

الجمهورية الجزائرية الديمقراطية الشعبية
وزارة التعليم العالي و البحث العلمي
جامعة الجزائر 2 -أبو القاسم سعد الله-

كلية اللغة العربية و آدابها و اللغات الشرقية
قسم اللغة العربية و آدابها

شعرية السرد عند محمود درويش

أطروحة مقدّمة لنيل شهادة دكتوراه علوم في الأدب العربي
تخصص: قضايا الأدب و الدراسات النقدية و المقارنة

إشراف الأستاذ الدكتور
علي ملاحي

إعداد الطالبة:
دليلة خياري

السنة الجامعية 2017-2018

الجمهورية الجزائرية الديمقراطية الشعبية
وزارة التعليم العالي و البحث العلمي
جامعة الجزائر 2 - أبو القاسم سعد الله-

كلية اللغة العربية و آدابها و اللغات الشرقية
قسم اللغة العربية و آدابها

شعرية السرد عند محمود درويش

أطروحة مقدّمة لنيل شهادة دكتوراه علوم في الأدب العربي
تخصص: قضايا الأدب و الدراسات النقدية و المقارنة

إشراف الأستاذ الدكتور
علي ملاحي

إعداد الطالبة:
دليلة خياري

أعضاء لجنة المناقشة:

رئيسا	أ.د. / عبد الحميد بورايو
مشرفا و مقررا	أ.د. / علي ملاحي
عضوا مناقشا	أ.د. / مهدي ساهل
عضوا مناقشا	أ.د. / نبيلة زويش
عضوا مناقشا	أ.د. / رجاء بن منصور

السنة الجامعية 2017-2018

إهداء

إلى الوالد الكريم حفظه الله

إلى والدي و جدتي رحمهما الله

إلى أخواتي و إخوتي

إلى كل من ساندني من قريب أو من بعيد

أهدي هذا العمل

شكر و عرفان

أتقدّم بجزيل الشكر إلى أستاذي المشرف
الدكتور علي ملاحي الذي كنت أستهدي برأيه
السديد، و الذي كان حريصاً على أن يتعهد هذا
الجهد بالرعاية و بالنصائح التوجيهية القيمة،
فله مني جزيل الشكر و خالص الود و الامتنان.

مقدمة

مقدمة:

استطاع الشعر العربي المعاصر في ظل التحولات الجمالية المتلاحقة في عالم يتسم بالسرعة والتغير أن يكسر الحدود الجمالية الصارمة والقارّة التي عرف بها عبر تاريخه الطويل، فكان لا بد أن يتخلى عن بعض مميزاته الفنية، ويسعى إلى التلاقح مع مختلف الأنواع الأدبية الأخرى على غرار السرد، حيث نلاحظ توظيف مختلف الأنواع السردية في الشعر العربي منذ مرحلة ما قبل الإسلام وحتى الوقت الحاضر، حتى بلغ الأمر ببعض الدارسين إلى إطلاق مصطلح «القصة الشعرية» على بعض النصوص الشعرية باعتبار القصيدة تضم في بنائها اللغوي والفني شخصيات وأحداث، وكذلك تتأوبا بين السرد والحوار أحيانا في شكل الدراما بأبسط مظاهرها، لكن حضور الأنواع النثرية أو السردية في الشعر العربي المعاصر أكثر وضوحا، مما يجعله من مميزات الشعرية العربية المعاصرة.

لذلك، أخذ موضوع تداخل الأنواع الأدبية حيزا كبيرا في العديد من الدراسات النقدية، هذه الظاهرة الموهلة في القدم بدءا بالشعر العربي الجاهلي كقصائد امرئ القيس التي تحكي قصصه مع محبوبته و أخرى تؤرخ لمختلف العصور و لأبطال الفتوحات و المقاومات في شكل قصصي.

و سنحاول من خلال بحثنا رصد ظاهرة تداخل الأنواع الأدبية في المدونة الشعرية، بالكشف عن الظواهر الجمالية و الشعرية الناجمة عن هذا التداخل. و ستركز دراستنا على إنتاج محمود درويش الشعري الذي يترجم التداخل بين الشعري و السردى، هذا الأخير الذي يتعارض مع ما هو شعري من حيث المفاهيم و النظريات، لكنّ هذا التعارض لا يعني بأيّ حال من الأحوال

عدم امتزاجهما في بوتقة واحدة حيث نجد الشاعر يستعير بعض التقنيات السردية و يضمّنها شعره من أجل إثراء مدونته الشعرية لتصبح نصا فسيفسائيا يضم عدّة أنواع أدبية، إذ أنّ الهدف الأسمى للشاعر هو أن يؤثّر في متلقيه بما يبثّه في رسالته من حجج مقنعه إلى جانب التأثير الجمالي.

و قد اخترنا لهذه الدراسة عنوان "شعرية السرد عند محمود درويش" من أجل الغوص في دواوينه الشعرية و فك الشفرات السردية التي تزرع بها قصائده، سواء في مراحلها الشعرية الأولى أو المتأخرة من أجل تبيان جمالية السرد في شعر محمود درويش و كيف استطاع الشاعر استغلال هذه التقنيات في إثراء لغته الشعرية.

إنّ اختياري لشعر محمود درويش لم يأت من فراغ و إنما هو اختيار أملتّه عوامل و دوافع عدة تتقدّمها غنى التجربة الشعرية الدرويشية بمختلف الأنواع الأدبية و تقنياتها و أساليبها السردية و النثرية، و الرغبة في فكّ العناصر السردية و مدى تأثيرها على شعرية القصيدة الدرويشية.

تتمحور إشكالية البحث فيما يلي:

إلى أيّ مدى استغلّ محمود درويش التقنيات السردية في شعره و كيف استطاع تطويعها بحيث تخدم تجربته و لغته الشعرية؟

هي تساؤلات سنحاول الإجابة عنها من خلال هذا البحث، و قد اعتمدنا المنهج البنيوي محدّدا في مقاربات جبرار جينيت، لمناسبة المنهج البنيوي لموضوع الدراسة، و لتوخي القدر الكبير من التحليل العلمي و الفني و كذا للإحاطة بالخاصية السردية في الخطاب الشعري الدرويشي.

جاء تقسيمنا للبحث إلى تمهيد و أربعة فصول:

تناولنا في التمهيد موضوع تداخل الأنواع الأدبية، و فيه تمّ التأريخ لنشأة و تطوّر الأنواع الأدبية و فيم إذا كان تداخل الأنواع الأدبية يلغي فكرة نقاء النوع الأدبي. ثم الفصل الأول المعنون بـ "الشعر و تداخل الأشكال السردية"، ركزت فيه على ظاهرة تداخل الأنواع الأدبية في الشعر العربي عامة، و إلى أيّ مدى يستعير الشعر العربي التقنيات السردية، و كيف أسهمت في إبراز جماليات القصيدة العربية.

أمّا الفصول الثلاثة المتبقية فخصّصتها لدراسة السردية في الخطاب الشعري الدرويشي من مختلف جوانبها، تناول الفصل الثاني المعنون بـ "تداخل الأنواع الأدبية في الخطاب الشعري الدرويشي" أهمّ الأنماط الحكائية التي استعارها محمود درويش و كيف استطاع تطويعها و تكييفها بحيث تخدم و تدعّم لغته الشعرية، أمّا الفصل الثالث الموسوم بـ "شعرية التقنيات السردية في القصيدة السردية الدرويشية" فركّزنا فيه على كيفية استعارة التقنيات و العناصر السردية في الخطاب الشعري، و إلى أيّ مدى نجح الشاعر في توظيفها بحيث تتلاءم و معطياته الشعرية. ثم الفصل الأخير "آليات تمظهر الحوارية في شعر محمود درويش" الذي تناول ظاهرة الامتزاج اللغوي و الأسلوبي و الحوارية.

ختمنا البحث بجملة من النتائج إجابة عن مختلف التساؤلات التي تناولها البحث.

استعنت في دراستي على عدد من المصادر و المراجع التي أفادتنني خاصة في الجانب التطبيقي على غرار خطاب الحكاية لجيرار جنيت، تقنيات السرد الروائي ليمنى العيد، السرد

الحكائي في الشعر العربي المعاصر لفائزة الحربي، و السردى في الشعر العربي الحديث لفتحي
النصري و غيرها الكثير من الكتب التي أنارت لي الطريق.

و لا يخلو أي بحث يلج الدراسات النقدية الحديثة و المعاصرة من بعض الصعوبات التي
قد تواجه الباحث، من أبرز هذه الصعوبات التي اعترضتنا هي إشكالية المصطلح و ترجمته
و كذا مقارنة النص الشعري العربي وفق المناهج النقدية الغربية.

رغم ذلك حاولنا من خلال هذا البحث المغامرة و خوض هذه التجربة النقدية، و لا يفوتني
أن أتقدم بالشكر الجزيل إلى الأستاذ المشرف الدكتور علي ملاحي على صبره و تحمله مشاق
هذا البحث الذي كرّس له الكثير من وقته الثمين، كما أشكر أعضاء لجنة المناقشة على
قراءتهم الأطروحة رغم مسؤولياتهم العلمية.

و ختاماً، إنّ هذه الدراسة ما هي إلا بداية لفتح أبواب أخرى تنير درب من يأتي بعدي
و يكمل ما لم أتناوله أو أتعلم به ليفتح باباً آخر لعلم واسع.

تمهيد

الشعرية و تداخل
الأنواع الأدبية

1/ ماهية الأنواع الأدبية:

قبل تعريفنا للنوع الأدبي لابدّ أن نعرّج على بعض المصطلحات الهامة، و هي:

Genre, kind, type / النوع، النمط، الجنس:

لنبدأ بكلمة (genre) و هي كلمة فرنسية انتقلت إلى الانجليزية كذلك رغم وجود كلمة أخرى هي (kind) التي لها المعنى ذاته، و قد ورد في معجم المصطلحات الأدبية الانجليزي تعريفا لكلمة (genre) على أنها مصطلح فرنسي يدل على (نوع، kind)، (نمط type) أو طبقة أدبية، و تدل كلمة (kind) حسب هذا المعجم على (نمط type) ونوع أدبي (genre)، كما تدلّ كلمة (نمط، type) على (genre) أو (kind) أي نوع، و يذهب توماس مونرو المذهب ذاته حين يقرن بين الكلمات: (genre و kind و type)، و يضيف إلى ذلك كلمة (species)، و تعني عنده (نمط، type)، و هي أيضا تكاد تكون مرادفة لكلمة (نوع kind)، كذلك الحال بالنسبة للكلمة الفرنسية (genre) التي تكاد تكون مرادفة لكلمة (نمط)، كأن نقول أنّ القصة الشعرية هي نمط أدبي أي (genre) (literary)، كما أنّ كلمتي (جنس، genus) و (نوع، species) قريبتي الشبه من كلمة (نمط). و باختصار فإنّ هذه الكلمات رغم اختلافها إلا أنها تكاد تكون مرادفة لكلمة (نوع) و كلمة kind أو صنف¹.

¹ مقدمات في نظرية الأنواع الأدبية، رشيد يحياوي، إفريقيا الشرق، الدار البيضاء 1991 ص 6، 7

لكن تودوروف يضع تفريقا واضحا بين كلمتي (نمط، type) و (نوع، genre) معتبرا (النمط) مصطلحا يرتبط بموضوع الشعرية العامة و ليس بموضوع الشعرية التاريخية. أما الجنس الأدبي فهو نمط كان له وجود تاريخي ملموس¹.

و حسب رالف كوهن فإن مصطلح (النوع، genre) حديث نسبيا في الخطاب النقدي، و كانت المصطلحات المستخدمة للتعبير عن معناه قبل القرن الثامن عشر هي (species)، أو (kind)، و يستمد مصطلح (genre) أصله من كلمة لاتينية تشير في بعض الأحوال إلى (kind) أو (sort) أو (specie)، لكن في بعض الأحوال الأخرى تعتبر (specie) فرعا من (genus) جذرها (genre) و (gignere)، بمعنى (أن ينجب) أو (أن يولد) في حالة المبني للمجهول، و بهذا المعنى الأخير تشير المصطلحات إلى صنف أو مجموعة و إلى عمل مفرد أيضا، و كلها مصطلحات مستمدة من المصطلحات الجذرية ذاتها مثل (gender)، كما أنّ الارتباط بين كلمتي (genre) و (gender) يوحي بأنّ استخداما مبكرا للمصطلح كان يقوم على معنى التقسيم أو التصنيف².

إذا عدنا إلى تراثنا العربي نجد العديد من النقاد يستعملون مصطلح (الجنس)، على غرار القاضي الجرجاني في نقده شعر أبي تمام حين استعمل عبارة (جنس الشعر)³، و مثله ابن

¹ الشعرية: تزفيتان طودوروف، تر: شكري المبخوت و رجاء بن سلامة، دار توبقال للنشر، المغرب، ط2، 1990 ص78.

² التاريخ و النوع : رالف كوهن، القصة الرواية المؤلف (دراسات في نظرية الأنواع الأدبية المعاصرة)، تر: خيرى دومة، مراجعة: سيد البحراوي، دار شرقيات للنشر و التوزيع، القاهرة، ط1، 1997 ص 25.

³ الوساطة بين المتنبي و خصومه: أبو الحسن علي بن عبد العزيز الشهير بالقاضي الجرجاني المتوفي سنة 366م، عنى بطبعه و تصحيحه و شرحه: أحمد عارف الزين، مطبعة العرفان صيدا 1331. ص 23.

طباطبا حين وصف الشعر بأنه جنس¹، أمّا الجاحظ فيطلق مصطلح (جنس) على كلام العقلاء البلغاء و الحكماء و العلماء و كذا كلام الصبيان و المجانين و أهل الغفلة و الحمقى². و هناك من استعمل مصطلح (نوع) كابن رشيق حين قال أنّ " كلام العرب نوعان: منظوم، و منثور"³، أي أنّ الشعر و النثر نوعان أدبيان يختلفان من حيث قواعد و بناء كلّ منهما فما يميّز الشعر عن النثر نظامه القائم على الوزن و الموسيقى.

و إذا عدنا إلى معجم السرديات تحت إشراف محمد القاضي، نجده يستعمل مصطلح (جنس) في ترجمة و تعريف مختلف الفنون الأدبية شعرية كانت أو نثرية على غرار الملحمة و القصة و السيرة، كما أطلق مصطلح (جنس جامع) على القصيدة السردية التي تتدرج تحتها القصة القصصية و هي جنس فرعي تتطوي تحتها أيضا أجناس مختلفة كالمحكمة، و الأقصوصة و الرواية⁴، بمعنى أنّ كلّ الفنون الأدبية أصلية كانت أو فرعية هي أجناس أدبية حسب معجم السرديات.

بينما يفضل شفيق البقاعي استعمال مصطلح (نوع) حين قسم الأنواع الأدبية إلى نوعين: فن الشعر و فن النثر و كلّ منهما يتفرّع إلى عدّة أنواع أدبية، فالشعر مثلا تتفرّع منه ثلاثة أنواع

¹ عيار الشعر: محمد أحمد بن طباطبا العلوي، شرح و تحقيق عباس عبد الساتر، مراجعة نعيم زرزور، منشورات محمد علي بيضون، دار الكتب العلمية بيروت، لبنان، ط2، 2005. ص 13

² البيان و التبیین: أبو عثمان عمرو بن بحر الجاحظ، ج2، تحقيق و شرح: عبد السلام محمد هارون، مطبعة الخانجي للطباعة و النشر و التوزيع، القاهرة، ط7، 1998 ص222.

³ العمدة في محاسن الشعر، و آدابه، و نقده: أبو الحسن بن رشيق، القيرواني، الأزدي، ج1، حققه، و فصله، و علق حواشيه: محمد محي الدين عبد الحميد، دار الجيل للنشر و التوزيع و الطباعة، سوريا، ط5، 1981، ص 19.

⁴ معجم السرديات: محمد القاضي و آخرون، دار محمد علي للنشر تونس ط1، 2010، ص 347

تبعاً لتطوره المرحلي هي: الشعر الغنائي الوجداني، الشعر القصصي الملحمي، و الشعر التمثيلي المسرحي¹.

و يفضل رشيد يحيائي مصطلح (نوع) على (جنس) لأنهما يفيدان المعنى ذاته²، و يربط بين الأسلوبية و النوع حين يقول: "علاقة الدراسة الأسلوبية وثيقة بموضوع الأنواع لاسيما أنّ بإمكانها توسيع مفهوم الأسلوب إلى الطريقة التي يميز النوع و تبتعد عن التحاليل المضمونية الصرفة، أي أنها تنصبّ على خصوصية الناتج كعمل مستقل أو في إطار جنس أعم"³، و هو ما يؤكد صلاح فضل بقوله: "كانت فكرة الجنس الأدبي ملازمة لفكرة الأسلوب، فكل جنس أشكال تعبيره الضرورية المحددة و التي لا تقتصر على تكوينه فحسب، بل تشمل أيضاً مفرداته و نحوه و أشكاله البلاغية و أدواته الفنية التصويرية"⁴.

من خلال هذا الرأي نلاحظ أنّ صلاح فضل يتفق مع رشيد يحيائي من حيث ملازمة الجنس أو النوع الأدبي لفكرة الأسلوب، لكنه يخالفه من حيث استعماله مصطلح (جنس) بدل مصطلح (نوع)، و هو ما يؤكد اختلاف النقاد حول التسمية بالرغم من أنّ المفهوم واحد، قد يرجع هذا الاختلاف إلى إشكالية ترجمة المصطلحات، و إذا كان كذلك، لماذا تختلف تسميات النقاد القدامى كما رأينا آنفاً؟

¹ الأنواع الأدبية مذاهب و مدارس (في الأدب المقارن): شفيق البقاعي، مؤسسة عز الدين للطباعة و النشر بيروت، لبنان، ط 1، 1985، ص 255، ص 260

² شعرية النوع الأدبي في قراءة النقد العربي القديم: رشيد يحيائي، أفريقيا الشرق، ط1، 1994، ص216.

³ مقدمات في نظرية الأنواع الأدبية (مرجع سابق) ص 11

⁴ علم الأسلوب مبادئه و إجراءاته: صلاح فضل، دار الشروق القاهرة ط1، 1998 ص338.

لنعد إلى تعريفات النقاد الغربيين للنوع الأدبي، و لنبدأ برينيه ويلييك و أوستن وارين في كتابهما نظرية الأدب أين يربطان مفهوم النوع بالشكل "و مفهومنا للنوع الأدبي يجب أن يميل بشكل عام نحو الجانب الشكلي"¹، فما يميز الأنواع الأدبية عن بعضها جانبها الشكلي أي كيفية البناء لا من حيث المضمون.

النوع الأدبي عندهما بهذا المعنى يشبه المؤسسة التي يستطيع المرء من خلالها أن يعبر عن نفسه و يخلق مؤسسات جديدة، و بالتالي فإنّ النوع الأدبي يخضع مثل المؤسسة إلى نوع خاص من البناء و التنظيم². من خلال هذا الرأي يتّضح أنّ النوع الأدبي ينشأ و يتطور و قد ينقرض حسب احتياجات النفس البشرية، وتبعاً لظروف اجتماعية معينة، و بالتالي هو متغير و غير ثابت، و هو ما يؤدي إلى نشأة أنواع أدبية عديدة.

غير أنّ رشيد يحيائي ينفي هذه العلاقة بين النوع و المؤسسة بحجة أنّ الطابع المؤسّساتي للنوع لن يسمح بالصراع و الثورة، كما أنّ طابع التغيير لن يكون إلا عبر التعديل و التدرج وبضمانة من المؤسسة³.

و يطلق (الاند) مصطلح (الجنس) على كل الأشياء أو الأفراد التي بينها سمات مشتركة، ذلك أنّ " الجنس صورة من صور التعدد، فلكي يكون الجنس لابدّ من انضمام، قائم على معايير المشابهة، لعناصر فردية عددها غير محدود إلا أنّه ينبغي أن يكون فيه كفاية"⁴

¹ نظرية الأدب: رينيه ويلييك، أوستن وارين، تعريب عادل سلامة، دار المريخ للنشر، الرياض، المملكة العربية السعودية، 1992 ص 323.

² المرجع نفسه ص 313، 314.

³ مقدمات في نظرية الأنواع الأدبية (مرجع سابق) ص 10

⁴ الأجناس الأدبية: إيف ستالوني تر: محمد الزكراوي، مراجعة: حسن حمزة، المنظمة العربية للترجمة، بيروت ط 1، 2014

و إذا كان هناك لفظان عامان يحتوي أحدهما على الآخر سمي الأكبر (جنسا) و الأصغر (نوعا)¹، بهذا المعنى نجد النثر مثلا جنس أدبي تتفرع منه عدة أنواع نثرية هي القصة و الأقصوصة و الرواية و المقالة...إلخ، و بذلك يمكن اعتبار الجنس الأدبي هو الأصل و النوع الأدبي كل ما تفرّع منه.

و يكفي (إيف ستالوني) بتعريف (ميشال ريفاتير) الذي يعتمد في تعريفه للجنس الأدبي على الشكل من خلال مظهره البنيوي²، و بذلك يمكن تمييز الجنس الأدبي عن بقية الأجناس الأدبية الأخرى بالنظر الى شكله البنيوي.

هذا عن بعض التعاريف الخاصة بالنوع الأدبي التي نلمح من خلالها أهم مصادر نشأة الأنواع الأدبية و هو ما سنتناوله في العنصر التالي.

2/ نظرية تكوّن الأنواع الأدبية (نشأة الأنواع):

هناك مقولات ونظريات عديدة حول نظرية تكوّن الأنواع الأدبية، و قد جاء في كتاب نظرية الأدب لرينيه ويلييك و أوستين وارين أنّ نظرية الأنواع الأدبية ذات مبدأ تنظيمي و أنها لا تستند إلى معياري الزمان و المكان في تصنيفها للأدب و تاريخه، و إنما على أساس أبنية و تنظيم الأنماط الأدبية الخاصة³ لأنّ النوع الأدبي يشبه المؤسسة ينشأ تبعا لاحتياجات الفرد. و يعتبر أفلاطون أوّل منظرٍ للأدب من خلال نظرية المحاكاة، حيث برهن على أنّ الأدب ماهو إلا تقليد و محاكاة، مستندا في رأيه إلى الفلسفة المثالية التي ترى أنّ الوعي أسبق في

¹ الأجناس الأدبية ، المرجع السابق، ص 19

² المرجع نفسه ص 25.

³ نظرية الأدب(مرجع سابق) ص 314

وجوده من المادة، لذلك فهو يرى أنّ الكون مقسّم إلى عالم مثالي روحي و آخر محسوس مادي، و أنّ العالم الطبيعي ماهو إلّا محاكاة لعالم المثل لذلك فهو ناقص و مزيف¹، من بعده جاء تلميذه أرسطو الذي يعتبر من الأوائل الذين نظّروا للأنواع الأدبية، و قد سار على نهج أستاذه أفلاطون حين ربط بين الأدب و المحاكاة، حيث أرجع أرسطو أصل نشأة و تكوّن الشعر إلى غريزة المحاكاة و حصره في ثلاثة أنواع هي التراجيديا، الكوميديا و الملحمة، أمّا التراجيديا و الكوميديا فقد نشأتا نشأة ارتجالية- التراجيديا نشأت على أيدي قادة الديثرامب، بينما نشأت الكوميديا على أيدي قادة الأناشيد الاحليلية-، أين يقومون بمحاكاة الأشخاص الأراذل و كل ما يثير الضحك، بينما تحاكي التراجيديا و الملحمة موضوعات جادة، غير أنهما تختلفان من حيث الطول و الوزن، إذ لطبيعة الملحمة ميزة خاصة تسمح لطولها بالامتداد بينما لا تستطيع التراجيديا أن تعالج فعلا واحدا متعدّد الأجزاء و تحدث كلها في وقت واحد، بينما تستطيع الملحمة -التي تصاغ في شكل سردي- أن تعالج عدة أحداث وقعت في وقت واحد و هو ما يزيد من حجم القصيدة، كما أنّ الملحمة لا تستخدم إلّا وزنا واحدا هو الوزن البطولي السداسي لأنه أنسب و أهدأ الأوزان للملاحم بل و أعظمها شأنًا².

¹ في نظرية الأدب، شكري عزيز الماضي، دار المنتخب العربي للدراسات و النشر و التوزيع، بيروت لبنان ط1، 1993 ص 17، 18.

² فن الشعر: أرسطو، ترجمة و تقديم و تعليق: إبراهيم حمادة، مكتبة الأنجلو المصرية، رقم الإيداع 83/2020 ص: 81، 88، 203.

لكن نلاحظ أنّ أرسطو قد أهمل الأنواع الأدبية النثرية و ركز فقط على الأنواع الشعرية، كما أنه ذكر الفنون الشعرية عند اليونان، و استثنى الأدب العربي. لذلك جاء تنظيره للفنون الأدبية ضيقاً و محدوداً.

اختلفت الآراء حول نشأة الأنواع الأدبية، و لنبدأ بنظرية التعبير (كانت 1724-1800 و هيغل 1770-1831) التي ترى أنّ الأدب تعبير عن ذات المبدع و عن عواطفه و مشاعره و بالتالي فإنّ الفرد المبدع هو أساس نشأة الفن و الأدب، و هو من يعيد خلق الحياة من خلال رؤيته الخاصة للأشياء¹

لكن لو وافقنا أصحاب هذه النظرية لأغفلنا الظروف المحيطة بنشأة و تطور النوع الأدبي، فالأديب لم يأت من العدم و إنما هو ابن بيئته يؤثّر و يتأثّر.

على هذا الأساس ظهرت جهود أخرى تربط نشأة النوع الأدبي بالظروف الاجتماعية، فبعد المنعم تليمة يقرّ أنّ " النوع الأدبي محكوم في نشأته و تطوره بوضع تاريخي اجتماعي محدد، و محكوم في طبيعته و طاقاته و وظيفته بالوفاء بحاجات اجتماعية معينة يحددها ذلك الوضع التاريخي الاجتماعي الذي أثمر هذا النوع"²، إنّ النوع الأدبي ينشأ و يتغير و قد يتلاشى أيضاً بسبب بعض التغيرات الاجتماعية و التاريخية المفروضة على الفرد أو الكائن الاجتماعي، ما

¹ في نظرية الأدب (مرجع سابق) ص 52، 53.

² مقدمة في نظرية الأدب: عبد المنعم تليمة، كلية الآداب جامعة القاهرة، دار الثقافة للطباعة و النشر، القاهرة 1976

يجعل منه كينونة اجتماعية و تاريخية إلى جانب كينونته الشكلية¹. و هو ما ينطبق على الشعر الحر الذي انبثق من الواقع الذي يعيشه الشاعر، فراح يطلق العنان لمشاعره سعياً منه للتحرر من القيود، و نحن نعلم أنّ بداية ظهور الشعر الحر كانت بالعراق سنة 1947 على يد نازك الملائكة في قصيدتها المعنونة بـ "الكوليرا"²، و كان نزوع هؤلاء الشعراء إلى النظم وفق الشعر الحر رغبة منهم في تجديد الواقع الذي يعيشونه و حسبما فرضته عليهم الظروف الاجتماعية لأنهم كانوا يشعرون بضغط كبير يدعوهم إلى إحداث هذا الجديد، ثم لأنّ مشاكل العصر تناديهم و هم لا يجدون وقتاً للالتزام بالغنائية و البحث عن وزن و قافية محددين³.

هكذا إذن ارتبط ظهور هذا النوع الشعري بمرحلة معينة و ظروف اجتماعية خاصة، أراد من خلالها الشاعر الحديث كسر القيود الشعرية القديمة و التحرر منها بالتعبير عما يختلجه من مشاعر رافضة للأوضاع المزرية التي تعيشها الأمة.

لذلك، استندت نظرية الانعكاس في تفسيرها للأدب و نشأته إلى الفلسفة الواقعية المادية، التي ترى أنّ أشكال الوجود الاجتماعي هي التي تحدد مختلف أشكال الوعي، بمعنى أنّ أيّ تغيير في البنية التحتية للمجتمع يتبعه تغيير في البناء الفوقي⁴. حسب هذه النظرية، فالنظام الاجتماعي هو الذي يفرض نشأة أنواع أدبية ملائمة على غرار الرواية التي ماكان لها أن توجد

¹ ميخائيل باختين، المبدأ الحوارية: تزفيتان تودوروف. تر: فخري صالح. المؤسسة العربية للدراسات و النشر، بيروت ط2، 1996، ص 154.

² قضايا الشعر المعاصر: نازك الملائكة، منشورات مكتبة النهضة، ط3، 1967 ص 23.

³ المرجع نفسه ص: 42. 43. 44

⁴ في نظرية الأدب (مرجع سابق) ص83، 84.

إلا في بيئة حضرية تضم علاقات اجتماعية مكثفة إلى جانب ظهور مستوى من التعليم و مطبعة و مكتبات، إلخ¹

و يؤكد توني بينيت أنّ الأنواع الأدبية تبدو "و كأنها مجال خاص من الفعل الاجتماعي متورط في - و مترابك مع - تخليق و توظيف علاقات القوة السياسية و الأيديولوجية و نزاعاتها"². و يتفق ألبير راكوتو راتسيما مانغا مع توني بينيت حين بيّن الأهمية الاجتماعية و السياسية للأدب الشفوي إلى غاية القرن 19، مؤكدا أنّ الأدب إنما يستجيب للحاجات التعليمية و يتطابق مع الظروف الاجتماعية³.

و إذا كانت الحياة الاجتماعية للشعوب مرتبطة بالعقائد الدينية فإنّ أصل نشأة النوع الأدبي مرتبط أيضا بكل هذه المعتقدات إذ أنّ " الأصل المقدس لكل أدب شفوي يجعل التجربة الدينية غالبا ما تكون خلفية للتعبير أو حتى للحجة"⁴، فالنصوص الأدبية الراسخة في أذهان الشعوب هي التي تكون على علاقة بديانتهم و عقائدهم و هو ما يسمح للنوع الأدبي بالرسوخ و الثبات و لم لا في التطور، و لو عدنا إلى شعرنا العربي لوجدناه في صدر الإسلام قد أخذ منحى مغايرا لما كان عليه في العصر الجاهلي، سواء من حيث اللغة أو الأغراض الشعرية أو الموضوعات و ذلك من تأثير تعاليم ديننا الحنيف، و من بين الأنواع الشعرية التي ازدهرت و نمت، شعر الفتوح، الذي ظهر مع خروج العرب من جزيرتهم بعد حروب الردة مجاهدين في

¹ المرجع نفسه ص 99، 100 .

² سوسيولوجيا الأنواع (عرض نقدي) : توني بينيت، القصة الرواية المؤلف، تر: خيري دومة ص 184

³ الأدب و الأنواع الأدبية: نخبة من الأساتذة، تر: طاهر حجار، دار طلاس للدراسات و الترجمة و النشر، دمشق، ط1، 1985 ص 33.

⁴ الأدب و الأنواع الأدبية (مرجع سابق) ص 33.

سبيل الله دولتي الفرس و الروم، فكانوا أثناء هذا الجهاد ينظمون أناشيد حماسية يتغنون فيها بانتصاراتهم. و في النثر تطور فن الخطابة في عصر خاتم النبيين، أين اتخذها الرسول عليه الصلاة و السلام أداة للدعوة إلى ديننا الحنيف خلال فترة إقامته بمكة المكرمة قبل الهجرة، يدعو الناس عامة إلى الالتفاف حول الدعوة الاسلامية مبيناً لهم معاني الإسلام الروحية¹. و الظاهر أنّ العقيدة الدينية و الظروف السياسية و الاجتماعية و التاريخية مجتمعة هي التي ساهمت في ظهور هذا النوع من الشعر تلبية للعقيدة من جهة و بسط السيادة العربية و الإسلامية من جهة أخرى.

إنّ النوع الأدبي قد ينشأ و يتطور تبعا لظروف متعددة، كالظروف التاريخية و الاجتماعية مثلما أشار إلى ذلك فريدريك جيمسون حين جمع بين المنشأ التاريخي و المنشأ الاجتماعي للنوع الأدبي معتبرا إياه "مؤسسة أدبية و باعتباره مواجهة اجتماعية بين كاتب و جمهور معين"²، و يشاطره الرأي توني بينيت حين يرى أنّ " أشكال الأنواع الفنية ليست اعتباطية، بل إنها على العكس تنشأ من عامل يتجسد في ظروف اجتماعية و تاريخية محددة، لأنّ تطور النوع الأدبي يقتزن و التطور التاريخي ، فالملمحة مثلا تحولت إلى شكل جديد هو الرواية و أحيانا تختفي تماما³.

هناك موقف آخر ينظر إلى النوع الأدبي نظرتة إلى الكائنات الحية من حيث النشأة و النمو و التطور و حتى الانقراض و هو ما يؤكدّه "سيموند" حين يقول أنّ النوع الأدبي مثله

¹ تاريخ الأدب العربي، العصر الإسلامي: شوقي ضيف، دار المعارف بمصر، القاهرة، ط7، 1976 ص: 62، 106.

² التاريخ و النوع: رالف كوهن القصة الرواية المؤلف (مرجع سابق) ص 29

³ المرجع نفسه ص 163.

مثل الكائنات الحية تمرّ بعدة مراحل تطورية بدءاً بالجنين ثم البلوغ و النضج و التدهور ليصل مرحلة الفناء¹، يتفق هذا الرأي مع النظرية الداروينية التي تربط نشأة الأنواع الأدبية بتطور الكائنات الحية، حيث يرى أنصار هذا الرأي - التفسير المثالي الخارجي و رائده أوجست كونت - أنّ قوانين تطور الأحياء و أنواع الكائنات العضوية أساس صالح لتفسير قوانين التطور في الظواهر الاجتماعية و الأنواع الفنية و الأدبية، و يعتبر الناقد الفرنسي فرديناند برونيتير و هو أحد تلامذة أوجست كونت أوّل من طبّق قوانين التطورية الداروينية على قوانين التطور في الظواهر الاجتماعية و الأنواع الفنية و الأدبية، حيث يرى أنّ " النوع الأدبي كالنوع البيولوجي: ينشأ و يتطور و ينقرض. لكن المنقرض من الأنواع الأدبية- كالمنقرض من الأنواع و الكائنات الحية- لا يفنى تماماً، و إنما تتواصل عناصر منه في النوع أو الأنواع التي تطورت عنه"².

لكنّ الملاحظ أنّ هذه الأصداء الوضعية و الداروينية لم تنجح في الكشف عن خصوصية الظاهرة الفنية لأنها فسرت الظواهر الفنية بقوانين ظواهر أخرى، ما جعل عبد المنعم تليمة ينعته بالتعسف و التفسير الضيق نافياً هذا التطابق الآلي و الجامد بين تطور النوع و التطور الاجتماعي و أنّه مبدأ عام خاضع لخصوصية الفن عامة و الأدب خاصة، و لأنّ التطور الفني مستقل نسبياً بقوانين خاصة تحكمه، لذلك برز اتجاه آخر هو الاتجاه " الداخلي المغلق " أو " التفسير الداخلي " الذي يحاول أنصاره أن يربطوا بين النوع الأدبي و قوانينه اللغوية مؤكدين

¹ في نظرية الأدب (مرجع سابق) ص 98

² مقدمة في نظرية الأدب (مرجع سابق) ص 135

أنّ الأدب ظاهرة تُسيّرُها قوانينها الذاتية أي اللغوية¹، و هو ماذهب إليه رالف كوهن حيث يرى أنّ " كل نوع يتم تعريفه من خلال الرجوع إلى النظام و الأنواع الداخلة فيه. و بناء عليه، فإنّ النوع يُفهم في علاقته مع الأنواع الأخرى"²، معنى ذلك أنّ الأنواع الأدبية لا توجد بنفسها و إنما في علاقتها مع غيرها من الأنواع الأدبية نثرية كانت أو شعرية.

لكن إذا نظرنا إلى النوع أو الفن الأدبي من حيث قوانينه الداخلية فإننا نهمل بذلك الظروف المحيطة بنشأته و تطوره، و هو ما رفضه عبد المنعم تليمة باعتبار أنّ اللغة لابدّ أن تتضمن سياقاً تاريخياً و اجتماعياً، في حين ينظر هؤلاء إلى الظاهرة الأدبية على أساس أنها وعاء مغلق معتمدين في تفسيرها على قانونها الخاص مغفلين السياقات المحيطة بها³، و هو ما وقعت فيه البنيوية التي هاجمت بشدة المناهج التي تُعنى بدراسة إطار الأدب و محيطه الخارجي، مركّزة على الجوهر الداخلي للنص الأدبي دون ربطه بالواقع و الظروف الخارجية من أيّ نوع كانت، لأنّ العمل الأدبي حسبها له وجود خاص و نظام خاص أي له بنية مستقلة، و هذه البنية عبارة عن علاقات دقيقة تؤلّف فيما بينها شبكة من العلاقات المعقدة هي التي تجعل من العمل الأدبي عملاً أدبياً⁴، و هو ما يؤكده توماشفسكي، حيث يرى أنّ العناصر المهيمنة هي التي تسمح بتشكيل نوع أدبي معين⁵.

¹ المرجع نفسه ص: 136، 146، 147.

² التاريخ و النوع: رالف كوهن، القصة الرواية المؤلف (مرجع سابق) ص 28

³ مقدمة في نظرية الأدب (مرجع سابق) ص 144.

⁴ في نظرية الأدب (مرجع سابق) ص 176، 177.

⁵ نظرية المنهج الشكلي - نصوص الشكلايين الروس - تر: ابراهيم الخطيب، مؤسسة الأبحاث العربية، بيروت، ط 1، 1982

أما أصحاب التفسير النفسي و منهم (هندسون) فيرون أنّ نشأة الأنواع الأدبية إنما هي تلبية لحاجات نفسية سواء من طرف المبدع أو المتلقي، و أنّ ظهور الأنواع الأدبية مرتبط بتتوّع حوافزنا الذاتية الكبرى، فرغبتنا في التعبير الذاتي أوجد فن الشعر، و اهتمامنا بانشغالات الناس أوجد المسرح، كما أنّ اهتمامنا بعالم الواقع و بعالم الخيال الذي ننقله إلى الوجود أوجد الأدب القصصي، و حبنا للصورة من حيث هي صورة أوجد الأدب ككيان قائم بذاته¹.

صحيح أنّ الأدب تعبير عمّا يعتري الأديب من مشاعر و أحاسيس، لكنه أيضا تعبير عن رؤاه و تطلعاته سعيا منه إلى التغيير، و الأديب ابن بيئته له مرجعياته: دينية، فكرية، سياسية، و اجتماعية، و توظيف هذه المرجعيات يشكّل مظهرا من مظاهر تفاعل الشاعر العربي مع محيطه الخارجي و نزوعه الدائم لاستلهاام معطياته، ما يعطي انطبعا بأنّ عملية الإبداع أو التوظيف الفني ليس فقط لإظهار براعة الشاعر اللغوية و الأدبية بل إنّ طرق التوظيف عنده تلتبس بالحالة الشعرية و الاجتماعية و الثقافية سواء جاءت عفوية أو مقصودة².

هكذا تباينت الآراء حول نشأة الأنواع الأدبية التي لا تحكمها عوامل مشتركة إنّ في النشأة أو التطور أو الانقراض، و إنما لكلّ نوع أدبي عوامل نشأة خاصة به، لذلك فنظرية تكوّن الأنواع الأدبية حقل أخذ من كل بستان زهرة و كلّ كان له دوره في تشكّل نظرية عامة للنوع الأدبي.

¹ في نظرية الأدب (مرجع سابق) ص 97، 98.

² التوظيف الفني للمرجعيات في شعر أبي تمام المدرّس: ملكة علي كاظم الحداد، جامعة الكوفة، كلية الآداب بريطانيا، جريدة الديار اللندنية، 1 آذار/ مارس 2016، الموقع: www.aldiyarlondon.com. بتاريخ 2017/05/22.

4- تصنيف الأنواع الأدبية:

يعتبر أرسطو أول من أسس لنظرية الأنواع الأدبية من خلال تقسيمه الأدب في كتابه (فن الشعر) إلى ثلاثة أنواع هي: شعر التراجيديا، و الملحمة ثم الكوميديا، كما أعطى لكل نوع خصائصه التي تختلف عن النوع الآخر، و قد وازى بين التراجيديا و الملحمة باعتبارهما محاكاة شعرية لأفعال جادة فيما عدا بعض الخصائص المميزة لكل نوع، فالمحمة تستخدم فقط الوزن السداسي إلى جانب السرد و الرواية و غير محددة بزمان معين، بينما تتوّع التراجيديا في الأعاريض الشعرية كما تقدّم أحداثا بطريقة مباشرة و تتحدد بزمان معين¹، يضاف إلى هذه الأنواع فن تأليف الديثرامبيات و غالبية ما يؤلف للصفر في الناي أو اللعب على القيثارة و كلها أشكال تتبع من المحاكاة، مع وجود بعض الاختلاف بين هذه الفنون. و جاء تقسيم أرسطو لهذه الأشكال وفق ثلاثة عناصر، إمّا حسب اختلاف مواد المحاكاة، إذ هناك فنون تحاكي عن طريق الوزن أو الإيقاع و أخرى عن طريق اللغة، أو حسب اختلاف الموضوع المحاكى، فالذي يقوم بالمحاكاة إما أن يحاكي أشخاصا أفاضل أو أن يحاكي أناسا أراذل، و بذلك تختلف الموضوعات باختلاف الصنفين، أو حسب اختلاف طريقة المحاكاة الشعرية، فقد يعتمد الشاعر تقنية السرد في جزء، و يتقمص إحدى الشخصيات في جزء آخر ثم يروي القول على لسانها مثلما فعل هوميروس، أو أن يتكلم بلسانه هو، أو أن يعرض الشخصيات و هي تؤدي أفعالها أداء دراميا².

¹ فن الشعر (مرجع سابق) ص: 5، 25، 28

² فن الشعر (مرجع سابق) ص 55 إلى ص 72.

يبدو جليا أنّ أرسطو اعتمد في تصنيفه للأنواع الأدبية- و هي كلها تتطوي تحت فنّ الشعر- على جملة من العناصر المهيمنة التي تتردّد بكثافة في النوع الأدبي هي الوزن الإيقاعي، اللغة، الموضوع و طريقة المحاكاة.

و من آراء أرسطو و أفلاطون أصبحت ثلاثية (الملحمة، الدراما، الغنائية) مصدر دراسة النظريات الأنواعية، غير أنّ دارسا جديدا هو جيرار جينيت وصف هذا الإسناد بمختلف النعوت السلبية حيث يصفه في كتابه "مدخل لجامع النص" بالفهم الخاطئ و الخلط المتسرع و الخلط النظري¹، و هو ما يؤكد بقوله: " ... إلّا أنّ هذا التوزيع يبقى بدائيا، لأنّ الأجناس توجد مبعثرة داخل كل عنصر من عناصر التقسيم الثلاثي أو لأنها تنظم تنظيمًا جديدا- مثلما فعل أرسطو- حسب مبدأ جديد للتمييز يختلف عن المبدأ الذي اعتمد في التقسيم الثلاثي نفسه"²، لذلك اقترح جينيت تقسيمية متشعبة أكثر من خلال إعادة إدخال الثلاثية نفسها في كل عنصر من عناصرها، و هو ما أشار إليه (هارتمان) مقترحا التمييز بين ثلاثة أصناف من كل نوع، فعلى سبيل المثال ينقسم النوع الغنائي إلى ثلاثة أصناف هي: الغنائي الصرف، و الغنائي الملحني، و الغنائي الدرامي، كذلك الأمر بالنسبة للملحمة و الدراما³، لتتأكد مرة أخرى مقولة تداخل الأنواع الأدبية، فالغنائية مرتبطة أكثر بالجانب الموسيقي أو الإيقاعي أي أنها تميل

¹ مقدمات في نظرية الأنواع الأدبية (مرجع سابق) ص39

² مدخل لجامع النص: جيرار جينيت، تر: عبد الرحمن أيوب، دار الشؤون الثقافية العامة "آفاق عربية" العراق، ص. ب 4032، ص60

³ المرجع نفسه ص 60.

أكثر إلى التغني بالأحاسيس، و بذلك تغطي عليها صفة الشعرية، بينما تغطي صفة السردية على الملحمة دون الخروج عن قالب الشعري.

و ما يعاب على التقسيم الأرسطي للأنواع الأدبية أنه قصرها على جنس الشعر مهما الأنواع النثرية، و هو ما يؤكد (نورثروب فراي) أثناء انتقاده التقسيم الثلاثي اليوناني لأنه أعطانا ثلاثة من أنواعا الأدبية الأربعة، مع إهمال النوع الذي يخاطب القراء من خلال الكتب و الذي أسماه فراي (القصة)¹.

و لا نعرف لماذا أهمل أرسطو هذا الجانب، ربما لأنه ركّز فقط على الأدب السامي ممثلاً إياه في تلك الثلاثية على اعتبار أنّ الأدب حسبه يجب أن يكون سامياً و هادفاً و لأنّ الشعر هو الأكثر تداولاً بين الأدباء عند اليونان. أو ربما ضاع ما تناوله في كتابه و لم يصلنا إلا الأنواع الشعرية.

كما قرّر (بورجر) هو الآخر منذ سنوات تعويض الثلاثية المذكورة آنفاً بثنائية **الجنس الغنائي** الذي تغطي عليه الأنا الذاتية، و يضم عدة أشكال للتعبير الشخصي نحو السيرة الذاتية، و **الخيال** الذي يشمل **جنسي الملحمة و الدراما** و بعض أشكال الشعر السردى كالموشح الغنائي²، و بذلك اعتمد (هامبورجر) معياري الغناء و الخيال في تصنيفه للتقسيم الثلاثي، فالغنائية حسبه تضم أشكالاً متعددة تغطي عليها الذاتية منها السيرة التي تقدم وقائع حدثت بالفعل، فيغوص الشاعر في التعبير عن آلامه و آماله بصدق حتى يجعل المتلقي يشاركه

¹ تشريح النقد، محاولات أربع: نورثروب فراي، تر: محمد عصفور، منشورات الجامعة الأردنية 1991 ص319

² مدخل لجامع النص (مرجع سابق) ص 70.69

انفعالاته، أما الملحمة و الدراما فمتعددة الشخوص، تقلّ فيها صفة الذاتية كما تعتمد على الخيال للفت انتباه المتلقي و إثارة الدهشة لديه. لكن مع ذلك تتشارك هاته الثلاثية في خاصية هامة، فثلاثتها تعتمد عنصر السرد و القص في قالب شعري متنوع.

و يؤكد (إيف ستالوني) من جهته أنّ أرسطو أعطانا قسمة بحدين لا بثلاثة حدود، و أنّ التابعين لأفلاطون و أرسطو، هم الذين أسهموا في إقامة قسمة الأجناس الثلاثية، على غرار (ديوميدس)- القرن الرابع- الذي اقترح التعريفات الثلاثية التالية: **الغنائية** و فيها يتكلم المؤلف لوحده، و **المسرحية** التي يشارك فيها مجموعة من الأشخاص، ثم **الملحمة** و فيها يتكلم كلا من المؤلف و الشخصيات، فأصبحت هذه القسمة الثلاثية المنحولة إلى أرسطو و أفلاطون مبدأ للعديد من النقاد، و انتشرت انتشارا واسعا في القرن التاسع عشر ثم في القرن العشرين خصوصا عند الأخوين شليغل و لا سيما عند (فريدريش) في القرن التاسع عشر محددا ثلاثة أشكال هي : الغنائي، الملحمي و المسرحي، و تختلف هذه الأشكال عنده بتفاوت نسبة الذاتية فيها.¹

بعد استعراض آراء بعض النقاد حول تصنيف الأنواع الأدبية، يتبادر إلى أذهاننا السؤال

التالي: على أيّ أساس يتم تصنيف الأنواع الأدبية و ماهي معاييرها؟

كثيرة هي المحاولات التصنيفية للأنواع الأدبية، لكنها غالبا ما تكون غير مبررة أو ضعيفة التماسك، و يعتبر أرسطو أول من حاول تصنيف الأنواع الشعرية مثلما رأينا آنفا. جاء تحديد تودوروف للأنواع الأدبية حسب خمسة تصنيفات، أما التصنيف الأول فشائع و قليل

¹ الأجناس الأدبية (مرجع سابق) ص: 33، 34، 35.

الوضوح، يقسم الأدب إلى نوعين كبيرين: شعر و نثر، أما التصنيف الثاني فأوجده كلا من أفلاطون و أرسطو و تبناه كثيرون، و يرى في الأدب ثلاثة أنواع هي التراجيديا، الكوميديا و الملحمة، و التصنيف الثالث الذي يقابل بين التراجيديا و الكوميديا، أما التصنيف الرابع فيعرف بنظرية الأساليب الثلاثة، وهي الرفيع والمتوسط و الوضيع، و أخيرا التصنيف الخامس ويتمثل في أشكال أندري يولس البسيطة¹.

كما استعرض رشيد يحيائي في كتابه (مقدمات في نظرية الأنواع الأدبية) أهم أنواع التصنيف منها **التصنيف الهرمي**، و الذي يقوم بإحصاء الأنواع وفق خط عمودي ذي قاعدة هرمية يكون في أعلاه نوعا أو صيغة ليتسع تدريجيا و يضم عددا متزايدا من الأنواع، لكن الانتقال من النمط إلى الجنس غير ممكن و غير واضح²، و ينتقد رينيه ويليك و أوستين وارين في كتابهما (نظرية الأدب) هرمية التصنيف بحجة أنها قائمة على مبدأ اللذة، فلو تم الاختيار بين النوعين الرئيسيين المتنافسين و هما الملحمة و المأساة ستفوز الملحمة، لكن أرسطو يعطي الأولوية للمأساة على عكس نقاد عصر النهضة الذين يفضلون الملحمة و هم في ذلك منطقيين³.

هكذا إذن وقف كتاب نظرية الأدب مع الملحمة لا مع المأساة، ربما لأن الملحمة أوسع من المأساة، و لأن الملحمة تضم في ثناياها البعد الدرامي مع طغيان البعد البطولي و تتناول رسائل هادفة من خلال معالجة عدة محاور كالخير و الشر، الصدق و الكذب، و أن الانتصار

¹ مقدمات في نظرية الأنواع الأدبية (مرجع سابق) ص 63

² المرجع نفسه ص 67.

³ نظرية الأدب (مرجع سابق) ص 320

دائماً يكون للمثل العليا بينما تغرق المأساة في الدرامية، مع ذلك يبقى هذا المعيار متعثراً في تصنيف الأنواع الأدبية.

تصنيف آخر للأنواع الأدبية، يعتمد على مبدأ الشكل، هو **التصنيف النمطي** ورائده (فانسننت) حيث أدرج الأنواع ضمن خانتين كبيرتين هما: الأنواع الشعرية و الأنواع النثرية، و كل واحدة منهما تتفرع إلى أنواع أخرى، ثم يقسم بعد ذلك كل فرع إلى أنواع حسب الموضوع، فالشعر يعطي الأنواع القصصية الملحمية و الغنائية و الدرامية و التعليمية، و الملحمي تتفرع منه الملحمة البدائية و الملحمة المقلدة للأولى و الملحمة الرومانسية و هكذا. أما النثر فتتفرع منه أنواع تضم أنواعاً أخرى، و الأنواع النثرية هي: التاريخ، الخطابة، المكاتبات، الرسائل، النثر التعليمي و الرواية¹.

إنّ مثل هذا التصنيف الذي أدرجه (فانسننت) معقول فالأدب كما هو معلوم مقسم إلى جنسين أدبيين اثنين هما الشعر و النثر و أنّ لكل جنس أدبي قواعده التي تتبني عليها الأنواع المتفرعة منه، و متى ما أخلّت بها خرجت عن طوعه، لكن إلى أي جنس أدبي نصنف القصة الشعرية التي تستوفي عناصر القصة من حبكة أو عقدة و أحداث و شخصيات لكنها نظمت في قالب شعري؟

إذا عدنا إلى رينيه ويليك و أوستين وارين لوجدنا تصنيفهما الشكلي للأنواع الأدبية لا يعتمد فقط على الشكل الخارجي القائم على العروض و البناء، و إنما كذلك وفق التشكيل الداخلي القائم

¹ مقدمات في نظرية الأنواع الأدبية (مرجع سابق) ص 69.

على الاتجاه و النغمة السائدة و الهدف أو الموضوع و الجمهور، مؤكّدين في الوقت ذاته أن يكون مفهوم النوع الأدبي متّجها بشكل عام نحو جانبه الشكلي¹.

تركيز رينيه ويليك و أوستين وارين على الشكل دون الموضوع في تصنيف الأنواع الأدبية راجع إلى التعدد الكبير في الموضوعات التي تختلف و تتغير بتغير المجتمع، إذ يصعب حسبهما تصنيف كل نوع بحسب الموضوع مستدلان في ذلك برأي أرسطو حين قسّم الأنواع الشعرية حسب الشكل أو الوزن، و من حيث وسيلة التعبير و مدى ملاءمة كل وسيلة للهدف الجمالي الذي يسعى النوع الأدبي إلى تحقيقه².

كما أشار رشيد يحيائي إلى تصنيف من نوع آخر للأنواع الأدبية هو **التصنيف التأسيسي**، و أكثر من يمثله تودوروف و جيرار جينيت، فما يهم تودوروف ليس البحث عما تنفرد به النصوص بقدر ما يسعى إلى اكتشاف القاعدة التي تسمح بإدراجها ضمن نوع معين، ذلك أنّ أبرز ما يميز تصنيف تودوروف هو تمييزه بين كل من النوع و النمط، غير أنّ وارين قد سبقه إلى هذا التصنيف موضحا أنّ (الأنماط) تستعمل للتصنيفات الكبرى أما (الأنواع) فتصلح للأنواع الأدبية الأخرى من مأساة و ملهاة و أود³.

أمّا جيرار جينيت فيقسّم الأدب إلى أنواع (تأسيسية أدبية) كالمسرحية و الرواية و القصة الشعرية و كلّها تنتمي شرعيا للأدب مهما كانت قيمتها الفنية، و أنواع (ذات أدبية غير راسخة) كالدراسة و التاريخ و الخطابة أو السيرة الذاتية مهما ارتقت درجتها في الأدبية. و ترجع أحكام

¹ نظرية الأدب (مرجع سابق) ص 321 إلى ص 323.

² المرجع نفسه ص 323.

³ مقدمات في نظرية الأنواع الأدبية (مرجع سابق) ص 73، 74 .

هذا التقسيم إلى التعارض بين الواقع و الخيال و بين النثر و الشعر و إلى حكم الذوق، لكنه تقسيم غير مقنع لأنه يجمع في كل قسم ركاما من الأنواع هو نفسه في حاجة إلى تصنيف، لذلك يناقش جينيت قضية التصنيف من مستوى أعمق، بمراجعة بعض المبادئ التصنيفية و في مقدمتها رفض التصنيف العمودي، فبالنسبة له لا يوجد نوع أكثر (طبيعة) أو أكثر (مثالية) يوضع فوق غيره و لا توجد طريقة استنباطية (أعلى من غيرها) توصل إلى ذلك، و بذلك حاول جيرار جينيت من خلال موقفه زحزحة سلطة الثلاثية القديمة التي ظلت في حكم أغلب النقاد تحتل أعلى الهرم لتظل باقي الأنواع مجرد تنويعات و تفرعات لها¹

يمكن تصنيف الأنواع الأدبية أيضا من خلال إبراز المشترك الأسلوبي بين نوعين أو أكثر أو ما يختلفان فيه²، أو ما أسماه الشكلاونيون الروس و على رأسهم (شك洛夫سكي، أيخنباوم، توماشيفسكي و تينيانوف) مبدأ المهيمنة، حيث يرون أنه متى انتسب عمل إلى جنس بعينه فذلك راجع إلى احتوائه عناصر و سمات مهيمنة خاصة بذلك الجنس³، و المهيمنة هي العنصر الذي يجب أن يكون وجوده ضروريا في العمل الفني⁴، إذا طبقنا هذا المبدأ على الشعر مثلا نجد أن من بين أهم العناصر المهيمنة فيه هي الإيقاع، و الخيال و الصور البيانية، أما السرد، فتطغى عليه الحبكة، الشخصيات، الأحداث، ما يجعل القصة و الرواية نوعين ينتميان إلى جنس واحد هو النثر.

¹ مقدمات في نظرية الأنواع الأدبية (مرجع سابق) ص 79

² المرجع نفسه ص 72

³ الأجناس الأدبية (مرجع سابق) ص 47.

⁴ قضايا الشعرية: رومان ياكبسون تر: محمد الولي و مبارك حنون ، دار توبقال للنشر الدار البيضاء، ط 1 ، 1988.

يبقى أفضل أساس يعتمد عليه في تصنيف الأنواع الأدبية هو التصنيف التكاملي الذي تتداخل فيه مختلف التصنيفات ما يسمح بتحديد الخصائص الاستدلالية لكل نوع أدبي¹.

و إذا عدنا إلى الشعرية العربية القديمة نجدها تستند في تصنيفها للشعر على جهود أرسطو، فراح نقادنا يجتهدون في تطبيق صفات الشعرين الملحمي و الدرامي - الذين أشار إليهما أرسطو - على شعرنا العربي القديم بالرغم من غياب هذين الشعرين عندنا، ليصبح الشعر الأوروبي النموذج المعتمد في الشعر العربي الحديث، غير أنّ ابن سينا قد انتبه إلى هذا المأزق التصنيفي داعياً إلى ضرورة ابتداء علم شعر مشروط بالمطلقية مع مراعاة عنصر الزمان، أي أنّ الشعر العربي يختلف عن الشعر اليوناني زمانياً²، و إنّ عدم معرفة قدمائنا للملحمة و الشعر الدرامي و المسرحي راجع إلى البيئة البدوية الصحراوية غير المستقرة، كما لم توجد القصة بفرعها (الرواية و القصة القصيرة) رغم وجود الكثير من الحكايات و المغامرات، كل هذه الأنواع لم تكن موجودة إلّا في أدبنا الحديث الذي عرف ظهور أولى المحاولات المسرحية على يد مارون النقاش عام 1851، و الرواية عام 1914، و كانت أولى المحاولات الروائية لمحمد حسين هيكل بعنوان (زينب)، كما ظهرت أول قصة قصيرة مع محمود تيمور بعنوان (في القطار) عام 1917³.

¹ مقدمات في نظرية الأنواع الأدبية (مرجع سابق) ص 80

² الشعر العربي الحديث بنياته و إبدالاتها (مساءلة الحداثة): محمد بنّيس، ج4، دار توبقال للنشر، المغرب ط3، 2014، ص 11، 12.

³ في نظرية الأدب (مرجع سابق) ص 103، 104.

و قد اعتمد شعراؤنا القدامى في تصنيفهم الشعر عدة معايير بدءا بمعيار طبقات الشعراء ثم وفق القدامة و الحداثة، و الأغراض و الأساليب الشعرية، أما من حيث الأغراض فتتقسم حسب أمد الطرابلسي إلى أربع مجموعات هي¹:

1- المدح، و تضم المدح و الفخر و الرثاء، 2-الهجاء، 3- شعر المجون و يضم الخمریات و النسيب، 4- الوصف.

و من بين أنماط التصنيفات المهيمنة على القراءة العربية الحديثة ما جاء في الجزء الرابع من كتاب (الشعر العربي الحديث) لمحمد بنيس، نجد التصنيف المعتمد على الرومانسية، الذي ضبط من خلاله سامي بدراوي أسلوب قصائد البارودي، و يعلّق محمد بنيس على هذا النوع التصنيفي واصفا إياه بالجزئية لأنه قصر الرومانسية على قصائد شاعر دون قصائده الأخرى، و لأنّ تصنيف قصائد البارودي في وصف الطبيعة ضمن الرومانسية لا يحل مشكل تصنيف الممارسة الرومانسية ضمن رؤية موحدة².

رغم تباين آراء النقاد و مواقفهم إلا أنّ غالبيتهم يتفقون على أنّ ما يميز الشعر عن النثر هو عنصر الموسيقى الذي يظهر بشكل مكثف في الصياغة الشعرية، كما أنه لا يوجد فرق بين الأنواع الأدبية أو بين الشعر و النثر من حيث الجوهر، لأنّ لكلّ منهما استخدام خاص للغة، غير أنّ الفارق بينهما يكمن في الدرجة إضافة الى بروز عنصر الموسيقى في الشعر، و يمكن تصنيف الشعر إلى أربعة أنواع هي: الشعر الغنائي النابع من انفعالات الشاعر و انطباعاته،

¹ Amdjad Trablusi, La critique poétique des Arabes نقلا عن الشعر العربي الحديث بنياته و إبدالاتها ج4،

مسألة الحداثة (مرجع سابق) ص30.

² المرجع نفسه ص 15، 16.

الشعر الملحمي الذي يروي قصة بطولية قومية، الشعر الدرامي الذي يمثل على خشبة المسرح و الذي انقرض بازدهار النثر، و أخيرا الشعر التعليمي و يهدف إلى تعليم الحقائق، أما النثر فتتفرع منه الأنواع التالية: المسرحية التي كانت ذات طابع شعري في بدايتها، و القصة بشكليها: القصة القصيرة و الرواية، و هناك أنواع نثرية أخرى كالمقالة و الخاطرة و السيرة إلّا أنّ المسرحية و الرواية و القصة القصيرة هي الأنواع الأكثر تداولاً في العصر الحديث¹.

يبقى أن نتساءل عن قضية أثارت آراء النقاد و أعملت تفكيرهم حول نقاء النوع الأدبي، فراحوا يطرحون التساؤلات التالية:

هل النوع الأدبي ثابت أم أنه يتغير و يتطور؟ و هل له علاقة مع غيره من الأنواع أم أنه مستقل بذاته؟

هي تساؤلات تطرح قضية أخرى حول مدى تداخل الأنواع الأدبية، و إلى أي مدى يستعير النوع الأدبي خصائص نوع آخر، و هل يمكن المزج بين السرد و الشعري معا؟

نقاء النوع مذهب استتبطته المدرسة الكلاسيكية التي لا ترى فقط أنّ النوع الأدبي يختلف عن نوع آخر من حيث الطبيعة و القيمة، بل ينبغي أيضا أن يتم الفصل بينهما و لا يسمح لهما حتى بالامتزاج، بينما ترى النظرية الحديثة أنه لا يجب أن نضع حدا لعدد الأنواع الأدبية الممكنة، و تفترض أنّ الأنواع الأدبية التقليدية يمكن أن تمتزج مع بعض مشكلة نوعا أدبيا جديدا على غرار (التراجيكوميديا)².

¹ في نظرية الأدب (مرجع سابق) ص 102، 103 .

² نظرية الأدب (مرجع سابق) ص 324، ص 326.

إنّ فكرة نقاء النوع الأدبي بعيدة المنال، فإن نحن سلمنا بالفكرة فإننا نضع حدا و نهاية لكل نوع أدبي، في حين نرى أنواعا أدبية عديدة تتفرع من جنسها الشعري أو النثري و تكون ممتزجة مع فنون أخرى، لذلك يقر (توني بينيت) أنّ الأنواع الأدبية غير ثابتة " لأن الأنظمة النوعية - التي تقع في إطارها تشابهاتها و اختلافاتها مع أشكال أخرى من الكتابة - هي ذاتها غير مستقرة"¹، كما يؤكّد كلا من رينيه ويليك و أوستين وارين تغيير الأنواع الأدبية و عدم استقرارها، من خلال الإجابة عن التساؤل التالي: " هل تظل الأنواع ثابتة؟ ربما لا. إذ بإضافة الأعمال الأدبية الجديدة تتغير تصنيفاتها"².

إنّ النوع الأدبي إذن ينمو و يتطور و قد ينقرض لأسباب تتعدد و تختلف بين الأسباب التاريخية و الاجتماعية و حتى السياسية، فإذا كانت مظاهر الحياة تتغير كان لزاما أن تظهر أنواع تتأقلم مع الظروف الراهنة، و أحسن دليل على ذلك ظهور أنماط شعرية عديدة في العصر العباسي على غرار الخمريات و التغزل بالغلّمان، و ذلك راجع إلى مظاهر الترف و البزخ التي كانت تميّز العصر العباسي خاصة في المرحلة الثانية، حيث انتشرت مجالس الخمر و اللهو و الغناء، ما أدى إلى الفتور الديني ليظهر نوع جديد من الشعر هو شعر الزهد أين كان لزاما على بعض الشعراء الدفاع عن الدين الإسلامي من أجل الدعوة إلى التمسك

¹ سوسيولوجيا الأنواع: توني بينيت، القصة، الرواية (مرجع سابق) ص 179.

² نظرية الأدب (مرجع سابق) ص 314

بديننا الحنيف و ترك ملذات الدنيا، كما ارتبط الشعر التعليمي بظهور المطبوعات، و انتشار مختلف العلوم اللغوية و النحوية و الفقهية¹.

تبقى فكرة نقاء النوع الأدبي حبرا على ورق، فقد رأينا من قبل أنّ النوع الأدبي ينشأ و يتطور و ينقرض بفعل عوامل عدة، نفسية، اجتماعية، فكرية... إلخ و هو ما ينفي نقاء النوع الأدبي حيث يتداخل مع فنون أدبية أخرى، لكن ذلك لا ينفي بنيته و قوانينه الداخلية، إذ " لكل نوع أدبي شكله الخاص وبنيته الخاصة التي لا تختلط مع بنى الأنواع الأخرى، و أنّ هذه البنى الخاصة تتطور بتطور الحياة، أمّا الأعمال الأدبية المنتجة أو المنجزة في هذا النوع أو ذاك فهي حرة لا تعرف الحدود، رغم ذلك فإنّ أساسها المنطقي و الجمالي ينتمي إلى منطق نوع واحد فقط"².

النوع الأدبي إذن لا يتميز بالنقاء فقد تمتزج عناصر منه في نوع أدبي آخر، و هو رأي معقول، و يمكن التدليل على ذلك مثلا بالقصة الشعرية أو بالقصيدة القصة هذا النوع الأدبي الذي يمزج بين نوعين أدبيين متناقضين هما الشعر و النثر ممثلا في السرد، لكن تمازج هذين النوعين لا يعني إلغاء قوانين النوع الأدبي، فهي ثابتة نظريا فللشعر قوانينه كما للنثر قوانينه، و إن صحّ تداخل السرد مع الشعري، إلى ما يرجع ذلك؟

¹ للإفادة أنظر: تاريخ الأدب العربي، العصر العباسي الأول: شوقي ضيف، دار المعارف، القاهرة ط8.

