بِنْيَةُ القَصِيْدَةِ الدِّرَامِيَّةِ فِي شِعْرِ مَحمُود دَروِيش
" دِرَاسَةً أُسْلُوبِيَّةً تَطْبِيْقِيَّةً "

د/ عطية محمود محمد حسانين

أستاذ مشارك بكلية العلوم الإدارية والإنسانية

جامعة الجوف

مقدمة

لقد بدتْ للقصة في العصر الحديث عِنايةٌ تُضاهي ما كان عليه الشِّعرُ قديماً ؛ لذا اتَّجَه الشعراءُ إليها ، فارتَبطُوا ببعض أشكالِها الفَنِّيَةِ والدِّرَامِيَّةِ فِي نَظمِهِم لقصائدِهِم مُعتمدِينَ عَلى التَّقنيةِ الحَدِيثةِ التي ظَهرتْ فِي شَتا الفُنونِ والآدابِ ، وهَذا بِالطَّبْعِ يَجمعُ بَينَ خصِيصَتَيْنِ .

الخَصِيَّةُ الأُوْلَى : النَّظْمُ ومَا لَه مِن رَواجٍ مُنذ القِدَمِ مُحبباً للنفوسِ ، تَعشقُه الآذانُ ، وتُركضٌ إليه الشُّعورُ والأفئدةُ .

الخَصِيَّةُ الثَّانِيَةُ : السَّرْدُ القَصَصِيُّ ومَا له مِن شُهرة واهتمامٍ يَجُوْبُ العَالَمَ حديثاً.

فإذا كان الشعرُ قديماً (دِيوانَ العربِ) يَجمعُ مآثرَهم ومناقبَهم فِي شكله الغِنائي ، فإن القصةَ هي (الديوانُ الجديدُ) في عُصورِ الحداثةِ والنَّهضةِ ؛ لِمَا تَحملُه مِن خَوَاصٍ وإيقاعٍ دِرامِيٍّ يَتناسبُ وعصرنا الحديثِ ، ولِمَا تُحققُه من إنجازات متميزةٍ بثرائها دُولياً وإقليمياً وعَالمياً ، فالصَّانِعُونَ لها هُم الحاصلونَ على أرفَعِ الجَوائز العالمية ، وهِي جائزةُ (نُوبل NOBL) ، ولَعلَّ هذا مِن السِّرِّ فِي الإقبالِ عليها ، مِمَّا يُؤكدُ أننا نَعيش فِي زمنِ القِصة[1] ، سَواء فِي ثوبِها السَّرْدِيِّ أوْ فِي ثَوبِها الشِّعْرِيِّ.

كَما شَهِدَ العَصرُ الحديثُ تَفاعلَ عَلاقَات وتَبادلَ التَّأثيرِ والتَّأثُّرِ لِمُختلفِ الفُنونِ وَالآدابِ ، وتَجلَّى ذَلك فِي التَّداخُل والتَّمازُجِ بَينَ فُنونِ الشِّعرِ والقِصَّةِ والمَسرحِ والسِّينمَا ، حيثُ استعارَ كُلُّ فَنٍّ مِنَ الآخَرِ بَعضَ أدواتِه وتِكْنِيْكَاتِه الفَنِّيَّةِ الحَديثةِ ، وذلكَ رغبةً مِن المُبدعِ فِي

(١) أَعْنِي بالقِصَّةِ كُلَّ الأَجْنَاسِ القَصَصِيَّةِ بِدايةً مِن الأُقْصوصَةِ حَتَّى الرِّوَايَةِ.

إحداثِ نَوعٍ جديدٍ مِنَ التَّواصُلِ والجُسُورِ بَينَ الفُنونِ المُختلفةِ ، ومَن جهةٍ أُخرَى لِمَا يُنتجُهُ مِن اسْتِلْهَامِ خَصائص وطَاقاتِ وتكنِيكاتِ الفُنونِ الأخرَى مِن التَّعبيرِ وعُمقِ الرُّؤى وثَرَاءِ الدَّلالةِ

ولا ينكرُ أحدٌ أنَّ بعضَ السَّماتِ الدِّرَامِيَّةِ والفَنِّيَّةِ التِي تَميَّزتْ بها القصةُ كانتْ مِن مَواريثِ الشِّعر أيضاً كالسَّردِ والحوارِ ، والوَصفِ والشُّخوصِ ، والزَّمانِ والمَكانِ والحَدثِ والفِكرةِ ... إلخ ، إلَّا أنَّ الشعرَ بما يَتحلَّى به مِن صفاتٍ غِنائيَّةٍ ونَظْمِيَّةٍ صَعْبَةٍ كَانَ يُخاطبُ طَبَقَةً خَاصَّةً قَدِيماً، والحَياةُ المُعاصرةُ بملامحِها وصفاتِها تَمنحُ القِصَّةَ القُوةَ والتَّجدُّدَ والقُدرةَ الهائلةَ على المُواكَبةِ العَامَّةِ ، وتُعطِي ظهرَها للشِّعْرِ الَّذي لَمْ يَعُدْ قَادِراً عَلَى ذَلكَ بِشَكْلٍ كَافٍ ؛ ولا يَغيبُ الصِّرَاعُ بَين المَذاهبِ الشِّعْريةِ الحديثةِ حَولَ مُخاطبةِ الطَّبقةِ الارسْتقرَاطِيَّة دونَ غيرها مِمَّا أدَّى إلى ظُهور تياراتٍ فِكريةٍ مُضَادة كَالرُّومَانتيكِيَّة والرَّمزِيَّةِ ..... وغيرها .

ولقد انْدَمَجَتْ هذه الخصائصُ بين الشعرِ والنثرِ ، فتَخَلَّي الشعرُ عنْ بعضِ صفاتِه الغِنائيَّةِ واستبدَلَها بصفاتٍ دِرَامِيَّةٍ تجذبُ القارئَ فِي مختلفِ الطَّبقاتِ والمَجالاتِ فصنَعَ شبكةً عَنكبُوتِيَّةً جديدةً تَربطُ بين العام والخاص ، فاسْتَثْمَرها الشعراءُ في تَحطيمِ الحَواجزِ بينَ البِنَاءِ النَّثريِّ والبناءِ الشعريِّ فتَضافَرَ كُلٌّ منها فِي الآخر فظهرَ (كَرنفالٌ جَديدٌ) مزدوجُ الشَّخصيةِ ، يحملُ من صفاتِ الشعرِ والنَّثرِ مَعاً ، فَذَابَتْ معه مُعظمُ الفوارق ، وتَحَطَّمَتِ القُضبانُ الفَاصلةُ ، ولا نَدري هل هذا (الكرنفالُ) سِمةً مِن سمات الحَداثَةِ والنُّهوضِ، أو مَظهراً قَمعِيّاً لِلغَتِنا ؟ فهو يجمعُ بين صفاتِ الشعرِ والنثرِ معاً ، والشعرُ ضدُّ النثرِ، والنَّظمُ مقابلٌ للسَّردِ ، وبالضَّد تتباينُ الأشياءُ ، والضِّدُ يُظهرُ حُسنَه الضِّدُّ " .

لذلك هَذا التَّداخُلُ بينهمَا لا يَعْنِي الذَّوبانَ الكُلِّي فِي الآخر ، وإنَّما

يَبْقَى لكُلِّ جِنسٍ أَدَبِيٍّ هُويتُه وتَفرُدُهُ واستقلالُهُ ، فالشعرُ يقتربُ من القصةِ " باصْطِنَاعِ لُغَةِ السَّرْدِ القَصَصِيِّ ، عَلَى نَحْوٍ لا يُفْقِدُ الشِّعْرَ نَكْهَتَهُ وخَوَاصَّهُ المُمَيِّزَةَ له ، كَذلكَ تَصْطَنِعُ القِصَّةُ مِن نَاحيتِهَا لُغَةَ الشِّعْرِ الجَدِيْدِ "[1]، والتي تَميلُ إلى الرَّمزيَّةِ والإيحاءِ ، والتَّكثيفِ الزَّمَنِي والمَكَانِي ، والبُعدِ عنِ الخطَابِيَّةِ الحَمَاسِيَّةِ ، والغِنَائِيَّةِ المُباشرةِ ، فِهي تنتمِي إلى عالمِ الداخلِ وعالمِ الوجدانِ والانفعالاتِ ، وارْتَفَعَتْ عَلى الوَاقِعِ الحِسِّيِّ ، وإنِ اسْتَمَدَّتْ مِنه مَادَتَها الأُولَى.

وليسَ مَعنى هَذا أَنَّنا نُقَلِّلُ مِن شَأنِ الأجناسِ الأدبيةِ أو نُفاضلُ أو نُؤكِّدُ أو نُبرهِنُ على رِئَاسَةِ جِنسٍ علَى الآخَر ، فكلٌّ ذلك لا يَدورُ بخاطِرٍ ولا يَخلدُ بَخَلَدٍ ، وإنَّما الَّذِي نريدُه هو لفتَ الانتباهِ إلى هذا الاستبدالِ بينَ الصفاتِ الغِنائيةِ والدراميةِ ، ونُوجِّهُ الأنظارَ إلى مُستجداتِ العصرِ ومُتطلباتِه ومُتغيراتِه ، كَمَا قَال عَزَّ وجَلَّ " كُلَّ يَوْمٍ هُو فِي شَأنٍ " أي يُبْدِيه ولا يَبْتَدِيْه ، وإذا كانَ الشعرُ سادَ في العصور الأولى ، عُصورِ الفِطرةِ والأساطيرِ فإنَّ البناءَ الدرامي سادَ فِي عصورِ النَّهضةِ والحَداثةِ .

وهذا البَحثُ يُفَسِّرُ كيف تَفَجَّرَ العُنصرُ الدِّرَامِي ذو الأصلِ النَّثْرِي فِي الشّعرِ ذِي الأصلِ الغِنَائي ولا سيما عِنْدَ الشَّاعِرِ الثَّوْرِي العَرَبِي الفِلَسطِينيِّ " مَحمود دَرويش " – رحمه الله تعالى– .

(١) فن القص بين النظرية والتطبيق ، نبيلة إبراهيم ، صـ ٢٣٩ ، مكتبة غريب ، بدون تاريخ.

