعري واحد يكون عنوان كل فقرة من فقرات المقطع، وبمجموع هذه الفقرات يتكون لنا المقطع الواحد ، وهكذا مع بقية المقاطع .

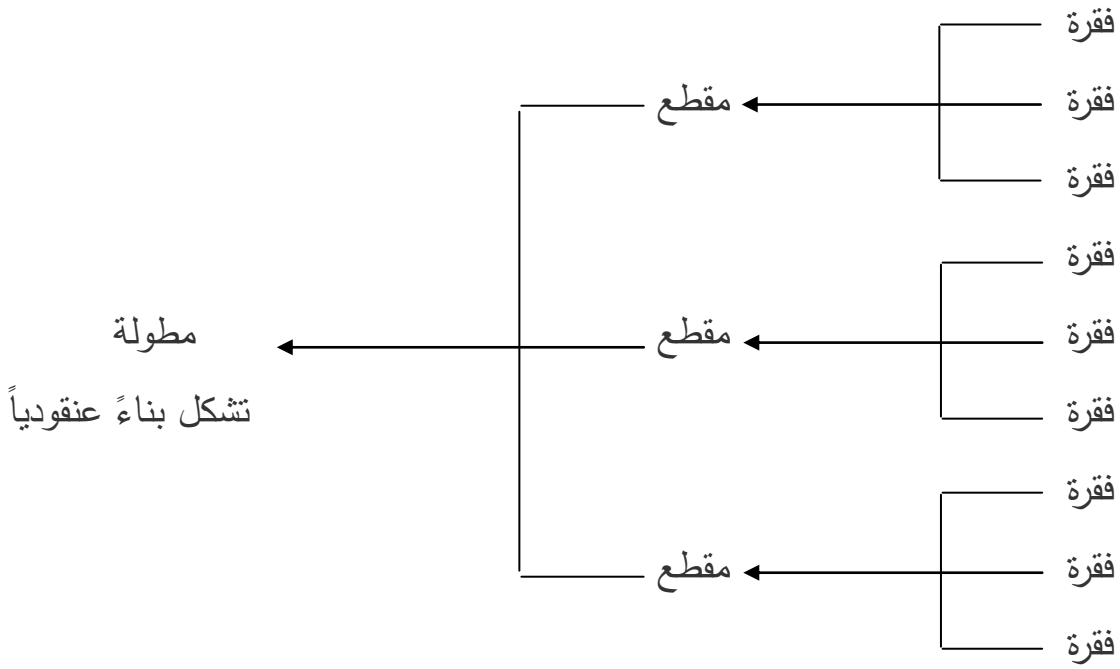
وإذا حاولنا أن نتمثل هذه المقاطع الضمنية داخل المقطع الواحد لوجدنا أن عبارة (أيُّها الوطن المتكرر في المذابح والأغاني) قد تكررت أربع مرات تخللتها فقرات أو مقاطع صغيرة ضمنية ، وتشكل في الوقت نفسه نسجياً شعورياً ذا امتداد واحد – غالباً – يعيشه الشاعر من خلال ما يلاقيه نتيجة سلب الأرض والهوية والنفي خارج الوطن :

أيها الوطن المتكرر في الأغاني والمذابح

دلّني على مصدر الموت

أهو الخنجر ... أم الأكذوبة [١]

وهكذا مع بقية الفقرات ، وهذه التقنيات الفنية التي يلتزمها الشاعر كثيرة في مطولاته ، وهي تُشكل نسيجاً بنائياً متلاحماً تعطي دلالات منها : إفهامية وتأكيدية وجمالية ، ويمكن توضيح هذا البناء داخل المقطع الواحد بالشكل الآتي :



أنموذج توضيحي لمطولة ذات بناء عنقودي

والمقاطع ليس بالضرورة أن تكون على المستوى نفسه أو التشكيل نفسه ، فكثيراً ما نجد مقاطع تحمل أكثر من تفرع تضفي في النهاية إلى جعلها قصيدة لوحدها ، وهناك من المقاطع ما تُعبّر عن حالة شعورية واحدة ، تمتدُّ امتداداً واحداً ينتهي بنهاية هذه الدفقة الشعورية ، وهذا ما نجده في المقطع الثالث من قصيدة (مزامير) .

---

(١) الديوان ، الأعمال الأولى : ٢/٢٠-٢١ .

٣- البناء المقطعي المتداخل :

من أنواع البناء المقطعي الموجودة في مطولات محمود درويش والتي تسهم في إطالة النص الشعري هو التداخل المقطعي ، والمقطع الواحد الوارد في النص ، أما انه يتسمُ بالسرد أو بالوصف أو الحوار أو غيرها من الأساليب ، ويمكن أنْ نعدَّ من بين الأغراض التي تنتج عن هذا التداخل ((أن الوصف ضروري بالنسبة إلى السرد ، إذ يكسبه مجالاً تخيلياً واسعاً ويجعله في الوقت نفسه من حيث هو حكي لأحداث أكثر واقعية ، وربّما عُدَّ الوصف في الخطاب السردي علامة مرور تُنظم سير الأحداث وتحددها زمنياً كترتيب أحداث موصوفة في المقطع حسب أهميتها))[١]

ويمكن أن نشير إلى هذه السمة بوجود ظاهرة المطولات ذات المقاطع المتعددة والمتنوعة في الوقت نفسه مما يُشكل تداخلاً في المقاطع سواء أقصد ذلك الشاعر أم لم يقصد ، وقصيدة (الأرض) [٢] واحدة من المطولات التي انتظمت من أحد عشر مقطعاً شعرياً ، وهي لا تأخذ التسلسل الاعتيادي من الرقم (١) إلى الرقم (١١) ، بل نجد أن الشاعر يستعمل الأرقام باللغة العربية مرةً ، باللغة الانكليزية مرة أخرى ، وإذا حاولنا أن نفتش عن سبب هذا الإجراء لوجدنا أن له علاقة بنوع التعبير المقطعي ، فالمقاطع التي تأخذ ترقيماً عربياً نجدها تُعبّر عن التجربة عن طريق البناء السردي ، سرد الأحداث ، أحداث الواقعة عبر اقترانها بالجو الأسطوري الذي يتمثل شهر آذار لأزمة ترد في بداية كل مقطع من المقاطع السردية ، والباعث للحياة وللانتفاضة من جانب آخر ، فهي تكاد تُشكل نَسقاً واحداً ممتداً ، إذ ما تخطينا المقاطع ذات الترقيم باللغة الانكليزية ، وهذا العمل ما هو إلا محاولة من الشاعر لتركيب نص شعري تتداخل فيه

---

(١) الخطاب الأدبي ورهانات التأويل ، د. نعمان بوقرة ، عالم الكتب الحديث ، أربد ، الأردن ط١ ، ٢٠١٢م : ١٧٤ .

(٢) الديوان ، الأعمال الأولى : ٢٨٣/٢ .

البُنى والأساليب التعبيرية ، فالمقاطع التي تحمل الأرقام العربية غالباً ما تمتاز بالسرد :

– ١ –

في شهر آذار في سنة الانتفاضة ، قالتْ لنا الأرضُ
أسرارها الدمويّة ، في شهر آذار مَرّتْ أمام
البنفسج والبندقية خمس بناءٍ ، وقفْنَ على باب
مدرسة ابتدائية ، واشتعلنَ مع الورد والزعتر
البلدي ، افتتحنَ نشيدَ التراب ، دخلنَ العناقَ
النهائي – آذار يأتي إلى الأرض من باطن الأرض
يأتي ، ومن رقصة الفتيات ... (١)

– ٢ –

وفي شهر آذار ، قبل ثلاثين عاماً وخمس حروب ،
وُلِدتُ على كومةٍ من حشيش القبور المضيء
أبي كان في قبضة الانجليز ، وأُمي تربيّ جديلتَها
وامتدادي على العشب ، كنتُ أحبُّ "جراح
الحبيب" وأجمعها في جيوبي ، ... (٢)

أمّا المقاطع ذات الترقيم باللغة الانجليزية ، فهي مقاطع وصفية غنائية تُعبِّر عن المشاعر الجياشة التي تُؤرق الشاعر ، والتي تمتاز – من جانب آخر – بالحماس الملتهب :

– 1 –

---

(١) الديوان ، الأعمال الأولى : ٢/٢٨٥ .
(١) الديوان ، الأعمال الأولى: ٢ / ٢٨٦ .

أُسمي التراب امتداداً لروحي

أسّمي يديَّ رصيف الجروح

أسمي الحصى أجنحْة

أُسمي العصافير لوزاً وتين

أُسمي ضلوعي شجرْ

واستلُّ من تينة الصدر غصناً

واقذفه كالحجرْ

وانسف دبّابة الفاتحين (١)

– 2 –

بلادي البعيدة عنّي .. كقلبي !

بلادي القريبة مني .. كسجني !

لماذا أُغنّي

مكاناً ، ووجهي مكان ؟

لماذا أُغنّي

لطفل ينامُ على الزعفران

وفي طرف النوم خنجر (٢)

إن جمع المقاطع كل على حدة ، هي محاولة أقرب ما تكون لإعادة هيكلة القصيدة حسب الرؤية التي ننطلق منها ، فالقصيدة توحي بأنّها قصيدتان متداخلتان في الجانب التعبيري ، أي أسلوب عرض الفكرة والمعالجة ، وهذه المقاطع تتداخل فيما بينها لتشكل لنا عملاً مركباً متداخل المقاطع وهو ما شكل آلية لإطالة النص عبر

---

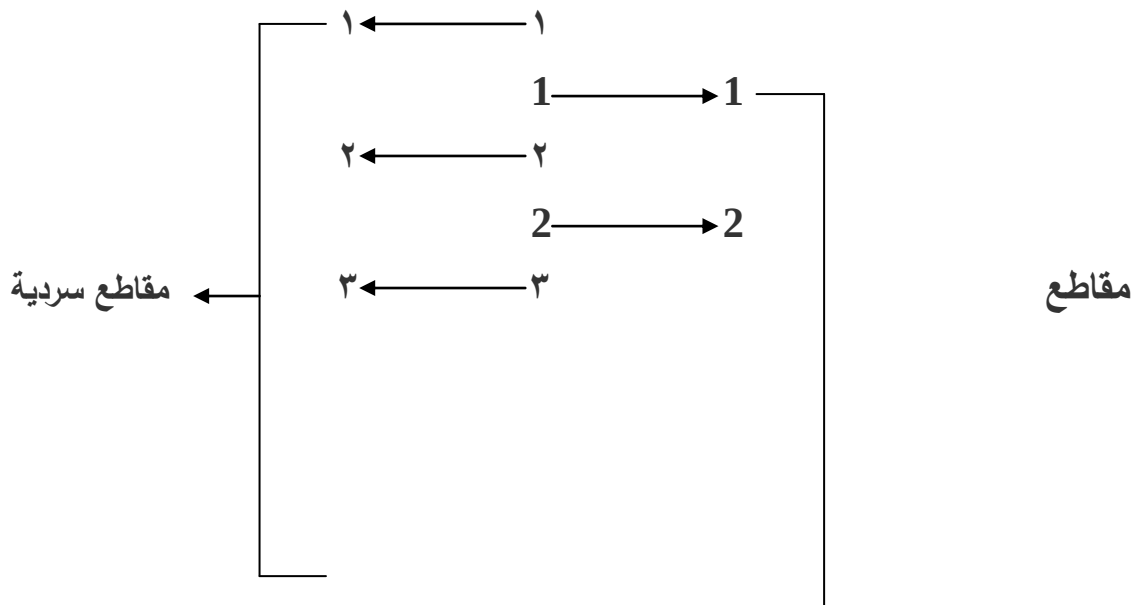
(١) المصدر نفسه: ٢٨٦/٢ .

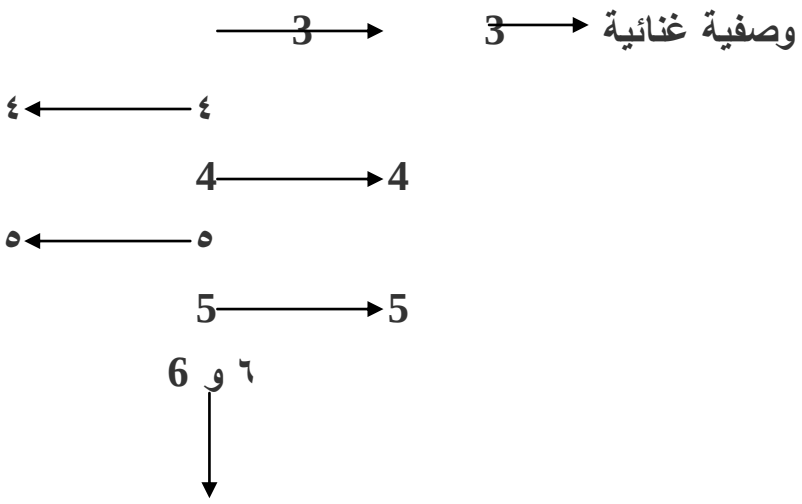
(٢) الديوان ، الأعمال الأولى : ٢٨٨/٢ .

استعماله أكثر من تعبير مقطعي متداخل ، ويمكن عدّ هذا الاتجاه الذي ذهب إليه الشاعر بالاتجاه الذي يفيد من باقي الفنون لاسيما فن السينما .

فالشاعر بعمله هذا يُشكل نصاً تجريبياً متداخلاً ، إلا أنّه لا يفقد الفكرة العامة للنص ، فكما قلنا سابقاً يمكن عدَّ هذه القصيدة قصيدتين متداخلتين بجعل المقاطع ذات الأرقام العربية قصيدة واحدة والمكوّنة من خمسة مقاطع تُشكل قصيدة متكاملة ذات فكرة وعاطفة واحدة ، ونجد الأمر نفسه في المقاطع التي تحمل صيغة الأرقام باللغة الانكليزية ، إذ أنها تشترك في التوجه التعبيري الغنائي الطافح بالإصرار والتحدي ، ورغم ما قلناه قبل قليل عن هذه الإمكانية الفصلية بين مقاطع القصيدة إلا أنّها تبقى تحمل وحدة فنية ذات بُعد موضوعي قصده الشاعر قصداً ، إذ جعل بعد كل مقطع سردي – يتحدث عن المجزرة وما نتج عنها – مقطعاً غنائياً وصفياً يمتاز بالتحدي والبطولة ليكتمل التوازن في القصيدة بين المعاناة والتحدي ، وهكذا نتج لدينا نصٌّ متماسك من الناحية الفكرية الدرامية التي تتصارع فيها المقاطع نفسها ، والأرقام ربَّما تُحيل على هذا أيضاً ، وهذا ما يتكرسُ في نهاية القصيدة ، إذ يجمع بين المقطع ذي الرقم العربي مع المقطع ذي الرقم الانكليزي تحت مقطع واحد يحمل صفة الأمل والتحدي والإصرار على المقاومة والتضحية والفداء .

ويمكن توضيح هذا التداخل المقطعي عبر المخطط التوضيحي ، كما في الشكل الآتي :





مخطط لتركيبة قصيدة (الأرض) أنموذجاً

يوضح التداخل المقطعي في القصيدة الطويلة

ويمكن أن نجد هذا البناء في قصيدة (مديح الظل العالي) [١] ، فبعض أجزاء القصيدة تتداخل مع بعضها الآخر ، فنجد بعض المقاطع تشكل نسيجاً تعبيرياً واحداً معترضة بمقاطع يمكن عدّها اعتراضية بين المقطعين المتتالين ، وهذا واضحٌ من خلال السرد الذي يلجأ إليه الشاعر في سرد أحداث حصار بيروت ، ولكن هذه المقاطع غالباً ما تتداخل معها مقاطع وصفية يلجأ إليها الشاعر بين الحين والآخر ، فالتداخل المقطعي يُشكل سمة فنية مولّدة للإطالة في قصائد محمود درويش[٢] .

٣- البناء المقطعي ذو اللوحات المتعددة :

لم تقتصر القصيدة الحديثة من ناحية البناء على شكل واحد ، ومنها المطولة إذ يسعى الشاعر إلى خلق أنواع متعددة من هذه الأشكال ، وهو ليس خلقاً نابعاً من

---

(١) الديوان ، الأعمال الأولى : ٢/٣٣١ .

(٢) وهذا ما نجده في الصفحات : ٢/٣٣٦-٣٣٧-٣٣٨-٣٣٩-٣٤٠-٣٤١ ، وكذلك في الصفحات : ٢/٣٤-٣٤٥-٣٤٦-٣٤٧ .

الخارج مفروضاً على الشاعر فرضاً ، بل إنَّ تجدد المضمون هو الذي يبعث على تجدد في الشكل فـ((الأشكال الجديدة لا تُخلقُ فجأة كما أنّها لا تُطبّق بمرسوم ويصدق نفس الأمر على المضمون الجديد ، ولكن ينبغي أن يكون الأمرُ واضحاً ، فالمضمون وليس الشكل هو الذي يتجدد في البداية دائماً ، المضمون هو الذي يولّد الشكل وليس العكس)) [١] .

ومن هذه الأشكال التي شكّلت سمة فنية لجأ إليها الشاعر في بناء مطولاته ، شكل البناء المقطعي ذي اللوحات المتعددة التي تُجمع تحت مسمى واحد ، وهذه الطريقة غالباً ما يلجأ إليها الشاعر في تنويع الصور التي تُجسد المشاعر والأحاسيس التي تنتابه ، ((فلقد أصبحت المقاطع أو اللوحات كالتنويعات المختلفة في العمل الموسيقي المركّب على جملة موسيقية أساسية))[٢] .

وهذا البناء ما هو إلا نتيجة للتطور الحاصل في مفهوم الشاعر من ناحية وطبيعة تركيب القصيدة المعاصرة من ناحية أخرى ، ((فقد صارت القصيدة موقفاً فكرياً غايةً في التعميم والشمول وغايةً في الدقة والرهافة في الوقت نفسه ، صارت عنواناً عاماً يضمُّ مجموعة من القصائد تستقلُّ كل قصيدة بعنوان خاص)) [٣] .

وهذا البناء يُشكل واحداً من الأبنية الموجودة في مطولات محمود درويش الشعرية ، ومنها قصيدة (أزهار الدم) [٤] التي تُشكل بلوحاتها الستة مطولة شعرية ، كل لوحة منها قصيدة قصيرة بمفردها متكاملة الخصائص الفنية ، وهي تنضوي كلها تحت المسمى العام للقصيدة ، وتُعبِّر عن المعنى العام أو الفكرة الرئيسة للقصيدة والمتمثلة

---

(١) ضرورة الفن ، ارنست فيشر ، ترجمة : أسعد حليم ، الهيئة المصرية العامة للتأليف والترجمة والنشر ، القاهرة ، ط١ ، ١٩٧١ : ١٨٩ .

(٢) الشعر العربي المعاصر ، د . عز الدين إسماعيل : ٢٧٦ .

(٣) الشعر العربي المعاصر ، د . عز الدين إسماعيل : ٢٧٦ .

(٤) الديوان ، الأعمال الأولى : ٢١٥/١ .

بتصوير بشاعة حادث مجزرة (كفر قاسم) التي راح ضحيتها أكثر من خمسين شهيداً ، هذا التعبير الذي يبديه الشاعر تجاه هذا الحدث يأخذ أكثر من صورة عبر هذه اللوحات .

فاللوحة الأولى من القصيدة والتي تحمل عنوان (مغني الدم) هي التعبير الشجي للشاعر عبر صوت المغني الذي يعزف ألحانه من دم هؤلاء الشهداء :

لمُغنيّكِ ، على الزيتون ، خمسون وترْ

ومغنيك أسيراً كان للريح وعبداً للمطر

ومغنيكِ الذي تاب عن النوم تسلّى بالسهر (١)

واللوحة الثانية من القصيدة تشير إلى اتخاذ منحى آخر في التعبير عن هذا الحدث عبر تعبير غنائي حواري مع عناصر الطبيعة (ورقة توت ، الريح) لينتهي هذا الحوار مع الضحية التي تخرج في النهاية إلى معنى أسطوريّ من خلال انبعاثها مع المطر ، دلالة على استمرار روح المقاومة والتشبث بالأرض:

أحاور روح الضحيّة :

ومن سوء حظِّ العواصف أنّ المطرَ

يُعيدك حيَّة

ومن حسن حظكِ انك أنتِ الضحيّة

هلا .. يا هلا .. بالمطر ! (٢)

تأخذ اللوحة الثالثة تعبيراً غنائياً (الموتُ مجاناً) ، والذي يحمل في طياته أسئلة حول قيمة الحياة والإنسانية ، إذ إنّ القيمة الإنسانية تنعدم في مثل هذه الصورة العامة للوحة ، من خلال كثرة الموت الذي أشار إليه أو كنّى عنه بـ(فلترفعي جِيْداً إلى شمسٍ

---

(١) المصدر نفسه : ٢١٧/١ .

(٢) الديوان ، الأعمال الأولى : ٢٢١/١ .

تحنَّتْ بالدِّماء)، هذا الموت الذي يصبحُ ثمناً يُدفعُ من أجل (مجدٍ يرضع الدمَ والرذيلة) .

تأخذ اللوحتان الرابعة والخامسة أسلوباً سردياً يظهر مأساة هذه المجزرة على كلٍّ منْ يمتُّ للشهداء بصلة ، فالقريةُ أصبحتْ حزينةً بفقدها أعزاءها وأحبابها وهو إذ يُعبّر عن فقد الحبيبة لحبيبها ، فهو يرسم صورة جميلة معبرة عن البراءة من جانب وعن الحقد الصهيوني الأعمى من جانب آخر ، من خلال حوار يجريه الحبيب (الشهيد) في المقطع (القتيل رقم ١٨) :

لكَ منّي كلَّ شيءٍ
لكَ ظلٌّ لك ضوء
خاتم العرس ، وما شئتَ
وحاكورة زيتون وتين
وسآتيكَ كما في كلِّ ليلة
أدخل الشبّاكَ ، في الحلمِ ، وأرمي لك قُلَّة
لا تلمني إن تأخرتُ قليلاً
إنّهم قد أوقفوني (١)

إنّ تصوير هذه المجزرة بأكثر من صورة يعطي أكثر من وجهة نظر لدى الباحث ، فالقصائد تُعبّر – من جانب – عن استقلاليتها من الناحية الفنية واشتراكها من الناحية الموضوعية وهذا يعطي احتمالاً بنظم هذه القصائد أو اللوحات كُلاً على حدة وبعدها تجمع تحت مسمى واحد ، والذي حمل في هذه القصائد اسم (أزهار الدم) وهو نفسه – العنوان – يميل إلى أكثر من معنى ، منها أن هؤلاء الشهداء أصبحوا أو تحولوا إلى أزهار ليعطي النص بُعداً أسطورياً من خلال انبثاق

(١) الديوان ، الأعمال الأولى : ٢٢٥/١ .

مكان دمائهم أزهاراً تحمل صفة المجزرة الملطخة بالدم الأحمر ، وهو يحيل إلى قصة زهرة النرجس التي تحولت على أثر موت نرسيس فسميت بهذا الاسم .