² البنية السردية للقصة القصيرة : عبد الرحمن الكردي مكتبة الآداب، القاهرة، ط 3، 2005 ص 24.

5-بين السردية و الشعرية:

كثيرة هي الدراسات التي تناولت قضية التداخل بين السردى و الشعرى، تحت عناوين عديدة على غرار دراسة محمد الزمورى(الشعرية و السرديات)¹، أو(السرد الحكائى فى الشعر العربى المعاصر)² لفايزة أحمد الحري، أو دراسة عبد الرحيم المراشدة (السردية و حركية القص فى (أرى ما أريد) لمحمود درويش)³ ، و غيرها من الدراسات التى تثبت هذا التداخل. لكن بداية، حري بنا أن نوضح بعض المفاهيم، و لنبدأ بالسردية، متى نقول عن نوع أدبى أنه نص سردى؟ و ما هى العناصر السردية التى بها يمكن الحكم على أن النص الشعرى قد تحاور معها و إلى أى درجة؟ و هل هذا التحوار ينفى صفة و نوعية النص الشعرى؟ إنَّ السردية مصطلح اقترحه تودوروف سنة 1969 و يعنى به علم السرد، هذا العلم الذى لم ينشأ من العدم و إنما كانت له دراسات تمهيدية⁴.

و يعرف رولان بارت السرد أنه ببساطة يشبه الحياة نفسها، عالم من التاريخ و الثقافة⁵. و من المنظور البنيوي فإنَّ السرد يحتوى على جزأين أساسيين هما القصة و الخطاب، حيث أنَّ القصة تحترم الترتيب الزمنى أو الكرونولوجى للأحداث على عكس الخطاب، لأنَّ القصة

¹ الشعرية و السرديات: محمد الزمورى، مطبعة أنفو - برانت، فاس 2010.

² السرد الحكائى فى الشعر العربى المعاصر: فايزة أحمد الحري، النادي الأدبى بالرياض ط1، 2010.

³ الخطاب السردى و الشعر العربى: عبد الرحيم مراشدة، جامعة جدارا، عالم الكتب الحديث إريد، الأردن ط1، 2012.

⁴ Nouveau dictionnaire encyclopédique des sciences du langage:Oswald Ducrot,Jean Marie Schaeffer,Etions du Seuil 1972 p 191.

⁵ The value of narrativity in the representation of reality : Hayden White.Critical Inquiry,Vol.7 ,No1.On Narrative (Autumn ,1980) , p 5.

الواحدة يمكن أن تروى بعدة كفيات باختلاف الخطابات¹، لذلك فرّق جيرار جنيت بين ثلاثة عناصر هي على الترتيب: الحكاية، القصة، السرد، و يقوم الحكي عنده على دعامتين أساسيتين:

أولاهما: أن يحتوي قصة ما، تضمّ أحداثاً معينة جرت في زمان و مكان معينين.

ثانيهما: أن يعيّن الطريقة التي تُحكى بها تلك القصة، و تُسمى هذه الطريقة سرداً، لأنّ قصة و احدة يمكن أن تُحكى بعدة طرق، لذلك فإنّ السرد هو الذي يُعتمد عليه في تمييز أنماط الحكي بشكل أساسي حسب جيرار جنيت².

السرد إذن هو الكيفية التي تروى بها القصة عن طريق هذه القناة نفسها، و ما تخضع له من مؤثرات، بعضها متعلق بالراوي و المروي له، و البعض الآخر متعلق بالقصة في حد ذاتها³، أما الحكاية كما يعرفها جيرار جنيت هي مجموعة من الوقائع المسرودة حسب ترتيبها الزمني⁴، فهي تدل على الدال أي المنطوق السردية، بمعنى النص السردية أو الخطاب سواء كان شفوياً أو مكتوباً بحيث يضطلع برواية حدث أو سلسلة من الأحداث، أما القصة فهي المدلول أو المضمون السردية، كما يطلق اسم السرد على الفعل السردية⁵.

¹ المصطلح السردية (معجم مصطلحات): جيرالد برنس: عابد خزندار، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة، ط1، 2003، ع 368، ص146.

² بنية النص السردية (من منظور النقد الأدبي): حميد لحمداني، المركز الثقافي العربي للطباعة و النشر و التوزيع، بيروت، ط1، 1991، ص45.

³ المرجع نفسه ص 45.

⁴ المصطلح السردية (مرجع سابق) ص83.

⁵ خطاب الحكاية (بحث في المنهج): جيرار جنيت ترجمة: محمد معتصم، الهيئة العامة للمطابع الأميرية، رقم الإيداع : 97/1899، ص: 37. 38. 39.

و حسب جبرار جينيت فإن القصة و السرد لا يوجدان إلا بواسطة الحكاية، كما لا يمكن للحكاية (و هي الخطاب المسرود) أن تكون كذلك إلا لأنها تروي قصة، و إلا لما كانت سردية، لأنها " تعيش، بصفتها سردية، من علاقتها بالقصة التي ترويها، و تعيش، بصفتها خطابا، من علاقتها بالسرد الذي ينطق بها"¹

يتضح أنّ الحكاية هي القوام الأساسي للسرد، و تختلف المرويات السردية الشفوية و السرديات الكتابية حسب البنية و أشكال التعبير و الأساليب، و العوالم المتخيلة التي تشكل محتوى التعبير².

إلى جانب الحكاية، يتضمن السرد أيضا علاقات بين المتكلم/ المرسل و الجمهور/ المتلقي، و كل التغييرات التي يجريها السارد في مواد القصة قبل أن تروى تسمى مظاهر الخطاب، لذلك تختلف القصة المروية باختلاف أساليب العملية السردية³، و يعرف جيرالد برنس العملية السردية بأنها سرد لخطاب يقدم واقعة أو أكثر، و بصيغة أخرى تتضمن كلّ عملية سردية فعلا إخباريا لسلسلة من الوقائع و هو ما يسمى اللحظة التسريدية⁴. و استخدم غريماس مصطلح (السردية) "للدلالة على ما به يكون الخطاب سردا. و السردية ظاهرة تتابع الحالات و التحولات الماثلة في الخطاب و المسؤولة عن إنتاج المعنى"⁵، و تتشكل البنية السردية حسب فراي

¹ المرجع نفسه ص 40.

² السردية العربية الحديثة- تفكيك الخطاب الاستعماري و إعادة تفسير النشأة- عبد الله إبراهيم، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 2003 ص 7.

³ نظريات السرد الحديثة: والاس مارتين، تر: حياة جاسم محمد، المجلس الأعلى للثقافة، 1998 ص141.

⁴ المصطلح السردى (مرجع سابق) ص144.

⁵ معجم السرديات (مرجع سابق) ص254.

وشولز و كيلوج من قوتين رئيسيتين هما الواقع و الخيال، لأنّ مصداقية التخييل لا تكون إلا في الواقعية لا غير، و التخيلية هي الوسيلة التي يتأسس عليها السرد الواقعي، و ما يميز البنية السردية هي اشتغالها على (العقدة) و هي تتكون من مزيج من التعاقب الزماني و السببية¹.

و من مميزات العملية السردية أيضا اشتغالها على المسرحية، و هو ما أكده بعض نقاد القرن العشرين، فالسرد لابدّ أن يكون مسرحيا قدر الإمكان²، لأنّ المشهد المسرحي كفيّل بتقديم الواقع و يكون تأثيره قويا على المتلقي و لأنه يجسد لنا واقعا أدبيا مستوحى من الواقع الحقيقي، لذلك قد يستعين السارد بالعديد من التقنيات أدبية كانت أو غير أدبية لأنّ " السرد فعل لا حدود له، يتسع ليشمل مختلف الخطابات سواء كانت أدبية أو غير أدبية³، لذلك يؤكد رولان بارت أنّ السرد يرتبط بأيّ نظام لساني أو غير لساني حين يقول: " إنّه حاضر في الأسطورة و الخرافة والأمثلة و الحكاية والقصة، والملحمة و التاريخ والمأساة والدراما والملهاة، والإيماء، واللوحة المرسومة، و في الزجاج المزوق، والسينما و الأنشطة، والمنوعات والمحاذاة...⁴، معنى ذلك أنّ السرد يضم مختلف الأنواع الأدبية على اختلافها، فيمكن أن يمتزج بالغنائي و الملحمي و الدرامي، و هي مزايا الشعرية كما يمكنه أن يضم مختلف الصيغ الأدبية أو غير الأدبية⁵.

نجد بعض الدارسين يستعملون مصطلح السرديات، و هو مصطلح مرادف لعلم السرد مثله مثل الأسلوبيات، الرياضيات، الطبيعيات... إلخ، و تهتم السرديات بدراسة الأجناس السردية

¹ نظريات السرد الحديثة (مرجع سابق) ص: 60. 86. 88. 104.

² المرجع نفسه ص 142.

³ الكلام والخبر، مقدمة للسرد العربي: سعيد يقطين، المركز الثقافي العربي الدار البيضاء، ط1، 1997، ص19.

⁴ الكلام والخبر، مقدمة للسرد العربي (مرجع سابق) ص 19.

⁵ البنية السردية للقصة القصيرة (مرجع سابق) ص 121.

من قصة، رواية، مقامة، أسطورة...إلخ. و السرديات من المصطلحات التي أبدعتها البنيوية و كانت بدايتها مع الشكلايين الروس ثم فلاديمير بروب، و يعتبر تودوروف من صاغ مصطلح علم السرد ليتطور البحث السردى عند رولان بارت و جيرار جينيت ثم غريماس و جوليا كريستيفا و غيرهم من الناقدين. و تتدرج (السرديات) ضمن علم البويطيقا التي تعنى بـ (أدبية) الخطاب الأدبي عامة، لذلك فهي تقترب بـ (الشعريات) التي تبحث في شعرية الخطاب الشعري¹.

و تنقسم السرديات إلى قسمين، سرديات القصة و سرديات الخطاب :

تهتم **سرديات القصة** بالمادة الحكائية و ما يميزها مع الأعمال الحكائية المختلفة، و تتصل المادة الحكائية بـ(الجنس)، لأنّ كل عمل حكائي يتجسد من خلال أربع مقولات أساسية هي: الأفعال، الفواعل، الزمان، المكان(الفضاء)، فما يميز كل عمل حكائي وجود أفعال (أحداث) تقوم بها فواعل (شخصيات) في زمان و مكان (فضاء) معينين، لذلك تعنى سرديات القصة بمختلف الإنجازات السردية للمادة الحكائية و في أفق سرديات الخطاب و النص من خلال التركيز على البعد التخيلي الدلالي و تجلياته الجمالية في علاقته بالمتلقي، من هنا تتميز سرديات القصة عن السيميوطيقا السردية أو الحكائية، التي تهتم بالبنىات الدلالية- المنطقية².

إذا كانت سرديات القصة تهتم بالمادة الحكائية، فإنّ سرديات الخطاب تعنى بـ (السردية) التي بواسطتها تتميز حكاية عن أخرى من خلال النوع الذي قدمت به هذه المادة الحكائية، إذ

¹ الكلام والخبر، مقدمة للسرد العربي (مرجع سابق) ص23.

² الكلام والخبر، مقدمة للسرد العربي (مرجع سابق) ص 223، 224.

باختلاف طرائق التقديم تختلف الأنواع السردية فقد تكون المادة الحكائية و احدة، لكن أشكال تقديمها تختلف باختلاف الخطابات و أنواعها، ثم إذا كانت مقولات القصة تتكون من فعل و فاعل في زمان و مكان معينين، فإنّ الخطاب يتحدد بدوره من خلال المقولات نفسها، غير أنّها تختلف باختلاف وسائط تقديمها، حيث أنّ فعل الشخصية (الحدث) في القصة، يُقدّم لنا في الخطاب من خلال فعل (السرد) الذي يضطلع به فاعل آخر هو الراوي، و باختلاف هذين الفاعلين و فاعليهما يختلف زمان القصة و فضاؤها عن زمان الخطاب و فضاءه، أي أنّ مقولات الشكل القصصي تتمثل في الحدث(الفعل) و الشخصية (الفاعل) بينما نجد مقولات الخطاب تتمثل في السرد (فعل) و الراوي (الفاعل)¹.

نجد هذه المقولات السردية(الحدث، الشخصية، السرد، الراوي) حاضرة بقوة في الخطاب الشعري- و هو ما سنتناوله في جوانب متعددة من البحث- ذلك أنّ الشعر يتميز عن بقية الفنون الأدبية و غير الأدبية بأنه بنية مفتوحة على مختلف الفنون الأدبية²، لذلك، انطلقت حداثة الشعر الحر من هاجس المغايرة الشكلية، لتتحرر القصيدة من قيد القافية الموحدة و التفعيلات الثابتة مستوعبة أسلوب السرد القصصي و الدرامي و الملحمي³

يتناص الخطاب الشعري كذلك مع الخطاب القصصي من خلال المقولات التالية- بالنظر إلى العلاقة بين القصة و الخطاب- :

¹ الكلام والخبر، مقدمة للسرد العربي (مرجع سابق) ص224، 225.

² السرد الشعري: محمود الضبع نقلا عن السرد الحكائي في الشعر العربي المعاصر:فايزة أحمد الحربي ص 631.

³ مرايا نرسييس، الأنماط النوعية و التشكيلات البنائية لقصيدة السرد الحديثة: حاتم الصكر، المؤسسة الجامعية للدراسات و النشر و التوزيع، بيروت، لبنان ط 1، 1999، ص35.

1. الزمان: حيث نلاحظ في الخطاب تزمين زمن القصة من منظور خطابي

2. الصيغة: و تتمحور ضمن صيغتين أساسيتين هما: (العرض) و يتم من خلال أقوال الشخصيات، و (السرد) الذي يضطلع به الراوي، أو بعض الشخصيات، وفي تحليل الخطاب نركز على العلاقات التي تأخذها الصيغتان في ترابطهما و كذا في مختلف ما يتولد عنهما من صيغ صغرى، تماما مثلما ميزنا بين زمن القصة و زمن الخطاب¹

3. التبئير (وجهة النظر أو المنظور): يرتبط التبئير بالموقع الذي يحتله الراوي في علاقته بالشخصيات و بمعالم القصة، كما يرتبط في الخطاب بالفضاء في القصة، و هو ما يسمح لنا بالبحث في (فضاء الخطاب) من خلال التمييز بين فضاء القصة و فضاء الخطاب.

ستكون لنا عودة إلى هذه المقولات في الجانب التطبيقي، نحاول من خلالها ترصد العناصر السردية في الخطاب الشعري الدرويشي و إلى أي درجة استعار الشاعر هذه المقولات و كيف كان توظيفه لها.

إلى جانب سرديات القصة و الخطاب، هناك السرديات النصية و التي تهتم بالنص السردى باعتباره بنية مجردة، أو متحققا من خلال جنس أو نوع محدد، حيث تركز على نصيته التي تحدد وحدته و انسجامه في علاقته بالمتلقي، و هو ما يسمح لها بالنظر في النص الأدبي من خلال مختلف جوانبه و علاقاته بغيره من النصوص، كما أنها تعين الفعل النصي من

¹ الكلام والخبر، مقدمة للسرد العربي (مرجع سابق) ص 225.

خلال الإنتاج و التلقي، و تربط كلا منهما بفاعل (الكاتب)، و (المتلقي)، و تضعهما معا في زمان و فضاء معينين¹.

إذا كانت السرديات تهتم بالبنية النصية و الخطابية للعمل الحكائي بمختلف تشكيلاتها النصية و الخطابية و الأسلوبية و البلاغية أي الجمالية، فهذا يعني أنّ بين السردية و الشعرية صلات و وثنائج، كلاهما يبحث في الخصائص التي ينفرد بها النص الأدبي شعريا كان أو سرديا، فالشعرية حسب أرسطو- و هو أول من تحدث عنها من خلال كتابه فن الشعر- تكمن في المحاكاة التي تعتبر أساس الشعرية و أساس كل الأنواع الأدبية².

معنى ذلك أنّ محاكاة الشعر لمختلف الفنون الأدبية ممكن و أنه يصحّ التداخل بين الفنون الشعرية و الفنون السردية، مع اختلاف في الكيفية أو طريقة المحاكاة الشعرية التي يحاكي بها الشاعر موضوعاته، و هو ما يميز بين مختلف الفنون الأدبية³، ما يجعل شعرية النصوص تختلف باختلاف الكيفية و الطريقة التي نُظمت بها، لذلك كان النابغة الذبياني يحكم على الشعر العربي بالجودة أو بالرداءة في مجالس خاصة⁴.

و لتكون الشعرية جامعة بين النثر و الشعر في وصف اللغة الأدبية استبدلها عبد الله الغدامي بمصطلح الشاعرية⁵، و يتفق الغدامي مع ياكبسون في تحديد مفهوم الشاعرية الذي يركز حول الإجابة عن السؤال التالي: ما الذي يجعل من الرسالة اللغوية عملا فنيا؟ و هو السؤال الذي

¹ الكلام والخبر، مقدمة للسرد العربي (مرجع سابق) ص 225، 226.

² فن الشعر (مرجع سابق) ص 55

³ المرجع نفسه، ص 72.

⁴ أنظر الشعرية و قانون الشعر: حسن محمد نور الدين، دار العلوم العربية للطباعة و النشر، بيروت، ط1، 2001، ص 11.

⁵ الخطيئة و التكفير: عبد الله محمد الغدامي، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، ط6، 2006، ص 22.

صاغه ياكبسون حين قال: " إنّ موضوع الشعرية هو، قبل كل شيء، الإجابة عن السؤال التالي: ما الذي يجعل من رسالة لفظية أثرا فنيا؟ ... إنّ الشعرية تهتم بقضايا البنية اللسانية، تماما مثل ما يهتم الرسم بالبنى الرسمية، و بما أنّ اللسانيات هي العلم الشامل للبنى اللسانية، فإنه يمكن اعتبار الشعرية جزءا لا يتجزأ من اللسانيات"¹

يمكن تحديد الشعرية حسب ياكوبسون بأنها فرع من اللسانيات لأنها تعالج الوظيفة الشعرية في علاقاتها مع الوظائف الأخرى للغة، لذلك فالشعرية تهتم بالدرجة الأولى بالوظيفة الشعرية التي تهيمن على الوظائف الأخرى للغة²

و تعني (الشاعرية) حسب الغدامي، فنيات التحول الأسلوبية، و هي أيضا (استعارة) النص الذي ينحرف عن معناه الحقيقي إلى معناه المجازي، بمعنى أنّ الشاعرية هي " انتهاك لقوانين العادة، ينتج عنه تحويل اللغة من كونها انعكاسا للعالم أو تعبيراً عنه أو موقفاً منه، إلى أن تكون هي نفسها عالما آخر، ربما بديلا عن ذلك العالم. فهي إذا (سحر البيان) الذي أشار إليه الأثر النبوي الشريف. و ما السحر إلا تحويل للواقع و انتهاك له، يقبله إلى (لا واقع). أو هو (تخيل) على لغة القرطاجني، أي تحويل العالم إلى خيال"³، ترتبط الشاعرية إذن حسب الغدامي باللغة غير المباشرة القائمة على الخيال و الرمز و الصور البيانية.

¹ قضايا الشعرية (مرجع سابق) ص 24.

² قضايا الشعرية (مرجع سابق) ص 35.

³ الخطيئة و التكفير (مرجع سابق) ص 27.

يتفق جان كوهن مع الغدامي، كون اللغة الشعرية لغة إيحائية باعتبار أنّ الأسلوب انزياح عن المعيار اللغوي¹، إلى جانب استخدام اللغة الرمزية و الابتعاد قدر الإمكان عن اللغة الخطابية المباشرة.

إذا كانت الشاعرية أو الشعرية انزياح عن القاعدة، صوتية كانت أو نحوية أو بلاغية، يمكن أن نطبق هذا الانزياح حتى على أسلوب التعبير و شكل البنية الأدبية، إذ أنّ لجوء الشاعر إلى استعارة التقنيات السردية ما هو إلا انزياح عن القاعدة الشعرية، و هو ما يؤكد طودوروف قائلا : " ليس العمل الأدبي في حد ذاته هو موضوع الشعرية ... و لكل ذلك فإن هذا العلم لا يعنى بالأدب الحقيقي بل بالأدب الممكن، و بعبارة أخرى يعنى بتلك الخصائص المجردة التي تصنع فرادة الحدث الأدبي، أي الأدبية"²، ففرادة النص الشعري يمكن تحديدها من خلال استعارة الشاعر بعض العناصر غير الشعرية و سيكون لنا حديث مطول في الفصول اللاحقة. يمكن القول أنّ الشعرية تكمن في جملة من الخصائص التي تجعل من العمل الأدبي عملا أدبيا متميزا، حيث يقدم لنا الأديب نصا متفردا ليس فقط بتفرده اللساني أو اللغوي و إنما أبعد من ذلك من خلال تقديم نص أدبي تتمازج فيه مختلف الفنون الأدبية، يؤكد جيرار جينيت ذلك حين يقول :

" ليس النص هو موضوع الشعرية، بل جامع النص، لأي مجموع الخصائص العامة أو المتعالية التي ينتمي إليها كل نص على حدة. و نذكر من بين هذه الأنواع: أصناف

¹ بنية اللغة الشعرية: جان كوهن، تر: محمد الولي و محمد العمري، دار توبقال للنشر، المغرب، ط1، 1986 ص15.

² الشعرية: تزفيتان طودوروف، تر: شكري المبخوت، و رجاء سلامة، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، ط2، 1990،

الخطابات، و صيغ التعبير، و الأجناس الأدبية¹، فالشعرية لا تعنى بجزء معين من أجزاء العمل الأدبي و إنما ببناء المجردة التي سماها طودوروف "وصفا" أو " حدثا" أو " سردا"²، لذلك لا يمكن اعتبار اللغة الشعرية مجرد لغة انزياحية، إذ لا يمكن وصف لغة الشعر بأنها انحراف كلي عن القواعد اللغوية، لأنّ " هذا الانحراف مشروط و محدد باللغة و بالتراث و بالتقاليد الشعرية"³، ما يجعل الشعرية تتعدى الإطار اللغوي الضيق إلى الإطار الخارج نصي من خلال تعالق النص مع نصوص و فنون و خطابات أخرى، و قد أكد صلاح فضل ذلك حين حدّد الشعرية بدرجة التشّتت وهي الكيفية التي بُني بها النص الشعري كأن يُبنى على الأساطير و الخيال أو على الحقيقة و التاريخ، دون أن يغفل الدرجات الأخرى و هي: درجة الإيقاع، لما له من دور في إبراز و إضفاء سمات جمالية و دلالية، و درجة النحوية، و يقصد بها الانحرافات اللغوية و النحوية، ثم درجة الكثافة، ذلك أنّ الشعرية لا تقاس بالشحنات العاطفية التي يبيثها الشاعر في عناصره اللغوية و إنما تقاس بطبيعتها اللغوية المكثفة في السياق الشعري و بالخروج عن التعابير المألوفة، ثم أخيرا درجة التجريد و الحسية، أما التجريد فيحصل حين تتناقص درجة النحوية وتغلب عليها وجوه الانحراف، أما إذا كانت درجة النحوية عالية فنحن أمام الحسية أين يغلب الأسلوب الحسي⁴

¹ مدخل لجامع النص (مرجع سابق) ص 5.

² الشعرية (مرجع سابق) ص 26.

³ البحث الأسلوبي معاصرة و تراث: رجاء عيد، منشأة المعارف بالاسكندرية، جلال حزي وشركاه 1993، ص 156.

⁴ انظر أساليب الشعرية المعاصرة: صلاح فضل، دار قباء للطباعة و النشر و التوزيع، القاهرة 1998، ص 27 إلى 38.

الشعرية إذن تتأتى من مختلف مكونات القصيدة بدءاً بأصغر بنية هي البنية الصوتية، إلى أكبرها و هي البنية الدلالية مروراً بمختلف الخطابات الأخرى، فاتحة المجال لمختلف الفنون الأدبية بالتمازج و التداخل في بنية أدبية واحدة.

الفصل الأول

الشعر و تداخل الأشكال السردية

- تداخل البعدين الغنائي و الدرامي في القصيدة العربية
- القصة في تداخلها مع الشعر العربي
- جماليات الشعر المسرحي
- السيرة الذاتية
- جماليات التعبير السرد في الشعر العربي المعاصر

تعدّ ظاهرة تداخل الأنواع الأدبية ظاهرة شائعة في الشعر العربي الحديث و المعاصر، و المقصود بتداخل الأنواع الأدبية تفاعلها و امتزاجها في بنية واحدة سردية كانت أو شعرية، غير أنّ فكرة امتزاج الأنواع الأدبية لم تُنظر أدبيا كما اعتبرها البعض مجرد موجة¹، و قد أشار النقاد القدامى إلى احتمال وجود التقارب بين الأنواع الأدبية على غرار ما جاء في كتاب الموازنة بين أبي تمام و البحتري للآمدي حيث أكد دعل الخزاعي أنّ شعر أبي تمام يمتزج بالخطب و الكلام المنثور².

إنّ استعارة التقنيات السردية في الشعر العربي ظاهرة موهلة في القدم منذ العصر الجاهلي و هو ما يؤكّد إمكانية تداخل السرد مع الشعري - كما سنأتي على ذكره- و تختلف استعارة الشعراء لها حسب اختلاف العوامل و الظروف المحيطة بهم، نلاحظ مثلا في العصر الجاهلي أنّ الطبيعة الصحراوية هي التي فرضت عليه ذلك، و لذلك سنحاول من خلال دراستنا الإجابة عن التساؤل التالي: لماذا يلجأ الشاعر إلى استعارة التقنيات السردية في قصيدته؟ هل لأن الأدوات الشعرية غير كافية بالتعبير عن مشاعره و انشغالاته، أم لأنه يريد أن يكثف تجربته الشعرية بالمزج بين العناصر الشعرية و السردية؟

انطلاقا مما سبق، سنحاول التوقف عند عدد من النماذج الشعرية لبعض الشعراء الذين كانوا يستعيرون التقنيات السردية، و يمزجون بين مختلف الأنواع الأدبية في القصيدة الواحدة.

¹ التفاعل في الأجناس الأدبية، مشروع قراءة لنماذج من الأجناس النثرية القديمة من القرن الثالث إلى السادس هجريا: بسمه عروس، منشورات كلية الآداب و الفنون و الإنسانيات، منوبة، 2008 ص 137.

² المرجع نفسه ص 138.139

الشعر و الأشكال السردية:

عرفت القصيدة العربية منذ القدم و حتى عصرنا عدة تطورات وتحولات، إن على مستوى المواضيع أو على مستوى الشكل، حيث انتقلت من الشكل التقليدي (العمود الشعري) إلى الشعر الحر (شعر التفعيلة)، كما فتحت القصيدة أبوابها أمام مختلف الفنون النثرية من قصة و مسرحية و ملحمة و أسطورة، إلى جانب اتكائها على الأسلوب الدرامي مع استلهاهم الروح الملحمية دون أن يمس ذلك بموسيقاها الشعرية، ما أكسب القصيدة رونقا و جمالا يضاف إلى شعريتها الإيقاعية، و سنستعرض بعض الأشكال السردية التي كان لها نصيب في البنية الشعرية العربية:

1-تداخل البعدين الغنائي و الدرامي في القصيدة العربية:

المتصفح للشعر العربي قديمه و حديثه يجده غنيا بخاصية المزج الدرامغنائي، بعد أن اكتسحت النزعة الدرامية القصيدة العربية، صحيح أنّ الشعر العربي بدأ غنائيا و عن طريق الغنائية وحدها استطاع أن يعبر عن وجدان الإنسان العربي، كما قدّم صورة واضحة للبيئة الجاهلية، و شيئا فشيئا بدأت القصيدة تعرف عدة تغيرات لتسير إلى أنواع أكثر تعقيدا، و ذلك راجع إلى طبيعة الشعر الخطابي الذي يصلح أوليا للدراما "قالشعر يبدأ غنائيا مطلقا، ثم غنائيا مقيدا بحدث، ثم يميل إلى الحكاية و الحبكة و السرد و الروح القصصي و الملحمي، ثم يقترب

من الدراما عفويا فتتولد فيه جذور تعد النواة الدرامية الأولى و تتعقد فتستقل الغنائية عما تفرع منها أنواع شعرية أخرى¹.

مهما كانت صلة الشاعر بتجربته صلة غنائية، إلا أنّ هذه الصلة لم تعد وحدها التي تحكم صلته بموضوعه، فما يربط الشاعر بموضوع قصيدته أشد من ذلك تعقيدا، إنه استيعاب للتجربة و تمثّلها وجدانيا و فكريا و كذا التعامل معها موضوعيا، و القصيدة باعتبارها استجابة للحظة من التوتر الفكري و الحسي تنطوي على بعض العناصر الدرامية ما يكسب التجربة شكلا ملائما²، شكل يتلاءم و معطيات العصر و توجهات الشاعر الذي أصبح يحمل رؤى معينة باعتباره يمثل صوت الجماعة و ينقل انشغالاتهم و همومهم. لذلك عرف الشعر العربي في القرن العشرين تطورا ملحوظا من الغنائية الصرف إلى الغنائية الفكرية، لتتحول أروع القصائد الحديثة العالمية إلى قصائد ذات طابع درامي، و لعلّ تجربة الشعر الجديد كان من أهم بواعثها ووعي الشعراء بهذه الحقائق، سواء نتيجة ثقافتهم العصرية أم بسبب طبيعة ظروف الحياة التي يعيشونها، و إنّ لجوء الشاعر إلى اصطناع التعبير الدرامي في شعره و استغلال وسائله التعبيرية من حوار و سرد و ما إلى ذلك إنما ليجسّم التجربة الذاتية الصرف في إطار موضوعي ملموس³، حيث وجد الشاعر المعاصر في الأسلوب الدرامي متنفسا للتعبير

¹ الأصول الدرامية في الشعر العربي: جلال الخياط، دار الحرية للطباعة، بغداد 1982، ص57.

² البنية الدرامية في القصيدة الحديثة، دراسة في قصيدة الحرب: علي جعفر العلاق، فصول: مجلة النقد الأدبي، مج7، ع 1، 2، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، 1986/1987 ص38.

³ الشعر العربي المعاصر، قضاياها و ظواهره الفنية و المعنوية: عز الدين اسماعيل، دار الفكر العربي، ط3، ص281، 282.

بموضوعية و هو ينقل لنا الواقع المادي بغنائية مأساوية، نلمح هذه الظاهرة بقوة في شعر الفلسطينية فدوى طوقان من خلال قصيدتها المعنونة بـ "ذهب الذين نحبه¹":

نسرا فنسرا غالهم وحش الظلام

سرق السمو من الأعالي .. آه يا وطني

عليك من الدم الغالي سلام

من أجلك انفرطت عقود دمائهم

حبات مرجان، كنوز لآلى، ذهب الذين نحبهم..

لا صوت للأحزان، انظر، أورقت صمتا على شفتي أحزاني

و أطبقت الحروف شفاهها

تتساقط الكلمات صرعى مثلهم

جنثا مشوهة، ترى ماذا أقول لهم

مزجت الشاعرة في هذه الأسطر بين الأسلوب الدرامي الذي يظهر من خلال اختيارها بعض العبارات التي حملتها بشحنة انفعالية تكشف نفسياتها المليئة بالحزن و الأسى، كما في (لا صوت للأحزان، انظر، أورقت صمتا على شفتي أحزاني)، تعبّر من خلالها بألم شديد عن حزنها الذي تحوّل صمتا حيث جفت الدموع و بقي الألم النفسي العميق، فلا نسمع من الشاعرة إلا التآوهات " آه يا وطني"، متحسرة على مصير فلسطين و عن رجالها الذين يروح الواحد منهم تلو الآخر، و الأسلوب الغنائي الذي يظهر من خلال النغم الموسيقي الصارخ المجسد في

¹ الأعمال الشعرية الكاملة: فدوى طوقان، المؤسسة العربية للدراسات و النشر، بيروت، ط1، 1993، ص432.

المد كما في (ظلام، أعالي، غالي، آه، سلام، أحزان)، لتتشكل لنا بنية لا تقوم على تصوير المشاعر و الأحاسيس وحسب بل و على تعرية الواقع و كشف حقائقه، ذلك أنّ القصيدة العربية أصبحت " وحدة في بنية متكاملة تمثل حياته و مغامراته الإنسانية في سبيل استكشاف الحقيقة أو مجموعة الحقائق الجوهرية"¹، فالشاعر العربي يعيش صراعا مريرا بسبب ما يجده من تناقضات الحياة، و تلك (الصراع و تناقضات الحياة) من بين العناصر الأساسية التي بها يتحقق الطابع الدرامي في العمل الشعري، ذلك أنّ الإنسان في كل تجربة من تجاربه يعيش صراعا إما مع نفسه أو مع الآخرين أي مع ذوات أخرى سواء كانت إنسانية أو طبيعية و غيرها من الذوات التي يصطدم بها الإنسان، فإذا ما تجنب هذا الاحتكاك أو الاصطدام راح يتابع الأشياء و الحياة سعيا منه إلى فهم و تفسير الحياة على التناقض، و في كلتا الحالتين -أي الصراع و رصد المتناقضات- يحاول الشاعر أن يقدم لنا إنتاجا دراميا من الطراز الأول²، كما نجد عند فاروق جويدة في قصيدته المعنونة بـ (و خلفنا ذئب الغنم) حين يقول³:

" ألم ألم ...

ماذا جنيت من الألم؟

وجه كسير و ابتسامات

كضوء الصبح بعثرها السّأم ..

حلم حزين بين أطلال النهاية

¹ الشعر العربي المعاصر (مرجع سابق) ص 283

² المرجع نفسه ص 284.

³ آخر ليالي الحلم: فاروق جويدة، دار غريب للطباعة و النشر، رقم الإيداع 2509 ص 42

في ذبول .. يبتسم ...

يتداخل البعدان الدرامي و الغنائي في الأسطر الشعرية السابقة من خلال المعجم الدلالي، حيث مزج الشاعر بين الكلمات الدالة على الحزن (ألم، وجه كسير، حزين، ذبول) و الكلمات الدالة على الفرح و الطمأنينة (ابتسامات، يبتسم)، ما يوحي أنّ الشاعر يعيش نوعا من الصراع حين يجمع بين المتناقضات، فنجدّه يجمع بين (وجه كسير) و (ابتسامات) من جهة و بين (ذبول) و (يبتسم) من جهة ثانية، و هكذا وضعنا الشاعر أمام بنية أسلوبية شموليّة تضمّ تعبيرين متناقضين هما الغناء و الدراما، و هو ما يعكس التناقض الذي يعيشه العالم عموما و فلسطين خصوصا.

لكنّ حشد المتقابلات في العبارة الشعرية لا يصنع منها عبارة درامية، فالتقابل ليس مجرد تقابل ألفاظ و إنما تقابل أبعاد نفسية، أي أنّ تلك المتقابلات اللفظية ما هي إلا نتاج لرصيد نفسي و وجودي، و أنّ هذه الألفاظ لا تستخدم استخداما دراميا إلا إذا دلت على أبعاد نفسية حقيقية أي على المواقف الشعورية التي يعيشها الشاعر¹، و إذا أمعنا القراءة في أسطر فاروق جويدة فإننا نلمح هذا البعد النفسي المتأرجح بين (الأسى و الابتسام) (الألم و الأمل)، و كأنّ الشاعر يصارع من أجل البقاء و تأكيد ذاته.

إلى جانب الصراع و رصد تناقضات الحياة، يعتبر أسلوب الحوار بشكليته الخارجي و الداخلي من بين عناصر التعبير الدرامي في الشعر العربي المعاصر²، و سنسوق بعض

¹ الشعر العربي المعاصر (مرجع سابق) ص 290، 291.

² الشعر العربي المعاصر (مرجع سابق) ص 293.

المقطوعات الشعرية التي يتحقق فيها الطابع الدرامي من خلال الأسلوب الحوارى و لنبدأ بالحوار الخارجى الذى يعتمد الشعراء فى بناء قصائدهم الشعرية منذ العصر الجاهلى كما نلاحظ فى النموذج التالى للشاعر ابن أبى ربيعة¹:

و قالت و عشت بالبَّنان: فضحتتى و أنت امرؤ ميسور أمرك أعسر

أريتكَ إذ هنا عليك ألم تخف رقبيا و حولي من عدوك حُضِر

فوالله ما أدرى أتعجيلُ حاجة سرتُ بك أم قد نام من كنت تحذر؟

فقلت لها: بل قاذنى الشوك و الهوى إليك، و ما عين من الناس تنظر

فقلت و قد لانت و أفرخ روعها كَلَّاكَ بحِفْظِ رَبِّكَ المتكبر

فأنت أبا الخطاب غيرُ مدافع عليَّ أمير ما مكثت مؤمّر

يظهر الأسلوب الحوارى جليا من خلال صوتين: صوت الشاعر و صوت المحبوبة، من خلال

عبارتى (قلت) و (قالت)، حيث وضعنا الشاعر أمام سرد قصصى.

و من شعرائنا المحدثين نسوق النموذج التالى لأدونيس²:

صوت: عش للحظة

و اقتحمها

و اغتتمها

كل شيء، بعدها، وهم و لفظة.

¹ شرح ديوان عمر بن أبى ربيعة المخزومى: محمد محى الدين عبد الحميد، مطبعة السعادة بمصر، ط1، 1952 ص8

² أوراق فى الريح: أدونيس، منشورات دار الآداب، بيروت، ط، 1988 ص: 73. 74. 75.

الصدى: (لا يسمع)

صوت آخر: قل لطفلي

أن يرى العالم و الأشياء مثلي.

الصدى: (لا يكاد يسمع) ل ...

صوت آخر: سوّ صدري و بقايا اللحم فيه و صليبه

أغنيات للحبيبه.

.... .

الجندي: (و كأنه يتحدث بلا وعيه)

من أنا . . . أي عصابة

تخذت شكل خرافة؟

الجندي: (متابعاً و كأنه لم يسمع شيئاً)

كالحجره

لا أشعرُ

لا أقدرُ

جسدٌ عُمري في حذاء هَرَيٍّ، في مَطَرَةٍ.

أدار الشاعر مشهده الدرامي من خلال أربعة أصوات حوارية هي: صوت، صوت آخر،

الجندي و الصدى، و يتقدم الجندي المجنون قائمة الأصوات، و قد وصف الشاعر الجندي

الذي خرج من الحرب بالجنون و التشوه جراء ما تعرّض له، جاعلاً منه يتخيّل أصواتاً لأناس

قتلوا فراح يتحاور معهم، و نوع الشاعر في مشهده بين الغنائية من خلال اعتماده نظام التفعيلة الواحدة (فاعلاتن) من بحر الرمل رغم اختلاف مقاطعه الشعرية بين الطول و القصر، ذلك أنّ عدم التزام الشاعر بنظام ثابت في طول أو قصر السطور إنّما ينم عن الخروج من الإطار القديم لتنفجر روح أخرى في القصيدة الجديدة¹، تلك القصيدة التي تختلف أسطرها الشعرية حسب اختلاف نفسية الشاعر، ما أدّى إلى التنويع في القافية بين صوت حوارى و آخر تبعاً لتغير مشاعر الشاعر، فالقافية في الشعر الجديد هي نهاية كل دفعة موسيقية جزئية في السطر الشعري من حيث هي النهاية الوحيدة التي ترتاح إليها النفس في ذلك الموضع².

و يظهر البعد الدرامى من خلال أسلوب الحوار الدرامى و ليس الحوار العادى لأن الشاعر يقدّم لنا حدثاً درامياً إلى الجمهور دون وسيط³، حيث يصور مشهداً مسرحياً لمجموعة من الموتى و بينهم الجندي المجنون يصفون مشهداً مأساوياً راح ضحيته العديد من القتلى، و ما زاد في درامية المقطوعة حين مزج فيها الشاعر بين عدة أساليب إنشائية كأسلوبى الاستفهام و النفي لتأكيد صرخة الجندي و رفضه لما يحدث.

إنّ اعتماد الشاعر على الأسلوب الحوارى كان رغبة منه في الإخلاص للتجربة و تجسيمها، فتجربته ليست إلا ثمرة التفاعل بينه و بين العالم الخارجى الذى تحركه عدة شخوص أتاح لها الشاعر فرصة التعبير حتى يكون لمشهده تأثير قوى، و من خلال هذا التلاقى بين الأصوات

¹ الشعر العربى المعاصر (مرجع سابق) ص 69.

² المرجع نفسه ص 67.

³ البناء الدرامى: عبد العزيز حمّودة، الهيئة المصرية العامة للكتاب، 1998، ص 139.

المتحاورة تتضح أبعاد الموقف و هو ما يزيد من التأثير في نفوس القراء¹، فكل شاعر و يسعى إلى التأثير في المتلقي حتى يجعله يشاركه أحاسيسه و مشاعره تاركاً لصوت شخصه التعبير عما يجول في خاطره.

ننتقل الآن إلى الشكل الثاني للحوار هو الحوار الداخلي(المونولوج) و هو عبارة اصطلاحية مستعارة من الميدان الروائي خاصة من ميدان الأدب المسرحي، و فيه يكون الصوتان لشخص واحد، أحدهما صوته الخارجي الذي يتوجه به إلى الآخرين و الثاني صوته الداخلي الخاص الذي يبرز لنا هواجسه و خواطره، و يتمثل البعد الجديد للحوار في لفتنا إلى صوت مقابل قد يكون الغرض منه إغراؤنا بما يقول و قد يكون العكس، أي أن يعمق شعورنا بالفكرة الظاهرة و إقناعنا بها و بذلك تتحقق الدرامية²، و من نماذج الحوار الداخلي نسوق النموذج الشعري التالي للشاعر العراقي أحمد مطر في قصيدته المعنونة بـ(دمعة على جثمان الحرية)³:

أنا لا أكتب الأشعار

فالأشعار تكتبني

أريد الصمت كي أحيأ

و لكنّ الذي ألقاه ينطقني.

و لا ألقى سوى حزن

¹ الشعر العربي المعاصر (مرجع سابق) ص 299.

² المرجع نفسه ص 294.

³ المجموعة الشعرية: أحمد مطر، دار الحرية، بيروت، لبنان ط1، 2011، ص33

على حزن

على حزن.

أأكتب " أنني حيّ "

على كفني؟

أأكتب " أنني حرّ "

و حتى الحرف يرصف بالعبودية؟

يعيش الشاعر صراعا مريرا بين الحرية و القيد، و بين الحياة و الموت، ما جعله يتساءل
بصرخة عن مصيره (أأكتب أنني حي)، (أأكتب أنني حر)، هي تساؤلات أراد الشاعر من
خلالها أن يبرز الهوية الضائعة و اللانتماء و اللااستقرار و رفضه لما يحدث في بلاده،
ليعطينا بعد ذلك إجابة عن تساؤلاته حين يؤكد أنّ الحرية ماهي إلا حبر على ورق، يقول¹:

لقد شيعتُ فاتنة

تسمى في بلاد العرب تخريبا.

و إرهابا

و طعنا في القوانين الإلهية

و لكن اسمها

و الله

لكن اسمها في الأصل

¹ المجموعة الشعرية: أحمد مطر، ص33

.. حريه!

و نجده في موقف آخر يمزج بين النفسين الغنائي و الملحمي من خلال قصيدته الثورية

(عائدون)¹:

هرم الناس . . و كانوا يرضعون

عندما قال المغني :

عائدون.

يا فلسطين و ما زال المغني يتغنى

و ملايين اللحون

في فضاء الجرح تقنى

و اليتامى .. من يتامى يولدون

يا فلسطين و أرياب النضال المدمنون

سأءهم ما يشهدون

فمضوا يستنكرون

و يخوضون النضالات

على هزّ القناني

و على هزّ البطون

عائدون

¹ نفسه ص20

و لقد عاد الأسى للمرة الالف

فلا عدنا ..

و لا هم يحزنون

يتحسّر الشاعر بمرارة نابغة من الألم العميق على ما يحدث في الساحتين الدولية و العربية خاصة، حيث يعالج الشاعر قضية الصراع الأزلي الموجود بين ثنائية القول و الفعل، المتجسدة في الثنائية (عائدون/فلا عدنا)، و يظهر البعد الدرامي من خلال كلمات (الجرح، تقنى، الأسى) و البعد الغنائي من خلال (المغني، يتغنى، هز القناني، هز البطون)، و بذلك تتأرجح نفسية الشاعر بين مشاعرين، من جهة يصف لنا حالة الفوضى و الكآبة و الحزن و من جهة أخرى يصور لنا مشهد المغني و الراقص.

2-القصة في تداخلها مع الشعر:

هناك ملامح سردية عديدة و متنوعة في الشعر العربي منذ العصر الجاهلي، و يعتبر الأسلوب القصصي من بين أرقى أشكال التعبير الدرامي التي شاع استخدامها في تجربة الشعر الجديدة مثلما كانت سائدة في الشعر العربي القديم، و حين نقول تداخل القصة مع الشعر، يعني أن يستعير الشاعر بعض الأدوات التعبيرية من فن القصص دون أن يكون هدفه كتابة شعر قصصي¹، كما قد يلجأ الشاعر إلى استعارة مختلف القصص في قصيدته الشعرية و التي يطلق عليها اسم القصيدة- القصة، و هذا النوع قديم العهد في النص الشعري القديم أين تبرز فيه الخاصية السردية، ما يؤكد تفاعل القصة مع الشعر في بوتقة واحدة، و بالرغم من

¹ الشعر العربي المعاصر (مرجع سابق) ص300.

الاختلاف الحاصل بين السرد القديم و السرد الحديث من حيث آلياته و وظائفه و غاياته إلا أنّ هذا الاختلاف لا ينفي وجود (قصيدة-قصة)¹، و لا تختلف القصة الشعرية عن القصة من حيث عناصرها و مكوناتها، فالقصة الشعرية جنس سردي يستعير من الشعر أدواته الفنية مثلها مثل الرواية و مختلف الأنواع القصصية، إلا أنها تتميز بهيمنة الوظيفة الإنشائية على غيرها من الوظائف اللغوية و من سماتها الرمزية و استخدام الصور البلاغية، في حين تهيمن الوظيفة المرجعية على سائر الأنواع القصصية².

و لو عدنا إلى الشعر العربي القديم بدءاً بالعصر الجاهلي لوجدنا عديد القصائد التي يتجلى فيها العنصر القصصي بوضوح على غرار قصائد امرؤ القيس التي يستعير فيها العديد من عناصر القص باعتبارها الملمح السردي البارز في الشعر، و أشهر الحكايات القصصية التي كان يوظفها امرؤ القيس في شعره كانت مقتبسة من واقعه و من حياته اليومية، أشهرها حكايته مع ابنة عمه عنيزة في معلقته الشهيرة (قفا نبك)³:

و يوم دخلت الخدر خدر عنيزة فقالت لك الويلات إنك مُرجلي
تقول و قد مال الغبيط بنا معا عقرتَ بعيري يا امرأ القيس فانزل
فقلت لها سيري و أرخي زمامه و لا تبعديني عن جَنَّاك المَعْلَل

¹ الشعري و النثري: رشيد يحياوي، طبعة نوفمبر 2001، ص 47.

² معجم السرديات (مرجع سابق) ص 334.

³ ديوان امرؤ القيس، ضبطه و صحّحه الأستاذ مصطفى عبد الشافي، منشورات محمد علي بيوض، دار الكتب العلمية، بيروت، ط5، 2004، ص112.113.

يظهر الأسلوب القصصي واضحاً في هذه الأبيات الشعرية، أين يسرد الشاعر مغامراته العاطفية مع محبوبته مبتدئاً قصته بالفعل الماضي (دخلتُ) و معروف عن هذا النوع من السرد الشعري حاجته إلى الجمل الفعلية التي تقود حركة الحدث¹، كما استعان الشاعر بالأسلوب الحوارى غير المباشر (فقلت لك، تقول، فقلت) معتمداً السرد الملخص في عرض الوقائع.

و أبرز الشعراء الجاهليين الذين نظموا قصائدهم معتمدين البناء السردى نذكر أيضاً الحطيئة في قصيدته الشهيرة حول إكرام الضيف التي تتجلى فيها ملامح القصة بامتياز و مطلعها²:

و طاوي ثلاث عاصب البطن مرمل *** بتيها لم يعرف بها ساكن رسماً

القصيدة عبارة عن قصة شعرية صور من خلالها الحطيئة معاني الكرم من خلال وصف حياة الرجل الكريم هو و عائلته في الصحراء الموحشة، كما يصف حالة الفقر و البؤس الذي تعيشه العائلة، رغم ذلك لم تتخل العائلة عن عاداتها النبيلة و هي إكرام الضيف.

نظم الحطيئة القصيدة وفق البناء القصصي، حيث استهل قصته بمقدمة وصفية للحالة المزرية للعائلة بسبب الفقر، أين يتأزم الوضع بمجيء الضيف، في إحدى الليالي الحالكة، و لأنه لا يملك بالمنزل ما يكرم به الضيف دعا الله أن يرزقه الطعام، و لما رأى الابن حيرة والده طلب منه أن يذبحه، لكن الأب تردد لولا إصرار الإبن خوفاً من الفضيحة، و لما همّ الأب بذبح ابنه رأى قطيعاً من الثيران باتجاه النهر لكي تشرب، فتركها الرجل حتى ارتوت و ثقلت حركتها

¹ أنظر في سردية القصيدة الحكائية (محمود درويش نموذجاً): يوسف حطّيني، منشورات الهيئة العامة السورية للكتاب، وزارة الثقافة، دمشق، 2010 ص6.

² ديوان الحطيئة، اعتنى به و شرحه حمدو طماس، دار المعرفة، بيروت، لبنان، ط2، 2005، ص133.

ليتمكن أخيرا من اصطياد جحش سمينة، فأطعم ضيفه و عائلته و ترك بعضها منها لقومه،
و بذلك تنتهي القصة بحل العقدة و هي إكرام الضيف.

كما نجد عنتر بن شداد هو الآخر يحكي قصة حبه لعبلة، و هو ما تبيّنه الأبيات التالية واصفا
لنا حالته لما أصابته سهام حب عبلة منذ صباه¹:

رمت الفؤاد مليحة عذراء *** بسهام لَحْظٍ ما لهنّ دواء
مرّت أوانَ العيد بين نواهدٍ *** مثلِ الشموسِ لحاظهنّ ظُبَاءُ
... ..

و رنت، فقلتُ غزالة مذعورة، *** قد راعها، وَسَطُ الفلاة، بلاء
و بدت، فقلتُ البدر ليلةَ تَمّه *** قد قَلَدَتْهُ نجومها الجوزاء

استند الشاعر على تقنية الوصف المتحرك و هو يصف لنا حبيبته حين لاحت له أول مرة
فعشقها من وقتها، و معروف عن قصص عنتر القصيرة أنها قصص وصفية يعتمد فيها على
تقديم الصورة الفنية دون عناية كبيرة بالتمهيد و العقدة و الحل²، لذلك جاءت صورته الفنية صورا
وصفية ليس فقط جسدية و إنما أيضا وصفا لأفعال الحبيبة (رمت، مرّت، رنت، بدت).

¹ ديوان عنتر، مطبعة الآداب لصاحبها أمين الخوري بيروت. 1893. ص9

² القصة في الشعر العربي: ثروت أباطة، دار مصر للطباعة، سعيد جودة السحار و شركاه ص29

و نلاحظ في قصائد جميل بثينة الغزلية مجموعة من القصص القصيرة التي تروي ما جرى بينه و بين محبوبته، نذكر على سبيل المثال لا الحصر قصيدته (جلوة أمّ منظور) و قالها حين مرّ بدار بثينة و قد جلتها و زينتها عجوز اسمها أمّ منظور¹:

ما أنس، لا أنس منها نظرة سلفت، بالحجر، يوم جلتها أمّ منظور

و لا انسلابتها، خُرسا جبارها، إليّ، من ساقط الأوراق، مستور

اعتمد الشاعر في البيتين على تقنية الوصف، وصف جمال بثينة، دون أن تتعلّل العملية السردية ذلك أنّ " الوصف لا يحتمّ أبدا وقفة للحكاية أو تعليقا للقصة"²، بل يتداخل السرد و الوصف في بوتقة واحدة ليصبح الوصف وسيلة للتعبير السردية.

إذا كانت بذور نشأة القصة الشعرية تعود إلى العصر الجاهلي، فإنّ هذا النوع الشعري قد عرف انتشارا واسعا في العصر الحديث، و سنستعرض نماذج لشعراء استعاروا تقنيات السرد و القص، و من بين أنواع القصص أو النزوع القصصي التي يستلهمها الشعراء نذكر:

أ-القصص الواقعية التاريخية:

تُعَدّ القصص الواقعية التاريخية أو قصيدة الواقعة التاريخية نمط من أنماط النزوع القصصي التي شاعت في الشعر العربي الحديث و هو يستحضر الواقعة المرتبطة بالزمن الماضي و يحررها و يعالجها في صميم الحاضر³، و من رواد هذا النوع من الشعر نذكر على سبيل المثال حافظ ابراهيم، حيث نجده يستنهض همم الشعوب العربية حين يستدعي بعض

¹ ديوان جميل بثينة، دار بيروت للطباعة و النشر، بيروت، 1982، ص 109.

² خطاب الحكاية (مرجع سابق) ص112.

³ مرايا نرسييس (مرجع سابق) ص215

البطولات، كما في قصيدته (الانقلاب العثماني) التي ضمنها العديد من القصص التاريخية التي أشار إليها على سبيل التلميح و التذكير ببطولاتهم و مواقفهم، يقول¹:

كنت أبكي بالأمس منك فمالي بتُّ أبكي عليك (عبد الحميد)؟

فرح المسلمون قبل النصارى فيك قبل الدروز قبل اليهود

إلى قوله:

أنت (عبد الحميد) و التاج معقود دُ و (عبد الحميد) رهْن القيود

خالد أنت رغم أنف الليالي في كبار الرجال أهل الخلود

يشيد الشاعر من خلال هذه القصيدة ببطولات السلطان عبد الحميد الذي تم خلعُه بعد ثورة الأتراك و استبداله بالسلطان محمد الخامس، مستعينا بالضمير المنفصل (أنت) الذي يتكرر بشكل ملحوظ في ثنايا القصيدة، و الذي يبرز مكانة السلطان عبد الحميد خصوصا حين اعتمد الشاعر تقنية أسلوبية هامة هي أسلوب التقديم كما في:(أنت عبد الحميد، لك في الدهر، ذاك عبد الحميد، أنت مهما)، إلى جانب استخدام الضمائر المتصلة التي جاءت مرتبطة بصفات هذا البطل كما في(ملكك، امتلكت، مداك، دمعك)، و أسماء الإشارة كما في (ذاك)، و تتنوع أغراض لجوء الشاعر إلى هذا النوع من النظم(نظم الوقائع التاريخية) بين أغراض تربية أو تعليمية أو أخلاقية أو قومية، لأنه يستثير همم الشعوب و يذكرها بانتمائها القومي

¹ ديوان حافظ ابراهيم، ضبطه و صحّحه و شرحه و ربّبه: أحمد أمين، أحمد الزين، ابراهيم الأبياري، ج2، الهيئة المصرية العامة للكتاب ط2، 1980، ص43

و أمجادها و عظمتها رغبة منه في الدعوة إلى الحفاظ على هذه المكتسبات¹. و بذلك امتزجت اللغة الشعرية باللغة السردية التاريخية القائمة على سرد وقائع تاريخية و ترسيخها في الأذهان بأسلوب غنائي مشوق.

هناك نماذج شعرية عديدة تمثل هذا الطابع القصصي المستوحى من الواقع الذي يعيشه الشاعر و نبقى مع حافظ ابراهيم من خلال قصيدته (حرب طرابلس) و فيها جاء قوله²:

طمع ألقى عن الغرب اللثاما	فاستفق يا شرق و احذر أن تناما
و احملني أيتها الشمس إلى	كلّ من يسكن في الشرق السلاما
و اشهدي يوم التنادي أننا	في سبيل الحق قد متنا كراما
مادت الأرض بنا حين انتشت	من دم القتل حلالا و حرما
عجز الطليان عن أبطالنا	فأعلوا من ذرارينا الحُما
كبلوهم، قتلوهم، مثلوا	بذوات الخدر، طاحوا باليتامى
ذبخوا الأشياخ و الزّمي و لم	يرحموا طفلا و لم يُبقوا غلاما
أحرقوا الدور، استحلوا كل ما	حرّمت (لاهاي) في العهد احترامما

استعان حافظ ابراهيم في أبياته على اللغة السردية واصفا حرب طرابلس و ما نجم عنها من تقتيل و تجريح مستعينا بالأفعال الماضية (كبلوهم، قتلوهم، مثلوا، لم يرحموا، لم يبقوا، أحرقوا، استحلوا)، حيث جاء وصفه دقيقا لكل الأحداث التي وقعت أثناء الحرب، شأنه شأن كتّاب

¹ مرايا نرسييس (مرجع سابق) ص 215.

² ديوان حافظ ابراهيم ص 66.

الرواية الواقعية¹، و لعلّ وصفه الدقيق إنما هو فرصة لتبيان جرائم المستعمر و استتهاض همم كل الشعوب المظلومة.

إذا عدنا إلى الشاعرة الفلسطينية فدوى طوقان نجدها غالبا ما تنظم شعرها حول تاريخ القضية الفلسطينية مستلهمة وقائعها بأسلوب قصصي، فقد تأثرت باحتلال فلسطين بعد نكبة 1948، و زاد تأثرها بعد احتلال مدينتها نابلس خلال حرب 1967 ذاقت إثرها طعم الاحتلال و الظلم و القهر وانعدام الحرية، لذلك نجدها تسرد في قصائدها بعض الوقائع و الأحداث التي جرت في فلسطين و كانت شاهدة عليها، تقول في قصيدتها المعنونة (حمزة)²:

كان حمزة

واحدا من بلدتي كالآخرين

طيبا يأكل خبزه

بيد الكدح كقومي البسطاء الطيبين

قال لي حين التقينا ذات يوم

و أنا أخبط في تيه الهزيمة:

اصمدي، لا تضعفي يا ابنة عمي

هذه الأرض التي تحصدها-

نار الجريمة

¹ القصة في الشعر العربي (مرجع سابق) ص 47.

² الأعمال الشعرية الكاملة: فدوى طوقان ص 417، 418.

و التي تنكمش اليوم بحزن و سكوت

هذه الأرض سيبقى

قلبها المغدور حيا لا يموت.

بدأت الشاعرة مقطوعتها الشعرية بالفعل(كان)، و هي في ذلك تحذو حذو القصاصيين في الحكايات الشعبية و التراثية، إذ عادة ما تستهل حكاياتهم بالفعل الماضي (كان)، لتعطي قصيدتها بعدا تراثيا متجذرا بأصول الأمة، إلى جانب استخدام أسلوب الحوار الخارجي المباشر (قال لي:)، و حين تلجأ الشاعرة إلى مقومات القصة أو الأسلوب القصصي إنما تستخدمها على أنها وسيلة تعبيرية درامية¹، فهي تعالج موضوعا له صلة مباشرة بالفلسطيني فجاءت قصيدتها ذات بعد درامي ممزوجة بالحس الثوري(اصمدي، لا تضعفي يا ابنة عمي) و (هذه الأرض سيبقى قلبها المغدور حيا لا يموت).

كما وجد العديد من الشعراء المعاصرين في القصص القرآنية مادتهم الخام لإثراء تجربتهم الشعرية من ناحية و تدعيما لمواقفهم و آرائهم من جهة أخرى، و قد استطاع الشاعر المعاصر أن يستلهم القصص القرآنية بطريقة إبداعية مستلهمين معانيها و أحداثها و ربطها بالأحداث المعاصرة، خصوصا لما لاحظوا شبيها واضحا بين أحداث الساعة و أحداث الزمن

¹ الشعر العربي المعاصر (مرجع سابق) ص300

الغابر¹، و من بين هؤلاء الشعراء أحمد شوقي حين يعرض قصة سيدنا موسى عليه السلام مع
فرعون من قصيدة (كبار الحوادث في وادي النيل)²:

و اتخذنا الأسماء شتّى، فلما *** جاء موسى انتهت لك الأسماء

حجّنا في الزمان سحرا بسحر *** و اطمأنت إلى العصا السعداء

و يريد الإله أن يُكرّم العقْد *** ل، و ألا تُحقّر الآراء

ظنّ فرعون أنّ موسى له وا *** ف، و عند الكرام يُرجى الوفاء

لم يكن في حسابه يوم ربّي *** أن سيأتي ضدّ الجزاء الجزاء

استعرض أحمد شوقي قصة سيدنا موسى عليه السلام بلغة مزج فيها بين الغنائية و السردية،
و الملاحظ أنّ الشاعر حين استعرض الأحداث التي جرت بين نبي الله موسى عليه السلام
و عدو الله فرعون، ليس من أجل الوعظ مثلما هو الحال في القصص القرآني و إنما من أجل
أن يرمز بموسى الى الشعب المصري الذي مر بجملة من الحوادث و بقي يناضل الاحتلال
الانجليزي. فقد أراد شوقي من قصيدته أن ينوّر الرأي العام بالمكانة العريقة التي تحتلها مصر
منذ القديم، فهي التي تجلت رحمة الله بعباده فيها و أنقذ شعبها من ظلمات الوثنية بما نشره في

¹ أثر القرآن الكريم في الشعر الفلسطيني الحديث: جمال فلاح النوافعة، إشراف: سامح الرواشدة، رسالة دكتوراه، قسم اللغة العربية آدابها، جامعة مؤتة، 2008، ص 19.

² الشوقيات، الأعمال الشعرية الكاملة: أحمد شوقي، المجلد الأول، دار العودة، بيروت، 1988 ص 27.

الرسالات السماوية خاصة الرسالة المحمدية، كما يهمل لموسى و ولادته بمصر و رسالته إلى
فرعون¹.

ب-القصص التراثية:

كثيرا ما يلجأ الشاعر إلى التراث لينهل من معانيه و يقتبس قصصه بما يتلاءم
و أحاسيسه و تجاربه، فهو ينبوع الدائم التفجر بأصل القيم و الأرض الصلبة التي يبني فوقها
حاضره الشعري الجديد، و كانت شخصياته التراثية هي الأصوات التي استطاع من خلالها
التعبير عن هومه و مسراته، و أن يستشرف النصر و يتغنى للحرية أعذب غناء و أن يتمرد
على القهر²، و من القصص التراثية التي استرعت انتباه الشعراء قصة (ليلى العذنية) كما عند
سميح القاسم حيث يرويها بأسلوب شعري مستعينا بضمير الغائب في عملية سرده للقصة³:

كبرت ليلى على سحر الليالي البدوية

كبرت ليلى .. و صارت

تشتهيها العين، حسنا و سجية

أصبحت قبة غلمان القبيلة

رغم أنّ المهر غال .. و المحاصيل قليلة

كبرت ليلى..

¹ حافظ و شوقي و زعامة مصر الأدبية: شوقي ضيف، فصول مجلة النقد الأدبي، ج 2، مج3، ع2 ، الهيئة المصرية العامة
للكتاب، يناير/ فبراير/ مارس 1983. ص 162.

² استدعاء الشخصيات التراثية في الشعر العربي المعاصر: علي عشري زايد، دار الفكر العربي، القاهرة، 1997، ص7

³ ديوان سميح القاسم . دار العودة بيروت 1987، ص155.156.

و في يوم من الأيام، ناداها أبوها:

-لبن الناقة في القصعة، و التمر كثير

و أنا ماض، إلى الشيطان، ماض يا عجية

ثم شد البندقية

و مضى يدفع عن ليلي الذئاب الأجنبية

تضمنت قصة سميح القاسم كل عناصر السرد من شخصيات و زمان و مكان و حدث، ليقدم لنا قصة مكتملة البناء السردية، حيث ابتدأت بموقف استهلاكي يصف من خلاله الشاعر ليلي و هي تكبر و تزداد جمالا، ليتأزم الوضع حين تصبح محط أنظار غلمان القبيلة (أصبحت قبلة غلمان القبيلة)، ما أدى الأب إلى التدخل و وضع حدّ لذلك للحفاظ عليها(و مضى يدفع عن ليلي الذئاب الأجنبية). و تكمن شعرية هذا الاقتباس حين رمز به الشاعر إلى القضية الفلسطينية المحتلة، فالشاعر يحاول التقرب أكثر إلى شعبه و يدعو إلى التمسك بالحببية(الوطن)، لذلك فهو كغيره من الشعراء المعاصرين يدرك ما للتراث من حضور دائم في وجدان أمته، و توسله إليها عن طريق مقومات هذا التراث يعتبر من أقوى الوسائل تأثيرا، كما أنّ كل معطى من معطيات التراث يرتبط بشكل مباشر بقيم الأمة الروحية و الفكرية و الوجدانية¹، و ليكون تأثيره قويا اعتمد سميح القاسم الأسلوب القصصي لجعل القارئ يعيش الجو القصصي، و يستلهم معانيه و رموزه الدلالية العميقة، ما ساهم في تكثيف و تدعيم لغته الشعرية.

¹ استدعاء الشخصيات التراثية في الشعر العربي المعاصر (مرجع سابق) ص16

ج-القصص الأسطورية:

تشكّل الأسطورة المَعين الذي يلجأ إليه الشاعر العربي الحديث و المعاصر على حد سواء، محاولاً أن يعيد للأسطورة طاقتها الخارقة و قدراتها غير الطبيعية عن طريق بعث أبطالها كي يجسد من خلالها أفكاره و مشاعره لتمتزج تجربته بمعطيات الأسطورة¹، فجاء استلهامه لها من خلال تضمينها مضامين جديدة أثرت عمله الأدبي²، و المتصفح قصائد شعرائنا المحدثين يجدهم يستخدمون العناصر الطبيعية، ما يجعلنا ندرك أنّ الشعر إنما يتحرك في إطار العالم الحسي الذي كانت الأسطورة تتحرك فيه³، و من أمثلة القصص الأسطورية نذكر النموذج التالي من قصيدة (انتيجونا) لسميح القاسم⁴:

خطوه . .