وهَذا يَسْتَنْزِلُ الشِّعْرَ مِن عَلْيائِه ، فَيخرجُ مِن الشِّعْرِيَّةِ إلى اللَّاشِعْرِيَّةِ ، كَمَا خَرجَ النَّثْرُ مِن قبل إلى اللَّانثريَّة الَّتِي بَدَتْ مَلامِحُها فِي (القَصِيْدَةِ النَّثْرِيَّةِ) [١]؛ فَذَابَتْ جُلُّ الفَوارق فيمَا بَينهُما .... والله أعلم .

وهَذا ما جَعلَ بعضَ النُّقادِ يَقولُ: " ومَا أَظُنُّكَ سَتنتَظِرُ مِن امرئ القَيس قِصَّةً ذَاتَ بِدَايَةٍ وعُقْدَةٍ ونِهَايَةٍ ، فُهو أَوَّلاً وأَخِيراً لَمْ يَقْصِدْ أنْ يَرْوِي لَكَ قِصَّةً ، وإنَّمَا هُو يَحْكِي شَيئاً مِمَّا وَقَعَ لَهُ فِي أُسلوبٍ قَصَصِيٍّ، ونَأتِي فِي عَصرنَا هَذا لِنَجدَ فِيما حَكى أَثراً ، ونَستَخْلِصَ أنَّ هَذا الفَنَّ جُزءٌ مِنَ النَّفْسِ الإنْسَانِيَّةِ "[٢]،

ومعلوم أسبقية الشعر – على المستوى التاريخي – عن القصة أسبقيةُ استقرار مفاهيم وآليات نقده وتحليله ، وهو مَا جعلَه أساساً في بناء القِصَّة عَلى اعتبار استنادِ القِصَّةِ عليه ، وهو مَا أشارت إليه الدِّرَاسات التي تَتَمَحْوَرُ حولَ شِعْرِيَّةِ القِصَّةِ أو الرِّوَايةِ ، الَّتِي رَكَّزتْ علَى تَعددِ الأصواتِ وأنْمَاطِ اللُّغةِ ، واسْتِخدامِ الألفاظِ داخلِ الرِّوَايةِ بِوصفِها مُكَوِّناً شِعْرِيا وَجمَاليّاً فِي الأسَاسِ[٣].

ولقد ظَهرتْ عَناصرُ الدِّرَاما في هذا الشعرِ، وأصبحَ الفِعلُ الدِّرَامِي لا يمتدُ امتدادَ المَسرحِيَّةِ فَحسب[٤]، بل يُكَثِّفُ ويعمِلُ طَاقَتَه عَن طريق التَّشبيهِ والتَّناقضِ والنّكتةِ والإيقَاعِ والقَافيةِ وغير ذلك من

(١) بدت القصيدة النثرية بشكل واضح في شعر محمود درويش في معظم أعماله الكاملة ، وكانت أشد ظهوراً بديوانه " أحد عشر كوكباً " الذي ظهر كمجموعة نثرية تتحدث عن الصمود والنضال والكفاح.

(٢) القصة في الشعر العربي ، ثروت أباظة ، ١٣ ، مطبوعات مكتبة مصر – القاهرة ، بدون تاريخ .

(٣) ينظر : شعرية دوستو يفسكي ، ميخائيل باختين ، ترجمة/ جميل نصيف التكريتي ، مراجعة : حياة شرارة ، صـ ٤ ، سلسلة المعرفة الأدبية ، دار توبقال للنشر ، الدار البيضاء ، ١٩٨٦ م.

(٤) ليس لمحمود درويش مسرحيات شعرية ولا نثرية ، ولو أتيح له ذلك لأجاد فيها وأبدع .

التَّدَاعِياتِ الَّتِي تُعبِّرُ عَن الاحتِدَامِ الدَّاخِلِي ، وخَاصَّةً أنَّ التَّشكيلَ الدِّرَامِي يندرجُ تحتَه سِلسلةٌ مِن المُكوناتِ التي تَساعدُ فِي العملية الكَشفِيَّةِ التي ترتبطُ بالنَّصِّ الشعريِّ فيما يُسمَّى بعناصر البناءِ الدِّرامِي ، فالشعرُ مُنذُ القدمِ " يُغْرِيه أنْ يَنْتَزِعَ وَسيلةَ الحَكْيِ مِن عَالَمِ القّصِّ فِي حينَ أنَّ القِصَّةَ يُغريْهَا اليومَ أنْ تُقَاسِمَ الشعرَ لُغتَه الشَّاعِرِيَّة ، ورُبَّما تَقنِيَاتٍ أُخْرَى "[1] ؛ ولذا ظَهَرَ نَمَطَانِ مِن هذا التَّداخُلِ هُمَا (القَصِيْدَةُ القَصَصِيَّةُ) وَ(القِصَّةُ الشَّاعِرِيَّةُ).

إنَّ الأنواعَ الأدبيةَ لا تَبْقَى أَبداً بِمَعْزِلٍ عَن بعضِها ، وهذه الدِّرَاسةُ حِينَما طَرَحَتْ ظَاهِرَةَ " البِنيَةِ الدِّرَامِيَّةِ " فِي قَصيدَةِ ، مَحمود دَرويش اتَّكَأتْ فِي مُعظمِ أحوَالِها عَلى آلياتِ السَّرْدِ مُستغِلةً إيَّاهَا دَاخِلَ نَسَقٍ شِعْرِيٍّ .

ويُمكنُ مَع – ذلك – مُلاحَظَةُ أَثَرِ مَيْلِ المُتلقِي العَربِي إلَى الحِكَايَةِ بِوصفِهَا مُرتَكزاً أَصِيلاً للنِّضَالِ والصُّمودِ والثَّورَةِ ، حَاولَ دَرويشُ عَنْ طَرِيقِها أنْ يَفتحَ الطَّريقَ أَمامَ قَصِيدَتِه ، كَمَا أنَّها السِّمَةُ الَّتِي حاولَ عَنْ طَرِيقِها اسْتِمَالةَ الشُّعورِ العَربيَّةِ والمُتَلقِي الجَيدَ لِشكلِ الشِّعرِ الجَدِيدِ الَّذِي كان يَحملُ شَكلاً دِرَامياً ويَحمل فِي بَاطنِه أهَدَافاً وآمَالَ شَعْبٍ مُحتَلٍ ، فَحِكَايَاتُ النِّضَالِ وقِصَصُ المُنَاضِلِينَ والثُّوَّارِ بَدِيلٌ يُعَوِّضُ الغِيَابَ الجُزئِيَّ للوزنِ والقَافيةِ بِشكلِهما العَمُودِيِّ القَدِيمِ فإنَّه مَع فَترَةِ التَّحولاتِ التَّاريخيةِ الَّتِي أصابتْ فِلَسطين استفَادَ مِنهَا الشِّعْرُ الحَديثُ كثيراً بِالإضَافةِ إلَى الحِسِّ الحِكَائِي لَدى الشَّاعرِ الفِلَسطِينيِّ ، ممَّا يُمكِّنُنَا مِن النَّظرِ فِي مَدى وَكيفِيَّةِ هَذه السِّمَةِ دَاخلِ القَصيدةِ ، وهو الهَدفُ الأهمُّ

(١) فن القص بين النظرية والتطبيق ، نبيلة إبراهيم ، ص ٢٤٢ .

الَّذِي تُركزُ عليه الدِّرَاسَةُ .

فمنذُ ديوانِه الأوَّلِ " عَصَافِير بِلا أَجْنِحَةٍ " ذَلك الَّذي ظهَرَ فِيه بِدرجةِ مَا آثَرُ التَّيارِ التَّقليدِيِّ لأشْعَارِ القُدَامى والمُحدثِينَ أَمثَال نِزَار قَبَّانِي وغيرِه ، ثُمَّ ديوانُه الثَّانِي:" أوْرَاقُ الزَّيتُونِ " الَّذِي حَمَلَ أيضاً صُوراً مُتعددةً مِن الشَّكلِ التَّقليدِي ؛ إلَّا أنَّ الحِكايةَ فِيهِمَا شَكَّلتْ جُزءاً مُهمّاً مِنْ تِجْرُبَةِ دَرويش الشِّعْرِيَّةِ بِوَصْفِهَا إحْدَى الأدَواتِ التَّعبِيرِيَّةِ المُكَوِّنَةِ لِلقصِيدةِ ، وَهُو مَا أَسَّسَ لِشكلٍ جَديدٍ تَعْتَمِدُ قِيْمَتُهُ عَلى" الهَامِشِ القَائِمِ بَينَ الكَلمَاتِ وبَينَ مَا يَتَلَقَّاهُ القَارِئُ مِنْهَا فِي ذِهْنِهِ مُتَجَاوزاً لَها فِي الآن ذَاتِهِ " (١).

يُعَدُّ مَحمودُ دَرويش مَظهراً حَقِيقياً لاسْتِردَادِ النَّفْسِ الفِلَسطينِيَّةِ ، وعَوْدَةِ الأَمَلِ والخَلاصِ مِنْ رَوحِ الهَزيمَةِ ، فَبَدأَ التَّمرُّدُ والنَّضَالُ والصُّمودُ والتَّفاؤلُ ، وجَعَلَ الحُزنَ والكَآبَةَ والحِكَايةَ مَادَّتَهُ الشِّعْرِيَّةِ الَّتِي مِنْهَا تَنْطَلِقُ بِنْيَتُهُ الدِّرَاميةِ بِصورةٍ تَجاوزتْ شَكلَ الحِكايةِ المَعروفِ لَدى المُتَلَقِّي .

ولا يَقتصرُ الشعرُ مِن اقترابِه مِنِ القصة علَى اصطِناعِ لُغةِ الحَكْيِ فَحسب ، وإنِّما صارَ يُنشدُ البناءَ الدراميَّ ككُلٍّ ، الذي يُعبرُ مِن خِلالِه عَن تجربتِه الفَنية ، بأبعادِهَا الشُّعوريةِ والنَّفسيةِ المُتعددةِ ، والتِي تَكشفُ عَن " حَرَكَةِ المَاضِي فِي الحَاضرِ أو الحَاضِرِ فِي المَاضِي والمُستَقْبَلِ " (٢)، هذا البِناءُ الذي يَمنحُ القَصيدةَ، التَّماسُكَ والتَّرابطَ الزَّمنِيَّ والتَّاريخِيَّ ، حيث يشدُّ الأجزاءَ البَعيدةَ إلى القَريبةِ ، والدَّاخليةَ إلى

(١) بلاغة الخطاب وعلم النص ، صلاح فضل : صـ ٥٧ ، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب سلسلة عالم المعرفة (رقم ١٦٤) الكويت ، أغسطس ١٩٩٢م .