يمكن أخذ أكثر من مثال في هذا المجال ، وهو يشكل تنوعاً في أسلوب الشاعر ومحاولة منه لاغناء أسلوبه الفني عبر التعدد التعبيري ، وهو بدوره يؤدي إلى إطالة النص الشعري ، إذ بتعدد هذه اللوحات وعدم اقتصار الشاعر على لوحة تعبيرية واحدة كل ذلك يؤدي إلى ازيادة حجم القصيدة وتوسعها ، ويمكن أنْ نلتفت إلى ملاحظة في هذا المجال ألا وهي أن هذه اللوحات يمكن أن تشكل ديواناً كاملاً عبر قصائد قصيرة تحمل السمة الموضوعية نفسها ، ويمكن عدُّ قصيدة (وردٌ أقل) [١] تجسيداً لهذا اللون من البناء المقطعي ذي اللوحات المتعددة ، فمن خلال جمعها تحت فكرة واحدة وهي التكلم عن التجربة الفلسطينية في المنفى والمعاناة التي يلاقيها الفلسطيني في المنفى هي الرابط بين هذه اللوحات أو القصائد، وهناك من ذهب إلى عدّ هذا الديوان مجموعة من القصائد موجودة في ديوان واحد[٢] ، إلا أنّ اللافت للنظر أنّها مطولة شكّلت لوحدها ديواناً كاملاً متكوناً من خمسين قصيدة قصيرة أو لوحة تشكل في النهاية القصيدة الكلية .

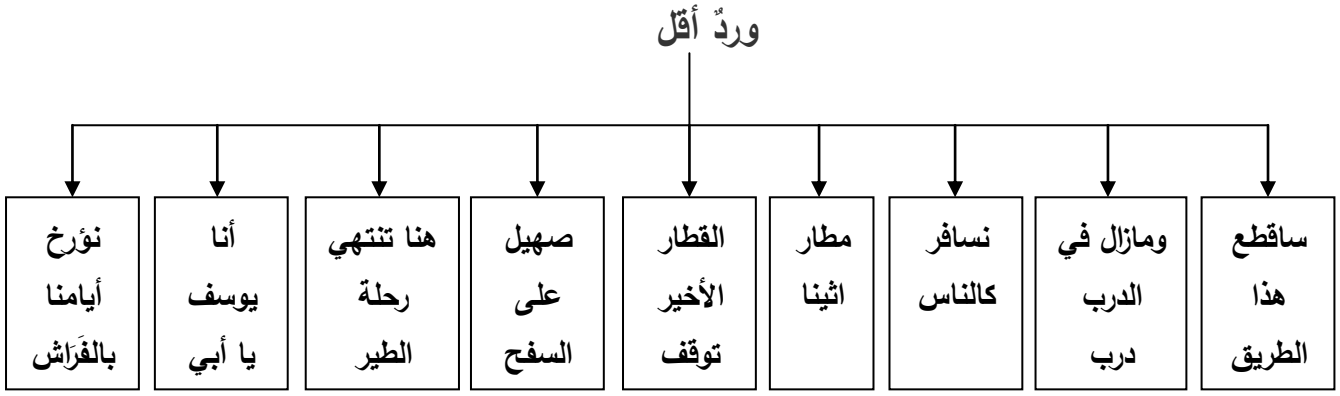
إنّ هذا العمل اتّسم بالتعدد في الصور واختزلت كل لوحة منها جانباً شعورياً وتصويرياً محدداً لجأ إليه الشاعر في محاولة منه لصياغة أسلوب جديد يكون أكثر فاعلية في إدراك الصور المتعددة للموضوع الواحد ، وهي تُعبّر في هذا الجانب عن إمكانية الشاعر في تنويع الصور في الموضوع الواحد وتمكّنه من صوغ أكثر من تعبير في وقت واحد وفي قصيدة واحدة فضلاً عمّا توفره للمتلقي من وقت يمكن من خلاله متابعة كل قصيدة على حدة ، وعدم اضطراره إلى أخذ وقتٍ أطول في متابعة

---

(١) المصدر نفسه : ١٠٥/٣ .

(٢) ينظر : هكذا تكلّم محمود درويش : ١١٨ و ١٣٠ .

المطولة ذات التسلسل المتتابع ، والتي تأخذ وحدة عضوية لا يمكن ان يفصل بين بنائها وأحداثها فاصلٌ أو مقطع ما ، وهذا ينعكس بطبيعة الحال على مقدرة القارئ على متابعة مثل هكذا أعمال ، ويمكن تمثيل المطولة ذات البناء المقطعي المتعدد اللوحات بالشكل الآتي :



نموذج للقصيدة المقطعية ذات اللوحات المتعددة في المطولة

من خلال ما تقدم يمكن القول أنّ البناء المقطعي بتشكلاته كافة يمثل سمة فنية وظفها الشاعر محمود درويش لبناء نصّه الشعري عامة ولاسيما المطولات ، والشاعر وهو يلجأ إلى مثل هذه السمة في مطولاته فهو يدفع بالملل الذي قد يحسه القارئ في النص الواحد من جانب ، والتعبير عن التجربة بكل جوانبها وبصور مختلفة من جانب آخر ، وتوظيف مثل هذه السمة الفنية مستقى من فن المونتاج والتقطيع الصوري في تشكيل الصورة الكلية للحدث ، والشاعر لم يقتصر على لون واحد كما رأينا ، بل إنه بما خبره من موهبة في التعامل مع النص الشعري استطاع أن يكوّن أكثر من نصّ شعري عبر هذا البناء .

المبحث الثالث

التكـــــــــرار

- مفهوم المصطلح :

التكرار سمة فنية بارزة في القصيدة الحديثة عموماً والمطولات خصوصاً ، تعطي مؤشراً لتغير مسار هذا اللون الفني عبر المسيرة الشعرية ، حيث يحضر التكرار في القصيدة القديمة ، وظلَّ هذا اللون الفني يسير بخطى وئيدة ذا المراحل المختلفة للقصيدة العربية ، فالنقاد العرب القدماء التفتوا إلى مثل هذا اللون وأشار كلٌّ منهم إلى

تحديد المقاربة الشعرية للتكرار وتعيين دوره المعنوي والإيقاعي في القصيدة[١] ، فقد أشار ابن رشيق القيرواني (ت٤٥٦هـ) إلى المواضع التي يَحسنُ فيها والمواضع التي يقبح فيها[٢] ، وأكّد ابن سنان الخفاجي (ت٤٦٦) أنّ التكرار لا يعدُّ عيباً إذا كان المعنى المقصود لا يتمّ إلا به[٣] ، وهو ما يتأكد في القصيدة المعاصرة أيضاً [٤] ، إذ أنَّ التكرار إذا لم يحقق هدفاً معنوياً أو موسيقياً فانه يُصبح مُخلاً ومثقلاً لتركيب القصيدة مما يولّد لدى المتلقي سأماً تجاه القصيدة[٥] .

من جانب آخر نجد التكرار يحظي لدى الأسلوبيين باهتمام كبير ، ((فالخطوة الأولى في التحليل الأسلوبي ستكون مراقبة مثل هذه الانحرافات ، كتكرار صوت ، أو قلب نظام الكلمات ، أو بناء متسلسلات متشابكة من الجمل ، وكل ذلك مما يخدم وظيفة جمالية كالتأكيد أو الوضوح أو عكس ذلك كالغموض)) [٦].

فالتكرار يصبح نسيجاً إيقاعياً ملتحماً في المعنى ، بل هو يولّد طاقات تركيزية للمعنى المراد إيصاله ، وتختلف هذه الإيقاعات ، إذ يتشكّل من أصغر وحدة مقطعية في اللغة الحرف (الفونيم) وانتهاء بالتركيب (المتوالية التركيبية) عبر التكرار المنتظم لها ، ((ولمّا كانت القوة التعبيرية للكلمة المنفردة لا تتأتى من معناها وحده ، بل من

---

(١) ينظر : كتاب الصناعتين: ٢٤٩ ، والعمدة: ٧١ .

(٢) ينظر : العمدة : ٧٤ .

(٣) ينظر : سر الفصاحة ، لابن سنان الخفاجي ، شرح وتصحيح : عبد المتعال الصعيدي ، القاهرة ، ١٩٦٩م ، ٩٥ .

(٤) ينظر : الشعر الحر في العراق منذ نشأته حتّى ١٩٥٨، ٢١٢ .

(٥) ينظر : قضايا الشعر المعاصر ، نازك الملائكة ، مكتبة النهضة ، بغداد ط٢ ، ١٩٦٥م : ٢٣١، وينظر : لغة الشعر العراقي المعاصر ، عمران خضير حميد الكبيسي ، وكالة المطبوعات ، الكويت ط١ ، ١٩٨٢ ، ١٤٣ .

(٦) نظرية الأدب ، أوستن وينيه ويليك : ٢٣١-٢٣٢ .

طبيعة شكلها الصوتي أيضاً)) [١] ، فإنَّ الشكل الصوتي لا يستقر عند منحى واحد ، بل تتعدد أشكاله ، فيأخذ صوراً إيقاعية متعددة ، تنسجم مع انعكاساتها الدلالية الظاهرة عنها والكامنة ، ((فيقوم التكرار والتوتر الإيقاعي بمهمة الكشف عن القوة الخفيّة في الكلمة)) [٢] .

أما في القصيدة المعاصرة ، فقد اتجهت القصيدة لتشكيل الصورة الإيقاعية عبر ((التقابل والتشاكل في التكرار على أنواعه)) [٣] ، مما ولّد ((ظاهرة موسيقية عند تردد الكلمة أو البيت أو المقطع على شكل لازمة موسيقية أو النغم الأساسي الذي يُعاد ليخلق جوّاً نفسياً ممتعاً)) [٤] .

وهذه العملية غالباً ما تخضع لذوق منتج النص الشعري وإمكانيته في إنتاج نص شعري ذي بناء متوازن يبتعد به عن السأم الذي قد يتولّد لدى المتلقي ، بل يخلق نصاً يُفيد من التكرار في إحداث المفاجأة والدهشة لديه .

وغالباً ما يكون السبب وراء اللجوء إلى هذا اللون الفني بشكل رئيسي هو ((وظيفة دلالية لأنَّه – عند الشاعر المبدع – لا يولد من فراغ ، ولا يهدف إلى سدِّ نقص في الكمية الصوتية للبيت أو السطر ، وإنّما يُولدُ من خلال المماحكة في اللغة والنفس ليكون منتمياً إليها وقادراً على تلمس النهج إلى ترجمة الصدق الفني للتجربة)) [٥] ، وعلى العكس مما ذهب إليه الباحثون والنقاد من أنَّ المساحة الواسعة ومحاولة اغنائها

---

(١) نقلاً عن البنيات الأسلوبية في مطولات الشعر العربي : ٨١ .

(٢) نقلاً عن : بنية اللغة الشعرية (دراسة في شعر محمود درويش) ، رسالة ماجستير ، أوراد محمد كاظم ، إشراف :أ.د. شجاع مسلم العاني ، كلية التربية للبنات – جامعة بغداد ، ٢٠٠٠م : ١١٤ .

(٣) الحركة الشعرية في فلسطين المحتلة منذ عام ١٩٤٨ حتى ١٩٧٥: ٣٣٨ .

(٤) المصدر نفسه والصفحة نفسها .

(٥) رماد الشعر (دراسة في البنية الموضوعية والفنية للشعر الوجداني الحديث في العراق) ، د . عبد الكريم راضي جعفر ، دار الشؤون الثقافية – بغداد ، ط١ – ١٩٩٨ ، ٢١٠ .

فنيّاً هي التي جعلت الشاعر الحديث يلجأ إلى مثل هذه الأداة ، بل هو ما يمثل جانباً من جوانب اغناء النص إلا في بعض القصائد مما يمثله من جانب ضعف فيها ، ((والتكرار أسلوب يحتوي على كل ما يتضمنه أي أسلوب آخر من إمكانيات تعبيرية ، أنّه في الشعر مثله في لغة الكلام يستطيع أنْ يغني المعنى ويرفعه إلى مرتبة الأصالة ، ذلك إنْ استطاع الشاعر أنْ يسيطر عليه سيطرة كاملة ويستخدمه في موضعه)) [١] .

فليس الغرض من التكرار هو استمرار النغمة الإيقاعية المترتبة عن تكرار اللفظة أو العبارة ، وإنما يدخل التأكيد على محور ما في القصيدة ، فالمكرر من اللفظ والذي يضفى إلى معنى ما يدل على محور ارتكازي يستند إليه الشاعر في بناء قصيدته وتأكيده في جانب آخر ، وهو يأخذ سمة فنية امتيازية في توجيه القصيدة والتنقلات التي يحدثها لاسيما في تكرار اللازمة الواقعة في بداية المقطع أو في نهايته ، مما يكوّن عاملاً أو آلية في إطالة النص الشعري[٢] .

وعلى الرغم مما يذهب إليه بعض الباحثين – ومنهم حاتم الصكر – من كون التكرار ليس هو البؤرة الأساسية للنص ، حيث يقول : ((إنّ التواتر وحده لا يكفي للحكم على أهمية الكلمة فهي داخلة في ثنائيات كثيرة ومتماثلات وتوازيات إيقاعية تتطلبها شبكة الدلالة التي تنتظم النص ، كما أنّ نحو الشعر الخاص به ونظمه الذاتية المجسدة لخصائصه الداخلية تتطلب نوعاً من التكرار المؤدي لأغراض فنية ، كما هو حاصل في القافية مثلاً كأداة تذكير ووسيلة إيقاعية خارجية ، لكن التواتر اللساني ليس كافياً لجعل الكلمة بؤرة أو للمساعدة في تعيين تلك البؤرة التي انطلق منها شعاع

---

(١) قضايا الشعر المعاصر : ٢٦٣-٢٦٤ .

(٢) ينظر: التكرار في الشعر العربي قبل الإسلام أنواعه ودلالاته ، آلاء حسين ، رسالة ماجستير ، جامعة بغداد – كلية التربية للبنات ، د . ن ، ٢٩ .

النص)) [١]، إلا أنّه يبقى ذا طبيعة مركزية محورية في القصيدة للفت الانتباه إلى الغرض الأساس فيها .

ويمكن عدّ العامل النفسي أحد العوامل الكامنة وراء التكرار من خلال استمرارية التجربة الشعورية ، سواء أكانت موضوعية أم ذاتية مما يؤدي إلى تأكيد هذا الشعور عن طريق إعادة كل ما يحتويه في القصيدة لفظياً أو معنوياً[٢].

وكما للتكرار جانب إيجابي متمثل في أن له وظيفة مزدوجة في الجانب الدلالي والإيقاعي إلا انه لا يخلو من سلبيات ، ومنها إنه يتمثل في كونه يدل على الاضطراب وعدم الاستقرار ، والتوقفات التعبيرية التي غالباً ما تحتاج إلى إعادة صياغة الأفكار والانطلاق من جديد ، وهو ما يؤدي إلى الإسراف والتكلف في الكلمات والعبارات المكررة[٣]، ((واستعمل ريفاتار مجازاً للدلالة على أنّ الخاصية الأسلوبيةهي بمثابة المادة النهملة ، والنص بمثابة السائل ، فإذا تكررت السمة الأسلوبيبة باطراد تشبّع النص فلم يعُد يطيق إبرازها كعلامة مميزة ، ومثال ذلك أن ينبني نصٌّ على ظاهرة السجع ، فإن تراوحت مواطنها ظلّت محتفظة بطاقاتها التأثيرية ، وإن اطردت اختفى تأثيرها ، بل لعلَّ عدول صاحب النص عن ظاهرة السجع من حين إلى آخر في نص بُني إجمالاً على السجع يصبح هو نفسه خاصية أسلوبية))[٤] .

---

(١) ما لا تؤديه الصفة ، حاتم الصكر ، دار كتابات ، بيروت ، ط١ ،١٩٩٣م : ٢٣ .

(٣) ينظر: الشمعة والمصباح ، د . عبد الكريم راضي جعفر ، دار الشؤون الثقافية العامة ، بغداد ، ط١ ، ٢٠١١ ، ٢٣٦ .

(٣) ينظر : أبحاث في الشعر العربي : ٢٤ ، والبنيات الأسلوبية في الشعر العربي الحديث : ٨٣ .

(٤) الأسلوب والأسلوبية ، عبد السلام المسدي ، ط٥ – دار الكتاب الجديد المتحدة – بيروت – ٢٠٠٦ ، ١٢٩ .

وذكر هذه السلبيات التي استقاها النقاد من القصيدة المعاصرة ، لا يعني أنّ التكرار كله بالمستوى نفسه ، فقد لعب التكرار دوراً حيوياً بنائياً ودلالياً في القصيدة عامة والمطولة خاصة ، فهو يشكل بجميع أنواعه آلية لإطالة النص سواء أكانت تكراراً لفظياً أم معنوياً ، إذ يؤدي إلى زيادة عدد أشطر القصيدة وهو يؤدي بجميع تشكلاته إلى تأكيد المعنى الذي يتمحور في ثنائية النص ويعطي جمالية فنية للقصيدة، و أمّا التكرار المعنوي أو الصوري وهو ما نسميه بالتراكم الصوري ، فهو يتشكل بأكثر من محور منها الإتيان بمفردات الكلمات نفسها ، وصوغ الفكرة بأكثر من صورة ، ووصف الشيء بأكثر من وصف ، وهو ذو خصوصية وجودية في مطولات محمود درويش .

والتكرار بِعدِّه المحور الوجودي والدال على الإطالة في النص هو نفسه يؤدي إلى تكرار معنوي أو صوري ، فالتناول سيشمل تكرار الكلمة بمختلف تشكلاتها (اسم – فعل – حرف) وتكرار السطر الشعري بمختلف تشكلاته أيضاً ، سواء المتتابع أم المتباعد ، والجزئي والتام ، أما المحور الثالث في التكرار اللفظي فيتركز حول تكرار المقطع وهو قليل بالمقارنة مع التكرارات الأخرى في هذه المطولات ، أما النوع الآخر من التكرار المنبثق من التكرارات اللفظية ،فهو التكرار المعنوي أو الصوري .

– أشكال التكرار في مطولات محمود درويش :

أولاً : التكرار اللفظي :

١ – تكرار الكلمة :

يُشكّل تكرار الكلمة بمختلف نواحيه أحد أنواع التكرار الموجودة في مطولات محمود درويش ، و((هو يحقق إيقاعاً يساير المعنى ويجسّمه ويعبّر عن معانيه . إذ يمكن لتكرار الكلمة أنْ يُعبّر عن الزمن وامتداده أو قصره أو عن الحركة بأشكالها أو

يعبر عن القلة أو الكثرة)) [١] ، وهذه الوظيفة أثارت اهتمام الشعراء ، فوضعوها في القصيدة المعاصرة بشكل لافت ، وربّما يكون تكرار الكلمة هو تكرار إيقاعي ينساب من اللاوعي في محاولة تأكيدية لمعنىً أو صورةٍ تُشكل حيزاً في الذاكرة ، فالتكرار العمودي المنتظم للكلمة يعطي ملمحاً جمالياً وتأكيدياً من جانب ، ومن جانب آخر كثيراً ما يفضي التفصيل في المعاني إلى إيراد تكرار الكلمة في الفقرة الواحدة ، والذي بدوره يأتي في بداية السطر الشعري في أغلب الأحيان مشكلاً مجازاً تفصيلياً للمعاني المراد طرقها ، إذ بحذفه يفقد النص سمة فنية إيقاعية دلالية، وبذكره يبقى الحس الموسيقي منتظماً ويعطي تأكيداً للمعنى .

وفي شعر درويش يوجد هذا اللون من التكرار ومنه في مطولاته ، ويمكن أن تشكل هذه السمة منحىً آخر في مطولاته من خلال إيرادها بشكل متكرر في القصيدة الواحدة مع تنوعه ، إذ لا يقتصر على لون واحد من التكرار ، فيمكن أن نستشف من القراءة المتمعنة للمطولات وجود أكثر من نوع لهذا التكرار وهي :

أ- **التكرار البسيط** :

وهو تكرار يرد في الكلمة الواحدة ، إذ يؤدي وظيفة جمالية أكثر منه دلالية وان كانت لا تخلو منه ، وتمثل ترديداً إيقاعياً ينساب من الإيقاع المنتظم للكلمة[٢] ، ويرد هذا التكرار في مطولات درويش بكثرة ومن أمثلته : ((تقول : تعالى .. تعالى! إنّها الهاوية)) [٣] ، وقوله : ((إلهي ... إلهي ! لماذا تخليت عنّي)) [٤] ، وقوله: ((وأصعد/خفيفاً خفيفاً)) [٥] ، وقوله : ((قمراً قمراً ً)) و((حجراً حجراً)) و ((وتراً وترا

---

(١) الحركة الشعرية داخل الأرض المحتلة : ٣٤٢ .

(٢) ينظر : هكذا تكلّم محمود درويش : ٧١ .

(٣) حالة حصار ، محمود درويش : ٤١ .

(٤) المصدر نفسه : ٤٤ .

(٥) المصدر نفسه : ٥١ .

ً)) و((جسداً جسداً)) [١] ، وقوله : ((إنّ الجبالَ الجبالَ الجبالَ ...)) و ((إنّ الرمالَ الرمالَ الرمال)) و((إنّ الشمالَ الشمالَ الشمال)) [٢] .

ومع أنّ التكرارات الوارد في الجمل السابقة تشعر بالوظيفة الجمالية الإيقاعية، إلا أنها ليست سداً لنقص في الوزن كما تذهب إلى ذلك نازك الملائكة في بعض المواضع[٣] ، وتبقى أيضاً ذا حضور دلالي في الوقت نفسه ، فالمثال الأول والذي يرد القول على لسان (إمرأة) مجازية أو حقيقية ، يأخذ الفعل المكرر بعداً دلالياً بعد ترك هذه الفواصل التي تفصل بين الفعلين ، فبعد المسافة بين الشاعر والمرأة / فلسطين يتجسد في هذا التكرار من ناحية ، ومن ناحية أخرى هو تأكيد وتكرار لنداءاتها له (الدال على المجموع الفلسطيني) فتكرار الفعل يحث على القدوم حتى وان كانت المسافة بعيدة وشاقة ، وهذا – ربما – ما كان يجول في مخيلة وإحساس الشاعر وهو بعيد عن وطنه ، والدعاء يتجلى في مثل هذا التكرار المفصول نتيجة المرارة التي يشعر بها الشاعر ، فالتكرار بعد هذه الوقفة القصيرة المتجسدة بوجود النقطتين المطبعيتين كان ضرورياً ليستشعر الشاعر نفسه ومرارته وهو يناجي ربه في مثل هذه المحنة .

ورغم عدم أخذ هذه التكرارات مساحة واسعة في النص إلا إنها تعدُّ ذات أثر في تكوين النص وإطالته.