ثنتان . .

ثلاث . .

أقدم . . أقدم !

يا قربان الآلهة العمياء

يا كبش فداء

في مذبح شهوات العصر المظلم

¹ استدعاء الشخصيات التراثية في الشعر العربي المعاصر (مرجع سابق) ص 176.

² الأسطورة في شعر السياب: عبد الرضا علي، منشورات وزارة الثقافة و الفنون، الجمهورية العراقية، 1978 ص22.

³ الشعر العربي المعاصر (مرجع سابق) ص 233.

⁴ ديوان سميح القاسم ص 67.

خطوه . .

ثُنتان . .

ثلاث . .

زندي في زندك

نجتاز الدرب الملتاث!

* * *

يا أبتاه!

مازالت في وجهك عينان

في أرضك ما زالت قدمان

فاضرب عبر الليل

بأشأم كارثة في تاريخ الإنسان

عبر الليل . . لنخلق فجر حياه!

* * *

يا أبتاه!

إن تُسَمِّلَ عينيك زبانيةُ الأحزان

فأنا ملء يديك

مِسرَجَةٌ تشرب من زيت الإيمان

و غدا يا أبتاه أعيد إليك

قسما يا أبتاه أعيد إليك

ما سلبتك خطايا القرصان

قسما يا أبتاه

باسم الله . . و باسم الإنسان

خطوه . .

ثنتان . .

ثلاث . .

أقدم . . أقدم !

يتناص الشاعر مع القصة الأسطورية الشهيرة (أوديب و ابنته أنتيجونا)، معتمدا تقنيات القص في سرد جزء من حياة أنتيجونا و أبيها، حيث استهلها بمشهد يصف أنتيجونا و هي تحدّث أباه و تقوده خطوة خطوة، و تكمن شعرية استدعاء الشاعر لها حين رمز بها إلى قضية الشعب الفلسطيني المسلوب الوطن و الحرية، و بذلك استطاع الشاعر من خلال عمليته السردية القائمة على الرمز أن يدعّم دلالاته و يفصح عن مشاعره، و هي طبيعة النصوص الشعرية القائمة على السرد التي لا تكاد تخلو فيها الاستعمالات الرمزية¹، فجاء استعمال الشاعر رمز أنتيجونا لكل امرأة فلسطينية تريد أن تتمسك بأرضها المسلوبة، و إلى جانب النزعة الدرامية تظهر نزعة أخرى هي النزعة الثورية و النضالية نستشفها من خلال حديث

¹ السرد في الشعر العربي الحديث- في شعرية القصيدة السردية- : فتحي النصري، الشركة التونسية للنشر و تنمية فنون الرسم لحساب مسكيلياني للنشر و التوزيع ط1، 2006، ص199.

أنتيجونا مع أبيها (و غدا يا أبتاه أعيد إليك/ قسما يا أبتاه أعيد إليك/ ما سلبتك خطايا القرصان). كما يُحدث الشاعر خرقا للسرد من خلال الأسلوب الغنائي القائم على الدور الإيقاعي الذي يضطلع به في القصيدة¹، يظهر ذلك من خلال الجرس الموسيقي الموحد القائم على التوازنات الصوتية في آخر كل سطر شعري و يتشكل من الألف و النون، إلى جانب التكرار الذي يرد في مواطن عدة على غرار (خطوة/ثنتان/ ثلاث/ أقدم/ أقدم) التي تتكرر كإلزام في القصيدة و تحمل في طياتها بعدا نضاليا تحريريا. هكذا امتزجت اللغة السردية بالشعرية في بوتقة واحدة ما أكسب القصيدة بعدا دلاليا يكشف رؤية الشاعر التحررية.

3-جماليات الشعر المسرحي:

تتنمي المسرحية إلى الشعر و النثر معا، و من مقومات الشعر المسرحي أنه شعر ذو طبيعة درامية، غير أن مسرحيات شوقي مثلا يغلب عليها الطابع الغنائي، فلا تؤدي وظيفتها من حيث دفع الأحداث و تطويرها في المسرحية²، و يعتبر أحمد شوقي رائد الشعر المسرحي دون منازع، فالإلى جانب اعتماده مقومات الفن المسرحي و في مقدمتها تعدد الأصوات و الصراع و الحوار، نجده أيضا يستعير تقنيات القص، متكئا على البناء الدرامي للرواية أو السيرة الشعبية التي تبدأ بموقف استهلاكي ثم العقدة و الحل، و من بين نماذج الشعر المسرحي مسرحية (مجنون ليلي) التي نقتبس منها المقطع التالي³:

¹ المرجع نفسه ص 173.

² الأدب و فنونه: محمد مندور، نهضة مصر للطباعة و النشر و التوزيع، ط5، 2006 ص67

³ الأعمال الكاملة، المسرحيات: أحمد شوقي، تحقيق سعد درويش، مراجعة عز الدين اسماعيل، الهيئة المصرية العامة للكتاب 1984، ص126، 127.

"قيس"

ليلي!

"المهدي: خارجا من الخاء"

من الهاتف الداعي؟ أقيس أرى؟ *** ماذا وقوفك و الفتيان قد ساروا

"قيس: خجلا"

ما كنتُ يا عمُّ فيهم

"المهدي: دهشا"

أين كنت إذن؟

"قيس"

في الدار حتى خَلَّت من نارنا الدار

ما كان من حطب جَزَل بساحتها *** أودى الرياح به و الضيف و الجار

"المهدي- مناديا"

ليلي - انتظر قيس - ليلي

" ليلي - من أقصى الخباء"

ما وراء أبي؟

" المهدي "

هذا ابن عمك ما في بيتهم نار

" تظهر ليلي على باب الخباء "

"ليلي"

قيس ابن عمي عندنا *** يا مرحبا يا مرحبا

يبدو أنّ الشعر في مسرحيات أحمد شوقي منفصل عن الدراما كالمديح و الرثاء¹، و هو ما نلمحه في المشهد السابق، أبطاله قيس و ليلي و المهدي، و يتمحور حول غرض الغزل، و بذلك جعلنا أحمد شوقي نشاهد قصة مجنون ليلي و كأنها تجرى على خشبة المسرح من خلال اعتماده على تقنيتي المشهد و الحوار.

و يمتزج المشهد المسرحي بالغنائي الشعري في العديد من النماذج الشعرية، أين يلجأ الشاعر الحديث و المعاصر إلى عرض بعض المشاهد التصويرية للواقع، باعتبار المشهد من بين أهم الوسائل عميقة الأثر التي يستعيرها الشاعر للتعبير عن تجربة القصيدة بطريقة درامية²، و هو ما نلاحظه عند العديد من الشعراء، و لنذكر على سبيل المثال لا الحصر قصيدة (طبيعة صامتة) لأحمد مطر، جاء فيها قوله³:

في مقلب القمامة

رأيت جثة لها ملامح الأعراب

تجمعت من حولها "النسور" و "الدياب"

و فوقها علامة

تقول: هذي جيفة

¹ الأصول الدرامية في الشعر العربي (مرجع سابق) ص 91.

² البنية الدرامية في القصيدة الحديثة، دراسة في قصيدة الحرب (مرجع سابق) ص 41.

³ المجموعة الشعرية :أحمد مطر. ص 12

كانت تسمى سابقا ... كرامه!

صور الشاعر مشهدا مرثيا مأساويا لجثة تحوم حولها النسور و الدياب، و هو بذلك يُعري صورة الأعراب، و يحمل المشهد في طياته قلق الشاعر و ألمه النفسي العميق، ففي أقصى خلفية المشهد البعيدة عنه يوجد وضع نفسي غير مستقر¹، فالشاعر يعيش نوعا من الكآبة بسبب ما آلت إليه بعض الأعراب التي داست على كرامتها.

4- السيرة الذاتية:

يعتبر المنهج السير ذاتي الشعري من بين الآليات الجديدة التي انتهجتها القصيدة العربية الحديثة " إذ التفت بعض من شعرائنا إلى أهمية هذه المنطقة الخصبة في رد القول الشعري بطاقات أنموذجية تضاعف من شعريته، و لاسيما إذا تمكن الشاعر من الارتفاع بالإحساس السيري المتجلي إلى مرتبة الشعر، و إجراء تحويل فني في الواقعة السيرية يخلصها من تاريخيتها ذات الطبيعة المرجعية الثابتة، و ينقلها إلى وضع دينامي قابل للفاعلية الشعرية"². و تختلف آليات انتهاج الشعراء لهذا المنهج بين السيرة الغيرية و السيرة الذاتية، كما عند سميح القاسم في هذه الأسطر الشعرية³:

ليس لدي ورق، و لا قلم

لكنني .. من شدة الحرّ، و من مرارة الألم

¹ البنية الدرامية في القصيدة الحديثة دراسة في قصيدة الحرب (مرجع سابق) ص45

² إشكالية التعبير الشعري كفاءة التأويل: محمد صابر عبيد، طبع بدعم من وزارة الثقافة الأردنية عمان، دمشق ط1، 2007 ص 248، 249.

³ ديوان سميح القاسم، ص 95، 96.

يا أصدقائي .. لم أنم

فقلت: ماذا لو تسامرت مع الأشعار

و زارني من كوة الزنزانة السوداء

لا تستخفوا .. زارني وطواط

و راح في نشاط

يقبّل الجدران في زنزانتني السوداء

تتمظهر تمفصلات أنا السارد الذاتي من خلال رؤية جماعية لأنّ الشاعر يصوّر لنا مشهدا مستندا إلى رؤية جماعية بإظهار دلالاته المكانية النضالية¹ أي السجن الذي يرمز إلى المقاومة و التضحية، كيف لا و سميح القاسم شاعر الثورة و المقاومة الفلسطينية، حيث يروي لنا بضمير المتكلم (الجمعي) معاناته و هو قابع بين جدران السجن، بأسلوب قصصي مشوق ممزوج باللغة الشعرية المنوعة بين أساليب النداء و النهي و النفي و الاستفهام، إلى جانب الجرس الموسيقي للفت انتباه المتلقي من جهة، و التأثير فيه لجعله يتعاطف معه و مع قصته من جهة ثانية.

و من نماذج السيرة الغيرية نسوق النموذج التالي للشاعر العراقي أحمد مطر من قصيدته (حكاية عباس)²:

" عباس وراء المتراس

¹ إشكالية التعبير الشعري كفاءة التأويل (مرجع سابق) ص 251.

² المجموعة الشعرية : أحمد مطر ص18.

يقظ . . منتبه . . حساس

منذ سنين الفتح . . يلمع سيفه

و يلمع شاربهِ أيضا . .

منتظرا . . محتضنا دُقه!

* *

بلع السارق ضفّه

قلّب عباس القرطاس

ضرب الأخماس لأسداس:

بقيت ضفّه..

لملم عباس ذخيرته و المتراس

و مضى يصقل سيفه!

* *

عبر اللص إليه . . و حلّ ببيته

أصبح ضيفه

قدّم عباس له القهوة

و مضى يصقل سيفه!

* *

صرخت زوجته: عباس

أبناءؤك قتلى. عباس

ضيفك راودني عباس

قم أنقذني يا عباس

جعل الشاعر من عباس الشخصية المحورية للقصيدة لأنه يسرد لنا سيرته الذاتية، و يبدو أنه أحد المناضلين و هو ما يؤكد معجمه الدلالي(المتراس، يقظ، سيفه، ذخيرة، يصقل، قتلى، أنقذني..)، كما وظف شخصيات لها علاقة بالشخصية المحورية هي: الزوجة، الأبناء و اللص أو الضيف. و تمتاز البنية السردية بحركة تكثيف عالية للإيقاع مصدرها حرف الروي الذي يتنوع بين مقطوعة شعرية و أخرى، و بذلك ساهمت التقفية المتنوعة في إضفاء المزيد من البنى الإيقاعية المولدة في فضاء التعبير¹، و إلى جانب صوت الشاعر السارد يظهر صوت آخر هو صوت زوجة عباس، و قد ساهم في تكثيف البنية السردية، من جهة و تدعيم اللغة الشعرية من جهة ثانية.

5-جماليات التعبير السردى في الشعر العربى الحديث و المعاصر:

كثرت الدراسات حول سردية الشعر و لجوء العديد من الشعراء إلى استعارة التقنيات السردية و القصصية و الاستفادة من جماليات التعبير السردى لتدعيم تجاربهم الشعرية، كما كثر الحديث عن القصيدة السردية و القصيدة القصة، و ما يعنينا في هذا العنصر، هو ترصد شعرية الاستعارات السردية في القصيدة العربية، على غرار المونولوج أو الديالوج أو مختلف الأبنية الصياغية مثل ضمير المتكلم و ضمير الغائب الذي سماه البلاغيون القدامى بضمير

¹ إشكالية التعبير الشعري كفاءة التأويل (مرجع سابق) ص 78.

الحكاية، و أسماء الإشارة و أدوات الربط، إلى جانب اعتماد الأسلوب القصصي و كذا توظيف الأزمنة و الأمكنة و رسم الأحداث و الشخصيات، فكل عنصر من هذه العناصر السردية له مساهمته في إضفاء نغمة خاصة في تكثيف البنية الشعرية و تحميلها دلالات عدة.

أ-جماليات التشكيل المكاني في النص الشعري:

تتميز بنية النص الشعري العربي الحديث و المعاصر بتعدد الأمكنة الشعرية حيث انفتح الشاعر على عدد من الأمكنة القريبة أو البعيدة عنه، فالمكان لمن يبدعه لا لمن يملكه، و يرجع بروز و تعلق الشاعر بالأمكنة نتيجة إعراض الشعراء عن الأطلال، فظهر شعر الوطن، الذي يمثل الانتماء و الهوية و القضية، فراح الشعراء ينظمون قصائد يتغنون فيها بالمكان¹، و بذلك أخذ المكان حيزا كبيرا في شعرنا العربي، فساهم في تكثيف الدلالة الشعرية كما ساهم في إضفاء طابع جمالي على التشكيل الشعري، إذ لم يعد المكان ذلك الحيز الجغرافي و إنما هو فضاء نفسي روحي يلجأ إليه الشاعر ربما للهروب من واقع مرير، كما أصبح المكان أو المدينة بمثابة الشهيد، باعتباره من العناصر التي عقدت صلحا بين الشعراء و المدينة لما يجمعهما من رمز سياسي يستقطب مشاعر الشاعر² مثلما هو الحال مع بدر شاكر السياب في قصيدته (رسالة من مقبرة)³:

¹ جمليات المكان في الشعر الجزائري المعاصر (أطروحة مقدمة لنيل درجة دكتوراه العلوم): محمد الصالح خرفي، إشراف: يحي الشيخ صالح، جامعة منتوري، قسنطينة، 2006/2005، ص22

² المدينة في الشعر العربي المعاصر: مختار علي أبو غالي، سلسلة كتب ثقافية شهرية يصدرها المجلس الوطني للثقافة و الفنون و الآداب، الكويت، إشراف أحمد مشاري العدوان، أبريل 1995 ص212

³ أنشودة المطر: بدر شاكر السياب، منشورات دار مكتبة الحياة، بيروت 1969، ص71

من قاع قبري أصبح

حتة تنن القبور

من رجع صوتي، و هو رمل و ريح:

من عالم في حفرتي يستريح،

مركومة في جانبيه القصور،

و فيه ما سواه

إلا دبيب الحياة،

حتى الأغاني فيه، حتى الزهور

و الشمس ، إلا أنها لا تدور

و الدود نخار بها في ضريح.

من عالم في قاع قبري أصبح:

" لا تيأسوا من مولد أو نشور!"

وجد الشاعر في (القبر) الملاذ الذي يلجأ إليه من ظلمة المكان الدنيوي، ففيه نور و شمس

و زهور، ومن خلال القصيدة يرثي الشاعر شهداء الثورة التحريرية من جهة و يستنهض همم

المجاهدين الجزائريين و يدعوهم إلى المقاومة من جهة أخرى، كما نجده يقيم بعض الفروق بين

المكان الدنيوي(القصور) و المكان الأخروي (القبور) ليؤكد أنّ الموت في سبيل استرجاع

السيادة الوطنية إنما هو حياة مديدة مليئة بالأنوار و الأفراح، و ساهم هذا التصوير في جعل

القصيدة ترقى إلى صفة الملحمية لطول نفس الشاعر الملحمي الذي جعله يباعد بينه و بين

الغنائية، ليكتمل وعيه بموقف الإنسان المعاصر و تتضج عنده تقنيات التعبير لتشكيل جهاز أسلوبى متميز¹.

ب-شعرية الحوار في تداخله مع القصيدة السردية أو الحكائية:

يعتبر الحوار بنوعيه(الخارجي و الداخلي) تقنية أساسية من تقنيات السرد القصصي و المسرحي، ونجد له حضورا قويا و مكثفا في الشعر العربي الحديث و المعاصر، حيث لا تكاد تخلو قصيدة منه، ما ساهم في التخفيف من رتابة السرد في النص، و جعل الشعر أكثر قربا من النصوص النثرية و أبعد عن الشعر درجات²، و تختلف مزايا استعارة الأسلوب الحوارى من شاعر إلى آخر، و لنذكر على سبيل المثال الأسطر الشعرية التالية للشاعرة الفلسطينية فدوى طوقان و التي تقوم على المونولوج أو ما يسمى بالحوار الداخلي³:

هل كنت أبحث في ضياعي عن وجودي؟

هل كنت في قلق الحياه

ذاك المساء

أسعى بأعماقي إلى شيء بعيد

أسعى إليه، أودّ لو ألقاه لكن -

لا أراه؟

¹ أساليب الشعرية المعاصرة: صلاح فضل ، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة 2016 ص77

² السرد الحكائي في الشعر العربي المعاصر (مرجع سابق) ص710

³ الأعمال الشعرية الكاملة: فدوى طوقان ص 285، 286.

يبدو الصراع جلياً في هذه المقطوعة و الذي يعبر عن حيرة الشاعرة و صراعها مع ذاتها، إذ عادة ما يميل كُتّاب السرد إلى المونولوج للتعبير عن حالة التيه، والضياع، والحيرة، ما يجعلهم يلجؤون إلى مناجاة ذاتهم و محاورتها، و حين تستدعي ذاكرتهم حادثة ما فذلك ما يسمى تيار الوعي¹، فبسبب الفراغ الرهيب الذي تعيشه الشاعرة بعدما انتهت حكاية حبها مع رفيق الدرب، راحت تطلق العنان لمشاعرها المتألّمة منطلقاً من حدث الفراق، و لجعل المتلقي يشاركها آلامها استعانت ببعض التقنيات الأسلوبية على غرار أسلوب الاستفهام (هل كنت أبحث في ضياعي عن وجودي؟) ما يؤكّد حيرتها الشديدة.

الشيء ذاته نلاحظه عند أمل دنقل من خلال الأسطر الشعرية التالية²:

كيف حملت العار ...

ثم مشيت؟ دون أن أقتل نفسي؟ دون أن أنهار؟

و دون أن يسقط لحمي .. من غبار التربة المدنسة؟

تتداعى العديد من الأسئلة التي تحمل في طياتها معاني الضياع و التيه، كما تعبر عن حيرته الشديدة خاصّة حين لجأ إلى محاورة ذاته، إضافة إلى المزج بين الأسلوبين الغنائي و الدرامي من خلال تكرار ضمير المتكلم الذي يطغى على القصيدة (حملتُ، مشيتُ، أقتلُ)، أين يتغنى الشاعر بضياعه و اندثاره، و قد ساهمت هذه العناصر و الخصائص الأسلوبية في تكثيف الدلالة الشعرية و إثراء البناء التشكيلي للقصيدة لتصبح لوحة فنية ممتزجة بالتناقضات.

¹ السرد الحكائي في الشعر العربي المعاصر (مرجع سابق) ص 723.

² الأعمال الكاملة: أمل دنقل، دار الشروق الأولى، القاهرة، ط2، 2012، ص96.

كما نلمح المونولوج أو الحوار الداخلي عند الشاعر السوري أدونيس حين يقول في قصيدته (الغد)¹:

متى أرى: لي مشرقٌ جامعٌ

يبتكر الشمس، و لي مغربٌ

متى أرى، و الكون لي ملعبٌ

و الحبُّ و العزّة لي ساعدان،

قلبي للثورة مستنقِر

دقّاته صارت زمانَ الزمان..

يدير الشاعر حواراً مع ذاته عبر سلسلة من التساؤلات (متى) التي لا يرجو منها جواباً، و يتّخذ هذا النوع من الحوار في بعض الأحيان صيغة ترجيعية أي أنه ينطلق من الذات و يعود إليها، لأنه مكثف بذاته لذلك نجد البطل يتساءل دون الحاجة إلى أيّ جواب²، فجاءت الأسئلة على شكل مناجاة لا يعبر من خلالها الشاعر عن انفعالاته كما هو الحال مع المناجاة التقليدية، بل تجاوزت مناجاته إلى طرح تساؤلات عن الحياة³. لجوء الشاعر إلى هذا النوع من المناجاة من أجل تغيير و بناء مجتمع راق خال من الهموم و المشاكل، ما جعل الشاعر المعاصر يستعين بالبنية السردية في تشكيلاتها و بنائها من أجل التعبير عن تجاربه الذاتية و مواقفه من الحياة.

¹ الأعمال الشعرية/ أغاني مهيار الدمشقي و قصائد أخرى : أدونيس، دار المدى للثقافة و النشر، بيروت 1996، ص83.

² البنية الدرامية في شعر نزار قباني: ببداء عبد الصاحب الطائي، دار ضفاف للطباعة و النشر و التوزيع العراق، ط1،

2012 ص73

³ المونولوج بين الدراما و الشعر: أسامة فرحات، الهيئة المصرية العامة للكتاب، 1997، ص124.

من أمثلة الحوار الخارجي نسوق النموذج التالي من مسرحية (عنتر) لأحمد شوقي¹:
مالك :

عَبْلُ أَصْغِي فِي أَرْضِ نَجْدِ شَبَابٍ أَطْلَعُوا فِي سَمَائِهَا أَقْمَارًا
مِنْهُمْ الْأَسَدُ جَرَأَةً وَ ثَبَاتًا وَ الْقَوَارِينُ نِعْمَةً وَ يَسَارًا
مِثْلُ صَخْرٍ

عبلة : وَ مِنْ بَرِيكِ صَخْرٍ؟

عمرو : عَامِرِيٍّ مِنْ أَرْفَعِ الْبَيْدِ دَارًا

زهير :

مِنْ بَنِي الْأَشْتَرِ الْكَثِيرِينَ مَا لَا وَ نَخِيلًا وَ ضَيْعَةً وَ عَقَارًا

عبلة :

قَدْ عَرَفْتَ الْغَلَامَ ذَاكَ الْفَتَى النَّضُّوْ الَّذِي لَا يَطِيقُ يَقْتُلُ فَارًا
كُلَّ يَوْمٍ مَعَ الْعَذَارَى كَثِيرِ الْـعُجْبِ مُسْتَحْيِيَا كَأَحَدِ الْعَذَارَى
أَتَرَى أَبِي وَ أَنْتَ أَخِي يَا عَمْرُو كَيْفَ انْتَقَيْتُمَا الْأَصْهَارَا

... ..

مالك : هَزَلْتِ ابْنَتِي وَ أَضَعْتَ الرُّشْدَ

وَ مَازَلْتَ بِالْعَبْدِ مَفْتُونَةً وَ هِيَهَاتَ بِالْعَبْدِ يَرْضَى أَحَدَ

فَلَا أَنَا أَرْضَى وَ لَا أَخَوَاكَ وَ لَا مِنْ تَدَانَى وَ لَا مَنَ بَعْدُ

¹ الأعمال الكاملة (المسرحيات): أحمد شوقي، ص: 48، 49، 50.

يدور الحديث في الحوار السابق بين أربع شخصيات هي: عبلة، مالك (أبوها)، و أخويها زهير و عمرو، حول شخصية عنتره، و كل شخصية تبدي رأيها فيه، فعبله متمسكة به و مصرة على الارتباط به، بينما يعرض أباهما و أخويها بحجة أنه عبد أسود و فقير و لا يصلح للمصاهرة، و بذلك ساهم الديالوج في تجسيد وجهات النظر المختلفة و الصراع الحاصل بينها، من خلال لغة تقتصر على توصيل وجهات النظر دون أن تحفل بنسج الصور الشعرية¹، حيث استعرض الشاعر من خلال الأسلوب الحوارى آراء كل شخصيات القصة التي تدور حول زواج عبلة من عنتره، و كلها في صراع مع شخصية (عنتره) إلا شخصية عبلة حيث كانت متوافقة معها. غير أن ما يعاب على شوقي أنه كتب مسرحياته بروح الشاعر الغنائى، فنظم قصائده و قطعها حوارا تجريه أبطال مسرحياته، لذلك فشعره لا يأخذ شكل الحوار المعروف بل و كأنه يفكر في شعره المسرحي و ينظمه وفق ما هو معروف في الشعر الغنائى، لأنه جاء على شكل قطع لا في شكل حوار²، و يعقّب جلال الخياط على ذلك حين يؤكّد أنّ الفرق بين الشعر الغنائى و الدرامى لم يكن معروفا أيام شوقي لذلك جاءت كل مسرحياته غنائية صرفا³، ما يعنى أنّ تداخل الأنواع الأدبية تتم بشكل عفوى من طرف الشاعر، فرغم اعتماده الأسلوب الحوارى بنسبة عالية في مسرحياته إلا أنّ أحمد شوقي لم يتخلص من غنائيته فجاءت مسرحياته على شكل مقاطع غنائية يمتزج فيها الشعري بالمسرحي.

¹ المونولوج بين الدراما و الشعر (مرجع سابق) ص 116

² شوقي شاعر العصر الحديث: شوقي ضيف نقلا عن الأصول الدرامية في الشعر العربى (مرجع سابق) ص 89.

³ المرجع نفسه ص 90

ج-الصراع الدرامي:

يعتبر الصراع شكلا من أشكال الدراما، و إذا كانت الدراما تعني الصراع فهي في الوقت نفسه تعني الحركة من موقف إلى موقف مقابل، من عاطفة إلى عاطفة مقابلة، و من فكرة إلى الوجه المقابل لها¹، و يحدث الصراع بين الممثلين، فمنهم من يصارع القدر أو الوسط الاجتماعي و هو ما يسمى بالصراع الخارجي، و هناك من يدخل في صراع مع ذاته و يسمى الصراع الداخلي²، و لأنّ الصراع من التقنيات الدرامية الهامة التي يستعيرها الشعراء في نظم قصائدهم، فقد اعتُبر العمود الفقري للدراما³، خاصة و أنّ الظروف المحيطة بالشاعر جعلته دراميا في العديد من قصائده، نذكر على سبيل المثال النموذج الشعري التالي المقتبس من إحدى مسرحيات أحمد شوقي الشعرية⁴:

أأدركت أنّ السهم يا قيس واحد و أنا كلينا للهوى هدفان؟

كلانا قيس مذبوح قتلُ الأب و الأم

طعنان بسكين من العادة و الوهم

لقد زُوجتُ ممّن لم يكن ذوقي و لا طمعي

و من يكبر عن سني و من يصغر عن علمي

¹ الشعر العربي المعاصر (مرجع سابق) ص 279.

² قاموس السرديات: جيرالد برنس، تر: السيد إمام، ميريت للنشر و المعلومات، القاهرة ط1، 2003 ص36

³ البناء الدرامي (مرجع سابق) ص 17.

⁴ الأعمال الكاملة: المسرحيات، أحمد شوقي ص199

نلاحظ أنَّ الشاعر قد ترك عملية الحكي و السرد للشخصية المحورية و هي ليلي، عن طريق ضمير المتكلم، و يحتل هذا الضمير المرتبة الثانية من حيث الأهمية بعد الضمير الغائب في الفنون السردية¹، و من خلاله استطاع الشاعر أن يبرز الصراع النفسي الذي تعيشه ليلي، هل تتجرف وراء حبها و تتزوج حبيبها قيس، أم ترفض حرصاً على سمعتها، فجاء الصراع بين العقل و العاطفة عن طريق أسلوب الاستفهام لينتهي بانتصار العقل، و بذلك قدّم لنا الشاعر بناءً سردياً في قالب غنائي.

يظهر الصراع بشكل واضح عند الشاعر العراقي أحمد مطر مجسداً إياه بين السلطة و الشعب، يقول من قصيدته (الأضحية)²:

حين وُلدتُ

أُفِيْتُ على مهدي قيداً

ختموه بوشم الحرية

و عبارات تفسيرية:

يا عبدَ العُزَى .. كن عبداً!

و كبرتُ، و لم يكبر قيدي

و هربتُ . . و لم أترك مهدي

لكن عندما تدعو المسؤولية

¹ السرد الحكائي في الشعر العربي المعاصر (مرجع سابق) ص 659

² المجموعة الشعرية : أحمد مطر، ص 22.

يطلب داعي الموت الردا

فأكون لوحدي الأضحية!

يعيش الشاعر صراعا مريرا بين الحرية و القيد، فهو يشعر بالحيرة و الألم بسبب تناقضات الحياة، فلا هو حر و لا هو مقيد، فجاء المقطع مفعم بالدرامية و هو ما يؤكد المعجم الشعري القائم على كلمات تحمل شحنات و قيم سلبية كما في (قيد، قيدي، كبرت، هرمت، الموت، الأضحية)، كما امتزجت الدرامية بالغنائية، هذه النزعة التي تدفع الشاعر إلى التعبير عن انفعالاته لاستمالة النفوس¹، و هو ما نلاحظه من خلال ضمير المتكلم حيث راح الشاعر يسترسل في التعبير عن مشاعر الألم العميق، لكن سرعان ما تتلاشى هذه المشاعر المحبطة و السلبية، لتتحول دراميته إلى مشاعر صارخة تحمل رؤيا الشاعر التحررية حين يقول²:

ردّوا الإنسان لأعماقي

و خذو من أعماقي القردا

أعطوني ذاتي

كي أفني ذاتي

ردوا إلي بعض الشخصية.

كي تفور النار بصدري

و أنا أشكو البردا؟

¹ معجم المصطلحات العربية في اللغة و الأدب: مجدي وهبة، كامل المهندس، مكتبة لبنان، بيروت، ط2، 1984، ص267.

² المجموعة الشعرية :أحمد مطر ص22.

كيف سيومض برق الثأر بروحي . .

ما دمت تخشون الرعدا؟

كيف أغني . .

و أنا مشنوق أتدلى

من تحت حبالى الصوتيه؟

* *

كي أفهم معنى الحرية

و أموت فداء الحرية

أعطوني بعض الحرية.

تغير المعجم الشعري للقصيد في هذا المقطع، و هو ما يعبر عن تغير توجهات الشاعر نحو الرؤيا النضالية و التحررية و هو ما تؤكد الكلمات (ذاتي، الشخصية، النار، سيومض، برق، الثأر، الرعدا، أموت، فداء، الحرية)، فأحمد مطر كغيره من الشعراء، مرتبط بوطنه أشد ارتباط و بسبب العدوان الذي يتعرض له وطنه فإنه يعتبر هذا العدوان عدوان شخصي و حضاري و نفسي، و تلك ميزة كل الشعراء العراقيين الذين يتمسكون بمخزونهم التراثي و يؤكدون أن هذه الأرض المحصنة بالبسالة ستظل كذلك وجها آخر للحضارة القديمة¹.

تلك أهم مميزات القصيدة العربية الممتزجة مع البنية السردية و الدرامية، و لنا عودة إلى

ذلك بالتفصيل حين نتناول شعر محمود درويش موضوع الدراسة.

¹ البنية الدرامية في القصيدة الحديثة، دراسة في قصيدة الحرب (مرجع سابق) ص40

الفصل الثاني

شعرية تداخل الأنواع الأدبية في خطاب محمود درويش الشعري

- قصيدة الحكاية و أنماطها في شعر محمود درويش
- قصيدة السيرة ، مسيرة لتجسيد الذاكرة الفلسطينية
- القصيدة الأسطورية تعبير عن أزلية القضية الفلسطينية
- ملحمة الشعر الدرويشي تعبير عن رؤيا نضالية

نقصد بتداخل الأنواع الأدبية، تداخل الشعري مع النثري أو لنقل تداخل الشعري مع السردى باعتبار أنّ هناك جنسين أدبيين كبيرين هما الشعر و النثر و كل جنس أدبي تتفرع منه عدة أنواع أدبية تنتمي إليه، تأتي القصة في مقدمة الجنس السردى، هذا النوع الذي يتداخل بشكل كبير مع الشعر العربى منذ القديم، و تعتمد القصة و غيرها من الأنواع النثرية على السرد لذلك ينصهر الشعر و السرد معا في بوتقة واحدة ليشكلا تجربة الشاعر. و إذا قلنا السرد فإننا نعني بذلك مختلف الأنواع الأدبية التي تتفرع عن جنس النثر كالقصة أو الحكاية، و السيرة و المقامة و الأسطورة و الأمثال الشعبية و غيرها. و سنتناول خلال هذا الفصل دراسة أهم الأنواع الأدبية التي امتزجت و المدونة الشعرية الدرويشية.

لو عدنا إلى القصة مثلا نجد أنّ هناك تداخلا واضحا بينها و بين الشعر و تختلف وجوه التداخل بينهما من شاعر إلى آخر أو من قصيدة إلى أخرى، و هو ما يعمل على تكثيف التجربة الشعرية، فالقصة " حين تستقدم إلى عالم القصيدة تجنّب كلام الشاعر كل تصريح و تصوّر خطابه مركّبا و أدائه مكثفا فلا يكون إيراد القصة في الشعر لمجرد قصّ الخبر بعبارة القدامى من نقادنا و إنما لتشعير السرد و توظيفه لبناء المنظور الشعري"¹.

و حين نتحدث عن القصة تستوقفنا إشكالية المصطلحين (قصة) و (حكاية) حيث نجد بعض الدارسين يستعملون مصطلح (قصة) في حين يفضل آخرون مصطلح (حكاية)، فإلى ما يرجع هذا الاختلاف؟

¹ بناء الشعر على السرد في نماذج من الشعر العربى الحديث: أحمد جوده، تداخل الأنواع الأدبية- مؤتمر النقد الثانى عشر، قسم اللغة العربية و آدابها جامعة اليرموك، إشراف و تحرير: نبيل حدّاد و محمود درابسة، مج 1، جدارا للكتاب العالمى، الأردن ط1، 2009، ص 69.

إذا تصفحنا كتاب (الخطاب السردى و الشعر العربى)¹ لعبد الرحيم مرأشده نجده يوظف كلمة القص، و من العناوين التى تناولها فى دراساته: (السردية و حركية القص فى (أرى ما أريد) لمحمود درويش)، (السرد القصصى و شعرية اللغة فى ديوان عرار) مصطفى وهبى التل)، بينما تستعمل فايضة أحمد الحربى مصطلح (حكاية) بدل (قصة) فى دراستها المعنونة بـ (السرد الحكائى فى الشعر العربى المعاصر)²، و من المصطلحات التى تستعملها نجد: (قصيدة السرد الحكائى)، (القصيدة الحكائية) و (قصيدة الحكاية)، فهى لم تخرج عن إطار الحكاية رغم أنها قامت بدراسة التقنيات السردية أو تقنيات القص المعروفة.

و تُبرّر فايضة الحربى استعمالها مصطلح (حكاية) بدل (قصة) بقولها: "إنّ إطلاق اصطلاح (الحكاية) على الشعر أكثر شمولية، و أدق استعمالاً من إطلاقه على (القصة)، لأن (الحكاية) دالة على المضمون السردى للحدث الشعرى الحكائى، و أنّ القصيدة تتجاوز العناصر الفنية للقص، لتعبّر عن تسلسل الأحداث فى الجملة الشعرية، و هذا يعنى ارتباط الحدث بجذوره و موروته التاريخى و الفولكلورى، بخلاف إطلاق (قصة) على الشعر الذى يوحى حينها ارتباط القصيدة بالأنماط الروائية و القصصية الحديثة، و التى تعتمد أسساً و قوانين فنية محكمة"³، أى أنّ الشاعر لا يستطيع إدراج القصة بمعاييرها الفنية فى القصيدة و إنما يستعير فقط

¹ أنظر الخطاب السردى و الشعر العربى: عبد الرحيم مرأشده، جامعة جدارا، عالم الكتب الحديث، إريد، الأردن ط 1، 2012.

² أنظر السرد الحكائى فى الشعر العربى المعاصر (مرجع سابق)

³ أنظر السرد الحكائى فى الشعر العربى المعاصر (مرجع سابق) ص758.

المضمون الحكائي السردى، و لو جاءت قصيدته ذات بناء قصصي مكتمل قد يمحو ذلك خصائص القصيدة الشعرية.

بينما يعتمد حاتم الصكر عبارة (النزعة القصصية في الشعر) و يقصرها على دراسة أنماطها النوعية و تشكلاتها البنائية بالتركيز على دراسة الجانب السردى القصصي الذي تمّ إهماله باعتبار أنّ الجانب الدرامى للقصيدة العربية قد اقتصر على صلتها بالمرح و مظاهره كالحوار، و أساليب القناع و تعدد الأصوات، بينما أهمل الجانب السردى القصصي، كما أكدّ حاتم الصكر أنّ امتزاج الأنواع الأدبية نابع من اقتراب لغة الشعر من الواقع و موضوعاته و هو ما أدّى إلى تخفيف الطابع الغنائى للقصيدة العربية من خلال استعارة آليات القص و إجراءاته سواء عن طريق التناص أو التشكلات الفنية¹. إنّ امتزاج الأنواع الأدبية إذن راجع إلى تحولات في البنية التحتية التي تستدعي تدعيم التقنيات الشعرية بعناصر أخرى خارج الشعر ما يساهم في تكثيف الدلالة الشعرية. إذن تتمثل نزعة القص حسب حاتم الصكر في استعارة مضمون الحكايات من جهة و الإفادة من البناء الحكائي من جهة ثانية².

في حين نجد دارسا آخر هو ثروت أباطة الذي يستعمل مصطلح (قصة) بدل (حكاية) حين يستعرض نماذج من الشعراء الذين يقصّون أخبارهم أو أخبار غيرهم على غرار قصص جميل بثينة و امرئ القيس، و أحمد شوقي و غيرهم من الشعراء القدامى و المحدثين³.

¹ مرايا نرسييس (مرجع سابق) ص 5، ص 7.

² المرجع نفسه، ص 247.

³ أنظر القصة في الشعر العربي (مرجع سابق).

يمكن أن نخلص إلى أنّ (الحكاية) تطلق على الجانب المضموني للحكايات على اختلافها سواء كانت واقعية أو خيالية أين يلجأ الشاعر إلى استعارتها أو التناص معها بمختلف أشكال التناص من أجل الاستشهاد بها أو تدعيم تجربته الشعرية و الدلالية، في حين ننظر إلى (القصة) من الناحية الشكلية أي من حيث التقنيات السردية التي يستعين بها الشاعر في تقديم محكيّه.

في حين نجد دارسا آخر هو إدوار الخراط يستعمل مصطلح (القصيدة السردية) حين يقارنها بـ (القصة - القصيدة) هذه الأخيرة التي يطغى عليها النزوع الحكائي بشكل جديد، من خلال تمازج السرد و الشعر بصورة قد تزداد أو تقل، بينما تحافظ القصيدة، التي تحكي، على صفة الشعرية حيث تظلّ هي الغالبة، ما يجعل هذين الجنسيتين الأدبيين (القصة القصيدة و القصيدة السردية) يتقاربان و يكادان يمتزجان و هو ما يسميه الخراط الكتابة عبر النوعية و هي الكتابة التي تضم الأنواع الأدبية التقليدية و تتجاوزها لتخرج عنها¹.

و سأستعمل في المبحث الأول كلمة (حكاية) لأنني بصدد استخراج الحكايات التي وظيفتها الشاعر في خطابه الشعري، بينما استعمل كلمة (قص) حين أتطرق إلى التقنيات السردية التي يستعين بها الشاعر، باعتبار أنّ القصة مصطلح حديث، و لأنّ الحكاية أسبق للوجود من القصة حيث بدأت شفوية لتلتبس بمصطلح القص بعدما أصبحت مكتوبة².

¹ آليات السرد في " القصة القصيدة": إدوار الخراط، فصول - مجلة النقد الأدبي - دراسات في النقد التطبيقي ج2، مج8، ع 3 و 4، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ديسمبر 1989 ص127.

² فتنة السرد و النقد: نبيل سليمان، دار الحوار للنشر و التوزيع ، سورية ط3، 2006، ص 266.

1/ قصيده الحكاية و أنماطها في شعر محمود درويش (تفاعل الشعر و القصة):

يتجاوز محمود درويش كغيره من الشعراء البناء التقليدي للقصيدة العربية ليقدم لنا بناء شعريا يتكى على العديد من الأنواع الأدبية من قصة، رواية و سيرة شعبية، هذا الانزياح في البناء الفني قد يترجم ما يحدث من انزياحات في واقع الشاعر بصفة خاصة و الواقع الذي يعيشه الشعب الفلسطيني بصفة عامة.

وجد الشاعر في القصيدة السردية مجاله الواسع للتعبير عن الواقع المر الذي يعيشه الشعب الفلسطيني خصوصا و أنّ " القصيدة السردية جنس جامع تندرج فيه القصيدة القصصية، و هي جنس فرعي معين يقوم على تظافر الشكل الشعري و المحتوى القصصي، أي إنّ الحكاية في هذه الحالة تتوافر فيها المقومات الأساسية التي تشكّل عمود القصة"¹، و من أهم الأنماط الحكائية التي استغلها محمود درويش في تقديم مادته الشعرية:

أ-الحكاية الواقعية:

كثيرة هي الحكايات الواقعية في شعر محمود درويش كيف لا و هو الذي " يتشبث بالرؤية الواقعية الملترمة، التي ترى للشعر دورا ما، و لكنه يصر على أن تكون علاقة القصيدة بالواقع علاقة جمالية، فهو يصر على أن يتم الالتزام و الحداثة و التجديد و الثورية على مستوى البنية الداخلية للقصيدة"²، ليصبح تفاعل الحكاية بالشعر عنده أداة ذات وظيفتين: الأولى التزامه بواقعه من خلال الدفاع عنه، و الثانية جمالية، حيث يريد من خلال هذا

¹ معجم السرديات (مرجع سابق) ص347.

² خصوصية الرؤيا و التشكيل في شعر محمود درويش: محمد صالح الشنطي، مجلة فصول، مج7، ع 1 و 2، 1986، 1987 ص143.

الاستلھام أن یؤثر فی المتلقي ببناءه الحكائي، جاعلا من القضية الفلسطينية حكاية شعب يلتف حولها القراء لمعرفة النهاية التي ستؤول إليها، للإيضاح نذكر على سبيل المثال لا الحصر النموذج التالي الذي صور الشاعر من خلاله يوميات الفلسطيني الذي ينتظر موته في أي لحظة، يقول من قصيدة (بقية حياة)¹:

إذا قيل لي: ستموت هنا في المساء

فماذا ستفعل في ما تبقى من الوقت؟

أنظر في ساعة اليد

أشرب كأس عصيرٍ

و أقضمُ تفاحة

و أطيل التأمل في نملة وجدت رزقها...

ثم أنظر في ساعة اليد:

مازال ثمة وقتٌ لأحلق ذقني

و أغطس في الماء/ أهجسُ:

" لا بد من زينة للكتابة

فليكن الثوب أزرق "

أجلس حتى الظهيرة، حيا، إلى مكتبي

لا أرى أثر اللون في الكلمات

¹الأعمال الجديدة الكاملة 2 (أثر الفراشة): محمود درويش، رياض الرئيس للكتب و النشر، بيروت، لبنان ط1، 2009 ص571

بياضٌ، بياضٌ، بياضٌ ...

أعدُّ غذائي الأخير

أصبُّ النبيذ بكأسين: لي

و لمن سوف يأتي بلا موعد.

ثم آخذُ قيلولةً بين حُلَمين

اعتمد الشاعر في سرد حكايته على صيغة الحاضر القريب من المستقبل و هو ما تؤكدُه الأفعال (ستموت، ستفعل، أنظر، أشرب، أقضم، أطيل، أغطس، فليكن، أجلس، أرى، أعدّ، أصبّ، سوف يأتي، آخذ) حيث يسرد الشاعر جملة من الأحداث و الأفعال من خلال تقنية الاستباق¹، التي ساهمت في تصوير معاناة المواطن الفلسطيني الذي يعيش حياة غير مستقرة بل و مليئة بالخوف و القلق مما سيحدث، فهو ينتظر لحظة موته بين الفينة و الأخرى دون أن يقصّر في تأدية واجباته أو يقوم بيوميّاته بشكل عادي.

حين نتأمل التجربة الشعرية الدرويشية نجدها تتكى على أهم تقنية من التقنيات السردية الحديثة و هي البدء بالحدث الأكبر و هو حدث النهاية ثم العودة الى استرجاع سائر التجربة من خلال تقنية سردية حديثة أخرى هي الاسترجاع أو اللاحقة مثلما يسميها جيرار جينيت، و هي " كل

¹ خطاب الحكاية (مرجع سابق) ص51

ذكر لاحق لحدث سابق للنقطة التي نحن فيها من القصة"¹، و هو ما نلاحظه من خلال النموذج التالي من قصيدة (قتلى و مجهولون)²:

قتلى، و مجهولون. لا نسيان يجمعهم

و لا ذكرى تفرقهم . . . و منسيون في

عشب الشتاء على الطريق العام بين

حكايتين طويلتين عن البطولة و العذاب

ابتدأ الشاعر حكايته بنهايتها مصورا مشهدا دراميا أبطاله مجموعة من الجثث المجهولة الهوية، لينتقل بعدها إلى التفصيل في الحادثة و عرض مجرياتها المتسلسلة و جزئياتها الصغيرة، فيقول³:

. كانوا صغارا

يقطفون الثلج عن سرو المسيح،

و يلعبون مع الملائكة الصغار، فإنهم

أبناء جيل واحد يتسربون من

المدارس هاربين من الرياضيات و الشعر

الحماسي القديم، و يلعبون مع الجنود،

على الحواجز، لعبة الموت البريئة

¹ المرجع نفسه ص60

² الأعمال الجديدة الكاملة 1 (لا تعتذر عما فعلت) ص65.

³ الأعمال الجديدة الكاملة 1 (لا تعتذر عما فعلت) ص65.66.

.....

..... و يهربون

مع الملائكة الصغار إلى سماء صافية.

مخالفة الشاعر لسير السرد جاء بهدف تفسير الحالة التي أصبح عليها هؤلاء الصغار، إذ غالباً ما تكون وظيفة الاسترجاع تفسيرية من خلال تسليط الضوء على ما حدث للشخصية في الماضي¹، لذلك يتدرّج الشاعر في ذكر الأحداث المتعلقة بشلة من الشباب التلاميذ مستعينا بعدد من الأفعال المضارعة (يقطفونن يلعبون، يتسربون، يهربون)، و نلاحظ أنّ الأفعال الثلاثة الأولى كلها تحمل قيماً إيجابية من خلالها وصف لنا الشاعر جوا ممتعا يقضيه هؤلاء الشباب و هم يؤدون واجبهم في التضحية و النضال، ليختم حكايته بالفعل (يهربون) و إن كان يحمل قيمة سلبية إلا أنه يحمل في طياته نشوة الانتصار و الاستشهاد في سبيل الوطن.

و يتّضح البناء السردى القائم على القص كما في قصيدة (الجسر)²:

كانوا ثلاثة عائدين:

شيخ، و ابنته، و جندي قديم

يقفون عند الجسر..

يبدأ الشاعر حكايته عن ثلاثة أشخاص و هم يسرون ليلاً، و قد تخلل ذلك حوار بين الشيخ

و ابنته:

¹ معجم مصطلحات نقد الرواية: لطيف زيتوني، مكتبة لبنان ناشرون، بيروت ، ط1، 2002 ص 18.

² الأعمال الأولى¹(حبيبي تنهض من يومها): محمود درويش، رياض الريس للكتب و النشر، بيروت، لبنان ط1، ص367.

قال الشيخ منتعشا: و كم من منزل في الأرض

يألفه الفتى

قالت: و لكن المنازل يا أبي أطلال!

فأجاب: تبنيها يدان...

و لم يتم حديثه، إذ صاح صوت في الطريق: تعالوا!

و تلتها طقطقة البنادق ..

تكمُن القيمة الأسلوبية للأسلوب الحوارى فى احتوائه على بعض سمات المحادثة الحقيقية المبنية أسلوبيا على بعض إشارات و علامات التفاعل الحوارى، مثل توظيف علامات التّعجب¹، و التى تكشف مفارقات الحياة، ليعود بعدها الشاعر إلى أسلوب السرد القصصى، من خلال سرد واقعة أو فعلا إخباريا أو مثلما يسميها (جيرالد برنس) اللحظة التسريديّة²، التى وضعت حدّا لنهاية القصة، بعدما سمع الشيخ و ابنته فى طريقهما إلى البيت طقطقات بنادق، أين يتأزّم الوضع و تنتهى القصة بموت الشيخ و اغتصاب الابنة.

و إذا عدنا إلى قصيدة (أرى شبحي قادمًا من بعيد...) نجد الشاعر يكتفى بعرضها سرديا دون أن يلتزم بمقومات البناء القصصى، و هو ما نلاحظه فى النموذج الشعري التالى³:

أُطلُّ كشرفة بيتٍ، على ما أريدُ

أُطلُّ على أصدقائي و هم يحملون بريدَ

¹ أنظر البحث الأسلوبى معاصرة و تراث: رجاء عيد، منشأة المعارف بالاسكندرية، جلال حذى و شركاه 1993 ص 102

² المصطلح السردى (مرجع سابق) ص 144

³ الأعمال الجديدة الكاملة 1 (لماذا تركت الحصان وحيدا) ص 277.

المساء: نبيذاً و خبزاً،

ابتدأ الشاعر القصيدة بمشهد لشخص يُطلّ من الشرفة، و يتكرر في القصيدة بشكل منتظم، تتخلله العديد من الصور السردية المتعلقة بالحدث الأساسي، و تغطي عليها الصيغة السردية القائمة على حكي الأحداث¹ كما يسميها جبرار جنيت، حيث ينقل الشاعر مجموعة من الأحداث غير اللفظية إلى ما يعادلها لفظياً، و من بين هذه الصور²:

أُطلُّ على نورسٍ، و على شاحنات جُنودُ

تُغيّرُ أشجارَ هذا المكان.

أُطلُّ على كلبٍ جاري المهاجرِ

من كندا، منذ عامٍ و نصف ...

هي صور سردية استباقية³ لزمن وقوع الحدث، صُور تتبع من مخيلة الشاعر، اقتبسها من الأساطير و من التراث لينقل لنا في الأخير صورة شبيهة آتٍ من بعيد، و بذلك قدّم لنا مجموعة من الحكايات الصغيرة دون أن يلتزم بالبناء القصصي، لأنه مهما كانت الجملة سردية فإنها تُعدُّ حكاية صغيرة حسب رولان بارت⁴.

¹ خطاب الحكاية (مرجع سابق) ص 181.

² الأعمال الجديدة الكاملة¹(لماذا تركت الحصان وحيداً) ص 277

³ خطاب الحكاية (مرجع سابق) ص 76.

⁴ النقد البنيوي للحكاية: رولان بارت، تر: أنطوان أبو زيد، منشورات عويدات، بيروت- باريس، ط1، 1988 ص 95.

ب-الحكايات الخاصة:

هي الحكايات التي تخص الشاعر من قريب أو من بعيد سواء تعلّق الأمر به أو بأحد أقاربه أو معارفه ممن غدر به الموت، من أمثلة ذلك نجد قصيدة (أحمد الزعتر) التي يحكي فيها الشاعر و يصور بطولات أحمد الزعتر أحد المناضلين و الباحثين عن الحرية و ممّن غدر بهم الاستيطان الغاشم، و تتنوع الصيغة السردية في الحكاية بين حكي للأحداث و حكي للأقوال مثلاً يوضح النموذج التالي¹:

راح أحمد يلتقي بضلوعه و يديه

كان الخطوة-النجمه

و من المحيط إلى الخليج، من الخليج إلى المحيط

كانوا يعدّون الرماح

و أحمد العربي يصعد كي يرى حيفا

و يقفز .

أحمد الآن الرهينة

تركّت شوارعها المدينة

و أنت إليه

لتقتله

و من الخليج إلى المحيط، و من المحيط إلى الخليج

¹ الأعمال الأولى 2(أعراس) ص 261، 262.

كانوا يعدون الجنازة

و انتخاب المقصلة

ينقل لنا الشاعر جملة من الأحداث غير اللفظية(حكّي الأحداث) المتعلقة بأحمد الزعتر، من خلال الأفعال (يلتقي، يصعد، يرى، يقفز)، و هي أفعال تدلّ على الحركة و النشاط، و قد جاءت بصيغة الحاضر لتدلّ على استمرار الفعل النضالي، ما يوحي إلى استنهاض الهمم و التأكيد على أنّ المقاومة لا تزال مستمرة حتى لو اعتقل أحمد فهو مثال للمناضل الشهيد الصامد:

أنا أحمد العربي-فليأت الحصار

جسدي هو الأسوار-فليأت الحصار

و أنا حدود النار-فليأت الحصار

و أنا أحاصرکم

أحاصرکم

و صدري باب كلّ الناس-فليأت الحصار

انتقل الشاعر في هذا المقطع من صيغة حكي الأحداث(باستعمال الضمير الغائب) إلى حكي لأقوال الشخصية المحورية، حيث نقل خطاب الشخصية كما هو لتعبّر عن أفكارها بطريقة مباشرة، و يعتبر هذا النوع من الخطاب أكثر الأشكال محاكاة و هو نمط مسرحي كما أنه

الشكل الأساسي للحوار¹، و هو ما يبيّنه ضمير المتكلم (أنا) الذي يطغى على المقطع، أين ترك الشاعر صوته السردى لشخصيته المحورية لدرجة يتماهى فيها الصوتان، فنجد أنفسنا أمام سرد ذاتي و هو "سرد يتميز بسارد ظاهر تقوم مشاعره و اعتقاداته و أحكامه بإضفاء الظلال على الوقائع و المواقف المعروضة. سرد يتم فيه عرض مشاعر و أفكار شخصية أو أكثر"²، فبالسرد الذاتي استطاع الشاعر أن يعرض مشاعر الثورة و الغضب التي تعتري أحمد الزعتر و هو ما يؤكد أسلوب الأمر (فليأت الحصار) الذي يتكرر أربع مرات بغرض تهديد العدو، و هو ما يثبت تكرار الفعل (أحاصركم) الذي جاء بصيغة الزمن الحاضر ليؤكد الشاعر على استمرارية المقاومة لاسترجاع ما أخذ بالقوة.

غير أن لجوء محمود درويش بكثرة إلى ضمير المتكلم أو الأنا الساردة جعله غير قادر على الانفلات من عيوبها حيث يظن المتلقي أن الأحداث وقعت للمؤلف في حين أنه يمثل صوت الجماعة³.

و من الحكايات الخاصة كذلك، حكايته مع والده من قصيدة (أبي)⁴:

غَضَّ طرفاً عن القمر

و انحنى يحضن التراب

و صلّى . .

¹ خطاب الحكاية (مرجع سابق) ص 187.

² المصطلح السردى (مرجع سابق) ص 225.

³ السرد الحكائي في الشعر العربي المعاصر (مرجع سابق) ص 662.

⁴ الأعمال الأولى 1 (عاشق من فلسطين) ص 153

لسماء بلا مطر،

و نهاني عن السفر!

أشعل البرق أوديه

كان فيها أبي

يربي الحجارا

من قديم . . و يخلق الأشجارا

إلى قوله:

و أبي قال مرة

حين صلى على حجر:

غُضَّ طرفا عن القمر

و احذر البحر . . و السفر!

يبدو الشاعر/السارد حاضرا في هذه الحكاية فهو مشارك بحضوره كمستمع إلى النصائح التي قدمها إليه والده، و قد رسم الشاعر شخصية الأب بجملة من الأفعال المتتالية(غَضَّ، انحنى، يحضن، أشعل، يربي، يخلق، صلّى، نهاني)، في سياق سردي وفق منطق خاص يجعل وقوع بعضها مترتبا على وقوع الأفعال الأخرى¹، فمثلا جاء الفعل(أشعل) نتيجة للفعليْن (يحضن و ينحني)، فانحناء الأب و احتضانه الأرض جعلاه يشعل نار المقاومة لحماية وطنه، ثم يأتي الفعل (صلّى) ليؤكد إيمانه بالقضية الفلسطينية و تمسكه بموطنه، و هذا لن يكون إلا

¹ أنظر تقنيات السرد الروائي في ضوء المنهج البنيوي: يمنى العيد، دار الفارابي، بيروت، ط3، 2010 ص43

باستنهاض همم شعبه و دعوتهم إلى التمسك بالأرض موطن الانتماء و الهوية و هو ما يؤكد
الفعل(نهاني) و هي دعوة إلى التخلي عن الترحال و التمسك بالأرض.

و لتوضيح أنماط القصيدة الحكائية في شعر محمود درويش نسوق الجدول التالي:

القصيدة الحكاية	الصيغة السردية	زمن الحكى	الأصوات الساردة	الرؤية السردية	البناء
بقية حياة	حكى أحداث	الحاضر	الشاعر	الرؤية مع	سردى
قتلى ومجهولون	حكى أحداث	الماضي (الاسترجاع)	الشاعر	من الخلف	قصصى
أحمد الزعتر	حكى أحداث	ماضي حاضر	الشاعر أحمد العربي	من الخلف	سردى
أبي	حكى أحداث	الماضي	الشاعر الأب	الرؤية مع	سردى
الجسر	حكى أحداث حكى أقوال	الماضي	متعددة	من الخلف	قصصى
أرى شبحي قادمًا من بعيد....	حكى أحداث	الحاضر	الشاعر	الرؤية مع	سردى

إنّ ما يميّز الحكاية في خطاب محمود درويش الشعري أنها تراوحت بين حكي للأحداث و حكي الأقوال، كما أنّ اعتماده على الحكاية لا يعني أنه اعتمد كلّ مقومات البناء القصصي و إنما قدّم لنا مجموعة من الأحداث التي يمكن اعتبارها حكايات صغيرة قائمة على جمل سردية، و الملاحظ أنّ البناء السردى هو الغالب على البناء القصصي، إذ إنّ هدف الشاعر ليس كتابة قصة، و إنما "المقصود بالقصة في الشعر هو استخدام الشاعر الغنائي لبعض أدوات التعبير التي يستعيرها من فنّ آخر هو فنّ القصص دون أن يكون هدفه كتابة شعر قصصي"¹. لجوء الشاعر إلى بعض مكونات البناء القصصي إذن يعتبر وسيلة من وسائل التعبير الدرامي²، باعتبار أنّ المضامين المتناولة تفرض على الشاعر اعتماد هذا النوع من الكتابة الشعرية المرتبطة بالواقع، و ما الواقع إلا جملة من الأحداث و الحكايات.

2- قصيدة السيرة عند محمود درويش مسيرة لتجسيد الذاكرة الفلسطينية:

تعتبر السيرة الذاتية من بين الأنواع الأدبية التي يستحضرها الأدباء سواء في أجزاء من رواياتهم أو قصائدهم، و قد يفرّدوا لها كتابا خاصا، و السيرة " هي قصة حياة شخص تاريخي مشهور كتبها غيره، و هي جنس أدبي من أجناس القصص المرجعي"³، تظهر فنيتها في كون كاتبها مثله مثل الشاعر و القصصي في طريقة العرض و البناء، لكنه لا يخلق الشخصيات من خياله، بل هي شخصيات متصلة بزمان و مكان محددين، أي أنّ السيرة فنّ أدبي لا بمقدار

¹ الشعر العربي المعاصر (مرجع سابق) ص 300.

² المرجع نفسه ص 300.

³ معجم السرديات (مرجع سابق) ص 257.

صلتها بالخيال¹، كذلك الأمر بالنسبة لقصيدة السيرة إذ أنّ شعريتها تكمن في قيامها على لغة خاصة و على علاقات إيقاعية و تركيبية و دلالية خاصة².

و تعتبر السيرة الذاتية " أبرز أشكال كتابة الأنا و أمتها صلة بفن السرد، و لعلّ أشهر التعريفات المقدمة للسيرة الذاتية و أكثرها تداولاً بين الدارسين ذاك الذي قدمه "فيليب لوجون" (Philippe Lejeune 1975): السيرة الذاتية قصة ارتدادية نثرية يروي فيها شخص واقعي وجوده الخاص مركزاً حديثه في حياته الفردية و بوجه خاص في تاريخ شخصيته³، ما جعل السيرة تقترب من التاريخ و الرواية لأنّ الشاعر يلجأ إلى استحضار مادة روائية محددة بزمان و مكان و شخصيات و أحداث بضمير المتكلم في السيرة الذاتية، و بضمير الغائب في الترجمة الغيرية⁴، و يظهر تداخل هذا النوع السردى مع شعر محمود درويش حين يقوم بالتأريخ لمرحلة من مراحل الاضطهاد الذي يتعرّض له الفلسطينيون، سواء اعتمد على سرد سيرته الذاتية أو سيرة أبطال المقاومة الفلسطينية أو القادة أو حتى المواطن البسيط، من خلال ترك صوته السردى لشخصياته الحكائية.

قد يرجع السارد في قصيدة السرد الحكائي إلى ضمير المتكلم من أجل أن يقدّم لنا سيرته الذاتية أو بعض مراحل حياته، و هو ما يجعله يقترب أكثر إلى أدب السيرة الذاتية لشفافية و صدق

¹ فن السيرة : إحسان عباس، دار صادر، بيروت، دار الشروق، عمان، ط1، 1996 ص: 80.79، 84.

² مرايا نرسييس (مرجع سابق) ص 149.

³ معجم السرديات (مرجع سابق) ص 260.

⁴ مرايا نرسييس (مرجع سابق) ص 140.

الأحداث النابعة منها¹، و يعتبر ديوانه (لماذا تركت الحصان وحيدا)² أفضل ما يجسد سيرة الشاعر الذاتية، لاحتوائه على أهم مراحل حياته و هو ما اعترف به درويش نفسه في حوار أجري معه "إنني في (لماذا تركت الحصان وحيدا) أسجل ما يشبه السيرة، وأعيد تأليف ماضي"³، و المتصفح للديوان يلح فيه ما يسميه حاتم الصكر **الكسر السيرية** المتناثرة في النصوص دون أن تتقيد بظهورها و تتابعها الزمني، و قد تكون هذه الشذرات السيرية إما صريحة وإما ضمنية⁴، لأنّ محمود درويش لم يتعمّد كتابة سيرة بصحيح العبارة و إنما نجدها متناثرة أجزاء أجزاء في ثنايا قصائد الديوان.

قسّم محمود درويش ديوانه إلى ستة أقسام، كل قسم يحتوي على عدد من القصائد، إضافة إلى قصيدة منفردة افتتح بها ديوانه الذي تناول فيها حقيقة ما يجري في الساحة الفلسطينية، و الديوان هو سيرة الشاعر حيث يروي لنا ذكريات طفولته، و إن كان درويش قد استعرض لنا جوانب مهمة من سيرته الذاتية، فإنها سيرة تعبّر عن ذات الجماعة و ما عاناه الشعب الفلسطيني من جراء الاحتلال الصهيوني.

¹ السرد الحكائي في الشعر العربي المعاصر(مرجع سابق) ص 665.

² الأعمال الجديدة الكاملة1 (لماذا تركت الحصان وحيدا) ص 269

³ البنية السردية في ديوان "لماذا تركت الحصان وحيدا" للشاعر محمود درويش: عبد الرحيم حمدان، موقع الدكتور عبد الرحيم

حمدان، <https://drabedhamdan.wordpress.com>، بتاريخ: 2015/07/29، الساعة: 11:55 سا.

⁴ مرايا نرسييس (مرجع سابق) ص 150.

ينطلق الشاعر من زمن مولده ليصف لنا أجواء الولادة في زمان و مكان معينين ربطهما بالقضية الفلسطينية، و هو ما نلاحظه من خلال قصيدة (في يدي غيمة¹)، و فيها يسرد الشاعر ولادته لكنه يستعمل ضمير الغائب ربما ليوحي إلى ولادة كل طفل فلسطيني، حيث يسرد حدثاً أساسياً هو ولادة الطفل في أجواء خاصة، مستهلاً الحدث بموقف استهلاكي يصف فيه استعداد الأهل تمهيداً لمشهد الولادة:

. . . كان المكان مُعدّاً لمولده: نلّة

من رياحين أجداده تتلَفَّتُ شرقاً و غرباً. و زيتونة

قرب زيتونة في المصاحف تُعلي سطوح اللغة...

و دخاناً من اللازوردِ يؤثُّثُ هذا النهار لمسألة

لا تخصّ سوى الله. آذارُ طفل

الشهور المدلّل. آذارُ يندفُ قطناً على شجر

اللوز.

يلجأ محمود درويش إلى هذا النوع من السارد لأنه أقرب إلى تصوير واقع الفلسطيني مستعينا في ذلك بضمير المتكلم- باعتبار الشاعر يمثل صوت الجماعة- ثم لأنّ "(الأنا) الشعرية تجد قناعها في (الأنا) السيرية و على مقربة من كاتبها نفسه، فيتطابق التعبير بأننا الشاعر و أنا الكائن السيري بشكل تام"²، و قد افتتح قصيدته بمشهد افتتاحي ضمن زمان و مكان معينين،

¹ الأعمال الجديدة الكاملة 1 (لماذا تركت الحصان وحيداً) ص 285

² مرايا نرسييس (مرجع سابق) ص 142

المكان بين التلال (تلة) و الرياحين (رياحين)، أما الزمان فخصه في شهر (آذار)، و نحن نعلم ما لهذا الشهر من ارتباط تاريخي هام لدى الفلسطينيين، هو رمز للحروب التي تعرّض لها الشعب في تلك الفترة، و كأنّ الشاعر يتحدى كل ذلك و يؤكد أنّ الحروب مهما طالّت فهذا لن يوقف ولادة مناضل آخر من رماد كل مستشهد. كما يطغى على القصيدة ما يسمّى (مكانية السيرة)¹، لأنّ الشاعر ربط بين ولادة الطفل و بين التلال و الرياحين - التي تمتاز بالخضرة- رامزا بذلك إلى التحرر و العيش بسلام، خصوصا حين استعان بالزمن الحاضر ليؤكد رؤيته المشبعة بالنضالية:

يولد الآن طفلٌ،

و صرختهُ،

في شقوق المكان

فالكلمات (يولد، الآن، صرخته) كلها كلمات تحمل دلالات تحررية، ليختم الشاعر سيرته الشعرية بالمقطع السردى ذاته الذي افتتح به القصيدة، لكنه زاد عليه:

أسرجوا الخيلَ،

لا يعرفون لماذا،

و لكنهم أسرجوا الخيل

في آخر الليل، و انتظروا

شبحا طالعا من شقوق المكان ...