(٢) الأدب وفنونه ، عز الدين إسماعيل ، صـ ١١٢ ، دار الفكر العربي ، طبعه سنة ١٩٤٦م .

الخارجيةِ فَتلتَحِمُ مَعاً مُكَوِّنةً نَسيجاً وَاحداً يَمثِّلُ الدَّلالةَ العامةَ للقصيدةِ .

والبِنَاءُ القَصصيُّ يَقومُ علَى عَددٍ مِن العَناصرِ الفَنيةِ الدراميةِ التي لابدَّ أنْ تتوافَّرَ فِيه ، كالحدَثِ والشُّخوصِ والزَّمانِ والمَكانِ ، والأُسلوبِ السَّردِي للحَادِثةِ ، والحوارِ الّذِي يَقعُ بين الشخصياتِ ومَا يتَمَخَّضُ عَنه مِن صراعٍ دَاخليٍّ أو خَارجيٍّ ، ولقد تَوفَّرتْ فِي قَصائِدِ دَرويش جُلُّ هَذه العَناصِرِ .

وهذا يُؤكِّدُ أنَّ الأرضَ المُحتلةَ كان بها حَركةٌ أدبيةٌ ثَوريَّةٌ كَبيرةٌ قادها جيلُ درويش لها قِيمتُها وخُطورتُها ، ولا سيما الحَركةُ الشعريةُ التي تَتمتَّعُ بِقيمةٍ فَنيةٍ وفِكريَّةٍ علَى دَرجةٍ كَبيرةٍ مِنَ النُّضْجِ والأصَالَةِ .

لَقدَ حَاولَ دَرويشُ مُنذُ بدايةِ تَجربتِه استِغلالَ هذه العَناصرِ الفَنيةِ مُواكِباً بِها ومُعبِّراً عَنْ حَركةِ التَّجديدِ وتَفَوُّهَاتِ الحَداثَةِ ، وقَد ظَلَّ مُحَافِظاً علَى شعريَّتِه الَّتي اعتمدَتْ علَى الاقتِرَابِ مِن أرضِ الوَاقعِ ومَدِّ المُتلقِّي ، ومِنَ التَّعبيرِ عَن قَضايَا الوَاقِعِ السِّياسيِّ والوَطَنيِّ بَلا شَديدِ غُموضٍ ؛ رَغبةً مِنهُ في الوُصولِ إلى أوسَعِ دَائرةٍ مُمكنةٍ مِن الشَّعبِ المُحتلِ ، وَهُو مَا جعلَ مِن القِصةِ مُكوِّناً مَهمّاً مِن مُكوِّناتِ رُؤيتِه الشِّعريَّةِ ، وهْي مَا يُمكنُ مُلاحظتُه عندَ دِراسةِ تَقنياتِ البِناءِ الدراميِّ والكَيفِيَّةِ الَّتِي ظَهرتْ بِهَا فِي شِعر مَحمود دَرويش .

• **<u>تَقنياتُ البِنَاءِ الدِّرَامِيِّ فِي شِعْرِ مَحمود دَرويش</u> :**

اخْتَارَ دَرويشُ لَعرْضِ قِصَّتِه أساليبَ التَّعبيرِ والتَّصويرِ الدِّرَامِي " الَّتِي تَمِيلُ إلَى أنْ تُعطِي للمعنَوِياتِ لَوْناً حِسِّياً "[1]؛ مُحاولةً مِنه لاسْتِكْنَاه هَذا العَالم المُصطرَع بِشَتَّى ألوانِ الصِّراعِ الأدَبيِّ .

(١) مجلة فصول ، بحث بعنوان " ملامح التجسيد الفني لظاهرة الحرية في شعر محمود درويش " أحمد درويش ، صـ ٨٤ ، مج ١١ ، ع ١ ، ط٢ ، سنة ١٩٩٢.

وَإِنْ كَان الأُسلوبُ نَفسُه قَضيةً نِسبيةً – أيضاً – " فَالقَارِئُ هُو الَّذِي يُحَدِّدُ الأُسلوبَ عِندَما تَجْذِبُ ذَائِقَتَه ظَواهِرٌ مُعَيَّنَةٌ فِي أُسلوبِ الشَاعِرِ ، وقَارِئٌ آخَرٌ يَنْجَذِبُ إِلَى ظَواهِرٍ أُخْرَى ، ويَرَاهَا مُؤثِّرةً دُوْنَ سِوَاهَا "(١).

ولَعَلَّ دَرويشَ كَان وَاعياً لِهذهِ القَضِيَّةِ ولِهَذا التَّغييرِ والنَّهضةِ القَادمةِ فِي شِعرِ الحَداثَةِ ، عِندَما جَعَلَ مِن شعرِه مَسرحاً لِلظواهِرِ الأُسلوبيَّةِ ، فَلم يَبْنِ شِعْرَهُ عَلى ظَواهِرِ أُسلوبيَّةٍ دُونَ سِوَاها ، بَل ظَلَّتْ قَصيدتُه مَسرحاً تَتبادلُ عَلَىَ خَشبَتِها الأسَاليبُ الفَنيةُ الأدْوَارَ والمَهامَّ ، بِحيثُ تَستقطِبُ كُلَّ ذَائقةٍ فَنيةٍ مَهْمَا كانَ نَمَطُ هذه الذَّائقةِ صَعْباً أو مُتَلَوِّناً.

والدِّرَامَا كانت سِمَةً مُتواترةً فِي شِعرِ مَحمود دَرويش ، إضافةً إلى غَيرِها مِن السِّمَاتِ ، فأصْبَحتْ إحْدَى الظَّواهِرِ الأسْلُوبيةِ البَارزَةِ في شِعرِه ، اتَّكأ عليها حتَّى أصبَحتْ أسلوباً تعبيرياً وتصويرياً تَميَّزتْ بِه قَصيدتُه ، كَما تَميَّز بِه تَفكيرُه ورُؤيتُه النِّضاليةُ والثَّوريةُ فَهو فِي طَليعةِ شُعراءِ المُقاومة " ارتبط هو وأبناء جيله من شعراء الأرض المحتلة بمرحلة الريادة والتأصيل ، بتلك المرحلة التي كان الانبعاثُ هاجسَ شعرائها الأساسي ، وخصوصاً لدى من عرفوا بالشعراء التموزيين ، الذين كان التجديد في الإطار الوزني همهم الأساسي ، والتعبير عن الوجدان القومي يشكل توجههم الرئيس"(٢)؛ فَعندَما نَقرأ شِعرَه نَحسُّ أنَّ الشاعِرَ المُناضلَ لا يَفقدُ إيمَانَه العَميقَ بأنَّ المَعركةَ مُستمرةً وبأنَّ النَّصرَ

(١) علم اللغة والدراسات الأدبية ، دراسة الأسلوب ، برند شبلنر ، ترجمة / محمود جاد الرب ، صـ ٢٩ ، الدار الفنية للنشر والتوزيع – الرياض ، ط١ ، سنة ١٩٨٧م .

(٢) مجلة فصول ، بحث بعنوان " خصوصية الرؤيا والتشكيل في شعر محمود درويش" ، محمد صالح الشنطي ، صـ ١٤٠، مج ٧، ع ١، ٢، أكتوبر ١٩٨٦ /مارس١٩٨٧م.

لابُدَّ أنْ يَتحقَّقَ فِي النِّهايةِ مِمَّا يَدُلُّ عَلى إصْرارِهِ وعُمقِ قَلبِه وَطُموحِهِ الدَّائمِ وإنْ كانِ الاسْتعمارُ أَلَدَّ أعْداءِ الطُّموحِ ، هَذه هِي القَضيَّةُ الَّتي شَغلتْ كُلَّ قَصائدِ دَرويش .

يَنقسمُ البناءُ الدِّراميُّ في شعرِ دَرويش إلى: ماله علاقة بالأحداث، وما له علاقة بالشخصيات ، وما له علاقة بوجهة النَّظرِ ، ثم الزمانُ والمكانُ ، وغيرها من التقنيات الأساسية في بناء القصيدةِ الدِّراميةِ أو الحِكائيِّةِ .

وسَنَبْحَثُ عن وجُودِها وكَيفيِّته فِي قَصيدةِ مَحمود دَرويش ، بِدَايةً مِن العُنصرِ الأسَاسِيِّ – مِنْ وجهةِ نَظرِي – وَهْوَ الحَدَثُ .

(١) <u>الحَدَثُ وحَرَكِيَّةُ القَصِيْدَة</u> :

إنَّ حَرَكِيَّةَ الأحْدَاثِ وتَواليها ورَصدَها ، هو الأمرُ الذي يمكن رَدُّهُ إلى الفعل الدرامي الذي يُعدُّ أحدَ الركائزِ الأساسيةِ التي تقومُ عليها الدِّرَاما ، وهو الفعلُ الذي يَضُجُّ بالحَركةِ والتَّوتُّرِ ، فـ" الدَّائرةُ الدَّلاليَّةُ الَّتِي تَتحَرَّكُ فِيهَا الأفعَالُ ... فِي مُجمَلِهَا ذَات طَبِيعَةٍ حِسِّيَّةٍ فَاعِلَةٍ "[١]، لِذَا " فَهُوَ يَتَرَاءَى فِي القَصيدةِ مُصوَّراً تَصويراً ، لا مَسروداً سَرداً ، إذ يمكنُ للمُتلقي أنْ يتخيلَهُ وكأنَّه مَاثلٌ أمامَه ، مُتحركٌ ، مُتطورٌ ... مُتَغَيِّرٌ ومُتَنَامٍ " [٢]، وهذا يخصب حركة القصيدة ، ويدفعُ أحداثَها للنمو والتطور، ويهبُها طاقةَ البث الدرامي والحَركي .