ب- التكرار الاستهلالي :

تكرار الكلمة في مطولات محمود درويش تأخذ أكثر من شكل ، وهي تؤدي وظيفة ما في كل صورة ترد فيها ، فمن التكرار الذي ترد فيه الكلمة ما يتمثل بالتكرار الاستهلالي للكلمة ، وذلك بتكرار الكلمة على مسافات معينة من السطر الشعري أولاً

---

(١) الديوان ، الأعمال الأولى : ٢٧٤/٣ .

(٢) المصدر نفسه : ١٧١/٢-١٧٢ .

(٣) قضايا الشعر المعاصر : ٢٤٦ .

ومن العبارة أو الجملة الشعرية ثانياً[١] ، فالكلمة سواءٌ أكانت (اسماً أو فعلاً أو حرفاً) تتجلى في أكثر من وظيفة تشكل إطاراً فنياً استخدمه الشاعر في نصه، فكثير ما يرد هذا التكرار الاستهلالي للكلمة بصفته أداة تفصيلية تأكيدية يلجأ الشاعر إليها ، وهي تخلق جواً إيقاعياً منتظماً في الوقت نفسه ، فلو تطرقنا إلى أمثلة على ذلك لوجدنا أن هذا التكرار يمكن أن يشكل وحدة إيقاعية مكملة لإيقاعية السطر والجملة الشعرية ، إذ يشكل حذفها خللاً في انتظام تفعيلات البحر الشعري ومنه قوله :

الكمنجاتُ تبكي مع الغجر الذاهبين إلى الأنْدَلُسْ
الكمنجاتُ تبكي على العَرَب الخارجينَ من الأنْدَلُسْ
الكمنجاتُ تبكي على زَمَنٍ ضائعٍ لا يَعودْ
الكَمَنجاتُ تبكي على وَطَنٍ ضائعٍ قد يَعود
الكمنجاتُ تُحْرِقُ غابات ذاكَ الظّلامِ البعيد البَعيد
الكمنجاتُ تُدمي المُدى ، وتَشْتُم دمي في الوريد[٢]

حيث تكررت كلمة (الكمنجات) حوالي عشرين مرة حتى شغلت مقطعاً كاملاً في القصيدة وهي ترد في مستهل السطر الشعري لتشكل مفتتحاً للولوج إلى المعنى ، وفي ضوء هذا فهي تشكل بنية محورية يدور حولها المقطع .

هذا التكرار المتواصل في هذا المقطع أعطى صفة طويلة تفصيلية لجأ إليها الشاعر ليجسد معنى واحداً ألا وهو المأساة والمعاناة وما تلاقيه الأندلس / فلسطين من محن ومصائب ، فبالتكرار تعددت الأسطر وهي نتيجة حتمية لإطالة المقطع ثم القصيدة ، إذ يمكن أن نمثل لهذا التكرار التفصيلي بالشكل الآتي :

الكَمنْجاتُ ← تبكي
↓

---

(١) ينظر : بنية اللغة الشعرية : ١٢٣ .
(٢) الديوان ، الأعمال الكاملة : ٣/٢٩١-٢٩٢ .

الكَمنْجاتُ ← تُحْرِقُ
↓
الكَمنْجاتُ ← تُدمي
↓
الكَمنْجاتُ ← وَحْشٌ
↓
الكَمنْجاتُ ← تبكي

إذ تشكل هذه التكرارات سلسلة منتظمة تصل إلى حيث بدأ به ، ((فالتكرار يعمل على تحويل اللاوعي الوجداني إلى وعي دلالي ، من هنا فقد بان من اللازم مراعاة ما يتكرر لفظه في الخطاب ابتداءً من (الفونيم) وصولاً إلى (التركيب البنائي)))[١] ، من هذا نجد أن تكرار الكلمة في هذا النص وغيره[٢] أخذ جانباً تأكيدياً تفصيلياً في وقت واحد .

ومن التكرار في الكلمة الواقع في مستهل السطر الشعري ، والذي يشكل لازمة ترددية ما يتمثل في تكرار الفعل ، فتكرار الفعل (يجب) في قصيدة (مديح الظل العالي) [٣] ، مع اختلاف الفاعل أعطى صفة تفصيلية تأكيدية لجأ إليها الشاعر في مفتتح الأسطر الشعرية الواردة فيها كلمة (يجب) :

يجبُ الذهاب إلى اليسارْ

يجبُ التوغل في اليمينْ

يجبُ التمترسُ في الوسطْ

يجبُ الدفاعُ عن الغلطْ

يجبُ التشكك بالمسارْ

---

(١) بنية اللغة الشعرية : ١١٥ .

(٢) ومنه في قصيدة (بيروت) ، الديوان : ٥٢٥/٢ .

(٣) الديوان ، الأعمال الأولى : ٣٣١/٢ .

يجبُ الخروج من اليقينْ

يجبُ الذي يجبُ

يجبُ انهيارُ الأنظمةْ

يجب انتظارُ المحكمةْ (١)

لقد أوردنا النصَّ كاملاً لكي يتضح كيف بُنيَ هذا المقطع على التكرار ، والذي ادّى بدوره إلى تعدد الأسطر الشعرية وإلى إطالة النص ، فالتفصيل وذكر ما يختلجُ في مخيلة الشاعر إلى هذا المنحى التشكيلي ، وذكر الفعل (يجب) في كل سطر يعطي دلالة محورية لهذا الفعل بالوجوب وعدم التساهل فيما يبتغيه .

ولم يكن الحرف – بكونه – يشكل أحد أنواع الكلمة بعيداً عن استعماله من قبل الشاعر في مطولاته ، بل هو ذو حضور واضح له دلالة تنبع من صميم الفكر والشعور لدى الشاعر وهو لا يأتي لغرض تجميلي أو إملاء فراغ في النص ، بل هو يمثل عنصراً أساسياً لانتظام النسق الشعري ، فالحرف (هل) الدال على الاستفهام في قصيدة بيروت :

هل بيروت مرآة لنكسرها وندخلُ في الشظايا

أم مرايا نحن يكسرنا الهواءُ ؟

تعالى يا جنديُّ حدِّثني عن الشرطيّ :

هل أوصلتَ أزهاري إلى الشُبَّاك ؟

هل بلغت صمتي للذين أحبهم ... ؟ (٢)

يصبح عنصراً لانتظام النسق الشعري التركيبي ، وهو يعمل على توجيه السياق وربطه تبعاً لمقتضيات العلاقة الاستفهامية القائمة بين الجمل الشعرية المتوالية ، وإلى

---

(١) المصدر نفسه : ٣٥٦/٢ .

(٢) الديوان ، الأعمال الأولى : ٥١٦/٢ .

جانب هذا الدور الرئيسي للبنية التركيبية ، فـ((انه يعمل على تعميق الدلالة الاستفهامية التي من شأنها أن تكشف عن الحالة الشعورية المتوترة التي تعيشها الذات بعيداً عن الاستمتاع بحريتها)) [١] وبدوره أطال في عدد الأسطر الشعرية .

ج- التكرار الختامي :

لم يكن هذا التكرار ليأخذ شكلاً واحداً فقط ، بل كثيراً ما يرد هذا التكرار تبعاً للمعنى أو السياق الذي يرد فيه ، وهو يرد بصورة خاتمة أو نهاية مقطعية منتظمة تُعبر عن الجو النفسي للتجربة ، إذ بورود هذه الكلمات المتكررة في نهاية السطر الشعري أو المقطع يتكامل المعنى ، وتجتمع المختلفات تحت منحىً واحد فقوله :

فيا وَطَنَ الأنبياء ... تكاملْ !

ويا وطن الزارعين ... تكاملْ

ويا وطن الشهداء ... تكاملْ

ويا وطن الطائعين ... تكامل

فكل شعاب الجبال امتدادٌ لهذا النشيد ،

وكلُّ الأناشيد فيك امتداد لزيتونة زملتني [٢]

يشكل تكراراً في نهاية السطر الشعري ، فرغم تكرار اللازمة الاستهلالية نفسها (يا وطن) إلا أنها تأخذ معنىً مختلفاً بإضافتها إلى (الأنبياء ، الزارعين ، الشهداء ، الطائعين) وبذكر هؤلاء جمع بين مختلف عناصر الوطن الواحد ، وكان لابدَّ من تكامل واتحاد في النهاية ، فبتكرار هذه اللازمة الختامية أعطى نتيجة واحدة يمكن العودة إليها جميعاً ، إلا أنّه كررها تأكيداً للمعنى ، إذ يرد كل معنى للوطن بصورة

---

(١) الخطاب الشعري عند محمود درويش (دراسة أسلوبية) ، د. محمد صلاح زكي أبو حميدة ، كلية الآداب – جامعة الأزهر – غزة – ٢٠٠٠م : ٢١٣ .

(٢) الديوان ، الأعمال الأولى : ٢/٢٩٥ .

مستقلّة ويمكن أن نمثّل توزيع هذه المعاني ورجوعها لمعنى يتجسد في نهاية السطر الشعري بالشكل الآتي :

ويمكن أن تشكل هذه اللازمة التكرارية الختامية قافية أتى بها الشاعر لتأكيد المعنى ، إذ بانتهاء السطر الشعري يتجسد المعنى في الخاتمة الوقفية التي يصل إليها المتلقي في نهاية المطاف وهو ما تجسّد فعلا في المثال السابق ، وهذا التكرار الختامي موجود في مطولات درويش بكل أنواع الكلمة فهو لا يقتصر على التكرار الاسمي فقط[١] .

د- التكرار المحوري :

إنّ هذا التكرار هو نوع آخر وُجِدَ في مطولات درويش بشكل خاص ، فالتكرار المحوري يشكل محور النص ، وهو لا يلتزم صيغة واحدة في بداية أو نهاية القصيدة ، بل يَرد بشكل أكثر مرونة ليشكلَ نسيج القصيدة ، وبتكرار هذه اللازمة المحورية ينمو النص ويأخذ حيزاً توسيعياً له ، والأمثلة على ذلك كثيرة في مطولات محمود درويش[٢] ، منها على سبيل المثال كلمة (عادوا) الواردة في قصيدة (مأساة النرجس ملهاة الفضة) ، فبتكرار هذه الكلمة المكونة من (فعل ماضٍ+فاعل) يتشكل النص وينمو

---

(١) يمكن أن نمثل لمثل هذا التكرار في قصائد عديدة منها قصيدة (مديح الظل العالي) حيث ترد لا النافية في نهاية السطر الشعري جواباً لعدة معاني ، ينظر: الديوان : ٣٤٧/٢ .

(٢) ومنه كلمة (بيروت) في قصيدة (مديح الظل العالي) ، الديوان : ٣٤٤/٢ – ٣٧٠ ، وكلمة (صبرا) في القصيدة نفسها : ٣٧١ – ٣٧٥ .

عبر السرد المنتمي للواقع أحياناً والمتخيّل في أحيان أخرى ، إذ ترد هذه اللازمة المحورية في أماكن متفرقة من النص مما يجعلها محور شدّ وتماسك البنية التركيبية للنص وربط فقراته بعضها مع البعض الآخر ، ومن جانب آخر يعطي تكرار هذه الكلمة امتداداً في السرد والتفصيل الذي يفضي إلى الإطالة بصورة غير مباشرة :

عادوا ...

من آخر النفق الطويل إلى مراياهم .. وعادوا

حين استعادوا مِلْحَ إخوتهم ، فرادى أو جماعات ، وعادوا

من أساطير الدفاع عن القلاع إلى البسيط من الكلام (١)

وقوله في موضع آخر:

وكأنهم عادوا ، وعادوا من شمال الشام عادوا

وكأنهم عادوا من الجُزر الصغيرة في المحيط الرحب ، عادوا

من فتوحاتٍ بلا عددٍ ومن سبي بلا عدد ، وعادوا (٢)

وقوله في موضع ثالث :

عادوا إلى ما كان فيهم من منازلَ ، واستعادوا

قَدَمَ الحرير على البحيرات المضيئة ، واستعادوا

ما ضاع من قاموسهم : زيتونَ (٣)

ورغم أنه لا يرد في جميع أنحاء القصيدة ، إلا أنه يرد في ثلثي القصيدة وهو يتكرر بمقدار (اثنتين وعشرين مرة) في أماكن مختلفة من النص ، مما جعله مركزاً محورياً تدور حوله القصيدة (١).

---

(١) الديوان ، الأعمال الأولى : ٣ / ٢٢١

(٢) الديوان ، الأعمال الأولى : ٣ / ٢٢٦ .

(٣) المصدر نفسه : ٣ / ٢٢٩ .

٢- تكرار الجملة :

التكرار بالعبارة أو الجملة النحوية يعطي مساحة أوسع لتكرار أكثر من كلمة في السطر الشعري ، ولا يأخذ مساحة السطر كلها ، ((فتكرار العبارة غالباً ما يكون ناقصاً غير مكتمل بذاته إلا مع اكتمال عناصر الجملة النحوية أو الشعرية ، وهذا ما يحدث بتكرار العبارة بذاتها مع تغيير بقية العناصر المكوّنة لها)) [٢] ، والأمثلة على ذلك كثيرة ، منها تكرار شبه الجملة (في شهر آذار) في قصيدة (الأرض) ، حيث يكرر هذه العبارة عشرين مرةً في خمسة مقاطع سردية ، وهي ترد مفتتحاً سردياً زمانياً ومرتبطة بالمعنى العام الذي يوحي بالربط بين الواقع المتمثل بالانتفاضة وأسطورة آذار/تموز شهر البعث والحياة ، فالانتفاضة ضد الكيان الصهيوني مستمرة والتي تعطرت بدماء الفتيات الخمس فهي متجددة مستمرة وأن البعث والحياة مستمران من خلال هذا الشهر ، وقد أصبح هذا اليوم مشهوراً لدى الفلسطينيين (بيوم الأرض) :

في شهر آذار ، في سَنَةِ الانتفاضة ، قالتْ لنا الأرض

.....

وفي شهر آذار ، مَرّتْ أمام البنفسج والبندقية خمس

بنات .....

وفي شهر آذار قبل ثلاثين عاماً وخمس حروب ،

.....

وفي شهر آذار نمتدُّ في الأرض

في شهر آذار تنتشر الأرضُ فينا

---

(٣) ينظر : مرايا المعنى الشعري ، د . رحمان غركان ، دار صفاء ، عمان ،الأردن ، ط١ ٢٠١٢ ، ١٨٢ .

(٢) الخطاب الشعري عند محمود درويش (دراسة أسلوبية) : ٣١٤ .

..... [١]

أسهمت هذه التكرارات في إطالة النص بِعدِّها مفتتحاً لفقرة سردية ، يجعل الشاعر من شبه الجملة (في شهر آذار) مفتتحاً لها ، لما لها من خصوصية تدل على البعث والحياة ، وهو معنىً حاول الشاعر ربطه بالمعنى العام للقصيدة الذي ينحصر تحت عنوان التمسك بالأرض والدفاع عنها عبر المقاومة المستمرة للكيان الصهيوني، فالسرد الوارد بعد هذا المفتتح شكل وحدات منتظمة مرتبطة ارتباطاً معنوياً بهذا المفتتح ، ولا نستبعد أثر الجانب النفسي المتمثل بأثر هذه الحادثة – حادثة قتل الكيان الصهيوني بعض الفلسطينيين إثر احتجاجهم على سلب أرضهم – على نفسيته مما ولد لديه شعوراً يشوبه الألم والحسرة تجاه ما يحدث للفلسطينيين داخل وطنهم .

وإذا كانت شبه الجملة في المثال السابق قد أتت في بداية الجملة وأخذت نسقاً واحداً على طول المقاطع الخمسة ، فالجملة قد ترد في نهاية القصيدة مشكلة حتمية ونتيجة يطمح إليها الشاعر ، فاللازمة الختامية (فليأت الحصار) المقرونة بلام التوكيد الجازمة ما هي إلا نتيجة تحدٍ وإصرار :

أنَا أحمد العربيُّ – فليأتِ الحصارْ
جسدي هو الأسوار – فليأتِ الحصارْ
وأنا حدود النار – فليأت الحصارْ
وأنا أحاصركم
أحاصركم
وصدري بابُ كلِّ الناس – فليأت الحصار [١]

النتيجة الحتمية لما سبق من حصار وتخلي عن أحمد العربي / الفلسطيني

(١) الديوان ، الأعمال الأولى : ٢/٢٨٥-٢٩٤ ، ويمكن أن نجد مثل هذه التكرارات في عدة مطولات منها : قصيدة (جدارية) حيث يورد (ولي منها) أكثر من تسع مرات، ينظر: الجدارية : ٤١-٤٣ .

فاللازمة الختامية الأخيرة (فليأت الحصار) أصبحت ذات حضور معنوي – بل تتجسد لفظياً – في ذهن الشاعر ، نتيجةً ما آلت إليه الأوضاع من حصار وتخلٍّ عن أحمد العربي/الفلسطيني ، فكان هذا التحدي لزوماً أن يَرِد في هذا النص أولاً ومن ثم التأكيد عبر هذا التكرار ثانياً ، فتربصُّ العدو لأحمد من كل الجهات ، وتخلى الأصدقاء ثانيا وَلّد هذا الإصرار وهذا التحدي الذي أصبح جزءاً يتطلبه الواقع الذي يعيشه :

أحمد الآن الرهينهْ

تركتْ شوارعها المدينه

وأتتْ إليه

لتقتله

من الخليج إلى المحيط ، من المحيط إلى الخليج

كانوا يُعدُّون الجنازة

وانتخاب المقصله

أنا أحمد العربيّ – فليأتِ الحصارْ (٢)

وهو ما أدى إلى زيادة عدد أسطر التكرار الذي ورد فيها وساهم في إطالة القصيدة .

٣- تكرار السطر الشعري :

لا يقتصرُ التكرار في مطولات محمود درويش على ما ذكرنا سابقاً ، بل تشكل المكوّنة البنيوية الشعرية المتجسدة في السطر الشعري نوعاً آخراً من هذه التكرارات ، والسطر الشعري لا يكتسب ثباتاً معيناً في كل القصيدة الحديثة ، ((فبعد أنْ كان

---

(١) الديوان ، الأعمال الأولى : ٢/٢٦٢ .

(٢) الديوان ، الأعمال الأولى : ٢/٢٦١-٢٦٢ .

سياقاً ثابتاً ومتعارفاً عليه أصبح من الممكن ان يكون كلمة أو جزءًا من كلمة أو حرفاً واحداً أو عشر كلمات أو حتى فراغاً))[١] ، والسطر الشعري يشكل نظاماً إيقاعياً متوازياً يأتي بشكل منتظم مع ما يراد من التطرق للمعنى المراد، وهو لا يأخذ شكلاً واحداً في مطولات محمود درويش بل يرد على أشكال متعددة هي :

أ- تكرار السطر الشعري التام :

يأخذ التكرار بالسطر الشعري أكثر من جانب تبعاً للسياق الذي يرد فيه ، وكثيراً ما يرد بشكل منتظم ليشكل بداية أو مستهل فقرة ، إذ يورده في بداية كل فقرة أو مقطع يُعطي له صفة تقسيمية أو يعدّه مفتتحاً مقطعياً ، ((إذ انه يؤدي وظيفة افتتاح المقطوعة ويدق الجرس مؤذناً بتفرع جديد للمعنى الأساسي الذي تقوم عليه القصيدة))[٢] .

ورغم ما قد يسجل على التكرار – ومنه تكرار السطر – من انه يجنح بطبيعته إلى أن يُفقد الألفاظ أصالتها وجدّتها ويبهتْ لونها ويضفي عليه رتابة مملة[٣]، إلا أنّ هذا التكرار يكتسب رونقاً جديداً ويعطي دلالة إضافية وتأكيدية للنص من خلال ارتباطه ممّا بعده ارتباطاً عضوياً ومنطقياً يكسبه جدته ونضارته التي كان من الممكن أن يفقدها لولا ذلك [٤] وهو على أنواع :

١- التكرار الاستهلالي :

---

(١) المونتاج الشعري في القصيدة العربية المعاصرة ، د. حمد محمود الدوخي ، منشورات اتحاد الكتاب العرب ، دمشق ، ط١ ، ٢٠٠٩م : ١٠١ .

(٢) ينظر: قضايا الشعر المعاصر : ٢٤٥ .

(٣) الخطاب الشعري عند محمود درويش بتصرّف : ٣١٧ .

(٤) ينظر: المصدر نفسه والصفحة نفسها .

يُشكل هذا النوع من التكرار مفتتحاً للمقطع أو الفقرة الشعرية الواحدة ، عبر سلسلة من الفقرات التي تدخل تحت الفكرة الرئيسية للقصيدة ، ومنه على سبيل المثال قوله :

أيُّها الوطن المتكرر في الأغاني والمذابح

دُلَّني على مصدر الموت

أهو الخنجر .. أم الأكذوبة ؟ (١)

إذ يشكل هذا التكرار في السطر مفتتحاً للتساؤل المحيّر الذي ينتاب الشاعر في ظلِّ ما يعانيه الفلسطينيون في الداخل والخارج على السواء ، فهذا السطر يشكل بداية للولوج لهذه التساؤلات التي تشكل مقطعاً كاملاً داخل القصيدة نفسها ، وبتكرارها من جانب آخر يعطي وقفة انتقالية إلى معنى مغاير ولكنه يصبُّ في الفكرة الأساسية للقصيدة ، وهي الشعور بحالة المرارة والألم وهو بعيد عن وطنه :

أيُّها الوطن المتكرر في المذابح والأغاني

لماذا أهرّبَكَ من مطارٍ إلى مطار

كالأفيون (٢)

وهذه التكرارات ساهمت بشكل غير مباشر في إطالة القصيدة ، بعدِّها مفتتحاً لمقطع طال أم قصر ، وهي أيضاً تشكل جانباً تأكيدياً في بداية المقطع .

٢ – التكرار السياقي :

وقد يرد هذا التكرار في سياق النص ولا يأخذ موضعاً محدداً ، بل هو يمثل ترديداً لفكرة ، أو سؤالاً يشغل فكر الشاعر ، ومنه قوله :

عمَّ تبحث يا فتىً في زورق الأوديسة المكسور ؟

---

(١) الديوان ، الأعمال الأولى : ٢/٢٠ .

(٢) الديوان ، الأعمال الأولى : ٢ / ٢٠ .

- عن جيش يحاربني ويهزمني فأنطق بالحقيقة ثم أسأل : هل أكونُ مدينة الشعراءِ يوماً ؟

- عمَّ تبحث يا فتىً في زورق الأوديسة المكسور ؟ (١)

حيث يُشكّل هذا السؤال الموجه من قبل المحاور المجهول الهوية مرتكزاً للبحث عن إجابة غير موجودة في الواقع ، إذ يظل الزورق مكسوراً ، لعدم وجود المنقذ ، الذي طالما حلم به وتأمله عبر التاريخ البعيد للعرب وفتوحاتهم ، فالسؤال يبقى يتردد عبر هذا النسق الحواري لتجسيد حالة الضياع والنتيجة التي خَلصت إليها المقاومة الفلسطينية لتخلّي الأشقاء والخروج من بيروت والبحر هو المكان الوحيد الذي ألفوه في نهاية المطاف . هذه التكرارات هي ليست تجميلية أو ترديداً إيقاعياً أكثر منه تمثيلاً لحالة شعورية تنتابه ، فالتكرار بالنتيجة يساهم في إطالة النص بصورة غير مباشرة ، في هذا الموضع .