¹ انظر المرجع نفسه ص 166

إنّ الجملة (و انتظروا/ شبها طالعا من شقوق المكان ...)، آخر ما ختم به الشاعر سيرته، شاحنا إياها بدلالات عميقة تترجم البعد الثوري و النضالي.

محمود درويش ركّز أيضا على أدق التفاصيل المقتبسة من حياته اليومية، و قد اعترف بذلك حين وصف سيرته في (لماذا تركت الحصان وحيدا) بأنها ليست مسألة شخصية و إنما تحمل تاريخا عاما، كما يصف الديوان في إحدى محاوراته بأنه "ديوان تفاصيل يومية"¹. فهاهو يصف تعاليم أمّه حورية ذاكرة جوانب من طفولته و علاقته بأمه حين يرسم كفاحها و هي تحمل ابنها أثناء هجرتهم إلى لبنان²:

مازلتُ حيّاً في خِصَمِّكَ. لم تقولي ما
تقولُ الأمُّ للوَلَدِ المريضِ. مرِضْتُ من قَمَرِ
النحاسِ على خيامِ البدْوِ. هل تتذكّرِين
طريقَ هجرتنا إلى لبنانَ، حيثِ نسيّتي
و نسيّتِ كَيْسَ الخُبْزِ (كان الخُبْزُ قَمَحِيّاً).
و لم أصرخ لئلا أوقظ الحراس. حطّنتي
على كتفِكَ رائحةُ الندى. يا ظَبِيَّةً قَدَدْتُ
هناك كِناسَها و غزالها...

¹ مقابلة عباس بيضون مع محمود درويش، نقلا عن: مرايا نرسييس (مرجع سابق) ص 162.

² الأعمال الجديدة الكاملة 1 (لماذا تركت الحصان وحيدا) ص 343

يستعمل الشاعر في المقطع ضمير المخاطب متوجها بكلامه إلى أمه مذكرا إياها بالأيام الصعبة المرة و الحلوة في الوقت ذاته التي قضوها بعيدا عن الأرض.

كما يستعرض محمود درويش بعض الأحداث الرئيسية التي وقعت في طفولته على غرار توقيع هدنة رودس بين الدول العربية و إسرائيل عام 1949 و هي مفاوضات تم فيها تحديد الخط الأخضر بإيقاف الحرب بين الطرفين، لكن إسرائيل لم تحترم الاتفاق، فكانت هذه الهدنة بمثابة تحطيم لقلوب الفلسطينيين و هو ما نستشفه من خلال محاورات الشاعر مع أبيه من قصيدة (كم مرة ينتهي أمرنا..¹):

– هل تكلمني يا أبي؟

– عقدوا هدنة في جزيرة رودس،

يا ابني!

– و ما شأننا نحن، ما شأننا يا أبي؟

– و انتهى الأمر...

– كم مرة ينتهي أمرنا يا أبي؟

– انتهى الأمر. قاموا بواجبهم:

حاربوا ببنادق مكسورة طائرات العدو.

و قمنا بواجبنا، و ابتعدنا عن الزنزلة

لئلا نحرك قبعة القائد العسكري.

¹ الأعمال الجديدة الكاملة 1 (لماذا تركت الحصان وحيدا) ص 302.

و بعنا خواتم زوجاتنا ليصيدوا العصافير

يا ولدي!

يقدم الشاعر جزءا من ماضي الفلسطينيين من خلال العملية السردية التي يتخللها أسلوب الحوار الذي أداره بينه و بين الأب على إيقاع الزمن الحاضر (تكلمني، ينتهي) دلالة على استمرار تحسّر الشعب الفلسطيني على نتائج الهدنة، ثم ينتقل بالزمن إلى الماضي ليسرد وقائع الحادثة (عقدوا، انتهى، حاربوا، ابتعدنا، بعنا) و كلها أفعال لها قيم سلبية لارتباطها بالاتفاقية، كما كثّف الشاعر توظيف أسلوبه الإستفهام و التعجب، و كأنه يستفسر بتعجب عما حصل بين الدول العربية و العدو.

إنّ نزوع محمود درويش الشعري إلى كتابة السيرة الذاتية و الجماعية في تشكيلات قصائده إنما يكشف ذلك التلاحم بين الغنائية و الدرامية المتمثلة في الأسلوب السردى، و هو يستعرض لنا ذاكرته التي لا تمثل خصوصيته الذاتية و إنما خصوصية الجماعة التي ينتمي إليها و هو ما نلاحظه في قصيدته (بيروت)، التي تضم كسراً من سيرته حول خروج الفلسطينيين من بيروت بعد غزو إسرائيل للبنان، هي عبارة عن نصوص تحركها مرجعيات حياتية من توثيق الشاعر¹، يسترجع من خلالها ذكرياته و ذكريات أهل بيروت الأليمة في قالب غنائي ممزوج بالأسلوب السردى، كما أنّ الشكل الأساسي لها يقوم على جملة من التدايعات المنتظمة في إطار ملحمي درامي غنائي، مع سيادة ضمير المتكلمين (الضمير الجمعي)، لكن

¹ مرايا نرسييس (مرجع سابق) ص 159.

يبقى الإطار السردى الملحمي هو الصياغة الغالبة لغويا على القصيدة¹، يظهر النفس الملحمي جليا من خلال استعانة الشاعر بالأسلوب القصصي القائم على الحوار الدرامي و هو ما تجسده هذه المقطوعة التي يتغنّى فيها الشاعر ببطولات شعب بيروت الصامد و المتحدي في جوّ ملحمي²:

خذ بيروت من بيروت، وزّعها على المدن

النتيجة: فسحة للقبور

ضع بيروت في بيروت، و اسحبها من المدن

النتيجة: حانة للهو

... نمشي بين قنبلتين

- هل نعتاد هذا الموت؟

- نعتاد الحياة و شهوة لا تنتهي

- هل تعرف القتلّى جميعا؟

- أعرّف العشاق من نظراتهم

و أرى عليها القاتلات الراضيات بسحرهن و كيدهن

... و ننحني لتمر قنبلة؟

نتابع ذكريات الحرب في أيامها الأولى

¹ خصوصية الرؤيا و التشكيل في شعر محمود درويش (مرجع سابق) ص 152.

² الأعمال الأولى2(حصار لمدائح البحر) ص 517.

- ترى، ذهبت قصيدتنا سدى؟

- لا ... لا أظن

-إذن، لماذا تسبق الحرب القصيدة

نطلب الإيقاع من حجر فلا يأتي

و للشعراء آلهة قديمة

... و تمر قنبلة، فندخل حانة في فندق الكومودور

يصوّر الشاعر بيروت من خلال مشهد درامي يصف تعرّضها للخراب و الدمار و كيف تحولت إلى أشلاء نتيجة القصف الذي تعرضت له أثناء الحرب، فجاء المشهد مشحونا بإطار درامي ملحمي جاعلا من بيروت مدينة أسطورية بل مدينة الشعراء و الآلهة.

تظهر حوارية الأصوات المتعددة جلية في الأسطر السابقة و التي ترمز إلى انشطار وعي الشاعر بين معاناته من الوضع الحاصل في بيروت و رفضه الشديد لما يحدث في هذه المنطقة، حيث يقيم حوارا بين صوتين مجهولين، و جاء الحوار مباشرا دون تدخّل الراوي لتمهيد الحوار بينهما، و هو ما يوحي للقارئ بأنّ الشخصيتين المتحاورتين تواجهانه مباشرة دون تدخّل الراوي ما يجعل القارئ صاحب القرار في الحكم على ما يتضمنه الحوار من أفكار و معلومات¹، و هو ما يفتح الباب على تعدّد الدلالات بتعدد و اختلاف القراء.

إلى جانب ذلك جاء الحوار بشكل مكثّف ما جعل القصيدة تبتعد عن فضائها الشعري لتقترب من الفن القصصي أو الروائي، حيث أنّ الحوار في القصيدة ذات الطابع القصصي و الحكائي

¹ السرد في الرواية المعاصرة: عبد الرحيم الكردي نقلا عن: السرد الحكائي في الشعر العربي المعاصر(مرجع سابق) ص722

لا يجب أن يتجاوز بضعة أسطر¹، كما أنّ الحوار الذي أدّاه الشاعر ليس حواراً بين شخصيتين كما يبدو و إنما هو حوار ذاتي مفترض بين الشاعر و شخصية ما من أجل أن يعبر عن حالة نفسية فوظيفة الحوار هي "رفع الحُجب عن عواطف الشخصية و أحاسيسها المختلفة و شعورها الباطن تجاه الحوادث و الشخصيات"²، لذلك أراد الشاعر أن يتنفس من خلال الحوار الذي افتعله بين الشخصيتين من خلال جملة من التساؤلات و التي تعبر بدورها عن رفض ما يحدث لبيروت، فكل سؤال و يقابله جواب:

- هل نعتاد هذا الموت؟ - نعتاد الحياة و شهوة لا تنتهي

-هل تعرف القتل جميعاً؟ - أعرف العشاق من نظراتهم

- ترى، ذهبت قصيدتنا سدى؟ - لا ... لا أظن

يبدو أنّ الحوار الأول دار بين جماعتين، جماعة تسأل و أخرى تجيب، الشاعر يسأل و يجيب بصوت الضمير الجمعي، فهو الذي ينقل انشغالاتهم و يعبر عن انفعالاته، لينتقل بعدها إلى ضمير المخاطب (هل تعرف).

و تعتبر قصيدة (بطاقة هوية) أحسن نموذج في السرد الذاتي السيري عند درويش، حيث يروي لنا حياته الخاصة، و هي في حقيقة الأمر حياة الشعب الفلسطيني الرفض للاستيطان و الباحث عن الحرية و الاستقلال يقول³:

¹ تداخل الفنون في الشعر لدى جيل الستينات بمصر: فاطيما عبد المطلب محمود نقلا عن: السرد الحكائي في الشعر العربي المعاصر(مرجع سابق) ص 722.

² البنية الدرامية في شعر نزار قباني(مرجع سابق) ص 61.

³ الأعمال الأولى1(أوراق الزيتون) ص 80.

سجّل

أنا عربي

و رقم بطاقتي خمسون ألف

و أطفال ثمانية

و تاسعهم... سيأتي بعد صيف

فهل تغضب؟

سجّل

أنا عربي

و أعمل مع رفاق الكدح في محجر

و أطفال ثمانية

أسلّ لهم رغيف الخبز،

و الأثواب و الدفتر

من الصخر ..

و لا أتوسّل الصدقات من بابك

و لا أصغر

أمام بلاط أعتابك

فهل تغضب؟

اعتمد الشاعر ضمير السيرة الذاتية(أنا) من خلال سرد معلومات متعلقة بحياته و عائلته، بادئاً بوصف حالته الاجتماعية، معتمداً على جملة من الصور الشعرية المليئة بالرموز، دون أن تتعطل العملية السردية، و يتكرر في القصيدة حدث التسجيل (سجل)، دون أن تتطابق المنطوقات السردية¹، و يبدو أنّ (الأنا) الساردة ما هي إلا (الأنا) الجماعية أو الـ(نحن)، باعتبار الشاعر يمثل صوت الجماعة و ينقل انشغالاتهم و مواقفهم: (أعمل مع رفاق الكدح) كناية عن الطبقة الفقيرة التي ترفض الرضوخ و الاستسلام. و يمتزج أسلوب السرد السيري و الأسلوب الغنائي من خلال تكرار جملة(سجل أنا عربي) لتصبح لازمة أضفت على القصيدة إيقاعاً صارخاً.

كما يسرد الشاعر سيرة الدم فوق الحديد²:

تَحَسَّسَ مِفْتَاحُهُ مِثْلَمَا يَتَحَسَّسُ

أَعْضَاءَهُ، وَ اطْمَأَنَّ. وَ قَالَ لَهُ

وَ هُمَا يَعْبِرَانِ سِيَاجاً مِنَ الشَّوْكِ:

يَا ابْنِي تَذَكَّرْ! هُنَا صَلَبَ الْإِنْجِيلِ

أَبَاكَ عَلَى شَوْكِ صُبَّارَةِ لَيْلَتَيْنِ،

وَلَمْ يَعْتَرَفْ أَبَداً. سَوْفَ تَكْبِرُ يَا

ابْنِي، وَ تَرَوِي لِمَنْ يَرِثُونُ بَنَادِقَهُمْ

¹ انظر خطاب الحكاية (مرجع سابق) ص 130.

² الأعمال الجديدة الكاملة1(لماذا تركت الحصان وحيداً) ص 299.

سيرة الدم فوق الحديد...

ملبئة هي هذه الدفقة الشعرية بالأساليب التي تكشف أساليب المستدمر البشعة، بدءا بأسلوب النداء (يا ابني تذكر) الذي يرمز للصراخ و الألم العميق التي يشعر به الشاعر هو و شعبه، يليه أسلوب الأمر في (تذكر) و يحمل في طياته رؤيا ثورية صارخة، ثم أسلوب النفي في (لم يعترف أبدا) ليؤكد حقيقة الجرائم البشعة التي تقترب في حق الشعب الفلسطيني الأعزل.

و في استحضاره ذكريات طفولته يزواج الشاعر بين ضمير المتكلم الفردي و ضمير المتكلم الجمعي باعتبار الشاعر يمثل صوت الجماعة و يتحدث باسمهم باثا فيهم شحنات عاطفية

متنوعة، يقول من قصيدة (قرويون، من غير سوء..)¹:

لم أكن بعدُ أعرف عادات أُمي، و لا أهلها

عندما جاءت الشاحنات من البحر. لكنني

كنت أعرف رائحة التبغ حول عباءة جدي

و رائحة القهوة الأبدية، منذ ولدتُ

كما يولد الحيوان الأليف هنا

دفعة واحدة!

نحن أيضا لنا صرخة في الهبوط إلى حافة

الأرض. لكننا لا نخزن أصواتنا

في الجرار العتيقة. لا نشق الوعل

¹ الأعمال الجديدة الكاملة1(حصار لمدائح البحر) ص290.

فوق الجدار، و لا ندّعي ملكوت الغبار،

و أحلامنا لا تطلّ على عنب الآخرين،

اعتمد الشاعر ضمير المتكلم بين الفردي، حين يسرد تفاصيل طفولته و علاقته بأمه، و الضمير الجمعي الذي طبعه بنزعة نضالية تكشف اتحاد الفلسطينيين في الدفاع عن الأرض سعياً إلى التحرر و هو ما يؤكد أسلوب النهي عن طريق الأداة(لا) التي تترجم الصراخ الثوري.

و يعتبر مؤلف (ذاكرة للنسيان)¹ سيرة ذاتية و جماعية كتبها الشاعر عن مرحلة من مراحل الشعب الفلسطيني، مازجا فيها بين الأسلوبين الشعري و النثري، هذا النص الذي اتخذ فيه الشاعر نمطا جديدا من الكتابة ليس بالشعر الخالص و لا بالثر الخالص، و رغم أنّ النص لا يملك مقومات السيرة الذاتية بكل أبعادها الفنية و كذا المضمونية إلا أنه يتداخل مع هذا النوع النثري، الذي أخبرنا درويش من خلاله ما حلّ بالجماعة الفلسطينية التي هاجرت قسرا من أرضها إبان نكبة ثمانية و أربعين²، استمع إليه يسرد سيرته بعد طرده هو و أناس كثر من أرضهم³:

لا أحد يستمع إلى الرجاء المرفوع على الدخان: أريد خمس

دقائق، لأتمكّن من وضع هذا الفجر، أو حصتي منه، على قدميه،

¹ الأعمال الجديدة الكاملة3 (ذاكرة للنسيان)

² الشعري و النثري في (نص) محمود درويش، قراءة في إشكالية النوع الأدبي: عيسى عبد الشافي ابراهيم المصري، تداخل الأنواع الأدبية(مؤتمر النقد الثاني عشر) تموز 2008، قسم اللغة العربية و آدابها، جامعة اليرموك إربد- الأردن، إشراف و تحرير: نبيل حداد، محمود درابسة المجلد1، 2009، جدارا للكتاب العالمي و عالم الكتب الجديد، الأردن ص1099

³ الأعمال الجديدة الكاملة3(ذاكرة للنسيان) ص14.

و من التأهب للدخول في هذا اليوم المولود من عويل. هل نحن
في آب؟ نعم، نحن في آب. و تحولت الحرب إلى حصار. أبحث
في الراديو، المتحول إلى يد ثالثة، عما يحدث الساعة فلا أجد
شاهدا و لا خبراً، فالراديو نائم.

يقدم لنا الشاعر سيرة شعرية عن ماضيه الشخصي و الجماعي بأسلوب سردي لكنه لم يلتزم
خطية الزمن، فلم يستعرض الأحداث مرتبة و إنما جاءت بشكل عشوائي، لأنّه ركّز على سرد
الأحداث التي أوقعت في نفسه أثرا بالغا و التي أثارت انفعالاته الجياشة بسبب الوضع الذي
عاشه أثناء التهجير. و يتداخل الأسلوب الشعري مع الأسلوب السردى من خلال تكرار
جملة (أريد رائحة القهوة)، لتصبح لازمة شعرية أضفت على المقاطع نغمة حنين إلى الوطن،
و بذلك ساهم التكرار في إبراز ذاتية الشاعر المتعطشة للوطن، فهو قوام الروح الغنائي الذي
يسند ذاتية الشاعر¹، استمع إليه في المقطع التالي²:

أريد رائحة القهوة. أريد خمس دقائق .. أريد هدنة لمدة خمس
دقائق من أجل القهوة. لم يعد لي من مطلب شخصي غير إعداد
فجنان القهوة. بهذا الهوس حدّدت مهمتي و هدفي. توثبت
حواسي كلّها في نداء واحد و اشرأبت عطشي نحو غاية واحدة:
القهوة ..

¹ علم الأسلوب، مبادئه و إجراءاته: صلاح فضل، دار الشروق، القاهرة، ط 1، 1998 ص 344

² الأعمال الجديدة الكاملة³(ذاكرة للنسيان) ص 15.

يتداخل الأسلوبان الشعري و السردى من خلال البنية الإيقاعية الداخلية و التي تعتبر " أول المظاهر المادية المحسوسة للنسيج الشعري الصوتي و تعالقاته الدلالية"¹ و ذلك من خلال تكرار كلمة(القهوة) أربع مرّات، إلى جانب تكرار اللازمة(أريد رائحة القهوة)، التي تبرز حنين الشاعر إلى الماضي، فالقهوة تذكّره بالأيام الخوالي و هو ما يؤكده المقطع التالي الذي يربط فيه بين رائحة القهوة و الأم و الأصدقاء²:

أعرف قهوتي، و قهوة أمي، و قهوة أصدقائي. أعرفها من بعيد
و أعرف الفوارق بينها.

و يظهر الامتزاج الشعري و السردى جليا في النموذج التالي³:
و منذ عشر سنين أقيم في بيروت، في مؤقت من أسمنت، أحاول
أن أفهم بيروت فأزداد جهلا بنفسي. أهى مدينة أم قناع؟ منفى
أم نشيد؟ سرعان ما تنتهي، و سرعان ما تبدأ. و العكس أيضاً
صحيح.

يرجع بنا الشاعر إلى عشر سنين من قبل أين كان يقيم في بيروت بعد النكبة، و جاءت لغته على شكل جمل قصيرة أضفت على المقطع إيقاعاً متقطعاً خفيفاً لكنّه مثقل بالألم و المعاناة بعيداً عن الديار و هو ما تؤكده الكلمات (مؤقت، أسمنت، جهلاً، قناع)، و ساهمت هذه البنية الإيقاعية الناتجة عن تراتب أجزاء النص و حركية نظامه المقطعي في تكثيف الشعرية، ذلك أنّ

¹ أساليب الشعرية المعاصرة (مرجع سابق) ص28

² الأعمال الجديدة الكاملة3(ذاكرة للنسيان) ص 27.

³ نفسه ص 97.

البنية الإيقاعية " تعدّ شفرة إضافية شعرية لا تقتضيها الأنظمة الصوتية اللغوية، مع أنها منبثقة عنها، لكنها تقوم بدور مركزي في تجربة الشعرية العربية حضورا و غيابا"¹.

هكذا استطاع الشاعر أن يرسّخ مسيرة شعبه عن طريق شعره، فمن خلال قصائد الشعراء استطاع الدارسون استخراج سير الشعراء حتى وإن كانت سير غير معلنة، بينما تفشل سير الشعراء التي كُتبت خارج نصوصهم سواء بواسطة أقلامهم أو بواسطة أقلام مؤلفين آخرين²، فأغلب شعر محمود درويش يتضمن العديد من السير المتناثرة في القصائد، يمكن الاستعانة من خلالها لفهم التاريخ الفلسطيني على غرار قصيدتي بيروت و مديح الظل العالي و غيرهما من القصائد التاريخية، و من جهة ثانية فإنّ عودة الشاعر إلى ماضيه الشخصي، و إن كان مرتبطا بماضي الجماعة، إنما ليبرهن عن مدى تعلّق الشاعر بوطنه و بأرضه.

3- القصيدة الأسطورية تعبير عن أزلية القضية الفلسطينية:

تعتبر الأسطورة من الأنواع الأدبية التي يظهر فيها الامتزاج الشعري بالثنوي، فإلى جانب كونها قصة أسطورية خيالية، فإنها " تستخدم في عرض مذهب أو فكرة عرضا شعريا قصصيا"³ و قد استغل محمود درويش هذا النوع الأدبي كغيره من الشعراء المحدثين في إثراء تجربته و تدعيم الشعرية لديه، حيث كانت الأساطير مصدر إلهام للشاعر، و كانت أكثر فعالية و نشاطا خاصة في الوقت الحاضر، فكل عمل شعري و تتضمن بنيته تركيبة أسطورية و مضمون أسطوري، بمعنى أنّ كلّ عمل شعري حديث و تتمثل فيه روح الأسطورة و هو ما

¹ أساليب الشعرية المعاصرة (مرجع سابق) ص 19، 20.

² مرايا نرسييس (مرجع سابق) ص 151.

³ معجم المصطلحات العربية في اللغة و الأدب (مرجع سابق) ص 32

يُميّزه عن الشعر القديم جملة لتميّزه بالطابع الأسطوري¹، و إنّ توظيف محمود درويش للأسطورة في مراحلها الشعرية الأولى كان قليلا، بسبب وضوح الرؤيا و الغاية الناتجة عن الأسباب الاجتماعية و السياسية التي مرّ بها في مرحلة الستينات، أين كان توجّهه ماركسيا²، و لما بلغت أشعاره مرحلة النضج أصبح يستعين بالرمز و الأسطورة إلى جانب الأقصوصة و الأغنية الشعبية³، لنعد إلى مراحلها الشعرية الأولى أين ارتبطت إشارات التناس ذات البعد الأسطوري بالبعث و التجديد و الخصوبة، الهجرة و الضياع، السقوط و الهزيمة. فعلى مستوى البعث و التجدد يوظف الشاعر أسطورة (تموز) التي تمثّلها آلهة الخصب (بعل، أدونيس، أوزيريس)⁴ يقول⁵:

تموز مرّ على خرائبنا

و أيقظ شهوة الأفعى

القمح يحصد مرة أخرى

و يعطش للندى . . المرعى

تموز عاد، ليترجم الذكرى

عطشا . . و أحجارا من النار

¹ الشعر العربي المعاصر (مرجع سابق) ص 223.

² أنظر مراوغة النص: دراسات في شعر محمود درويش: حسين حمزة، مكتبة كل شيء، حيفا، دار المشرق للترجمة و الطباعة و النشر، 2001.

³ محمود درويش شاعر الصمود و المقاومة: جمال بدران، الدار المصرية اللبنانية، القاهرة، ط1، 1999 ص 83.

⁴ أنظر تطور الدلالات اللغوية في شعر محمود درويش: سعيد جبر أبو خضرة، دار فارس للنشر و التوزيع، عمان، الأردن، ط1، 2001، ص 169.

⁵ الأعمال الأولى1(عاشق من فلسطين) ص113

فتساءل المنفي:

كيف يطيع زرعٌ يدي

كفًا تسمم ماء آباري؟

و تساءل الأطفال في المنفى:

آباؤنا ملأوا ليالينا هنا . . وصفا

استدعى الشاعر أسطورة تموز من أجل أن يرمز بها إلى انبعاث المقاومة الفلسطينية من خلال تقديمه لها في لوحة شعرية، ليجعل من تموز شعلة ثورية تمر بأرض فلسطين و ما حلّ بها من خراب، فأيقظت في الشعب الفلسطيني روح المقاومة و الثورة ضد المحتل، و هو ما يؤكده الفعل (أيقظ)، و بذلك حمل الشاعر أسطورة تموز قيمة دلالية أوسع حين ربطها بالثورة الفلسطينية، و بأنها لا تزال باقية و متجددة تبعث الخصب و الانبعاث الثوري تماما مثل أسطورة تموز.

كما يستوحي الشاعر معاني الهجرة و الضياع من خلال التناصات الأسطورية المنتقاة من الأوديسة، و من أبرز الشخصيات الأسطورية التي استغلها محمود درويش في وصف الهجرة الفلسطينية، شخصية (أوليس) و ابنه (تيلماك) من قصيدة (في انتظار العائدين) و مطلعها¹:

أكواخ أحبابي على صدر الرمال

و أنا مع الأمطار ساهر . .

و أنا ابن عوليس الذي انتظر البريد من الشمال

¹ الأعمال الأولى1(عاشق من فلسطين) ص121.

ناداه بحار، و لكن لم يسافر.

لجَم المراكب، و انتحى أعلى الجبال

-يا ضخرة صلّى عليها والذي لتصون نائر

أنا لن أبيعك باللآلي.

أنا لن أسافر . .

لن أسافر . .

لن أسافر . .

نلاحظ أنّ الشاعر قد حرّف الأسطورة تحريفاً بسيطاً، فلم يجعل من تليماك يهتم بالبحث عن أبيه، بل جعله يضحى بالبحث عنه على مذبح التمسك بالوطن، و كان هذا السلوك الذي قام به تليماك برّاً بأبيه و تنفيذاً لرغبته¹، و هو ما نلاحظه من خلال أسلوب النفي (لن أسافر) الذي يتكرر في القصيدة بشكل يترجم الانفعال الذي يعتري الشاعر.

لجوء الشاعر إلى الأسطورة إذن من أجل تأكيد دراميته، ذلك أنّ الأسطورة ما هي إلا تركيبة درامية في ذاتيتها²، لذلك استعان محمود درويش بهذه الأداة الدرامية ليعبر من خلالها عن المشاعر و الانفعالات التي تترجم الواقع المرير الذي يعيشه الشعب الفلسطيني تحت وطأة المستعمر.

¹ أنظر الخطاب الشعري عند محمود درويش: حسين حمزة، مكتبة كل شيء، حيفا، دار المشرق للترجمة و الطباعة و النشر،

2001، ص261

² الشعر العربي المعاصر (مرجع سابق) ص228.

إنّ التوظيف الأسلوبي الشعري للأسطورة عند درويش، كما تجلّى من خلال نصوصه التي تتداخل و تتكاثف و تتواصل عبر مستويات مختلفة مع الخطابات الأسطورية أحيانا، و مع روح هذه الخطابات أحيانا أخرى، يرتبط بمراحل رؤيته للعالم، و هو ما يؤكده دارس مثل محمد فكري الجزار¹ الذي ميّز هذه المسحة التناسية التي تكشف تعلّق محمود درويش بالقيم الأسطورية تعلقا يشير إلى مرحلتين من الوعي الشعري الجمعي عنده، مرحلة استلهاً الرموز الأسطورية لغاية إقناعية بضرورة الفعل الثوري، ارتبطت في تشكيلها الرؤيوي بمرحلة ثانية هي مرحلة الوعي الإنساني الثوري، و قد بلغ فيها الشاعر مرحلة من التشبّع بالروح الأسطورية، مما دعاه إلى الدخول في مستويات أخرى من الاستلهاً الشعري لأشكال تعبيرية أخرى بدت له أكثر جاذبية و أكثر تعبيرا و أداء و شعرية، و هو ما أعطى لشعره مسحة أكثر خبرة و وضوحا، من ذلك قوله²:

لا شيء يكسرنا، فلا تغرق تماما

فيما تبقى من دم فينا .

لنذهب داخل الروح المحاصر بالتشابه و اليتامى

يا ابن الهواء الصلب، يا ابن اللفظة الأولى على الجزر القديمة،

يا ابن سيدة البحيرات البعيدة، يا ابن من يحمي القدامى

من خطيئتهم، و يطبع فوق الصخر برقاً أو حماما

¹ أنظر الخطاب الشعري عند محمود درويش (مرجع سابق) ص 265

² الأعمال الأولى 2 (مديح الظل العالي) ص 339.

من خلال هذه الصور يتداخل المدلول الشعري الرمزي و الأسطوري ليتخذ شكلا دلاليا أعمق هو المدلول الشعري الرؤيوي الذي يعتبر من أهم السمات الأسلوبية الواضحة في القصيدة، تظهر هذه الرؤيا التفاؤلية و النضالية جلية من خلال توظيف الشاعر بعض الصيغ التعبيرية الموحية، تأتي في مقدمتها صيغة النداء متمثلة في الأداة(يا)، من خلالها يدعو شعبه إلى مواصلة الكفاح و التحدي و الوقوف في وجه المحتل، مذكرا إياهم بصفاتهم المعهودة التي تقوي فيهم الإرادة و العزيمة، معتمدا في ذلك على صور مقتبسة من الأساطير، و ما تتميز به من قوى خارقة في مواجهة كل ما يحيط بها من ظواهر و أخطار. الشاعر إذن يشبه شعبه بذلك الكائن الأسطوري ذو القوى الخارقة التي يدافع بها عن نفسه، و هو ما تجسده الصور(يا ابن سيدة البحيرات/ و يطبع فوق الصخر برقاً أو حماما/ يا ابن من يحمي القدامى من خطيئتهم) و من خلالها تتجلى لنا ثنائيتين أساسيتين(البرق و الحمام)، أمّا البرق فيدل على إشعال نار الثورة، و الحمام الذي يرمز للسلام الذي لا يتأتى إلا بالثورة على المحتل و مقاومته، و في ظلّ هذه الصور تتبثق مشاعر الأمل في الخلاص من واقع المعاناة.

4-ملحمة الشعر الدرويشي تعبير عن رؤيا نضالية:

يعتبر الشعر الملحمي من بين الفنون الرئيسية الثلاثة للشعر(الشعر الغنائي و الشعر التمثيلي)، و الملحمة نوع أدبي عبارة عن قصة طويلة تعالج بطولات قومية، أحداثها تمزج بين الحقيقة و الخيال و أبطالها شخصيات خارقة سواء من الناحية الفيزيائية أو المعنوية¹، و بما أنّ الملحمة تتناول حادثة أو عدة أحداث بطولية، مرتبطة بحياة الجماعة و تغطي عليها النزعة

¹ فن الشعر (مرجع سابق) ص60

الإنسانية ذات الاتجاه القومي و العالمي¹، فإننا نجد لها حضوراً قوياً في شعر محمود درويش باعتباره يروي ما يحدث لشعبه من وقائع و بطولات، و أحسن مثال على ذلك جداريته²، و تعتبر من أروع القصائد الملحمية التي نبغ فيها شاعر القضية الفلسطينية بدون منازع، و الجدارية عنوان مستوحى من اسم المعلقات و هي أروع ما قيل من الشعر العربي القديم، لذا أراد لها محمود درويش أن تبقى راسخة في الأذهان و أن تُعلّق على كل جدار كي تستذكر الشعوب مآثر و بطولات الشعب الفلسطيني، إلى جانب استنهاض الهمم. و الجدارية هي قراءة معاصرة لملمحة جلامش، هذه الملمحة -أوديسة العراق القديم- التي تعتبر أطول ملمحة عرفتتها حضارات الشرق الأدنى و بالتالي فهي أقدم من أدب الملاحم البطولي في تاريخ جميع الحضارات، و قد دوت قبل 4000 عام، وتعالج قضايا إنسانية عامة كالحياة و الموت و الخلود، و كذا إرادة الإنسان في محاولة التشبث بالوجود و البقاء³.

لذلك وجد محمود درويش في الملمحة المعين الذي ينظم على منواله جداريته، فجاء نظمه لها على شكل قصيدة ملحمية مطوّلة، ليصبح شاعر ملمحة بامتياز، و هو ما يعكس ترسُّخ فكرة التجديد لديه ليس فقط من حيث الوزن و الإيقاع بل و كذلك من حيث التنويع في الأنواع الشعرية حيث أنّ " هذا التقابل بين الغنائية و الملحمية، يمثّل فهماً متقدّماً للنص الشعري، كحاصل تلقائي عن (الرؤية) التي أراد المجددون تحريرها من هيمنة الغنائية: كموقف و لغة

¹ الشعر الملحمي، تاريخه و أعلامه: جورج غريب، دار الثقافة، بيروت، لبنان ص 05.

² الأعمال الجديدة الكاملة¹(الجدارية) ص 437.

³ ملمحة كلكامش، و قصص أخرى عن كلكامش و الطوفان: ترجمة طه باقر، دار الحرية للطباعة، بغداد، ط4، 1980، ص 17، 18.

و منظور أسلوبى و موضوعى و إيقاعى و تركيبى¹، و قد اتفق النقاد على أنّ الشعر الملحمى من بين الفنون الرئيسية للشعر إلى جانب الشعر الغنائى و الشعر التمثيلى، و من بين مزايا الشعر الملحمى إلى جانب كونه فن قصصى بطولى طويل السرد، فإنه يتضمن النزعة الإنسانية و الاتجاه القومى لذلك فهدفه الجماعات لا الأفراد، و تمجيد الأمة لا نقد المجتمع²، فالى جانب اتفاق الجدارية مع ملحمة جلجامش من حيث الطول فإنها أيضا تتوافق معها من حيث الموضوع لأنّ كليهما يتناول موضوع الموت و الحياة أو الخلود و الفناء، و جاء تناول محمود درويش لهذه الثنائية من خلال الحوار الأحادى الصوت الذى أداره مع الموت و لا ينتظر منه جوابا³:

أيها الموت انتظرني خارج الأرض،

انتظرني في بلادك، ريثما أنهي

حديثا عابرا مع ما تبقى من حياتي

قرب خيمتك، انتظرني ريثما أنهي

قراءة طرفة بن العبد

جعل الشاعر من الموت الشخصية المحورية في الجدارية، هذه الشخصية التي تطارده في كل زمان و مكان بينما يطلب منها الشاعر التريث لحين إنجاز بعض المهام. و الملاحظ أنّ الشاعر/ السارد قد اعتمد على السرد الأحادى الصوت أو وحيد الصوت و هو "سرد يتميز

¹ مرايا نرسييس (مرجع سابق) ص179.

² الشعر الملحمى، تاريخه و أعلامه (مرجع سابق) ص5

³ الأعمال الجديدة الكاملة1(الجدارية) ص481.

بوحدة المتكلم أو بصوت طاغ على سائر الأصوات، و فيه تكون أقوال الكاتب و آراؤه و أحكامه و معلوماته المرجع الأخير للعالم المصوّر¹، و قد جسّد الشاعر الموت في كائن حي حين نسب إليه الفعل (انتظرنِي)، إلى جانب ذلك نجد حضورا مكثفا لضمير المتكلم الذي يمثل محور الحياة و البقاء و هو ما يوضحه تكرار الفعل (أنهي)، فجاء الفعلان (انتظر و أنهي) متلازمين لأنّ كليهما مرهون بالآخر، فالانتظار مرهون بالانتهاء و العكس كذلك، كما أراد الشاعر/السارد تعطيل المسافة بين الاثنين حتى يرجّح كفة الحياة على كفة الموت و الفناء. و يتوالى هذا النوع من السرد الأحادي الصوت كما في قوله²:

و أيها الموت التبس و اجلس

على بلّور أيامي، كأنك واحد من

أصدقائي الدائمين، كأنك المنفي بين

الكائنات. و وحدك المنفي. لا تحيا

حياتك. ما حياتك غير موتي. لا

تعيش و لا تموت. و تخطف الأطفال

من عطش الحليب إلى الحليب

تتداعى الأفعال(التبس، اجلس، لا تحيا، لا تعيش، لا تموت، تخطف)، بصيغتي الحاضر

و الأمر، في تصوير سردي للموت و هو يلاحق السارد، و الذي يعبر عن مأساة شعب يعيش

¹ معجم مصطلحات نقد الرواية(مرجع سابق) ص107

² الأعمال الجديدة الكاملة1(الجدارية) ص489.

صراعا بين الحياة و الموت أو بين الخلود و الفناء، و يطغى على المقطع، السرد التشخيصي، و يعدّ التشخيص " من الأدوات المشكّلة لعدد من الخطابات الشعرية، فهو يحول النص من التعبير الرمزي المجرد إلى التعبير الرمزي المشخص. و يقوم السرد التشخيصي على الحديث عن الذات، و عن الأشياء و تشخيصها، أو تجريدتها، وصفا و مدحا و تفسيراً¹، حيث يشخص الشاعر الطبيعة البشرية الهاربة من الموت، كما يشخص الموت هذا الهاجس الذي يترصد الإنسان دون سابق إنذار، و هو ماتؤكداه الأفعال السالفة الذكر، ما جعل الشاعر في صراع مرير بين الموت و الحياة حين يتدخل بصوته السردى الصارخ، يقول:

و أنا أريد، أريد أن أحيأ، و أن

أنساك ... أن أنسى علاقتنا الطويلة.....ص491

ثم يتدخل صوت آخر هو صوت الممرضة التي تكشف اللبس و تخبره أنه كان يهذي:

تقول ممرضتي: كنت تهذي

كثيرا ، و تصرخ بي قائلا:

لا أريد الرجوع إلى أحد

لا أريد الرجوع إلى بلد

بعد هذا الغياب الطويل..

¹ البنية السردية في النص الشعري: محمد زيدان نقلا عن مقال: البنية السردية في شعر ابن أبي حصينة: مدحت محمد مراد،

شبكة الألوكة الأدبية و اللغوية، <http://www.alukah.net> ، بتاريخ : 2017/07/31 الساعة: 17:28سا،

أريد الرجوع فقط

إلى لغتي في أقاصي الهديل.....ص499.

يبرز في هذا النموذج دور ضمير المتكلم عن طريق (الأنا الساردة) المشاركة في الأحداث، من خلال الفعل (أريد) الذي يتكرر بصيغتين، الأولى سلبية (لا أريد) و الثانية إيجابية(أريد) التي تكشف توجّه الشاعر/السارد و تبرز رؤاه للواقع، فهو يريد التثبيت بلغته خوفاً عليها من الزوال أو الموت، ليؤكد أنّ الموت الذي يقصده إنما هو موت اللغة و الهوية و الانتماء لا الموت الجسدي و هو ما جاء على لسان الممرضة:

تقول ممرضتي:

كنت تهذي طويلا، و تسألني:

هل الموت ماتفعلين بي الآن

أم هو موت اللغة؟.....ص499.

نقل الشاعر خطاب الممرضة التي حدّثته عن هذيانه حين كان مريضا، و يسمّى هذا النوع من الخطاب الخطاب المنقول و هو نمط مسرحي اعتمد منذ هوميروس و يُعدّ الشكل الأساسي للحوار و المونولوج في النوع السردى المختلط أي الملحمة¹، و بذلك يتجاوز محمود درويش الغنائية الصرفة و النبرة الخطابية إلى البناء الدرامي القائم على الحوار و تعدد الأصوات، حيث لم يعد يعبر عن تجاربه تعبيرا مباشرا إلا نادرا، لذلك يلجأ في بناء قصائده إلى الرموز

¹ خطاب الحكاية (مرجع سابق) ص187.

و الأساطير و القصة الشعرية للتعبير عن مختلف تجاربه¹، مثلما نلاحظ في هذه الدفقة الشعرية التي جاء اعتماده فيها على السرد واضحاً في تشكيل بنية الجدارية²:

. . . . سائرون على خطى

جلجامش الخضراء من زمن على زمن . . . /

هباءً كامل التكوين . . .

يكسرني الغياب كجرة الماء الصغيرة.

نام أنكيكو و لم ينهض. جناحي نام

ملتقاً بحفنة ريشه الطيني. آلهتي

جماد الريح في أرض الخيال. ذراعي

اليمنى عصا خشبيّة. و القلب مهجور

كبئر جفّ فيها الماء، فاتّسع الصدى

الوحشي: أنكيكو! خيالي لم يعد

يكفي لأكمل رحلتي. لابدّ لي من

قوة ليكون حلمي واقعياً. هات

أسلحتي ألمّعها بملح الدمع. هات

الدمع، أنكيكو، ليبيكي الميت فينا

¹ محمود درويش شاعر الأرض المحتلة: رجاء النقاش، أطلس للنشر و الإنتاج الإعلامي، القاهرة، ط 2، 2011، ص136

² الأعمال الجديدة الكاملة1(الجدارية) ص: 512، 513، 514.

الحيّ. ما أنا؟ من ينام الآن

أنكيدو؟ أنا أم أنت؟ آلهتي

كقبض الريح. فانهض بي بكامل

طيشك البشري، و احلم بالمساواة

القليلة بين آلهة السماء و بيننا. نحن

الذين نعمر الأرض الجميلة بين

دجلة و الفرات و نحفظ الأسماء. كيف

ملّنتي، يا صاحبي، و خذلنتي، ما نفعُ حكمتنا

بدون فُتُوّة... ما نفع حكمتنا؟ على باب المتاهِ

خذلنتي،

يا صاحبي، فقتلنتي، و عليّ وحدي

أن أرى، وحدي، مصائرنا. و وحدي

أحمل الدنيا على كتفيّ ثورا هائجا.

وحدي أفتش شارد الخطوات عن

أبديتي. لابدّ لي من حلّ هذا

اللّغز، أنكيدو، سأحملُ عنك

يتداخل الأسلوبان الشعري و السردى(القصصى) في هذه المقطوعة، و هذا ليس غريبا على شعر محمود درويش حيث أنّ اللغة عنده تبقى حاضنة للشعر و السرد القصصى دون إخلال¹، يظهر ذلك من خلال النسيج الذي اعتمده في نسج خيوط الجدارية و القائمة على عدة مرجعيات تضاف إلى المرجع الشعري حيث يقرّ الناقد المغربي عبد القادر الجموسي أنّ الجدارية تقوم على محاورة شبكة من النصوص و الأصوات التي تتحدر من مدارات مختلفة: شعر، ملحمة، مسرح، و غناء و كتب مقدسة و أسطورة، لذلك تعتبر الجدارية قصيدة شبكية تحكي بلغة الشعر و التجلي سيرة مواجهة حوارية بين الذات و العالم، بين الذات و الموت، و تعتبر الأسطورة المعين الأول الذي اعتمده الشاعر في نسج الجدارية فقد كتبت بلغة الأسطورة و سحر الأسطورة و فكر الأسطورة على عكس النصوص الأخرى التي ضمّنها الشاعر رموزا أسطورية، فنجد في الجدارية يتوسّل بالمتخيّل الأسطوري كعنصر بنائي و كون شعري خالص يحتمي به في مواجهة صوت المحتمّ المتمثل في الموت، و يعكس هذا الاختيار العالم الذي فقد صلته بالوجود أين تم تجريد الإنسان من كل وسائل الدفاع الذاتية بما يصون كينونته من عبث الزمان و آفة الإقصاء من مسرح الوجود²، لذلك اختار الشاعر لجداريته شخصيتي جلجامش و أنكي دو اللتين اقتبسهما من ملحمة جلجامش اليونانية، ليعبر عن الواقع الذي يعيشه الشعب الفلسطيني في رحلته بحثا عن الخلود و الأبدية، و المقصود بالأبدية في

¹ الخطاب السردى و الشعر العربى (المرجع نفسه) ص121.

² التجلي الشعري في جدارية محمود درويش الأسطورة و الهذيان صحيفة العرب، نشر في 14/11/2015 العدد 10097 ص17، الموقع الإلكتروني: <http://alarab.co.uk> بتاريخ : 2017/07/27 الساعة 21:21 سا

القصيدة أبديةً امتلاك الأرض بعد استرجاعها و تحريرها من أيدي المستعمر، لذلك اعتمد الشاعر هذه الأسطورة ليرمز بها إلى السعي نحو مواصلة الكفاح لاسترجاع الحرية و الهوية الفلسطينية، استمع إليه مخاطبا أنكيو و هو في الحقيقة يخاطب المناضل الفلسطيني¹:
... فانهض يا شقيق الملح و احملني.

و أنت تنام هل تدري

بأنك نائم؟ فانهض ... كفى نوما

تحرك قبل أن يتكاثر الحكماء حولي

كالثعالب

حمل درويش هذه الأسطر رؤيا ثورية و نضالية و هو ما تجسده أفعال الأمر (انهض "مكررة"، احملني، كفى، تحرك) و كلها أفعال تدل على الحركة، يستنهض بها الشاعر هم شعبه و يحفزّه على المقاومة و النضال.

إلى جانب الجدارية تعتبر قصيدته المطوّلة (مديح الظل العالي) نموذجا ملحميا آخر، نظمها الشاعر بجدارة فائقة أصبحت في مصافّ الملاحم و البطولات الشعبية، كونها تحكي عن مقاومة الشعب الفلسطيني المحاصر و كذا شعب بيروت المساند للفلسطينيين في محنتهم، حيث يشبّه الشاعر ما يحدث بالملحمة في تصوير مشهدي درامي لمدينة بيروت و للواقع المرير الذي كان يعيشه اللاجئين الفلسطينيون، معتمدا على المفارقة الساخرة في إقامة صورته

¹ الأعمال الجديدة الكاملة 1 (الجدارية) ص 516.

الشعرية التي تحمل معاني الشعور بالسخط على العدوان الإسرائيلي، و هو ما نلاحظه من خلال النموذج الشعري التالي¹:

بيروت/ فجرا:

يطلق البحر الرصاص على النوافذ، يفتح العصفور أغنية
مبكرة. يُطَيَّر جارنا رفّ الحمام إلى الدخان. يموت من لا
يستطيع الركض في الطرقات: قلبي قطعة من يرتقال
يابس. أهدي إلى جاري الجريدة كي يفتش عن أقاربه.
أعزّيه غدا. أمشي لأبحث عن كنوز الماء في قبو البناية.
أشتهي جسدا يضيء البار و الغابات.

اعتمد الشاعر في أسطره تقنية(السيناريو) المشهدة من دون أن يغادر تفاصيل المشهد الواقعي القائم على الإزاحة المكانية، و عوّضها بالمحور المجازي الكنائي للتخفيف من حدة البروز الوصفي الواقعي لهذا المشهد على حدّ تعبير محمد صالح الشنطي²، فجاءت الصور صادرة عن رؤيا للواقع الإنساني و للظواهر، لأنها تصور بأمانة الواقع المرير الذي عاشه الشعب الفلسطيني أثناء الحصار، و هو ما يؤكّده المعجم الشعري الذي تغلب عليه الكلمات الدالة على المأساة و الموت مثل(الرصاص، الدخان، يموت، يابس، أعزّيه)، ما جعل درويش يبتعد عن الغنائية و يميل إلى الموضوعية و الدراما المأساوية، فجعل من قصيدته تجربة

¹ الأعمال الأولى 2(مدح الظل العالي) ص357

² خصوصية الرؤيا و التشكيل في شعر محمود درويش (مرجع سابق) ص 154

إنسانية عامة، ما أدى إلى تراجع الجانب الذاتي المحض على صورته ليحلّ محلّه الشعور الجمعي. و من أجل تجسيد أقوى للمأساة الفلسطينية، نلاحظ طغيان الزمن الحاضر على المقطوعة، حيث اعتمد الشاعر في بناء مشهده الدرامي على الأفعال المضارعة (يطلق، يفتح، يطير، يموت، أهدي، يفتش، أعزّيه، أمشي، أبحث، أشتهي، يضيء) ما يوحي إلى استمرار المأساة و الظلم اللذين يتعرّض لهما الشعب الفلسطيني، و يرجع نجاح الشاعر في تصوير الواقع تصويراً مباشراً إلى إحساسه الصادق لأنه عايش المأساة من أولها إلى آخرها، و لأنه كان ينظم قصيدته مديح الظل العالي في الوقت الذي كانت فيه بيروت تتعرض للقصف بكل أنواعه الجوي، البحري و البري قاصدة بذلك اللاجئين الفلسطينيين، لذلك أراد لها درويش أن تبقى راسخة في الأذهان و يصبغها بطابع ملحمي، إلى جانب تقديم الأحداث و كأنها على خشبة المسرح لتبدو و كأنها تحدث أمامنا، و هذا من طبيعة التصوير الفني عند محمود درويش الذي يقترب كثيراً من الواقع، فنجدّه يهتم بتسجيل صور الحياة اليومية و الاستفادة منها في بناء قصائده و تقريبها من الوجدان الشعبي و هو تأكيد منه بأنّ ما يقوم به إنما ليخدم بفنه قضية شعبية لما يحدث في الأرض المحتلة¹، لنلاحظ هذا المشهد التصويري الذي جرت أحداثه في بيروت²:

نامي قليلاً.

الطائرات تطيرُ، و الأشجار تهوي،

¹ محمود درويش شاعر الأرض المحتلة (مرجع سابق) ص 145.

² الأعمال الأولى 2 (مديح الظل العالي) ص 346.

و المباني تخبز السكان، فاختبئي بأغيتي الأخيرة، أو بطلقتي

الأخيرة، يا ابنتي

و توسّديني كنتُ فحماً أم نخيلاً.

نامي قليلاً.

و تفقّدي أزهار جسمك،

هل أُصيّبت؟

و اتركي كفّي، و كأسّي شايها، و دعي الغسيلاً.

نامي قليلاً.

يصف الشاعر مشهداً مأساوياً بفعل الغارات الجوية التي حوّلت المكان إلى رماد بثّ الرّعب في قلوب السكان، و منهم الفتاة التي كان يخاطبها الشاعر، لذلك استعان بضمير الشخص الثاني و هو الضمير المخاطب، هذا الضمير أو الصوت السردى الذي لا يتوجه فيه الخطاب إلى ما هو خارج النص، و إنما إلى شخصية مفترضة و مختلقة من الراوي¹، فالشاعر يفترض وجود فتاة في حالة رعب مما يحدث، متوجّهاً إليها بخطابه القائم على جملة من الأفعال(نامي، اختبئي، توسّديني، تفقّدي، اتركي، دعي)، و حين ندقّق في الأفعال نجد معظمها تحمل شحنات عاطفية إيجابية تتلخص في محور الأمان و الاستقرار، فالنوم و الاختباء و التوسّد كلها أفعال تدلّ على الأمان و الراحة، بينما اتّسمت الأفعال التي وصف بها المشهد الدرامى(تطير، تهوي، تخبز) بشحنات سلبية بفعل الهجوم الذي شنه الحصار الإسرائيلي. من هنا نجد النص الشعري

¹ السرد الحكائي في الشعر العربي المعاصر (مرجع سابق) ص685

عند درويش "يتجه إلى الحركة مرتبطا في ذلك بالبعد الدرامي الذي أنتج ميلا إلى كتابة القصيدة الطويلة التي تمر بحشد هائل من الحوارات و المشاهد و التدايعات منتجا في الوقت ذاته" الحوار بين شطري الوعي"¹، و هو ما يجسده المقطع التالي²:

نامي قليلا، يا ابنتي، نامي قليلا

الطائرات تعضني. و تعضّ ما في القلب من عسل

فنامي في طريق النحل، نامي

قبل أن أصحو قتيلا.

الطائرات تطير من غرف مجاورة إلى الحمام، فاضطجعي

على درجات هذا السلم الحجريّ، و انتبهي إذا اقتربت

شظاياها كثيرا منك و ارتجفي قليلا.

نامي قليلا.

تتداخل الصور الشعرية مع المتن الحكائي السردى من خلال مشهد مسرحى يصور الحصار الإسرائيلي، حيث تتوالى الصور المنبثقة من وجدان الشاعر، فكل شاعر و يستغل الصورة المكانية لخلق ذلك التوافق " النفسى الطبيعى" أي بين الحركة التي تموج بها النفس و الحركة التي تموج بها مختلف الأشياء، لأنّ تشكيل الصورة في الشعر الجديد يعتمد على إخضاع الطبيعة لحركة النفس وحاجتها، عندئذ يبدأ الشاعر في تشكيل الطبيعة و التلاعب بمفرداتها

¹ خصوصية الرؤيا و التشكيل في شعر محمود درويش (مرجع سابق) ص139.

² الأعمال الأولى2(مدبح الظل العالي) ص 345

وفقا لتصوراته و تلبية لحاجته النفسية¹، لتصبح الصورة الشعرية الحديثة حالة شعرية تتبع من أعماقها المعاني المستوحات من الشاعر و المتخيّلة من طرف المتلقي، لما لها من دفق شعوري جعلها تلعب دورا أساسيا في بناء القصيدة بل و أصبحت أحد أسس التركيب الشعري²، فهاهو محمود درويش يترك لمخيلته الإبحار في مجموعة من الصور الفياضة المنبثقة من واقع كان طرفا فيه و هو ما يؤكده الزمن الحاضر الذي سرد به الواقعة من خلال الأفعال (تعصّني، تعضّ، تطير)، كما جاءت صوره الشعرية ذات درجة عالية من الكثافة³، من خلال الانحرافات التخيلية لصوره الاستعارية كما في (الطائرات تعصّني. و تعضّ ما في القلب من عسل)، حيث نسب الشاعر للطائرات صفة تجعلنا نتخيلها وحشا ينقضّ على المحاصرين ليكسر بذلك أفق توقعنا، و بذلك زواج الشاعر بين المشهد السردي و الصور التخيلية الشعرية ليجعلنا نشاهد و نتخيّل وقائع الأحداث الدامية التي جرت بفعل الحصار الإسرائيلي.

رغم النزعة الدرامية التي ظهرت بشكل كبير في المديح إلا أنّ محمود درويش ينتقل بين الحين و الآخر من شحناته العاطفية الدرامية إلى شحنات متصاعدة هي الشحنات الثورية، لتبرز رؤيته النضالية، فهو قبل كل شيء شاعر المقاومة و شاعر القضية الفلسطينية، استمع إليه في هذا المقطع الصارخ⁴:

حاصر حصارك .. لا مفز.

¹ الشعر العربي المعاصر (مرجع سابق) ص 125، 126.

² تشريح النص "مقاربات تشريحية لنصوص شعرية معاصرة": عبد الله محمد الغدّامي، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، ط2، 2006، ص 148

³ ارجع إلى أساليب الشعرية المعاصرة (مرجع سابق) ص 32.

⁴ الأعمال الأولى 2 (مديح الظل العالي) ص 348.

سقطت ذراعك فالتقطها

و اضرب عدوك .. لا مفر.

و سقطتُ قربك، فالتقطني

و اضرب عدوك بي .. فأنت الآن حرّ

حرّ

و حرّ ..

قتلاك، أو جرحاك فيك ذخيرة

فاضرب بها. إضرب عدوك .. لا مفر.

يتداخل الأسلوب الشعري الغنائي المتمثل في التكرار بكل أشكاله على غرار تكرار أداة النفي(لا) لتتصاعد النغمة الصارخة الرافضة لما يجري في بيروت، و الأسلوب السردى الدرامى من خلال تمثيل مشهدي لمجموعة من الجثث المترامية التي يتخذها المقاوم الفلسطينى سلاحه للدفاع عن نفسه و هو ما تؤكدّه الأفعال التي تتداعى بشكل مكثف (حاصر، التقط، اضرب).

هكذا استطاع الشاعر أن يطل علينا بروى متعددة بين الغنائية و الملحمية و الدرامية و النضالية من خلال المزج بين الشعري الغنائي و الملحمي السردى في بوتقة واحدة.

مظاهر امتزاج النفس الغنائي بالدرامى السردى في الخطاب الشعري الدرويشي:

كانت النّزعة الرومانسيّة أهمّ ما يميّز شعريّة درويش في مراحلها الشعريّة الأولى قبل تطوّر القضية الفلسطينية، لكن سرعان ما بدأ الشاعر يبتعد عنها شيئاً فشيئاً و يقترب من الواقعيّة، فأصبح الواقع يمثّل جلّ اهتمامه، لذلك نجده يهتمّ بتسجيل كل ما يدور في واقعه من

ظروف اجتماعية و سياسية و كذا نفسية، خصوصا أثناء ازدياد الطغيان الإسرائيلي على الشعب الفلسطيني، يتجلى ذلك أسلوبيا من خلال قصيدته (بطاقة هوية) التي تعتبر نموذجا أسلوبيا بارزا، تتوضح من خلاله قدرة الشاعر على شعرنة اللغة الواقعية، من خلال تقديمه الشعب الفلسطيني المسلوب الهوية في شكل سردي، اعتمد فيه على صيغ تعبيرية بسيطة، حيث لا تظهر قيمتها الأسلوبية إلا من خلال انتظامها في بنية أسلوبية متضافرة¹. يقول في هذا المعنى²:

سجّل!

أنا عربي

و رقم بطاقتي خمسون ألف

و أطفالي ثمانية

و تاسعهم ... سيأتي بعد صيف

إنّ التشكيل الأسلوبى الغنائى الذى ميّز شعرية محمود درويش فى مراحلها الشعرية الأولى، لم يُنقص من دراميتها، أين كان يمزج بين الأسلوبين الغنائى و السردى، إضافة إلى اعتماد أسلوب الحوار بنوعيه الداخلى و الخارجى³ الذى يعتبر من أهم عناصر التعبير الدرامى، و هو ما يميّز الشعر الحديث بصفة عامة و المتمثل فى " اقتراب القصيدة الحديثة من النزعة الدرامية

¹ أنظر مفاتيح تلقي النص من الوجهة الأسلوبية: علي ملاحي، مجلة اللغة و الأدب، دار الحكمة، الجزائر، 1999، ع 14 ص 12.

² الأعمال الأولى 1 (أوراق الزيتون) ص 80

³ للإفادة انظر مرايا نرسييس (مرجع سابق) ص 153

التي أتاحت لها قدرة واضحة على الاستبطان النفسي و الحوار الداخلي، و هيأت لها الخروج من جوّ الغنائية و الخطابية إلى جوّ الحكاية المسرحية، و استخدام حركات قصصية توظف بوصفها إطاراً لأفكار الشاعر و عواطفه، و من هنا كانت القصيدة الحوارية المعتمدة على "المونولوج" و "الديالوج" قادرة على إبراز تركيب المغزى من القصيدة¹، و إذا تصفحنا شعر محمود درويش، فإننا نلاحظ بداية ظهور الأسلوب الدرامي بشكل واضح من خلال مجموعاته (عاشق من فلسطين، آخر الليل، العصفير تموت في الليل و حبيبتي تنهض من نومها) أين يكثر الشاعر من توظيف أسلوب الحوار الداخلي (المونولوج)، و هو ما يبيّنه المقطع التالي من قصيدة (عاشق من فلسطين)²:

رأيتك أمس في الميناء

مسافرة بلا أهل ... بلا زاد

ركضت إليك كالأيتام،

أسأل حكمة الأجداد:

لماذا تُسحبُ البيارُ الخضراءُ

إلى سجن، إلى منفى، إلى ميناء

و تبقى، رغم رحلتها

و رغم روائح الأملاح و الأشواق،

¹ الأداء الفني و القصيدة الجديدة: رجاء عيد، مجلة فصول مج7، ع1 و 2، أكتوبر 1986، مارس 1987 ص 55.

² الأعمال الأولى1(أوراق الزيتون) ص 88، 89.

تبقى دائما خضرا؟

جعلنا الشاعر من خلال هذا المشهد نبحر مع الفتاة التي كان يخاطبها (رأيتك أمس في الميناء)،
و يحتد الحوار الداخلي لديه من خلال أسلوب الاستفهام (لماذا) (أسأل حكمة الأجداد) ليعبر
عن رفضه لما يحدث لفلسطين، فالفتاة التي يتكلم عنها هي الأرض و الوطن، و قد جاءت
البنية الحوارية في قالب غنائي شكّله البنية الصوتية على مستوى التجانسات الصوتية في ختام
بعض الأسطر الشعرية (الأيتام، الأجداد، الخضراء، الأشواق).

من أمثلة أسلوب الحوار الخارجي نسوق المقطع التالي من قصيدة (الجسر)¹:

قال الشيخ منتعشا: و كم من منزل في الأرض

يألفه الفتى

قالت: و لكن المنازل يا أبي أطلال!

فأجاب: تبنيها يدان ...

تكمن القيمة الأسلوبية لهذا الأسلوب الحواري في احتوائه على بعض سمات المحادثة الحقيقية
المبنية أسلوبيا على بعض إشارات و علامات التفاعل الحواري، مثل توظيف علامات التعجب²
كما في الأسطر السابقة، فالشاعر من خلال هذا الأسلوب استطاع أن يؤثر فينا بجذب انتباهنا
و جعلنا طرفا أساسيا في الحوار.

¹ الأعمال الأولى 1 (حبيبتي تنهض من نومها) ص 367

² أنظر البحث الأسلوبي معاصرة و تراث (المرجع نفسه) ص 102

نظرا لأهمية الأسلوب الحوارى فى نتاج محمود درويش الشعري، نراه أحيانا يقيم قصائد بأكملها على هذا الأسلوب، كما فى (صوت و سوط)، (نشيد الرجال)، (جندي يحلم بالزنابق البيضاء) و (أغنية ساذجة عن الصليب الأحمر)، غير أن أسلوبه الحوارى فى هذه المجموعات جاء تقليديا يستعمل فيه ألفاظا مثل (قال لي، سألني، أجاب).

وسرعان ما غزا الأسلوب الدرامى قصائد درويش فى الثمانينات كما تمثل ذلك فى مجموعاته الشعرية (أحبك أو لا أحبك)، (محاولة رقم 7)، (تلك صورتها و هذا انتحار العاشق) و (أعراس) الذى يعتبر خير شاهد على عالمه الشعري، لتصبح هذه المجموعة شاهدا على أقصى درجات الوعي بالمأساة التى عاشها هو و الشعب الفلسطينى من جرّاء مذبحه كفر قاسم إلى مذبحه تلّ الزعتر التى بلغت فيها المأساة أقصى درجاتها¹، فكانت لهذه الأحداث أهمية كبرى فى تغيير الأسلوب الشعري عند محمود درويش من الأسلوب الغنائى إلى الأسلوب الدرامى، خصوصا حين أضاف عنصرا جديدا فى هذه المجموعات من أجل تأكيد دراميته، هو عنصر الصراع، أين نلاحظ انشطار ذات الشاعر فى الصراع القائم بينه و بين ذاته من خلال طرحه للفكرة و نقيضها²، و هو ما نلاحظه فى مجموعته (أعراس)، نأخذ على سبيل المثال قصيدته (الأرض) و فيها استخدم الشاعر سمات أسلوبية و شعرية جديدة تتضح فيها رؤيته الثورية و النضالية الداعية إلى ضرورة انتصار الحق و زوال الباطل، من أبرز هذه السمات ظاهرة تعدّد الأصوات، أو السرد الحوارى، و يتميز بتداخل أصوات متعددة أو أكثر و هو نقيض

¹ أنظر بنية القصيدة فى شعر محمود درويش: ناصر علي، المؤسسة العربية للدراسات و النشر، بيروت ط1، 2001، ص55

² المرجع نفسه ص 55

السرد الذاتي أو الأحادي¹، ممّا أكسب القصيدة نفساً مسرحياً درامياً، يأتي في مقدمة هذه الأصوات صوت الزمن الذي يجسّده شهر آذار " الشهر الذي يحتفي فيه بعودة الخصب إلى الأرض"²، و تكمن قيمته الأسلوبية (شهر آذار) عندما انتقل به الشاعر من زمنه المطلق ليصبح زمناً فلسطينياً في سنة الانتفاضة، و يتوزّع هذا الصوت في ثنايا مقاطع القصيدة، و هو ما نلاحظه من خلال هذه الأمثلة³:

" في شهر آذار في سنة الانتفاضة، قالت لنا الأرض أسرارها الدموية"

" في شهر آذار تأتي الظلال حريّة و الغزاة بدون ظلال"

" في شهر آذار يمشي التراب دماً طازجاً في الظهيرة"

"في شهر آذار أحرقت الأرض أزهارها"

يظهر صوت الزمن الفلسطيني واضحاً من خلال ارتباطه بسنة الانتفاضة في 30 من شهر آذار، هذا الشهر الذي يعتبر عند الفلسطينيين شهراً مقدّساً فهو يوم الأرض الذي يحتفلون به كل سنة منذ عام 1976، ليؤكدوا التصاقهم بالأرض و وحدتهم التي ترتبط بدماء الشهداء و تضحيات المجاهدين و عذابات الأسرى و المعتقلين و بالمواجهات اليومية للمحتل الصهيوني الغاصب، لذلك شكّل هذا التاريخ انطلاقة هامة في مسيرة كفاح الجماهير الفلسطينية، إذ للمرة الأولى منذ نكبة فلسطين ينتفض أصحاب الأرض الحقيقيين ضد سلطات الاحتلال في محاولة منهم إحباط مخططاتها لسلب الأرض و السيطرة على أملاك الفلسطينيين

¹ المصطلح السردى (المرجع نفسه) ص 59.