ويُمكنُ ردُّ ذلك إلى الجُملة الفعلية أو الجُملة الاسمية المُستخدَمة في الشعر ، والجُمل الفعلية في السرد أكثر حيوية وحركية من الاسمية؛ لأن الفعلَ بِوَصْفِهِ وَاقِعَةٌ زَمَانِيَّةٌ يُعدُّ هو الوِحْدَةُ الصُّغْرَى للسَّردِ التي

(١) مجلة فصول ، بحث " خصوصية الرؤيا والتشكيل في شعر محمود درويش" ،ص١٤٥ .
(٢) درامية الشعر، عبد الواحد لؤلؤة ، صـ ٢٨، مجلة الأقلام ، العدد الرابع ، تموز ، ١٩٩٩ م.

تَتَّخِذُ أهميتها وظيفياً خلال وجودِها في بِنيةٍ دِراميةٍ ، لأنَّ الوظيفةَ " هي التي تقررُ المعنى ، ويَعني ذلك ضِمناً أنَّ الأفعالَ أو الأحداثَ أهمُّ بَنيويِّاً مِن الأسماءِ والشَّخصياتِ ؛ لأنها هي التي تشكل السرد بمعناه الخالص " (١).

وبالنظر إلى قصائد محمود درويش سنجد أن نسبةً كبيرةً من هذه القصائد تَعتمِدُ على بنيةٍ تقومُ أساساً على بنيةٍ فِعليةٍ تتمثل في جُملِها المُتتابعةِ التي يمكنُها أنْ تُمَثِّلَ فَعَالِيَّةَ القَصيدةِ وحَراكيِّتَها .

كما يمكنُ رصدُ قُوةِ الفِعل التأثيرية في بنية القصيدة من خلال جُمل البِدَاياتِ ، التي يَعتمدُها مَحمود دَرويش في بَعض بِداياتِ قَصائِدِه القائمةِ عَلى الجُملة الفعلية تارةً بوصفها مُولدِّةٌ لِحركةِ النَّص بكامله ، سواء أكان هذا الفعل مُثبتاً ، مثل قَولِه مُخَاطِباً الجَيْشَ الصُّهيونيَّ الذي أنذرَهم بالخروج من مَدينَتِهم لاقتِحَامِها ودُخولِها ، بِصَوتٍ يَملؤُه اليأسُ والحزنُ والكآبةُ في قصديةٍ بعنون " سَنَخْرُجُ "(٢) .

- سَنَخْرُج

- سَنَخْرُج

- سَنَخْرُج

- قُلْنَا : سَنَخْرُج

- قُلنَا لَكُمْ : سَوْفَ نَخْرُجُ مِنَّا قَلِيلاً ، سَنَخْرُجُ مِنَّا

- إلَى هَامِشٍ أَبْيَضٍ نَتَأَمَّلُ مَعْنَى الدُّخولِ ومَعنَى الخُروجِ

- سَنَخْرُجُ.

(١) حدود السرد ، جيرار جينيت ، ترجمة / بنعيسى بوحمالة ، صـ ٧٥ ، ضمن كتاب : طرائق تحليل السرد الأدبي ، منشورات اتحاد كتاب المغرب ، سلسلة ، ط١ ، الرباط، ١٩٩٢م.

(٢) الأعمال الكاملة الأولى ، محمود درويش ، من ديوان (هي أغنية هي أغنية)، صدر سنة ١٩٨٦م ، ٣١٧ ، ط١ حزيران ، يوليو ٢٠٠٥م ، مكتبة رياض الريس للكتب والنشر.

أو كان هذا الفعلُ مَنفياً ، مثل قولِ اللَّامُبَالي بِمَا يَحدثُ فِي أرضِه، ويَرَى درويش فِي أخِرِ قَصيدتِه –على لِسَانِ اللَّامُبَـالِي– أنَّ اللَّامُبـالاةَ فَلسفةٌ، وَصِفةٌ مِن صِـفاتِ الأَمَـلِ، فَيقـولُ فِـي قَصـيدتِه بِعُنـوان " اللَّامُبَالِي " [1]:

– لا يُبَالِي بِشَيءٍ ، إذَا قَطَعُوا المَاءَ
–عَنْ بَيتِهِ قَالَ : لا بَأْسَ ! إنَّ الشِّتَاءَ
– قَرِيْبٌ ، وإنْ أَوْقَفُوا سَاعةَ الكَهرُباءِ
– تَثَاءَبَ : لا بَأسَ ، فَالشَّمْسُ تَكْفِي .
....إلخ

فالنَّفيُ هنا نَفْيٌ للحياةِ والمُقاومةِ ، فَلم يَعُدِ العَربِيُّ قَـادراً عَلَـى تَحقيق مَا يَجرِي بِوجدَانه مُكتفِياً بِالسـكوتِ والصَّـمْتِ عَـنِ الكـلامِ والمُنَاضلةِ .

فالشاعرُ يحاولُ أن يتجاوزُ القصيدةُ السُّكونِيَّةَ ؛ لِتأسيسِ القصـيدةِ الدِّراميةِ الحَركيَّةِ ، مِن خلال مُحاولتهِ بَثّ الحَركةِ فِي القَصيدةِ الدِّرَامِيَّةِ عَسَى حَرَكَةُ المُقاومةِ تُولدُ مَعَهَا، وهذا ما نجده يتواتر بشدة عند محمود درويش ، حتى نجد أن القصائد التي تبدأ بجُملة فِعليَّة ، يماثلُ عددُها ما يقارب أكثر من نصفِ عَددِ القَصائد المنشـورةِ فِـي أعمالِـه الكَاملـةِ ودَواوينِه المُنفردةِ[2] .

فالشَّاعرُ في القصدَتَينِ السَّابقتَينِ يقفُ بالمُتلقي أمامَ حركةِ الحدثِ نفسِه ، لَحظةَ الصَّيرورةِ والحُدوثِ ، لحظة النضوج الطازج ، من أجلِ أن يشاركَهُ وَحْشَتَه وحُزنَه وعَناءَه، فَالشَّاعِرُ يتحوَّلُ مِن امتلاكِ الحِـسِّ

(١) الأعمال الكاملة لمحمود درويش ، إعداد : علي مولا ، منتدى مكتبة الإسكندرية ، في ديوان (أثر الفراشة)، صـ٢٣٥ ، وهذا الديوان ليس ضمن الأعمال الكاملة الأولى .
(٢) بل أحد دواوينه وهو (ورد أقل) به أكثر من ثلثي قصائده تبدأ بالفعل ، ينظر الأعمال الأولـى ١٠٥/٣–١٧٦ ، وهذا يؤكد رغبته الجامحة في تأسيس بناء درامي لقصائده .

الدِّرامِي إلى امتلاكِ اللَّحظاتِ الدِّراميةِ الَّتي تَجرِي فِي أعمـــاقِ نفـــسِ الشَّاعرِ وأحاسيسِه وأفكارِه ، إنَّها حركةٌ فِي العُمقِ الإنسانِي، ولا يَملـــكُ المُتلقِي إلا الخُضوعَ لِسُلطانِها ، فيتحَرَّك مُعَها ثَائراً غَاضباً لِمَا يُعانيـــه شعبٌ بكاملِه مِن ظُلْمٍ واسْتبدادٍ وحُقوقٍ إنسانيةٍ ضَائعةٍ ؛ وذلك يُـــوْحِي بِأهمِّيةِ البِدايةِ الحَرَكِيَّةِ للأَحْدَاثِ التي يقومُ عليها تَصورٌ ذِهنيٌّ لحركـــةِ الأفعالِ وليس لِتتابُعِ الصُّورِ السَّاكنةِ ، وهو مَا يمثلُ اعتمـــاداً واضـــحاً على تَقنية سَرديَّةٍ دِرَاميةٍ ، وهوَ مَا يحدثُ عندَما تكونُ البِدايةُ فِعليـــةً ، فتُصبحُ البِنيةُ السرديةُ فِي النص الشعري عَصَباً أصْلِياً لاكتمالِ خِطابِـــه أو قَضيتِه المَنشودَةِ ، يقول في قصيدة " قمر الشتاء":

- سَأَلُمُّ جُثَّتَكَ الشَّهيْدَة
- وَأُذِيْبُها بِالمِلْحِ والكَبْرِيْت
- ثُمَّ أَعَبُّهَا ..
كَالشَّاي
كَالخَمْرِ الرَّدِيئَة
كَالقَصِيْدَة
- فِي سُوقِ شَعْرٍ غَائبٍ
- وَأَقولُ للشُّعَرَاءِ :
- يَا شُعراءَ أُمَّتِنَا المَجِيْدَة !
أَنَا قَاتِلُ القَمَرِ الَّذِي
- كُنْتُمْ عَبِيْدَة

ثم في نهاية القصيدة يقول :

- لَمْ أَقْتُلْ سِوَى نَذْلٍ جَبَان
- بَالأَمْسِ عَاهَدَنِي
- وحِيْنَ أَتَيْتُه فِي الصَّبَحِ ... خَان ..[1]

(١) الأعمال الكاملة الأولي ١/١٢٦-١٢٨ ديوان (عاشق من فلسطين).

حركةُ الفعل في الجملة تمثلُ مركزاً دَلالياً للحدث ، حيث نلاحظ اكتمال البِنيَةِ الحَدَثِيَّةِ بما يجعل الجُملة تحتوي على حَبكة سَردية كاملة بالمعني القصصي، فبالنظر إلى قصيدة " قمر الشتاء " التي انتهت بجملتين فِعليَّتَين:(لَمْ أَقْتُلْ سِوَى نَزْلٍ جَبَانٍ ... أَتَيْتُهُ فِي الصُّبْحِ ... خَانَ) لتكونَ هذه الحِبْكَةُ هِي الأساسُ عندَ الشاعرِ ، فيظهر الصراعُ الدَّاخليُّ النَّفسيُّ عنده ، فالقمرُ الذي كان موضوعاً للغَزَلِ والنَّسيبِ عند الشعراء قديماً أَصبَحَ عَدوّاً لِدَرويش ، يستحق القتل...لماذا ؟!؛ لأنه كان يسطعُ على قربته وأصبح يَسطعُ على عالم إسرائيل الذي قام على أنقاض قريته ، وهذه خيانةٌ للصداقة التي بينهما ، فهجومُ درويش للقمر يؤكد تمرده على القديم والجمال الكلاسيكي المعروف لدي معظم الشعراء ، فالقمر الذي هو مصدر جمال لديهم ليس مصدرَ جمالٍ عنده[٢]، لِنَكْتَشِفَ أنَّ الشاعرَ المُناضلَ إذا شُغِلَ بقضية وطنه لا يرى الجمالَ في أي شيء مهما كان مصدرُه أو كلاسيكيته .