٣- التكرار الختامي :

شكلت اللازمة الختامية في السطر الشعري محوراً دلالياً ، إذ تعدُّ نهاية القصيدة التي يختتم بها الشاعر فكرته المتجسدة في ثنايا المطولة ، وتشكل محوراً إيقاعياً تتجلى وظيفته في ((تقوية الاتساق الإيقاعي من جهة ورودها فاصلة موسيقية تحكمت في تناسب النظام القافوري بما يتلاءم وقافيتها الرئيسة المغلفة فإشاعة التماثل الصوتي من شأنه أن يخلق تناغمات صوتية ترتاح لها النفس سيما أن خاصية المناسبة الصوتية لا تقتصر على التقفية الإطارية حسب ، بل تشتمل على التقفية الحشوية كذلك)) (٢) ، وإذا كان المقصود بهذه التكرارات أيضاً ورود هذا التكرار عبر القصيدة أو المقطع لينتهي بهذا السطر الشعري نفسه ، فان التكرار التعاقبي الختامي يكون أكثر وقعاً من الناحية

---

(١) المصدر نفسه : ٣٨٤/٢ .

(٢) بنية اللغة الشعرية : ١٢٦ .

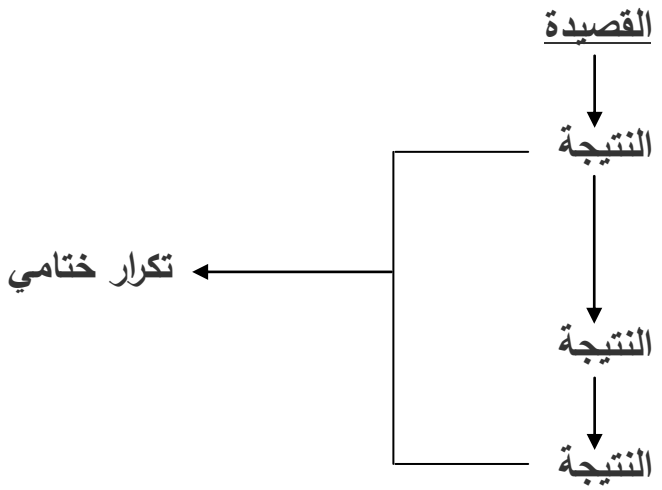
الدلالية والإيقاعية ، بعدِّه الخاتمة التي ارتأها الشاعر في قصيدته ، ووجود هذا التكرار الختامي المتعاقب في المطولات يرد عبر أكثر من شكل فمنه قوله:

متى تشهد

متى تشهد

متى تشهد (١)

فهذا التكرار الذي يرد ثلاث مرات يشكل خاتمة ارتأها الشاعر في قصيدة (أحمد الزعتر) ، وهي تعطي خلاصة توصل إليها الشاعر عبر الطرح الذي وظفه في قصيدته ، إذ من خلال الواقع الذي يعيشه أحمد الزعتر ، يصبح أحمد كل شيء (العبدُ والمعبود والمعبد) وهو لا يعرف أي شيء في الوقت نفسه ؛ لأنه يصبح في هذا الواقع مجهولاً منبوذاً لا يستقطبه أحد ، ويبقى التساؤل في ظل هذا الواقع قائماً مفتوحاً على مصرعيه ما دامت المعاناة والتشرد والمنفى مستمرة ، فهو يكرر السؤال لما يمثله من تجسيد الفكرة الرئيسية التي حاول الشاعر بثها في القصيدة ، ويمكن تمثل هذا التكرار بالشكل الآتي :



(١) الديوان ، الأعمال الأولى : ٢/٢٧٣ .

ويمكن أن يَرد هذا التكرار في قصيدة (الأرض) من خلال اللازمة الختامية (لن تمروا) [١] ، والتي وردت في سياق القصيدة كلازمة تكرارية يلجأ إليها الشاعر في محاولة للتأكيد على التضحية والفداء ، غير أنّ النهاية التي ينهي بها قصيدته ، والخلاصة التي يتوصل إليها هي عدم السماح للعدو بالمرور ، وهذا يتحقق عبر تكرار هذه اللازمة الختامية (لن تمروا) .

ب- تكرار السطر الشعري غير التام :

تكرار السطر الشعري غير التام هو غيره في تكرار الجملة ، إذ أنّ هذا التكرار يشمل أغلب عناصر السطر الشعري الواحد ، فهو أقرب إلى السطر التام منه إلى الجملة ، إذ غالباً ما يكون التغيير والإضافة في آخر كلمة منه ، وهو بهذه الإضافات والتغييرات التي يجريها الشاعر ينطلق من نسق معين يلتزمه على طول مقطع واحد أو أكثر محاولاً أنْ يجمع أكثر من متغير واحد أو فكرة واحدة يريد طرقها ، فيصبح هذا النسق بؤرة توزيعية لهذه الأفكار والمعاني ، فالشرط في قصيدة (منفى – نهار الثلاثاء والجوَّ صافٍ) يتحقق بوجود المبرر والسبب عبر طرق عدة معان :

لو استطيع الحديث إلى أحدٍ في
الطريق لقُلْتُ : خصوصيّتي هي ما
.....
لو استطيع الحديث إلى امرأة
في الطريق لقلت : خصوصيتي لا
تثير انتباهاً .....
.....
ولو استطيع الحديث إلى شبح الموت

---

(١) الديوان ، الأعمال الأولى : ٢٩٩/٢ .

خلف سياج الأضاليا لقلت : وُلدنا

.....

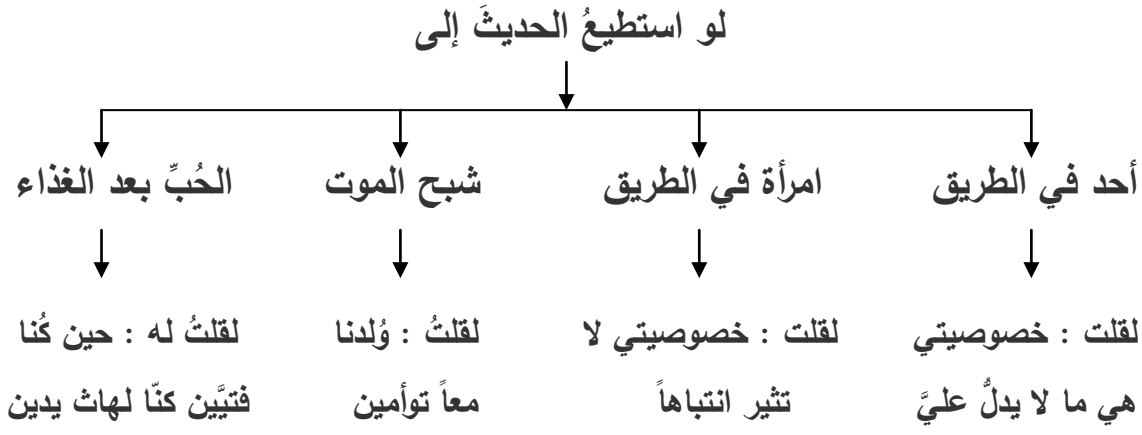
معاً توأمين ، أخي أنت يا قاتلي

.....

لو استطيعُ الحديثَ إلى الحُبِّ ، بعد

الغذاء لقلتَ له : حين كنا (١)

فكثيراً ما يفضي التفصيل في المعاني والأفكار إلى تكرار النسق الذي يشكله السطر الشعري ، مع تغيير في آخر السطر مما يعطي دلالة أخرى للنص ، وهو بدوره أدّى إلى إطالة عدد أسطر القصيدة ، ويمكن تمثل هذا التوزيع عبر النسق المتمثل بالسطر الشعري بالشكل التالي :



٤- التكرار المقطعي :

---

(١) كزهر اللوز أو أبعد (ديوان) ، محمود درويش ، رياض الريس للكتب والنشر ، بيروت ، ط١ ، ٢٠٠٥ ، ١٠٧-١٠٩ ، ويمكن أن يوجد مثل هذا التكرار في قصيدة (مزامير)، الديوان : ٢٠/٢ ، وقصيدة (تلك صورتها وهذا انتحار العاشق) ، الديوان : ٢٠٣/٢ .

يُشكل هذا التكرار ملمحاً أسلوبياً موجوداً في مطولات محمود درويش ، والمطوّلة بوصفها عملاً شعرياً كبيراً ناتجاً عن آليات فنية يلجأ إليها الشاعر في تكوين هذا العمل ، فالتكرار المقطعي واحد من هذه الآليات أو السمات الموجودة في القصيدة عموماً ولاسيما المطولات ، إلا أنّ الطابعَ المتميز الذي يرد فيه هذا التكرار هو وروده في القصائد ذات البناء المتعدد أو القصائد المشكلة على مقاطع متعددة ، مما يعني أنّ القصيدة الدرامية قد تخلو من مثل هذا التكرار المقطعي لما يأخذ من مساحة في التكرار الواحد ووروده بشكل متكرر في القصيدة نفسها وهذا بدوره يشكل فاصلاً لتنامي الأحداث وسيرها بشكل منتظم .

وهو ليس ميسوراً لكل الشعراء ((وذلك لما يحتاجه من وعي كبير بطبيعة كونه تكراراً طويلاً يمتدُ إلى مقطع كامل ، وأضمن سبيل إلى نجاحه أن يعمد الشاعر إلى إدخال تغيير طفيف على المقطع المكرر)) [١] .

ورغم أن هذا التكرار يحضر أيضاً في قصائد الشاعر القصيرة والمتوسطة الطول، إلا أنّه في المطولات يأخذ امتداداً أطول مما هو في القصائد القصيرة ، ويرد في أكثر من قصيدة من مطولاته إلا أنّ الصفة الملازمة له هي الصفة التأكيدية لمعنى يطلبه الشاعر ، ففي قصيدة (مديح الظلِّ العالي) ، يرد التكرار المقطعي بمسافات منتظمة عبر هذا التحدي الذي يصبح لازمة في ظل هذا الحدث ، فالشاعر يعيش الحدث معبراً عما ينتابه من مشاعر التحدي والإصرار بعد كل ما يلاقيه من الواقع الذي أضحت إليه المقاومة الفلسطينية في بيروت :

بيروت – لا

ظهري أمام البحر أسوارٌ و.. لا

قد أخسر الدنيا.. نعم !

---

(١) قضايا الشعر المعاصر : ٢٣٦ ، وينظر : الخطاب الشعري عند محمود درويش : ٣١٨ .

قد أخسر الكلماتِ ..

لكني أَقولُ الآنَ : لا .

هي آخر الطلقاتِ – لا .

هي ما تبقَّى من هواء الأرض – لا .

هي ما تبقَّى من نشيج الروحِ – لا .

بيروت – لا (١)

فبتكرار هذا المقطع (مرتين) يعطي صفة خاصة لهذا المعنى الذي أضحى واحداً من نقاط تكوين النص والمعنى العام ، ويمكن أن تمثل هذه المقاطع نقاط توقف للتتابع السردي المستمر الذي يبتغيه الشاعر في سرد أحداث وذكريات عاشها في بيروت ، وهو بهذه التوقفات يركّز على المعنى المحوري في القصيدة وفي موقفه بشكل عام ،إذ يصبح هذا المقطع لازمة تأكيدية لموقف الشاعر بين فترة وأخرى من القصيدة ، إذ لا يمكن الاستغناء عن هذه المقاطع دون حدوث خلل معنوي في القصيدة ، فورود هذا المقطع عبر التكرار يعطي لمحة دلالية لموقف الشاعر من قضيته .

لقد كان للتكرار المقطعي الذي ورد في هذه القصيدة وغيرها سبباً في إطالة القصيدة ، وذلك لان المقطع الواحد يشغل مساحة تمتد أكثر من تسعة أسطر شعرية ، فكيف إذا تكرر المقطع الواحد أكثر من مرة في القصيدة الواحدة ؟ وقد يتكرر أكثر من مقطع واحد في القصيدة مما يشكل باعثاً لإطالة القصيدة عبر هذا التكرار ، وهو ما ورد في هذه القصيدة نفسها إذ يكرر مقطعاً آخر مرتين عبر التداخل المقطعي مع المقطع السابق :

بيروت – صورتنا

بيروت – سورتنا . (٢)

---

(١) الديوان ، الأعمال الأولى : ٢/٣٤٥ و : ٢ / ٣٤٧ .

(٢) المصدر نفسه : ٢/٣٤٤ و : ٢ / ٣٥٠ .

ويصبح بعد هذا التكرار المقطعي سمة فنية – بعده أحد أنواع التكرار – مولّدة لإطالة النص أو آلية من آليات الإطالة .

وإذا كانت هذه المقاطع تأتي لنقطة توقف وفسح المجال للمتلقي من جانب وتأكيدية من جانب آخر، فإنها تأتي ضمن البنية المشكلة للمقطع أو الفقرة الواحدة داخل القصيدة ، فهي تأتي استهلالية لمقطع جديد أو معنى آخر يطرقه الشاعر :

كم كنتَ وحدكَ ، يا ابن أُمّي ،

يا ابنَ أكثر من أبٍّ

كم كنتَ وحدكْ (١)

فهذا المقطع يأخذ سياقاً منتظماً مع الفقرة التي تأتي بعده ، ولا يصبح فُضلة يمكن الاستغناء عنها ، فالشاعر رغم حديثه عن المفرد إلا أنّه يشير إلى المقاوم الفلسطيني الجمعي الذي صمد ودافع عن الأرض العربية متمثلة بلبنان – والدفاع عن حقّه المسلوب واسترداد أرضه من الكيان الصهيوني ، فالمقطع المكرر هو داخل ما يمكن أن نسميه بالوحدة التعبيرية الواحدة .

ورغم عدم تكرار هذا المقطع بعدد كبير إلا أنّه أطال في عدد أسطر القصيدة وبالتالي ساهم في إطالة القصيدة .

ثانياً : التكرار المعنوي :

يمكن النظر إلى التكرار بعدّه ملمحاً أسلوبياً يتنوع ولا يقتصر على شكل معين ، بل يدخل التكرار المعنوي شكلاً من أشكال التكرار في الشعر العربي عامة والشعر الفلسطيني – ومنه شعر محمود درويش – خاصة ، فالتكرار المعنوي ما هو إلا نتيجة متولدة من التكرار التعاقبي أو المتباعد للمعاني والصور ، فهو يشكل حيزاً ظاهراً في

---

(١) الديوان ، الأعمال الأولى : ٣٣٩/٢ .

مطولات محمود درويش ، إذ يورد الشاعر أكثر من صورة – بأشكالها المختلفة – ليجسد معنى معيناً يجول في ذاكرته ، ((فالصورة الشعرية تركيب لغوي لتصوير معنى عقلي وعاطفي متخيل لعلاقة بين شيئين يمكن تصويرها بأساليب عدة ، إمّا عن طريق المشابهة أو التجسيد أو التشخيص أو التجديد أو التراسل)) [١] ، ومن هذا يمكن أن نجد أن التشبيه يمثل النسبة الكبيرة لتشكيل التكرار الصوري في مطولات درويش ، فضلاً عن الوصف الذي يرد في مطولاته .

فعلى الرغم من وجود الصور بكثرة في مطولاته إلا أن البحث يبغي التعدد الصوري بأشكاله المختلفة – الموجودة في هذه المطولات والذي يُشكل سمة فنية مولّدة للإطالة من خلال ما يشغله من حيز مكاني في النص الشعري ، وعلى الرغم من إمكانية العثور على مثل هذا التعدد الصوري والوصفي المتعاقب والذي يشكل تراكماً في بعض الأحيان إلا أن هذا التراكم ليس معناه أنّه مفروض فرضاً على القصيدة ولشغل مساحة من النص ، بل هو متولد من الشعور الداخلي والتصوّر التخييلي للشاعر ، فالصورة لا تقتصر على تقديم التجربة الخارجية ، بل تتعداها إلى تصوير الانفعالات والمشاعر الداخلية ، وبهذا يصبح الشعر كما يقول نوفاليس : ((تصوير الكنه النفسي ، كما هو تصوير العالم الداخلي ، هذا ما توضحه الكلمات التي هي واسطته ، إن الكلمات بالتأكيد التجلّي الخارجي لهذا العالم الداخلي من القوى)) [٢] .

وإذا ما حاولنا استقصاء السبب الكامن وراء لجوء الشاعر إلى مثل هذا التكرار وعدم الاقتصار على معنى واحد أو صورة واحدة ، يمكن أن نجد أن الشعور الداخلي للشاعر وما يعانيه جراء موقف معين أدى إلى خلق شعور حاد تجاه ما يلاقيه ، وهذا

---

(١) الحركة الشعرية في فلسطين المحتلة : ٣١ .

(٢) نقلاً عن المصدر نفسه والصفحة نفسها .

ما يتجسد في قصيدة (بيروت) هذه المدينة التي احتضنت الشعب الفلسطيني وما لاقاه فيها الشاعر من ظلٍّ يحتمي فيه في أعقاب خروجه من فلسطين ولم تكن لتتمحي تلك المشاعر والأحاسيس التي تكوّنت على طول اثنتي عشرة سنة من الحب والوئام الذي يكنه الشاعر لهذه المدينة ، وهذا ما يتجسد في مفتتح القصيدة، إذ يفتتح الشاعر القصيدة بهذه التشبيهات المتعددة والمتعاقبة لهذه المدينة ، التي أضفى عليها أجمل الأوصاف والتشبيهات ، فهو يقول :

تفاحةٌ للبحر ، نرجسةُ الرخام

فراشةٌ حجرية ، بيروت شكلُ الروح في المرآة

وصف المرأة الأولى ، ورائحة الغمام .

بيروت من تعب ومن ذهبٍ ، وأندلس وشام

فضة ، زَبَدٌ ، وصايا الأرض في ريش الحمام

وفاة سنبلة ، تشتر نجمةٍ بيني وبين حبيبتي بيروت (١)

بقدر ما توحي لنا هذه الصور من جمالية وروعة ، وبقدر ما نوّع الشاعر بالصور والتشبيهات ولم يقتصر على نوع واحد بل نجد التصوير الحسي والتصوير المعنوي حاضرين في هذه الأوصاف ، فان هذه الأوصاف والتشبيهات هي نابعة من الإحساس الشعوري الداخلي للشاعر ، ويمكن أن نجد صورة أقرب لعلاقة التعدد المعنوي – عبر الصور والأوصاف – مع الحالة النفسية والشعورية للشاعر وتأثير بعض المعاني والكلمات في وجدانه من خلال كلمة (المنافي) وما تعني له في قوله :

.. أمّا المنافي ، فهي أمكنةٌ وأزمنةٌ تغيّر أهلها

وهي المساءُ إذا تدلّى من نوافذ لا تُطِلُّ على أحدْ

---

(١) الديوان ، الأعمال الأولى : ٥٠٥/٢ ، وينظر : قصيدة مديح الظل العالي، الديوان :، ٣٥١/٢ ، و٣٧٥ ، وقصيدة تلك صورتها وهذا انتحار العاشق ، الديوان : ٢٢٩/٢

وهي الطيور إذا تمادت في مديح غنائها ، وهي البلد [١]

فما هي المعاني التي أوردها الشاعر للمنافي ؟ هي نفسها المعاني التي لاقاها المواطن الفلسطيني المشرد عبر هذه المنافي ، ((فالصورة الشعرية في مدلولها الداخلي تتشكل من مجمل حدوس ومشاعر سبقية يكون المبدع قد اكتسبها من حافظة ذاكرة الضمير الجمعي وفق معطيات تفاعل محصلة الخبرات ، وتعدد التجارب – حتى ولو كان ذلك دون وعي منه – وتبعاً لذلك يكون سياق الذاكرة – الشعوري واللاشعوري – هو المتحكم في عملية الخلق الفني الذي يعتمد على التركيز والتكثيف من حيث تبقى الصورة الشعرية عملاً فنياً يشير إلى عظمة الخيال المبدع الذي تنتجه الذاكرة وتنميه)) [٢] .

فبهذه التكرارات تتعدد الأسطر الشعرية ويمتد المعنى المراد تصويره مما يسهم في إطالة النص الشعري .

ويمكن أنْ يكون السبب وراء هذا التكرار المعنوي هو محاولة رسم الصورة الكلية التي يبتغيها الشاعر ، إذ ترد مواضع في النص أحياناً يلجأ الشاعر فيها لرسم الشخصية ومحاولة تقريب صورته من المتلقي كي ينفعل ويتأثر بالحدث ، فإضفاء الصفات وان كان موجوداً في الشعر العربي القديم إلا انه يأخذ حيزاً مهماً ومؤثراً في بناء القصيدة الحديثة لاسيما القصيدة الدرامية والقصصية ، ويمكن أن نجد مثل هذا التوظيف في أكثر من نص شعري طويل،منه قوله في قصيدة (أحمد الزعتر):

... وله انحناءاتُ الخريف

لَهُ وصايا البرتقال

لَهُ القصائد في النزيف

---

(١) الديوان ، الأعمال الأولى : ٣/٢٢٥ .

(٢) الاتجاه النفسي في نقد الشعر العربي : ٣٦٨ .

لَهُ تجاعيد الجبال

لَهُ الهتاف

لَهُ الزّفافُ (١)

فهو يرسم صورة أحمد الكوني / أحمد الفلسطيني ، بالإتيان بكل الأوصاف الحسية والمعنوية التي من شأنها أن تساهم في تقريب الصورة للمتلقي ، لكي تكون هذه الشخصية حاضرةً في ذاكرة المتلقي ، ومن شأن هذه الصفات أن تسهم في تقريب المعنى الذي طرحه الشاعر في هذه القصيدة ، وهذه التكرارات أسهمت في إطالة النص الشعري، عبر هذه الأوصاف المتعددة .

من هذا كلُّه يمكن القول أنّ التكرار يشكل سمة أسلوبية متنوعة لجأ الشاعر إليها المعاصر في بناء نصّه الشعري بشكل متسق يمكن أن يوفر الشحنات الدلالية التي تؤرق مخيلة الشاعر وتفكيره بين فترة وأخرى داخل النص ، مما يشكل بدوره بناء متناسقاً يؤدي إلى إطالة النص الشعري ، وهذا اللون الأسلوبي لا يقتصر على نمط واحد غالباً ما يبعث على الملل وفقد المعنى لشحنته ، بل أن قدرة الشاعر وموهبته هي التي تضيف الجديد لكل تكرار يرد في القصيدة ، وهذا ما تميز به الشاعر محمود درويش في شعره عامة ولاسيما مطولاته .

---

(١) الديوان ، الأعمال الأولى : ٢/٢٧٢ .