² إضاءة النص: اعتدال عثمان، دار الحداثة للطباعة و النشر و التوزيع، بيروت- لبنان ط1، 1988، ص 120

³ الأعمال الأولى 2 (أعراس) ص 285

لإقامة المستوطنات بين القرى و المدن الفلسطينية¹، و لنقل هذه الصور اعتمد الشاعر الأسلوب السردى لتعريف المشاهد الدرامية التي وقعت في شهر آذار، حيث تتوالى المشاهد محدثة نغمة غنائية مأساوية من خلال تكرار جملة " في شهر آذار"، لتصبح لازمة شعرية فاصلة بين مشهد و آخر، ففي المشهد الأول يسرد لنا الشاعر حدث مقتل خمس بنات على باب مدرسة ابتدائية:

في شهر آذار مرّت أمام

البنفسج و البندقية خمس بنات. وقفن على باب

مدرسة ابتدائية، و اشتعلن مع الورد و الزعتر

البلدي. افتحن نشيد التراب. دخلن العناق

النهائيّ

تتوالى الأفعال (مرّت، وقفن، اشتعلن، افتحن، دخلن) بصيغة الماضي بنبرة غنائية حزينة من خلال نغمة الصوت الذي يحدثه صوت النون في آخر كل فعل، و تتصاعد النبرة الحزينة من خلال توظيف الشاعر للرمز، إذ لا تخلو النصوص الشعرية القائمة على السرد من الاستعمالات الرمزية²، يظهر الرمز جليا من خلال جملة (وقفن على باب مدرسة ابتدائية)، فتوظيف الشاعر للمدرسة الابتدائية- مكان تواجد البنات- جاء من أجل أن يرمز بها إلى البراءة التي لم تسلم من المواجهات الصهيونية.

¹ من انتفاضة الأرض ..إلى انتفاضة القدس، وكالة القدس للأنباء، الموقع : <http://alqudsnews.net> بتاريخ :

30 آذار 2016، 10:16.

² السردى في الشعر العربى الحديث (فتحي النصرى) ص199.

إلى جانب صوت الزمن، يبرز صوت آخر هو صوت الأرض الذي يأتي متوحداً مع صوت الشاعر، و تتمثل أهميته في كونه يحمل بعداً وطنياً، حين يقول: (أنا الأرض)، حيث تتكرر جملة (في شهر آذار، في سنة الانتفاضة، قالت لنا الأرض/أسرارها الدموية) لتتحول إلى لازمة، و كأنها تذكر الفلسطيني بما جرى سنة الانتفاضة تحفيزاً له على المقاومة و النضال، و بذلك استطاع الشاعر المزج بين البعد الغنائي من خلال التكرار سواء على مستوى الأصوات أو الجمل، و بين البعد الدرامي من خلال سرد وقائع مأساوية حدثت سنة الانتفاضة.

إلى جانب هذين الصوتين يُدخل الشاعر صوتاً آخر هو صوت خديجة، استمع إليه يقول¹:

أنا الأرض

و الأرض أنتِ

خديجة! لا تغلقي الباب

لا تدخل في الغياب

سنطردهم من إناء الزهور و حبل الغسيل

سنطردهم عن حجارة هذا الطريق الطويل

سنطردهم من فضاء الخيل

أول ما يلفت انتباهنا إلى هذه الأسطر الشعرية، النغمات المتجانسة التي يحدثها التشكيل الصوتي نهاية كل سطر شعري رغم مجيء القوافي منوعة بين (الباب، الغياب) و (الغسيل، الطويل، الخيل)، و إنّ تكرّر هذا النوع من القوافي يعطي قصيدة الشعر الحر شعرية أعلى كما

¹ الأعمال الأولى 2(أعراس) ص 286

يمكّن المتلقي من تذوّقها و الاستجابة لها، فهي ركن مهم في موسيقى الشعر الحر لما تحدثه من رنين و ما تثيره في النفس من أنغام و أصداء، ناهيك عن كونها فاصلة قوية بين الشطر و الشطر¹، فالتنوع في القوافي تعبير عن مختلف المشاعر و الانفعالات التي تختلج الشاعر. و تأكيداً لدراميته يلجأ محمود درويش إلى ضمير المخاطب في كلامه الموجّه إلى خديجة بنبرة صارخة جسّدها أسلوب النهي (لا تغلق الباب) و (لا تدخل في الغياب)، لينتقل بعدها إلى السرد الاستباقي² من خلال عرض جملة من الأحداث التي من المتوقع أن تحدث، و القائمة أساساً على الفعل (سنطردهم) الذي يتكرر ثلاث مرات، ليؤكد من خلالها الشاعر حتمية وقوع الأحداث المسرودة خصوصاً حين اعتمد في سرده ضمير المتكلمين (الجمعي)، للتأكيد على اتحاد أبناء الأرض في مواجهة الاحتلال الصهيوني، ما يؤكد بروز النزعة النضالية لديه.

إنّ اعتماد الشاعر الأسلوب القصصي القائم على السرد و الحوار في قصيدة (الأرض) هو تعبير عن التجربة القاسية التي عاشها الشاعر و الشعب الفلسطيني جرّاء الاحتلال الصهيوني، لذلك تطغى على القصيدة الرؤية الدرامية في إطار سردي ممزوج مع النزعة الغنائية ذات النبرة المأساوية، فكان للنزعتين دور هام في تجسيد أعمق للمأساة.

و يمتزج الأسلوبان الدرامي (السردى) و الغنائي بشكل واضح من خلال توظيف الشاعر لتقنيتين أسلوبيتين هما الغناء و الحوار، لتصبح القصيدة الدرويشية ذات نفس ملحمي صاخب بتعبير

¹ قضايا الشعر المعاصر (مرجع سابق) ص 164، 165

² إرجع إلى خطاب الحكاية (مرجع سابق) ص 76.

الشنطي¹، لتتعمق رؤيته في مراحل الشعيرة المتأخرة و تشمل الوعي الإنساني²، أحسن ما
يمثل هذه المرحلة مجموعته(حصار لمدائح البحر)، أين يطغى عليها الأسلوب الغنائي الذي
يظهر من خلال عناوين بعض القصائد كما في(موسيقى عريّة) و(لحن غجري)، و فيهما
يتغنّى الشاعر بأحزانه و آلامه هو و شعبه.

نذكر على سبيل المثال لا الحصر هذه الدفقة الشعيرة المنتقاة من قصيدته (لحن غجري) التي
تحمل الشعور بالألم العميق³:

انتهى الآن كل شيء

و اقتربنا من النهْز

انتهت رحلة العجز

و تعبنا من السّفَر

شارع واضح

و بنت

خرجت تلصقُ الصوَر

فوق جدران جبّتي

و خيامي بعيدة

و خيامٌ بلا أثر ...

¹ أنظر خصوصية الرؤيا و التشكيل في شعر محمود درويش(مرجع سابق) ص 143، 144

² أنظر بنية القصيدة في شعر محمود درويش (مرجع سابق) ص 79

³ الأعمال الأولى2(حصار لمدائح البحر) ص 398.

يظهر الأسلوب الغنائي من خلال تكرار صيغة (فَعَلَ) في نهاية كل سطر شعري تمثلها الأسماء (نهر، غجر، سفر، صور، أثر)، و من أجل استخراج القيمة الأسلوبية و الإيحائية لهذه الكلمات لابدّ من أن نرصد علاقاتها مع ما سبقها من الكلمات، فلو عدنا إلى لفظة (غجر) مثلا لوجدناها سُبقت بلفظة (رحلة)، و هما لفظتان يمكن أن تلتقيا ضمن تركيب واحد يرمز إلى الترحال الدائم الذي يعيشه الشعب الفلسطيني من جراء الهجومات التي يفاجئهم بها العدو صباح مساء، لدرجة أنّهم تعبوا من الأسفار و الرحلات.

و أهم ما تتميز به هذه القصيدة أنّها تتمتع برؤيا غنائية تأملية تمثلها ثنائيات: البناء/التدمير، الحضور/الغياب، الإيحاء/السلب. أمّا الغياب فتمثّله كلمات (الانتهاء، القتل، الموت)، حيث نلاحظ محور الغياب الذي يطغى على دلالات الأفعال و كذلك القافية الرائية الساكنة، مما يؤكّد طغيان السّمة التأملية الغنائية في قصيدته (لحن عجري) أين نلاحظ هذا التحول من الحضور إلى الغياب،¹ من خلال قوله:

"و بلاد بعيدة / و بلاد بلا أثر"

"و خيامي بعيدة / و خيام بلا أثر"

حيث تتحوّل البلاد من رمز للاستقرار و الثبات إلى رمز للارتحال و السفر، و يكمن البعد الدرامي حين استحدث الشاعر بدائل أخرى إلى جانب الغنائية لفتح آفاق أخرى تجعله أكثر عمقا كما تجعل خطابه جماليا و مناظرا لحركة العصر من خلال التصوير و التمثيل²، فهاهو

¹ لمزيد من التفصيل أنظر خصوصية الرؤيا و التشكيل في شعر محمود درويش (مرجع سابق) ص145.

² إشكالية التعبير الشعري، كفاءة التأويل (مرجع سابق) ص 19.

يعتمد أسلوب السرد الشعري القائم على تقنية الوصف السردى لمشهد درامى بطلته (بنت)،
للتأكد السردية:

و بنت

خرجت تلصقُ الصورُ

فوق جدران جثتي

و يتكرر المشهد الدرامى بكثرة فى الأعمال الشعرية الجديدة كما فى قصيدة (حالة حصار)¹:

سيولدُ طفل، هنا الآن،

فى شارع الموت ... فى الساعة الواحدة

سيلعب طفلُ بطائرة من ورق

بالوانها الأربعة

(أحمر، أسود، أبيض، أخضر)

ثم يدخلُ فى نجمةٍ شاردة

يقوم البناء السردى فى هذه الأسطر على إيراد حدث سابق (السرد السابق)، من خلال صيغة المستقبل (السين) فى (سيولد، سيلعب)، حيث يتنبأ الشاعر بأحداث أليمة فى المستقبل القريب بسبب حالة الحصار التى لا يزال يعيشها الشعب الفلسطينى، و يمتزج الأسلوب السردى الدرامى بنبرة غنائية متصاعدة من خلال الوحدات الصوتية المتشاكلة التى تحدثها الكلمات كما فى (الساعة الواحدة/ نجمة شاردة).

¹ الأعمال الجديدة الكاملة1(حالة حصار) ص234.

انسجام القافية في هذين السطرين ضمنا للمشهد إيقاعا موحدا كما تجاوز ذلك إلى الوظيفة الدلالية و هي تحديد مركز الثقل بين الدوال¹، فالساعة الواحدة و النجمة الشاردة توحيان إلى جملة من الدلالات، فكلاهما تغطي عليهما الصفة العددية للواحد، و الواحد قد يرمز للوحدة القاسية التي يشعر بها الفلسطيني و هو محصور بين أيدي المحتل، فلا أخ و لا صديق يخرج من وحدته القاسية.

هكذا جاءت غنائية محمود درويش مشحونة بالأسلوب الدرامي و النفس الملحمي في قالب سردي، و هو ما يؤكد محمود درويش نفسه واصفا غنائيته بالملحمية و الأسطورية و في الوقت ذاته يؤكد تمسكه بالإيقاع و حبه له².

ما يمكن ملاحظته أنّ أهم ما يميّز درامية الشعر الدرويشي أنها تأتي في الغالب ممتزجة باللحن الغنائي و هو ما يكشف عمق المأساة الفلسطينية و عمق الألم النفسي عند الشاعر لدرجة يشعر فيها الشاعر بانشطار الذات و الوعي.

¹ أساليب الشعرية (مرجع سابق) ص28.

² مرايا نرسييس (مرجع سابق) ص153.

الفصل الثالث

شعرية التقنيات السردية في القصيدة السردية الدرويشية

- الشخصية الحكائية و تنوعها في الخطاب الشعري الدرويشي
- الأصوات الساردة في القصيدة السردية
- المكان، تعبير عن الهوية الفلسطينية
- التشكيل الزمني في القصيدة السردية الدرويشية

1- الشخصية الحكائية (الدرامية) و تنوعها في الخطاب الشعري الدرويشي:

تعتبر الشخصية الحكائية من بين أهم التقنيات السردية، التي تدور حولها أحداث القصة أو المسرحية سواء كانت خيالية أو واقعية¹، يسخرها الكاتب لإنجاز الحدث، و هي تخضع لصرامة و تقنيات إجراءات الكاتب و تصورات و أيديولوجيته أي فلسفته في الحياة²، و يرتبط بناء الشخصية في العمل الروائي بهيمنة النزعة التاريخية و الاجتماعية من جهة، و هيمنة الإيديولوجيا السياسية من جهة أخرى³، و إذا انتقلنا إلى الشعر نجد للشخصية حضورا مكثفا في القصيدة العربية، و هو ما يثبت امتزاج نوعين أدبيين هما القصيدة و القصة، و هو ما نلاحظه في مصطلح (قصيدة الشخصية)، و هي "حكايات تتحدث ضمن سياقها الشعري عن شخصيات على علاقة من نوع ما بالشاعر، بعد أن طوتها يد الموت"⁴. و قد تكون الشخصية خيالية لكنها ترتبط بوعي الشاعر و الواقع الذي يعيشه، مثلما سنلاحظه في الخطاب الشعري الدرويشي، حيث تتنوع شخصياته الحكائية بين واقعية و خيالية و مقنعة، سواء اقتبسها من الأساطير أو من التاريخ أو من الديانات، و لجوء الشاعر الحديث و المعاصر إلى توظيف الشخصيات المقنعة في قصائده ما هي إلا رغبة منه في التخفيف من الغنائية المفرطة المترتبة على هيمنة الذات الشاعرة أو أنا الشاعر التي تقف موقف المناجاة و الخطابية⁵.

¹ معجم المصطلحات العربية في اللغة و الأدب (مرجع سابق) ص 208

² في نظرية الرواية (بحث في تقنيات السرد): عبد الملك مرتاض، سلسلة كتب ثقافية شهرية، المجلس الوطني للثقافة و الفنون و الآداب، الكويت، ديسمبر 1998 ص 76.75.

³ المرجع نفسه ص 76.

⁴ في سردية القصيدة الحكائية (مرجع سابق) ص 24.

⁵ مرايا نرسييس (مرجع سابق) ص 105.

يلجأ الشاعر في بعض الأحيان إلى تسمية بعض قصائده بأسماء شخصياته المحورية

التي هو بصدد حكاية قصتها على غرار قصيدته (أحمد الزعتر)¹:

أنا أحمدُ العربيّ - فليأتِ الحصارُ

جسدي هو الأسوار - فليأتِ الحصار

و أنا حدود النار - فليأتِ الحصار

و أنا أحاصرکم

أحاصرکم

و صدري بابُ كلِّ الناس - فليأتِ الحصار

يربط الشاعر في القصيدة بين الشخصية الرئيسية (أحمد العربي / أحمد الزعتر) و الحدث الرئيسي (مذبحة تل الزعتر/الحصار)، فالشخصية لا تأتي منعزلة عن عالمها و عن مجريات الأحداث التي تقع، فمحمد غنيمي هلال يربط أساس جودة الشخصية في المسرحية بصلتها في العالم الحقيقي و من خلالها قد يضع الكاتب آراءه على لسان شخصياته²، و هو ما نجده في قصيدة (أحمد الزعتر)، حين ترك الشاعر صوته السردى إلى شخصيته المحورية لإيصال آرائه و مواقفه و هي الإصرار على الدفاع عن الأرض المحتلة، و هو ما يؤكد تكرار الفعل (أحاصرکم)، خصوصا حين جاء بصيغة الزمن الحاضر الذي يؤكّد على استمرار فعل الحصار أو المقاومة.

¹ الأعمال الأولى 2 (أعراس) ص 257

² النقد الأدبي الحديث: محمد غنيمي هلال، دار نهضة مصر للطباعة و النشر و التوزيع، القاهرة 1997، ص 569.

و في قصيدة أخرى هي (أتذكر السياب) و مطلعها¹:

أتذكر السيّاب، يصرخُ في الخليج سُدى:

"عراق، عراق، ليس سوى العراق.."

و لا يردّ سوى الصدى.

أتذكر السيّاب، في هذا الفضاء السومريّ

تغلّبتْ أنثى على عُقم السديم

و أورثتنا الأرض و المنفى معا

يعتمد الشاعر في القصيدة تقنية (الفاش باك) أي العودة إلى الماضي و هو يسرد لنا وضعية السياب مستعيراً كلامه الذي قاله، فالكلمات التي انتقاها محمود درويش لينظم بها القصيدة إنما هي كلمات و جمل نطق بها السياب لكن محمود درويش أعاد صياغتها بصيغة جديدة²، و كأنّ الشاعر يتضامن مع السياب و أهل العراق تضامناً قومياً و وطنياً باعتبار فلسطين و العراق بلدان يتشاركان المعاناة ذاتها، فرغم ما حلّ بالعراق من دمار يبقى السياب متمسكاً بوطنه و انتماؤه، فهذه رسالة من محمود درويش إلى الشعب الفلسطيني يدعوهم فيها إلى التمسك بالهوية و بالأرض الفلسطينية. و بالرغم من أنّ القصيدة لا تعتمد الأسلوب القصصي فإنّ الأسلوب السردى هو المتحكم في صيرورة القصيدة، حيث ينتقل الشاعر بين تقنيتين زمنيتين هما الماضي(العراق) و الحاضر(فلسطين)، محاولاً إسقاط الماضي على الحاضر:

¹ الأعمال الجديدة الكاملة¹(لا تعتذر عما فعلت) ص 125.

² أنظر (أتذكر السياب) : رائد الحواري، الحوار المتمدن، 2012/12/7، الموقع <http://www.m.ahewar.org>

أَتَذَكَّرُ السَّيَّابَ. إِنَّ الشَّعْرَ تَجْرِبَةٌ وَ مَنْفَى

تَوَّامَانِ. وَ نَحْنُ لَمْ نَحْلَمْ بِأَكْثَرِ مِنْ

حَيَاةٍ كَالْحَيَاةِ، وَ أَنْ نَمُوتَ عَلَى طَرِيقَتِنَا

عِرَاقُ

وَ مِنْ شَخْصِيَّاتِهِ الْمَقْنَعَةُ شَخْصِيَّةٌ (ابن عوليس)¹:

أَكْوَاخُ أَحْبَابِي عَلَى صَدْرِ الرَّمَالِ

وَ أَنَا مَعَ الْأَمْطَارِ سَاهِرٌ ..

وَ أَنَا ابْنُ عُولِيسِ الَّذِي يَنْتَظِرُ الْبَرِيدَ مِنَ الشَّمَالِ

إِنَّ اتِّجَاهَ الشَّاعِرِ إِلَى الْمَعِينِ الْأَسْطُورِيِّ لَيْسَ إِلَّا جُزْءًا مِنْ رِسَالَةِ الْقَصِيدَةِ الْحَدِيثَةِ الَّتِي تَسْعَى

إِلَى التَّخْفِيفِ مِنَ النَّبْرَةِ الْغَنَائِيَّةِ الْمُبَاشِرَةِ وَ تَعْوِيزِهَا بِالنَّزْعَةِ الدِّرَامِيَّةِ مِنْ خِلَالِ الْإِسْتِعَانَةِ بِبَعْضِ

الْعُنَاصِرِ السَّرْدِيِّ²، فَيَمْتَزِجُ الشَّعْرِيَّ بِالنَّثَرِيِّ أَوْ لِنَقُلِ الْأَسْلُوبَ الشَّعْرِيَّ بِالْأَسْلُوبِ السَّرْدِيِّ كَمَا هُوَ

مَوْضُوحٌ فِي النَّمُودَجِ التَّالِيِ³:

-يَا أُمَّنَا أَنْتَظِرِي أَمَامَ الْبَابِ. إِنَّا عَائِدُونَ

هَذَا زَمَانٌ لَا كَمَا يَتَخِيلُونَ ..

بِمَشْيِئَةِ الْمَلَّاحِ تَجْرِي الرِّيحُ ..

وَ التِّيَّارُ يَغْلِبُهُ السَّفِينُ!

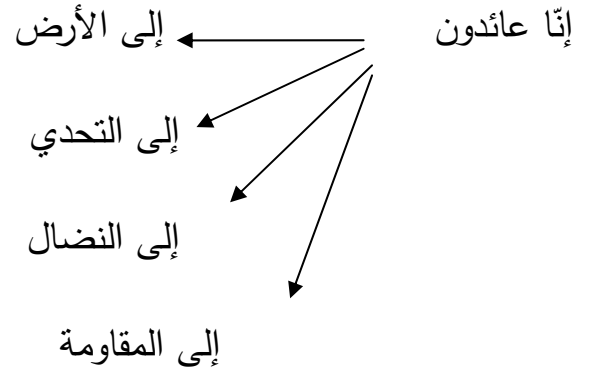
¹ الأعمال الأولى1(عاشق من فلسطين) ص 121.

² مرايا نرسييس (مرجع سابق) ص 106.

³ الأعمال الأولى1(عاشق من فلسطين) ص 121.

ماذا طبخت لنا؟ فإنّا عائدون.

يدخلنا الشاعر إلى جو قصصي، شخصياته : ابن عويس، الأم، أصدقاء ابن عوليس، مصوّرا رحلة ابن عوليس رفقة أصدقائه و هم عائدون إلى الديار، هذا الحدث الذي يتكرر باستمرار في القصيدة عبر الفعل(إنّا عائدون) الذي يرمز إلى استمرار التمسك بالأرض التي اختفت وراء قناع الأم، فالفعل(إنّا عائدون) يرمز إلى عدة دلالات، يمكن تمثيلها كما يلي:



هكذا استطاع الشاعر من خلال شخصيته الأسطورية التي اقتناها بوعي مسبق أن يزيد الإطار الأسطوري قوة في القصيدة المعتمدة على الرمز المقنع¹، و هاهو في النموذج التالي يستعين بشخصيتي أنكيديو و جلجامش الأسطورتين و يختفي وراء أقنعتهم ليصوّر رحلة الفلسطيني و هجرته²:

نام أنكيديو و لم ينهض. جناحي نام

مُلتَقاً بحفنة ريشه الطيني. آلهتي

جمادُ الريح في أرض الخيال. ذراعِي

¹ مرايا نرسييس (مرجع سابق) ص 116.

² الأعمال الجديدة الكاملة1(جدارية) ص 513.

اليمنى عصا خشبيّة. و القلبُ مهجورٌ

كبئر جفّ فيها الماء، فاتّسع الصدى

الوحشيّ: أنكيدو! خيالي لم يعدّ

يكفي لأكمل رحلتي. لابدّ لي من

قوّة ليكون حلمي واقعيا. هاتِ

الدمع، أنكيدو، ليبيكي الميثُ فينا

الحيّ. ما أنا؟ من ينامُ الآنَ

أنكيدو؟ أنا أم أنت؟

يستدعي الشاعر عبر أسلوب سردي شخصيتي جلجامش و أنكيدو، من خلال الحوار أحادي الصوت على لسان (جلجامش) مخاطبا صديقه (أنكيدو)، أين يتماهي الشاعر و جلجامش و هو يحكي معاناة رحلته بحثا عن الخلود و الحياة، و يتخلّل الحوار جملة من الرموز و الدلالات، فمحمود درويش لم يكتف باقتطاع هذا الرمز من سياقه الأسطوري في بناء قصيدته السردية و إنما حاول كغيره من الشعراء المحدثين المزج بين الرمز و الأسطورة و القناع من خلال تجاوز التناول الوصفي للشخصيات الأسطورية إلى التعمق و التأمل الدرامي تمهيدا لاندراجها في سردية النص الشعري¹، فجاءت قصيدته ذات بناء سردي مكثّف الدلالة، من خلال شخصيته التراجيدية التي انتقاها بدقة لأنها تنطبق مع شخصية الفلسطيني دائم الترحال، فمن الأمور الواجب توفرها في الشخصية التراجيدية حسب أرسطو أن تكون

¹ مرايا نرسييس (مرجع سابق) ص 110.

صالحة دراميا بطبيعتها فتكون الشخصية مؤثرة إذا ما كان الاختيار مؤثرا¹، فهاهو محمود درويش يسقط شخصية جلجامش على شخصية الفلسطيني لأنها شخصية ترمز إلى الترحال و السفر مع اختلاف في الهدف من السفر، فإذا كان سفر جلجامش من أجل البقاء و الخلود فإن سفر الفلسطيني من أجل الأمن و الاستقرار و العيش حياة كريمة.

و تُعد قصيدة (أوديب)² من بين نماذج قصيدة القناع و مطلعها:

ما حاجتي للمعرفة؟

لم ينجُ منِّي طائرٌ أو ساحرٌ أو امرأة.

العرش خاتمة المطافِ، و لا ضفافَ لقوّتي

و مشيئتي قدَّر. صنعتُ ألوهتي

بيدي، آلهة القطيع مزيفة.

ما حاجتي للمعرفة؟

يتناص الشاعر مع تراجيديا أوديب ملكا لسوفوكليس، و يتحد صوت الشاعر الضمني مع صوت أوديب، هذه الشخصية التي تعيش صراعا داخليا بسبب المعرفة، أين تتجلى عدة إichات دلالية: من جهة هو ذلك الملك المتسلط، الذي يُنكر حاجته للمعرفة و يعيش وحيدا في عالمه و لا شأن له برعيته، و من جهة أخرى هو ذلك الابن الذي وقع في الخطيئة و يحاول جاهدا الهروب من الماضي الأليم:

¹ فن الشعر (مرجع سابق) ص 149.

² الأعمال الأولى³(هي أغنية هي أغنية) ص76.

(الابن، الزوج) تسبب الشقاء — من أطلق الماضي

علي، مَنْ دَسَّ في خمري سموم المعرفة

الحاجة إلى المعرفة

(الملك) اللامبالاة — لا شأن لي بسلالتي، أنا ملك وحيد

يتجلى الأسلوبان الدرامي و الرمزي لقناع أوديب حين حمّله الشاعر دلالات إيحائية مكثّفة، و ساهم القناع في إبراز سردية القصيدة باعتباره مظهراً أشدّ قوّة و تعييناً من الرمز على صعيد آليات السرد¹، فقد نظم الشاعر قصيدته وفق أسلوب السرد الذاتي أحادي الصوت، على شكل مونولوج يكشف الصراع المرير الذي تعيشه الذات الساردة و هو ما تجسّده التساؤلات التي تتكرّر في القصيدة، و من جهة أخرى يتقمّص الشاعر شخصية أوديب ليبرّئ نفسه من الخطايا. و يظهر الامتزاج الشعري بالأسلوب السردى في تكرار جملة (ما حاجتي للمعرفة) لتصبح لازمة تتكرر بعد كل مقطع شعري تكشف عن نفسية الذات المتحدثة بسبب الصراع المرير الذي تعيشه جراء المعرفة التي تسببت لها في الحزن و الألم.

استعار محمود درويش شخصياته الحكائية أيضاً من القصص القرآني، قصص الأنبياء و الرسل، و إنّ لجوء الشاعر المعاصر إلى شخصيات التراث الديني راجع إلى إحساسهم بأنّ هناك روابط وثيقة تربط بين تجربتهم و تجربة الأنبياء، و لأنّ النبي و الشاعر يشتركان من ناحية أنّ كليهما يحمل رسالة إلى أمته مع فارق بينهما من حيث المحتوى لأنّ رسالة النبي هي

¹ مرايا نرسييس (مرجع سابق) ص 112.

رسالة سماوية، فكليهما يعيش غريباً وسط قومه، ما جعل الشاعر يشبّه فترة المعاناة التي يعيشها قبل ميلاد قصيدته بفترة الغيبوبة التي كانت تنتاب النبيّ أثناء الوحي، لذلك لجأ محمود درويش كغيره من الشعراء المعاصرين إلى استعارة شخصيات الرّسل و الأنبياء للتعبير من خلالها عن بعض أبعاد تجاربهم المعاصرة¹، و من بين الشخصيات الدينية التي استعارها محمود درويش شخصية النبي (يوسف عليه السلام) في قصيدته (أنا يوسف يا أبي) التي جاءت على شكل قصصي²:

أنا يوسف يا أبي. يا أبي، إخوتي لا يحبونني، لا يريدونني

بينهم يا أبي. يعتدون عليّ و يرمونني بالحصى و الكلام.

يريدونني أن أموت لكي يمدحوني. و هم أَوْصَدُوا باب بيتك

دونني. و هم طردوني من الحقل. هم سمّموا عَنبي يا أبي.

و هم حطّموا لعبي يا أبي...

فماذا صنعت لهم يا أبي؟

استطاع الشاعر عبر قناع شخصية النبي يوسف عليه السلام أن ينقلنا إلى جوّ درامي، فالدرامية في أسلوب القناع تنشأ من خلال ذلك الحوار الصوتي الثلاثي عبر ابتعاد صوت الشاعر الخفي- رغم أنه الخالق الفعلي للقناع- و تقدّم صوت القناع الظاهر، مع بروز صوت

¹ استدعاء الشخصيات التراثية في الشعر العربي المعاصر (مرجع سابق) ص77

² الأعمال الأولى03(هي أغنية هي أغنية) ص159

ثالث هو الراوي أو السارد الضمني الذي يُنطق القناع¹، هذا الامتزاج بين الأصوات الثلاثة جعل الشاعر يعبر عما بداخله و بكل أريحية مستعينا بالأسلوب السردي في وصف حالته، ذلك أنّ الشاعر في قصيدة القناع يستطيع التصريح بكلّ شيء دون أن يعتمد على صوته الذاتي بشكل مباشر، بل يتقمص شخصية أخرى أو يتحدّ بها ليحمّلها آراءه و مواقفه²، فجاء اتحاده مع شخصية يوسف ليعبر عن الألم الذي يشعر به الفلسطيني الوحيد، كما جاءت شخصية (يوسف) مشابهة للواقع الذي يعيشه الشاعر في وطنه، و تلك من أهم مميزات الشخصية التراجيدية حسب أرسطو³، اختارها الشاعر لأنها مشابهة للشخصية الفلسطينية التي تخطى عنها إخوانها، و ليعبر أيضا عن موقف الشاعر المستنكر لما يحدث لفلسطين و هو ما يجسده أسلوب الاستفهام (فماذا صنعت لهم يا أبي؟).

و تُعد (مريم) من بين أهم الشخصيات المقدسة التي يستعيرها الشعر العربي المعاصر، و في ذلك يقول محمود درويش⁴:

إلهي .. إلهي، لماذا تخليت عني؟ لماذا تزوجت مريم؟

لماذا وعدت الجنود بكرمي الوحيد .. لماذا؟ أنا الأرملة.

أنا بنتُ هذا السكون، أنا بنتُ لفظتك المُهملة

¹ مرايا نرسييس (مرجع سابق) ص 116.

² البنية الدرامية في شعر نزار قباني (مرجع سابق) ص 99.

³ فن الشعر (مرجع سابق) ص 149.

⁴ الأعمال الأولى 3 (ورد أقل) ص 161.

يضعنا الشاعر في هذه القصيدة أمام بنية السرد المناجاتي، بطلته شخصية مريم العذراء التي تقمصها الشاعر بدقة من خلال ترك صوته السردى لها من بداية القصيدة إلى نهايتها، بل و تقنّع بشخصيتها، إذ أنّ وظيفة القناع الأساسية هي الاشتغال على مبدأ التقمص¹، ذلك أنّ الشاعر وجد بينه (شعبه) و بين مريم (الأرض) رابطاً واحداً هو معاناتها لما حدث لابنها المسيح و هو على صليب الموت، و بذلك يتداخل القناع و الرمز لتكثيف الدلالة، فالرمز ليس إلا وجهاً مقنعاً من وجوه التعبير بالصورة، لذلك اعتبر من بين أهم المظاهر الفنية التي ميزت تجربة الشعر الجديدة، إلى جانب الأسطورة²، و تقنّع الشاعر بشخصية مريم إنما ليرمز أو ليجسّد من خلالها الأرض الفلسطينية التي تعاني و تتألم بعدما اغتصبها الاحتلال و شرّد أطفالها و عذبهم على صليب الموت.

يتجوّل محمود درويش في التراث العربي القديم و يستعير منه شخصية قيس بن الملوّح المعروف بمجنون ليلي، و تعتبر شخصية الشعراء من بين الشخصيات الأدبية استعارة من طرف الشاعر المعاصر لأنها عانت التجربة الشعرية و عبّرت عنها فكانت صوت عصرها، خاصة تلك التي ارتبطت بقضايا معينة و أصبحت رمزا لتلك القضايا، سواء كانت سياسية أو اجتماعية أو فكرية أو حضارية أو فنية أو عاطفية³، مثلما هو الحال مع شخصية قيس بن

¹ قصيدة القناع في الشعر العربي المعاصر: عبد الرحمن بسيسو، نقلاً عن البنية الدرامية في شعر نزار قباني (مرجع سابق) ص99.

² الشعر العربي المعاصر (مرجع سابق) ص 195.

³ استدعاء الشخصيات التراثية في الشعر العربي المعاصر (مرجع سابق) ص 138.

الملوح، التي أفرد لها الشاعر قصيدة و عنونها باللقب الذي اشتهر به قيس بن الملوح (قناع ...
لمجنون ليلي)¹:

وجدتُ قناعاً، فأعجبني أنْ

أكون أنا آخري. كنتُ دونَ

الثلاثين، أحسبُ أنْ حدودَ

الوجود هيَ الكلماتُ. و كنتُ

مريضاً بليلي كأي فتى شَعَّ

في دمه الملحُ.

و قوله:

ثم أرجعني رجُلٌ عابر، فسألتُ:

لماذا تعيدُ إليَّ الهواء و تجعلُ

موتي أطولَ؟ قال: لتعرف

نفسك أفضلَ ...

يصرّح الشاعر من بداية القصيدة أنه تقنّع بقناع مجنون ليلي (وجدتُ قناعاً)، الذي وجد فيه ملاذه ليبتّ من خلاله مشاعر الحسرة و الغربة، فهو غريب عن الديار تائه لبعد الحبيبة عنه، و تتأكد رمزية القناع حين شحنه الشاعر بدلالات موحية، ف شخصية ليلي ماهي إلا رمز للأرض موطن الشاعر الغريب عنها، كما يتناول الشاعر فكرة الهوية من خلال استعانته

¹ الأعمال الجديدة الكاملة2(سريير الغريبة) ص 126.

بأسلوب الحوار الخارجي الذي أداره بين الشخصية الرئيسية أو الذات الساردة (قيس) و شخصية ثانوية هي زوج ليلي، ليتشكّل بذلك إطار القصيدة العام القائم على الشكل السردى مع الابتعاد عن المباشرة و الغنائية الحادة و التقريرية و هي من سمات القصيدة المقنعة¹.

الشخصية القناع عند محمود درويش هي أيضا الشخصية الثورية و النضالية، و تتنوع هذه الشخصيات الحكائية بين المناضل و القاتل و الشهيد²:

سأصير يوما ما أريد

سأصير يوما طائرا، و أسلّ من عدمي

وجودي. كلّما احترق الجناحان

اقتربت من الحقيقة، و انبعثت من

الرماد. أنا حوار الحالمين، عزفتُ

عن جسدي و عن نفسي لأكمل

رحلتي الأولى إلى المعنى، فأحرقني

و غاب. أنا الغياب. أنا السماوي

الطريد

سأصير يوما ما أريد

¹ مرايا نرسييس (مرجع سابق) ص 106.

² الأعمال الجديدة الكاملة¹(الجدارية) ص 444.445.

يعرض الشاعر نموذج الشخصية الوطنية الشهيدة، تاركاً لها ضمير المتكلم، و يسمى هذا النوع من السارد، السارد الداخل حكائي، و هو عادة البطل الرئيسي الذي يروي قصة وقعت له في الزمن الماضي¹، لكن يبدو أنّ الشخصية الساردة استبقت الأحداث فسردت واقعة بصيغة المستقبل(سأصير، أسلّ، أكمل)، من خلال هذا التصوير استطاع الشاعر أن يعبر عن فلسفته في الحياة، باعتبار كما قلنا أنّ الكاتب يسخر الشخصية لخدمة تصوراتهِ و إيديولوجياته²، هي فلسفة المقاومة و التحرر من قيود المستعمر، فهو يسعى من خلال تصويرهِ إلى استنهاض الهمم و شحن النفوس و بعث النضال من جديد، لذلك جاء معجمه الدلالي يصبّ في محور التحرر كما في (أصير، طائراً، وجودي، الجناحان، انبعثت، رحلتي، السماوي).

يلجأ محمود درويش في بعض الأحيان إلى رسم شخصياته الحكائية من وحي خياله لكنها منبثقة من الواقع الذي يعيشه، مثلما هو الحال مع قصيدته (عائد الى يافا) التي تظهر فيها شخصية المناضل و الشهيد الفلسطيني واضحة³:

هو الآن يرحل عنّا

و يسكن يافا

و يعرفها حجراً .. حجراً

و لا شيء يشبهه

و الأغاني

¹ تقنيات السرد الروائي (مرجع سابق) ص144.

² في نظرية الرواية (مرجع سابق) ص 76.75.

³ الأعمال الأولى02(أحبك أو لا أحبك) ص47.

تقلّده ..

تقلّد موعده الأخضرًا.

هو الآن يعلن صورته

و الصنوبر ينمو على مشنقة

يمزج الشاعر في هذا النموذج بين تقنيتي السرد و الوصف في حديثه عن شهيد القضية الفلسطينية، و نستطيع من خلال رصد الثنائيات الضدية أن نستخرج مميزات شخصية الشهيد، باعتبار أنّ معنى و خصائص كل عنصر ينبع من طبيعة العلاقات التي فرضت اختياره و التي تشدّه إلى العناصر الأخرى و فاعليته في هذه العناصر، و تحت هذه التفاعلية يتأسس المعنى و تتكشف بنية الفكر الإنساني و للفاعلية الشعرية بما هي فاعلية رؤيوية مرتبطة بالتاريخ¹، فقد استعان الشاعر في رسم شخصيته من خلال مجموعة من العلاقات الخلافية بين شخصية الشهيد (الأنا) و شخصية الجماعة التي جسّدها الشاعر في ضمير المتكلم الجمعي(نحن)، و من بين الصور الخلافية التي شدّت انتباهنا في القصيدة:

هو الآن يرحل عَنّا / و نحن بعيدون عنه،

و ينهمر الدم منه / و ينهمر الحبر منا.

هو الآن يمضي شهيدا / و يتركنا لاجئينا

و لم يتكلم / نحن نكتب عنه بلاغا فصيحاً و شعراً حديثاً

لم يلتجئ للخيام، لم يلتجئ للموانئ / و يتركنا لاجئينا

¹ جدلية الخفاء و التجلي، دراسات بنيوية في الشعر: كمال أبو ديب، دار العلم للملايين، بيروت ط3، 1984 ص 10

بين هذه الصور الثنائية علاقات خلافية قائمة على النفي السلبي بين (الهو) و(النحن)، ساهمت في تحديد بؤرة رؤيوية تتمحور حولها القصيدة، هي رؤية محمود درويش الشعرية الجديدة، رؤية ملؤها الأمل و التفاؤل و التمرد و الثورة، رؤية الشاعر الجديد بعد عام 1956¹، رؤية يدعو من خلالها الشاعر إلى المقاومة و النضال باستنهاض الهمم، من خلال تصوير شخصية المناضل الفلسطيني الذي وهب نفسه لتحرير فلسطين في مقابل شخصية الـ (نحن) و هم اللاجئين، لذلك نجد بين هذه الصور قيمتين دلالتين واحدة إيجابية تمثل بطولات المناضل الشهيد (يسكن، يعرفها، الأخضر، الصنوبر، ينمو، تنمو، زنبقه، ماطرة، الدم، يمضي، شهيدا) و الأخرى سلبية تمثل اللاجئين بسبب عزوفهم و خوفهم من المجهول (بعيدون، حقائب، منسية، أحزاننا، الرصيف، ليس لنا، نسرق، الانتظار، الحبر، لاجئينا).

و يصوّر محمود درويش شخصية السجين في أسلوب سردي كما في النموذج الشعري التالي²:

أنا بخير يا أمي

قد صرت في العشرين

و صرت كالشباب يا أماه

أدخن التبغ، و أتكي على الجدار

اعتمد الشاعر الأسلوب السردى القائم على الحكى وهو يصوّر أيامه التي قضاها في السجن في خطاب سردي موجّه إلى الأم، و يتجلّى موقف الشاعر من الشخصية حين اتخذ منها قناعاً

¹ محمود درويش شاعر الأرض المحتلة (مرجع سابق) ص 88، 89.

² الأعمال الأولى 1 (أوراق الزيتون) ص 43.

ليبتّ من خلالها أفكاره و آراءه باستخدام ضمير المتكلم، و هذا حين يحس الشاعر أنّ صلته بها قد بلغت حدّ الامتزاج و الاتحاد بها، لدرجة يصبح فيها الشاعر و الشخصية كيانا جديدا لا يمثّل الشاعر و لا الشخصية بل كليهما معا¹، فالسارد ماهو إلا قناع استعاره الشاعر من أحد السجناء الفلسطينيين المنفيين، لإيصال رسالته إلى المتلقي، تصوّر معاناته و آلامه، أين ينصهر الشاعر و الذات المتحدثّة و كأنّهما شخصية واحدة، فالمؤلف حين يتكلّم من خلال أثره الأدبي يفعل ذلك عن طريق شخصية مختلفة ليست سوى مظهر من مظاهر شخصيته الكاملة²، و بما أنّ محمود درويش كان منفيا و سجيناً فيما مضى، فقد وجد في السجين شخصيته المقتّعة.

و يقتبس الشاعر قناعه من المنفى كما في قصيدة (نهار الثلاثاء و الجو صافٍ)³:

نهار الثلاثاء، و الجو صافٍ، أسيرُ

على شارع جانبيّ مغطّى بسقف من

الكستناء ... أسير خفيفاً كأنّي

تبخرتُ من جسدي

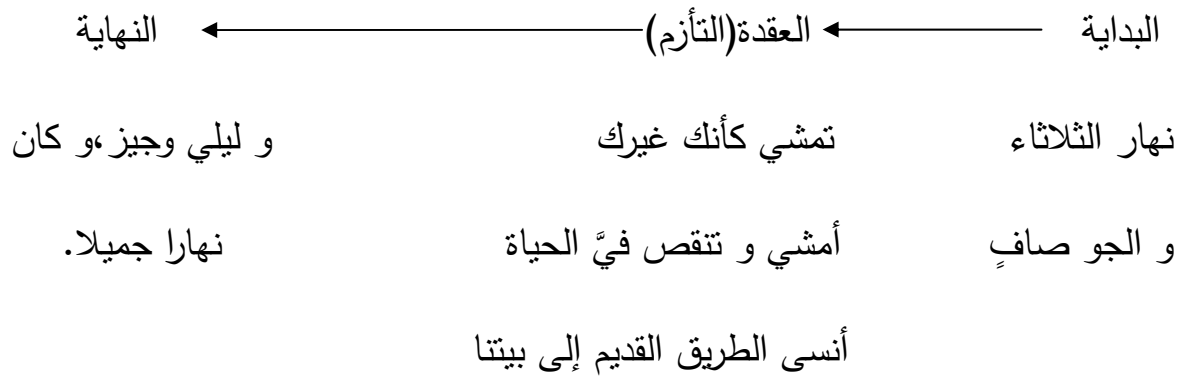
يتخيّل الشاعر شخصية المنفى ليتقنّع بقناعها تاركاً لها صوته السري و هو يصف الحالة التي يكون فيها الشخص في المنفى، محاولاً طرح قضية المنفى التي أثقلت كاهل كلّ فلسطيني،

¹ أنظر استدعاء الشخصيات التراثية في الشعر العربي المعاصر (مرجع سابق) ص 209.

² معجم المصطلحات العربية في اللغة و الأدب (مرجع سابق) ص 297.

³ الأعمال الجديدة الكاملة 2 (كزهر اللوز أو أبعد) ص 255

فالشخصية المقنعة قد تكون من صنع مخيلة الشاعر يختفي وراءها لطرح قضايا مصيرية¹،
و قد استطاع الشاعر أن يطرح قضيته في شكل سردي قريب من البناء القصصي، قائم على
جملة من الأحداث التي تمرّ بها الذات الساردة و هي تسير على الشارع الجانبي نهار يوم
الثلاثاء لتنتهي أحداث القصة بمجيئ الليل و نزول ستارة نهار الثلاثاء، و بذلك يضعنا الشاعر
أمام قصة لها بداية و نهاية، حيث تبدأ الذات المتحدثة نهارها بجملة من الأحداث و الصور
و الذكريات الأليمة، التي تتلاشي مع مجيئ الليل، أين يُظهر الشاعر شخصيته متفائلة رغم ما
مرّت به من آلام (إذا لم يغنّ الكناري يا صاحبي لك/ عَنّْ له أنت) :



كما تتعالق شخصية الجندي مع شخصيات محمود درويش الحكائية، بل نجده يقيم

قصائد بأكملها على هذه الشخصية و هو ما نلاحظه في قصيدته (جندي يحلم بالزنابق)²:

..قال لي - إنّ الوطن

أن أحتسي قهوة أُمي

أن أعود في المساء..

¹ البنية الدرامية في شعر نزار قباني (مرجع سابق) ص 100.

² الأعمال الأولى 1 (آخر الليل) ص 203

سألته: و الأرض؟

قال: لا أعرفها

و لا أحسّ أنها جلدي و نبضي

مثلما يُقال في القصائد

و فجأة رأيتها

كما أرى الحانوت .. و الشارع .. و الجرائد

سألته: تحبّها

أجاب: حبي نزهة قصيرة

أو كأس خمر .. أو مغامرة

- من أجلها تموت؟

- كلاّ

استعان الشاعر بتقنية الحوار الخارجي لرسم شخصيته الرئيسية و هي (الجندي)، تاركا لشخصيته إطلاق ملفوظاتها و التعبير عن أفكارها دون وسيط سردي¹، ما ساهم في استجلاء البعد النفسي للعدو الحالم بوطن لا ينتمي إليه، أمّا حبّ الأرض فمشاعر غير موجودة، لأنّ همّه الوحيد أن يجد موطنًا يهرب إليه من العدم:

" قد علموني أن أحبّ حبّها / و لم أحسّ أنّ قلبها قلبي".

من خلال الحوار أيضا تتجلى شخصية الجندي الحالم بالزنابق البيضاء و بالسلام:

¹ أنظر السرد الحكائي في الشعر العربي المعاصر (مرجع سابق) ص 717.

.. دَحْن، ثمّ قال لي

كأنّه يهرب من مستنقع الدماء:

حلمتُ بالزنابق البيضاء

بغصن زيتون ..

بطائر يعانق الصباح

يحتوي المقطع على كلمات دلالية إيجابية، فالهرب من مستنقع الدماء و الحلم بالزنابق البيضاء و طائر يعانق الصباح، كلها تكشف رغبة الجندي في إيقاف الحرب، كما تكشف الصراع المرير الذي بداخله، و بذلك استطاع الشاعر من خلال الحوار الذي أدّاه مع الجندي أن يكشف التناقض الذي يعيشه هذا الأخير، إذ من خلال حلم الجندي تتبدّى ثنائية: الحرب/السلم، فما يهم الجندي هو أن يحتسي قهوة أمه، و أن يعود في المساء و يحلم بغصن زيتون. و باكتشاف التركيب الضدي تتحول الصور الشعرية من ظاهرة وحيدة البعد تقرّر معنى ما إلى بنية معقدة ضدية¹ قائمة على تعدّد المشاعر و الأحاسيس للشخصية الواحدة، فمشاعر الجندي تتأرجح بين الحرب و القتل من جهة، و العيش بسلام من جهة أخرى، أين يقرّر في الأخير الرحيل و العيش بسلام:

حين ملأت كأسه سألته

مماحكا: ترحل .. و الوطن؟

أجاب: دعني ..

¹ جدلية الخفاء و التجلي (مرجع سابق) ص 10

إنني أحلم بالزنايق البيضاء

بشارع مغرّد و منزل مضاء

أريد قلبا طيبا، لا حشو بندقية

أريد يوما مشمسا، لا لحظة انتصار

مجنونة .. فاشية

أريد طفلا باسماء يضحك للنهار،

لا قطعة في الآلة الحربية

جئت لأحيا مطلع الشمس

لا مغربها

شحن الشاعر حوار الجندي بجملة من الصور القائمة على علاقات خلافية بين النفي
و الإيجاب، تتأكد من خلالها ثنائية (أريد/ لا أريد) ما يؤكد الصراع المرير الذي يعيشه الجندي
بين (قلب طيب/حشو بندقية)، (يوما مشمسا/ لحظة انتصار مجنونة)، (طفلا باسماء/قطعة في
الآلة الحربية)، (مطلع الشمس/ مغربها).

هكذا استطاع الشاعر أن يوضّح لنا موقف الجندي من الحرب، فهو كالفلسطيني رافض لما
يحصل و يحس أنّ ما يقوم به ظلم في حق أبناء الأرض.

و حين يقدّم لنا الشاعر إحدى شخصياته الحكائية فإنّه يصوّرها أحيانا تصويرا مباشرا
و أحيانا أخرى تصويرا غير مباشر و الأمثلة على ذلك كثيرة، نذكر على سبيل المثال النموذج
الشعري التالي¹:

هو هادئٌ، و أنا كذلك

يحتسي شاياً بليمون،

و أشربُ قهوةً،

هذا هو الشيء المغايرُ بيننا.

هو يرتدي، مثلي، قميصا واسعا و مخطّطاً

و أنا أطلعُ، مثله، صُحُف المساء

يعتمد الشاعر في القصيدة السرد المتزامن للحظة وقوع الحدث، و هو يحكي جملة من
الأحداث، و يهيمن المشهد على هذا النوع من الحكي، من خلال إدراج حكاية مفصّلة²، حيث
يقوم السارد بوصف دقيق لمشهد داخل مقهى، بطلاه الذات الساردة و شخصية أخرى منذ
دخولهما المقهى حتى خروجهما، لكنّ الشاعر ترك فجوة أمام القارى، حين صوّر الشخصية
تصويرا مبهما، فنحن لا نعرف عنها شيئا بل نراها بعين الذات الساردة، هذه الذات التي تتساوى
مع الشخصية من حيث المعلومات (الرؤية مع)³ فلا تعرف عنها سوى الأشياء الظاهرة،

¹ الأعمال الجديدة الكاملة¹(لا تعتذر عما فعلت) ص 91.

² خطاب الحكاية (مرجع سابق) ص181.

³ المرجع نفسه ص 201.

و بذلك ساهم التصوير المباشر للشخصية في تشويق القارئ، إذ من صفاته تقديم بعض الحقائق للقارئ و ترك له فرصة الوصول إلى النتائج بما يتعلق بخواص الشخصية¹.

كما تحتل شخصية الأم مكانة هامة في شعر محمود درويش، و تنتوِّع بين أمّه الحقيقية (حورية) و الأم الثانية (الأرض)، استمع إليه يقول في هذا المقطع الذي يجسّد فيه ملامح الأم من قصيدته (إلى أمي)²:

أحنّ إلى خبز أمي

و قهوة أمي

و لمسة أمي..

يستعرض الشاعر ذكريات أمّه عن طريق سرد وقائع الحياة اليومية أو ما يسمّى نثر الحياة، من خلال انفتاح الشعري على اليومي و العابر و الألم الشخصي³، مستعينا بضمير المتكلم و هو يستذكر علاقته بأمّه من خلال سرد تفاصيل حياتها و هي تقوم بالأعمال المنزلية (خبز أمي، لمسة أمي، الطفولة، دمع أمي، حبل غسيل)، و بطغيان ضمير المتكلم تبدو الأم و كأنها غائبة لتحضر بقوة حين استحضرها الشاعر عن طريق ضمير المخاطب:

ضعيني، إذا ما رجعتُ

وقودا بتتور نارك..

¹ الدراما بين النظرية و التطبيق: حسين رامز، نقلا عن : البنية الدرامية في شعر نزار قباني (مرجع سابق) ص82.

² الأعمال الأولى01(عاشق من فلسطين) ص 106.

³ محمود درويش الغريب يقع على نفسه "قراءة في أعماله الجديدة": عبده وازن، رياض الريس للنشر و التوزيع، بيروت ط1، 2006 ص 26.

و حبل غسيل على سطح دارك

لأني فقدتُ الوقوفَ

بدون صلاة نهارك

هرمتُ، فردّي نجوم الطفولة

حتى أشارك

صغار العصفير

درب الرجوع ..

لعشّ انتظارك!

يمتزج ضمير المخاطب و الصور الموحية للتعبير عن الحنان و التمسك بالأرض (درب الرجوع .. / لعشّ انتظارك!)، إذ ليست الأم تلك المرأة الحنون على طفلها بل و كذلك هي الأرض و الوطن و الانتماء و الهوية، و هو ما يتأكد أكثر من خلال الإيقاع الداخلي الذي يحدثه صوت الروي (نارك، دارك، نهارك، انتظارك)، و نلاحظ أنّ أغلب الكلمات التي تعود إلى الأم (الأرض)، هي كلمات دلالية توحى إلى التمسك بالأرض.

يمكن تمثيل الشخصية الحكائية في شعر محمود درويش في الجدول التالي:

عنوان القصيدة	الشخصية	نوعها	الرمز و الدلالة
أحمد الزعتر	أحمد العربي	نضالية	مذبحة تل الزعتر، الحصار...
أتذكّر السياب	السياب	شاعر	التضامن مع الشعوب المظلومة
في انتظار	ابن عوليس	أسطورية	العودة، التمسك بالأرض

العائدين			
الجدارية	جلجامش، أنكيكو	أسطورية	الترحال و السفر بحثا عن الاستقرار
أوديب	أوديب	تراجيدية	الخطيئة، الصراع بسبب المعرفة المرة
أنا يوسف يا أبي	يوسف	دينية	الظلم، تخلي الشعوب عن مساندة فلسطين
إلهي لماذا تخليت عني؟	مريم	دينية	الأرض، اغتصاب الأرض الفلسطينية
قناع ... لمجنون ليلي	قيس	شاعر	الغربة، الابتعاد عن الديار بسبب الاحتلال
الجدارية	شهيد، مناضل	نضالية	بعث المقاومة، التحرر، استنهاض الهمم
عائد إلى يافا	شهيد، مناضل	نضالية	المقاومة، الثورة، البطولات
رسالة من المنفى	السجين	نضالية	المعاناة، المنفى الأليم
نهار الثلاثاء و الجو صاف	المنفي	منفيّة	المعاناة بعيدا عن الديار
جندي يحلم بالزنابق	الجندي	جنديّة	التناقض بين الحرب و السلم
إلى أمّي	الأم	عائلية	التمسك بالأرض لأنها مصدر العطاء

استعرضنا بعض ملامح الشخصية الحكائية في خطاب محمود درويش الشعري، و هي تتنوع بين الشخصية المقتبسة من الواقع و من الأساطير و من الديانات، لكن أغلبها ترمز إلى المقاومة والحصار من أجل تحرير الأرض الفلسطينية، و بذلك استطاع الشاعر أن يمزج بين الأسلوبين السردى (الحكائي) و الشعري (الغنائي) لإيصال رؤاه في الحياة و هي رؤى تحررية نابعة من الوضع الذي يعيشه الفلسطينيون في الأرض المحتلة.

2- الأصوات الساردة في القصيدة السردية:

يعتبر السارد من أهمّ أركان العملية السردية، بل و يعتبر مكوّنًا هامًا باعتباره أوّل عناصر بناء السرد الحكائي أو القصصي، سواء كان السارد خارج المادة الحكائية أو واحداً من الشخصيات الحكائية، و عادة ما يكون السارد أو الراوي في القصيدة الحكائية مضطّلعاً دائماً بالسرد و بالمحرك الأساسي للحدث و الشخصية أثناء عملية القص، و قد يتعدّد الساردون كما يتعدّد المسرود لهم أيضاً في العمل السردى الواحد¹، لذلك حدّد جيرار جينيت أربعة أنواع من الساردين أو الرواة نلخصها فيما يلي²:

" في علاقته بما يروي يمكن أن نلحظ نوعين من الرواة:

أ- راوٍ يحلّل الأحداث من الداخل.

ب- راوٍ يراقب الأحداث من الخارج.

على أن الراوي الذي يحلّل الأحداث من الداخل هو واحد من اثنين:

¹ المصطلح السردى (مرجع سابق) ص 158.

² تقنيات السرد الروائي (مرجع سابق) ص 137.138.

1-بطل يروي قصته بضمير ال أنا، و هو بهذا المعنى راوٍ حاضر.

2-راوٍ يعرف كل شيء، إنه راوٍ كلّي المعرفة رغم أنّه راوٍ غير حاضر مثل هذا الذي يروي،

يسقط المسافة بينه و بين الأحداث.

أما الراوي الذي يراقب الأحداث من الخارج فهو واحد من اثنين:

1-راوٍ شاهد و هو بهذا المعنى حاضر لكنه لا يتدخّل.

2-راوٍ يروي و لا يحلّل، إنه ينقل، لكن بواسطة، و هو بهذا المعنى غير حاضر، لكنه يسقط

المسافة بينه و بين الأحداث."

أ-الشاعر/ السارد المشارك (ضمير المتكلم):

يلجأ محمود درويش في العديد من قصائده إلى توظيف الضمائر المتنوعة بين متكلم

و مخاطب و غائب، أمّا بالنسبة لضمير المتكلم فيظهر بشكل مكثّف في قصائده، و تكمن

أهميته في كونه خاصية اللغة الشعرية بامتياز حسب ما أشارت إلى ذلك يمى العيد، فهو

يقرب التعبير من النطق، و يومئ إلى مباشرته، و إن كان يلجأ في الصياغة إلى ما يجعله

مباشراً¹، أي أنّ السارد بضمير المتكلم يكون فيه الراوي و الشخصية شخصاً واحداً لأنّ السارد

الذي يعتمد على ضمير المتكلم هو عادة ذلك البطل الذي يسرد ما وقع له في زمن مضى

¹ في القول الشعري: يمى العيد، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء ط1/1987. ص 14

مستعينا بالزمن الحاضر¹، من أمثلة ذلك نستعرض النموذج الشعري التالي من قصيدة (أبعد من التماهي)²:

أجلسُ أمام التلفزيون، إذ ليس في وسعي
أن أفعل شيئاً آخر. هناك، أمام التلفزيون،
أعثرُ على عواطفِي، و أرى ما يحدث بي و لي.
الدخان يتصاعد منِّي. و أمدُّ يدي المقطوعة
لأمسك بأعضائي المبعثرة من جُسومٍ عديدة،
فلا أجدها و لا أهرب منها من فرط جاذبية
الآلم. أنا المحاصرُ من البرِّ و الجوِّ و البحر
و اللغة. أقلعتُ آخرَ طائرةٍ من مطار بيروت
ووضعتني أمام التلفزيون، لأشاهد بقية موتي
مع ملايين المشاهدين

جعلتنا الشخصية الساردة نعيش جوا رهيبا و هي تسرد لحظات ترقُّب موتها، مصوِّرة حالة شعورية عميقة، إنه الآلم النفسي و مرارته الذي تشعر به بسبب التصعيد الصهيوني، مستعينة بضمير السرد الاستنباطي الذي هو ضمير المناجاة³ حيث يجعلنا السارد نشاركه معاناته

¹ تقنيات السرد الروائي (مرجع سابق) ص144.

² الأعمال الجديدة الكاملة2(أثر الفراشة) ص549.

³ السرد الحكائي في الشعر العربي المعاصر (مرجع سابق) ص 663.

و مناجاته التي يترجمها صوت الأنا في الضمير المتكلم (ي) الذي يحمل في معناه العام صوت و معاناة الضمير الجمعي¹:

وحدي أدافع عن جدار ليس لي

وحدي أدافع عن هواء ليس لي

وحدي على سطح المدينة واقف..

أيوب مات، و ماتت العنقاء و انصرف الصباحة

وحدي. أراود نفسي التكلّي فتأبى أن تساعدني على نفسي

ابتدأ الشاعر المقطع بجمل اسمية مسندة إلى ضمير المتكلم المقترن بكلمة (وحدي) التي تتكرر في هذا المقطع بشكل ملفت للانتباه، لتصبح لازمة إيقاعية و دلالية لا تعبّر عن صوت الأنا بقدر ما تمثّل صوت الجماعة، و هو ما يؤكّده محمود درويش قائلاً: "يشرفني أن ينظر إلى صوتي الشخصي و كأنّه أكثر من صوت، أو أنّ "أناي" الشعرية لا تمثّل ذاتي فقط و إنما الذات الجماعية أيضاً"²، فالشاعر و إن تحدّث بصوته فهو يقصد الضمير الجمعي تعبيراً عن معاناة الذات الجماعية، و من خلال الفعل المضارع (أدافع) تظهر رؤيا الشاعر المشبّعة بمفهوم الالتزام و الثورة و النضال. كما أنّ سيادة ضمير المتكلم و نبذة الخطاب التي تحلّ محلّ الحوار هو ما جعل من الشاعر ذاتاً متكلمة و مخاطبة في آن معاً، و قد بنى الشاعر رؤياه الذاتية عبر صوته المفرد الذي يعبر عن الذات الجماعية، ما يؤكّد الغنائية المفرطة المليئة بكلّ

¹ الأعمال الأولى 2 (مديح الظل العالي) ص 342.

² محمود درويش الغريب يقع على نفسه (مرجع سابق) ص 70.

معاني اليأس و الحزن أحيانا و الثورة و النضال أحيانا أخرى. ثم إنَّ تكثيف توظيفه ياء المتكلم في(وحدى) يبرز النزوع التعبيري البوحي الذي من خلاله يبوح الشاعر عن مشاعره الحزينة إضافة إلى الهيام الحلمي¹.

و من سمات الأنا الساردة المشاركة حوارها الديالوجي مع مختلف الشخصيات الحكائية، و في هذا النوع من السارد يبرز دور ضمير المتكلم ليتساوى فيه السارد و الشخصية الرئيسية، أين يعتمد السارد إلى إبراز الذات و جعلها محور اهتمامه السردى²، هو السارد الذي يُصطَلَح على تسميته الرؤية مع أو الرؤية المصاحبة³، و فيه يكون السارد و الشخصية شخصا واحدا. و الأمثلة على ذلك عديدة و متنوعة نذكر على سبيل المثال المقطع التالي من قصيدة(أنا يوسف ياأبي)، التي انتقل فيها (يوسف) من شخصية حكاية إلى شخصية ساردة تحكي عن ذاتها⁴:

أنا يوسف يا أبي. يا أبي، إخوتي لا يحبونني، لا يريدونني

و هم حطموا لعبي يا أبي...

فماذا صنعت لهم يا أبي؟

ركّز الشاعر في قصيدته على شخصية(يوسف) و منحها عملية السرد الذاتي، دون أن يترك لشخصياته الحديث، مثل هذا النوع من السارد هو سارد ظاهر يقوم بعرض مشاعره و اعتقاداته

¹ للإفادة أنظر خصوصية الرؤيا و التشكيل في شعر محمود درويش (مرجع سابق) ص146، ص148

² السرد الحكائي في الشعر العربي المعاصر (مرجع سابق) ص 660.

³ خطاب الحكاية (مرجع سابق) ص 201.

⁴ الأعمال الأولى3(ورد أقل) ص159

و أحكامه مع إضفاء الظلال على الوقائع¹، و هو ما يتجسد من خلال عنوان القصيدة (أنا يوسف يا أبي)، لذلك راح يستعرض جملة من الوقائع التي كان إخوته طرفا فيها، فهي حاضرة دون أن تتدخل سرديا، كذلك الأمر بالنسبة للأب الذي كان مجرد شخصية مستمعة، لذلك يطغى على القصيدة ضمير المتكلم سواء جاء منفصلا (أنا)، أو عن طريق الضمير المتصل (يا المتكلم). كما أنّ السارد في هذا المقطع جاء متساويا مع الشخصية من حيث المعلومات، فلا نتعرف من خلاله على نوايا و أفكار الآخرين²، لذلك تبدو الشخصية الساردة لا تعرف شيئا إلا الأمور الظاهرة، و هو ما يترجمه توظيف أسلوب الاستفهام الذي يتكرر في القصيدة (فماذا صنعت لهم يا أبي؟).

حتى و إن اعتمد الشاعر ضمير المتكلم الفردي فهو يقصد به الضمير الجمعي باعتباره يمثل صوت الجماعة معبرا عن آلامهم و آمالهم، لذلك نجده يزواج بين ضمير المتكلم الفردي و ضمير المتكلم الجمعي، الذي نجد له حضورا مكثفا في قصيدته (مديح الظل العالي)³:

وحدنا نُصغي إلى رعد الحجارة، هيروشيما

وحدنا نُصغي لما في الروح من عبثٍ و من جدوى

و أمريكا على الأسوار تهدي كل طفل لعبةً للموتِ عنقوديّةً

يا هيروشيما العاشقِ العربيّ أمريكا هي الطاعون، و الطاعونُ

أمريكا

¹ المصطلح السردي (مرجع سابق) ص 225

² الشعرية (مرجع سابق) ص 82.

³ الأعمال الأولى 2 (مديح الظل العالي) ص 359.360.

نعسنا. أيقظتنا الطائرات و صوت أمريكا

و أمريكا لأمريكا

و هذا الأفق اسمنت لوحش الجو.

نفتح علبه السردين، تقصفها المدافع

نحتمي بستارة الشباك. تهتز البناية. تقفر الأبواب. أمريكا

وراء الباب أمريكا

و نمشي في الشوارع باحثين عن السلامة،

من سيدفننا إذا متنا؟

عرايا نحن، لا أفق يغطينا و لا قبر يوارينا

و يا . يا يوم بيروت المكسر في الظهيرة

عجل قليلا

عجل لنعرف أين صرختنا الأخيرة.

نلاحظ في هذا المقطع اتصال ضمير المتكلمين أو الجماعة من خلال الاسم(وحدنا) الذي

يتكرر مرتين، ليتفجر المعنى الدلالي لهذا الضمير و من خلاله يشرح لنا الشاعر معاناة

الشعبين الفلسطيني واللبناني، و شعورهما بالوحدة و هما يتعرضان لأبشع طرق التنكيل

و التهيب ليل نهار. و حين نردّ البنية إلى المستوى المثالي يمكن أن تظهر لنا الضمائر

المستترة التي تدعم الضمير الظاهر في(وحدنا) و هي(نصغي، نفتح، سيدفننا، متنا، يغطينا،

نعرف، صرختنا).