فالشاعرُ هنا يَهَبُ القمرَ حرارةَ الحياة وبَثَّها الحَرَكِي ، ويُكْسِبُهُ صفاتِ الكائن الحي فِي الفعلِ والحركة ، ويُسلبُه الجَمالَ وحُسنَ التَّصويرِ.

وتَارةً يبدأُ قصائدَه بِالجُملِ الاسمِيَّةِ ، وإن كان الفعل في جُمَلٍ بِدَايتِها الاسمية يمثل مَركزيةً دَلاليةً للجملة ذاتها أيضاً ، ولا يقلُّ أهميةً

(٢) وَقَفَ دَرويشُ مِن القَمرِ مَوقِفاً عَدَائِياً عَلى غَيرِ عَادَةِ الشعراءِ ، فالقمرُ عندهم رَمْزٌ للحبِّ والجمالِ إلا أنَّ درويش لا يَشعرُ بهذا الجمال ولا يعترف بسِحره ، ولَه أكثرُ مِن قَصيدةٍ يَدعُو فيها بذلك ، كقصيدته التي بعُنوان " خَائفٌ مِن القَمَرِ "، ابتَدأَهَا بِقَوله:(خَبِّئِنِي .. أَتَى القَمَرُ) .ينظر: الأعمال الكاملة الأولي، من ديوان (عاشق من فلسطين) ١٣٧/١ ، ، وله قصيدة أخرى بعنوان " أَبِي " الَّتِي يَقولُ فِي أَوَّلِها :(غَضَّ طَرَفاً عَنِ القَمَرِ / وانْحَنَى يَحْضُنُ التُّرَابَ) .ينظر: السابق ١٥٣/١، وهذا يؤكد نظرته التشاؤمية من القمر، لأنه يسطعُ على عَالَمٍ مُغتَصبٍ عَاشَ عَلى أَنقاضَ شَعْبِهِ.

عَن الجُملة الفِعليةِ ، ففي قصيدته بعنوان " آه عَبد الله "[١] يُحدثُنا الشَّاعِرُ (الرَّاوِي) فيها عَن حياةِ شَهيدِ الأَزليَّةِ البَاقِيَةِ ، فهو بَعْدَ أنْ ماتَ عاشَ ، وبَعدَ أنْ صَمتَ تَكلَّمَ ونَطَقَ بأقوالٍ تَبْقَى ولا تَفْنَى :

- **قَالَ عَبْدُ الله للجَلَّادِ :**
- **جِسْمِي كَلمَاتٌ وَدَوِيٌّ**
- **ضَاعَ فِيْه الرَّعْدُ**
- **والبَرْقُ عَلَى السّكِّين**
- **وَالوَالِيُّ قَوِيٌّ**
- **هَكَذَا الدُّنْيَا ....**
- **وَأَنْتَ الآنَ يَا جَلَّادُ أَقْوَى**
- **وَلَدَ الله .....**
- **وَكَانَ الشُّرْطِيُّ ! .....**
- **عَادَةً ، لا يَخْرُجُ المَوتَى إلى النُّزْهَةِ**
- **لَكنَّ صَدِيقِي**
- **كَانَ مَفتُوناً بِهَا**
- **كُلَّ مَسَاءْ**
- **يَتَدَلَّى جِسمُه ، كَالغُصنِ ، مِنْ كُلِّ الشُّقُوق**
- **وأنَا أَفْتَحُ شبَّاكِي**
- **لِكَي يَدخُلَ عَبدُ الله**
- **كَي يَجْمَعَنِي بِالأَنْبِياء !**

حيث ينتمي حدثُ (الحقيقة) إلـــى امتـــداد حـــدثِ (الطَّيْـــفِ)

(١) الأعمال الكاملة الأولي ٢٧٤/١ من ديوان " العصافير تموت في الجليل.

ويتضافرُ الحدثان فيما يشبُه الرُّؤيَةَ الصُّوفِيَّةَ – مع ملاحظة أن الحديثَ كلَّه ينطلقُ من الاسترجاعِ – فعبدُ الله قد مَات شَهيداً – وهو الأمر الذي يقوم على طريقة الشاعر بتكسِيرِ خُطةِ الزمن الحقيقي وخلق ترتيب زمني خاص لِلبِنْيَةِ الحِكَائِيَّةِ الَّتي تقومُ عليها القصيدةُ ، كَمَا يَعتمِدُ عَلَى تَقطِيعِ الصورةِ وتركيبِها وَفقَ تزامُنٍ مُعيَّنٍ ، يُمارسُه الشَّاعرُ(الرَّاوِيُّ) بهدف استكمال أو إنجازِ بِنْيَةِ فَضاءِ النَّصِّ ، حيث يؤدي هذا التقطيعُ إلى إيجادِ صِيَاغَةٍ جَمَاليَّةٍ لَحركةِ الأحداثِ ، فَالشهيدُ عبد الله يَتَنَزَّهُ ، ويَجمعُ شاعرُنا بالأنبياءِ ، ويَدخلُ من الشباك كالعطر والنَّسيمِ ، فهو في عَالَمِ الطَّيفِ والرُّؤىَ ، مُتَحَرِّرٌ مِنَ المَادَّةِ وأشكالِها ، والواقِعُ فيه شُرْطِيٌّ وَوَالٍ ... وفيه اللهُ تعالى ، إنَّها كلُّها صور لا يَضبطُها الحدَثُ الحَقيقيُّ ولا التَّقطيعُ الزَّمنيُّ الوَاقِعيُّ ، وإنَّما يَضبطُها حَدَثٌ وتَقطِيعٌ زَمَنِيٌّ خَاصٌّ.

كما نلاحظ هنا أن الحدث يتضافر معه الضمائر، فـ(أنا وهو) تحولا إلى (نحن)، مُتضافرة مع الانطلاق من جعل الحدثِ مُوازياً للرُّؤى التي تجاوزت حدودَ الكثافة المادية إلى عالم الشفافية ، فالشهيد (يخرج – ويتدلَّى – ويدخل – ويجمعُ)، وهذا يؤكد التلاحم بين الشخصيتين في جُملة فعلية تركز على استمرارية الحدث ، ليقول في نهاية القصة :

- **آه ..... عَبد الله**
- **لا أَذْكُرُ بَعدَ الآنَ مَا كُنتَ تَقُول**
- **آه ..... عَبد الله**
- **لا تَسمَعكَ الأرْض**
- **وَلا لَيْلِي ...**

- **وَلا ظِلُّ النَّخِيل**
- **وَلَد الله**
- **وَكانتْ شُرْطَةُ الوَالِي**
- **وَمليونَ قَتِيل**

فالقضيةُ ليست لشهيد واحد بل لمليون قتيل ، هذا التلاحم بين الماضي والحاضر بوصفه نقطة تلاقي ، يؤدي إلى ظهور الشاعر(الرَّاوِيِّ) مُنفرداً في هذه المقطوعة يتذكر ويرثي ، فالشاعر يقوم بتوظيف حركية الفعل ، وذلك في تجربته اتجاه الواقع ، وثورة الرُّؤَي والطَّيفِ مع الآخر ، وفي هذه الحالة تجده يعايش الواقعَ والطبيعة ، من ناحية شعورية ونفسية بحتة ، ليُسقط حالتَه الشعورية الموحشة ؛ ليُعبرَ عن الـ(نحن) في الحقيقة لا عن عبد الله وحده ، محاولةً من الشاعر أن يهزم السكون الراقد فينا ، وأن يُشعلَ فينا الحركةَ والحماسَ ، وأن يقلبَ الأحداثَ التي نعتقد في صحتها ، وأن يهزَّ وجدانَنا بشدة وعُنفٍ ، وأن يحرك أعماقنا بصُورِه المثيرة التي فَجَّرَتْ ألوانَ المَلحمَةِ الدِّراميةِ من خلال الأفعال التي تمثلت في **(صورة القمر الذي خان، والشَّهيدِ الذي يَتَدَلَّى ، ويتنزه مع صديقه ويجمعه بالأنبياء ، في خروجٍ من قبره في حالة غير مسبوقة كما يتراءى للصُّوفيينَ بالأنبياء ، وصورة النَّخِيلِ الثَّكَالى ، والأرض التي لا تسمع ، واللَّيلِ الذي لا يَرى)**؛ لكي تعكس لنا حالةَ الشاعر النفسية التي يعانيها ، ومدى ما يشعر به من وحشة وكآبة وحزن ولوعة .

(٢) الشُّخُوْصُ في قَصيْدَة دَرويش :

تَضَعُ قَصيدةُ درويش نفسَها على خَشبةِ المَسرحِ الدِّرامِي بِمَا تَسْتَحْوِذُهُ مِن تَعَدُّدِ الشُّخوصِ والأصواتِ المُتصارعة والمُتحاورةِ ، وما

تقوم به من أفعال وحركة في أزمنة متداخلة ومتقاطعة ، وبيئاتٍ مُتعددةٍ، ومُترامياتٍ ما بين حاضر مُعاشٍ ومَاضٍ غَابرٍ ، وما يستدعي ذلك من تعدد الصور والمناظر واختلاف وجهات النظر وتراكب الرؤي وشمولها ، وأحياناً تناقضها وتباينها .

ومن السمات البارزة في قصيدة محمود درويش الحضورُ الدائم لشخوصها، وتباين مستوياتهم ما بين شخوص الواقع بمختلف طبقاته وشرائحه الاجتماعية والسياسية والأدبية والشخوص التاريخية ، والشخوص المعاصرة ، وما يصنعه من تناص وتلاقي بينهم.