المبحث الرابع

التدوير

أولاً : إطلالة على التدوير في القصيدة الحديثة :

قامت القصيدة الحديثة – قصيدة التفعيلة – كردة فعل لما آلتْ إليه القصيدة الكلاسيكية ، بعدِّها حاجةً ملحةً للتحرر من الأنموذج الأوحد ، وعدم إتاحة الفرصة كاملة أمام الشاعر – في القصيدة الكلاسيكية – للتعبير عمّا يجول بداخله من تجربة حيّة ، منطلقاً من مفاهيم ورؤى حديثة تتبع من الواقع الذي يعيشه وما يشوبه من أحداث وصراعات ، ونظرته إلى المستقبل المبهم ، كل هذا أدى إلى البحث عن أنموذج متحرر لا يقتصر على شكل واحد ليكتسب التعبير الشعري طابعه الطبيعي المتميز [١]

لم تكن هذه المحاولة لتأخذ مجراها إلى نهاية الخمسينيات وبداية الستينيات حتى بدأت تظهر للعيان تجربة جديدة مولودة من رحم القصيدة الحرة وواعية بطبيعة التعبير الذي يمكن أن يكسب القصيدة ثراءً فكرياً وفنياً ، ويجسد التجربة بشكل متكامل[٢] ، وهي محاولة جديدة تتمرد على النظام التفعيلي المنتظم داخل السطر

---

(١) ينظر: الشعر العربي المعاصر ، د . عز الدين إسماعيل : ٦٣ ، وينظر : الاتجاهات والحركات في الشعر العربي الحديث ، د . سلمى الخضراء الجيوسي ، ترجمة : د . عبد الواحد لؤلؤة ، مركز دراسات الوحدة العربية ، بيروت ، ط٢، ٢٠٠٧ ، ٧٣٠ .

(٢) ينظر : الغابة والفصول ، طراد الكبيسي ، دار الرشيد للنشر ، بغداد ، ط١ ،١٩٧٩م : ٩٥.

الشعري الواحد لفسح المجال للانطلاق في التعبير الشعوري عبر الاستمرارية وعدم الانقطاع في إتمام المعنى داخل الجملة الشعرية الواحدة أولاً وداخل القصيدة المدورة ثانياً، كل هذا شكّل حاجة مُلحة لتحطيم الوقفات العروضية المتمثلة بالقوافي لتصبح الأسطر الشعرية أكثر انسجاماً مع بعضها البعض ومتصلة في الوقت نفسه في بناء تركيبي إيقاعي ممتد بامتداد المعنى في محاولة لإيجاد لون جديد من الإيقاع الذي لا يقتصر على الإيقاع التفعيلي المنتظم داخل السطر الواحد ، بل يتعداه ويبعث عن طريق الاستمرارية واتساع الجملة الشعرية على انتظام إيقاعي جديد ((في محاولة واضحة لتكوين البناء الموسيقي للقصيدة العربية الحديثة ولأحداث شيء من الخضخضة لنبضها الإيقاعي الذي بدا مستقراً وقليل التنوع أيضاً)) [١] .

ومصطلح التدوير وإنْ عُرِف قديماً إلا أنّه يختلف عما هو في القصيدة الحديثة[٢] ، فالتدوير في المفهوم الحديث ((هو محاولة الانفلات من سياج الإيقاع المحدود للانخراط في مدى إيقاعي واسع منفتح شديد المرونة)) [٣] ، وهذا ينبع أولاً وأخيراً ((من التجربة الحيّة والاستجابة الحية لإيقاع الروح وحركتها الداخلية))[٤] .

---

(١) في حداثة النص الشعري ، د. علي جعفر العلاق ، دار الشؤون الثقافية ، بغداد ط١ ، ١٩٩٠م : ٩٩ ، وينظر : من الظواهر الشكلية في القصيدة الحديثة التدوير وتكرار التفعيلة، د. محمد حسين الاعرجي ، مجلة آفاق عربية ، السنة الثالثة ، العدد ١٢ ، آب ، بغداد ، ١٩٧٩م : ١١٤-١٢٠ .

(٢) التدوير في القصيدة العمودية هو : اشتراك شطري البيت بكلمة واحدة ، ((وذلك بان يكون بعضها في الشطر الأول وبعضها في الشطر الثاني)) ، قضايا الشعر المعاصر : ٩١ .

(٣) في حداثة النص الشعري : ١١٥ .

(٤) المصدر نفسه : ٩٩ .

وإذا كانت نواة هذا اللون الفني موجودة في القصيدة العمودية ، فان الإنجاز الحقيقي والظهور المتميز لهذا اللون تجلّى في القصيدة الحديثة وخرج من بوتقة الوظيفة المحدودة في القصيدة العمودية إلى آفاق أرحب وأكثر ارتباطاً في المعنى[١].

فالتدوير لا يقتصر على البيت أو السطر الواحد ، بل يمتد ليشمل أكثر من سطر شعري واحد ، إذ إنّ ((امتداد البيت شكلٌ لم يكنْ معروفاً في الشعر العمودي ولم يكن مألوفاً في الشعر الجديد في مراحله الأولى ، فقد يمتد التدوير حتى يشمل القصيدة كلها أو يشمل أجزاء كبيرة منها بحيث تصبح القصيدة أو يصبح المقطع المدوّر فيها بيتاً واحداً))[٢] ، وهو امتداد لم يكن لمجرد غرض موسيقي بقدر ما أصبحت الوحدة العضوية أو الشعورية للقصيدة عنصراً أساساً لتكوين القصيدة الحديثة ،((إذ إنّ وحدة الموضوع ووحدة المشاعر التي يثيرها الموضوع وما يستلزم ذلك من ترتيب الصور والأفكار ترتيباً به تتقدّم القصيدة شيئاً فشيئاً حتى تنتهي إلى خاتمة يستلزمها ترتيب الأفكار والصور على أن تكون أجزاء القصيدة كالبنية الحيّة لكل جزء وظيفة فيها ويؤدي إلى بعض عن طريق التسلسل في التفكير والمشاعر)) [٣] ، ولهذا تصبح مسألة التدوير ((مبررة نفسياً وفنياً علاوة على كونها ظاهرة موسيقية حيث تتحقق العلاقة العضوية بين المعنى والموسيقى)) [٤] .

ولم يكن اعتراض بعض النقاد – لاسيما نازك الملائكة – على عدم جواز التدوير في القصيدة الحرة في محله ، فهي تذهب إلى ((أن التدوير يصبح ممتنعاً كل الامتناع فيه [الشعر الحر] لأن العرب لا تدوّر ضرب الشطر أو البيت وإنما يُدوّر

---

(١) ينظر : القصيدة العربية الحديثة بين البنية الدلالية والبنية الإيقاعية ، د. محمد صابر عبيد ، اتحاد الكتاب العرب ، دمشق ، ط١ ، ٢٠٠١م : ١٦٢ .

(٢) القصيدة العربية بين البنية الدلالية والبنية الإيقاعية ، د . محمد صابر عبيد : ١٦٠ .

(٣) النقد الأدبي الحديث: ٤٠١ .

(٤) الحركة الشعرية في فلسطين المحتلّة : ٢٨٢ .

العروض وحسب))[١] ؛ وذلك لأنَّ طبيعة البيت في القصيدة العربية القديمة تختلف عن طبيعة السطر الشعري في القصيدة الحرة ، إذ إن البيت في القصيدة القديمة ما هو إلا وحدة مكتفيّة بذاتها داخل سياق أوجدته الظروف الموضوعية والفنية للقصيدة العربية آنذاك ، أما السطر الشعري فالأمرُ يختلف معه ، إذ لا يعدّ – في أغلب الأحيان – وحدة مكتفية بذاتها بل هو جزء من وحدة بنائية تكوينية امتدادية تمتدُّ بامتداد المعنى داخل القصيدة[٢] .

وتتجسد الحاجة إلى التدوير في القصيدة الحديثة ((في كون أن الحس الدرامي الفاجع بالحياة من خلال الذات المفارقة وتطوير القصيدة تطويراً درامياً قائماً على التوليف المسرحي والديكور وعنصر الصراع وتعدد الأصوات ... الخ ، يجعلنا نعتقد أنّ التدوير الأصيل في القصائد الأصلية هو حاجة تعبيرية موسيقية لتحقيق إيقاع التجربة بكل أبعادها الفكرية والسيكولوجية من جهة وللإشارة إلى حركتها ومسار الحركة هذه من جهة ثانية)) [٣] .

وبطبيعة الحال فان التدوير إمكانية تتاح للشاعر بتجسيد التجربة الشعورية بصورة أكثر شمولية ، ويمكن أن يصبح هذا اللون الفني شكلاً جاهزاً أو جامداً في الوقت نفسه عند بعض الشعراء ، إذ تعمل المقصدية والتخطيط المسبق على وضع الهيكل – الأنموذج – الذي يبتغيه الشاعر سلفاً ويصبح بعدئذ مثالاً يُحتذى به في أكثر من قصيدة ، وبهذا يمكن أن نذهب إلى ما قرره الدكتور علي جعفر العلاق في عدِّه التدوير ليس بالضرورة هو القصيدة المدورة في بعض الأحيان ، إذ يصبحُ التدوير نتيجة نابعة من التجربة وعبرها ، وليس طارئاً أو دخيلاً على التعبير في الجملة

---

(١) قضايا الشعر المعاصر : ١٥٨ ، وينظر : سايكولوجية الشعر ومقالات أخرى ، نازك الملائكة ، دار الشؤون الثقافية ، بغداد ، ط١ ، ١٩٩٣ : ٨٢–٨٨ .

(٢) ينظر : الحركة الشعرية في فلسطين المحتلة : ٢٨٣ .

(٣) الغابة والفصول : ٩٩ .

والمقطع ، بل هو يُجسد التجربة عبر الإمكانيات المتاحة للشاعر ، والتدوير في ظل هذا ((يظلُّ إمكاناً قابلاً للتشكل والتحدد حسب التجربة وانسجاماً مع تدرجاتها اللونية والروحية والفكرية ، انه في هذه الحالة مدىً مفتوح يتسع أو يضيق يتوتر أو يرتخي أو يلتم ، وفي كل هذه المستويات لا يصغي الشاعر إلا إلى إيقاعه الداخلي وما فيه من ضجيج أو صمت)) [١] ، وهو بكلمة أخرى يظلُّ التدوير ((حاجة تعبيرية وموسيقية لتحقيق إيقاع التجربة))[٢] .

أما القصيدة المدورة فأغلب الأحيان ما تضحى إلا شكلاً منتهياً وجاهزاً ((وتُصبح محاولة أخرى لتقييد التجربة الشعرية وحصرها في ظلِّ هذه الهندسة التي تصبح غالباً نمطاً يسير على نهجه الشعراء))[٣] .

مع هذا لا يمكن تعميم حكم كهذا على كل القصائد المدورة ، إذ إننا نرى مع أن التدوير هو حاجة تعبيرية فانه يأخذ امتداده الصحيح حتى آخر القصيدة ، مع مراعاة الشاعر لما قد يولّده التدوير المطوّل في ظل هذه القصائد لاسيما المطولات ، وهو أمر يخرج عن المفهوم الذي أشرنا إليه في التفريق بين التدوير والقصيدة المدورة الجاهزة التي لا تنبع من ذات التجربة وتصبح شكلاً جاهزاً .

ومن جانب آخر نجد انه أخذت على التدوير مآخذ عديدة منها ((أنّ القارئ في القصيدة المدوّرة يقف وهو يشعر أن الوقوف يكسر التفعيلة ويخلُّ بالوزن أو يستمر حتى يجد أن الاستمرار مستحيل ومجهد لهذا تصبح الوقفات في داخل القصيدة المدورة وقفات غير طبيعية وغير مريحة ، وعلى ذلك فالتدوير ، فيما أرى – قد يزيد من الجهد

---

(١) الغابة والفصول :٩٩ .

(٢) في حداثة النص الشعري : ١٠٠ .

(٣) المصدر نفسه والصفحة نفسها .

الذي يبذله القارئ في القصيدة))[١] ، وربما يكون هذا الكلام صحيحاً في القصائد المدورة التي ترهق القارئ ولا تبعث على التوقفات وان كانت داخلية أو بوجود فواصل بين التراكيب الجملية ، فالشاعر يستطيع بما يتوفر لديه من إمكانات – أن يوازي بين التدوير المستمر في إتمام العبارة وبين قدرة القارئ على الاستمرار والتواصل من خلال وسائل يوظفها في هذا الغرض ، وقد استخدم مثل هذا التوجه كثير من الشعراء للتقليل من رتابة التدوير أو لخلق عمل فني يتسم بالتكامل وإعطاء ألوان زاهية تجذب المتلقي ولا تبعده ، فأدونيس استخدم في قصيدته (هذا هو اسمي) المدورة أكثر من وسيلة في سبيل التقليل من أثر التدوير الطويل ((فهو يستخدم أكثر من بحر لتفصل بين المساحات المدوّرة في القصيدة ، وتكبح ما يمكن أن يتولد من التدوير المستمر من وعورة ورتابة ، وعدم الاقتصار على أسلوب تعبيري واحد في القصيدة مما يبعث على المزيد من التنوع والحركة النفسية والوجدانية للقصيدة)) [٢] .

أمّا ما تذهب إليه نازك الملائكة في كون التدوير يقوم بحذف ((حروف الربط واو العطف وفائها وثم سائر الحروف التي تصل بين الأسماء والأفعال وتعطي الكلمات دفئاً))[٣] ، فهذا حكم لا يشمل كل القصائد المدورة ، فهو حكم عام ، إذ توجد قصائد مدورة أو يرد فيها التدوير وفيها حروف العطف ، والتدوير عند الشاعر الموهوب – ليس شكلاً خارجياً – يفرضه على المعنى وكلمات يصفها ويربطها مع بعضها البعض لإتمام الجمل ، بل هو تعبير حر يجسد التجربة الشعورية بإنسيابية وصدق ، بعيداً عن التصنع في القول ، وحروف العطف هي جزء من الحروف التي

---

(١) العروض والقافية ، د. عبد الرضا علي ، دار الكتب للطباعة والنشر ، الموصل ط١ ، ١٩٨٩م : ١٧٨ .

(٢) في حداثة النص الشعري : ١٠٢ .

(٣) سايكولوجية الشعر ومقالات أخرى : ٩١-٩٢ .

تؤدي معانٍ في الجملة العربية والجملة الشعرية وقد ترد في التدوير كأي جزء بنائي للتركيب اللغوي للقصيدة العربية .

وهناك آراء عديدة طرحت في مجال المآخذ التي وجّهت للتدوير في القصيدة العربية الحديثة[١] ، لكن في النهاية يبقى التدوير هو شكل من أشكال الإمكانيات التي أُتيحت للشاعر العربي الحديث في بناء قصيدته وإتمام المعنى ، وبهذا تعدُّ القصيدة المدورة شكلاً من أشكال القصيدة الحديثة وليس هي القصيدة النهائية[٢] .

إن ما نبتغيه في هذا المبحث هو محاولة معرفة سمة أخرى موجودة في مطولات محمود درويش من جانب ومعرفة أثر التدوير في إطالة القصيدة العربية الحديثة متمثلة بمطولات الشاعر من جانب آخر ، بعدِّه واحداً من الشعراء الذين أكثروا في كتابة القصائد المدورة في شعره عامة ومطولاته خاصة ، بل هو من أكثر شعراء الأرض المحتلة تدويراً كما يذهب إلى ذلك الدكتور صالح أبو أصبع[٣]، وهذا ما سنتبينه في الفقرة الثانية من هذا المبحث إن شاء الله .

ثانياً : التدوير في مطولات محمود درويش :

بعدما قدّمنا عرضاً عن طبيعة التدوير وتناميه في القصيدة الحديثة ، وعدّه تقنية جديدة تدخل في البناء الموسيقي والدلالي للقصيدة العربية الحديثة ، نتطرق بالحديث عن التدوير في مطولات درويش ومعرفة العلاقة بين التدوير والإطالة ، وهل التدوير مولّد للإطالة في القصيدة أم هو تقنية يوظفها الشاعر في أكثر من نوع من القصائد .

---

(١) ينظر مثلاً : الشعر العربي المعاصر، د . عز الدين إسماعيل : ٦٧ و٧٥ .

(٢) ينظر : الغابة والفصول : ٩٥ .

(٣) ينظر : الحركة الشعرية في فلسطين المحتلة : ٢٩٠ .

أول ما نلاحظه في قصائد درويش أن التدوير يكاد ينعدم في أعماله الأولى في كل من دواوينه[١] (أوراق الزيتون – ١٩٦٤) و (عاشق من فلسطين – ١٩٦٦) و (آخر الليل ١٩٦٧) و (العصافير تموت في الجليل – ١٩٦٩) ، إلا بشيء قليل جداً ومتفرق هنا وهناك داخل القصيدة الواحدة ، وتنامي هذا التدوير أخذ حيزاً تصاعدياً منذ ديوان (حبيبتي تنهض من نومها –١٩٧٠) ، حيث شكلَّ ظاهرة فنية برزت في أعماله اللاحقة ، ووظفها الشاعر في مطولاته ، وتتبع التدوير ومحاولة ربطه بالإطالة ، أو إيجاد العلاقة بينهما ، يتجسد في كون التدوير تقنية فنية عروضية تسمح للامتداد والتوصل للمعنى وإتمام الغرض أو الموضوع بانسيابية لا يعوقها عائق على العكس مما كان في القصيدة العمودية ، وهذه الوظيفة التي يقوم بها التدوير لها علاقة بصورة مباشرة أو غير مباشرة بإطالة النص ، ويمكن إيجاد التدوير في القصائد التي تفيد من عناصر الحوار والسرد القصصي أكثر من غيرها من القصائد ((إذ توشك هذه العلاقة بين ظاهرة التدوير والأداء القصصي أن تكون حقيقية لا يمكن التغافل عنها أبداً وفي حدود الزمن والنتاج الشعري الحالي ، كما ان لأسلوب السرد الذي يتصف بالتتابع والاسترسال دوراً آخر يسهم في خلق أداء موسيقي له صفة التتابع المستمر، وواضح أنّ التدوير هو الظاهرة الموسيقية التي تتصف بمثل هذه الصفات ، وتحمل بتكوينها المتكرر متطلبات التلاحق الإيقاعي الذي ينسجم مع الأحداث المتلاحقة))[٢] ، ولم يكن الأداء القصصي أو الحواري في قصائد درويش يأتينا في بعض الأحيان خالصاً من الغنائية ، أو الملحمية ، بل تتصف هذه الأساليب غالباً بالغنائية التي أتصف بها شعره عامة ومنه مطولاته .

---

(١) ينظر : الديوان ، الأعمال الأولى ، المجلد الأول .

(٢) دير الملاك : ٣٣٠-٣٣١.

فالاسترسال في عرض الفكرة وتجسيدها بأكثر من أسلوب يلجأ إليه الشاعر مع وجود هذا اللون الفني – التدوير – الذي يسمح للشاعر الانطلاق بتجربته وإبداعه خارج حدود الشطر الواحد لينظم المعنى الحقيقي والتجسيد الحقيقي للتجربة الشعرية داخل القصيدة ، ولذلك نجد الشعراء في القصائد المدورة ، لا يتقيدون بالقوافي ، فتصبح في هذه الحالة مصدات للتجربة أو التشكل النهائي لهذه التجربة [١] .

إذن التدوير أسهم في إطالة القصيدة من خلال توفير أرضية مناسبة للانطلاق وزيادة الأسطر الشعرية عبر الترابط العروضي المستمر داخل الجملة الشعرية الواحدة أو المقطع المدور أو القصيدة نفسها ، ويمكن أن نجد أنواع هذا التدوير في مطولات محمود درويش قد أسهمت في إطالة القصيدة وهو ما سنتناوله في الفقرة الآتية .

ثالثاً : أشكال التدوير في مطولات محمود درويش :

إنّ تتبع أشكال التدوير في مطولات محمود درويش لا يعني بالضرورة تتبع استمرار السطر الشعري واتصاله عروضياً وموسيقياً مع باقي الأسطر – وان كان هو جانب مهم في تأدية المعنى – إلا أن هذا التتابع يعني في جوهره التتابع المعنوي، ((وحتى القراءة لا يمكن أن تكون قراءة تفاعيل عروضية ، إنما هي أولاً قراءة معانٍ))[٢] ، وهذا واضح ؛ لأن المعنى هو الذي يتطلب مثل هكذا امتداد ، ويمكن تأشير أشكال التدوير في قصائد درويش والتي أسهمت في إطالة النص بالأشكال الآتية :

١ – التدوير الجملي :

الجملة الشعرية هي الجملة المكتملة المعنى داخل سياق القصيدة ، ولا يقتصر مفهوم الجملة على تركيب معين ، بل قد يمتد ليشمل عدة أسطر من القصيدة لما يقتضيه المعنى ، والجملة الشعرية هي الوحدة المكملة مع باقي الجمل الشعرية الفكرة

---

(١) ينظر جماليات الحرية في الشعر ، د . صلاح فضل ، ط١ –أطلس للنشر والإنتاج الإعلامي – القاهرة –٢٠٠٥ ، ٣٢ .

(٢) الحركة الشعرية في فلسطين المحتلة : ٢٨٥ .

الرئيسة للقصيدة ، وهي تركيب جزئي معنوي يرفد المعنى العام بجزء أو جانب معين ، كما أنها مرحلة من مراحل المتوالية المعنوية للقصيدة[١] .

وقد يرد التدوير في الجملة ويلتزمها إلى نهايتها ، إذ تعدُّ في هذا وحدة مكتفية بذاتها داخل سياق القصيدة التي ترد فيها ، ويمكن أن نجد هذا التتابع التدويري في الجمل الشعرية بشكل متعاقب[٢] أو قد ترد الجملة الشعرية في سياق منفرد لا وجود للتدوير في باقي القصيدة[٣] ، ويمكن أنْ نجد هذا اللون في مطولات محمود درويش بكثرة ، وهو يسهم في إطالة القصيدة بعدِّه آلية تتيح للمعنى التكامل والامتداد عبر الجملة التي قد يصل عدد تفعيلاتها إلى أكثر من خمسين تفعيلة، ويمكن أن نورد مثالاً على التدوير الجملي لنرى كيف يتجسد هذا التتابع المعنوي عبر هذا التدوير من خلال قول الشاعر :

قَالتْ الأمُّ	**فاعلن/ فاع**
لم أرَهُ ماشياً في دَمِهْ	**لن/ فعلن /فاعلن/فاعلن**
لم أرَ الأرجوان على قَدِمه	**فاعلن/ فاعلن/ فعلن / فعلن**
كان مستنداً للجدار	**فاعلن/ فعلن / فاعلن /ف**
وفي يَدِه	**علن / فعلن**
كأسُ بابونج	**فاعلن / فاعلن**
ويفكّر في غَدِه ... [٤]	**فعلن /فعلن / فعلن**

(١) ينظر : القصيدة العربية الحديثة : ١٦٥ .

(٢) مثل قصيدة (حالة حصار) وقصيدة الجدارية وقصيدة (تلك صورتها وهذا انتحار العاشق وغيرها) .

(٣) مثل قصيدة : الهدهد ، الديوان : ٣ / ٢٤٧ .