يقع ضمير المتكلم (الجمعي) في السطر الأول و الثاني بين طرفين (الوحدة و نصغي)، أين يعلن الشاعر عن الموقف المأساوي الذي يعيشه الفلسطيني و اللبناني في غياب أيّ دعم، وهو ما يحصرهم في إطار الانفراد الذي يزيد من صعوبة مواجهة المحتل الإرهابي بكل مواصفاته الهمجية و الوحشية،(تهدي كل طفل لعبة للموت عنقودية)، فالشاعر من خلال هذا السطر يعلن عن المواجهة غير المتكافئة، أمريكا من جهة و إسرائيل من جهة أخرى ضدّ الشعب الفلسطيني.

إنّ إكثار الشاعر من استعمال الضمير الجمعي سواء من خلال توظيفه للضمير المنفصل(نحن) أو المتّصل بالأفعال و الأسماء(نا)، لكي يثبت التحامه مع الجماعة، كما استعان بالزمن الحاضر أثناء عرض السيرة الجماعية، فالسيرة تنتسب إلى الحاضر لا إلى الماضي لأنّ الحاضر يشكّل وعي كاتبها فيفرض عليه أعرافا لا يستطيع تجاوزها¹، كما يلجأ الشاعر إلى اعتماد السرد الذاتي لتأكيد فكرة و إثبات موقف، و هو سرد يحضر فيه السارد كشخصية في الحكاية، و تتغلّب عليه الأنا الساردة بضمير المتكلم و هي ذاتها الشخصية الحكائية التي تقوم بدور السارد للمواقف و الأحداث التي هي طرف فيها لتتحول إلى ساردة من الدرجة الثانية بعد المؤلف²، أين تتوالى الأفعال في الزمن الماضي مثلما يُفترض أنها وقعت، و هو ما توضّحه الأسطر الشعرية التالية³:

أوصدتُ الباب و وضعتُ المفتاح في جيبي.

¹ مرايا نرسييس (مرجع سابق) ص144.

² قاموس السرديات (مرجع سابق) ص:24، 31، 29.

³ الأعمال الجديدة الكاملة2(أثر الفراشة) ص 685.

أغلقت النوافذ و أسدلت الستائر. مسحتُ

الغبار عن المرآة و المنضدة و نظارتي، و شذبتُ

زهور المزهرية، و اخترتُ ليليات شوبان،

و نزعْتُ سلك الهاتف لئلا تخرجني صديقتي

بسؤال عما أفعل الليلة. فكيف أقول لها

إنني على موعد سري مع نفسي؟ هجستُ

بأنّ الليل، كالعالم، لم يعد مكاناً آمناً ...

و انتظرتُ بلا قلق مواعيدي. صبيتُ نبيذاً

أحمر في كأسين. و فكرتُ بلا تركيز في ما

سأقول لزائرتي

تتداعى العملية السردية في القصيدة بشكل يبدو فيها السارد المشارك متحكماً في تتابع الأحداث المسرودة، و قد اكتفت هذه الأنا بحديثها المنفرد ما جعلها تتحكم في رسم الكيفية التي يكون بها الخطاب السردى الشعري، بينما سخّرت الشخصية الثانوية (الصديقة) لتثير جوانب الشخصية الرئيسية في النص¹، فجاءت الأفعال مقترنة مع بعضها من حيث التتابع الزمني و تتعلّق مباشرة بالشخصية الرئيسية الساردة، و بالرغم من أنّ الأنا الساردة جاءت بضمير المتكلم الفردي إلا أنها تمثل صوت الجماعة، حتى لا يسقط الشاعر في تبعيّة السرد الذاتي، باعتباره يحمل همّ شعب بكامله و أنّه جزء لا يتجزأ من كيان شعبه، و بذلك يتنوّع السارد بضمير

¹ السرد الحكائي في الشعر العربي المعاصر (مرجع سابق) ص 674.

المتكلم بين الفردي و الجمعي في القصيدة السردية الدرويشية، تارة يتّصل بحضور الذات مباشرة، و تارة أخرى يتّصل من خلال توحدّه بالآخر.

يبدو الشاعر وكأنّه يسرد سيرته الذاتية لكنه في حقيقة الأمر يوهمنا بذلك، و إنّ لجوء السارد إلى استخدام تقنية السارد بضمير المتكلم أو الأنا إنما " ليتمكّن من ممارسة لعبة فنية تخوّله الحضور و تسمح له، بالتالي، التدخل و التحليل بشكل يولد وهم الإقناع"¹. و بذلك يتساوى السارد المشارك مع الشخصية الحكائية و قد يكون الشخصية المركزية و الرئيسية، ليس من أجل استعراض سيرة ما و إنما لتأكيد التلاحم بينها و بين الضمير الجمعي.

ب- السارد بضمير المخاطب:

يتنوّع ضمير المخاطب في شعر محمود درويش، و عادة ما يكون السارد عبر هذا الضمير شخصا محايدا و إن كان مشاركا في الحدث، لكنه يبقى محتفظا بهويته السردية "لأنّ الراوي حينها لابدّ أن يوجّه خطابه للشخصية المستدعاة. و غالبا ما تكون تلك الشخصية واحدة لا أكثر، و غير فاعلة، و ذلك لتبرز العلائق و الدلالات المتعلقة بالحدث"².

و يشكّل ضمير المخاطب في خطاب محمود درويش الشعري، نسبة عالية مقارنة بنسبة الضمائر الأخرى، فهو الضمير الذي يتوجّه من خلاله درويش بخطاباته المتعددة لمختلف

¹ تقنيات السرد الروائي (مرجع سابق) ص144

² السرد الحكائي في الشعر العربي المعاصر (مرجع سابق) ص 688.

المتلقين، يتقدّمهم ضمير الشعب الفلسطيني داعياً إياه إلى الصمود و المقاومة و استنهاض
الهمم، نجد هذا الضمير متجسداً في (الكاف) كما في قصيدة مديح الظل العالي¹:

حاصر حصارك.. لا مفرّ

سقطت ذراعك فالتقطها

و اضرب عدوك.. لا مفرّ

و سقطت قرك فالتقطني

و اضرب عدوك بي.. فأنت الآن حرّ حرّ

و حرّ..

قتلاك، أو جرحاك فيك ذخيرة

فاضرب بها. اضرب عدوك.. لا مفرّ

يستعين الشاعر في هذه الأسطر بسبعة ضمائر مستترة تعود على الفاعل (أنتم) و هما
(الشعبان الفلسطيني و اللبناني) أثناء تعرّض بيروت للحصار الإسرائيلي. نلاحظ هذه الضمائر
من خلال أفعال الأمر (حاصر، التقطها، اضرب) أربع مرات، التقطني، و ما يلفت انتباهنا أنّ
معظم هذه الأفعال وردت استئنافاً بعد أداة عطف كما في (فاضرب بها. . عدوك)، حيث
ابتدأت جملة الأمر بحرف استئناف (الفاء) + فعل أمر + شبه جملة + مفعول به. و إنّ استئناف
الشاعر فعل الأمر بالفاء من أجل أن يترك زمناً للمتلقى بعد إرسال الخبر الأول، و كأنّ
الشاعر يثير انفعال الشعب الفلسطيني من أجل أن ينمّي فيه روح المقاومة التي راح ضحيتها

¹ الأعمال الأولى 2 (مديح الظل العالي) ص 331.

العديد من القتلى و الجرحى، و بذلك تحضر (الأنا) بشكل مكثف دلالياً إلى جانب ضمير المخاطب، ذلك أنّ توجيه الخطاب إلى الآخر يقتضي حضور الأنا الساردة و الهو في الوقت ذاته¹.

ضمير المخاطب عند محمود درويش هو أيضاً ضمير الأرض، كما نلاحظ في قصيدة (أنا آت إلى ظلّ عينيك)²:

أنا آت إلى ظلّ عينيك .. آت

من خيام الزمان البعيد، و من لمعان السلاسل

...

أنت بيتي و منفاي .. أنت

أنت أرضي التي دمرتني

أنت أرضي التي حولتني سماء..

أنا آت إلى ظلّ عينيك.. آت

من غبار الأكاذيب.. آت

من قشور الأساطير آت

أنت لي.. أنت حزني و أنت الفرح

أنت جرحي و قوس قزح

¹ السرد الحكائي (مرجع سابق) ص 691.

² الأعمال الأولى1 (حبيبتني تنهض من نومها) ص338

أنت قيدي و حرיתי

أنت طيني و أسطورتني

أنت لي.. أنت لي.. بجراحك

كل جرح حقيقه!.

أنت لي.. أنت لي.. بنواحك

كل صوت حقيقه.

يتلاحم ضميرا المخاطب و الأنا الساردة ليصبح فيها السارد حاضرا بكيانه في الأحداث و في الخطاب الموجّه إلى الضمير (أنت) أي الأرض، ذلك أنّ (الأنا) أي مرسل الملفوظ و (الأنت) أي المتلقي دوما مرتبطين أشد الارتباط¹، و هو ما نلاحظه من خلال اقتران الضميرين، ضمير المتكلم المتصل (الياء) مع ضمير المخاطب (أنت): (أنت : بيتي، منفاي، أرضي، دمررتني، حولتني، لي، حزني، جرحي، قيدي، حرיתי، طيني، أسطورتني، شمسي، ليلي، موتي، حياتي)، فالشاعر يقرن ضمير المتكلم (أنا، ي) الذي يمثّل صوت الشعب الفلسطيني مع الضمير أنت الذي يمثّل الأرض الفلسطينية، ليؤكد رؤيته النضالية بحتمية التمسك بالأرض رغم كل الصعاب.

ضمير المخاطب عند درويش هو أيضا ضمير العدو، الجندي، المقاتل، يقول مخاطبا قاتلا من قصيدة (حالة حصار)²:

¹ الشعرية (مرجع سابق) ص 58

² الأعمال الجديدة الكاملة 1 (حالة حصار) ص 198.

(إلى قائل آخر:) لو تركت الجنين

ثلاثين يوما، إذا لتغيرت الاحتمالات:

قد ينتهي الاحتلال و لا يتذكّر ذاك

الرضيع زمان الحصار،

فيكبر طفلا معافى، و يصبح شابا

و يدرس في معهد واحد مع إحدى بناتك

تاريخ آسيا القديم

و قد يقعان معا في شباك الغرام

و قد ينبجان ابنة (و تكون يهودية بالولادة)

ماذا فعلت إذا؟

صارت ابنتك الآن أرملة

و الحفيدة صارت يتيمة؟ فماذا فعلت بأسرتك الشاردة

و كيف أصبت ثلاث حمامات بالطلقة الواحدة؟

أراد الشاعر من خلال جملة (إلى قائل آخر)، أن يحدّد متلقي خطابه معتمدا الجملة الشرطية

(لو تأملت وجه الضحية/ و فكرت، كنت تذكرت أمك في غرفة/ الغاز)، كما جاءت جملة

الشعرية أقرب إلى النثر منها إلى الشعر، أين اعتمد فيها أسلوب البناء السردى الذي يضم

عناصر سردية في قصيدة النثر كالحديث المتطور المتنامي الذي ينتهي في موقف ما¹، فقد استعرض الشاعر حدث ولادة ابن الفلسطيني ليكبر و يتعرّف على ابنة القاتل، يتزوجان و يرزقان بمولود، و فجأة تصبح الزوجة أرملة و الرضيعة يتيمّة بسبب طلاق واحدة. و بذلك استطاع الشاعر أن يقرب الصورة للجندي المقاتل و يجعله يعيش المأساة التي يعيشها كل فرد فلسطيني، حين اعتمد على سرد أحداث سابقة ربطها بشخصية المقاتل، و بذلك استطاع الشاعر من خلال ضمير المخاطب و كذا الأسلوب السردى و النثرى أن يبرز موقفه من الحرب، و دعوته المحتل إلى إحلال السلام في الأرض الفلسطينية، لأنه يدين الأعمال التي يقوم بها الجندي المقاتل، و هو ما تجسّده الجملة الشرطية التي فتحت واقعا مغائرا، مليئا بالقيم الايجابية و هو ما تحقّقه الكلمات (ينتهي الاحتلال، يكبر، معافى، شابا، يدرس، الغرام، ينجبان)، و تكمن شعرية السرد حين رسم لنا الشاعر لوحة فنية تعبّر عن المستقبل الجميل من خلال اعتماد الأفعال المضارعة (ينتهي، يكبر، يصبح، يدرس، يقعان، ينجبان).

ج- السارد بضمير الغائب: (السارد العليم)

يتميز السارد العليم بضمير الغائب، فهو شخصية من الشخصيات الحكائية²، و يهدف إلى إبراز فاعلية المؤلف الحقيقي و كذا قدرته على صياغة و تشكيل الحدث وفق منظوره الخاص بما لديه من مرجعية³، و يسجّل السارد العليم حضورا قويا في قصيدة الحكاية التاريخية

¹ قصيدة النثر : أحمد زياد محبك ص 46.

² خطاب الحكاية (مرجع سابق) ص 199.

³ الزمن و السرد القصصي في الرواية الفلسطينية المعاصرة: أيوب محمد، نقلا عن السرد الحكائي في الشعر العربي المعاصر (مرجع سابق) ص 641.

أين " يكشف الراوي العليم عند سرده لما هو تاريخي عن ثقافة المؤلف الحقيقي/ الشاعر، و الذي في أحيان كثيرة يجعل لراويهِ دوراً إيجابياً متجاوزاً النقل و السرد إلى الوعظ و النقد و التقويم لعلمه التام بحقيقة الأحداث و شخصياتها الواقعية"¹.

و محمود درويش في أغلب قصائده نجده ساردا عليماً بكل ما يجري لأنه يصوّر بصدق ما يجري في الأرض الفلسطينية، و هو ما نلاحظه في النموذج الشعري التالي²:

و كان المغني يُغني

و يستجوبونه:

لماذا تغني؟

يردّ عليهم:

لأني أغني

و قد فتّشوا صدره

فلم يجدوا غير قلبه

و قد فتّشوا قلبه

فلم يجدوا غير شعبة

و قد فتّشوا صوته

فلم يجدوا غير حزنه

¹ الراوي و النص القصصي: كردي عبد الرحيم، نقلا عن السرد الحكائي في الشعر العربي المعاصر (مرجع سابق) ص 641.642.

² الأعمال الأولى 2 (أعراس) ص 296.

و قد فتشوا حزنه

فلم يجدوا غير سجنه

و قد فتشوا سجنه

فلم يجدوا غير أنفسهم في القيود

يستعرض الشاعر بلغة سردية جملة من الوقائع حدثت للمغني وهو في قبضة العدو، حيث استطاع أن يروي الحادثة من وجهة نظره، مثل هذا النوع من السارد يحاول أن يتدخل بطرح وجهة نظره المنبثقة من أحداث النص¹، فيبدو وكأنه خلف الأحداث يلاحظ ما يحدث للعدو الذي يصاب بخيبة أمل و هو يفتش المغني فلم يجد سوى ذلك المناضل المتمسك بوطنه، الذي صوره الشاعر بجملة من الصور الشعرية المتداعية في نسق موسيقي موحد بين ثنائيتين هما (و قد فتشوا/ فلم يجدوا).

عادة ما يكون السارد العليم في القصيدة السردية الدرويشية **شاهدا** و عليما بكل ما يجري، والسارد الشاهد هو سارد حاضر في الأحداث المسرودة لكنه لا يتدخل في تطوّر الأحداث ولا يحللها وإنما يسردها من الخارج بعيدا عن من يسرد له، فيكتفي بنقل ما تراه عيناه أو ما تسمعه أذناه²، ومحمود درويش في العديد من قصائده يسرد لنا الوقائع بصفته شاهدا على ما كان يحدث للشعب الفلسطيني، و قد يكون متساويا مع شخصياته من حيث المعلومات،

¹ السرد الحكائي في الشعر العربي المعاصر (مرجع سابق) ص643.

² تقنيات السرد الروائي (مرجع سابق) ص151.

و هو ما نلاحظه من خلال المشهد السردي التالي الذي يبدو فيه السارد طرفا في المشهد و شاهدا عليه¹:

. . . يرى موته واقفاً بيننا فيدخنُ كي يُبعدَ الموت عنا
قليلاً. يُصفرُ لحنا سريعاً و يطردُ من معطفي نحلةً، و يتابعُ: في
شهر تموزَ تذهبُ باريسُ نحو الجنوب، و قد يذهبُ القتلةُ.
يرى موته في النبذ فيهتف: سيدتي غيّرِي قَدحي. و يتابعُ:
كانوا ورائي في معرض المُلصقاتِ فأسندتُ نافذةً و استدرتُ
و صافحتُهم واحداً واحداً...
يلعبُ الموتَ، يألُفه، و يباريه. يعرفُه جيداً و يعرفُ كلَّ
مزاياه، يشرح أنواعه: طلقةٌ في الجبين فأسقط كالنسر فوق
السفوح؛

و قنبلةٌ تحت سيارتي فتطيرُ ذراعٌ إلى الشرفاتِ و تكسرُ آنية
الزهر أو شاشة التلفزيون؛
قنبلةٌ تحت طاولةٍ أو رصاصٌ على الظهرِ أو طلقةٌ تحت
حنجرتي
هكذا الموت، أبسطُ مما تظنُّ
أيوجعُ؟

¹ الأعمال الأولى2(حصار لمدائح البحر) ص 442.443.

يبدو الشاعر في هذا المقطع السردى شاهداً على ما حصل بل كان أيضاً طرفاً مشاركاً في الأحداث، مازجاً بين ضميري المتكلم و الغائب في الزمن الماضي، حيث يروي لنا بالتفصيل حادثة قتل أحد الأصدقاء بينما كانوا داخل مقهى يتسامرون. و نجد الشاعر يقترب من الحدث و يصفه بأدق تفاصيله حتى الجزئيات الدقيقة مثل آلة التسجيل، حتى لتبدو البنية تتطرق، و هو الأمر الذي يتوخاه السارد في عملياته السردية من خلال تقنية السارد الشاهد لا مجرد إقامة بنية شكلية¹، كما تظهر سلطة السارد العليم سيطرته على الحركة السردية للأحداث، ما يجعل البناء القصصي ذا عمق و تأثير². و من سمات السارد العليم أيضاً معرفته بنوايا كل الشخصيات³، فنجد أنه يعرض لنا أفكار إحدى شخصياته و فيما كانت تفكر (يرى موته واقفاً بيننا فيدخل كي يُبعد الموت عنا)، فهو لم يسرد لنا أفعالاً ظاهرة و إنما أفكاراً باطنية.

و كخلاصة، فإنّ لعبة الضمائر في شعر محمود درويش تتنوع و تتعدد بتعدد الخلفيات و الرؤى، و قد استطاع الشاعر أن يبتّ فيها رؤاه و تجاربه الشعرية و الدلالية.

3-المكان (تعبير عن الهوية الفلسطينية) في الخطاب الشعري الدرويشي:

يعتبر المكان من أهمّ المكونات السردية في القصيدة السردية و التي يعتمد عليها الشاعر لبناء خريطته الشعرية، خصوصاً حين يشحنه بدلالات متعددة، نفسية، سياسية، تاريخية و أسطورية، و من خلال هذا الفضاء المتخيّل أصبح الشاعر يتحرك من خلاله بكل حرية.

¹ تقنيات السرد الروائي (مرجع سابق) ص 153.

² السرد الحكائي في الشعر العربي المعاصر (مرجع سابق) ص 643.

³ الشعرية (مرجع سابق) ص 54.

اختلفت مصطلحات تسمية المكان من دارس إلى آخر، فحميد الحمداني يفضل مصطلح (الفضاء) و هو الحيزّ المكاني في الحكى الذي جرت فيه أحداث القصة، و أحيانا يطلق عليه اسم (الفضاء الجغرافي)¹، بينما يفضل عبد الملك مرتاض مصطلح (الحيز)، و حجّته في ذلك أنّ مصطلح (الفضاء) قاصر بالقياس إلى الحيزّ؛ لأنّ الفضاء يرتبط معناه بالخواء و الفراغ، بينما ينصرف استعمال الحيزّ إلى الوزن و الثقل و الحجم و الشكل، في حين يُخصّص مصطلح (المكان) في العمل الروائي على مفهوم الحيز الجغرافي وحده².

و خلال دراستنا سنستعمل مصطلح (المكان)، و نقصد به المكان الجغرافي، المكان/ الوطن، المكان/ الأرض.

و المتصفح لشعر محمود درويش يجد المكان يحتلّ مكانة هامّة باعتباره يرمز للهوية الفلسطينية. و الهوية هي الجوهر و الحقيقة و " هوية الشيء هي "ثوابته"، التي " تتجدد" و لا "تتغير" .. تتجلى و تفصح عن ذاتها، دون أن تخلي مكانها لنقيضها، طالما بقيت الذات على قيد الحياة.. إنها كالبصمة بالنسبة للإنسان، يتميز بها عن غيره، و تتجدد فاعليتها، و يتجلى وجهها كلما أزيلت من فوقها طوارئ الطمس و الحجب، دون أن تخلي مكانها و مكانتها لغيرها من البصمات³. الهوية هي أيضا هي هوية اللغة و التاريخ(تاريخ الأمة و تاريخ الدين الإسلامي) فهما يشكّلان رابطا و مقوما أساسيا من مقومات الهوية العربية⁴.

¹ بنية النص السردي (مرجع سابق) ص 62.

² في نظرية الرواية (مرجع سابق) ص 121.

³ مخاطر العولمة على الهوية الثقافية: محمد عمارة، نهضة مصر للطباعة و النشر و التوزيع، القاهرة، ط 1، 1999، ص6

⁴ المرجع نفسه ص 10.9.

و يعرف شريف كناعنة الهوية الفلسطينية بقوله: "إنّ الفلسطينيين اليوم قلقون على مستقبلهم ربما أكثر من أيّ شعب آخر في العالم، لأنّهم يواجهون ظروفًا تهدّد هويتهم و حتى بقاءهم الجسدي"¹، الهوية بهذا المفهوم هي هوية اللغة و الدين و التاريخ و الثقافة و السيادة، و عادة ما ترتبط الهوية بالمكان في شعر الشاعر و هو ما يدل على أنه يسعى دوماً إلى البحث عن الهوية الفلسطينية المسلوبة.

إنّ الشعب الفلسطيني شعب مسلوب الهوية الوطنية بعد تهجيرهم من موطنه الأصلي ليلتحق بالمخيّمات التي أصبحت موطنه الافتراضي أو المؤقت، لذلك تتكرّر لفظة الهوية إلى جانب المكان ليعبر بذلك الشاعر عن اللامكان الذي يعيش فيه الشعب الفلسطيني المرحّل أو اللاجئ إلى الدول المجاورة، فهو شعب دائم الترحال بسبب ما يتعرّض له من ضغوطات دينية و سياسية و جغرافية. لذلك "ارتبطت هوية الفلسطيني في أعقاب نكبة 1948 بفقدان أرضه بشكل حصري، و ما نتج عن القضية من ارتباط عضوي مع هزيمة الدول العربية التي أدخلت جيوشها ثم انسحبت، ومن ثم جعلت ضياع الأرض عنواناً للتشريد الفلسطيني"²، هذه اللاهوية و اللامكان هو ما جعل الشاعر يركّز في قصائده على موضوع الهجرة أو التهجير بالمعنى الأصح للكلمة، فكانت المخيمات هي المكان الذي سرد من خلاله الشاعر مجريات

¹ دراسات في الثقافة و التراث و الهوية: شرف كناعنة، نقلاً عن: المكان و تحولات الهوية عند محمود درويش (رسالة ماجستير): ليانة عبد الرحيم كمال عبد ربه، إشراف: د. عبد الكريم البرغوثي، جامعة بيرزيت، فلسطين 2012 ص 6.

² المكان و تحولات الهوية عند محمود درويش (مرجع سابق) ص 19.

الأحداث، ليبرهن عن الضياع الذي يعيشه الفلسطيني دائم الترحال و عن الاغتراب حتى في
وطنه و كأنه غجري¹:

وطني حقيبتني

و حقيبتني وطن الغجر

شعب يخيم في الأغاني و الدخان

شعب يفتش عن مكان

بين الشظايا والمطر

يشبه الشاعر الشعب الفلسطيني بسكان الغجر و هو ما توضحه العبارة (وطني حقيبة) كناية
عن كثرة الترحال و السفر و عدم الاستقرار و اللأمن، ما يؤكد الضياع و التمزق النفسي الذي
يعيشه الشاعر، كما ساهم المجاز اللغوي في تأكيد النفي و الاغتراب لأنّ الشعب الفلسطيني
دون مأوى أو عنوان، فهو دائم التفتيش عن مكان يأويه (شعب يفتش عن مكان)، ليجعل من
التخيم (شعب يخيم) مكانه المؤقت. و بذلك لم يخل ذكر المكان من الوصف، فالمكان
أو الحيز حسب عبد الملك مرتاض من العسير أن يرد ذكره منفصلاً عن الوصف لأنّ الوصف
هو الذي يمكّن للمكان أو الحيز التبوؤ ليتخذ مكانة امتيازية من بين مختلف العناصر السردية
الأخرى كالزمان و الشخصية و اللغة².

¹ الأعمال الأولى 2(مديح الظل العالي) ص 331.

² في نظرية الرواية (مرجع سابق) ص 122، 123.

يحمل المكان دلالات عميقة مرتبطة و نفسية و انفعالات الشاعر المتأججة، فالمكان هو الهوية الوطنية المرتبطة بالأرض و بالتحديد (القدس) التي ترمز إلى المقاومة و التضحية و التحدي¹:

في القدس، أعني داخل السور القديم،

أسير من زمن إلى زمن بلا ذكرى

تصوّبني. فإنّ الأنبياء هناك يقتسمون

تاريخ المقدّس... يصعدون إلى السماء

و يرجعون أقلّ إحباطاً و حزناً، فالمحبّة

و السلام مقدّسان و قادمان إلى المدينة.

كنت أمشي فوق مُنحَدِرٍ و أهجِسُ: كيف

يختلف الرواةُ على كلام الضوء في حَجَرٍ؟

أمن حَجَرٍ شحيحِ الضوء تتدلّع الحروبُ؟

يتساوى السارد و الشخصية من حيث المعلومات في هذا المقطع حيث يسرد لنا بصيغة الزمن

الحاضر يومه بالقدس المحتلة بلغة ملؤها الحسرة و الألم متأسفا على ما حلّ بها، و لتأكيد

معاناته يوظّف أسلوب الاستفهام الاستكاري(أمن حجر شحيح الضوء تتدلّع الحروب؟).

و المكان هو البيت، رمز للاستقرار²:

في بيت أمّي صورتي ترنو إليّ

¹ الأعمال الجديدة الكاملة1 (لا تعتذر عما فعلت) ص 52.51.

² الأعمال الجديدة الكاملة1(لا تعتذر عما فعلت) ص 27.

و لا تكفُ عن السؤال:

أأنت، يا ضيفي، أنا؟

هل كنت في العشرين من عمري،

بلا نظارةٍ طبيّةٍ،

و بلا حقائب؟

كان تُقْبُ في جدار السور يكفي

كي تعلّمك النجوم هوايةَ التحديقِ

في الأبدى ...

(ما الأبدى؟ قلتُ مخاطبا نفسي)

يعتمد الشاعر تقنية السرد و هو يصف بيت أمه، لا نقصد بالوصف هنا ذكر مختلف أجزائه و وظيفة كل جزء، و إنما تجاوز ذلك إلى إبراز الصفات الأساسية الأولية التي تكشف ارتباطه بالبيت¹، هو ارتباط معنوي و ليس جغرافي، من خلاله تستعرض الذات الساردة بعض ذكرياتها، لذا ارتبط ذكر البيت بالزمن لتأكيد هذا الارتباط (في بيت أمي صورتي ترنو إلي)، فالبيت واحد من أهم العوامل التي تدمج ذكريات و أحلام الإنسانية². و بذلك تتعمق شعرية توظيف المكان(البيت)الذي انتقل من مجرد وصف لأجزائه إلى وصف لذكرياته.

¹ جماليات المكان: غاستون باشلار، تر: غالب هلسا، المؤسسة الجامعية للدراسات و النشر و التوزيع، بيروت، لبنان، ط2،

1984، ص 35

² المرجع نفسه ص38.

محمود درويش حمل المكان أيضا دلالات ارتبطت بصبرا و شاتيلا و بيروت و العراق¹:

العراق، العراق دَم لا تُجفِّفه الشمس،

و الشمس أرملة الرب فوق العراق. يقول

القتيل العراقي للواقفين على الجسر: عِمْتَم

صباحاً، فمازلت حيا. يقولون: ما زلت

مَيِّناً يُفْتَسُّ عن قبره في نواحي الهديل

العراق، العراق ... و لَيْلُ العراق طويل.

و لا يبزغ الفجر إلا لقتلى يُصلّون نصف صلاة

اعتمد الشاعر في القصيدة الشكل الفني لقصيدة النثر التي تقوم على بناء الوحدات المتكررة²،

حيث صوّر لنا (العراق) بصور تعبيرية مختلفة تتكرر في القصيدة على شكل مقاطع قصيرة،

صوّر من خلالها ما حلّ بالعراق و كأنه يرثيها مُظهرا تعاطفه مع أهل العراق، ما أكسب

المكان دلالة قومية و إنسانية، أراد من خلالها الشاعر التأكيد على الهوية المشتركة بين

الشعبين. و ما زاد من أهمية المكان حين ربطه الشاعر بالزمن الطبيعي (الليل)، فالليل طويل

لا ينتهي بمجيء الفجر إلا للقتلى، ما جعل اللل يكتسب دلالة توحى إلى الحروب و المآسي

التي يمر بها شعب العراق.

¹ الأعمال الجديدة الكاملة 2 (أثر الفراشة) ص 713.

² قصيدة النثر: أحمد زياد محبك، مطبعة اتحاد الكتاب، العرب دمشق، 2007 ص 37.

و للمكان صلة أو علاقة وطيدة بالزمن في القصيدة السردية الدرويشية، حيث تشكّل هذه الثنائية الهوية الوطنية بكل أبعادها (الاجتماعية و السياسية و النفسية و الدينية)، و محمود درويش حين يوظّف المكان فإنه يربطه بالحدث و الزمن كما في قوله¹:

بيروت/ فجرًا:

يطلق البحر الرصاص على النوافذ. يفتح العصفور أغنيةً

مبكرة. يُطَيَّرُ جارنا رَفَّ الحمام إلى الدخان. يموت من لا

يستطيع الركض في الطرقات: قلبي قطعة من يرتقال

يابس. أهدي إلى جاري الجريدة كي يفتش عن أقاربه.

أعزّيه غدا. أمشي لأبحث عن كنوز الماء في قبو البناية.

ربط الشاعر المكان(بيروت) بزمن الفجر و بحدث الحصار الإسرائيلي على بيروت معتمدا على عنصري السرد و الوصف، هاتين الصفتين المتلازمتين في كل نص سردي²، يظهر الأسلوب السردي حين قدّم لنا الشاعر عروضاً لبعض الأفعال و الأحداث كما في(يطلق البحر الرصاص على النوافذ)،(يفتح العصفور أغنية)،(يُطَيَّرُ جارنا رَفَّ الحمام إلى الدخان)، و الوصف حين يعرض شخصياته المشاركة في الأحداث كما في (قلبي قطعة من يرتقال يابس)،(يموت من لا يستطيع الركض في الطرقات).

¹ الأعمال الأولى2(مديح الظل العالي) ص 357.

² حدود السرد: جبرار جنيث، تر: بنعيسى بوحالة، (طرائق تحليل السرد الأدبي): رولان بارت و آخرون، منشورات اتحاد كتاب المغرب، الرباط، ط1، 1992. ص 75.

4- التشكيل الزمني في القصيدة السردية الدرويشية:

يكتسي الزمن أهمية كبيرة في الخطاب الشعري الحديث و المعاصر، فهو تعبير عن عصر الشاعر و ما يتضمنه من قضايا مرتبطة بشعبه، كما يعبر عن وعي الشاعر اتجاه هذا الزمن، و الزمن حسب جيرالد برنس هو " مجموعة العلاقات الزمنية- السرعة، التتابع، البعد... إلخ، بين المواقف و المواقع المحكية و عملية الحكي الخاصة بهما، و بين الزمن و الخطاب و المسرود و العملية السردية"¹، و يتشكّل الزمن من زمنين هما زمن الحكاية (الدال) و زمن القصة أو الحكي (السرد)²، أما زمن الحكاية فهو زمن يحترم التتابع المنطقي للأحداث بينما يخرق زمن السرد هذا التتابع³، ما يجعل السارد يسرد أحداثا وقعت في الزمن الماضي عن طريق الزمن الحاضر، كما يبدو جليا في القطعة الشعرية التالية⁴:

بيروت/ ظهراً:

يستمرّ الفجرُ منذ الفجرِ.

تتكسر السماءُ على رغيْفِ الخبزِ.

ينكسر الهواء على رؤوس الناس من عبءِ الدخان و لا جديد

لدى العروبة:

بعد شهر يلتقي كلّ الملوك بكل أنواع الملوك، من العقيد

¹ المصطلح السردى (مرجع سلبق) ص 231.

² خطاب الحكاية (مرجع سابق) ص 45.

³ بنية النص السردى (مرجع سابق) ص 73.

⁴ الأعمال الأولى 2 (مديح الظل العالي) ص 358

إلى العميد، ليبحثوا خطر اليهود على وجود الله. أمّا

الآن فالأحوال هادئة تماما مثلما كانت

اعتمد الشاعر في هذه الأسطر تقنية الوصف السردى ليصوّر المكان (بيروت) أثناء الحصار الإسرائيلي من خلال الأفعال المضارعة (يستمر، تتكسر، ينكسر)، ليؤكد استمرار المعاناة، لينتقل بعدها إلى الزمن المستقبل (بعد شهر يلتقي)، ثم يعود مرّة أخرى إلى الزمن الحاضر (أما الآن)، و بذلك لم يحترم الشاعر التتابع الزمني للأحداث وفقا للتمثيل الطبيعي أو المسار الزمني (ماضي، حاضر، مستقبل) ذلك أنّ مقتضيات السرد تتطلب الخلط بين الأزمنة فتتبادل المواقع الزمنية فيما بينها فينزاح كل زمن عن دلالاته، كأن يحل الماضي محل المستقبل، أو أن يرد الحاضر مكان الماضي و هكذا¹، و بتداخل الأزمنة ينكسر المسار السردى، لتصبح القصيدة السردية الدرويشية قائمة على اللاخطية الزمنية، فهي تقوم على الزمن المتكسر، لتترجم الانكسار الذي يعيشه الشعب الفلسطيني من جهة و كذا عدم الاعتراف بأحقية الشعب الفلسطيني في الأرض²:

عندما زرته في سدوم الجديدة،

في عام ألفين و اثنين، كان

يقاوم حرب سدوم على أهل بابل

و السرطان معا،

¹ في نظرية الرواية (مرجع سابق) ص 189.

² الأعمال الجديدة الكاملة 2 (كزهر اللوز أو أبعد) ص 348.

كان كالبطل الملحمي الأخير

يدافع عن حق طروادة

في اقتسام الرواية

استرجع الشاعر زمن طروادة، زمن البطولات، ليدرج حكاية أخرى إلى جانب حكايته الأولى عن (إدوارد سعيد)، ليكسر بذلك المسار السردي القائم على الاسترجاع الزمني الخارجي¹ من خلال تنافسه مع ملحمة طروادة، أراد من خلالها أن يستنهض الهمم و يدعو إلى الدفاع عن الأرض الفلسطينية، لذلك جاء المعجم الدلالي مليء بالكلمات الدالة على الثورة و النضال و التحدي (يقاوم، حرب، البطل، الملحمي، يدافع، حق).

كما يلجأ الشاعر إلى استرجاع بعض الذكريات التي يسميها جيران جنيت (الاسترجاعات التكرارية)²، و هو استرجاع داخلي يستذكر من خلاله بعض الأحداث، كما في قوله³:

و تنتشر الذكرى خواطرها: وُلِدْنَا

في زمان السيف و الزمار بين

التين و الصبار. كان الموت أبطأ.

كان أوضح. كان هدنة عابرين

على مصبّ النهر. أما الآن،

فالزرر الالكتروني يعمل وحده. لا

¹ أنظر خطاب الحكاية (مرجع سابق) ص 60.

² المرجع نفسه 64.

³ الأعمال الجديدة الكاملة 1 (جدارية) ص 451.450

قاتل يصغي إلى قتلى. و لا يتلو

وصيته شهيد

تبدأ لحظة الاسترجاع من الملفوظ السردى (و تتشر الذكرى خواطرها)، أين يسترجع الشاعر زمان السيف، ليعود إلى الزمن الحاضر (أما الآن)، و كأنه يقارن بين الزمن الماضي و الزمن الحاضر، مبدىا تحسّره على زمن كانت الهدنة فيه حق شرعي أما الآن فالغدر و الخيانة ميزة هذا الزمان. و بذلك زواج الشاعر بين زمنين سرديين هما الزمن الماضي (ولدنا، كان) و الزمن الحاضر (يعمل وحده، لا يصغي، لا يتلو)، و نلاحظ أنّ الأفعال التي وظّفها الشاعر بحديثه عن الماضي تحمل قيما إيجابية، فالولادة ترمز للنمو و الازدهار، أمّا الأفعال التي جاءت بصيغة الحاضر فقد شحنها الشاعر بقيم سلبية و هو ما تؤكده أداة النفي (لا) ما يترجم الوضع السيء الذي يعيش في ظله الشعب الفلسطيني الوحيد، فلا إخوة له و لا أصدقاء. يبدو أنّ لجوء الشاعر إلى كسر المسار السردى و التنويع الزمني راجع إلى الانفعالات النفسية التي يمرّ بها، باعتبار أنّ الزمن مظهر نفسي يعبر عن الوعي الخفي متمظها في الأشياء المجسدة¹، لذلك جسّد الشاعر الزمن الماضي بالسيوف و الزمن الحاضر بالزر الإلكتروني، و يمكن تجسيد ذلك بالثنائيات الضدية التالية: القديم/ الجديد، التقليد/ التجديد، الأصالة/ المعاصرة، و بذلك ينكشف الصراع الداخلي الذي يعيشه الشاعر.

¹ في نظرية الرواية (مرجع سابق) ص 173.

إلى جانب الاسترجاع الزمني، يتكسّر الزمن الخطي في القصيدة السردية الدرويشية عن طريق الاستباق الزمني¹، حين يستبق الشاعر/السارد أحداثاً لم تقع، غالباً ما تكون مرتبطة بالقضية الفلسطينية، ليطل من خلالها على القارى برؤيا تأملية نابغة من الرؤيا النضالية التحررية، و هو ما نلاحظه في المقطع التالي²:

سأصير يوماً ما أريد

سأصير يوماً طائراً، و أسلّ من عدمي

وجودي. كلما احترق الجناحان

اقتربت من الحقيقة، و انبعثت من

الرماد

ينظر الشاعر إلى الحاضر من زاوية المستقبل أين يتنبأ بجملة من الوقائع التي يتوقع حدوثها و هو ما يجسده الفعل(سأصير)، و يطغى على المقطع ضمير المتكلم، ذلك أنّ الحكاية بضمير المتكلم هي الأحسن ملائمة للاستشراق بسبب طابعها الاستعادي المصرّح به من خلال تلميحات السارد إلى المستقبل³، هي تلميحات مشبّعة بالنزعة التأملية التي تخفي وراءها الرؤيا النضالية و التحررية و هو ما يتوضح في النموذج التالي⁴:

في دار بابلو نيرودا، على شاطئ

¹ أنظر خطاب الحكاية (مرجع سابق) ص 76.

² الأعمال الجديدة الكاملة 1(جدارية) ص 444.

³ خطاب الحكاية (مرجع سابق) ص 76.

⁴ الأعمال الجديدة الكاملة 1(لا تعتذر عما فعلت) ص 155

الباسفيك، تذكّرت يانيس ريتسوس.

كانت أثينا ترحّب بالقادمين من البحر،

في مسرحٍ دائريٍّ مُضاءٍ بصرخةٍ ريتسوس:

" آه فلسطين،

يا اسم التراب،

و يا اسم السماء،

ستنتصرين..."

و عانقني، ثم قدّمني شاهرا شارة النصر:

"هذا أخي".

فشعرت بأنّي انتصرت، و أنّي انكسرت

كقطعة ماس، فلم يبق مني سوى الضوء.

ينكسر الزمن حين لمّح الشاعر إلى انتصار القضية الفلسطينية عن طريق الفعل(ستنتصرين)

معطيا صوته السردى إلى شخصية (يانيس ريتسوس) التي جعلها تتنبأ للمتلقى بحدث هام سيقع

مستقبلا هو انتصار القضية الفلسطينية، ليصبح الاستشراق ليس مجرد واقعة زمنية سردية

فحسب بل و كذلك واقع صوت¹ حين تدخّلت شخصية ريتسوس و أسمعنا صوتها السردى،

غير أنّ استباقه للحدث نُقل إلينا من زاوية الماضي حين مزج بين الماضي و المستقبل

(و عانقني، ثم قدّمني شاهرا شارة النصر). إنّ الارتباط بين زمنى الحدث- الذي لم يقع-

¹ أنظر خطاب الحكاية (مرجع سابق) ص 79.

(المستقبل) و السرد (الماضي) أكسب القصيدة بعدا نضاليا، و هو ما يؤكد الحقل الدلالي القائم على كلمات تحمل رؤى تحريرية(طائرا، الجناحان، انبعثت).

هكذا استطاع محمود درويش أن يستثمر العناصر السردية و يطوّعها لخدمة أعماله الشعرية، ليمتزج الشعر و السرد في بوتقة واحدة دون أن يمسّ ذلك بشعره من الناحية الشكلية.

الفصل الرابع

شعرية التنوع الأسلوبي في شعر محمود درويش

- الأسلوب النثري و امتزاجه مع الأسلوب الشعري
- المفارقة و السخرية من الذات أو من الآخر
- الأسلوب الرمزي تلميح لضبابية القضية الفلسطينية
- أنماط و مميزات الأسلوب الحوارى
- التناسل الشعري في خطاب محمود درويش الشعري

يَتَنَوَّعُ الخطاب الشعري عند محمود درويش بين عدة أساليب هي الدرامي، الغنائي، الملحمي، الشعري، السردى و القصصى. و كلها تمتزج في بوتقة واحدة لتشكل لنا نصا إبداعيا متميزا، الأمر الذي أدّى إلى تنوّع الرؤى حتى في الموقف الواحد. و ساهم هذا التنوع بين مختلف الأساليب الشعرية و السردية في الجمع بين مختلف الأنواع الأدبية. لكن كيف استطاع الشاعر المزج بين عناصر الأنواع الأدبية في بوتقة واحدة، و كيف ساهم هذا التنوع الأسلوبى في بلورة المعنى و تأكيده؟

تتنوّع و تتعدّد التنوعات الأسلوبية في خطاب محمود درويش الشعري كما يلي:

1- الأسلوب النثري و امتزاجه مع الأسلوب الشعري الدرويشي:

يلجأ محمود درويش كغيره من الشعراء إلى الأسلوب المعتمد في الروايات و القصص في خطابه الشعري جاعلا من القضية الفلسطينية قصة أو رواية، مع اختلاف بسيط بين القصة في الشعر و القصة في الرواية، فعملية القص أو الحكى فعل مقصود في الشعر لكن بأدوات الشاعر و بعناصر الشعر، الأمر الذي يجعل القصة في الشعر منظومة فتضيع ملامحها في ثنايا الألفاظ و الصور و الإيقاع الشعري¹.

للإشارة، إنّ محمود درويش لم يقتنع بقصيدة النثر لأنها لسبب بسيط ليست اختياره، و لأنّ الشعر لابدّ أن نتذوّق فيه الموسيقى، و كانت لمحمود درويش عدة آراء حول قصيدة النثر من خلال الحوارات التي أجريت له، فحين سأله محاور مجلة (مشارف) إن كان جرّب كتابة قصيدة النثر كان جوابه: " كتبت مزامير، و الكثير من نثري أقرب إلى قصيدة نثر"، بينما صرّح في

¹ مرايا نرسييس (مرجع سابق) ص 43.

حوار آخر مع عباس بيضون أنه لم يكتب قصيدة نثر قط، لأنه لم يتدرّب على مثل هذه الكتابة و أنه لم يجد إيقاعاً نثرياً، و لا يستطيع الكتابة خارج الإيقاع و الوزن، و في حوار ثالث سئل فيه عن كتابته قصيدة النثر في قصيدة (مزامير) من مجموعته (أحبك أو لا أحبك) برّر ذلك بالتحاوّر مع الأسلوب في المزامير التوراتية، إلّا أنّ هذه التجربة مع مرور الوقت لم تتجح حسبه فكانت عبارة عن خواطر سجّلت نثراً، و بذلك يتهرّب محمود درويش من الكتابة على منوال قصيدة النثر، لكن، و بعد مرور عشرين سنة على تجربة (مزامير) أصدر مجموعتي (في حضرة الغياب) و (أثر الفراشة)، و قد أضاف تحت اسم مجموعته الأولى كلمة (نص) و راح فيها بين شعر بالوزن التفعيلي و بين قصيدة النثر، أما مجموعته الثانية (أثر الفراشة) فكتب تحتها اسم (يوميات) و قد كتبها بين صيف 2006 و صيف 2007¹، إذا عدنا إلى المجموعة الأولى (في حضرة الغياب) نجد ملامح قصيدة النثر واضحة كما في النموذج التالي²:

سطراً سطرًا أنثركَ أمامي بكفاءةٍ لم أوتّها إلّا في المطالع/

و كما أوصيتني، أقف الآن باسمك كي أشكر مُشيعيك

إلى هذا السفر الأخير، و أدعوهم إلى اختصار الوداع،

و الانصراف إلى عشاءٍ احتفاليّ يليق بذكراك/

فلتأذن لي بأن أراك، و قد خرجت مني و خرجت منك،

سالمًا كالنثر المصنّف على حجرٍ يخضرّ أو يصفرّ في

¹ نظم كأنه نثر، التباس الحوار بين محمود درويش و قصيدة النثر: سليمان جبران، الحوار المتمدن، ع 3009-

http://www.ahewar.org الموقع 22: 13-19/5/2010

² الأعمال الجديدة الكاملة (في حضرة الغياب) ص 355.

غيابك.

بداية، نلاحظ أنّ شكل النص متقارب و قصيدة النثر، فمعروف عن النثر أنّه يحتفظ بطابع أكثر تناعماً و أكثر التصاقاً، كما تقوم القصيدة النثرية في جانبها الشكلي على خاصية التدوير بحيث تعطي تنظيمًا إيقاعياً و دائرياً صارماً¹.

و في رسالته إلى سميح القاسم يبدو الشاعر مقتنعاً بتلاحم الشعر و النثر معا حين يقول: "إنّ النثر هو ديوان هذا العصر، ... و ماذا لو سرق النثر شيئاً من الشعر. أليس النص نصك. لا أظن أنّ النثر هو استراحة الشاعر، أو فضيحته كما يقولون. فقد تتحقق الشعاعية في النثر أكثر من تحقّقها في القصيدة المشروطة بشكل قد يكبح جماح الجنون، ... فالشعر لا يسقط في النثر بل يولد معه"².

سواء اقتنع محمود درويش باندماج الشعر و النثر أو لا، إلا أنّنا نجده حاضراً في العديد من قصائده خاصة الأعمال الشعرية الجديدة حين زواج في بعضها بين الأسلوبين الشعري و النثري، ربما تأثر بأسلوب قصيدة النثر دون أن يشعر أو يقرّ بذلك، و قد استطاع من خلال هذه النزعة النثرية – التي تتجلى في عدد فريد من القصائد – أن يخلع عنها طابعها التفعيلي دون أن يتخلّى عن التفاعيل ليكتب قصيدة مزدوجة، ذات شكل تفعيلي و جوهر نثري، كما

¹ قصيدة النثر: سوزان برنار تر: زهير مجيد مغامس، مراجعة: علي جواد الطاهر، مؤسسة الأهرام للنشر و التوزيع القاهرة، ط2، 1999، ص: 154. 157.

² الرسائل : محمود درويش و سميح القاسم، دار العودة، بيروت 1990، ص72

يتجلى بكثرة في ديوانه (لا تعتذر عما فعلت) حيث يكاد النثر فيها يطغى على تفعيلة و قوافي قصائده¹، نأخذ على سبيل المثال لا الحصر قصيدة (الظل) و مطلعها²:

الظل، لا ذكرٌ و لا أنثى

رماديٌّ، و لو أشعلتُ فيه النارَ ...

يتبعني، و يكبرُ ثمَّ يصغرُ

كنتُ أمشي. كان يمشي

كنت أجلسُ. كان يجلسُ

كنت أركضُ. كان يركضُ

قلت: أخدعُهُ و أخلعُ معطفي الكُحليَّ

قلّدي، و ألقى عنه معطفهُ الرماديَّ ...

يبدو للوهلة الأولى و نحن نقرأ القصيدة و كأنّ الشاعر يكتب نثراً لا ينظم شعراً، فلغته تحكمها دعامة الحكي، و هو ما تجسّداه الأفعال الموزعة بين ضمير المتكلم (أمشي، أجلس، أركض، أخدع، أخلع) و ضمير الغائب بالمقابل (يمشي، يجلس، يركض، قلّدي، ألقى). و رغم نهج الشاعر طريقة الكتابة الروائية إلا أنّ ذلك لم يلغ غنائيته، فمهما اختلط الشعري بالحكائي لدرجة أصبحت فيها اللحظة الشعرية لحظة سردية و وصفية إلا أنّ القصيدة الدرويشية لم تتخلّى عن

¹ محمود درويش الغريب يقع على نفسه (مرجع سابق) ص 27

² الأعمال الكاملة الجديدة 1 (سريير الغريبة) ص 87.

غنائيتها المتوهجة¹، و هو ما يجسده التكرار الإفرادي لبعض الكلمات ما ساهم في تماسك القصيدة إيقاعيا، فالتكرار عنصر جوهري و أساسي في حفظ القصيدة الغنائية من التفكك و الانحلال حسب (شتايجر)²، كما تتجلى الغنائية من خلال عنصر إيقاعي ثان هو القافية بالرغم من عدم انتظامها، لتتجاوز الوظيفة الإيقاعية إلى الوظيفة الدلالية³، مثل كلمات (يصغرُ، يجلسُ، يركضُ)، التي أكسبت القصيدة نغما متجانسا فضلا عن الوظيفة الدلالية التي أحدثتها القافية، فالكلمات كلها تنتمي إلى حقل دلالي واحد هو الحركة، كذلك الأمر بالنسبة للكلمتين (الكلبي، الرمادي).

بالرغم من أن محمود درويش كان يصرّ على كتابة قصيدة التفعيلة إلا أنه حررها من إرثها الثقيل، مازجا بينها و بين فضاء قصيدة النثر دون أن ينحاز إليها انحيازاً تقنياً⁴، لذلك فقد أفاد الشاعر كغيره من أصحاب الشعر الحر من قصيد النثر لما وجدوا فيها العديد من الطرق الفنية من متجانسات صوتية و تناسقات⁵، ذلك أن موسيقية قصيدة النثر تكمن في الإيقاع الداخلي الكيفي، فالبنية الإيقاعية للنثر تركّز على الدال أكثر من تركيزها على المدلول، و هو ما نلاحظه من خلال النبر و التركيب الصوتي، في مقابل الإيقاع الموجود في الشعر و الناتج من

¹ محمود درويش الغريب يقع على نفسه (مرجع سابق) ص27

² أساليب الشعرية المعاصرة (مرجع سابق) ص29.

³ المرجع نفسه ص30

⁴ محمود درويش الغريب يقع على نفسه (مرجع سابق) ص12.

⁵ قصيدة النثر: سوزان برنار (مرجع سابق) ص126

العلاقات التي تنشأ بين نواتين إيقاعيتين تتكرران على نحو منتظم في البيت الشعري¹، و هو ما نلاحظه في هذه النغمة الإيقاعية من قصيدة (شهوة الايقاع)²:

يختارني الإيقاعُ، يَشْرِقُ بي

أنا رَجُعُ الكمان، و لستُ عازِفُهُ

أنا في حضرة الذكرى

صدى الأشياء تتطَّقُ بي

فأنطقُ ...

كلّما أصغيتُ للحجرِ استمعتُ إلى

هديلِ يَمَامَةٍ بيضاءَ

تشهقُ بي:

أخي! أنا أُخْتُكَ الصُّغرى،

فأذرفُ باسمها دَمْعَ الكلامِ

و كُلّما أَبْصَرْتُ جَذْعَ الزَّيْزَلِخْتِ

على الطريقِ إلى الغمامِ،

سمعتُ قلبَ الأمِّ

يخفقُ بي:

¹ قصيدة النثر و تحولات الشعرية العربية: محمود ابراهيم الضبع، الشركة الدولية للطباعة، القاهرة، 1، 2003، ص 318.
ص 323.

² الأعمال الجديدة الكاملة¹(لا تعتذر عما فعلت) ص 19.

إنَّ الإيقاع في هذه القصيدة لم ينتج من تواتر التفعيلات و لا من الوزن أو الإيقاع الخارجي، و إنما من خلال الإيقاع الداخلي، فولادة قصيدة النثر كانت من رغبة التحرر و الانعتاق من التمرد على التقاليد الشعرية و العروضية و كذا على تقاليد اللغة¹، فجاء إيقاع القصيدة من خلال الدوال في علاقاتها الإيقاعية (يَشْرِقُ، تَنْطِقُ، أَنْطَقُ، أَصْغَيْتُ، اسْتَمَعْتُ، تَشْهَقُ، أَذْرِفُ، أَبْصَرْتُ، سَمَعْتُ) و بين الدوال (رَجَعُ، لَسْتُ، دَمَعُ، جَذَعُ، قَلْبَ) لتحدث سنفونية بين إيقاعات متجانسة صوتيا و لغويا. كما يتحقق الإيقاع من خلال بناء الجمل في علاقاتها المنفصلة مع الزمن أي هدم مبدأ التراتب و السببية²، فجاءت الجمل متنافرة زمنيا و سببيا لكنها متقاربة إيقاعيا. فمحمود درويش " في كثير من قصائده يوازن بالفن و الإحساس الوجداني الصادق بين الموسيقى الخارجية و الموسيقى الداخلية، و يجعل من قصيدته عملا فنيا مسموعا بالأذن و القلب معا"³. هكذا استطاع الشاعر أن يحقق لقرائه اللحظات الإيقاعية مع إغفال الوزن، تلك هي مميزات قصيدة النثر التي تحررت من الوزن الشعري و الإبقاء على جوهر الشعر و عمقه الإيقاعي و اكتماله التخيلي و كثافته الشعورية⁴.

إنَّ الإيقاع الشعري الدرويشي " ليس مجرد تردد موسيقي بل هو يولد، كما يعبر درويش، " عند تشابك الصور الغريبة من لقاء/ الواقعي مع الخيالي المشاكس"، أي أنه الإيقاع الكلي الذي

¹ قصيدة النثر: سوزان برنار (مرجع سابق) ص 130

² قصيدة النثر و تحولات الشعرية العربية (مرجع سابق) ص 326

³ محمود درويش شاعر الأرض المحتلة (مرجع سابق) ص 121.

⁴ أساليب الشعرية المعاصرة (مرجع سابق) ص 298.

ينطلق من تقاطع الوعي و اللاوعي، الحس و الخيال، هذا التقاطع الذي تتبثق منه" الصور الغريبة"¹.

علاوة على ذلك انفتح درويش على ما يسمى بنثر الحياة هذه الظاهرة التي لا تتبدى عبر توظيفه للمفردات اليومية في متن قصائده فحسب و إنما أيضا من خلال انفتاح الشعري على اليومي و العابر و الألم الشخصي²، استمع إليه و هو ينثر أيام الفلسطيني الجريح في هذه المقطوعة من قصيدته (حالة حصار)³:

هنا، عند منحدرات التلال، أمام الغروبِ

و فُوْهَةِ الوقتِ،

قُرْبَ بساتينَ مقطوعةِ الظلِّ،

نفعلُ ما يفعلُ السجناءُ،

و ما يفعلُ العاطلون عن العملِ:

نرَبِّي الأملَ.

بلادٌ على أُهْبَةِ الفجرِ،

صرنا أقلَّ ذكاءً،

لأنَّا نحملُ في ساعة النصرِ:

لا لَيْلَ في ليلنا المُتَأَلِّئِ بالمدفعيةِ

¹ محمود درويش الغريب يقع على نفسه (مرجع سابق) ص 23.

² المرجع نفسه ص 26.

³ الأعمال الجديدة الكاملة1(حالة حصار) ص 177.

أعداؤنا يسهرون،

و أعداؤنا يُشعلون لنا النورَ

في حلقة الأقيّة.

استعان الشاعر في نثر حياة الفلسطيني الجريح بالضمير الجمعي (نحن) من خلال الأفعال (نفعل، نربي، صرنا، نحملق) و قد جاءت أغلبها على صيغة الحاضر ليؤكد الشاعر استمرار الحالة المأساوية التي بلغت ذروتها القضية الفلسطينية، و هو ما تؤكد الجملة التي حملها شحنات سلبية (بساتين مقطوعة الظل، نحملق في ساعة النصر، ليلنا المتألى بالمدفعية، و أعداؤنا يُشعلون لنا النورَ في حلقة الأقيّة)، استطاع الشاعر من خلال هذه الأسطر أن يرسم لنا صورة عن ذلك الفلسطيني الغريب عن موطنه فهو يعيش في حلقة الظلام و يحملق في ساعة الانتصار علّ سماءه تتلألأ بنور الحرية و الانتصار لا بنور المدفعية.

و من بين التقنيات و المعايير التي استخلصها محمود درويش من قصيدة النثر الإيجاز و التكتيف، ليس المقصود بهما القصر و إنما تعميق الوجدان بأقل ما يمكن من أشكال التعبير، كما لا يعني قصر القصيدة، فقد تكون طويلة كما قد تكون قصيرة، لأنّ المهم فيها هو الإيجاز و التكتيف في أساليب التعبير¹، نسوق لذلك النموذج الشعري التالي من قصيدة (في القدس)²:

أمشي كأنّي واحدٌ غيري. و جُرّحي ورْدَةٌ

¹ قصيدة النثر: أحمد زياد محبك (مرجع سابق) ص15

² الأعمال الجديدة الكاملة¹(لا تعتذر عما فعلت) ص 51.

بيضاء إنجيلية. و يداي مثل حمامتين

على الصليب تحلقان و تحملان الأرض.

لا أمشي، أطيّر، أصيرُ غيّري في

التجلي. لا مكان و لا زمان. فمن أنا؟

اختصر الشاعر في كلمات المنفى الذي يعيشه في دياره (لا مكان و لا زمان. فمن أنا؟)،

و هو ما يكشف الصراع المرير الذي يعيشه الفلسطيني مجهول الهوية. كما تظهر الشعرية

واضحة في الأسطر السابقة من خلال الإيحاءات المكثفة في كلمات قليلة و صور دقيقة

(و يداي مثل حمامتين/على الصليب تحلقان و تحملان الأرض)، ففي هذه الجملة الشعرية

لخص الشاعر أموراً كثيرة، أراد من خلالها تحفيز هم الفلسطيني لمقاومة العدو، كما برهن

على عدم الرضوخ و الاستسلام.

كما يلجأ الشاعر إلى نثر بعض الصور المقتبسة من الحياة اليومية¹:

يتأمل أيامه في دخان السجائر،

ينظرُ في ساعة الجيب:

لو أستطيع لأبطأت دقاتها

كي أؤخر نُضجَ الشعير!...

و يخرج من ذاته مرهقاً نزقاً:

جاء وقتُ الحصاد

¹ الأعمال الجديدة الكاملة1(لماذا تركت الحصان وحيداً) ص 302.

السنايلُ مثقلَةٌ، و المناجلُ مهملةٌ، و البلادُ

تَبْعُدُ الآنَ عن بابها النبويّ.

يهتم محمود درويش كثيرا بتسجيل صور الحياة اليومية و الاستفادة منها استفادة عميقة في بناء قصائده حتى يقربها من الوجدان ليؤكد أنّه يخدم بفنه قضية شعبية هي قضية العرب في الأرض المحتلة ممن يعيشون حياة صعبة، يكافحون كفاحا مريرا رغم ظروفهم القاسية¹، و في هذه القصيدة يصوّر الشاعر حياة الفلسطيني و هو يتأمل أيامه معتمدا على كلمات مقتبسة من الحياة اليومية (دخان السجائر، ساعة الجيب، الشعير، الحصاد، المناجل) و هي دوال ترتبط ببعض بعلاقة زمنية، فдал (دخان السجائر) مرتبط بالأيام المعدودة و التي تمرّ بسرعة (يتأمل أيامه في دخان السجائر)، لذلك نجده يتمنى إيقاف دقائق ساعة اليد كي يؤخّر (نضج الشعير). يظهر الأسلوب النثري في القصيدة الدرويشية أيضا من خلال تحريرها من هلامية اللغة و من الواقعية الفجّة و الالتزام المباشر و الهمّ السياسي العام، إذ انتقل محمود درويش من تلك المرحلة التي كانت فيها قصائده تتباهى بالتزامها السياسي في مخاطبة الجمهور محرّضة إياه على النضال، أين كان موقفه الشعري آنذاك ردّ فعل على الموقف الوطني و عن المآسي التي تمرّ بها القضية الفلسطينية، لينتقل الشاعر إلى مرحلة جديدة من الوعي في أعماله الشعرية الجديدة في المعنى الحداثي، إذ جمع فيها بين قصيدة التفعيلة و قصيدة النثر²، فبالإضافة إلى عنصري الإيجاز و الكثافة و هما من سمات قصيدة النثر قصيرة كانت أو طويلة، يستعين

¹ محمود درويش شاعر الأرض المحتلة (مرجع سابق) ص145.

² محمود درويش الغريب يقع على نفسه (مرجع سابق) ص: 21، 11، 22، 12.

محمود درويش بتقنية أخرى هي خاصية الحلقة أو الدائرة المغلقة¹ مثلما هو موضّح في قصيدة (مرّ القطار)²:

مرّ القطار سريعاً،

كنتُ أنتظرُ

على الرصيف قطاراً مرّ،

و انصرفَ المسافرون إلى

أيامهم ... و أنا

مازلتُ أنتظرُ

تنقسم القصيدة إلى مقاطع اعتمد فيها الشاعر البنية التدويرية التي تعدّ من سمات قصيدة النثر و هي ذات نظام إيقاعي يقوم على العودة و التكرار الذي تختلف أشكاله، منها عودة اللازمة على فترات منتظمة و كذا استعادة مقطع البداية في خاتمة القصيدة مما يسمح للفكرة الشعرية بالالتفاف حول نفسها لتعلق القصيدة على شكل حلقة دائرية مغلقة³، إذ تتكرّر الجملة (مرّ القطار سريعاً) عدة مرات في القصيدة، و بين مرور قطار و آخر تحدث تغييرات دون أن يحرك الشاعر/ السارد ساكناً، هي إشارات رمزية من الشاعر على أنّ الشعب الفلسطيني شعب دائم الترحال و مغترب في موطنه. ليؤكد ذلك في نهاية القصيدة التي اختتمها بمثل ما بدأها:

مرّ القطار سريعاً

¹ قصيدة النثر: سوزان برنار (مرجع سابق) ص 148.

² الأعمال الجديدة الكاملة 1 (لماذا تركت الحصان وحيداً) ص 328.

³ قصيدة النثر: سوزان برنار (مرجع سابق) ص 147، 148.

مرّ بي، و أنا

مازلت أنتظرُ

و من بين خصائص قصيدة النثر اعتمادها على بناء شبيه بالسردى، و يقوم على "الاستعانة بعناصر سردية كالشخصية و الحدث المتنامي الذي يتطور و يقود إلى تحول و نهاية، و لكنه لا يقدّم قصة إنما يقدم حالة و موقفا و رؤية"¹، و هو ما نلاحظه في قصيدة (السروة انكسرت)²:

السروة انكسرت كمنذنة، و نامت في

الطريق على تقشّف ظلّها، خضراء، داكنة،

كما هي. لم يُصب أحدٌ بسوء. مرّت

العربات مسرعةً على أغصانها...

صحيح أنّ القصيدة تتضمن بعض عناصر السرد يتقدمها (الحدث)، لكنها لا تعتبر قصة باعتبار الشاعر يتناول رؤية و موقف محدّد من خلال رصد الآراء حول سقوط السروة و انكسارها، فإذا كان الأسلوب المقتبس من القصيدة النثرية يقترب من أسلوب الرواية إلا أنّ قصيدة النثر تختلف عن الرواية من حيث أنها ليست وصفية لأنّ هدفها ليس أن تروي حكاية و إنما تستخدم في أغلب الأحيان بعض العناصر الحكائية³.

¹ قصيدة النثر : أحمد زياد محبك (مرجع سابق) ص 43.

² الأعمال الجديدة الكاملة¹ (لا تعتذر عما فعلت) ص 67.

³ قصيدة النثر: سوزان برنار (مرجع سابق) ص 138.

قد تفتقر مقومات القصة عند محمود درويش في بعض النصوص و هي نصوص
"تعرض أحداثا تتتابع في الزمن و لكنها لا تندمج في وحدة حدثية بمعنى أنّ هذه الوقائع لا
تخضع لانتقاء و ترتيب و ترابط تحكمه سببية سردية"¹، و هو ما نلاحظه في قصيدة (قتلَى
و مجهولون)²:

قتلَى، و مجهولون. لا نسيان يجمعهم

و لا ذكرى تفرّقهم... و منسيون في

عشب الشتاء على الطريق العام بين

حكايتين طويلتين عن البطولة و العذاب

يقدم الشاعر حدثا أساسيا يتمثّل في وجود قتلَى مجهولين و منسيين في عشب الشتاء، ثم يعود

بنا إلى ماضي هذا الحدث المأساوي:

كانوا صغارا

يقطفون الثلج عن سرو المسيح،

و يلعبون مع الملائكة الصغار، فإنهم

أبناء جيل واحد.... يتسربون من

المدارس هاربين من الرياضيات و الشعر

الحماسيّ القديم، و يلعبون مع الجنود،

¹ السردى في الشعر العربي الحديث (مرجع سابق) ص 131.132.