ومما يُمَيِّزُ توظيفَ درويش لهذه الشخوص هذا التباينُ والتداخلُ والامتزاج فيما بينها من جهة ، والحُلولُ الحيويُّ الفَعَّالُ فيما بينه من جهة ، وبين الشاعر نفسه من جهة أخرى ، حيث تأتي هذه " الأصواتُ المُتعددةُ لتُضيءَ الجَوانبَ المُختلفةَ للعمليةِ الشِّعريةِ ، وتختلطَ داخلَ البناءِ الشعريِّ في مُحاولةٍ للوصولِ إلى قصيدةِ الشَّبَكَةِ المُعقَّدَةِ التي تتجاوزُ الانفعالَ المُباشرَ والصراخَ الواضحَ ، في مُحاولةٍ للابتعادِ عَن الموضوعِ ، كمُقدِّمَةٍ لِنَنْظُرَ إليه ككُلٍّ مُتَكَامِلٍ"[1]، كما في قصيدته" لا شَيْءَ يُعْجِبُنِي" التي قدَّمَ فيها تصويراً عادياً لأفراد شعبه ، وما يُعانيه من ضجر وألَمٍ لما يحدث لهم ، في صورة مُبَسَّطةٍ بألفاظ سَهلَةٍ ، يقول درويش [1]:

- **يَقولُ مُسافرٌ فِي البَاص : لا الرَّاديُو**
- **ولا صُحُفُ الصَّباحِ ، ولا القِلاعُ على التِّلالِ**

(١) دراسات في نقد الشعر ، إلياس خوري ، دار ابن رشد ، صـ ١٦٣ ، ط ١ ، ١٩٧٩م .
(١) الأعمال الكاملة إعداد /علي مولا ، ديوان (لا تعتذر عما فعلت)، صـ ٤٩٦، ٤٩٧ ، ليس مَوجوداً في الأعمال الكاملة الأولى .

- أريدُ أنْ أبكِي
- يَقولُ السَّائقُ : انْتظِر الوصولَ إلى المَحطَّةِ
- وابْكِ وحْدَكَ مَا استَطَعْتَ
- تقولُ سَيدةٌ : أنَا أيضاً . أَنَا لا
- شَيءَ يُعْجبُنِي ، دَلَلْتُ ابْنِي عَلَى قِبْرِي
- فَأعَجَبه ونَامَ ولمْ يُوَدِّعْنِي
- يَقولُ الجَامِعِيُّ : وَلا أنا ، لا شَيءَ
- يُعْجبُنِي ، دَرَسْتُ الأركيولوجيَا[٢]: دُونَ أنْ
- أَجدَ الهُوِيَّةَ فِي الحِجَارةِ ، هَلْ أَنَا
- حَقّاً أَنَا ؟
- ويَقولُ جُنديٌّ : أَنَا أيضاً ، أَنَا لا
- شَيءَ يُعجبُنِي ، أُحَاصِرُ دائماً شَبَحاً
- يُحَاصِرُنِي
- يَقولُ السَّائقُ العَصَبِيُّ : هَا نَحنُ
- اقْتَرَبْنا مِنْ مَحطَّتِنا الأخيرةِ فاسْتَعِدُّوا
- للنِّزُول
- فَيصرُخونَ ! نُريدُ مَا بعدَ المَحطَّةِ
- فَأَنْطَلِق !

(٢) الأركيولوجيا(Archaeology) : أو علم الآثار هي فرع علم الإنسان الذي يركز على المجتمعات والثقافات البشرية الماضية وليس الحاضرة . وتدرس (تحديداً) المصنوعات الحرفية كـ"الأدوات ، الأبنية ، الأوعية ..." أو ما بقي منها ، والتي استمرت بالتواجد للوقت الحاضر ، وأيضاً الأحافير الإنسانية . وتنظر إلى البيئات الماضية ، لكي يُفهَم مدى تأثير القوى الطبيعية كـ"المناخ والطعام المتواجد" [على سبيل المثال] على تشكيل الثقافة الإنسانية ....وغير ذلك. ينظر: الموسوعة الحرة "ويكيبيديا "

- **أمَّا أَنَا فَأقولُ : أَنْزِلْنِي هُنا ، أَنَا**
- **مِثْلُهم لا شَيءَ يُعْجِبُنِي ، ولَكِنِّي تَعبتُ**
- **مِنَ السَّفَر**

يُقدِّمُ الشاعرُ لوحةً مبسطة ليومٍ عادي لباص يحملُ أشخاصاً من كافة صنوف وطبقات المجتمع ، ولقد جاء الحوار – هنا – قَوِيّاً وثريّاً ؛ إذ ورد على لسان الشخوص أنفسهم ولم يُرْوَ مُصوَّراً على لسان الشاعر(الرَّاوِيِّ)، فهو أحد أفراد الباص ، ولم يظهر بشخصه إلا في المقطع النهائي للحكاية لِيُؤكِّدَ ضَجرَه وتعبَه وسآمتَه ويُعلِنُ عن حَبْكَتِه ، وهذا الشَّكْلُ الحِواريُّ ممَّا يُخَصِّبُ الرَّوحَ الدِّراميةَ فِي القِصَّةِ ، فالحوار هنا ذو وجه متميزة ؛ فهو يعتمد على الأسئلة والأجوبة ، مما يؤدي إلى تصاعد الانفعال إلى أقصى حد.

وفي قصيدة أخرى جاء الحوارُ فيها ضعيفاً ، إذا ورد على لسان الشاعر نفسه (الراوي) ولم يَرِدْ مُصوَّراً على لسان الشخوص ، غير أنَّ الشاعرَ –أحياناً– يَصْطَنِعُ الحِوَارَ وكأنَّه يُجريهِ على لسانِ الشُّخوص، مِمَّا حَسَّنَ –إلَى حَدٍّ مَّا– من الرَّوحِ الدِّرَاميَّةِ فِي قَصيدتِه ،الَّتِي يَقولُ فِيها[1] :

- **بِلا قَمَر (أَنَا لَك).....(أَنْتِي[1] لِي)**
- **يَتَنزَّهانِ عَلى سُونَاتَا تَحتَ ضَوءِ البَدر**
- **يَختَبِئانِ فِي ورَق الصّنَوبَرِ يَشربَانِ**
- **حَليبَ لَيلٍ فَاتِراً ، خُذِينِي خُذِينِي ...**

(١) الأعمال الكاملة، إعداد/علي مولا ، من ديوان(إلا أريد لهذه القصيدة أن تنتهي)، بعنوان(قمر قديم)، صـ ٧٥، ٧٦ .

(١) مكتوبة بالياء (أنتي)، وليس بالكسرة ، مما يؤكد رغبته في دخول العامية إلى أنماط قصائده وربما خطأ، والثاني أوْلَى .

- **لا تَقُلْ شَيئاً يُذكِّرُني بِمَا يَأتِي بِه**
- **الغدُ ،(كَمْ أُرِيدك . لا تَقُولِي**
- **أيّ شَيءٍ يُوقظُ الأمسَ المُجاور ..... كَمْ**
- **أُريدُك)!، يَجلسانِ عَلى بِسَاطِ العُشْبِ**
- **يَرتديَانِ عُرَى الليلِ يَقتسِمَانِ ملحَهما وصمتَهُما**
- **فَلا هِيَ قَالتْ : امْتَلأتْ بِي الذِّكْرَى**
- **فَأَرْجِعْنِي إلَى نَفْسِي ، وَلا هُو قَالَ : إنِّي**
- **عَبْدُ مَنْ مَلكتْ يَدَايَ فَلا تَعُودي بِي**
- **إلَى نَفْسِي ، وَلا القَمَرُ المُبلَّلُ بِالنَّدَى**
- **أَفْضَى بِسِرِّهِمَا القَدِيمِ إلى أَحَدْ**

فالقصيدة تُبنى على مجموعة من الأصوات المتداخلة والمتشابكة، حيث يظهر على خشبة القصيدة الأولي : (المسافر– السائق – السيدة – الجامعي – الجندي) وهي شخصيات أساسية ، وبعض الشخصيات الثانوية التي تُضئ جَوانبَ مَقصودَةً في القصة مثل:(ابن السيدة) الذي يرمزُ به الرَّاوي إلى كل شهيد مات ، بالإضافة إلي صوت الشاعر الخاص الذي يعود للمباشرة ونهاية القصيدة ليعبر عن الصراع النفسي الداخلي عنده .

وفي قصيدة (بلا قمر) يظهر صوتان خافتان من خلال السَّردِ المُتكامل للقِصَّةِ ، وهما صوتا الحَبِيْبَيْنِ الَّذَيْنِ تَلاقَيا تحتَ ضَوءِ قَمَرٍ، يَشريانِ ويَجلسانِ على العُشبِ ، يَقتسمانِ الصَّمْتَ ، ويُكَلَّفُ الشَّاعرُ / الرَّاوِي بالحَدِيثِ عَنهُما ، ولَمْ يَعتَمدْ على شُخوصه الدِّرامية الَّتِي تُعَدُّ التَّصويرَ البُطولي الحَقيقيَّ للدِّرَاما .

فالقصيدةُ هُنا تُبنى على الأصوات المتداخلة ، ونلحظ الروح

الدرامية في القصيدة التي تَبرزُ وتَرتفعُ عندما يتركُ الشاعرُ الشخصيةَ تُعبرُ عن نفسِها ، وتُصورُ فِعلَها ومَا تريدُ قولَه ، غيرَ أنَّ هذه الروح سَرعانَ ما تَخْفُتُ ويَخْبُو عندما يتدخلُ الشاعرُ بصوتَه الخَاص.

فَتَعَدُّدُ الأصْوَاتِ والشُّخوصِ فِي القَصيدَةِ مَا هُو إلَّا انْعِكاسٌ لِرُؤيةِ الشَّاعِرِ المُرَكَّبَةِ[1]، وتصوير لأحاسيسه وأفكاره المتلاقية مع الواقع .