(٤) حالة حصار (ديوان) : ٤٥ .

إنّ هذه الجملة الشعرية المتكونة من (تسع عشرة) تفعيلة تمتد وتشكل معنى واحداً ، ونلاحظ أنّ السرد اقتضى عدم التوقف ، إذ إن الوقفات في مثل هذه الحال تعيق المنحى الدلالي الذي يبتغي الشاعر من وراء السرد على لسان (الأم) ، وعلى الرغم من اتصاف نهايات الأسطر بروي واحد– ما يشكل قافيةً – (دمه ، قدمه ، يده، غدِه) ، إلا أنها – القافية – في سياق التدوير تتحول إلى قوافٍ داخلية ذات إيقاع منتظم تسهم في التقليل من الرتابة التي قد تنشأ عن التدوير المطوّل .

لقد مثلت هذه الجملة الشعرية بنية دلالية جزئية تسهم في تكوين المعنى أو الفكرة العامة للقصيدة وأسهم التدوير في الامتداد والاستمرار في تكوين هذا المعنى الكلي للجملة الشعرية ، والتدوير ليس مسألة تتبع الأسطر ، فالسياق هو الذي يفرض وجود مثل هذا اللون ، ففي الجملة السابقة وجدنا أن السرد هو ما تطلب مثل هذا اللجوء إلى الاسترسال وعدم التوقف ، إذ إنّ ((إيراد الحوار أو أسلوب القص أو كلاهما كأسلوبين من أساليب الحديث اليومي لا يحتاجان إلى تقطيع موصول الكلام، بل ينساب الحديث متصلاً فيها دون انقطاع وكأن الشاعر يريد أن ينقل إلينا المشاعر بنبض الكلام في الحديث اليومي ليكسب شعره واقعية)) [١] .

بعد هذا يمكن أن تشكل الجملة الشعرية المدورة شكلاً من أشكال بناء النص الشعري معنوياً وإيقاعياً أولاً وإطالته ثانياً .

٢– التدوير المقطعي :

يمكن أن يُشكل التدوير المقطعي واحداً من السمات الفنية الموجودة في مطولات محمود درويش ، إذ نجد التدوير يشغل مقطعاً كاملاً في داخل القصيدة ذات

---

(١) الحركة الشعرية في فلسطين المحتلة : ٢٨٩ .

المقاطع المتعددة[١] ، وليس بالضرورة أن يَرِد المقطع مغايراً للمقطع الآخر من حيث اختلاف في الوزن الشعري ، بل ربما ترد المقاطع القصيرة كلها على وزن واحد مع اختلاف في طبيعة هذا الإيراد أو التعبير في المقطع الشعري الواحد ، إلا أنّ التباين في الوزن بين مقطع وآخر ورد عند محمود درويش في قصائد عديدة منها قصيدة (مزامير) مثلاً فقوله في المقطع الأول :

أحبك أو لا أُحبُّك فعول/فعولن/فعول/ف

أذهبُ ، أترك خلفي عناوين قابلة للضياع عول/فعول/فعولن/فعولن/فعول/فعولن/فعول **وأنتظر**

العائدينَ ، وهُم يَعرِفون مواعيدَ موتي ويأتونَ فعول/فعولن/فعول/فعولن/فعول/فعولن/فعولن/فعولن/ف

أنتِ التي لا أحبُّكِ حين أُحبّك ، أسوارُ بابلَ عولن/فعولن/فعول/فعول/فعول/فعولن/فعول/ف

ضيّقةٌ في النهار ، وعيناك واسعتانِ ووجهك عولن/فعولن/فعول/فعولن/فعول/فعول/فعول/ف

منشرٌ في الشعاع[٢] . عول/فعولن/فعول.

فنلاحظ في هذا المقطع كيف يستمر التدوير عبر المقطع بأكمله – ونحن اقتطفنا جزءًا منه – وهو يلتزم فيه بحر المتقارب ، مما يعطي خفة وغنائية يتناسبان وما أراد التعبير عنه ، فضلاً عن دور التدوير في هذا المقطع في الإفساح للتعبير عن هذا الفيض الشعوري الذي ينتاب الشاعر من غير توقفات منتظمة تنتهي بنهاية السطر الشعري ، فالشعور الذي يختلج في داخله بحاجة إلى مثل هذا الاسترسال ، وهي محاولة لاستيفاء وصف الحبيبة / فلسطين من خلال هذه الأوصاف العديدة ، فضلاً عمّا يحلُّ به من أجلها ، كل هذا أدى بدوره إلى عدم التقيد بالأسطر المقفاة ، وان كانت القافية حاضرة إلا أنها تصبح داخلية في ظل هذا التدوير والتواصل المستمر لأسطر المقطع .

---

(١) ينظر : القصيدة العربية الحديثة : ١٧٠ .

(٢) الديوان ، الأعمال الأولى : ١٥/٢ .

وإذا كان التعبير هو شعور مُجسَّد عبر أكثر من وسيلة في القصيدة ، ((فان السطر الشعري يصبح شيئاً لا يمكن لأحد أن يحدده سوى الشاعر نفسه ، وذلك وفقاً لنوع الدفقات والتموجات الموسيقية التي تموج بها نفسه في حالته الشعورية المعينة))[١] .

ونلمح في هذه الأسطر الشعرية أيضاً كيف أن التدوير ظاهرة موسيقية ((يستدعي طاقة تعبيرية كبيرة تحقق مثل هذا التواصل الموسيقي في أسطرها ويصبح الشاعر وحده هو القادر على تحديد متى يبدأ سطره الشعري ومتى ينتهي تبعاً للدفقات الشعورية))[٢] .

و على الرغم من وجود التدوير في القصيدة ورغم تعدد المقاطع فيها – اثنا عشر مقطعاً – إلا أنّه لا يلتزم تدويراً واحداً في جميع المقاطع ، فلكل مقطع سمة خاصة وبحر خاص يرد به ، وهذا ما جعل مثل هكذا قصائد تتميز بالتعدد والتركيب العروضي واستخداماتها النثرية أيضاً ، وإذا اقتطعنا جزءًا من مقطع ثانٍ لوجدنا الاختلاف في البحر العروضي عما وجدنا في المقطع الأول أولاً واختلافاً في طبيعة التدوير في هذا المقطع ثانياً ، إذ يرد التدوير حسب المعنى المطروق ، وهو يوظّف آلية التدوير لتجسيد التجربة الشعورية بشكل كامل غير منقطع مما يتيح انسيابية في الأبيات ، ففي المقطع السابع يصف لنا الشاعر الحنين الذي ينتابه لبلده وهو بعيد عنه فضلاً عن هذا الوصف فانه يتبعه بالصمود والتحدي على الرغم ما ينتابه من ألم ، كل هذا نبرة تعلو في أكثر الأحيان لتتوافق مع ما يريد التعبير عنه ، فالتدوير يحضر في هذا المقطع ليعطي استمرارية وترابطاً في الوقت نفسه لأشطر الجملة أولاً والمقطع الكلي ثانياً من خلال تفعيلة بحر(الكامل) :

---

(١) الشعر العربي المعاصر ، د . عز الدين إسماعيل : ٦٧ .

(٢) القصيدة العربية الحديثة: ١٧١ .

ظُلّ النخيل ، وآخرُ الشهداء والمذياع يُرسل صورةً مُتْفاعلن/مُتفاعلن/مُتفاعلن/مُتْفاعلن/مُتفاعلن

صوتيةً عن حالة الأحباب يوميّاً ، أحبك في مُتْفاعلن/مُتْفاعلن/مُتْفاعلن/مُتْفاعلن/مُتَ

الخريف وفي الشتاءْ فاعلن/مُتَفاعلان

– لم تبكِ حيفا ، أنت تبكي ، نحن لا ننسى تفاصيل مُتْفاعلن/مُتْفاعلن/مُتْفاعلن/مُتْفاعلن/مُتْ

المدينة ، كانت امرأة ، وكانت أنبياءْ فاعلن/مُتَفاعلن/مُتَفاعلن/مُتْفاعلان

البحر لا ، البحرُ لم يدخل منازلنا بهذا الشكل مُتْفاعلن/مُتْفاعلن/مُتْفاعلن/مُتَفاعلن/مُتْفاع

خمسُ نوافذ غرقت ، ولكنَّ السطوح تعجُّ لن/مُتَفاعلن/مُتَفاعلن/مُتفاع

بالعشبِ المجفّف والسماء لن/مُتْفاعلن/مُتَفاعلان

ودَّعت سجاني ، سعيداً كان بالحرب الرخيصة [١] مُتْفاعلن/مُتْفاعلن/مُتْفاعلن/مُتْفاعلن/مُتَ

رغم ما توحي هذه الجملة المشكلة – للمقطع – من استقلالية وقطع داخل السطور الشعرية من ناحية المعنى إلا أنها تبقى مترابطة ارتباطاً عضوياً وعروضياً في إتمام المقطع كاملاً ، وتوحي من جانب آخر بسرعة الانتقال المعنوي – أي من صورة لآخرى – من غير تمهيد أو تدرج ، وهذا ما يجسد حالة المعاناة والتشتت التي يعيشها الشاعر .

لا يقتصر التدوير المقطعي على هذا الشكل فقط ، بل هناك مطولات ورد التدوير في مقاطع دون أخرى حسب السياق التعبيري الذي يرد فيه ، ويمكن أن نتمثل لهذا النوع في قصيدة (الأرض) ، فهذه القصيدة من ناحية البناء المقطعي مكوَّنة من مقاطع متداخلة من الناحية التعبيرية – كما أشرنا إلى ذلك سابقاً[٢] – وأكثر ما يرد التدوير في المقاطع التي تحمل سمة السردية والذي يعطي بدوره – المقطع– استمرارية وتواصلاً في إتمام المعنى ، على العكس ممّا قد نجده في أغلب المقاطع

---

(١) الديوان ، الأعمال الأولى : ٢/٣٢-٣٣ .

(٢) ينظر : الفصل الثالث ، المبحث الأول ،

التي تتصف بالوصف الغنائي ،الغنائية الطافحة أحياناً ، والممزوجة بالسردي في أحيان أخرى ، ففي المقطعين (٥ – 5) يتضح هذا من خلال تفعيلة بحر(المتقارب) :

وفي شهر آذار رائحة للنباتات ، هذا زواح العناصر فعولن/فعولن/فعول/فعولن/فعولن/فعولن/فعولن/فعول/ف

آذار أقسى الشهور" وأكثرها شبقاً ، أيُّ عولن/فعولن/فعول/فعول/فعول/فعولن/ف

سيفٍ سيعبر بين شهيقي وبين زفيري ولا يتكسَّرُ ! عولن/فعول/فعول/فعولن/فعول/فعولن/فعول/فعول/ف

هذا عناقي الزراعيُّ في ذروة الحبِّ ، هذا انطلاقي عولن/فعولن/فعولن/فعولن/فعولن/فعولن/فعولن

إلى العمرِ . فعولن/ف

فاشتبكي يا نباتات واشتركي في انتفاضة جسمي وعودةِ عولن/فعولن/فعولن/فعول/فعولن/فعول/فعولن/فعول/ف

حلمي إلى جسدي عولن/فعول/فعو

سوف تنفجرُ الأرض حينَ أحقِّقُ هذا الصراخَ المكبَّلَ لن/فعول/فعولن/فعول/فعول/فعولن/فعولن/فعول/ف

بالرّيِّ والخجل القُرويِّ [١] عولن/فعول/فعول/فعول

فالمعنى يأخذ منحىً سياقياً واحداً ، وإنْ كان قد وضع الفواصل بين بعض الجمل ، إلا أنّ الاستمرارية في المعنى واضحة وقائمة في هذا المقطع ، وأخذت أكثر أسطر المقطع الاستمرارية والتواصل فيما بينها عبر التدوير دون أنْ يلجأ إلى تشطير الكلمة إلى نصفين .

فالتدوير خاص وموافق للحوار المسرحي والسرد إلى حدٍّ ما ، ولكن قد يرد السرد أو الحوار ويشوبهما شيء من الغنائية من خلال المونولوج الداخلي الذي يوظفه الشاعر في تجسيد الفكرة ، وكثيراً ما نجد هذا في قصائد محمود درويش الطويلة المدورة ، إلا أن القافية تنعدم في مثل هذا اللون التعبيري ، ((فالقافية تقطع الحوار وتربط القارئ في أدائه المعنى كاملاً متصلاً إلا أنّ هذا ليس مبرراً مقبولاً لأنْ نسمع به

---

(١) الديوان ، الأعمال الأولى : ٢/٢٩٤ .

في المسرح ونحجبه عن القصيدة ، لاسيما أن القصيدة الحديثة بدأت تأخذ من المسرح واحداً من الأمور التي تحتاج إلى التواصل والاستمرارية في سرد الأحداث وعدم الانقطاع والوقفات ، وان كانت هذه القوافي موجودة إلا أنها تصبح قوافٍ داخلية))[١] ، إلا أنَّ هذه القوافي الموجودة في بعض نهايات الأسطر الشعرية داخل المقطع قد لا تعيق التواصل المعنوي الممتد والذي يجد فيه المتلقي استمرارية وتواصلاً رغم عدم وجود التدوير بين أسطر المقطع ، وهذا ما يتجسد في المقطع الآتي للمقطع السابق :

مساءٌ صغير على قرية مُهملة	**فعولن/فعولن/فعولن/فعو**
وعينان نائمتانْ	**فعولن/فعول/فعول**
أعودُ ثلاثينَ عاماً	**فعول/فعولن/فعولن**
وخمسَ حروب	**فعول/فعولن**
وأشهد أنَّ الزمانْ	**فعول/فعولن/فعول**
يخبِّئُ لي سنبلةْ	**فعول/فعولن/فعو**
يغني المغني	**فعولن/فعولن**
عن النار والغرباء	**فعولن/فعول/فعولن**
وكان المساء مساء [٢]	**فعولن/فعول/فعولن**

وهكذا نجد التواصل عبر السرد الغنائي ، إذ لا يمكن أن تتوقف عند شطر واحد وتقطع الجملة أو المقطع ، بل التواصل في القراءة مطلوبٌ لإتمام المعنى ، وكل هذا شكل آلية تسمح للإطالة عبر هذا السرد المتواصل في المقاطع .

---

(١) القصيدة العربية الحديثة: ١٧١ .

(٢) الديوان ، الأعمال الأولى : ٢٩٥/٢ ، ويمكن أن نجد مثل هذا في قصيدته (أحمد الزعتر) ، الديوان :٢٦٥/٢ و ٢٧١ .

٣- التدوير الكُلِّي :

لم يقتصر التدوير في مطولات محمود درويش على الأشكال السابقة ، بل يرد التدوير في جميع أنحاء القصيدة ليُشكّل نوعاً آخر مضافاً إلى هذه الأشكال ، والتدوير الكلي في قصائد محمود درويش يمكن أن يقترب من مصطلح القصيدة المدوّرة إلا أنّه لا يلتزم شكلاً معيناً ثابتاً في جميع مطولاته ، إنّما يرد نابعاً من المعنى أو التجربة الشعورية ، فالتدوير قد يرد نتيجة للصدق الفني الذي حتَّم على الشاعر بناء قصيدته على هذا الشكل ، والمقصود بالصدق الفني كما يورده طراد الكبيسي : ((هو بناء القصيدة كما عانى الشاعر تجربتها وأحسَّ تداعي الأفكار والموسيقى وانثيال الحوار داخل النفس بحيث تكاد تقول إنّه ليس من الصدق أن تجيء القصيدة على غير هذا المثال))[١] ، هذا فضلاً عن انه يصبحُ ضرورياً كأسلوب فني في القصيدة ، فـ ((التدوير الكلي ينحو على المستوى الشكلي منحىً دائرياً، إذ أنّ نظامها الشكلي والكتابية يحدده مستوى وطبيعة تدويره فيها)) [٢] ، وهو موجود في أكثر من مطولة من مطولاته ، إذ باستخدام مثل هذا التدوير يخلق لفضاء القصيدة حدوداً معينة ((تتكثف التجربة ، ويعمل الفعل الشعري داخل محيطها))[٣] .

وإذا كان من طبيعة التدوير أنّه يوفِّر الأرضية المناسبة للتواصل وعدم التقيد بنظام معين داخل أسطر القصيدة ، فالاسترسال في المعاني والسرد التفصيلي يصبحان أهم أشكال التعبير في القصائد ذات المنحى التدويري .

أمّا القصيدة المدوّرة فأغلب الأحيان ما تضحى إلا شكلاً منتهياً وجاهزاً ، و((يصبح محاولة أخرى لتقييد التجربة الشعرية وحصرها في ظل هذه الهندسة التي

---

(١) الغابة والفصول : ١٠٢ .

(٢) القصيدة العربية الحديثة : ١٧٠ .

(٣) المصدر نفسه والصفحة نفسها .

تصبح – غالباً – نمطاً يسير على نهجه الشعراء))[١] ، ورغم ما قد يصدق على كثير من القصائد ومنها مطولات درويش ، إلا انه لا يمكن تعميم هذا الحكم في القصيدة التي تلتزم التدوير منذ بدءها حتى نهايتها ، فالتدوير مع أنّه حاجة تعبيرية ، فانه قد يأخذ امتداده الطبيعي حتى نهاية القصيدة مع مراعاة الشاعر إلى ما قد يولّده التدوير المطوّل في ظل هذه القصائد الطوال خاصة ، من رتابة وملل لدى المتلقي .

وطبيعة المطولات المدورة لا تقتصر على شكل جاهز ومحدد ، وجعل التدوير قالباً يبعث على الرتابة والتعب لدى القارئ في بعض الأحيان ، إذ إن درويش بما خبره من موهبة وإتقان إيقاعي موسيقي يستطيع أن يُنغّمَ قصيدته ويعزفها وكأنها قطعة موسيقية انتظمت على يدي موسيقار متمرس ، وقد يجد القارئ في قصائد درويش التي تحمل صفة التدوير الكلي أو المدور صعوبة في متابعة القراءة قراءة مستمرة ، وهو عيب يحسب على القصيدة ذات التدوير المستمر والذي يأخذ مساحتها كلها أو أغلبها ، وقد أشار إلى ذلك الدكتور عز الدين إسماعيل بقوله : ((إن عيباً مثل ذلك التشكيل الموسيقي للجملة الشعري يأتي عادة من ناحيتين، أما من حيث طول النفس الذي نحتاج إليه لمتابعة الجملة حتى نهايتها وهو شيء قد يخرج عن حدود قدراتنا أو هو على الأقل قد يرهقنا ، وأما من حيث أن النفس الصوتي الواحد – أي الجملة الشعرية – قد يكون متضمناً أكثر من جملة ، أي أن المعنى يحتم التوقف ، في حين يحتم النفس الموسيقي الاستمرار)) [٢] .

إلا أن الشاعر بما خبره من تقنيات يحاول أن يبني قصائده ليس على وتيرة واحد بل هو في أغلب الأحيان يفيد من أساليب الفنون الأخرى – التقنيات – في قصائده ، مثل التنويع في إيقاع القصيدة من خلال استعمال أكثر من بحر عروضي

---

(١) في حداثة النص الشعري : ١٠٠ .

(٢) الشعر العربي المعاصر ، د . عز الدين إسماعيل : ١٠٥ .

واحد ،كما يستخدم البناء المقطعي داخل القصيدة مما يعطي فترات توقف بين مقطع وآخر ، كل هذه التقنيات أفاد منها الشاعر في تكوين قصائده وخاصة المطولات منها في ظل التدوير المطول ، ومن الأساليب التي يلجأ إليها الشاعر في القصيدة المدورة نفسها ، انه لا يلتزم التدوير في بعض قصيدته المدوّرة ، بل إن هذه الأسطر تأخذ شكلاً تسلسلياً منتظماً في ورودها مع الأسطر الغير مدورة أي بصورة تعاقبية داخل القصيدة ، مما يُولّد إيقاعاً منتظماً ومغايراً مع الأسطر الغير مدورة وهذا ما نجده مثلاً في قصيدته (حالة حصار) :

يقولُ لها : أيُّ زهرٍ تحبينهُ ؟ فعول/فعولن/فعولن/فعولن/فعو

فتقول : أحبُّ القُرُنْفُلَ ... أسْوَد ل/فعول/فعولن/فعول/فعولن

يقول : إلى أينَ تَمضينَ بي ، فعول/فعولن/فعولن/فعو

والقُرنفُل أسودْ ؟ لن/فعول/فعولن

تقولُ : إلى بُؤرةِ الضوء في داخلي فعول/فعولن/فعولن/فعولن/فعو

وتقول : وأبعدَ .. أبعدَ .. أبعَدْ .. ل/فعول/فعول/فعول/فعولن

. . .

[إلى الحبِّ] يا حُبُّ ، يا طائر الغيبِ ! فعولن/فعولن/فعولن/فعولن/ف

دَعنا من الأزرق الأبديّ وحُمّى الغياب عولن/فعولن/فعول/فعول/فعولن/فعول

تعال إلى مطبخي لنُعِدَّ العشاءَ معاً [١] فعول/فعولن/فعول/فعولن/فعول/فعو

فمن خلال ما تقدّم من هذه الحوارات المتعددة والمتكررة ، ورد التدوير بشكل هندسي منتظم ، مما ولّد إيقاعياً منتظماً من جانب ، وأعطى استمرارية في الحوار والسرد من جانب آخر مما أسهم في إطالة النص .

---

(١) حالة حصار (ديوان) ، محمود درويش : ٦١ – ٦٢ .

وإذا كان ورود مثل هذه الأسطر الشعرية الغير مدورة تسهم في التقليل من الرتابة التي قد تتولد من التدوير المطول ، فان الشاعر قد يلجأ في بعض قصائده المدورة إلى إيراد مقاطع غير مدورة ، مما يعطي فرصة التأمل من جانب وإراحة القارئ من جانب آخر ، وهذا ما نجده مثلاً في قصيدة (بيروت) التي تتصف بسرعة الإيقاع وتداعي الصور ، مما جعل الفكرة والإيقاع متوافقين حيث تتدفق الصور تدفقاً تلقائياً موصولاً مما يجعل النغم هو الآخر ينساب بشكل سريع ، ويمكن أن نجد هذا أيضاً في قصيدة (تلك صورتها وهذا انتحار العاشق) حيث يورد مقاطع صغيرة مغايرة لوزن القصيدة من بحر (الكامل) ، إذ ترد هذه المقاطع من بحر(الرمل) :

	والأرض تبدأ من يديه ، ومن زغاريد القرى البيضاء	مُتَفاعلن/مُتَفاعلن/مُتَفاعلن/مُتَفاعلن/مُتَفاع
	تبدأ من دفاتر صبيةٍ يتعلمونَ	لن/مُتَفاعلن/مُتَفاعلن/مُتَفاعلن
	الأبجدية فوق ألغام الحروب وخلف أبواب النهار :	مُتَفاعلن/مُتَفاعلن/مُتَفاعلن/مُتَفاعلن/مُتَفاعلن
المقطع الوارد في القصيدة المدورة على غير الوزن	**جاء وقت الانفجارْ**	فاعلات/فاعلاتْ
	وعلى السيف قمرْ	فعلاتن/فعلا
	وطني ليس جدار	فعلاتن/فعلن
	وأنا لستُ حُجر	فعلاتن/فعلن
استمرار التدوير والسياق	**والأرضُ تبدأ من يديه ومن نهايتها**	مُتْفاعلن/مُتَفاعلن/مُتَفاعلن/مُتَفا
	ويسأل : أين وقتي[1] **؟**	علن/مُتَفاعلان

ويلجأ محمود درويش في هذه القصيدة وغيرها من القصائد ذات التدوير الكلي إلى إيراد الأبيات المقفاة والتي تختلف في الطول أيضاً ، وهي تقنية سبقه إليها كل من أدونيس في قصيدته (هذا هو أسمي) وحسب الشيخ جعفر في قصائد مدورة عديدة وغيره من الشعراء .