² الأعمال الجديدة الأولى1(لا تعتذر عما فعلت) ص 65

على الحواجز، لعبة الموت البريئة

عادة ما تبدأ القصة بموقف استهلاكي وصفي ثم يتأزم الوضع، لكنّ الشاعر في هذه القصيدة بدأ بالحدث الرئيسي أو الحبكة و هي وجود عدد كبير من القتلى المجهولين، ثم يرجع بنا إلى الوراء عبر تقنية الاسترجاع ليصف جماعة من الصغار تركوا مقاعد الدراسة و راحوا يقاومون العدو بالحجارة فكان مصيرهم الموت. و بذلك استطاع الشاعر أن ينقلنا إلى الجو القصصي من دون أن يلتزم عناصر القص.

و بذلك تتكثف اللغة الشعرية الدرويشية، ليس فقط من خلال عناصر الشعر بل و كذلك عناصر غير شعرية، حين أدخلت إلى القصيدة العمودية و تحولت إلى عناصر شعرية على غرار السرد بمختلف عناصره، من راوٍ للأحداث، تحولات الضمائر، بنية الحدث و تشكلات البنية الزمنية، الوصف و تعدد الخطابات، و هذه العناصر هي في الأساس بنى سردية¹. و بذلك يمتزج الأسلوبان النثري و الشعري في بوتقة واحدة ليشكل جوهراً الشعرية الدرويشية، حيث "يؤاخي درويش عبر غنائيته العالية بين النثر و الشعر و يصهرهما في بوتقة واحدة هي بوتقة اللغة العاشقة أو " المؤنثة " ²، و هو ما نلاحظه في الأسطر الشعرية التالية³:

لِكَ التَّوَأْمَانِ: لِكَ النَثْرِ و الشعرُ يَتَّحِدَانِ، و أَنْتِ

تطيرين من زَمَنِ نحو آخَرٍ، سألَمَةً كَامِلَةً

على هَوْدَجٍ من كواكب قَتْلَاكِ - حُرَّاسِكِ

¹ قصيدة النثر و تحولات الشعرية العربية (مرجع سابق) ص 297، 298

² محمود درويش الغريب يقع على نفسه (مرجع سابق) ص 42

³ الأعمال الجديدة الكاملة²(سريير الغريبة) ص 57.

و هُمْ يَحْمِلُونَ سَمَاوَاتِكَ السَّبْعَ قَافِلَةً قَافِلَةً.

رُعَاةٌ خُيُولُكَ بَيْنَ نَخِيلٍ يَدَيِّكَ وَ نَهْرَيْكَ يَقْتَرِبُونَ

مِنَ الْمَاءِ " أُولَى الْإِلَهَاتِ أَكْثَرُهُنَّ امْتَلَاءً

بِنَا". خَالِقٌ عَاشِقٌ يَتَأَمَّلُ أَفْعَالَهُ، فَيُجِنُّ

بِهَا وَ يَحِنُّ إِلَيْهَا: أَفَعَلُ ثَانِيَةً مَا فَعَلْتُ؟

وَ كُتَّابُ بَرْقِكِ يَحْتَرِقُونَ بِجَبْرِ السَّمَاءِ، وَ أَحْفَادُهُمْ

يَنْشُرُونَ السَّنُونُو عَلَى مُوَكَّبِ السُّومَرِيَّةِ ...

تَكْمُنُ أُنُوثَةُ اللُّغَةِ فِي هَذَا الْمَقْطَعِ حِينَ خَصَّ الشَّاعِرُ كَلَامَهُ عَنِ الْأَرْضِ، فَهِيَ الْأُمُّ وَ الْحَبِيبَةُ

وَ الْأَخْتُ الَّتِي مَا فَتَى يَدَافِعُ عَنْهَا وَ يَحْرُسُهَا، وَ مِنْ خِلَالِ هَذِهِ الْأُنُوثَةِ يَمْتَرِجُ الشَّعْرُ وَ النَّثْرُ

مَعًا لِيَشْكِلَا وَحْدَةً مِتْلَاحِمَةً (لَكَ النَّثْرُ وَ الشَّعْرُ يَتَّحِدَانِ)، فَمِنْ النَّاحِيَةِ الشَّعْرِيَّةِ جَاءَتْ الْغَنَائِيَّةُ

عَبْرَ الْإِيْقَاعَيْنِ الْخَارِجِيِّ وَ الدَّخْلِيِّ مِنْ خِلَالِ اسْتِعَانَتِهِ بِعَدَدٍ مِنَ الْمَحْسَنَاتِ كَالسَّجْعِ كَمَا فِي

(التَّوَأْمَانِ / يَتَّحِدَانِ)، (يَدَيِّكَ / نَهْرَيْكَ)، وَ تَتَصَهَّرُ هَذِهِ الْغَنَائِيَّةُ وَ اللُّغَةُ النَّثْرِيَّةُ الْمُسْتَرْسَلَةُ الْقَائِمَةُ

عَلَى صُورٍ مُوَحِّيةٍ، فَمِنْ خِصَائِصِ اللُّغَةِ النَّثْرِيَّةِ قُدْرَتُهَا عَلَى الْإِيْقَاعِ مِنْ خِلَالِ تَلْمِيحَاتٍ ذَكِيَّةٍ

وَ صُورٍ تَخَاطَبِ الْوُجْدَانِ¹، فَمَحْمُودُ دُرُوبِشُ يُوَكِّدُ سِتْمَرَارَ الْمَقَاوِمَةِ وَ الدِّفَاعِ عَنِ الْأَرْضِ

وَ الْقِضِيَّةَ الْفِلَسْطِينِيَّةَ (وَ أَنْتِ / تَطِيرِينَ مِنْ زَمَنِ نَحْوِ آخَرٍ، / سَالِمَةً كَامِلَةً / عَلَى هَوْدَجٍ مِنْ

¹ قصيدة النثر: أحمد زياد محبك (مرجع سابق) ص 63.

كواكب قَتْلَاكِ - حُرَّاسِكِ/ الطَّيِّبِينَ)، إذ توحى هذه الأسطر إلى أنَّ الأرض الفلسطينية ماتزال حرّة مادام هناك حُرَّاس يحيطون بها.

و إذا انتقلنا إلى ديوان (كزهر اللوز أو أبعد) نجد الشاعر يتحاور فيها مع قصيدة النثر مستغلا بعض أساليبها على غرار البناء المقطعي المتنامي، و هو أن تتألف القصيدة على مجموعة من المقاطع أو قصائد نثرية قصيرة تنتظمها وحدة الرؤية أو الموقف أو الحالة الشعورية¹، من أمثلة ذلك نورد المقاطع التالية من قصيدة (نهار الثلاثاء و الجو صاف)²:

نهارَ الثلاثاء و الجوُّ صافٍ، أسيرُ

على شارعٍ جانبيٍّ مُغطّى بسقف من

الكستناء...أسير خفيفا خفيفا كأنني

تبخّرتُ من جسدي، ...

و في مقطع آخر:

أمشي خفيفاً خفيفاً. و أنظر حولي

لعلّي أرى شَبَهاً بين أوصاف نفسي

و صفصاف هذا الفضاء فلا أتبيّن

شيئاً يشير إليّ

و في مقطع آخر:

¹ قصيدة النثر: أحمد زياد محبك (مرجع سابق) ص39

² الأعمال الجديدة الكاملة 2 (كزهر اللوز، أو أبعد...) ص 257.

لا أرض ضيقة كأصيص الورود
كأرضك أنت .. و لا أرض واسعة
كالكتاب كأرضك أنت .. و رؤياك
منفاك في عالم لا هوية للظل
فيه، و لا جاذبية/
تمشي كأنك غيرك/
لو أستطيع الحديث إلى أحد في
الطريق لقلتُ: خصوصيتي هي ما
لا يدلُّ عليّ، و ما لا يُسمَّى

اعتمد الشاعر في قصيدته على مجموعة من المقاطع النثرية التي تثبت مواقفه و حالته
الشعورية إزاء فكرة **المنفى**، وجاءت قائمة على فكرة واحدة تتكرر في عدة صور، أي أنها
تتناول موقفا واحدا يتكرر في صور وأشكال تعبيرية مختلفة¹، فهي تعالج قضية الفلسطيني
المشرد والمسلوب الهوية والانتماء. لخصها الشاعر في جملة من الصور التعبيرية الموحية التي
ترمز إلى الضياع و الغربة على غرار (أسير خفيفا خفيفا كأني/ تبخّرتُ من جسدي،
ورؤياك/منفاك في عالم لا هوية للظل/فيه، لا أرض للغد)، لتأتي غنائيته لتؤكد حالته الشعورية
المتأزمة من خلال تكرار بعض الكلمات على وزن (فَعْل) على غرار (سقف، غيم، كوخ، بحر،

¹ قصيدة النثر: أحمد زياد محبك (مرجع سابق) ص 37.

جوز، أرض، غير، مشي، موت، درب، ...) و الملاحظ أنّ أغلب الكلمات مرتبطة بالمكان و الأرض و الانتماء المفقودين لدى الشعب الفلسطيني.

أمام هذا التآخي و الانصهار بين الفنانين، نتجاوز فيه الكلام عن شعرية النثر و عن نثرية الشعر التفعيلي، ليصبح النثر فضاء لغويا قائما على البنى الإيقاعية، و الشعر فضاء لغويا يضم النثر بألفة¹. هذه هي الشعرية الدرويشية جامعة بين مختلف الفنون لتكون لوحة تمتع الناظر و تطرب أذن المتلقي.

2-المفارقة و السخرية ...من الذات أو الآخر؟ في شعر محمود درويش:

كثيرا ما يلجأ الأدباء إلى الأسلوب الساخر في نتاجاتهم الأدبية شعرية كانت أو نثرية، هذا الأسلوب المنبثق من مختلف مظاهر الحياة التي يعيشونها، اجتماعية، سياسية و تاريخية. و تعتبر السخرية من الصيغ الجديدة المقتبسة من قصيدة النثر التي أغنت الشاعرية، إلى جانب الغرابة و نبرة المناجاة²، و هي نوع من الضحك الكلامي أو التصويري يعتمد على العبارة البسيطة، أو على الصورة الكلامية في محاولة لطيفة لتطهير الحياة من مختلف الظواهر السلبية خصوصا من المفارقات و التناقضات الموجودة في حياتنا، فيواجهها الأديب بالضحك و السخرية و يتخذ منها مادته للنقد، و قد يكون نقده لاذعا، لكن مع خفته الساخرة فإنه لا يثير

¹ محمود درويش الغريب يقع على نفسه (مرجع سابق) ص 42

² قصيدة النثر: سوزان برنار (مرجع سابق) ص 132

أي رد فعل مضاد، و السخرية على هذا النحو عمل إيجابي و بناء¹. السخرية إذن عمل هادف كونها تسعى إلى إصلاح المجتمع من خلال استعراض المساوئ و السلبيات بطريقة سلسة. لكن ليست السخرية دائما مضحكة فهناك السخرية التي لا يعتمد فيها الكاتب إلى النكت و إضحاك الجمهور لأنه يسخر من مظاهر الحياة القاسية و يحاول إصلاحها، فنجد الأديب "يعاني إحساسا بالمرارة لم يتوقف به عند حافة الحزن، و الألم، و لكنه ثار عليه، و تعالى على السكينة تحت ضغطه، و أخذ يصوغه في ثوب جديد، قد يكون رمزيا و قد يكون صريحا، يحمل كل مظاهر الاستخفاف و التعالي الساخر الذي يعني الانتصار على الأحداث... و القارئ يرى نفسه مستجيبا للكاتب متوافقا معه، متعاطفا مع ما يثيره في الأفكار و بين السطور"². نجد هذا النوع من السخرية بكثرة في شعر محمود درويش و يسمّى بالسخرية الدامعة أو السوداء، لأنّ الشاعر حزين و ساخر³ كما في قوله⁴:

المغني، على طريق المدينة

ساهر اللحن.. كالسهر

قال للريح في ضجر:

- دمريني ما دمت أنت حياتي

مثلما يدعي القدر-

¹ السخرية في أدب المازني: حامد عبده الهوال، الهيئة المصرية العامة للكتاب 1982. ص: 16. 30. 25. 31.

² المرجع نفسه ص 20.

³ موقع الدكتور حاتم الصكر: العدد الخاص بمحمود درويش- مجلة الشعر- القاهرة- العدد 131. خريف 2008. أخذ المقال بتاريخ 27. 10. 2015.

⁴ الأعمال الأولى1(عاشق من فلسطين) ص95.

... و اشربيني نخب انتصار الرفات

صاغ الشاعر أسلوبه الساخر الدامي في قالب قصصي، فاعليه المغني و الريح، مبتدئا المقطع بأسلوب سردي واصفا المغني و هو على طريق المدينة لينتقل إلى الحوار، و إن كان أحادي الطرف، من خلاله نستشف مرارة الألم العميق الذي يشعر به المغني و بأن وجوده في الحياة لا معنى و لا قيمة له، ساهمت هذه السخرية في التنفيس عن مشاعر الألم لدى الشاعر عوضا من البكاء فهو القائل "هل أسخر؟ أسخر كثيرا. فالسخرية و هي البكاء المُبطن خير من دموع الاستعطاف، لأنَّ الأجل قد امتد بنا إلى ما دون أرذل العمر، إلى يوم نهبُ فيه لمواساة القاتل بما حلَّ به من مصاب، هو تأنيب الضمير، حين أتقن لعبة البكاء الالكتروني على ضحايانا، فكندا نقول له: اغفر لنا موتنا على يديك .."¹، و بذلك وجد الشاعر في السخرية أدواته لينفّس من خلالها عن مرارة الألم النفسي العميق.

قد تكون السخرية بمثابة " الدعوة إلى الثورة من غير هتافات عدائية و من غير تنظيمات يُدان أصحابها، فكأنها تُهيء النفوس للثورة على الظلم و على الانحراف"². تتكرّر هذه السخرية الثائرة في شعر درويش التي تؤكد موقف الشاعر الرفض و تجسد رؤياه التحررية كما في قوله³:

صاحت فجأة جنديّة:

هو أنت ثانية؟ ألم أقتلك؟

¹ الرسائل (مرجع سابق) ص 90

² السخرية في أدب المازني (مرجع سابق) ص 35.

³ الأعمال الجديدة الأولى¹(لا تعتذر عما فعلت) ص 52.

قلت: قتلتني... و نسيْتُ، مثلك، أن أموت.

تظهر السخرية من خلال الحوار الذي أداره الشاعر بين الجندي و المناضل الفلسطيني، و جاء الحوار على شكل أسئلة و أجوبة ساخرة يؤكد من خلالها الشاعر استمرار المقاومة و النضال و استنهاض الهمم من جهة و تحدي العدو من جهة أخرى.

و تعتبر المبالغة من بين أساليب السخرية التي تعتمد على الإفراط في الوصف

و تجسيم الصورة¹ كما في قصيدة (السروة انكسرت) يقول محمود درويش²:

السروة انكسرت كمئذنة، و نامت

في الطريق على تقشّف ظلّها، خضراء، داكنة،

كما هي. لم يُصَب أحد بسوء. مرّت

العربات مسرعة على أغصانها. هبّ الغبار

على الزجاج...

السروة انكسرت، و لكنّ

الحمامة لم تغيّر عشّها العلنيّ في دار

مجاورة. و حلّق طائران مهاجران على

كفاف مكانها، و تبادلا بعض الرموز.

و قالت امرأة لجارتها: ترى، شاهدت عاصفة؟

¹ السخرية في أدب المازني (مرجع سابق) ص 49.

² الأعمال الجديدة الأولى¹ (لا تعتذر عما فعلت) ص 67.

فقلت: لا، و لا جرّافة...

يسرد الشاعر قصة مليئة بالسخرية، الحدث الرئيسي فيها هو انكسار سرورة، لتتوالى المواقف اتجاه هذا الحدث من خلال جملة من الأصوات هي صوت المرأة، الجارة، الطفل...، و كل واحد من تلك الأصوات يعطي رأيه حول هذا الحدث. ليختم الشاعر القصيدة بأسلوب تعجب:

" السرورة انكسرت، و هذا كل ما في/ الأمر: إنّ السرورة انكسرت!"

ساهم أسلوب التعجب في تأكيد و تضخيم سخرية الشاعر من هذا الموقف، و من التناقضات الموجودة في العالم موازيا بين هذا الحدث و حدث انكسار الشعب الفلسطيني الذي لم ينتبه له أي أحد، فجاءت سخريته تعبيراً عن تلك الإنسانية التي تتعارض مع إنسانية البشر. و حزنه على وضع الفلسطينيين جعله ينساق وراء السخرية هرباً من المعاناة، و هو ما يؤكده في إحدى رسائله الموجهة إلى سميح القاسم حين يقول: " فليس في وسعنا أن ننساق في لغة الحزن أكثر مما انسقنا، فلنوقفها بالسخرية، لا لأنّ السخرية هي " اليأس و قد تذهب" كما يقولون، بل لأنها لا تثير الشفقة، و لأنها تُنزل القاتل من منزلة الفكرة المجردة، السلطة المطلقة، إلى "إنسانية" تتعارض مع إنسانية البشر و مع الطبيعة الإنسانية، إلى "إنسانية" مضحكة بقدر ما هي مرعبة..."¹.

تحتلّ المفارقة بكلّ أشكالها حيزاً كبيراً من شعر محمود درويش، و المفارقة من الصيغ البلاغية التي تعبّر عن القصد من خلال كلمات تحمل المعنى المضاد، صحيح أنّها أخف من السخرية لكنها أبلغ أثراً بسبب أسلوبها غير المباشر، ممّا يتطلّب إدراكها ذكاء و حسّاً مرهفاً،

¹ الرسائل (مرجع سابق) ص 90.

و عادة ما تستخدم عبارات المدح لتفيد الذم. و يصنّف (دي سي ميويك) المفارقة إلى صنفين: المفارقة اللفظية و مفارقة الموقف، أمّا المفارقة اللفظية فهي مفارقة يصنعها صاحبها متعمداً إيّاها، كما قد يستعمل وسائل أخرى، يمكن أن تدعى باسم المفارقة السلوكية، أما الصنف الثاني فهو عبارة عن موقف أو حدث ليس فيه صاحب مفارقة، بل يوجد دوما ضحية و مراقب، يمكن أن يطلق على هذا الصنف مفارقة الموقف، أو مفارقة غير مقصودة أو غير واعية¹، من أمثلة المفارقة اللفظية نورد النموذج التالي من قصيدة (إن عدت وحدك)²:

أنت ... و لست أنت، تقول:

" أين تركت وجهي؟"

ثم تبحثُ عن شعورك، خارج الأشياء،

بين سعادة تبكي و إحباطٍ يُقهقه ...

هل وجدت الآن نفسك؟

قل لنفسك: عُدْتُ وحدي ناقصاً

قَمَرَيْنِ،

لكنّ الديارَ هي الديار!

¹ موسوعة المصطلح النقدي: ترجمة عبد الواحد لؤلؤة، مج4، المؤسسة العربية للدراسات و النشر، بيروت ط1، 1993، ص258، ص43.

² الأعمال الجديدة الكاملة1 (لا تعتذر عما فعلت) ص 36.

تظهر المفارقة واضحة حين جمع الشاعر بين كلمتين متناقضتين هما (سعادة تبكي) و (إحباط يقهقه)، فنسب للسعادة البكاء و القهقهة للإحباط، و كأنه يسخر من ذلك المغترب الذي ترك الديار و فضل المنفى. و يتبعه أسلوب استفهام يؤكد موقف الشاعر :

هل وجدت الآن نفسك؟

وجد الشاعر في المفارقة اللفظية ملاذا للتعبير عما بداخله خصوصا و أنّ الميزة الأساسية في المفارقة هي وجود تباين بين الحقيقة و المظهر، حيث يقول الشاعر شيئا لكنه في الحقيقة يقصد معنى مختلفا¹، و قد اشتغلت الدكتورة نوال بن صالح حول موضوع المفارقة في شعر محمود درويش بالتفصيل، أين أكدت أنّ المفارقة اللفظية من أكثر أشكال المفارقة التي اشتغل عليها الشاعر و هي قائمة أساسا على مظاهر التناقض أو التضاد بين الظاهر و الخفي من المعاني، و لجوء درويش إلى هذا النوع من المفارقة راجع إلى الظروف الاجتماعية و التاريخية القاسية التي عاشها الشاعر و شعبه، أين يستمد روحه من التناقض القائم في الواقع²، من أمثلة التناقضات التي رصدها محمود درويش في شعره نذكر على سبيل المثال لا الحصر قصيدته (حصار)³:

بلادٌ على أهبة الفجر،

صرنا أقلّ ذكاءً،

¹ موسوعة المصطلح النقدي مج4 (مرجع سابق) ص 163.

² جماليات المفارقة الشعرية عند محمود درويش (رسالة ماجستير): نوال بن صالح، إشراف صالح مفقودة، جامعة محمد خيضر بسكرة، الجزائر، 2005/2006، ص71

³ الأعمال الجديدة الكاملة1(حالة حصار) ص178.

لأنّا نُحملق في ساعة النصر:

لا لَيْلَ في ليلنا المتألى بالمدفعية

أعداؤنا يسهرون،

و أعداؤنا يُشعلون لنا النور

في حلقة الأقبية.

تظهر المفارقة اللفظية على سبيل السخرية و التهكم، حيث جمع الشاعر بين صور متضادة فيما بينها حين نسب صفة إيجابية (النور) للعدو، فأصبح الليل يتلأأ نورا بسبب المدافع، هي سخرية تحمل في طياتها الألم العميق الذي ترجمه الشاعر عن طريق التلاعب بالكلمات، عوض البكاء الدامع، هكذا استعان الشاعر بأسلوب المفارقة الساخرة للتعبير عن ألمه العميق جراء ما يحدث في الساحة الفلسطينية.

تظهر المفارقة أيضا في عناوين العديد من القصائد الشعرية المتوزعة عبر مختلف دواوين محمود درويش على غرار (لي مقعد في المسرح المهجور)، (سماء منخفضة)، (هدير الصمت)، (نهر يموت من العطش)، (غيمة ملونة)، (موسيقى مرئية)، (رصاصة الرحمة)، (الكمال كفاءة النقصان)، (عندما يذهب الشهداء إلى النوم)، (للحقيقة وجهان و الثلج أسود)، و كلها تتضمن العديد من التناقضات، هذه التناقضات التي تعكس التناقضات التي تعرفها الحياة

خاصة الحياة الفلسطينية البائسة بسبب بعض المواقف السلبية، لنأخذ على سبيل المثال قصيدة
(هدير الصمت)¹:

أُصغي إلى الصمت. هل ثمة صمت؟ لو

نسينا اسمه، و أَرهفنا السمع إلى ما

فيه، لسمعنا أصوات الأرواح الهائمة

في الفضاء، و الصرخات التي اهتدت إلى

الكهوف الأولى. الصمت صوت تبخّر و اختبأ

في الريح، و تكسّر أصداء محفوظة

في جرارٍ كونيّة. لو أَرهفنا السمع لسمعنا

صوت ارتطام التفاحة بحجر في بستان الله،

و صرخة هابيل الخائفة من دمه الأول،

أول مايلفت انتباهنا إلى القصيدة أنها نُظمت في قالب نثري، اعتمد فيها الشاعر ضمير المتكلم

(المفرد و الجمعي)، لوصف اللااستقرار الذي يعيشه هو و شعبه جراء القصف الذي يشنّه

العدو على أراضيهم لدرجة أصبح فيها التفريق بين السكون و اللاسكون مستحيلاً، فدوي

الانفجار لا يزال يُسمع. و إذا أمعنا النظر في القصيدة نجدها تضم العديد من المفارقات القائمة

على محور الصمت بدءاً بالعنوان (هدير الصمت) حيث جمع الشاعر بين نقيضين: (الصمت

و الهدير) و معلوم أنّ الهدير ضد كلمة الصمت التي تعني الهدوء و السكينة، لكنّ الشاعر

¹ الأعمال الجديدة الكاملة2(أثر الفراشة) ص 598.

نسب للصمت جملة من الأصوات القائمة على الضجيج التي تنفي اجتماع الهدوء و الاستقرار مع الصمت.

و بسبب الدرامية التي يعيشها الفلسطيني، تتكرر المفارقات الدرامية في الأحداث و المواقف، و تعتبر المفارقة الدرامية قوام المفارقة في المسرح¹، حيث يمسرح لنا الشاعر الأحداث ليجعلنا نتصورها و كأنها رسم كاريكاتوري لكنه مؤلم، "أفي وسعنا أن نواجه هذه الظواهر الساخرة بغير السخرية؟"²، استمع إليه في هذا المقطع من قصيدة (عن إنسان)³:

وضعوا على فمه السلاسلُ

ربطوا يديه بصخرة الموتى،

و قالوا: أنت قاتل!

أخذوا طعامه، و الملابس، و البيارقُ

و رموه في زنزانة الموتى،

و قالوا: أنت سارق!

جاء شكل القصيدة وفق قصيدة النثر ذات البناء المقطعي المتنامي⁴، مؤلفة من مجموعة من المقاطع القصيرة تنتظمها وحدة الرؤية أو الموقف أو الحالة الشعورية تترجم نكران ما يحدث في الساحة الفلسطينية، صاغها الشاعر/ السارد على شكل مفارقة ساخرة من الأوضاع التي يمر

¹ موسوعة المصطلح النقدي مج4 (مرجع سابق) ص 91.

² الرسائل (مرجع سابق) ص 91.

³ الأعمال الأولى1 (أوراق الزيتون) ص20

⁴ قصيدة النثر: أحمد زياد محبك (مرجع سابق) ص39

بها المناضل الفلسطيني الذي يعامل معاملة قاسية، من خلال تصوير مشهدي للجنود و هم
يجردون الفلسطيني من كل شيء و من جهة ثانية يتهمونه بها (ربطوا يديه بصخرة الموتى،
و قالوا: أنت قاتل)، (أخذوا طعامه، و الملابس، و البيارق/ و قالوا: أنت سارق!).

من أمثلة المفارقة السياقية كذلك، نورد النموذج التالي من قصيدة (الرباط)¹:

يا أجمل الوحوش! يا صديقي

ما بيننا سوى النفاق

و الخوف من متاعب الطريق

البحر من أمامنا.

و الغاب من ورائنا،

فكيف نفترق؟

صاغ الشاعر مفارقه الساخرة المبكية من خلال أسلوب التّعجب و الاستفهام، حين ربط بينه
و بين العدو برباط الصداقة، فالشاعر يؤكد أن لا مفر من العيش مع العدو و هو ما يؤكد
أسلوب الاستفهام (فكيف نفترق؟) تأكيداً على الحصار الذي يضيق حياة الشاعر و الشعب
الفلسطيني.

استعرضنا نماذج تطبيقية قليلة حول المفارقة مقارنة بما تحويه المدونة الشعرية

الدرويشية، تعددت أشكالها و أغراضها، لكنها تتفق حول دلالاتها التي تكشف كثرة المفارقات

¹ الأعمال الأولى1(أوراق الزيتون) ص 61.

و التناقضات المحيطة بالقضية الفلسطينية. و ما زاد من أهميتها حين قولها الشاعر في إطار سردي، و نثري و ملحمي و درامي.

3-الأسلوب الرمزي تلميح لضبابية القضية الفلسطينية:

كانت بدايات محمود درويش الشعريّة تتسم بالّلغة البسيطة الواضحة البعيدة عن الرّمز و الإيحاء، و بتضخّم القضية الفلسطينيّة و تأزّمها، انتقل الشّاعر من البساطة إلى التّعقيد، معتمدا في ذلك على بعض الأساليب البلاغيّة، من استعارة و مجاز و صور شعريّة قائمة على الرّموز و الأساطير. و لجوء محمود درويش إلى الأسلوب الرّمزي من أجل تنشيط ذاته و تفرّغ كلّ مكبوتاته في مخزونه اللّغوي الرّامز، الذي يُعدّ بمثابة الوسيلة التي تعيد له توازنه النّفسي و تريحه من ضغوطاته النّفسيّة¹.

و تتعدد أشكال الأسلوب الرمزي في خطاب درويش الشعري، منها الرمز الديني، الأسطوري، التاريخي، السياسي، و من بين أهم الرموز التي يوظفها بكثرة رمز الصليب، و هو من أهم رموز الدّين المسيحي، ففي المجتمع اليهودي منذ ألفين من السنين كان المسيح يرمز إلى العدل و أسس المبادئ الإنسانية الرفيعة لكنّ اليهود حاربوه و أعدّوا له صليبا ليقتلوه فوقه، و منذ ذلك أصبحت قصة الصليب رمزا للقداء و التضحية لخلص الإنسان²، القصة ذاتها تتكرر في الوقت الراهن، الصليب لايزال قائما تُهدر عليه مئات الآلاف من أرواح الفلسطينيين لكن بشكل

¹ لغة الشعر، قراءة في الشعر العربي الحديث: رجاء عيد، منشأة المعارف بالإسكندرية، جلال حزي و شركاه، القاهرة، 1985 ص94.

² محمود درويش شاعر الأرض المحتلة (مرجع سابق) ص210

مجازي، و هاهو الشاعر يستعين بهذا الرمز ليرمز به إلى الكفاح و النضال رابطا بين معاناة المسيح و معاناة الشعب الفلسطيني، و هو ما نلاحظه في النموذج الشعري التالي¹:

المغني على صليب الأمل

جرحه ساطع كنجم

قال للناس حوله

كل شيء .. سوى الندم:

هكذا متُّ واقفا

هكذا متُّ كالشجر!

هكذا يصبح الصليبُ

منبراً .. أو عصا نغم

و مساميره .. وتر!

هكذا ينزل المطرُ

هكذا يكبر الشجر ..

افتتح الشاعر الأسطر بجمل اسمية تحيل إلى الزمن الحاضر، مما يدلّ على أنّ الشعب الفلسطيني لا يزال صامدا صمود عيسى عليه السلام، ثابتا في موقفه و مدافعا عن قضيتته، لتبرز الرؤيا التفاضلية، التي نلاحظها من خلال توظيفه بعض الألفاظ مثل (الأمل، ساطع، نجم). و تكمن القيمة الأسلوبية للفتة(الصليب) حين نقلها الشاعر من دلالتها المرتبطة بالعذاب

¹ الأعمال الأولى1(عاشق من فلسطين) ص 96.

و الأمل، ليحملها قيمة إيجابية ترمز إلى الأمل و الصمود، و هو ما تؤكدُه العبارات (صليب الأمل)، (جرحه ساطع كنجم) و (هكذا متّ كالشجر). و ما زاد من كثافة الأسطر دلاليًا، حين نسب الشاعر أنه السردية لشخصيته المحورية (المغني)، - الذي يرمز إلى المناضل و الجندي و الشهيد-، لتصبح الأنا السردية هي الشخصية الحكائية التي تحولت إلى سارد من الدرجة الثانية بعد الشاعر لتقوم بسرد الأحداث أو المواقف باعتماد ضمير المتكلم¹، للتعبير عن المواقف السلبية التي يتعرّض لها كلّ مغني (مناضل). لكنّ ذلك لم يمنعه من اعتبار الصليب منبرًا للثورة و النضال²:

فعسى صليبي صهوة

و يعتبر الرمز الديني الإسلامي من الرموز التي يستغلها الشاعر لأغراض سياسيّة، فقد كان توظيفه له " توظيفًا نقديًا في مواجهة الوضع العربي السائد الرديء المتكئ على ثنائيّة حادّة بين القول و الفعل"³ على حدّ تعبير حسين حمزة، ما يعني أنّ الشاعر أراد من خلال هذا الرّمز أن يوضّح رأي العرب الذي يُبدونه بالقول من غير فعل، و هو ما يعتبره الشاعر نقصًا في المروءة و الشّجاعة. نلاحظ ذلك جليًا من خلال قوله⁴:

و سرحان لا يقرأ الصحف العربيّة

لا يعرف المهرجانات و التّوصيات. فكيف إذن

¹ قاموس السرديات (مرجع سابق) ص 29، 31.

² الأعمال الأولى1(عاشق من فلسطين) ص 112.

³ الخطاب الشعري عند محمود درويش (مرجع سابق) ص 273

⁴ الأعمال الأولى2(أحبك أو لا أحبك) ص 104، 105.

جاءه الحزن .. كيف تقياً؟

و ما القدس و المدن الضائعة

سوى ناقة تمتطيها البداوة

إلى السلطة الجائعة.

و ما القدس و المدن الضائعة

سوى منبر للخطابة

و مستودع للكآبة

و ما القدس إلا زجاجة خمر و صندوق تبغ...

... و لكنّها وطني

يستعير الشاعر (المنبر) من أجل أن يرمز به إلى الموقف العربي الذي يتناقض فعله مع قوله، لذلك نجده يوظّف بكثرة أسلوب النّفي من خلال الأداة (لا) التي تتكرر مرّتين، يليها فعل مضارع (يقراً) بمعنى (لا يقرأ)، من خلال ذلك يؤكد الشّاعر أنّ هذه الكتابات التي تتبّع تطوّر القضية الفلسطينية لا جدوى منها إن لم تُتبع بفعل. نلاحظ ذلك من خلال مخاطبته الزّعماء العرب، مستعينا بالعديد من الأساليب البلاغيّة كالنداء و النّهي و النّفي، مع اعتماد أفعال الأمر التي تدلّ على اللّغة الصّارخة¹:

يا أيّها الزّعماء ... لا تتكاثروا!

ليست عظامي منبرا

¹ الأعمال الأولى2 (محاولة رقم7) ص129، 130

فدعوا دمي - حبر النّفاهم بين أشياء الطّبيعة و الإله

و دعوا دمي - لغة التّخاطب بين أسوار المدينة و الغزاة

دمي بريد الأنبياء

ترك الشاعر صوته السردي لشخصية المناضل الفلسطيني الذي راح يخاطب الرّعاء العرب و يلومهم، حاثّا إياهم على تحديد موقفهم و أن يُتبعوا قولهم فعلا مستعينا في ذلك بأسلوب النداء و غرضه التوبيخ، يليه أسلوب نهى متكوّن من الأداة (لا) و الفعل المضارع (تتكاثروا) و هو ما يشبه العتاب. ثمّ أسلوب النّفي الإنكاري في قوله: "ليست عظامي منبرا"، ليصبح المنبر رمزا للتناقض الحادّ ما بين ثنائيتي القول و الفعل التي يقع فيها الكثير من الرّعاء العرب.

كما يعتمد الشاعر أسلوب قصيدة النثر في تشكيل بعض قصائده على غرار قصيدة (نشيد)، التي جاءت على شكل مقاطع نثرية و أخرى حوارية، على غرار المقطع التالي الذي عنوانه بـ (مع محمد)¹:

-ألو ..

- أريد محمد العرب

- نعم! من أنت؟

- سجين في بلادي

بلا أرض

¹ الأعمال الأولى1(عاشق من فلسطين) ص165.

بلا علم

بلا بيت

رموا أهلي إلى المنفى

و جاؤوا يشترون النار من صوتي

لأخرج من ظلام السجن ..

ما أفعل؟

- تحدّ السجن و السجّان

فإنّ حلاوة الإيمان

تذيب مرارة الحنظل!

نظم الشاعر هذا المقطع على شكل بنية حوارية، و هي من سمات قصيدة النثر¹، تقوم على حوار بين شخصيتين، شخصية الفلسطيني المعذب و شخصية دينية هي شخصية محمد خاتم المرسلين و الأنبياء عليه الصلاة و السلام، أراد من خلالها الشاعر بثّ شكواه للرسول لإيجاد حلّ يوقف ما يحدث من مجازر و مآسي على الأرض الفلسطينية، فجاء الحوار على شكل تساؤلات كثيرة من الطرف الأول، لتكون الإجابة بعدها باختصار لكنها تحمل معان دلالية عميقة (تحدّ السجن و السجّان/ فإنّ حلاوة الإيمان/ تذيب مرارة الحنظل!)، و جاءت الإجابة مقسّمة إلى محورين يكمل أحدهما الآخر: محور يبحث على النضال و المقاومة، و آخر يبحث على الصبر و التسليح بالإيمان. و بذلك استطاع الشاعر الاستفادة من مبادئ و تعاليم الدين

¹ قصيدة النثر: أحمد زياد محبك (مرجع سابق) ص43

الاسلامي لحتّ المناضلين على المقاومة و الصبر و بأنّ (حلاوة الإيمان تذيب مرارة الحنظل!).

إنّ المتصفح لدواوين محمود درويش يجدها تتحاور مع العديد من العناصر أو الرموز الطبيعية، و استخدامه للطبيعة لا يعني أنه يكتب شعر طبيعة و إنما جاء استخدامه لها ليعبر من خلالها عما هو أبعد من ذلك، عن رؤيته الوجدانية لما يحدث للإنسان و الوطن من أوضاع مأساوية¹، و يعتبر البحر من الرموز الطبيعية التي يستغلها الشاعر و تكمن قيمته الأسلوبية و الدلالية حين شحنه الشاعر بجملة من الدلالات المتعددة بتعدد السياقات و تعدد رؤى الشاعر و مواقفه، نذكر على سبيل المثال لا الحصر المقاطع التالية من قصيدته (تأملات سريعة في مدينة قديمة و جميلة على ساحل البحر الأبيض المتوسط)²:

يا بحر البدايات، إلى أين تعود

أيها البحر المحاصر

بين إسبانيا و صور

هاهي الأرض تدور

فلماذا لا تعود الآن من حيث أتيت؟

آه، من ينقذ هذا البحر

دقت ساعة البحر

¹ محمود درويش شاعر الأرض المحتلة (مرجع سابق) ص168.

² الأعمال الأولى2(حصار لمدائح البحر) ص 455.

تراخي البحر.

من ينقذنا من سرطان البحر

من يعلن أنّ البحر ميت؟!

رسم الشاعر للبحر صور عديدة، حيث تتكرر كلمة البحر في هذا النموذج الشعري سبع مرات، لكن بدلالات متغايرة، تارة يرمز بالبحر إلى الشعب الفلسطيني المحاصر (أيها البحر المحاصر)، (من ينقذ هذا البحر)، كما قد يرمز البحر إلى الحرب (دقت ساعة البحر)، و أخيرا يرمز البحر إلى العدو (من ينقذنا من سرطان البحر). و قد استعان الشاعر في رموزه بأسلوبين: أسلوب النداء حين رمز بالبحر إلى الشعب الفلسطيني ليؤكد استغاثته طالبا النجدة، و أسلوب الاستفهام حين شبه العدو بالبحر تأكيدا للمصير المجهور الذي يحيط بالقضية الفلسطينية في حضور العدو (من يعلن أنّ البحر ميت).

بين محمود درويش و الحجر رابط قوي، فالحجر رمز للمقاومة الفلسطينية، نورد لذلك

النموذج التالي من قصيدة (أغنية ساذجة عن الصليب الأحمر)¹:

يا أبي! هل غابة الزيتون تحمينا إذا جاء المطر؟

و هل الأشجار تغنينا عن النار، و هلى ضوء القمر

سيذيب الثلج، أو يحرق أشباح الليالي

إنني أسأل مليون سؤال

و بعينيك أرى صمتَ الحجر

¹ الأعمال الأولى1 (آخر الليل) ص 211.

فأجبنني يا أبي، أنت أبي

أم تراني صرت إبنًا للصليب الأحمر؟!

إنّ القصيدة شبيهة في بنائها بالسردى القائم على الاستعانة ببعض العناصر السردية كالشخصية و الأحداث، لكنها لا تقدم لنا قصة بقدر ما توضح لنا موقفا و رؤية¹، الشخصيتان الرئيسيتان فيها هما الشخصية الساردة و الحاضرة حضورا سرديا من خلال مخاطبتها شخصية الأب الافتراضية و هي الشخصية الثانية داخل النص الشعري، دون أن يُسمع صوته، و إنما جعله الشاعر مجرد مستمع من خلال جملة من الأسئلة التي ضمّنها بعض العناصر الطبيعية و هي (غابة الزيتون، المطر، الأشجار، النار، القمر، الثلج، الحجر)، و هي عناصر في معظمها ترمز للتجدد و الحياة.

كما تحنّل المرأة حيّزا كبيرا من أعمال محمود درويش الشعرية و بعدة صور و رموز دلالية، فهي تعني عنده الأرض و الوطن و الحبيبة، حيث يمزج الشاعر بين المرأة و الوطن في حديثه عن الحب، و حين يتحدث عن المرأة فإنه يقصد بها فلسطين، لذلك نجده يعبر عن كل ما تختلجه من مشاعر الحب و الاشتياق إلى هذا الوطن الحبيب من خلال الحبيبة، إذ وصل تعبيره الفني عن تجاربه العاطفية إلى درجة عالية من الإحساس العميق بأنّ كل لحظة حبّ اتّجاه فتاته هي في الوقت ذاته لحظة عاطفة اتّجاه وطنه، فغالبا ما تذكّره الحبيبة بالوطن

¹ قصيدة النشر: أحمد زياد محبك (مرجع سابق) ص 43.

بل إنّ الحبيبة هي الوطن¹، من أمثلة هذا الرمز نسوق الأسطر الشعرية التالية من قصيدة
(عاشق من فلسطين)²:

عيونك شوكَةٌ في القلب

توجعني ... و أعبدُها

و أحميها من الريح

و أغمدها وراء الليل و الأوجاع ... أغمدها

فيشعل جُرحُها ضوءَ المصابيح

و يجعل حاضري غدُها

أعزَّ عليَّ من روحي

ابتدأ الشاعر القصيدة بموقف استهلاكي وصفي لعيون المحبوبة دون أن يعطّل العملية السردية
(توجع القلب)، يسمّى هذا النوع من الوقفة بالنمط الترددي و هو الذي لا تساهم فيه الوقفة في
تبطئة عملية الحكي حسب جيرار جنيت³، حيث راح الشاعر ينسب للعين بعض الأفعال مثل
(توجعني، يُشعل جرحها)، هي أوصاف للمحبوبة لكنّ الشاعر يخفي وراءها دلالات تتعلّق بما
يحدث لفلسطين و هو ما يوضّحه المقطع التالي:

رأيتك عند باب الكهف. .

معلّقة على حبل الغسيل ثياب أيتامك

¹ محمود درويش شاعر الأرض المحتلة (مرجع سابق) ص 197.

² الأعمال الأولى 1 (عاشق من فلسطين) ص 87.

³ خطاب الحكاية (مرجع سابق) ص 112.

رأيتك في المواقف . . في الشوارع ..

في الزرائب ... في دم الشمس

رأيتك في أغاني اليتم و البؤس!

رأيتك في ملء ملح البحر و الرمل

و كنت جميلة كالأرض ... كالأطفال ... كالفلّ

يتكرر ضمير المخاطب (رأيتك) أربع مرات، و يبدو الشاعر في المقطع عليما بما يجري،

و هو ما يؤكد الفعل (رأيتك)، حيث يروي أشياء متعلقة بالحبشية (الأرض) و كيف تشرّد و تيّم

أبنائها (رأيتك في أغاني اليتم و البؤس).

الأمثلة عديدة و متنوعة عن الرموز و دلالاتها، أين استطاع محمود درويش أن يجعل

من الرمز، من خلال استعمالاته الأسلوبية المتعددة، مادته الخام، فساهم في تكثيف دلالاته

الشعرية من جهة و إبراز رؤيته للعالم من جهة ثانية و هي رؤية ثورية تدعو الشعب الفلسطيني

و كل الشعوب المظلومة إلى التصدي للعدو و مقاومته بكل الطرق في سبيل استرجاع الحرية.

4-أنماط و مميزات أسلوب الحوار في شعر محمود درويش:

يعتبر الحوار من أهم التقنيات السردية التي يستعيرها الشاعر من أجل تدعيم تجربته

الشعرية و الدلالية، و كان اهتمام النقاد في الماضي منصباً على البنى السردية فأهملوا الحوار

و حصروه في الدراسات المسرحية، لكن و بعد التطور الذي شهدته السيميائية السردية و لسانية

القول، توسّعت دراسة الحوار و أصبحت تجري عند تقاطع هذين الحقلين "و تجمع بين البحث

في اللغة كفعل و البحث فيها كلعب، أي بين اللغة المحققة في الاستعمال الفعلي و اللغة المحققة في الاستعمال الوهمي (الروائي، مثلاً)¹

يعرّف عبد العزيز حمودة الحوار بأنه " أداة لتقديم حدث درامي إلى الجمهور دون وسيط، هو الوعاء الذي يختاره ، أو يرغم عليه الكاتب المسرحي لتقديم حدث درامي يصور صراعاً إرادياً بين إرادتين تحاول كل منهما كسر الأخرى و هزيمتها"². و يطلق باختين مصطلح الحوارية على علاقة التمازج بين اثنين، منطلقاً من مصطلح التلفظ لتحديد مصطلح الحوارية، فالتلفظ حسب ما هو إلا نتاج للتفاعل بين المتحاورين فهو جزء مهم من الحوار، شريطة حدوث تواصل و تفاعل لفظي بين المتحاورين³.

و تتعدد الأنماط الحوارية في شعر محمود درويش حسب تعدد الرؤى (الغنائية، الدرامية و النضالية)، فقد كان في بداياته الشعرية شاعراً غنائياً يعبر عن تجربته الخاصة، لينتقل إلى النزعة الدرامية دون أن يهمل غنائيته مستعيناً في تشكيله الشعري بأهم تقنية من تقنيات الحداثة الشعرية هي الحوار بين شطري الوعي⁴، و يلخص عز الدين اسماعيل أهم عناصر التعبير الدرامي في الشعر العربي المعاصر في عنصرين رئيسيين هما: أسلوب الحوار الخارجي (الديالوج)، و الحوار الداخلي (المونولوج)⁵

¹ معجم مصطلحات نقد الرواية (مرجع سابق) ص 79.

² البناء الدرامي (مرجع سابق) ص 139.

³ ميخائيل باختين المبدأ الحوارية (مرجع سابق) ص: 68. 94.

⁴ خصوصية الرؤيا و التشكيل في شعر محمود درويش (مرجع سابق) ص: 140. 142.

⁵ الشعر العربي المعاصر قضاياها و ظواهره الفنية و المعنوية (مرجع سابق) ص 293.

و إذا بدأنا بالحوار الداخلي، نجد أنّ العبارة مستعارة من الفن الروائي و خاصة الفن المسرحي، فإذا كان الحوار الخارجي يديره صوتين لشخصين مختلفين ففي " الحوار الداخلي يكون الصوتان لشخص واحد، أحدهما هو صوته الخارجي العام، أي صوته الذي يتوجه به إلى الآخرين، و الآخر صوته الداخلي الخاص الذي لا يسمعه أحد غيره و لكنه يبرز على السطح من آن لآخر. و هذا الصوت الداخلي إذ يبرز لنا كل الهواجس و الخواطر و الأفكار المقابلة لما يدور في ظاهر الشعور أو التفكير إنما يضيف بعدا جديدا من جهة، و يعين على الحركة الذهنية من جهة أخرى"¹

و يعتبر المونولوج من أهم أنماط الحوار الداخلي و " يتسم بالطول النسبي أحيانا، تعرض فيه الشخصية القصصية همومها و أمنياتها و تصوراتها عن الناس و الحياة، عبر حديث داخلي يتصل بالعالم الجواني للإنسان الذي يجد لنفسه فرصة تأمل و إعادة تركيب لمشهد الحياة على وفق رغباته"² و هو ما نلاحظه في هذا المقطع الذي يمزج فيه الشاعر بين السرد و المناجاة من قصيدة (موسيقى عربية)³:

"ليت الفتى حجرٌ ..."

يا ليتني حجرٌ ...

أكلما شردت عينان

¹ المرجع نفسه ص 294.

² الحوار القصصي- تقنيات و علاقات السردية- : فاتح عبد السلام، المؤسسة العربية للدراسات و النشر، بيروت ط1، 1999 ص 119.

³ الأعمال الكاملة2(حصار لمذائح البحر) ص 395.

شَرَدَنِي

هذا السحاب سحابا

كَلَّمَا خَمَشَتْ عصفورةً أَفْقاً

فَنَشْتُ عَنْ وَثْنٍ؟

...

أَكَلَّمَا ذُبُلْتَ خُبِيرَةً

و بَكَى طَيْرٌ عَلَى فَنَنِ

أَصَابَنِي مَرَضٌ

أَوْ صَحْتُ: يَا وَطَنِي!

.../ لَيْتَ الْفَتَى حَجْرٌ

يَا يَلْتَنِي حَجْرٌ...

تظهر درامية المقطع الذي أوردناه من خلال مناجاة الشاعر، و قد جاءت بنفس طويل غير متقطع ذلك أنّ المناجاة الفردية - التي تعتبر أحد أشكال الدراما - غالبا ما تأتي على شكل خطبة انفعالية طويلة نوعا ما¹ عبّر الشاعر من خلالها عن مكنوناته الداخلية و رغبته في التخلص من المعاناة المريرة التي يمر بها و هو ما تؤكدُه عبارة (يا ليتني حجر).

تظهر المناجاة الصارخة أيضا في قصيدة (إلى قارئ)²:

¹ المونولوج بين الدراما و الشعر (مرجع سابق) ص24.

² الأعمال الأولى1(أوراق الزيتون) ص 15.

الزنبقات السود في قلبي

و في شقتي ... اللهب

من أي غاب جئتني

يا كل صلبان الغضب؟

بايعتُ أحزاني..

و صافحتُ التشرد و السَّغْب

غضبٌ يدي..

غضبٌ فمي..

و دماء أوردتي عصير من غضب!

يا قارئ!

لا ترجُ مني الهمس!

لا ترجُ الطرب

هذا عذابي ..

ضربة في الرمل طائشة

و أخرى في السُّحْب!

حسبي بأني غاضبٌ

و النار أولها غضب!

بنبرة صارخة مليئة بالغضب يُسمع الشاعر صوته إلى قارئٍ مفترَض، و هي من أهم سمات المناجاة الفردية أو ما تسمى مناجاة النفس التي تنزع نزوعاً ذاتياً يقدّم الشاعر من خلالها أفكار و هواجس الشخصية القصصية مع افتراض وجود جمهور حاضر و محدد¹، هو القارئ بصفة عامة، معبراً عن ألمه و انكساره مفجراً غضبه في صوت (الباء)، الذي قفّى به قصيدته، كما يتكرر الإيقاع الذاتي الحزين من خلال ضمير المتكلم في (قلبي، شقّتي، أحزاني، يدي، فمي، أوردتي، قارئ، عذابي)، ينتقل الشاعر بعد ذلك إلى المناجاة الخارجية بمخاطبة القراء مستعينا في ذلك بأسلوب النداء أين تتصاعد النبرة الخطابية التي تتجسّد عبر أداة النفي (لا) التي يستنكر من خلالها الصمت و السكوت على الوضع الذي آل إليه الشعب الفلسطيني.

استمع إليه في النموذج التالي من قصيدة (جبين و غضب)²:

وطني! يا أيها النسر الذي يغمد منقار اللهب

في عيوني،

أين تاريخ العرب؟

كل ما أملكه في حضرة الموت:

جبين و غضب

وضعنا الشاعر أمام مشهد درامي قائم على حديث فردي يعبر عن معاناته و سخطه. ابتدأه بأسلوب نداء، يخاطب الشاعر من خلاله الوطن الذي شَبَّهه بالنسر الذي يغمد منقاره في أعين

¹ الحوار القصصي- تقنيات و علاقات السردية- (مرجع سابق) ص 126، 127.

² الأعمال الأولى¹ (آخر الليل) ص 243

الشعب الفلسطيني من أجل أن يبيث فيه روح النضال والمقاومة و الثورة، فجاءت لغته صارخة ملؤها اللوم و العتاب، و هو ما يؤكده أسلوب الاستفهام في قوله (أين تاريخ العرب؟)، إضافة إلى اعتماد الأفعال المضارعة مثل (يغمد) و (أملك)، كما يبدو إيقاع القصيدة مناسباً كل المناسبة لهذا الصراخ و هو ما تدلّ عليه المقاطع القصيرة، مما أعطى القصيدة إيقاعاً لاهثاً متقطّعاً يشبه الصّراخ بتعبير شكري عياد¹.

من جهة أخرى، يمتزج المونولوج الدرامي بمختلف عناصر البنية السردية لتصبح القصيدة الدرويشية قصيدة ملحمة ينتظم فيها الحوار و السرد و القص مع طغيان النزعة الدرامية المنبثقة من انشطار الوعي في قالب غنائي²، و هو ما يوضحه المقطع التالي من قصيدة (في القدس)³:

في القدس، أعني داخلَ السُّور القديم،
أسيرُ من زَمَنِ إلى زَمَنِ بلا ذكرى
تُصَوِّبني. فإنَّ الأنبياءَ هناك يقتسمون
تاريخ المقدّس .. يصعدون إلى السماء
و يرجعون أقلَّ إحباطاً و حزناً، فالمحبّةُ
و السلامُ مقدّسان و قادمان إلى المدينة.
كنت أمشي فوق مُنحَدِرٍ و أَهْجِسُ: كيف

¹ أنظر مدخل إلى علم الأسلوب: شكري محمد عياد، أصدقاء الكتاب للنشر و التوزيع، القاهرة، ط3، 1996 ص 86

² خصوصية الرؤيا و التشكيل في شعر محمود درويش (مرجع سابق) ص 144

³ الأعمال الجديدة الكاملة1 (لا تعتذر عما فعلت) ص 51.

يختلف الرواة على كلام الضوء في حَجَرٍ؟

أَمِنْ حَجَرٍ شحيح الضوء تتدلع الحروب؟

ترك الشاعر صوته السردى لشخصية مجهولة، هي شخصية كل فلسطيني يرفض الحروب و يدعو إلى السلام. بدأت عملية السرد بالفعل (أسير)، أين تبدو الشخصية السردية هائمة تطرح العديد من الأسئلة، فساهم أسلوب الاستفهام في تأكيد انشطار وعي الشاعر بسبب الصراع الذي يعيشه بين الحرب و السلم.

استمع إليه يقول في موقف آخر¹:

و حين أعود للبيتِ

وحيدا فارغا، إلا من الوحده

يداي بغير أمتعةٍ، و قلبي دونما ورده

فقد وزعت ورداتي

على البؤساء منذ الصبح .. ورداتي

و صارعت الذئاب، و عدت للبيتِ

بلا رنّات ضحكةٍ حلوةٍ البيتِ

يحكي السارد/ الشاعر حالة شعورية مؤلمة عن وحدته بمجرد دخول البيت، حيث يبدو متّحدا مع شخصيته التي أعارها صوته السردى لتأكيد الموقف الدرامي، هي سمة المونولوج الدرامي،

¹ الأعمال الأولى1(أوراق الزيتون) ص 39.

حيث يتواجد متكلم خيالي يخاطب مستمعين خياليين للكشف عن الموقف الدرامي الذي يحيط بها¹، فهأهو يخاطب متلقيه في هذا المقطع:

رفاقي هاهنا المصباح و الأشعار، و الوحدة

و بعض سجائر .. و جرائد كالليل مسودّه

و حين أعود للبيتِ

أحس بوحشة البيتِ

يكشف الشاعر للمتلقى ما يختلج الشخصية من انفعالات و من صراع فجّر فيه مكنوناته الداخلية باعتباره لا يحمل همه الشخصي و إنما همّ الجماعة ككل. يقول من قصيدة (ذهبنا إلى عدن)²:

ذهبنا إلى عدن قبل أحلامنا، فوجدنا القمر

يضيء جناح الغراب. التفتنا إلى البحر، قلنا: لمن

لمن يرفع البحر أجراسه، ألسمع إيقاعنا المنتظر؟

ابتدأ الشاعر القصيدة بجملة سردية بادئاً إيّاها بفعل الضمير الجمعي (ذهبنا)، لينتقل بعدها إلى

صوته الداخلي (الجمعي) مخاطباً البحر بلغة استفهامية تدل على الحيرة و الضياع.

و يظهر صراع الشاعر الداخلي جلياً من خلال جملة من التساؤلات في قصيدته (النهر غريب

و أنت حبيبي) يقول¹:

¹ المونولوج بين الدراما و الشعر (مرجع سابق) ص: 22، 24

² الأعمال الأولى³ (ورد أقل) ص 139.

يا عصفورة المنفى! إلى أين سنذهب؟

لم أودّعك. فقد ودّعتُ سطح الكرة الأرضية الآن..

معي أنت لقاء دائم بين وداع و وداع.

ها أنا أشهد أنّ الحب مثل الموت

يأتي حين لا ننتظر الحبّ،

فلا تنتظريني...

الغريبُ النهرُ - قالت

و استعدت للسفر

بدأ الشاعر حوارهِ الداخلي (المونولوج) بأداة نداء موجّهًا خطابه إلى (عصفورة المنفى) يسألها عن مكان يأوي إليه، ما يؤكد غربة الشاعر و استمرار رحلة المنفى، و هو ما يؤكده حرف (السين) الذي يرمز إلى المصير المجهول، لينهي الشاعر قصته أو خطابه باستعداده للسفر (و استعدت للسفر).

يتعمّق الحس الدرامي عند محمود درويش من خلال أسلوب الحوار الخارجي (الديالوج)، و من أهم مميزاته أنه يساهم في تطوير الحدث الدرامي، كما يكشف عمّا تعترى الشخصية من سمات سواء كانت نفسية أو اجتماعية، كما أنه يقرب بين المشاهد و الواقع المعاش²، لذلك

¹ الأعمال الأولى 2 (محاولة رقم 7) ص 137.

² المونولوج بين الدراما و الشعر (مرجع سابق) ص 114.

يعتبر الديالوج تقنية أساسية من تقنيات التعبير عن الواقع، يقول محمود درويش من

قصيدته(ضباب كثيف على الجسر)¹:

قلت: أما زال يجرحك الجرح ، يا

صاحبي؟

قال لي: لا أحسّ بشيء

فقد حوّلت فكري جسي دفترا للبراهين،

لا شيء يثبت أنني أنا

غير موت صريح على الجسر،

أرّنو إلى وردة في البعيد

فيشتعل الجمر

أرّنو إلى مسقط الرأس، خلف البعيد

فيتسع القبر

قلت: تمهل و لا تمت الآن. إنّ الحياة

على الجسر ممكنة. و المجاز فسيح المدى

ههنا برزخ بين دنيا و آخره

بين منفى و أرض مجاورة...

قال لي، و الصقور تحلق من فوقنا:

¹ الأعمال الجديدة الكاملة2(كزهر اللوز أو أبعد) ص299، 300.

خذ اسمي رفيقا و حدّثه عني

و عش أنت حتى يعود بك الجسر

حيا غدا

نحن أمام بنية قصصية قوامها الحوار الذي أداره الشاعر بين صوتين: صوت السارد المتكلم (قلت) و صوت الغائب(قال)، و نلاحظ أنّ هناك مفارقة بين الشخصين، الثاني ذو نزعة تشاؤمية، لذلك أسند إليه الشاعر الضمير الغائب ليقوم بالعملية السردية، فهو غائب جسيا و معنويا، كما أنّ عباراته كلها ذات قيمة سلبية كما في(لا أحس، لا شيء، موت صريح، يشتعل الجمر، يتسع القبر)، أما الصوت الأول فتطبعه النزعة التفاؤلية و التثبيت بالحياة، كما أنّ عباراته ذات قيم إيجابية تعكس رؤياه التحررية، و بالتالي فقد استطاع الشاعر أن يطل علينا برؤيا نضالية عن طريق هذه التقنية الدرامية، ليساهم الحوار الخارجي أو الديالوج في كشف رؤيا الشاعر التحررية.

يكتسي الأسلوب الحوارى أهمية بالغة في نتاج محمود درويش الشعري، حيث نراه أحيانا يقيم قصائد بأكملها على هذا الأسلوب، كما في(صوت و سوط)، (نشيد الرجال)، (جندي يحلم بالزنايق البيضاء) و(أغنية ساذجة عن الصليب الأحمر). غير أنّ أسلوبه الحوارى في هذه المجموعات جاء تقليديا يستعمل فيه ألفاظا مثل (قال لي، سألني، أجب). و بتعدد رؤاه تتعدد الأصوات الحوارية لتتكثف تجربته الشعرية و الدلالية.

لو أخذنا مثلاً قصيدة (الأرض)¹ نجد الشاعر قد وظّف فيها سمات أسلوبية و شعرية جديدة تتضح فيها رؤيته التي " تؤكد حتمية انتصار الحق و زوال الباطل بعد المعاناة"². من أبرز هذه السمات تعدّد الأصوات، مما أعطى القصيدة نفساً مسرحياً درامياً، يأتي في مقدمة هذه الأصوات صوت الزمن الذي يجسّده شهر آذار " الشهر الذي يحتفي فيه بعودة الخصب إلى الأرض"³. و تكمن القيمة الأسلوبية لهذا الزمن عندما انتقل به الشاعر من زمنه المطلق ليصبح زمناً فلسطينياً في سنة الانتفاضة. يتوزّع هذا الصوت في ثنايا مقاطع القصيدة، و هو ما نلاحظه من خلال هذه النماذج:

" في شهر آذار في سنة الانتفاضة، قالت لنا الأرض أسرارها الدموية"

" في شهر آذار تأتي الظلال حربية و الغزاة بدون ظلال"

" في شهر آذار يمشي التراب دماً طازجاً في الظهيرة"

في شهر آذار أحرقت الأرض أزهارها"

يظهر صوت الزمن الفلسطيني واضحاً من خلال ارتباطه بسنة الانتفاضة و هو ما يجسّده المعجم الشعري لهذه الأسطر (أحرقت، الغزاة، دماً).

إلى جانب صوت الزمن، يبرز صوت آخر هو صوت الأرض الذي يأتي متوحداً مع صوت الشاعر، و تتمثّل أهميته في كونه يحمل بعداً وطنياً (أنا الأرض).

¹ الأعمال الأولى 2 (ديوان أعراس) ص 283

² أنظر بنية القصيدة في شعر محمود درويش (مرجع سابق) ص 67

³ إضاءة النص (مرجع سابق) ص 120.

كما يُدخل الشّاعر إلى جانب هذين الصوتين صوتاً آخر هو صوت خديجة، و هي بدورها ترتبط بالأرض (الأرض أنت). و بذلك فقد أقام الشّاعر علاقة حميمية بين الأرض و المرأة، لتصبح المرأة عنده هي الأرض نفسها.

ما يمكن ملاحظته على هذه القصيدة هو طغيان الرؤية الدرامية المأساوية التي تفصح عن التجربة القاسية التي عاشها الشّاعر و الشعب الفلسطيني من جرّاء العدوان الصهيوني، لدرجة يلجأ فيها الشاعر إلى تصوير هذا الواقع بالاعتماد على الأسلوب القصصي القائم على السرد و الحوار من أجل تجسيد أعمق للمأساة.

إنّ الحوار تقنية هامة من التقنيات السردية التي تؤكد تداخل النوع الأدبي من خلال تداخل السرد مع الشعري، و بذلك تتضح رؤيا الشاعر الوجودية، تلك الرؤيا الحوارية مع الواقع، فتصوره بأدق تفاصيله و تتحاور مع أدق جزئياته تعاطفا و تغييرا، فساهم هذا الأسلوب في تدعيم الدلالة الشعرية الدرويشية.

5-التناص الشعري في خطاب محمود درويش الشعري:

يعتبر التناص من بين الأساليب التي يلجأ إليها الشاعر من أجل تدعيم و إثراء تجربته الدلالية، حيث يعتمد الشاعر إلى إنتاج و صناعة نصوص حديثة عن طريق امتصاص نصوص سابقة عليه، ليتم هدمها و إعادة بنائها بطرق جديدة¹ حسبما أشارت إليه جوليا كريستيفا و هي أول من وضع مصطلح التناص، بينما يفضل ميخائيل باختين مصطلح

¹ علم النص: جوليا كريستيفا، تر: فريد الزاهي، مراجعة عبد الجليل ناظم، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، المغرب ط2، 1997 ص79.

الحوارية يقول: "إنّ التوجيه الحواري هو، بوضوح، ظاهرة مشخّصة لكل خطاب، و هو الغاية الطبيعية لكل خطاب حي. يفاجئ الخطاب خطاب الآخر بكل الطرق التي تقود إلى غايته و لا يستطيع شيئاً سوى الدخول معه في تفاعل حاد و حي"¹، إذ لا وجود لخطاب صافٍ بل هو متعلق مع العديد من النصوص مهما كانت طبيعتها، فكل كاتب لا ينطلق من العدم و إنما من خلال تحاوره مع ما يحيط به.

و يلعب التناص دوراً مهماً في تحديد الشعريّة العربيّة المعاصرة، و هو يتّكئ على ما لدى القارئ من مكتسبات دلاليّة لنصوص تراثيّة أو شعبيّة أو دينيّة أو تاريخيّة، شعريّة كانت أو قصصيّة، و تكمن وظيفته الأسلوبيّة و الشعريّة في إنتاج دلالة جديدة تخصّ الحالة الشعريّة في القصيدة.

و إذا عدنا إلى شعر محمود درويش نجده حافلاً بمختلف الأنواع التناصية، أين يتحاور مع مختلف الخطابات أدبية كانت أو غير أدبية، و يعتبر التناص القرآني من بين أهم النصوص التي يتحاور معها درويش فيقتبس من مضامينه ما يلائم أبعاده الدلالية، سواء كان استثماره للنص القرآني شكلاً أو مضموناً، نذكر على سبيل المثال لا الحصر النموذج التالي من قصيدة

(أنا يوسف يا أبي) التي صاغها على شكل قصصي يقول²:

أنا يوسف يا أبي. يا أبي، إخوتي لا يحبونني، لا يريدونني

بينهم يا أبي. يعتدون عليّ و يرمونني بالحصى و الكلام.

¹ ميخائيل باختين المبدأ الحواري (مرجع سابق) ص 125.