ومن أروع القصائد التي قرأتُها في دواوينه الأخيرة[2] – قصيدته الملحمية الطويلة التي بعنوان " لا أُرِيدُ لِهذِه القَصِيدةِ أنْ تَنتَهِي " الَّتِي عَنْوَنَ بَها دِيوَانَه ، يَقُولُ فِي أَوَّلِها [3]:

- **يَقولُ لَه ، وَهُما يَنظرَانِ إلَى وَرْدَة**
- **تَجْرَحُ الحَائطَ : اقْتَرَبَ المَوتُ مِنِّي قَلِيلاً**
- **فَقُلْتُ لَه : كَانَ لَيلاً طَوِيلاً**
- **فَلا تَحْجِبْ الشَّمْسَ عَنِّي !**
- **وأَهدَيتُهُ وَردةً مِثْلَ تِلْكَ.....**
- **فَأَدَّى تَحِيَّتَه العَسكَرِيَّةَ للغَيبِ**
- **ثُمَّ اسْتَدَارَ وقَالَ :**
- **إذَا مَا أَردْتُكَ يَوماً وَجَدتُكَ**
- **فَاذْهَبْ !**
- **ذَهَبْتُ**

(١) عن بناء القصيدة العربية الحديثة ، علي عشري زايد ،صـ ٢٠٦ ، دار الفصحي ،ط١ القاهرة، ١٩٧٨م.

(٢) فلقد لاحظتُ بعضَ الضعف على مجموعة دواوينه الأخيرة ، ربما السببُ غزارةُ الإنتاج ، أو النَّظرُ منه إلى المضمون والمعنى (وهو: قضية الأرض المحتلة) دون العناية بالأصول الفنية للقصيدة ، بخلاف دواوينه الأولى .

(٣) الأعمال الكاملة ، إعداد/علي مولا ، صـ ٤٧–٦٠.

وهي قصيدةٌ طويلةٌ مَزَجَ فيها الشاعرُ السَّردَ بَالغنائية والمَلحميَّـــةِ فِي خلاصةٍ قويةٍ تَجمعُ علاقةَ الشاعر بذاتِه وأرضِه وحِكاياتِـــه ومَوتِـــه يَقولُ :

- **فِي وِسْعِنا أنْ نَقُول :**
- **لنَا شَارِعٌ هَهُنا**
- **وَبَرِيدٌ**
- **وبَائِعُ خُبْزٍ**
- **ومَغسلَةٌ للثِّياب**
- **وحَانُوتُ تَبْغٍ وخَمْر**
- **ورُكْنٌ صَغِيْر**
- **ورَائِحَةٌ تَتَذَكَّر**

قصيدة في قِمةِ الإبداع الشعري ، تَامَّةُ المقاييس ، مُكتملةُ المعايير الفنية والدِّراميةِ ، ولكن هل هي جزءٌ من مَلحمةٍ طَويلـــةٍ لـــم تصـــلنا مُكتملةً، أو هي تَامَّةٌ على هذه الصورة ، وقد تَكونُ غيرَ مُنتهيةٍ ، وأرى ذَلك حَقّاً ؛ لأنَّ الشاعرَ أرادَ لَها أنْ لا تَنْتَهِي ، كأنَّه يُحاولُ أنْ يَشـــتري بِها الحَياةَ ، فَيقولُ :

- **لَا أُرِيدُ لِهذِه القَصيدةِ أنْ تَنْتَهِي أَبَداً**
- **لا أُرِيدُ لَها هَدَفاً وَاضِحاً**
- **لَا أُرِيدُ لَها أنْ تَكونَ خَرِيطَةَ مَنْفَى**
- **وَلَا بَلَداً**
- **لَا أُرِيدُ لِهذِي القَصيدةِ أنْ تَنْتَهِي**
- **بِالخِتامِ السَّعِيدِ ، وَلا بِالسَّردِي**

ثُمَّ كَررَ هَذا المَعنَى مَرَّةً ثَانِيَةً

- **لَا أُرِيدُ لِهذِه القَصيدَةِ أنْ تَنْتَهِي**
- **لَا أُرِيدُ لِهذَا النَّهارِ الخَرِيفِيِّ أنْ يَنْتَهِي**
- **دُونَ أنْ نَتَأَكَّدَ مِن صِحةِ الأَبَدِيَّةِ**
- **فِي وِسْعِنَا أنْ نُحِبَّ**
- **وَفِي وِسْعِنَا أنْ نَتَخَيَّلَ أنَّا نُحِبُّ**
- **لِكَي نُرجِئَ الانْتِحَارَ ، إذَا كانَ لابُدَّ مِنْه**
- **إلَى مَوْعِدٍ آخَر**

ثُمَّ كَرَّر هَذَا فِي نَهايةِ قَصيدتِه لِيؤَكِّدَ عَلى رَغبَتِهِ فـــي اللَّانِهَايَـــةِ لِهَذِه القَصِيْدَةِ

- **لَنْ أُبَدِّلَ أَوْتَارَ جِيتَارَتِي**
- **لَنْ أُبَدِّلَهَا**
- **لَنْ أُحَمِّلَهَا فَوْقَ طَاقَتِهَا**
- **لَنْ أُحَمِّلَهَا**
- **لَنْ أَقُولَ لَهَا**
- **غَيرَ مَا تَشْتَهِي أَنْ أَقُوْلَ لَهَا**
- **حَمَلَتْنِي لِأَحْمِلَها**
- **لَنْ أُبَدِّلَ أَوتَارَها**
- **لَنْ أُبَدِّلَها**
- **لَا أُرِيْدُ لِهذِي القَصيدَةِ أنْ تَنْتَهِي**
- **لا أُرِيدُ لِهَذا النَّهارِ الخَرِيْفِيِّ أنْ يَنْتَهِي**

إنَّ تعددَ الأحداثِ وحركتِها ، والأزمِنة من ماضٍ إلي حاضـــر ، والشخوص من معاصره وتاريخية ؛ يَعْكِسُ رُؤيـــةَ الشـــاعر وأفكـــارهِ

وتصويرِه للواقع المُشاهدِ بحيث يُعطِي كُلُّ صوتٍ / شَخْصٍ مِـن هَـذه الأصواتِ /الشُّخوصِ الوَاردةِ في قَصيدتهِ مُهِمَّةَ تَصْوِيرِ بُعْدٍ أو أَكْثَرَ مِن أبْعَادِ رُؤيةِ الشاعرِ ، بِكلِّ مَا تَنطوي عَليه هذه التَّجربةُ مِن صِـراعَاتٍ وتَناقُضاتٍ؛ لأنَّ الرُّؤيةَ المُركَّبةَ لدَى الشَّاعرِ هِي مَصدرٌ فِي الأحـدَاثِ والأزمِنةِ والشُّخوصِ ، ومِن ثَمَّ تَتعدَّدُ بُؤرُ الصِّراعِ والتَّوترِ فِي القَصيدَةِ.

وهَكذَا تَظِلُّ هَذه الأصواتُ فِي شِعرِ مَحمود دَرويش وَسِيلةً فَنيـةً مُهمةً تُثْرِي البِنَاءَ الدِّرَامِي فِي القَصيدَةِ ، وتَنْحُو بِها مِنَ الذَّاتِيَّـةِ إلـى المَوضُوعِيَّةِ ، ومِنَ القَصيدَةِ البَسيطَةِ أُحَاديَّةِ النَّظَرِ إلى القَصِيدَةِ المُركَّبَةِ المُعَقَّدَةِ ذَاتَ النَّظرَةِ الشُّمُولِيَّةِ .

(٣) <u>الزَّمَانُ وَالمكَانُ أو(الزَّمَكَانيَّةُ) وَالحَدَث في شعْرِ مَحمود دَرويش:</u>

إنَّ التَّصوُّرَ الزَّمَنِي والمَكَانِي يَرسِمُ الصُّورةَ الفَنِّيةَ للقِصَّةِ فشـي صُورةٍ أَقْرَبَ مَا تَكونُ إلَى المَشْهَدِ الوَاقِعِي ؛ لأنَّهُ الشَّاهِدُ الأصِيلُ عَلـى وقُوع الحَدَثِ وحَرَكِيَّتِهِ .

إنَّ حُدودَ الزَّمانِ والمَكانِ سمة هامة لحركة الشعور ، يمنح النص قُدرةً على التحرك بحرية في إطار قراءة النص ، وأنه يميـل لإيجـاد معنىً خاصاً به ، فكل شيءٍ يدخل الوعي يبقـي هنـاك فـي الحظـة الحاضر، وعلاوة على ذلك فإن ما يحدث في تلك اللحظة قد يمتد بـلا نهاية عن طريق تقطيعه إلى أجزاء أو ضغطه [١]، وهو ما يحدث فـي قصيدة محمود درويش حين يتدخل الشاعر/الراوي في التحويل الزمني للحدث – كما ظهر بوضوح في قصيدة " آه .. عبد الله "، وكما يظهـر بالضرورة في القصيدة التي تعتمد على الشاعر كَسَارِدٍ ونَاظِمٍ لترتيـب

(١) ينظر: تيار الوعي في الرواية الحديثة ، تأليف/ روبرت همفري ، ترجمـة وتعليـق / محمـود الربيعي ، صـ ٨٣، ٨٤، دار غريب ، تاريخ النشر ٢٠٠٠م.

أحداث الحكاية عن طريق إطالة بعض الأجزاء وضغط بعضها الآخر ؛ لتخرج في صورتها الجمالية الخاصة ، والمُعبِّرَةِ عن النمط الشعري المناسب في الوقت ذاته ، ويمكن ملاحظة هذا عبر النظر إلى آليتين متعلقتين بالزمان والمكان مع الحدث في قصيدة درويش ، أوَّلهما : المذكرات واليوميات ، وثانيهما : الشخصية التراثية واستدعاؤها في مونتاج زمني جديد.

(أ) **اليَوْمِيَّاتُ وَالمُذَكِّرَاتُ** :

تُعَدُّ القِصصُ المرتبطةُ باليوميات والمذكرات من أهم الأنماط القصصية التي ذَاعَتْ على مدار القرن العشرين ، وسَرْدُ اليوميات أو المذكرات نَمَطٌ يعمد إلى التقسيم التاريخي المُتَرَاتِبِ للأحْدَاثِ ، مُسْهِماً في إحداث تسلسل زمني جديد محاولاً إقناع المتلقي بوقوع الأحداث فِعْلِيّاً ، ومن ناحية أُخرى يترك مساحةً للراوي يُظهر فيها وجهةَ نظره الخاصة على اعتبار أنه كَاتبُ هذه المذكرات اليوميات .