---

(١) الديوان ، الأعمال الأولى : ٢/٢٢٠-٢٢١ .

والشاعر إذ يجعل من هذه الأبيات استرخاء وفسحة يسترخي فيها القارئ ويتحقق من الامتداد الشعري المدور ومن تدافعه العروضي وتشابك الجمل المثالية وتداخل الإضافات والنعوت والظروف[١] .

وتقوم هذه الأبيات – المقفاة – أيضاً ((بدور مهم في لمِّ شتات هذا الدفق الإيقاعي واحتضانه باعتبارها – أي الأبيات المقفاة – مصدات يتجمع فيها ذلك الفيض الموسيقي واللغوي من جهة ويقف عندها القارئ من جهة أخرى لتأمل استجابته لتأثير القسم السابق من القصيدة))[٢] ، ويمكن أن يلجأ الشاعر إلى تقنيات أخرى في سبيل التقليل من الرتابة التي قد تنشأ من هذا التدوير المطول .

بعد هذا نجد أن أثر التدوير الكلي في إطالة النص حاضراً من خلال ما يوفره من انسيابية وتواصل على طول القصيدة وهو بدوره يشد المتلقي عبر هذا التواصل ، ويشكل التدوير الكلي في القصيدة الواحدة أثراً في إطالة هذا القصائد ، إذ يمكن من خلال إحصاء هذه الأسطر المدورة في بعض القصائد تعطينا مدى أثر هذا التدوير من جانب واختلافه حسب السياق الوارد فيه من جانب آخر، وهذا ما نجده من خلال الجدول المبين أدناه لبعض القصائد ذات التدوير الكلي .

---

(١) ينظر : في حداثة النص الشعري : ١٠٥ .

(٢) المصدر نفسه والصفحة نفسها .

ت	اسم القصيدة	عدد الأسطر الكلية للقصيدة	عدد الأسطر المدورة	النسبة المئوية
١	تلك صورتها وهذا انتحار العاشق	٤٦٨	٣٢٠	%٦٨
٢	مديح الظل العالي	٩٥٥	٤٨٧	%٥١
٣	أحمد الزعتر	٢٥٩	١١٥	%٤٤
٤	قصيدة بيروت	٤٤٥	٣١٧	%٧١
٥	حالة حصار	٦٢٦	٣٤١	%٥٤

جدول يبين نسبة ورود التدوير في بعض المطولات

فالتدوير يختلف من مطولة لأخرى ، ولكن الملاحظ أن المطولات السردية يحضر التدوير فيها أكثر من المطولات التي يشيع فيها التعبير عبر الوصف وهذا واضح في قصيدة (أحمد الزعتر) مثلاً .

وأخيراً نجد أنّ التدوير قد أسهم – وان كان بصورة غير مباشرة – في إطالة القصائد وهو ما أتاح له أيضاً استخدام أكثر من تقنية أخرى في ظل التدوير لإثراء نصه الشعري من حوار وسرد وتكرار ومكاشفة واستعمل أيضاً الألفاظ الأكثر شيوعاً – في بعض الأحيان على ألسنة الناس وإضافة إلى إفادته من التراث الإنساني البدائي القديم (الأساطير – القصص والأشعار الغنائية والدينية) ويمكن أن تعتمد مطولاته أيضاً على المقارنة بين الأشياء الظاهرة للعيان والحسية التي يحسها الشاعر ، إذ يصبح – الشاعر– كاشفاً عن التناقضات التي تنتاب هذا العصر وما تؤول إليه .

بعد الوصول إلى خاتمة البحث عبر فصوله الثلاثة ، يمكن تسجيل أبرز النتائج التي توصل إليها البحث من خلال النقاط الآتية : :

- ❖ إنَّ مفهوم المطولة بقي محل خلاف لدى النّقاد العرب والغربيين قديماً وحديثاً على السواء ، وهذه التعددية في الرؤية النقدية نابعة من طبيعة هذه القصائد نفسها .
- ❖ أغلب شعر محمود درويش – ومنها مطولاته – يدور حول القضية الفلسطينية ، ولم يخرج عن هذا المضمون إلا في قصائد قليلة ، وإن كانت ترتبط بالمضمون العام لشعره .
- ❖ تأثر الشاعر بنماذج من الشعر العربي والعالمي ، وهو ما يتجلى في التوجه لكتابة مطولات شعرية ، لاسيما بعد خروجه من الأرض المحتلّة .
- ❖ طبيعة مطولات محمود درويش تختلف الواحدة عن الأخرى عبر مراحله الشعرية الممتدة ، مما سيشكّل تعدداً في التعابير الموظّفة ، وعدم الاقتصار على نمط تعبيري واحد .
- ❖ محاولة الشاعر في هذه المطولات الابتعاد عن التعبير المباشر والخطابية العالية التي امتازت بها مرحلته الأولية ، من خلال الإفادة من الفنون الأدبية الأخرى كفن الدراما والسينما والتصوير ، وغيرها ، مما أعطي شمولية وموضوعية أكثر لتجربته الشعرية .
- ❖ تمكّن الشاعر من معجمه اللغوي والموسيقى ، مما يشكّل ميزة تحسب له في شعره ، وانعكاسها على بناء القصيدة الطويلة ، والتي غالباً ما تؤثر في طبيعة تكون هذه القصائد والتي بدورها تؤثر في طبيعة التلقي ومحاولة شدّ المتلقي للعمل الشعري الطويل وعدم بث السأم والملل لدى القارئ عند قراءته لمثل هذه القصائد .
- ❖ طبيعة هذه القصائد تختلف الواحدة عن الأخرى في التركيب البنائي ، إلا أنّها تنحو أغلبها منحًى تركيبياً ، والذي يفيد بدوره من أكثر من لون تعبيري بنائي في تشكيل القصيدة .

- ❖ إفادة الشاعر من الفنون الأدبية الأخرى في بناء نصّه الشعري الطويل ، لاسيما فن السينما عبر المونتاج والتقطيع الصوري ، إذ لا تأتي القصيدة قطعة واحدة ، بل تأخذ أكثر من صورة عبر البناء المقطعي المتعدد ، مما سيشكّل توجهاً جديداً متميزاً في نظم قصائده الطويلة .
- ❖ أثر الواقع الذي يعيشه الشاعر في تكوّين نصّه الشعري أولاً وإطالته ثانياً ، فطبيعة هذا الواقع تحيل إلى الألم والمعاناة التي واجهها الشاعر في الداخل والخارج ، كلُّ هذا شكّل باعثاً في إطالة القصيدة الدرويشيّة من خلال تفريغ الشحنات الوجدانية التي تختزل ذاكرة الشاعر .
- ❖ تميز تجربة الشاعر ووصولها إلى مرحلة النضج الفني والفكري ، مما شكّل محوراً آخر في تجربته الشعرية وباعثاً على إطالة بعض القصائد التي تنحو هذا المنحى .
- ❖ إفادة الشاعر من فن السرد في تشكيل مطولات سردية ، وهو متأتٍ من طبيعة الواقع الذي عاشه ويعيشه في الداخل والخارج وما تختزله الذاكرة من ذكريات مؤلمة .
- ❖ توظيف عدد من السمات الفنيّة في تكوين نصّه الشعري الطويل منها التكرار ، والذي يعطي بدوره أكثر من وظيفة في القصيدة الطويلة ، منها وظيفة تأكيدية ووظيفة بنائية داخل النصِّ الطويل نفسه ووظيفة إيقاعية عبر ترديد هذه المكرارات لأكثر من مرة .
- ❖ التدوير بعدّه سمة فنية موجودة في شعر محمود درويش يشكّل سمة مولّدة للإطالة ، من خلال إفساح المجال للشاعر في الاسترسال السردي وعدم النيّة في التوقف عند نهاية السطر الشعري .
- ❖ اختلاف في طول هذه المطولات ، إذ نجد أنَّ هذه القصائد قد تشكّل لوحدها ديواناً كاملا ومستقلاً في أغلب الأحيان مما سيلاحظ على الطول الذي تمتاز بها هذه القصائد ، في حين نجد قصائد ليس مثل سابقتها في الطول، وهي ترد في أغلب الأحيان ضمن الديوان الواحد المتكوّن من عدة قصائد .

أولاً: الكتب العربية والمترجمة

- آليات السرد في الشعر العربي المعاصر ، د . عبد الناصر هلال ، مركز الحضارة العربية ، القاهرة ، ط١ ، ٢٠٠٦ .
- أبحاث في الشعر العربي ، د . يونس السامرائي ، بيت الحكمة ، جامعة بغداد ، ط١ ، ١٩٨٩ .
- إبراهيم عبد القادر المازني ، الشعر غاياته ووسائطه (دراسة وتحليل) ، د . مدحت الجيار ، دار الصحوة ، ط٢ ، ١٩٨٦ .
- الإبهام في شعر الحداثة ، د . عبد الرحمن القعود ، عالم المعرفة ، الكويت ، ط١ ، ٢٠٠٢ .
- الاتجاه النفسي في نقد الشعر العربي ، د . عبد القادر فيدوح ، دار صفاء للنشر والتوزيع ، الأردن ، ط١ ، ٢٠١٠ .
- اتجاهات الشعر العربي المعاصر ، د . إحسان عباس ، عالم المعرفة ، الكويت ، ط٢، ١٩٧٨ .
- الاتجاهات والحركات في الشعر العربي الحديث ، د . سلمى الخضراء الجيوسي ، ترجمة : د . عبد الواحد لؤلؤة ، مركز دراسات الوحدة العربية ، بيروت ، ط٢ ، ٢٠٠٧ .
- الأثر التوراتي في شعر محمود درويش ، د . عمر أحمد الربيحات ، دار اليازوري العلمية للنشر والتوزيع ، الأردن ، ط١ ، ٢٠٠٦ .
- أثر الفكر اليساري في الشعر الفلسطيني ، د . رقية زيدان ، دار الهدى ، حيفا، فلسطين ، ط١ ، ٢٠٠٩ .
- أدباء معاصرون ، رجاء النقاش ، دار الحرية للطباعة والنشر ، بغداد ، ط١ ، ١٩٧٢ .
- الأدب التكاملي ، عبد الجبار داود البصري ، مطبعة الجمهورية ، بغداد ، ١٩٧٠ .

- الأدب المقارن ، د . محمد غنيمي هلال ، دار العودة ودار الثقافة ، بيروت ، ط٥ ، د .ن .
- الأدب وخطاب النقد ، د . عبد السلام المسدّي ، دار الكتاب الجديدة ، بيروت ، ط١ ، ٢٠٠٤ .
- الأدب وقضايا العصر ، مجموعة مقالات نقدية ، ترجمة : عادل العامل ، دار الرشيد للنشر ، بغداد ، ١٩٨١ .
- ادغار ألن بو القصصي والشاعر ، فنسنت بورانيللي ، ترجمة : عبد الحميد حمدي ، مراجعة : أحمد خاكي ، دار النشر للجامعات المصرية ، القاهرة ، ط١، د . ن .
- أساليب الشعرية المعاصرة ، صلاح فضل ، دار الآداب ، ط١ ، ١٩٩٥ .
- استرداد المعنى(دراسة في أدب الحداثة) ، عبد العزيز إبراهيم ، دار الشؤون الثقافية العامة ، بغداد ، ط١ ، ٢٠٠٦ .
- الأسس الجمالية في النقد العربي (عرض وتفسير ومقارنة) ، د . عز الدين إسماعيل ، دار الفكر العربي ، بيروت ، ط٣ ، ١٩٧٤ .
- الأسس النفسية للإبداع الفني – في الشعر خاصة ، د . مصطفى سويف ، دار المعارف ، مصر ، ط٣ ، ١٩٥٩ .
- الأسطورة المحورية في الشعر العربي المعاصر ، مختار علي أبو غالي ، الهيئة المصرية للكتاب ، القاهرة ، ط١ ، ٢٠٠٦ .
- الأسطورة في شعر السياب ، عبد الرضا علي ، منشورات وزارة الثقافة والفنون ، العراق ، ١٩٧٨ .
- الأسلوب والأسلوبية ، د . عبد السلام المسدّي ، دار الكتاب الجديد المتحدة ، بيروت ، ط٥ ، ٢٠٠٦ .
- إشكالية الحداثة في الشعر العربي المعاصر ، د . ستار عبد الله ، رند للطباعة والنشر والتوزيع ، دمشق ، ط١ ، ٢٠١٠ .

- الأصمعيات ، أبي سعيد عبد الملك بن قريب بن عبد الملك الأصمعي (ت ٢١٦ هـ) ، تحقيق : أحمد محمد شاكر وعبد السلام محمد هارون ، دار المعارف ، مصر ، ط٢ ، ١٩٦٤ .
- أصول أدب الحداثة ، مايكل . هـ . ليفنسن ، ترجمة : يوسف عبد المسيح ثروة ، مراجعة : د . فائز جعفر ، دار الشؤون الثقافية العامة ، بغداد ، ط١ ، ١٩٩٢ .
- الأصول الدرامية في الشعر العربي ، د . جلال الخياط ، دار الرشيد للنشر ، بغداد ، ط١ ، ١٩٨٢ .
- إضاءة النص ، اعتدال عثمان ، دار الحداثة للطباعة والنشر ، بيروت ، ط١ ، ١٩٨٨
- الأعمال الشعرية (هذا هو اسمي وقصائد أخرى) ، أدونيس ، دار المدى ، دمشق ، ١٩٩٦
- بدر شاكر السيّاب (حياته وشعره) ، د . إحسان عباس ، المؤسسة العربية للدراسات والنشر ، بيروت ، ط٦ ، ١٩٩٢ .
- البناء الفني في الرواية العربية في العراق (الوصف وبناء المكان)، د . شجاع مسلم العاني ، دار الشؤون الثقافية العامة ، بغداد ، ط١ ، ٢٠٠٠ .
- البناء الفني في القصيدة الجديدة ، د . سلمان علوان العبيدي ، عالم الكتب الحديث ، أربد ، الأردن ، ط١ ، ٢٠١١ .
- بناء القصيدة الفني في النقد العربي القديم والمعاصر ، مرشد الزبيدي ، دار الشؤون الثقافية العامة ، بغداد ، ط١، ١٩٩٤ .
- بناء القصيدة في النقد العربي القديم ، د . يوسف بكّار ، دار الأندلس ، بيروت ، ط٣ ، ١٩٨٦ .
- بنية القصيدة في شعر أدونيس ، د . علي الشرع ، منشورات اتحاد الكتاب العرب ، دمشق ، ط١ ، ١٩٨٧ .

- بنية النص السردي ، د . حميد الحمداني ، المركز الثقافي للطباعة والنشر والتوزيع ، بيروت ، ط٣ ، ٢٠٠٠ .
- ت . س . اليوت ، الشاعر والناقد ، ف . م . ماثيون ، ترجمة : د . احسان عباس ، بيروت ، ١٩٦٥ .
- التجديد في الشعر الحديث ، د . يوسف عز الدين ، دار المدى ، بيروت ، ط١ ، ٢٠٠٧.
- تحليل النص الشعري ، بنية القصيدة ، يوري لوتمان ، ترجمة : د . محمد مفتاح ، دار المعارف ، القاهرة ، ط١ ، ١٩٩٥ .
- تداخل الفنون في القصيدة العراقية الحديثة ، كريم شغيدل ، دار الشؤون الثقافية العامة ، بغداد ، ط١، ٢٠٠٧ .
- تطور الشعر العربي الحديث في العراق ، د . علي عباس علوان ، منشورات وزارة الإعلام ، العراق ، ١٩٧٥ .
- التفسير النفسي للأدب ، د . عز الدين اسماعيل ، دار العودة ، بيروت ، ط٤ ، ١٩٨٨ .
- تقنيات السرد الروائي في ضوء المنهج البنيوي ، يمنى العيد ، دار الفارابي ، ط١ ، ١٩٩٠ .
- الثابت والمتحول (بحث في الإبداع والإتباع عند العرب) ، أدونيس ، دار الساقي ، بيروت ، ط٩ ، ٢٠٠٦
- جاستون باشلار (جماليات الصورة) ، د . غادة الإمام ، التنوير للطباعة والنشر والتوزيع ، بيروت ، ط١ ، ٢٠١٠ .
- جدارية محمود درويش (ديوان) ، محمود درويش ، رياض الريس للكتب والنشر ، بيروت ، ط٣ ، ٢٠٠٩ .
- جماليات الحرية في الشعر ، د . صلاح فضل ، أطلس للنشر والإنتاج الإعلامي ، القاهرة ، ط١ ، ٢٠٠٥ .

- جماليات القصيدة المعاصرة ، د . طه وادي ، الشركة المصرية العالمية للنشر ، القاهرة ، ط١ ، ٢٠٠٠ .
- جماليات الموت في شعر محمود درويش ، عبد السلام المساوي ، دار الساقي ، بيروت ، ط١ ، ٢٠٠٩ .
- جمهرة أشعار العرب ، أبو زيد القرشي ، تحقيق : علي محمد البجاوي ، دار النهضة ، مصر ، ط١ ، ١٩٦٧ .
- حالة حصار (ديوان) محمود درويش ، رياض الريس للكتب والنشر ، ط٣ ، ٢٠٠٩ .
- حدود السرد ، جيرار جينيت ، ترجمة : بن عيس بو حمالة ، اتحاد كتاب المغرب ، الرباط ، ط٢ ، ١٩٩٢ .
- الحركة الشعرية في فلسطين المحتلّة (منذ عام ١٩٤٨ حتّى ١٩٧٥ – دراسة نقدية) ، د . صالح أبو أصبع ، المؤسسة العربية للدراسات والنشر ، بيروت ، ط١ ، ١٩٧٩ .
- حياتي ، صلاح عبد الصبور ، دار العودة ، بيروت ، ط١ ، ١٩٦٩ .
- الحيوان ، الجاحظ (ت ٢٥٥ هـ) ، تحقيق : عبد السلام محمد هارون ، دار المعارف ، مصر ، ١٩٣٨.
- الخطاب الأدبي ورهانات التأويل ، د . نعمان بوقرّة ، عالم الكتب الحديث ، اربد ، الأردن ، ط١ ، ٢٠١٢ .
- الخطاب الشعري عند محمود درويش (دراسة أسلوبية) ، د . صلاح زكي أبو حميدة ، غزّة ، فلسطين ، ط١ ، ٢٠٠٠ .
- خلف عربة الشعر (دراسات في الشعر العربي المعاصر) ، ثائر زين الدين ، منشورات اتحاد الكتاب العرب ، دمشق ، ط١ ، ٢٠٠٦ .
- الخيال ومفهوماته ووظائفه ، د . عاطف جودة نصر ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، مصر ، ط١ ،١٩٨٤ .

- دراسات في الأدب العربي ، غوستاف غريناوم ، ترجمة : د . إحسان عباس وآخرين ، منشورات مكتبة الحياة ، ط١ ، ١٩٥٩ .
- دراسات في الأدب والفكر ، حسين مرة ، دار الفارابي ، بيروت ، ط١ ، ١٩٩٣ .
- دراسات في نقد الشعر ، الياس خوري ، المؤسسة العربية للأبحاث والدراسات ، بيروت ، ط٣ ، ١٩٨٣ . .
- دليل الدراسات الأسلوبية ، جوزيف ميشال ، المؤسسة الجامعية للطباعة والنشر ، بيروت ، ١٩٩٢ .
- دور الأدب في الوعي القومي (بحوث ومناقشات الندوة الفكرية) ، مركز دراسات الوحدة العربية ، بيروت ، ط١ ، ١٩٨٠ .
- دير الملاك (دراسة نقدية للظواهر الفنية في الشعر العراقي المعاصر) ، د . محسن اطيمش ، دار الرشيد للنشر ، بغداد ، ط١ ، ١٩٨٢ .
- الديوان ، الأعمال الكاملة (٣ أجزاء) ، محمود درويش ، رياض الريس للكتب والنشر ، بيروت ، ط٢ ، ٢٠٠٩ .
- الذات الشاعرة في شعر الحداثة ، د . عبد الواسع الحميري ، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع ، بيروت ، ط١، ١٩٩٩ .
- رماد الشعر (دراسة في البنية الموضوعية والفنية للشعر الوجداني الحديث في العراق) ، د . عبد الكريم راضي جعفر ، دار الشؤون الثقافية ، بغداد ، ط١، ١٩٩٨ .
- الرؤية الرومانسية للمصير الإنساني لدى الشاعر العربي الحديث ، د . طلعت عبد العزيز ، الهيئة المصرية للكتاب ، القاهرة ، ط١ ، ١٩٨١ .
- زمن الشعر ، أدونيس ، دار العودة ، بيروت ، ط١ ، ١٩٧٣ .
- زيتونة المنفى (دراسات في شعر محمود درويش) ، مجموعة من الكتّاب ، المؤسسة العربية للدراسات والنشر ، بيروت ، ط١، ١٩٩٨ .

- سـايكولوجية الشـعر ومقـالات أخـرى ، نـازك الملائكـة ، دار الشـؤون الثقافيـة العامة ، بغداد ، ط١ ، ١٩٩٣ .
- سر الفصاحة ، ابن سنان الخفاجي (ت٤٦٦ هـ) ، شرح وتصحيح : عبد المتعـال الصـعيدي ، مكتبـة ومطبعـة محمـد علـي صـبيح وأولاده ، القـاهرة ، ١٩٥٣ .
- السردي في الشعر العربي الحديث ، فتحي نصري ، الشركة التونسية للتوزيع ، تونس ، ط١ ، ٢٠٠٦ .
- السردية العربية ، بحث في البنية السردية للموروث الحكائي العربي ، د . عبد الله إبراهيم ، المركز الثقافي العربي ، بيروت ، ط١ ،١٩٩٢ .
- شرح القصائد السبع الطوال الجاهليات ،أبي بكر ابن الانباري(ت ٣٢٨ هـ) ، تحقيق وتعليق : عبد السلام محمد هارون ، دار المعارف ، مصر ، ط١ ، ١٩٦٣ .
- شعر الحداثة ، فاضل ثامر ، دار المدى ، بغداد ، ط١ ، ٢٠١٢ .
- الشـعر العربـي الحـديث ، مجموعـة مـن المـؤلفين ، أعمـال النـدوة الرئيسـية لمهرجان القرين الثقافي الثاني عشر ، الكويت ، ٢٠٠٥ .
- الشـعر العربـي المعاصـر ، يوسـف سـامي اليوسـف ، منشـورات اتحـاد الكتّـاب العرب ، دمشق ، ط١ ،١٩٨٥ .
- الشعر العربي المعاصر (قضاياه وظواهره الفنية والمعنوية) ، د . عز الدين إسماعيل ، دار العودة ، بيروت ، ط٣ ، ١٩٨١ .
- الشـعر الفلسـطيني الحـديث ، خالـد علـي مصـطفى ، دار الحريـة للطباعـة ، بغداد ، ط١ ، ١٩٧٨ .
- الشعر كيف نفهمه ونتذوقه ، إليزابيث درو ، ترجمة : إبراهيم الشوش ، بيروت ، ١٩٦١ .
- شعرنا الحديث إلى أين ، غالي شكري ، دار الأفاق الجديدة ، بيروت ، ط٢ ، ١٩٧٨ .