² الأعمال الأولى 03 (ورد أقل) ص 159

يريدونني أن أموت لكي يمدحوني. و هم أوصدوا باب بيتك
دونني. و هم طردوني من الحقل. هم سمّموا عني يا أبي.
و هم حطّموا لعبي يا أبي حين مرّ النسيم و لاعَبَ شَعْرِي
غاروا و ثاروا عليك، فماذا صنعتُ لهم يا أبي؟ الفراشاتُ
حطّت على كتفَيّ، و مالتْ عليّ السنابل، و الطيّرُ حطّت على
راحتي. فماذا فعلتُ أنا يا أبي، و لماذا أنا؟ أنتَ سمّيتني
يوسفًا، و همّو أوقعوني في الجُبِّ، و اتّهموا الذنب، و الذّنْبُ
أرحمُ من إخوتي .. أبتِ! هل جنيتُ على أحدٍ عندما قلتُ
إنّي: رأيتُ أحدَ عشرَ كوكبا، و الشمسَ و القمرَ، رأيّتهم لي
ساجدين.

يتحاور الشاعر في قصيدته مع القصص القرآني، كما يبدو تحاوره مع قصيدة النثر من خلال
الشكل التدويري¹ حيث جاءت القصيدة أكثر التصاقا بطريقة دائرية أكسبت القصيدة إيقاعا
دائريا. و بلغة سردية ابتداء الشاعر/ السارد قصة (يوسف)، هذه الشخصية المقتبسة من
القصص القرآني و هي قصة سيدنا يوسف عليه السلام، أين ترك لها صوته السردى لتقوم
بفعل الحكى بصيغة الزمن الحاضر، و في ذلك إشارة إلى استمرار معاناة الشعب الفلسطيني
الذي تخطى عنه إخوته من الدول المجاورة، و قد استطاع الشاعر أن يصف هذه الشخصية

¹ قصيدة النثر: سوزان برنار (مرجع سابق) ص: 154. 157.

الحائرة باستخدام أسلوب الاستفهام (فماذا صنعت لهم يا أبي؟/ فماذا فعلت أنا يا أبي، و لماذا أنا؟)، و الغرض الاستتكار لما يحدث لفلسطين.

كما تتحاور النصوص الشعرية الدرويشية مع بعض القيم الدينية المسيحية و التوراتية، و تكمن أهمية هذه التناصات حين أكسبها الشاعر دلالات إيحائية عميقة تتسجم و القضية الفلسطينية في طابع قصصي قائم على بعض تقنيات السرد القصصي، فنجدته في إحدى القصائد متأثراً بالثقافة المسيحية من خلال إشارته إلى قضية انبعاث المسيح و عودته، يقول¹:

من غابة الزيتون

جاء الصدى..

و كنتُ مصلوباً على النار!

أقول للغربان: لا تنهشي

فربما أرجع للدار

و ربما تشتّي السما

ربما ..

تطفئ هذا الخشب الضاري!

أنزل يوماً عن صليبي

ترى..

كيف أعود حافياً.. عاري؟!

¹ الأعمال الأولى1(عاشق من فلسطين) ص 120.

استعار الشاعر قصة انبعاث المسيح و هو تناص رمزي، من خلاله أراد أن يجمع بين المسيح و الشعب الفلسطيني الذي يأمل في التحرر. و قد صاغ هذا التناص وفق نمط قصصي عن طريق المناجاة الفردية، للتعبير عن آلامه و العذاب الذي يمر به الفلسطيني عامة. تكمن القيمة الأسلوبية لهذا التوظيف حين حمّله الشاعر رؤية تأملية و تفاؤلية، من خلال توظيف الأفعال المضارعة الدالة على المستقبل المتفائل مثل (أرجع، أعود، أنزل، و تشتي)، و نلاحظ أنّ كل هذه الأفعال تحمل قيما إيجابية تتمثل في العودة إلى الاستقرار الروحي و الجسدي، و ما زاد في تكثيف الرؤية التفاؤلية الفعل (تشتي) الذي يدلّ على الانبعاث و الغيث و الخصب.

يلجأ محمود درويش كثيرا إلى القصص الأسطورية لتشكيل قصائده السردية، و ارتبطت إشارات التناص ذات البعد الأسطوري في مراحلها الشعرية الأولى بالبعث و التجديد و الخصوبة، الهجرة و الضياع، السقوط و الهزيمة. فهاهو في قصيدته المطولة (مديح الظل العالي) يستثمر موضوع الهجرة التي هي الموضوع الأساسي في القصيدة يقول¹:

- عم تبحث يا فتى في زورق الأوديسة المكسور؟

- عن جيش أحاربه و أهزمه،

و عن جزر تُسميها فتوحاتي، و أسأل: هل تكون مدينة الشعراء

وهما؟

- عمّ تبحث يا فتى في زورق الأوديسة المكسور، عمّ؟

- عن موجةٍ ضيّعتها في البحرِ

¹ الأعمال الأولى 2 (مديح الظل العالي) ص 384.

عن خاتَم

لأُسَيِّحِ العالَم

بحدود أُغْنِيَتِي

-و هل يجد المهاجر موجةً؟

-يجد المهاجر موجةً غرقت و يُرجعها مَعَه

يستثمر الشاعر فكرة الهجرة ليرمز بها إلى الهجرة الفلسطينية، غير أنه أقام تحويراً عليها من خلال معارضته لهذه الهجرة من حيث الجوهر، و هو ما يظهر من خلال الحوار الذي أداره الشاعر بين شخصيتين خياليتين، إحداهما تسأل و الأخرى تجيب، أراد الشاعر من خلال ترك صوته السردى للشخصيتين أن يوضّح فكرة و موقفاً، فإذا كان سفر تيليماك بحثاً عن أبيه أوليس أو أوديسيوس من أجل أن يعيده إلى أمه بينيلوب و موطنه، فإن هجرة الفلسطيني و سفره كان بحثاً عن السفر في حد ذاته¹، و هو ما يؤكد محمود درويش بقوله: "هي هجرة أخرى. . ."، ما يؤكّد حالة الضياع و الاغتراب اللذين كان يشعر بهما الشعب الفلسطيني، علماً أنّ الشاعر قد استوحى موضوع الهجرة لأنه كان يحلم بتحقيق العودة إلى الديار بسبب معاناته و اغترابه عن الوطن مثلاً حدث مع (أوديس). لذلك جاء توظيف الشاعر للرمز الأسطوري متعادلاً موضوعياً مع القضية الفلسطينية، فهو ينظر إليها على أنها ملحمة أسطورية تحكي معاناة و كفاح الشعب الفلسطيني.

¹ أنظر تطور الدلالات اللغوية في شعر محمود درويش (مرجع سابق) ص 173

كما يستوحى الشاعر معاني الهجرة و الضياع من خلال التناصت الأسطورية المنتقاة من الأوديسة، و من أبرز الشخصيات الأسطورية التي استغلها محمود درويش في وصف الهجرة الفلسطينية، شخصية (أوليس) و ابنه (تيلماك) حين يقول من قصيدة (في انتظار العائدين)¹:

و أنا ابن عوليس الذي انتظر البريد من الشمال
ناداه بحار، و لكن لم يسافر.

لجم المراكب، و انتحى أعلى الجبال

- يا صخرة صلي عليها والدي لتصون ثائر

أنا لن أبيعك باللاكي.

أنا لن أسافر..

لن أسافر..

لن أسافر!

أصوات أحبابي تشقّ الريح، تقتحم الحصون

- يا أُمنا انتظري أمام الباب. إنا عائدون

يقدم الشاعر مقطعا شعريا قائما على أسلوب السرد القصصي، الحدث الأساسي فيه هو عدم سفر (تيلماك) ابن عوليس للبحث عن أبيه مفضلا البقاء في الوطن للدفاع عنه، و بذلك يخالف الشاعر قصة (ابن عوليس) الذي قطع البحار بحثا عن أبيه، و هو ما نلاحظه

¹ الأعمال الأولى1(عاشق من فلسطين) ص 121.

من خلال أسلوب النفي (لن أسافر) الذي يتكرر ثلاث مرات، و بذلك انزاح الشاعر عن دلالة تناساته الأسطورية بينما حافظ فيها على الجانب الشكلي القصصي.

يظهر تأثر الشاعر أيضا بالعديد من النصوص الأدبية خاصة منها الشعرية، نذكر على سبيل المثال لا الحصر تأثره برباعيات الخيام، و هو ما نلاحظه جليا في قصيدته التي عنوانها بـ (رباعيات)، و الرباعيات فن من الفنون الشعرية الفارسية النشأة، و تتكون الوحدة الفنية لهذا الضرب من أربعة مصاريع، و كل رباعية هي عبارة عن وحدة عضوية مستقلة عما قبلها و بعدها في المعنى على أن تتفق القافية في المصارع الأول و الثاني و الرابع¹، و على طريقة الخيام ينظم محمود درويش قصيدته (رباعيات) وفق الشكل التالي²:

-1-

أرى ما أريد من الحقل . . إني أرى

جدائل قمح تمشطها الريح، أغمض عيني:

هذا السراب يؤدي إلى النهوّد

و هذا السكون يؤدي إلى اللزورد

-2-

أرى ما أريد من البحر . . إني أرى

هبوب النوارس عند الغروب. فأغمض عيني:

¹ أنظر: من روائع الأدب الفارسي: بديع محمد جمعة، دار النهضة العربية للطباعة و النشر، بيروت، ط2، 1980، ص: 215، 216، 217.

² الأعمال الأولى3(أرى ما أريد) ص 183.

هذا الضياع يؤدي إلى أندلس

و هذا الشراع صلاة الحمام عليّ

التزم الشاعر الشكل الرباعي الذي اعتمده الخيام، غير أنّه لم يلتزم القافية الموحدة في المصارع الأول و الثاني و الرابع، ربما ليبرز لنا استقلاليته و تفرّده، كما لم يجعل كل مصراع مستقلا في المعنى.

و ما يلاحظ على رباعيات محمود درويش أنها جاءت عبارة عن مقاطع سردية أو مشاهد تنبؤية اعتمد فيها تقنية التواتر السردية¹ للأحداث من خلال عبارة (أرى ما أريد) التي افتتح بها كل مقطع من مقاطعه، حيث في كلّ مرة تفتح فيها الشخصية/ الساردة عينيها ترى جملة من المشاهد التصويرية. فترى في المشهد الأول (جدائل قمح تمشّطها الريح)، و في المقطع الثاني يستشرف (هبوب النوارس عند الغروب)، و في مشهد آخر تبرز النظرة التفاضلية المنبعثة من السّلم (أرى ما أريد من السلم.. إني أرى / غزالا، و عسبا، و جدول ماء). و بذلك ساهم السرد التكراري في رسم صورة عن فلسطين و عن أجواء، أراد الشاعر أن تتحقق.

من خلال هذا التعالق السردية و التناسي في الخطاب الشعري الدرويشي تتضح رؤية الشاعر في الخلاص من الواقع الذي يعيشه شعبه، منطلقا من الوجدان ليرسم واقعا قائما على روح التفاؤل و النضال.

¹ أنظر خطاب الحكاية (مرجع سابق) ص 129.

و بذلك ساهم التنوع الأسلوبي بكلّ أشكاله (الغنائي، الدرامي ، السردى، الملحمى،
الساخر، المفارقة، الحوار، التناسل..) في تدعيم الشعرية الدرويشية من جهة و لتأكيد أنّ
الشعرية لا تأتّى فقط من عناصر شعرية بل كذلك من عناصر غير شعرية.

الختامة

تمت الأطروحة و الحمد لله رب العالمين، الذي أعانني على إكمالها لا أقول على أحسن وجه و إنما حاولت قدر الإمكان التقرب إلى بعض النتائج، معتمدة على البنيوية منها لهذه الدراسة لمناسبتها و موضوع الدراسة، و لتوخي القدر الكبير من التحليل العلمي و الفني، و كذا للإحاطة بالخاصية السردية في الخطاب الشعري الدرويشي، و إلى أيّ درجة استعان محمود درويش بمختلف الأنواع الأدبية و كذا التقنيات السردية لتدعيم الشعرية لديه.

توصّل البحث إلى جملة من النتائج نوردّها فيما يلي:

- تباينت آراء الباحثين و النقاد حول استعمال مصطلحي (الجنس) و (النوع)، و أغلب الدارسين يفضلون استعمال مصطلح (النوع) على (الجنس) باعتبار أنّ الجنس يطلق على الفن الأكبر كالشعر مثلاً الذي تتفرع منه عدة أنواع أدبية تنتمي إلى جنسه مثل القصيدة السردية أو القصيدة القصة أو قصيدة النثر.

- كما تباينت الآراء حول نظرية نشأة و تكوّن الأنواع الأدبية التي لا تحكمها عوامل مشتركة إن في النشأة أو في التطور أو التغير أو الانقراض، و تتنوع عوامل النشأة بين الظروف الاجتماعية و الدينية و التاريخية و السياسية و الثقافية و حتى النفسية و القوانين اللغوية، و بالتالي ففكرة نقاء النوع الأدبي مجرد حبر على ورق، لأن النوع الأدبي غير ثابت و لا مستقر بل ينشأ و يتطور و ينقرض بفعل عدة عوامل، فيتداخل مع فنون أخرى من خلال امتزاج عناصر منه في نوع أدبي آخر دون أن ينفي بنيته و قوانينه الداخلية الأدبية. - بين السردية و الشعرية وشائج صلة من خلال التداخل بين السردية و الشعري و هو ما كشفته الدراسة في الفصل الأول عن إمكانية التفاعل الكبير بين الشعر و مختلف الأشكال السردية

أو بين الشعري و السردى، و تتنوع الأشكال السردية بين القصة بمختلف أنواعها و القصيدة النثرية و السيرة و الأسطورة...

- يتجاوز محمود درويش البناء التقليدي للقصيدة العربية ليقدم لنا بناء شعريا يتكىء على العديد من الأنواع الأدبية من قصة، رواية و سيرة بنوعيتها الذاتية و الغيرية. كما أنّ لجوء الشاعر إلى بعض مكونات البناء القصصي إنما اعتبر وسيلة من وسائل التعبير الدرامي، باعتبار أنّ المضامين المتناولة تفرض على الشاعر اعتماد هذا النوع من الكتابة الشعرية المرتبطة بالواقع، و ما الواقع إلا جملة من الأحداث و الحكايات.

- إنّ نزوع محمود درويش الشعري إلى كتابة السيرة الذاتية و الجماعية في تشكيلات قصائده إنما يكشف ذلك التلاحم بين الغنائية و الأسلوب السردى الدرامي، و هو يستعرض لنا ذاكرته التي لا تمثل خصوصيته الذاتية و إنما خصوصية الجماعة التي ينتمي إليها.

- تعتبر الملحمة من الأنواع الأدبية التي يظهر فيها الامتزاج الشعري بالنثري، و إنّ اتّجاه الشاعر إلى المعين الأسطوري ليس إلا جزءا من رسالة القصيدة الحديثة التي تسعى إلى التخفيف من النبرة الغنائية المباشرة و تعويضها بالنزعة الدرامية من خلال الاستعانة ببعض العناصر و التقنيات السردية.

- يستعير محمود درويش أسلوب الشعر الملحمي لإثراء مضامينه الدلالية باعتبار الشاعر يعالج أحداثا و بطولات قومية لأفراد القضية الفلسطينية. و تعتبر الجدارية أحسن ما يجسد هذا التوجه فهي قراءة معاصرة لملحمة جلجامش، ما يعكس ترسخ فكرة التجديد لديه ليس فقط من حيث الوزن و الإيقاع بل و كذلك من حيث التنويع في الأنواع الشعرية من خلال المزج بين

الغنائية و الملحمية في قالب قصصي بطولي طويل السرد، لذلك فهو يتضمن النزعة الإنسانية و الاتجاه القومي، ما يعكس توجّه الشاعر نحو الجماعة، متجاوزا الغنائية الصرفة و النبوة الخطابية إلى البناء الدرامي القائم على الحوار و تعدد الأصوات، حيث لم يعد يعبر عن تجاربه تعبيرا مباشرا إلا نادرا، لذلك يلجأ في بناء قصائده إلى الرموز و الأساطير للتعبير عن مختلف تجاربه معتمدا الأسلوب السردى مازجا إياه و الأسلوب الشعري في دفقة شعرية واحدة.

- و فيما يخص تشكيل الصور الشعرية، فتتداخل مع المتن الحكائي السردى من خلال مشاهد مسرحية يصور فيها الشاعر الحصار الاسرائيلي تاركا لمخيلته الإبحار في مجموعة من الصور الفياضة المنبثقة من واقع كان طرفا فيه، فجاءت الصورة الشعرية ذات درجة عالية من الكثافة، من خلال الانحرافات التخيلية لصوره الاستعارية و قد زواج بين المشهد السردى و الصور التخيلية الشعرية ليجعلنا نشاهد و نتخيل وقائع الأحداث الدامية التي جرت بفعل مخلفات الحصار الإسرائيلي.

- إنَّ التَّشكيل الأسلوبى الغنائى فى الخطاب الشعرى الدرويشى يقوم على امتزاج النفس الغنائى بالدرامى السردى، إضافة إلى اعتماد أسلوب الحوار بنوعيه الداخلى و الخارجى، لتصبح القصيدة الدرويشية ذات نفس ملحمى صاخب يعبر عن رؤية الشاعر ذات النزعة النضالية الثورية.

- إنَّ التجربة الشعرية الدرويشية تتكى على العديد من التقنيات السردية الحديثة التى استعارها الشاعر من العديد من الأنواع الأدبية على غرار:

- الشخصية الحكائية: و قد جاءت متنوعة المنابع اقتبسها الشاعر من الأساطير و من التاريخ و من الديانات، و الواقع، و كذا من التراث العربي القديم، و سواء كانت شخصياته واقعية أو خيالية لكنها ترتبط بوعي الشاعر و الواقع الذي يعيشه، حيث يستعير منها ما يتلاءم و مضامينه الدلالية، مستعينا في رسم شخصياته على البناء القصصي و السردى، كما أنّ لجوء الشاعر إلى توظيف الشخصيات المقنعة في قصائده ما هي إلا رغبة منه في التخفيف من الغنائية المفرطة المترتبة على هيمنة الذات الشاعرة أو أنا الشاعر التي تقف موقف المناجاة و الخطابية.

- إنّ العديد من الشخصيات الحكائية في خطاب محمود درويش الشعري تتحول إلى أصوات ساردة، هي: **السارد المشارك**، و يتنوع بين الضمير الفردي المناجاتي و الضمير الجمعي. و **السارد المخاطب**، و عادة ما يكون السارد عبر هذا الضمير شخصا محايدا و إن كان مشاركا في الحدث، لكنه يبقى محتفظا بهويته السردية، و تكمن أهمية هذا السارد في كونه يشكّل نسبة عالية مقارنة بنسبة الضمائر الأخرى، فهو الضمير الذي يتوجه من خلاله درويش بخطاباته المتعددة لمختلف المتلقين، يتقدمهم ضمير الشعب الفلسطيني داعيا إياه إلى الصمود و المقاومة و استنهاض الهمم. أما **السارد بضمير الغائب** فعادة ما يكون **ساردا عليما**، استعان به الشاعر كونه يهدف إلى إبراز فاعلية المؤلف الحقيقي و كذا مقدرته على صياغة و تشكيل الحدث وفق منظوره الخاص بما لديه من مرجعية، لذلك نجد محمود درويش في أغلب قصائده ساردا عليما و شاهدا على كل ما يجري، لأنه يصور بصدق ما يجري في الأرض الفلسطينية.

- و فيما يخص توظيف الأمكنة، فإنّ المتصفح لشعر محمود درويش يجد المكان لديه يحتل مكانة هامة، فقد حمله دلالات عميقة مرتبطة و نفسيته و انفعالاته المتأججة، فالمكان هو الهوية الوطنية المرتبطة بالأرض و بالتحديد (القدس) التي ترمز إلى المقاومة و التضحية و التحدي.

- للمكان علاقة وطيدة بالزمن في القصيدة السردية الدرويشية، حيث تشكل هذه الثنائية الهوية الوطنية بكل أبعادها (الاجتماعية و السياسية و النفسية و الدينية)، و محمود درويش حين يوظف المكان فإنه يربطه بالأحداث و الأزمنة.

- يتميز التشكيل الزمني في القصيدة السردية الدرويشية بتداخل الأزمنة، كما كثّف الشاعر من توظيف حركتي الاسترجاع و الاستباق الزمنيّتين لينكسر الزمن الخطي لديه، و بذلك لم يحترم الشاعر التتابع الزمني للأحداث وفقا للتمثيل الطبيعي أو المسار الزمني (ماضي، حاضر، مستقبل) ذلك أنّ مقتضيات السرد تتطلب الخلط بين الأزمنة فتتبادل المواقع الزمنية فيما بينها و ينزاح كل زمن عن دلالاته، و بتداخل الأزمنة ينكسر المسار السردى، لتصبح القصيدة السردية الدرويشية قائمة على اللاخطية الزمنية، و على الزمن المتكسر، لتترجم الانكسار الذي يعيشه الشعب الفلسطيني.

- يزاوج محمود درويش في خطابه الشعري بين عدة أساليب: الدرامي، الغنائي، الملحمي، الشعري، السردى و القصصى و النثرى و كلها تمتزج في بوتقة واحدة لتشكل لنا نصا إبداعيا متميزا، من بين هذه الأساليب:

- الأسلوب النثري: نجد للأسلوب النثري(المعتمد في الروايات و القصص) حضورا مكثفا في القصيدة الدرويشية بالرغم من أنّ الشاعر لم يقتنع بقصيدة النثر لأنها لسبب بسيط ليست اختياره، كما أنه صرح أنه لم يكتب قصيدة نثر قط، لأنه لم يتدرّب على مثل هذه الكتابة و أنه لم يجد إيقاعا نثريا، و لا يستطيع الكتابة خارج الإيقاع و الوزن، رغم ذلك استطاع من خلال هذه النزعة النثرية -التي تتجلى في عدد فريد من القصائد- أن يخلع عنها طابعها التفعيلي دون أن يتخلّى عن التفاعيل ليكتب قصيدة مزدوجة، ذات شكل تفعيلي و جوهر نثري.
- و تعتبر السخرية من الصيغ الجديدة المقتبسة من قصيدة النثر التي أغنت الشاعرية، إلى جانب الغرابة و نبرة المناجاة التي لجأ إليها الشاعر في محاولة لطيفة لتطهير الحياة من مختلف الظواهر السلبية في قالب قصصي تشويقي حتى لا يشعر القارئ بالملل.
- و تحتل المفارقة بكل أشكالها و أغراضها حيزا كبيرا من شعر محمود درويش، لكنها تتفق من حيث دلالاتها التي تكشف المفارقات و التناقضات المحيطة بالقضية الفلسطينية. و ما زاد من أهميتها حين قولها الشاعر في إطار سردي، و نثري و ملحمي و درامي.
- تتعدد أشكال الأسلوب الرمزي في خطاب محمود درويش الشعري التي استقاها من المعين الديني، الأسطوري، التاريخي، السياسي، و قد استطاع أن يجعل من الرمز، من خلال استعماله الأسلوبية المتعددة، مادته الخام، فساهم في تكثيف دلالاته الشعرية من جهة و إبراز رؤيته للعالم من جهة ثانية، و هي رؤية ثورية تدعو الشعب الفلسطيني و كل الشعوب المظلومة إلى التصدي للعدو و مقاومته بكل الطرق في سبيل استرجاع الحرية.

- يكتسي الأسلوب الحوارى أهمية بالغة فى نتاج محمود درويش الشعري، حيث نراه أحيانا يقيم قصائد بأكملها على الحوار، هذه التقنية التى تعتبر من أهم تقنيات الحدث الشعري و التعبير الدرامي بنوعيتها: الحوار الداخلى (المونولوج) و الحوار الخارجى (الديالوج) و من خلاله يتعمق الحس الدرامي فهو تقنية أساسية من تقنيات التعبير عن الواقع مبتعدا فى ذلك على الطابع الغنائى من خلال اعتماده على البنية الحكائية.

- يعتبر التناص من بين الأساليب التى يلجأ إليها الشاعر من أجل تدعيم و إثراء مضامينه الدلالية، حيث تتحاور القصيدة الدرويشية مع العديد من النصوص و ساهم هذا التعالق السردى و التناصى فى إيضاح رؤية الشاعر فى الخلاص من الواقع الذى يعيشه شعبه، ليرسم واقعا قائما على روح التفاؤل و النضال فى سبيل الحصول على السلام.

و بذلك تتكثف اللغة الشعرية الدرويشية، ليس فقط من خلال عناصر الشعر بل و كذلك عناصر غير شعرية، حين أدخلت إلى القصيدة العربية و تحولت إلى عناصر شعرية على غرار السرد بمختلف عناصره، من راوٍ للأحداث، تحولات الضمائر، بنية الحدث و تشكيلات البنية الزمنية، الوصف و تعدد الخطابات، و هذه العناصر هى فى الأساس بنى سردية امتزجت و الشعر لتقدم لنا نوعا أدبيا ثريا.

تلك هى أهم النتائج المتوصل إليها، طبعا هى نتائج غير نهائية فنتاج محمود درويش الشعري حافل بالمزايا و الخصائص الفنية الشكلية و المضمونية، فالجهد الذى بذلته لم يعط الشاعر حقه لما يتميز به نتاجه الشعري من خصائص.

و في الأخير الحمد لله تعالى الذي وقَّعنا في تقديم هذا البحث و قد بذلنا جهدا ليس باليسير لكي يخرج في هذا الشكل، و نحن لا ندّعي الكمال فإنّ الكمال لله عز و جل، فإن وُقِّعنا فمن الله و إن أخفقنا فمن أنفسنا، و كفانا نحن شرف المحاولة، و أخيرا نرجوا أن يكون هذا البحث قد نال إعجابكم،

و صلّ اللهمّ و سلّم و بارك على معلمنا الأول و حبيبنا سيدنا محمد عليه أفضل الصلاة و السلام.

المصادر والمراجع

المصادر و المراجع:

الدواوين الشعرية:

- 1- الأعمال الأولى (1،2،3): محمود درويش، رياض الريس للكتب و النشر، بيروت، ط1، 2005.
- 2- الأعمال الجديدة الكاملة (1،2،3): محمود درويش، رياض الريس للكتب و النشر، بيروت، ط1، 2009.
- 3- الأعمال الشعرية الكاملة: فدوى طوقان، المؤسسة العربية للدراسات و النشر، بيروت، ط1، 1993.
- 4- الأعمال الشعرية، أغاني مهيار الدمشقي و قصائد أخرى: أدونيس، دار المدى للثقافة و النشر بيروت 1996
- 5- الأعمال الشعرية الكاملة (الشوقيات): أحمد شوقي، المجلد الأول، دار العودة بيروت 1988
- 6- الأعمال الكاملة، المسرحيات، أحمد شوقي. تحقيق سعد درويش، مراجعة عز الدين اسماعيل، الهيئة المصرية العامة للكتاب 1984.
- 7- الأعمال الكاملة: أمل دنقل، دار الشروق الأولى، القاهرة ، ط2، 2012
- 8- آخر ليالي الحلم: فاروق جويدة، دار غريب للطباعة و النشر، رقم الإيداع 2509.
- 9- أنشودة المطر: بدر شاكر السياب، منشورات دار مكتبة الحياة، بيروت، 1969
- 10- ديوان امرئ القيس، ضبطه و صححه الأستاذ مصطفى عبد الشافي، منشورات محمد علي بيوض، دار الكتب العلمية، ط5، بيروت، 2004

11- ديوان جميل بثينة، دار بيروت للطباعة و النشر، بيروت 1982

12- ديوان حافظ ابراهيم، ضبطه و صححه و شرحه و رتبته: أحمد أمين، أحمد الزين، ابراهيم

الأبياري، ج2، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ط2، 1980.

13- ديوان سميح القاسم ، دار العودة بيروت . 1987.

14- ديوان عنتر بن شداد، مطبعة الآداب لصاحبها أمين الخوري بيروت، 1893

15- ديوان لبيد ابن أبي ربيعة العامري: دار صادر، بيروت 1966

16- المجموعة الشعرية: أحمد مطر، دار الحرية، بيروت، ط1، 2011.

قائمة الكتب باللغة العربية:

17- الأجناس الأدبية: إيف ستالوني تر: محمد الزكراوي، مراجعة: حسن حمزة، المنظمة

العربية للترجمة، بيروت، ط1، 2014

18- الأدب و الأنواع الأدبية: نخبة من الأساتذة، ترجمة: طاهر حجار، طلاس للدراسات

و الترجمة و النشر، دمشق، ط1، 1985.

19- الأدب و فنونه: محمد مندور، نهضة مصر للطباعة و النشر و التوزيع، ط5، 2006

20- أساليب الشعرية المعاصرة: صلاح فضل، دار قباء للطباعة و النشر و التوزيع، القاهرة

1998.

21- استدعاء الشخصيات التراثية في الشعر العربي المعاصر: علي عشري زايد، دار الفكر

العربي، القاهرة، 1997

22- الأسطورة في شعر السياب: عبد الرضا علي، منشورات وزارة الثقافة و الفنون، الجمهورية

العراقية، 1978

23- الأسلوبية: جورج مولينييه، ترجمه و قدّم له: بسام بركة، المؤسسة الجماعية للدراسات

و النشر و التوزيع، لبنان، ط1، 1999

24- إشكالية التعبير الشعري كفاءة التأويل: محمد صابر عبيد، طبع بدعم من وزارة الثقافة

الأردنية عمان، دمشق ط1، 2007

25- الأصول الدرامية في الشعر العربي: جلال الخياط، دار الحرية للطباعة، بغداد 1982

26- الأنواع الأدبية مذاهب و مدارس (في الأدب المقارن): شفيق البقاعي، مؤسسة عز الدين

للطباعة و النشر بيروت، لبنان، ط 1، 1985،

27- إضاءة النص: اعتدال عثمان، دار الحداثة للطباعة و النشر و التوزيع، بيروت، لبنان

ط1، 1988.

28- آفاق التناسلية المفهوم و المنظور: ترجمة و تقديم محمد خير البقاعي، الهيئة المصرية

العامة للكتاب 1998

29 - البحث الأسلوبي معاصرة و تراث: رجاء عيد، منشأة المعارف بالاسكندرية، جلال حزي

وشركاه 1993

30- البناء الدرامي: عبد العزيز حمودة، الهيئة المصرية العامة للكتاب، مصر 1998

31- البنية الدرامية في شعر نزار قباني: بيداء عبد الصاحب الطائي، دار ضفاف للطباعة

و النشر و التوزيع العراق، ط1، 2012

32- بنية القصيدة في شعر محمود درويش: ناصر علي، المؤسسة العربية للدراسات و النشر، بيروت، ط1، 2001.

33- البنية السردية للقصّة القصيرة: عبد الرحمن الكردي، مكتبة الآداب، القاهرة، ط3، 2005.

34- بنية اللغة الشعرية: جان كوهن، ترجمة: محمد الولي و محمد العمري، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، المغرب ط1، 1986.

35- بنية النص السردية (من منظور النقد الأدبي): حميد لحداني، المركز الثقافي العربي للطباعة و النشر و التوزيع، بيروت، ط1، 1991.

36- البيان و التبيين: أبو عثمان عمرو بن بحر الجاحظ، ج2، تحقيق و شرح: عبد السلام محمد هارون، مطبعة الخانجي للطباعة و النشر و التوزيع، القاهرة ، ط7، 1998

37- تاريخ الأدب العربي، العصر العباسي الأول: شوقي ضيف، دار المعارف، القاهرة ط8

38- تشريح النص " مقاربات تشريحية لنصوص شعرية معاصرة": عبد الله محمد الغدّامي، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، ط2، 2006،

39- تشريح النقد (محاولات أربع): نورثروب فراي، تر: محمد عصفور، منشورات الجامعة الأردنية، 1991.

40- التفاعل في الأجناس الأدبية مشروع قراءة لنماذج من الأجناس النثرية القديمة من القرن الثالث الى السادس هجرى: بسمة عروس، منشورات كلية الآداب و الفنون و الإنسانيات، منوبة 2008

- 41- تطور الدلالات اللغوية في شعر محمود درويش: سعيد جبر محمد أبو خضرة، دار فارس للنشر و التوزيع، عمان،الأردن، ط1، 2001.
- 42- تقنيات السرد الروائي -في ضوء المنهج البنيوي-: يمنى العيد، دار الفارابي، بيروت، لبنان، ط3، 2010.
- 43- جدلية الخفاء و التجلي، دراسات بنيوية في الشعر: كمال أبو ديب، دار العلم للملايين، بيروت ط3، 1984
- 44- جماليات المكان: غاستون باشلار، تر: غالب هلسا، المؤسسة الجامعية للدراسات و النشر و التوزيع، بيروت، لبنان، ط2، 1984
- 45- حدود السرد: جيرار جنيت، تر: بنغيسى بوحمالة، (طرائق تحليل السرد الأدبي): رولان بارت و آخرون، منشورات اتحاد كتاب المغرب، الرباط، ط1، 1992.
- 46- الحوار القصصي- تقنيات و علاقات السردية- : فاتح عبد السلام، المؤسسة العربية للدراسات و النشر، بيروت ط1، 1999
- 47- الخطاب السردى و الشعر العربي: عبد الرحيم مرشدة، جامعة جدارا، عالم الكتب الحديث إريد، الأردن ط1، 2012
- 48- خطاب الحكاية (بحث في المنهج): جيرار جنيت تر: محمد معتصم، الهيئة العامة للمطابع الأميرية. رقم الإيداع: 97/1899.
- 49- الخطاب الروائي: ميخائيل باختين، تر: محمد برادة، دار الفكر للدراسات و النشر و التوزيع، القاهرة ط1، 1987.

50-الخطاب الشعري عند محمود درويش: حسين حمزة، مكتبة كلّ شيء-حيفا- دار المشرق للترجمة و الطباعة و النشر،2001.

51-الخطيئة و التكفير: عبد الله محمد الغذامي، المركز الثقافي العربي الدار البيضاء، ط6، 2006.

52- السخرية في أدب المازني: حامد عبده الهوال، الهيئة المصرية العامة للكتاب. 1982.

53- الرسائل : محمود درويش و سميح القاسم، دار العودة، بيروت 1990

54- السرد الحكائي في الشعر العربي المعاصر: فائزة أحمد الحربي، النادي الأدبي بالرياض، ط1، 2010.

55- السردية العربية الحديثة- تفكيك الخطاب الاستعماري و إعادة تفسير النشأة- عبد الله ابراهيم، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 2003.

56- السرد في الشعر العربي الحديث: فتحي النصري الشركة التونسية للنشر و تنمية فنون الرسم ط1، 2006

57-الشعر العربي الحديث بنياته و إبدالاتها(مسألة الحداثة): محمد بنّيس، ج4، دار توبقال للنشر، المغرب ط3، 2014

58- الشعر العربي المعاصر قضاياها و ظواهره الفنية و المعنوية: عز الدين اسماعيل، دار الفكر العربي، ط.3

59- الشعرية و السرديات: محمد الزموري، مطبعة أنفو- برانت، فاس. 2010.

60- الشعري و النثري: رشيد يحيايوي، طبعة نوفمبر 2001.

61- الشعرية : تزفيتان طودوروف تر: شكري المبخوت و رجاء بن سلامة دار توبقال للنشر،
الدار البيضاء، ط2، 1990.

62- الشعرية و قانون الشعر: حسن محمد نور الدين، دار العلوم العربية للطباعة و النشر،
بيروت، ط1، 2001.

63- الشعر الملحمي، تاريخه و أعلامه: جورج غريب، دار الثقافة، بيروت، لبنان.

64- شعرية النوع الأدبي في قراءة النقد العربي القديم: رشيد يحياوي، أفريقيا الشرق، ط1،
1994

65- شفرات النص دراسة سيميولوجية في شعرية القص و القصيد: صلاح فضل، دار الآداب،
ط1، 1999

66- علم الأسلوب مبادئه و إجراءاته: صلاح فضل، دار الشروق القاهرة ط1، 1998

67- علم النص: جوليا كريستيفا، تر: فريد الزاهي، مراجعة عبد الجليل ناظم، دار توبقال
للنشر،الدار البيضاء، المغرب ط2، 1997.

68- العمدة في محاسن الشعر، و آدابه، و نقده: أبو الحسن بن رشيق، القيرواني، الأزدي،
ج1، حققه، و فصله، و علق حواشيه: محمد محي الدين عبد الحميد، دار الجيل للنشر
و التوزيع و الطباعة، سوريا، ط5، 1981

69- عيار الشعر: محمد أحمد بن طباطبا العلوي، شرح و تحقيق عباس عبد الساتر، مراجعة
نعيم زرزور، منشورات محمد علي ببيزون، دار الكتب العلمية بيروت، لبنان، ط2، 2005

70- فنتة السرد و النقد: نبيل سليمان، دار الحوار للنشر و التوزيع ، سورية ط3، 2006

71- فن السيرة : إحسان عباس، دار صادر، بيروت، دار الشروق، عمان، ط1، 1996

72- فن الشعر: أرسطو، ترجمة و تقديم و تعليق: ابراهيم حمادة، مكتبة الأنجلو المصرية، رقم

الإيداع 83/2020

73- في سرديّة القصيدة الحكائيّة(محمود درويش نموذجاً) : يوسف حطيني، منشورات الهيئة

العامة السورية للكتاب، دمشق. 2010.

74- في القول الشعري: يمنى العيد في القول الشعري: يمنى العيد. دار توبقال للنشر، الدار

البيضاء ط1، 1987.

75- في نظرية الأدب: شكري عزيز الماضي، دار المنتخب العربي للدراسات و النشر

و التوزيع، بيروت لبنان ط1، 1993

76- في نظرية الأدب و علم النص، بحوث و قراءات: ابراهيم خليل، الدار العربية للعلوم

ناشرون، بيروت، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط1، 2010.

77- في نظرية الرواية(بحث في تقنيات السرد): عبد الملك مرتاض، سلسلة كتب ثقافية

شهرية، المجلس الوطني للثقافة و الفنون و الآداب، الكويت ديسمبر 1998.

78- القصة الرواية المؤلف، دراسات في نظرية الأنواع الأدبية المعاصرة: ترجمة و تقديم:

خيرى دومة، مراجعة: سيد البحراوي، دار شرقيات للنشر و التوزيع، القاهرة، ط 1، 1997.

79- القصة في الشعر العربي: ثروت أباطة، دار مصر للطباعة، سعيد جودة السحار

و شركاه

- 80-قصيدة النثر: سوزان برنار تر: زهير مجيد مغامس، مراجعة: علي جواد الطاهر، مؤسسة الأهرام للنشر و التوزيع القاهرة، ط2، 1999،
- 81-قصيدة النثر: أحمد زياد محبك، مطبعة اتحاد الكتاب، العرب دمشق، 2007
- 82- قصيدة النثر و تحولات الشعرية العربية: محمود ابراهيم الضبع، الشركة الدولية للطباعة، القاهرة، 1، 2003،
- 83-قضايا الشعرية: رومان ياكبسون، ترجمة محمد الولي و مبارك حنون، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، ط1، 1988.
- 84- قضايا الشعر المعاصر: نازك الملائكة، منشورات مكتبة النهضة، ط3، 1967
- 85- الكلام والخبر، مقدمة للسرد العربي: سعيد يقطين، المركز الثقافي العربي الدار البيضاء، ط1، 1997.
- 86- لغة الشعر، قراءة في الشعر العربي الحديث: رجاء عيد، منشأة المعارف بالإسكندرية، جلال حزى و شركاه، القاهرة، 1985
- 87- محمود درويش شاعر الأرض المحتلة: رجاء النقاش، دار هلال ط2، 1971.
- 88- محمود درويش شاعر الصمود و المقاومة: جمال بدران، الدار المصرية اللبنانية، القاهرة، ط1، 1999
- 89- محمود درويش الغريب يقع على نفسه" قراءة في أعماله الجديدة": عبده وازن، رياض الريس للنشر و التوزيع، بيروت ط1، 2006

90- محمود درويش و مفهوم الثورة في شعره: فتحية محمود، المؤسسة الجزائرية للطباعة، الجزائر 1987

91- مخاطر العولمة على الهوية الثقافية : محمد عمارة، نهضة مصر للطباعة و النشر و التوزيع ، القاهرة ، ط 1، 1999.

92- مدخل لجامع النص: جيرار جينيت، ترجمة: عبد الرحمن أيوب، مشروع النشر المشترك: دار الشؤون الثقافية العامة(آفاق عربية) بغداد، دار توبقال للنشر.

93-مدخل إلى علم الأسلوب: شكري محمد عياد، أصدقاء الكتاب للنشر و التوزيع، القاهرة، ط3، 1996

94- المدينة في الشعر العربي المعاصر: مختار علي أبو غالي، سلسلة كتب ثقافية شهرية يصدرها المجلس الوطني للثقافة و الفنون و الآداب، الكويت، إشراف أحمد مشاري العدوانى، أبريل 1995

95- مراوغة النص : دراسات في شعر محمود درويش: حسين حمزة، مكتبة كل شيء، حيفا، دار المشرق للترجمة و الطباعة و النشر. 2001.

96- مرايا نرسييس، الأنماط النوعية و التشكيلات البنائية لقصيدة السرد الحديثة: حاتم الصكر، المؤسسة الجامعية للدراسات و النشر و التوزيع لبنان، ط1، 1999.

97- مقدمات في نظرية الأنواع الأدبية: رشيد يحيائي، إفريقيا الشرق، البيضاء 1991

98- مقدمة في نظرية الأدب: عبد المنعم، كلية الآداب جامعة القاهرة، دار الثقافة للطباعة و النشر بالقاهرة 1976

99- ملحمة كلكامش، و قصص أخرى عن كلكامش و الطوفان: ترجمة طه باقر، دار الحرية للطباعة، بغداد، ط4، 1980.

100- من روائع الأدب الفارسي: بديع محمد جمعة، دار النهضة العربية للطباعة و النشر، بيروت ط2، 1980

101- المونولوج بين الدراما و الشعر: اسامة فرحات، الهيئة المصرية العامة للكتاب، 1997

102- ميخائيل باختين، المبدأ الحوارية: تزفيتان تودوروف. تر: فخري صالح. المؤسسة العربية للدراسات و النشر، بيروت ط2، 1996.

103- نظريات السرد الحديثة: والاس مارتن، ترجمة: حياة جاسم محمد، المجلس الأعلى للثقافة 1998.

104- نظرية الأدب: رينيه ويليك، أوستن وارن، تعريب عادل سلامة، دار المريخ للنشر، الرياض، المملكة العربية السعودية، 1992.

105- نظرية المنهج الشكلي، نصوص الشكلايين الروس: ترجمة ابراهيم الخطيب، الشركة المغربية للناشرين المتحدنين، مؤسسة الأبحاث العربية، بيروت، ط 1، 1982.

106- النقد الأدبي الحديث: محمد غنيمي هلال، دار نهضة مصر للطباعة و النشر و التوزيع، القاهرة 1997

107- النقد البنيوي للحكاية: رولان بارت، ترجمة: أنطوان أبو زيد، منشورات عويدات، بيروت باريس، ط1، 1988

108- نقد الشعر لابي الفرج قدامة بن جعفر بن تحقيق: محمد عبد المنعم خفاجي، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان.

109- الوساطة بين المتنبي و خصومه: أبو الحسن علي بن عبد العزيز الشهير بالقاضي الجرجاني المتوفي سنة 366م ،عنى بطبعه و تصحيحه و شرحه: أحمد عارف الزين، مطبعة العرفان صيدا 1331.

المراجع باللغة الأجنبية:

110-The value of narrativity in the representatuon of reality : Hayden White.Critical Inquiry,Vol.7 ,No1.On Narrative (Autumn ,1980) ,
111-Nouveau dictionnaire encyclopédique des sciences du langage:Oswald Ducrot,Jean Marie Schaeffer,Etions du Seuil 1972

الرسائل:

112- أثر القرآن الكريم في الشعر الفلسطيني الحديث (رسالة دكتوراه): جمال فلاح النوافعة، إشراف: سامح الرواشدة، ، قسم اللغة العربية آدابها، جامعة مؤتة، 2008
113-جماليات المفارقة الشعرية عند محمود درويش(رسالة ماجستير): نوال بن صالح، إشراف صالح مفقودة، جامعة محمد خيضر بسكرة، الجزائر، 2006 /2005،
114- المكان و تحولات الهوية عند محمود درويش(رسالة ماجستير): ليانة عبد الرحيم كمال عبد ربه، إشراف د: عبد الكريم البرغوثي، جامعة بيرزيت فلسطين 2012.

الدراسات المنشورة بالمجلات و الدوريات:

115- الأداء الفني و القصيدة الجديدة: رجاء عيد، فصول- مجلة النقد الأدبي- المجلد7،

العددان 1، 2، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، أكتوبر 1986، مارس 1987

116-آليات السرد في"القصة القصيدة": إدوار الخراط،، فصول - مجلة النقد الأدبي- دراسات

في النقد التطبيقي ج2، مج8، ع 3، 4، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ديسمبر

1989

117- بناء الشعر على السرد في نماذج من الشعر العربي الحديث: أحمد جوه ، تداخل

الأنواع الأدبية- مؤتمر النقد الثاني عشر، قسم اللغة العربية و آدابها جامعة اليرموك، إشراف

و تحرير نبيل حداد و محمود درابسة المجلد 1 جدارا للكتاب العالمي الأردن ط1، 2009.

118- البنية الدرامية في القصيدة الحديثة، دراسة في قصيدة الحرب: علي جعفر العلاق،

فصول: مجلة النقد الأدبي، مج7، ع 1، 2، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة،

1987/1986

119- حافظ و شوقي و زعامة مصر الأدبية: شوقي ضيف، فصول: مجلة النقد الأدبي،

ج 2، مج3، ع2، الهيئة المصرية العامة للكتاب، يناير/ فبراير/ مارس 1983.

120- خصوصية الرؤيا و التشكيل في شعر محمود درويش:محمد صالح الشنطي، مجلة

فصول،مج7، ع1و 2، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، أكتوبر1986، مارس 1987.

121-الشعري و النثري في (نص) محمود درويش، قراءة في إشكالية النوع الأدبي: عيسى

عبد الشافي ابراهيم المصري، تداخل الأنواع الأدبية(مؤتمر النقد الثاني عشر) تموز 2008،

قسم اللغة العربية و آدابها، جامعة اليرموك إربد- الأردن إشراف و تحرير: نبيل حداد، محمود درابسة المجلد 1، جدارا للكتاب العالمي و عالم الكتب الجديد، الأردن، 2009.

122- مفاتيح تلقي النص من الوجهة الأسلوبية: علي ملاح، مجلة اللغة و الأدب، ع14، دار الحكمة، الجزائر 1999

123- المفارقة: نبيلة ابراهيم، فصول مجلة النقد الادبي، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، مج7، ع3 و4 أبريل، سبتمبر 1987

المعاجم:

124- قاموس السرديات: جيرالد برنس، تر: السيد إمام، ميريت للنشر و المعلومات، القاهرة 2002.

125- المصطلح السردى (معجم مصطلحات): جيرالد برنس، تر: عابد خزندار، ع 368، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة، ط1، 2003.

126- معجم السرديات: محمد القاضي و آخرون، دار محمد علي للنشر، تونس ط1، 2010

127- معجم مصطلحات نقد الرواية: لطيف زيتوني، مكتبة لبنان ناشرون لبنان ط1، 2002.

128- موسوعة المصطلح النقدي: ترجمة عبد الواحد لؤلؤة، مج4، المؤسسة العربية للدراسات و النشر، بيروت ط1، 1993،

مواقع الاتصال:

129- البنية السردية في ديوان "لماذا تركت الحصان وحيداً" للشاعر محمود درويش: عبد الرحيم حمدان، موقع الدكتور عبد الرحيم حمدان، بتاريخ 29. 07. 2015 الساعة: 11:55 سا.

- 130- البنية السردية في شعر ابن أبي حصينة: مدحت محمد مراد، شبكة الألوكة الأدبية و اللغوية، <http://www.alukah.net>، بتاريخ : 2017/07/31 الساعة: 17:28 سا.
- 131- التجلي الشعري في جدارية محمود درويش الأسطورة و الهذيان صحيفة العرب، نشر في 2015/11/14 العدد 10097 ص17، الموقع الإلكتروني: <http://alarab.co.uk/> بتاريخ 2017/07/27 الساعة 21:21 سا
- 132- التوظيف الفني للمرجعيات في شعر أبي تمام المدرّس: ملكة علي كاظم الحداد، جامعة الكوفة، كلية الآداب بريطانيا، جريدة الديار اللندنية، 1 آذار/ مارس 2016، الموقع: www.alldiarylondon.com. بتاريخ 2017/05/22.
- 133- موقع الدكتور حاتم الصكر: العدد الخاص بمحمود درويش- مجلة الشعر- القاهرة- العدد 131. خريف 2008. بتاريخ 27. 10. 2015.
- 134- من انتفاضة الأرض..إلى انتفاضة القدس، وكالة القدس للأنباء، الموقع: <http://alqudsnews.net>، بتاريخ: 30 آذار 2016، الساعة: 10:16.
- 135-نظم كأنه نثر، التباس الحوار بين محمود درويش و قصيدة النثر: سليمان جبران، الحوار المتمدن، ع 3009، الموقع <http://www.ahewar.org> -19/5/2010- 22:13
- 136-رحيل محمود درويش أبرز شعراء العرب بعد جراحة قلب بهيوستن، كاتب إعلان الاستقلال الفلسطيني واجه مضاعفات حادة، العربية نت، الموقع: www.alarabiya.net بتاريخ 26 جانفي 2018

The present study aims at highlighting the narrative structure in the poetry of Mahmoud DARWISH. It also reveals the contribution of narrative techniques in improving his poetic experience. Therefore, light has been shed on the overlap phenomenon of literary genres and the successfulness of associating poetic and narrative genres in refining and evolving poetic connotations.

DARWISH poetry tend to be dominated by rhythm. In addition to that, there exists a tendency towards dramatic and epic forms. The poet employs some methods and technical elements adapted from myth, epic, biography, story and novel.

DARWISH is considered a poet and a narrator at the same time. He engages techniques of narrative structure such as time, place, characters and dialogue. He introduces a poetic story that reports the suffering and struggle of the Palestinian people in fighting and striving for independence and identity.

الملحق

ملحق السيرة الذاتية للشاعر:

يُعد محمود درويش أحد رواد المقاومة الفلسطينية، ولد عام 1941 في قرية البروة بعكا، أكمل دراسته الثانوية في قرية دير ياسين¹ ثم انتقل رفقة عائلته إلى لبنان خلال حرب 1948، ليعيش حياة التهجير و التشريد ثم اضطرت عائلته إلى الهروب مع أهل القرية إلى شمال فلسطين ثم إلى لبنان و هو لم يتجاوز السادسة من عمره، و بسبب اندثار قرية البروة بفعل الحرب عاشوا لاجئين في قرية أخرى هي دير الأسد في الشمال. و قد نشأ محمود درويش في حيفا بعدما انتقلت عائلته إلى قرية أخرى اسمها الجديدة، و في حيفا عاش الشاعر عشر سنين، ثم عمل محررا في جريدة (الاتحاد)، علما أن إقامته في حيفا كانت إقامة جبرية لمدة عشر سنين، كان ممنوع عليه أيضا مغادرة المنزل من عام 1967 إلى غاية 1970، و كانت الشرطة تتحقق من وجوده بالمنزل كما كان يعتقل في كل سنة و يدخل السجن دون محاكمة ليضطر بعدها إلى الخروج، و كانت موسكو وجهته و هي أول مدينة أوروبية يزورها أين كان طالبا في معهد العلوم الاجتماعية و كان يبيت في غرفة في مبنى الجامعة، مكث بموسكو قرابة السنة، بعدها انتقل إلى مدينة القاهرة و مكث بها سنتين هما 1971 و 1972، و يعتبر دخوله القاهرة من أهم الأحداث في حياته الشخصية، ففي القاهرة ترسّخ قرار خروجه من فلسطين و عدم عودته إليها، و قد كان هذا القرار صعب جدا عليه، و هناك التقى بكبار الكتاب على غرار نجيب محفوظ، يوسف إدريس و توفيق الحكيم، و هناك عمل بنادي كُتّاب " الأهرام" بجانب مكتب توفيق الحكيم و نجيب محفوظ و يوسف إدريس و بنت الشاطي، لذلك تعتبر

¹ محمود درويش شاعر الصمود و المقاومة: جمال بدران، الدار المصرية اللبنانية، القاهرة، 1999 ص100

القاهرة أهم محطة في حياة محمود درويش باعترافه فيها التقى بالعديد من الشعراء الذي كان يحبهم أمثال صلاح عبد الصبور و أحمد حجازي و أمل دنقل و الأبنودي، و قد كانوا من أصدقائه القريبين جدا، و كانت القاهرة منطلقه الشعري الثاني بعد انطلاسته الأولى في الأرض المحتلة، لينتقل الشاعر بعد ذلك إلى مدينة بيروت المحطة الثانية عربيا في مساره الشعري، و قد أمضى فيها نحو عشر سنوات من عام 1972 إلى عام 1982، و لبيروت مكانة خاصة في قلب محمود درويش، يقول " حنيني إلى بيروت مازلت أحمله حتى الآن. و عندي مرض جميل اسمه الحنين الدائم إلى بيروت" و قد كانت بيروت ورشة أفكار و مختبر لتيارات أدبية و فكرية و سياسية متصارعة و متعايشة في وقت واحد، لكن لسوء الحظ و بسبب اندلاع الحرب بها تعرّض عمل محمود درويش الشعري حينذاك. رغم ذلك، كتب الشاعر قصائد جميلة أجمعها ديوان " تلك صورتها و هذا انتحار العاشق"، لكن و بعد اندلاع الحرب الأهلية في لبنان تعطلت الكثير من المشاريع الثقافية و الفكرية فكان على محمود درويش أن يرثي بعض أصدقائه الذين ماتوا هناك مثل غسان كنفاني. و ببيروت أسّس مجلة " الكرمل" و بعد خروج القيادة الفلسطينية و المقاتلين الفلسطينيين من بيروت بقي شاعرنا بها عدة أسابيع بمنطقة الحمراء، و لما اقتحم الإسرائيليون بيروت كان محمود درويش ينام خارج البيت في مطعم خشية العثور عليه من قبل الجنود الإسرائيليين، إلى أن حصلت الكارثة الكبرى و هي مجزرة صبرا و شاتيلا، ليتيقن بعدها درويش أن بقاءه هناك ضرب من العبث و الطيش ليخرج منها بمساعدة السفير الليبي في بيروت و ينتقل إلى دمشق مروراً بطرابلس، و بدمشق مكث أسبوعاً ثم انتقل إلى تونس أين التقى بالرئيس عرفات و الأخوان ليطلب منه الرئيس مواصلة إصدار

مجلة "الكرمل"، و بالفعل ذهب درويش إلى قبرص و أصدر " الكرمل" و كان يحررها في باريس و يطبعها في نيقوسيا بمعاونة الشاعر سليم بركات، و دامت إقامته في باريس نحو عشر سنوات اعتبرها درويش محطة أكثر منها إقامة أو سكنا، يقول " في باريس تمت ولادتي الشعرية الحقيقية. و إذا أردت أن أميز شعري فأنا أتمسك كثيرا بشعري الذي كتبته في باريس في مرحلة الثمانينيات و ما بعدها. هناك أتاحت لي فرصة التأمل و النظر إلى الوطن، و العالم، و الأشياء من خلال مسافة، هي مسافة ضوء. فأنت عندما ترى من بُعد، ترى أفضل، و ترى المشهد في شموليته. ... و لا أعرف فعلا إن كانت باريس هي التي أصابتنني أم أنّ مرحلة نضج ما تمت في باريس، أم أنّه تطابق العنصرين بعضهما مع بعض؟" لذلك فمعظم أعماله الجديدة كتبها في باريس أين كان متفرغا للكتابة رغم انتخابه عضوا في اللجنة التنفيذية، محمود درويش لم يكتب الشعر هناك و حسب بل كتب أيضا نص إعلان الدولة الفلسطينية مثلما كتب نصوصا كثيرة و مقالا أسبوعيا في مجلة " اليوم السابع". و أخيرا شعر محمود درويش بأنّ من واجبه الوطني و الأخلاقي ألا يبقى في المنفى " فأنا أولا لن أكون مرتاحا، ثم سأعرض إلى سهام من التجريح لا نهاية لها، ثم سيقال إنني أفضّل باريس على رام الله، أو على غزة." هكذا إذن اتخذ الشاعر خطوة العودة إلى الديار و قد اختار عمان لأنها قريبة من فلسطين و لأنها مدينة هادئة و شعبها طيب. فكان ينتقل بين رام الله و عمان، هاته الأخيرة التي يستفيد من عزلته بها ليكتب، ففي رام الله مشاغل الحياة الوطنية و اليومية

تسرق وقت الكتابة، و في رام الله يشرف على إصدار مجلة " الكرمل " هاته المجلة التي يحررها منذ عام 1981. أي منذ أربع و عشرين سنة¹.

بداياته الشعرية:

بدأ محمود درويش كتابة أولى أبياته الشعرية في الصحف و الجرائد، و يورد رجاء النقاش أول لقاء له بالشاعر أواخر سنة 1966 حين كان متوجها في زيارة عمل إلى الجزائر مع وفد صحفي من الجمهورية العربية المتحدة أين وقعت يده و هو في الطائرة على جريدة جزائرية، و لما بدأ بتصفحها وقعت عيناه على قصيدة قصيرة بتوقيع " محمود درويش " حيث قدمتها الجريدة على أنها قصيدة لشاعر من أرض فلسطين المحتلة، و قد نشرها محمود درويش فيما بعد في ديوانه (أوراق الزيتون) تحت عنوان (عن الأمنيات) و قد أبهر رجاء النقاش بهذه القصيدة و في ذلك يقول " و قرأت القصيدة فهزني ما فيها من صدق و بساطة و جمال فني، و هزني فوق ذلك كله ما فيها من حرارة ثورية عنيفة. ولست أدري كيف ثبت في وجداني آنذاك أن " محمود درويش " هذا ليس اسما حقيقيا و إنما هو اسم مستعار لمناضل عربي ثوري يعيش متخفيا في الأرض المحتلة، كما أن القصيدة نفسها بدي لي نوعا من المنشور الثوري الذي كتبه ذلك المناضل السري ليرفع الروح المعنوية للعرب المقيمين في فلسطين المحتلة. و لم أكن

¹ محمود درويش الغريب يقع على نفسه " قراءة في أعماله الجديدة " : عبده وازن، رياض الريس للنشر و التوزيع، بيروت ط1، 2006.

اتصور أن بين عرب الأرض المحتلة حركة أدبية ثورية لها قيمتها و خطورتها"¹ و قد يرجع ذلك إلى قلة المعلومات عن عرب الأرض المحتلة و ندرتها و صعوبة الوصول إلى مصادر دقيقة تصور واقعهم إلى أن حدثت هزيمة 5 يونيو 1967 أين اهتز الضمير العربي و بدأت الأقلام الجادة تبحث عن أسباب المأساة، كما بدأت تظهر تفاصيل بعض شعراء المقاومة داخل الأرض المحتلة و على رأسهم محمود درويش، و كان لاحتلال إسرائيل للضفة الغربية من الأردن حيث أصبح العرب داخل الأرض المحتلة نسبة عالية تقارب أو تزيد عن المليون مواطن، كما كان لاتساع حركة الفدائيين و زيادة نشاطهم داخل الأرض المحتلة وسيلة أخرى من وسائل تسرب المعلومات عما يجري في الأرض المحتلة كما ظهر أن هناك حركة شعرية ناضجة داخل الأرض المحتلة تتكون من عدد من الشعراء البارزين من أبناء جيل محمود درويش²، هذا الشاعر الذي بدأ صوته يعلو و يخترق الأرض المحتلة إلى سماء العالم الإنساني للتعريف بمعاناة الفلسطيني جراء الإرهاب الإسرائيلي و كذلك لاستنهاض هم الفلسطينيين و دعوتهم إلى التمسك بالأرض الفلسطينية التي تمثل هويتهم.

محمود درويش و المطاردات الإسرائيلية:

دخل محمود درويش السجون الإسرائيلية عديد المرات، فقد كان يناضل بالقلم و يدعو الشعب الفلسطيني إلى الوقوف في وجه المحتل الغاصب ، و كانت أول مرة اعتقل فيها سنة 1961 دون أي سبب و بقي أسبوعين و كان عمره آنذاك لا يتجاوز العشرين و الاعتقال الثاني كان

¹ محمود درويش شاعر الأرض المحتلة: رجاء النقاش، أطلس للنشر و الإنتاج الإعلامي ، القاهرة، ط1، 2011 ص 7.

² المرجع نفسه ص 7 إلى ص 10.

سنة 1665 حين عقد الطلبة العرب في الجامعة العبرية أمسية شعرية ، فانتقل درويش إلى القدس و شارك فيها و ألقى قصيدته الطويلة (نشيد الرجال) و التي نشرها فيما بعد في ديوانه الثالث (عاشق من فلسطين) ليتم إلقاء القبض عليه مباشرة و يحاكم محاكمة عسكرية بسبب دخول القدس دون تصريح و يسجن لمدة 60 يوما مع التنفيذ و 90 يوما مع إيقاف التنفيذ، و المرة الثالثة التي سجن فيها كانت بشبهة ممارسته لنشاط معادي لإسرائيل، و في الرابع من يونيو سنة 1967 صدرت أوامر باعتقال كل المثقفين العرب و لم تستطع السلطات الاسرائيلية اعتقال محمود درويش لاختفائه من أجل أن يصدر جريدة (الاتحاد) العربية التي تم اعتقال كل محرريها، و بعد خمسة أيام من عودته إلى البيت تم اعتقاله دون محاكمة لمدة شهر، ثم يعتقل لخامس مرة سنة 1969 بعد أن نسف الفدائيون بيوت عديدة في حيفا.

وفاته:

توفي الشاعر الفلسطيني محمود درويش مساء يوم السبت التاسع أغسطس عام 2008 عن عمر يناهز 67 عاما في مدينة هيوستن بولاية تكساس الأمريكية إثر حدوث مضاعفات لعملية القلب المفتوح التي خضع لها، و قبل الإعلان الرسمي عن وفاة محمود درويش، تناقلت وسائل إعلام أنباء متضاربة حول بقاءه على قيد الحياة في وضع حرج، أو تعرضه لموت سريري أثناء بقاءه على أجهزة التنفس الاصطناعي، إلى أن حسم طبيبه الخاص عبد العزيز الشيباني الجدل في اتصال هاتفي مع قناة العربية¹.

¹ رحيل محمود درويش أبرز شعراء العرب بعد جراحة قلب بهيوستن، كاتب إعلان الاستقلال الفلسطيني واجه مضاعفات حادة

، العربية نت، الموقع: <https://www.alarabiya.net/articles/2008/08/09/> بتاريخ 26 جانفي 2018.

إنتاجه الأدبي:

الأعمال الأولى:

أوراق الزيتون (1964)	عاشق من فلسطين (1966)
آخر الليل (1967)	أزهار الدم
أغنيات إلى الوطن	العصافير تموت في الجليل (1969)
حبيبتني تنهض من نومها (1970)	أحبك أولاً أحبك (1972)
محاولة رقم 7 (1973)	تلك صورتها و هذا انتحار العاشق (1975)
حالات و فواصل	مديح الظل العالي (1983)
حصار لمدائح البحر (1984)	هي أغنية، هي أغنية (1986)
ورد أقل (1986)	أرى ما أريد (1990)
أحد عشر كوكبا (1992).	

الأعمال الجديدة:

لا تعتذر عما فعلت	حالة حصار (2002)
لماذا تركت الحصان وحيدا	جدارية (1999).
سرير الغريبة (1996- 1997)	كزهر اللوز، أو أبعد
في حضرة الغياب (نص)	أثر الفراشة (يوميات) (2006-2007).
ذاكرة للنسيان (نص)	حيرة العائد (مقالات مختارة)
	يوميات الحزن العادي

فهرس الموضوعات

مقدمة.....	ص1
تمهيد: الشعرية و تداخل الأنواع الأدبية.....	ص4
الفصل الأول: الشعر و تداخل الأشكال السردية في الخطاب الشعري المعاصر.....	ص45
1-تداخل البعدين الغنائي و الدرامي في القصيدة العربية.....	ص47
2-القصة في تداخلها مع الشعر.....	ص58
3-جماليات الشعر المسرحي.....	ص73
4-السيرة الذاتية.....	ص76
5-جماليات التعبير السرد في الشعر العربي المعاصر.....	ص79
الفصل الثاني:شعرية تداخل الأنواع الأدبية في خطاب محمود درويش الشعري	ص89
1-قصيدة الحكاية و أنماطها في شعر محمود درويش.....	ص91
2-قصيدة السيرة مسيرة لتجسيد الذاكرة الفلسطينية.....	ص108
3-القصيدة الأسطورية تعبير عن أزلية القضية الفلسطينية.....	ص125
4-ملحمة الشعر الدرويشي تعبير عن رؤيا نضالية.....	ص130
الفصل الثالث: شعرية التقنيات السردية في القصيدة السردية الدرويشية	ص158
1-الشخصية الحكائية(الدرامية) و تنوعها.....	ص159
2-الأصوات الساردة في القصيدة السردية.....	ص184
3-المكان: تعبير عن الهوية الفلسطينية الغائبة أو المغيّبة.....	ص202
4-التشكيل الزمني في القصيدة السردية الدرويشية.....	ص210

الفصل الرابع: شعرية التنوع الأسلوبي في شعر محمود درويش ص 217

1- الأسلوب النثري و امتزاجه مع الأسلوب الشعري.....ص218

2-المفارقة و السخرية من الذات أو الآخر؟.....ص236

3-الأسلوب الرمزي تلميح لضبابية القضية الفلسطينية.....ص247

4-أنماط و مميزات الأسلوب الحوارى.....ص257

5-التناص الشعري في خطاب محمود درويش الشعري.....ص270

الخاتمة.....ص281

المصادر و المراجع.....ص290

الملخص باللغة الأجنبية(الأنجليزية).....ص305

الملحق.....ص306

الفهرس.....ص315