- الشعر والأسطورة ، موسى زناد سهيل ، دار الشؤون الثقافية العامة ، بغداد ، ط١، ٢٠٠٨ .
- الشعر والتجربة ، ارشيبالد مكليش ، ترجمة : سلمى الخضراء الجيوسي ، بيروت ، ١٩٦٣
- الشعر والثورة (مختارات من الأبحاث المقدّمة لمهرجان المربد الثالث) ، مجموعة من المؤلفين ، منشورات وزارة الإعلام ، بغداد ، ط١ ، ١٩٧٥
- الشعر والزمن ، جلال الخياط ، دار الحرية للطباعة ، بغداد ، ط١ ، د .ن
- الشعر والشعراء ، ابن قتيبة (٢٧٦ هـ) ، تحقيق : أحمد محمد شاكر ، القاهرة ، ط ٢ ، ١٩٦٦ .
- شعرية التأليف (بنية النص الفني وأنماط الشكل التأليفي) ، بوريس اوسبنسكي ، ترجمة : سعيد الغانمي و ناصر حلاوي ، المجلس الأعلى للثقافة ، ١٩٩٩ .
- الشمعة والمصباح (دراسات وبحوث في الشعر والنقد) ، د . عبد الكريم راضي جعفر ، دار الشؤون الثقافية العامة ، بغداد ، ط١ ، ٢٠١١ .
- الصوت الآخر (الجوهر الحواري للخطاب الأدبي) ، فاضل ثامر ، دار الشؤون الثقافية العامة ، بغداد ، ط١ ، ١٩٩٢ .
- الصورة في شعر الرواد ، د . علياء سعدي ، دار الشؤون الثقافية العامة ، بغداد ، ط١ ، ٢٠١١ .
- الصوفية والسوريالية ، أدونيس ، دار الساقي ، بيروت ، ط٤ ، ٢٠١٠ .
- ضرورة الفن ، أرنست فيشر ، ترجمة : أسعد حليم ، الهيئة المصرية العامة للتأليف والترجمة والنشر ، القاهرة ، ط١ ،١٩٧١ .
- طائر الوجد (دراسة تطبيقية في بنية النص الشعري العربي الحديث ، سعدي يوسف أنموذجاً) ، د . عبد القادر جبار ، دار الشؤون الثقافية العامة ، بغداد ، ط١ ، ٢٠١٠ .

- طبقات فحول الشعراء ، ابن سلام الجمحي (ت ٢٣١ هـ) ، تحقيق : محمود محمد شاكر ، القاهرة ، ط٢ ، ١٩٧٤.
- العروض والقافية ، د . عبد الرضا علي ، دار الكتب للطباعة والنشر ، الموصل ، العراق ، ط ١ ، ١٩٨٩ .
- علم النفس والأدب ، سامي الدروبي ، دار المعارف ، مصر ، ط١، ١٩٧١ .
- العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده ، ابن رشيق القيرواني (ت ٤٥٦ هـ) ، تحقيق : محمد محيي الدين عبد الحميد ، دار الجيل ، بيروت ، ط٤ ، ١٩٧٢.
- العنوان وسيميوطيقيا الاتصال الأدبي ، محمد فكري الجزار ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، القاهرة ، ١٩٩٨ .
- الغابة والفصول ، طراد الكبيسي ، دار الرشيد للنشر ، بغداد ، ط١ ،١٩٧٩
- غواية التجريب الشعري عند جيل السبعينيات في العراق ، مناف جلال الموسوي ، دار الشؤون الثقافية العامة ، بغداد ، ط١، ٢٠١٢ .
- الفلسفة أنواعها ومشكلاتها ، ميد هنتر ، ترجمة : فؤاد زكريا ، مكتبة الأنجلو المصرية ، مصر ، ط٧ ، ١٩٩٦ .
- فن الشعر ، أرسطو طاليس ، ترجمة وشرح وتحقيق : عبد الرحمن بدوي ، دار الثقافة ، بيروت ، ط٢ ،١٩٧٣ .
- فن الشعر ، هوراس ، ترجمة : لويس عوض ، مكتبة النهضة المصرية ، القاهرة ، ١٩٤٧ .
- فن الشعر الملحمي ومظاهره عند العرب ، أحمد أبو حاقة ، منشورات دار الشرق الجديد ، ط١ ، ١٩٩٦ .
- في الأدب الفلسفي ، محمد شفيق ، مؤسسة نوفل للطباعة ، بيروت ، ط١ ، ١٩٨٠ .
- في البنية الإيقاعية للشعر العربي ، د . كمال أبو ديب ، دار الشؤون الثقافية العامة ، بغداد ، ط٣ ، ١٩٨٧ .

- في بنية الشعر العربي المعاصر ، محمد لطفي اليوسيفي ، سراس للطباعة والنشر ، البحرين ، ١٩٨٥ .
- في حداثة النص الشعري ، د . علي جعفر العلاق ، دار الشؤون الثقافية العامة ، بغداد ، ط١، ١٩٩٠ .
- في الشعرية ، كمال أبو ديب ، مؤسسة الأبحاث العربية ، بيروت ، ١٩٨٧.
- في معرفة النص ، يمنى العيد ، منشورات دار الآفاق الجديدة ، بيروت ، ط٣ ، ١٩٨٥ .
- قراءة في الأدب والنقد ، د . شجاع مسلم العاني ، منشورات اتحاد الكتاب العرب ، دمشق ، ط١ ، ١٩٩٩.
- القصيدة الحديثة بين البنية الدلالية والبنية الإيقاعية ، د . محمد صابر عبيد ، منشورات اتحاد الكتاب العرب ، دمشق ، ط١ ، ٢٠٠١ .
- قضايا حول الأدب ، عبده بدوي ، الكويت ، ط١ ،١٩٨٦.
- قضايا الشعر المعاصر ، نازك الملائكة ، مكتبة النهضة ، بغداد ، ط٢ ، ١٩٦٥ .
- قضية الأرض في شعر محمود درويش ، عبد الكريم حسن ، دمشق ، ط١ ، ١٩٧٥ .
- القمح والعوسج ، عبد الجبار داود البصري ، دار الجمهورية ، بغداد ، ط١ ، ١٩٧٠ .
- كتاب الصناعتين (الكتابة والشعر) ، أبو هلال العسكري (ت ٣٩٥ هـ) ، تحقيق : علي محمد البجاوي ومحمد أبو الفضل إبراهيم ، دار إحياء الكتب العربية ، القاهرة ، ط١ ، ١٩٥٢ .
- كزهر اللوز أو أبعد (ديوان) ، محمود درويش ، رياض الريس للكتب والنشر ، بيروت ، ط١ ،٢٠٠٥ .
- لا أريد لهذه القصيدة أن تنتهي (ديوان) ، محمود درويش ، رياض الريس للكتب والنشر ، بيروت ، ط١ ، ٢٠٠٩ .

- لسان العرب ، ابن منظور (ت ٧١١ هـ) ، دار صادر ، بيروت ، ١٩٥٦
- لغة الشعر العربي الحديث ، د . السعيد الورقي ، دار النهضة العربية للطباعة والنشر ، بيروت ، ط٣ ، ١٩٨٤ .
- لغة الشعر العراقي المعاصر ، عمران خضير حميد الكبيسي ، وكالة المطبوعات ، الكويت ، ط١ ، ١٩٨٢ .
- لغة الشعر عند الجواهري ، د . علي ناصر غالب ، دار الحامد للنشر والتوزيع ، الأردن ، ط١، ٢٠٠٨ .
- اللغة في الأدب الحديث (الحداثة والتجريب) ، جاكوب كورك ، ترجمة : ليون يوسف وعزيز عمانوئيل ، دار الحرية للطباعة ، بغداد ، ١٩٨٩ .
- لماذا تركت الحصان وحيداً (ديوان) ، محمود درويش ، رياض الريس للكتب والنشر ، بيروت ، ط٤ ، ٢٠٠٩ .
- ما لا تؤديه الصفة ، حاتم الصكر ، دار كتابات ، بيروت ، ط١ ، ١٩٩٣ ، .
- مجنون التراب (دراسة في شعر وفكر محمود درويش) ، شاكر النابلسي ، المؤسسة العربية للدراسات والنشر ، بيروت ، ط١ ، ١٩٨٧ .
- محمود درويش (شاعر الأرض المحتلة) ، رجاء النقّاش ، المؤسسة العربية للدراسات والنشر ، بيروت ، ط٣ ، ١٩٧٢ .
- محمود درويش (الغريب يقع على نفسه) ، عبده وازن ، رياض الريس للكتب والنشر ، بيروت ، ط١ ، ٢٠٠٦ .
- محمود درويش (الكتابة أمام الموت، الكتابة أمام الوطن) ، كريم عبيد ، دار كيوان ، دمشق ، ط١ ، ٢٠١١ .
- محمود درويش ، المختلف الحقيقي (دراسات وشهادات) مجموعة من الكتّاب ، ط١ ، دار الشروق ، الأردن ، ١٩٩٩ .
- مدارات نقدية (في إشكالية النقد والحداثة والإبداع) ، فاضل ثامر ، دار الشؤون الثقافية العامة ، بغداد ، ط١ ، ١٩٨٧ .

- مـدخل لجـامع الـنص ، جيـرار جينيـت ، ترجمـة : عبـد الـرحمن أيـوب ، دار الشؤون الثقافية العامة ، بغداد ، د . ن .
- المرايـا المحدّبـة (مـن البنيويـة الـى التفكيـك ، د . عبـد العزيـز حمـوده ، عـالم المعرفة ، الكويت ، ط١ ، ١٩٧٨ .
- مرايـا المعنـى الشـعري (أشـكال الأداء فـي الشـعرية العربيـة مـن قصـيدة العمـود الـى القصـيدة التفاعليـة) ، د . رحمـان غركـان ، دار صـفاء للنشـر والتوزيـع ، الأردن ، ط ١ ، ٢٠١٢ .
- مرايـا نرسـيس ، حـاتم الصـكر ، المؤسسـة الجامعيـة للدراسـات والنشـروالتوزيع ، بيروت ، ط١ ، ١٩٩٩ .
- مسألة الشعر والملحمة الدرويشية ، أفنان القاسم ، عالم الكتب ، بيروت ، ط١ ، ١٩٨٧ .
- معالم جديدة في أدبنا المعاصر ، فاضل ثامر ، بغداد ، ط١ ،١٩٧٥ .
- معجـم المصـطلحات الأدبيـة المعاصـرة ، سـعيد علـوش ، عـرض وتقـديم وترجمـة : دار الكتاب اللبناني ، بيروت ، د . ن .
- معجم المصطلحات العربية في اللغة والأدب ، مجدي وهبة وكامل المهندس ، مكتبة لبنان ، ط ٢ ، ١٩٨٤ .
- المعنـى والعـدم (بحـث فـي فلسـفة المعنـى) ، محمـد الزايـد ، بيـروت ، ط١ ، ١٩٧٥ .
- مفـاهيم نقديـة ، رينيـه ويلـك ، ترجمـة : د . محمـد عصـفور ، عـالم المعرفـة ، الكويت ، ط١ ، ١٩٨٧ .
- – المفضـليات ، المفضـل بـن محمـد بـن يعلـى الضـبي ، تحقيـق وشـرح : أحمـد محمـد شـاكر وعبـد السـلام محمـد هـارون ، ط٦ ، دار المعـارف ، مصـر ، ١٩٦٤ .
- مفهـوم الشـعر (دراسـة فـي التـراث النقـدي) ، د . جـابر عصـفور ، المركـز العربي للثقافة والعلوم ، ١٩٨٢ .

- مفهوم الشعر عند رواد الشعر العربي الحر ، د . فاتح علاق ، منشورات اتحاد الكتاب العرب ، دمشق ، ط١ ، ٢٠٠٥ .
- مقدمة للشعر العربي ، أدونيس ، دار الساقي ، بيروت ، ٢٠٠٩ .
- مقدمة في النقد الأدبي ، د . علي جواد الطاهر ، المؤسسة العربية للدراسات والنشر ، بيروت ط٢ ، ١٩٨٣ .
- منهاج البلغاء وسراج الأدباء ، حازم القرطاجني ، تقديم وتحقيق : محمد الحبيب ابن الخوجة ، دار الغرب الإسلامي ، بيروت ، ط٢ ،١٩٨١ .
- مواجهات الصوت القادم (دراسة في شعر السبعينات) ، حاتم الصكر ، دار الشؤون الثقافية العامة ، بغداد ، ط ١ ، ١٩٨٦ .
- موسوعة علم النفس ، أسعد رزوق ، المؤسسة العربية للدراسات والنشر ، بيروت ، ط٢ ، ١٩٧٩ .
- المونتاج الشعري في القصيدة العربية المعاصرة ، د . حمد محمود الدوخي ، منشورات اتحاد الكتاب العرب ، دمشق ، ط١ ، ٢٠٠٩ .
- نظرية الأدب ، أوستن وارين ، رينيه ويلك ، ترجمة : محيي الدين صبحي ، مراجعة : د . حسام الدين الخطيب ، مطبعة خالد الطرابيشي ، ط٣ ، ١٩٧٣ .
- نظرية الأدب ، مجموعة من الباحثين السوفيت ، ترجمة : د . جميل نصيف التكريتي ، دار الرشيد للنشر ، بغداد ، ط١ ، ١٩٨٠ .
- النفخ في الرماد (دراسة نقدية) ، د . عبد الواحد لؤلؤة ، دار الرشيد للنشر ، بغداد ، ط١ ،١٩٨٢ .
- النقد الأدبي الحديث ، د . محمد غنيمي هلال ، دار الثقافة ودار العودة ، بيروت ، ١٩٧٣ .
- النقد الأدبي الحديث (منطلقات وتطبيقات) ، د . فائق مصطفى ، و . د . عبد الرضا علي ، دار الكتب للطباعة والنشر ، الموصل ، العراق ، ٢٠٠٠

- نقد الشعر في المنظور النفسي ، د . ريكان إبراهيم ، دار الشؤون الثقافية العامة ، بغداد ، ط ١ ، ١٩٨٩ .
- هاجس الخلود في الشعر العربي حتّى العصر الأموي ، د . عبد الرزاق خليفة ، دار الشؤون الثقافية العامة ، بغداد ، ط١ ، ٢٠٠١ .
- هذا هو السياب ، مدني صالح ، دار الرشيد للنشر ، بغداد ، ط١ ، ١٩٨١ .
- هكذا تكلّم محمود درويش ، مجموعة من الكتاب ، مركز دراسات الوحدة العربية ، بيروت ، ط١ ، ٢٠٠٩ .

ثانياً : الرسائل الجامعية:

- البنيات الأسلوبية في مطولات الشعر العربي الحديث ، كمال عبد الرزاق صالح العجيلي ، أطروحة دكتوراه – جامعة بغداد ، كلية الآداب ، ١٩٩٥ .
- البنية السردية في شعر محمود درويش (١٩٦٤ – ١٩٩٤) ، عنقاء مروان عبد الجبار (رسالة ماجستير) ، جامعة بغداد ، كلية التربية للبنات ، ١٩٩٩
- بنية اللغة الشعرية (دراسة في شعر محمود درويش) ، أوراد محمد كاظم ، رسالة ماجستير جامعة بغداد ، كلية التربية للبنات ، ٢٠٠٠ .
- التكرار في الشعر العربي قبل الإسلام ، أنواعه ودلالاته ، آلاء حسين داود الشرع ، رسالة ماجستير ، جامعة بغداد ، كلية التربية للبنات ، ١٩٨٨ .
- الشعر الفلسطيني المعاصر داخل الأرض المحتلّة ١٩٩٠ ، ٢٠٠٠ م ، زاهر محمد عبد القادر الجوهر ، أطروحة دكتوراه ، جامعة بغداد ، كلية الآداب ، ٢٠٠٢ .
- عنوان القصيدة في شعر محمود درويش – دراسة سيميائية ، جاسم محمد جاسم خلف ، جامعة الموصل ، كلية التربية ، ٢٠٠١ .
- محمود درويش في مرآة النقد العربي المعاصر ، كريم عبيد ، رسالة ماجستير ، جامعة دمشق ، كلية الآداب ، ٢٠٠٥ .

•المطولات في الشعر العراقي الحديث ١٩٤٥ ، ١٩٧٠ ، أريج كنعان حمودي ، رسالة ماجستير ، جامعة بغداد ، كلية التربية للبنات ، ١٩٩٩ .

ثالثاً: الدوريات والبحوث

•بنية الرواية والفلم (رؤية نقدية في التناظر السردي) ، عبد الله ابراهيم ، مجلة آفاق عربية ، ع ٤ ، ١٩٩٣ .
•تحولات المضامين الفكرية في الخطاب الشعري المعاصر ، فريد البيدق (بحث) ، شبكة ضفاف لعلم اللغة العربية .
•حسب الشيخ جعفر ، سيادة الموقف الدرامي ، أحمد عز الدين ، الأقلام ، عدد ٢ ، ١٩٩٧ .
•السرد في القصيدة الغنائية ، شجاع مسلم العاني ، الأقلام ، عدد (٤ – ٥) ، نيسان ، أيار ، ١٩٩٤ .
•السيميوطيقا والعنونة ، جميل حمداوي ، مجلة عالم الفكر ، مج ٢٥ ، ع ٣ ، ١٩٩٧ .
•شعرية عنوان كتاب الساق على الساق في ماهو الفارياق ، الهادي المطوي ، مجلة عالم الفكر ، مج ٢٨ ، ع ١ – ١٩٩٩
•صورة النكبة في شعر محمود درويش ، محمد فؤاد ديب السلطان ، (بحث) ، مجلة الجامعة الإسلامية ، مجلد ١٠ ، عدد ١ ، غزة ، فلسطين ، ٢٠٠٢
•قراءة نقدية في جدارية محمود درويش ، فاضل عبد الأمير شريف (بحث) ، مجلة الآداب ، جامعة بغداد ، عدد ٨٨ ، ٢٠٠٨ .
•اللغة والتشكيل في جدارية محمود درويش ، د . عالية محمود صالح ، (بحث) ، مجلة جامعة دمشق ، مجلد ٢٦ ، عدد ٣ – ٤ ، ٢٠١٠ .
•لهم الليل والنهار لي ، محمود درويش ، (مقال) ، مجلة الأدب ، عدد ٤ ، بيروت ، ١٩٧٠ .

•من المظاهر الشكلية في القصيدة الحديثة التدوير وتكرار التفعيلة ، د . محمد حسين الأعرجي ، مجلة آفاق عربية ، عدد ١٢ ، آب ، السنة الثالثة ، بغداد ، ١٩٧٩ .

•نماذج البناء الفني في القصيدة الحديثة ، ذو النون الأطرقجي ، مجلة الأديب المعاصر ، ع٣٠، ١٩٨٥ .

• النص المفتوح (مفهومه ومرجعياته) ، د . رباب هاشم حسين ، مجلة ثقافتنا ، ع ٩ ، وزارة الثقافة ، بغداد ، ٢٠١١ .

Abstract

The poet Mahmoud Darwish , one of the pillars of modern Arabic poetry, and who left his mark in Arabic poetry and world clearly, was not the objective framework of the Palestinian cause to limit this creativity that has been ongoing for more than half a century .

Excellence Mahmoud Darwish mature artistic along his poetry, earning frameworks variety of polymorphisms in the writing of the poem, including Almtolat, and this experiment did not come only after a period of writing the poem short and medium, as is the form hinting technically advanced in the experience of poetry in general and experience Darwish Especially, a new poem that forms tended to contemporary Arabic poetry influenced by Western models of the poem, but it is - at the same time - is gaining specificity of the substantive framework within reach.

And Mtolat Mahmoud Darwish were not far from this experience, but it is gaining specificity of pluralism stylistic and structural where, they are not limited to the expression or build certain where, for every lengthy Mtolath privacy expressive certain across his poetry, which reflect the benefit Arab poet contemporary of the most of the art of literary arts other and included in the work poetic earned objective more and framework technically advanced, from here becomes privacy cause for studied cash to search them and see what these poems, as the concept of the poem and the trend disagree what it was in the past is no longer limited to the direct expression and frame Lyrical - although there were still present up to the present - is customary at such poems often the one

hand, and diagnose technical features generating lengthening of building section in all its forms and repetition and recycling which features stemming from the same experiment is imposed upon it, which gives it exclusive in such These poems by another, as well as research behind motivation of including befell the poet - as one of the sons of the Palestinian people - who suffered this tragic reality as a result of the Zionist occupation and its role in prolonging the poem, all this could represent an aspect of the critical approach to such poems in his hair, and not the final arbiter of such poems as they remain these poems give more than to see, then supply the structural elements and multiple rhythmic and moral, which represent in this study.

The findings of the present study is to the concept of long poem remained disputable critics Arabs and Westerners old and new alike, and this diversity in vision cash stems from the nature of the poems themselves, and also considers this study that most of Mahmoud Darwish - including Mtolath - revolves around Palestinian issue, and did not come out for this substance only in poems a few, albeit linked to substance-General of the hair, it can be influenced by the poet models of Almtolat Arab and international motive behind the trend poet to engage in writing this kind of poems, and we note that the poet was able to lexicon linguistic and music , form feature calculates him in his hair, which is reflected in the nature of the building Mtolath, which in turn affect the nature Receive and try tightening e receiver to work poetic term and not broadcast boredom and boredom when reading such poems, but the nature of these poems are different from each other in

composition constructivist , but in the end tend mostly oriented synthesis, which states, in turn, more than color expressive builders in composition of the poem, as well as benefit the poet of the art of narrative in the formation of long poems narrative, it He came of the nature of reality, which lived and lived at home and abroad and Takhtzelh memory of painful memories and poet in turn employs a number of technical features in the formation of reading poetic term, including redundancy, which gives more than one job in lengthy, including job confirmation and function of constructivism within long text itself and function of rhythmic cross repeating this Almkrarat more than once, as well as recycling after feature art exists in his hair a generating feature length, through make room for a poet in the narrative dragging and lack of faith in the stop at the end of the poetic line .