وقد اسْتَغَلَّ محمودُ درويش هذا النمطَ من الدراما السردية في عدد من قصائده التي منها ما يُعلنُ عن نفسه بدءاً من العنوان : (فِي بَيْتِ أُمِّي ، تَدبِير مَنْزِلي ، فِي رَامَ الله ، جهة المنفي ، طباق إلى إدوارد سعيد ، رسالة من المنفي ، برقية من السجن ..... إلخ .

يَقولُ في قصيدتِه " تَدبير مَنزلي"[1] ، وهِيَ عِبارةٌ عَن أربعِ لوحاتٍ أو أربَعةِ شَبَاتِر chapters:

اللَّوْحَةُ الأُوْلَى

- **كَمْ أَنَا ؟**

(١) الأعمال الكاملة ، إعداد/ علي مولا ، ديوان " سرير الغريبة " ، صـ ٥٨٥ .

- فِي الصَّبَاحِ ذَهَبْتُ إِلَى سَوْق يَوْمِ
- الخَمِيْسِ اشْتَرَيْتُ حَوَائجَنَا المَنْزِلِيَّةَ
- واخْتَرْتُ أُوركِيدَة وبَعَثْتُ الرَّسَائل
- بَلَّلَنِي مَطَرٌ فَامْتَلأتُ بِرَائِحَةِ البُرتُقَالَة

اللَّوْحَةُ الثَّانِيَةُ

- كَمْ أَنَا
- فِي الظَّهِيْرَةِ ، لَمَّعْتُ كُلَّ مَرايَاي ، أَعْدَدْتْ
- نَفْسِي لِعِيدٍ سَعِيدٍ وَنَهْدَايَ ، فَرْخَا
- يَمَامِ لَيَالِيك يمْتَلِئَانِ بِشَهْوَةِ أَمْس

اللَّوْحَةُ الثَّالِثَةُ

- كَمْ أَنَا
- فِي المَسَاءِ ذَهَبْتُ إِلَى السِّينمَا
- مَعَ إِحْدَى الصَّدِيقَاتِ ، كَانَ الهُنُودُ
- القُدُامَى يَطِيرُونَ فِي زَمَنِ الحَربِ والسِّلْمِ

اللَّوْحَةُ الرَّابِعَةُ

- **كَمْ أَنَا ؟**
- **بَعْدُ مُنْتَصَفِ اللَّيْلِ ، أَشْرَقَتِ**
- **الشَّمْسُ فِي دَمِنَا**
- **كَمْ أَنَا أَنْتَ يَا صَاحِبِي**
- **كَمْ أَنَا ، مَنْ أَنَا ؟**

كُلُّ مَقطعٍ من المقاطع يسردُ مَشهداً مُستقلاً من ناحية ، مُرتبطاً بالحيز الزمني والحيز المكاني من ناحية ثانية ، ويَرتبطُ بباقي المَشاهد مِن نَاحيةٍ أُخرى في الصُّورةِ الكُلِّيَةِ للقِصَّةِ أَو الحِكَايَةِ، ويُمكنُنا أن نُلاحظَ أن تَقنِيةَ اليوميات والمذكرات تمنحُ للشاعر فُرصةً للتَّوحُّدِ بالشخصية التي يفترض فيها أنها تَحكِي عن نفسها ، فيمنحها كُلَّ الصفات المحمود الأخلاقية ، كما تسمح للشاعر/ الراوي (البطل) بارتداء قناع الشخصية وسحبها من مجالها التاريخي إلى زمنه ومكانه الوَاقِعِيَّيْنِ ، يَقولُ فِي قصيدتهِ " فِي بَيتِ أُمِّي[1] " :

- **فِي بَيْتِ أُمِّي صُورَتِي تَرْنُو إِلَيَّ**
- **وَلا تَكُفُّ عَنِ السُّؤالِ :**
- **أَأَنْتَ يَا ضَيْفِي ، أَنَا ؟**
- **هَلْ كُنْتَ فِي العِشرينَ مِنْ عُمْرِي**
- **بَلا نَظَّارَةٍ طِبِّيَّةٍ**
- **وَبَلا حَقَائِبَ ؟!.**

إنَّ نمطَ اليوميات والمذكرات – وإن كان نمطاً سَرديّاً – به قدرٌ

(١) الأعمال الكاملة ، إعداد / علي مولا ، ديوان(لا تعتذر عما فعلت)، صـ ٤٤٧.

من الصرامة في ترتيب الأحداث زمنياً ، فظهور الأنا الحاكي يسمح بمرُونَةٍ داخل التعبير ، ويمتد أحياناً إلى الشرح والتفسير الزمني الذي يعتمد علي إيقاف حركة السرد لصالح عرض وجهة نظر السارد ؛ وهو ما يسمح باستغلال تلك التقنيات في بناء صورة شعرية حكائية ... مما يمكن ملاحظته في الفقرة الأولى من قصيدته " رِسَالَة مِنَ المَنْفِيِّ "(٢)

- **تَحِيَّةً .. وَقُبْلَةً**
- **وَلَيْسَ عِنْدِي مَا أَقُولُ بَعْدْ**
- **مِنْ أَيْنَ أَبْتَدِي ؟ وَأَيْنَ أَنْتَهِي ؟**
- **وَدَوْرَةُ الزَّمَانِ دُوْنَ حَدْ**
- **وكُلُّ مَا فِي غُرْبَتِي**
- **زَوادَةٌ فِيْهَا رَغِيْفٌ يَابِسٌ وَوَجْدْ**
- **ودَفْتَرٌ يَحمِلُ عَنِّي بَعْضَ مَا حَمَلتْ**

إنَّ هذه الأبيات التي تعدُّ جُزْءاً من اليوميات الواقعية تَحْوِي وتحملُ في داخلها حَوَافِزَ سرديةً وأَفعالاً مُتراتبة تَرتيباً زَمنياً ، وهذه الأفعال تظهر بلا فجوة في الأحداث ، يقول في نهاية قصيدتِه السابقةِ :

- **لِمَنْ كَتبتُ هذه الأَوْراق**
- **أيُّ بَرِيدٍ ذَاهِبٍ يَحْمِلُها ؟**
- **سُدَّتْ طَرِيق البرِّ والبحارِ وَالآفَاق**
- **وَأَنْتِ يَا أُمَّاه**
- **وَوَالِدِي وإِخْوَتِي ، وَالأهْلُ ، والرِّفَاق**
- **لَعَلَّكُمْ أَحْيَاء**

(٢) الأعمال الكاملة الأولي ٤١/١ من ديوان " أوراق الزيتون "

- **لَعَلَّكُمْ أَمْوَات**
- **لَعَلَّكُمْ مِثْلِي بِلا عُنْوَان**
- **مَا قِيْمَةُ الإِنْسَان**
- **بِلا وَطَن**
- **بِلَا عَلَمْ**
- **وَدُوْنَما عُنْوَان**
- **مَا قِيْمَةُ الإِنْسَان ؟!.**

إنَّ الشاعرَ السَّاردَ / الرَّاوِي ، بوصفه المُتحدث ، انطلاقاً من الفعل (لِمَنْ كَتَبْتُ) وُصُولاً إلى جُملةِ المِحورِ الأصلي التي يبرز فيها أفعاله (مَا قِيمةُ الإنسانِ .... بِلا وَطَنٍ .....)، وحتى صناعة المفارقة الاستفهامية في النهاية ؛ ليحدث ذلك التَّمَازُج بين رصد الأحداث وتسجيلها حال وقوعها متراتبة ، وبين ملءِ الفجوات الواقعة بين هذه الأحداث عن طريق التبرير أو التصوير ، وهو ما يجعل من دائرة التعبير دائرة أساسية لزمن الحدث ومكانه .

فالزَّمَانُ والمَكَانُ ظَاهِرَةٌ بِنَائِيَّةٌ لافِتَةٌ فِي سِياق البِنَاءِ الوَاعِي فِي أُصولِ البِنيَةِ الدِّرَامِيَّةِ لِلحَدَثِ القَصَصِيِّ .

(ب)اسْتِدْعَاءُ الشَّخْصِيَّةِ التُّرَاثِيَّة :

وهو الأمر الثاني الذي يرتبط بالمونتاج الزمني ، الذي يربط بين الزمان والمكان الماضيين وبين الزمان والمكان الحاضرين، ففي حالة اتخاذ الشخصية التراثية قناعاً للأحداث ، يشترط أن يكون الهدف متسقاً مع طبيعة الشخصية وتاريخها ، بما يسمح لنَفَس الشاعر بالظهور بوصفه سارداً من خارج مجال الأحداث ، بالصورة التي تجعله مُتحكِّماً في ترتيب الأحداث وسرعتها ، بوصفه أحد أفراد التكامل الزمني في

القصة / القصيدة ، وهو ما يمكن التمثيل لها بالقصيدة /القصة التي تمتزج فيها الأحداث مع رؤية الشخصية مع رؤية الصوت المعاصر للشاعر .

ولقد استغل محمود درويش هذا النمط القديم في عدد من قصائده التي دعا فيها بوضوح إلى وظيفة إنسانية للشعر تجعل جماله الفني في خدمة الإنسانية وقضاياها الكبيرة وتجاربها الحساسة ، ولا يقف الشعر عند حدود الجمال الفني(وهو ما يعرف بالإستطيقا في علم النفس)، أو الترف والرفاهية ، أو الفكاهة والسخرية ، أو غير ذلك.

ولقد ظهر هذا النمط يُعلن عن نفسه بدءاً من العنوان ، ومنها: (أَنَا وجَمِيلُ بُثَينَة – وقِنَاعٌ لِمَجنون لَيْلَي – ومِن رُومِيَّات أَبِي فِرَاس – وخِلاف غَير لُغَوي مَع امرِئ القَيس – ورِحلةُ المُتَنبِي إلى مصر – أُودِيب .... وغير ذلك)، يَقولُ فِي قَصيدةِ " خلاف لُغوي مع امْرِئ القَيْسِ"[1]:

- **لَيْسَ لِي قَصْرٌ ، وَمَا عَرْشُ أَبِي**
- **غَيْرُ فَأسٍ خَشَبِيَّة**
- **لَا أُغَنِّي مِثْلَمَا غَنَّيْتَ تَحْتَ الكَوْكَب**
- **للخُيولِ العَرَبِيَّة**
- **وتُنَادِينِي : تَعَال**
- **لَيْسَ لِي حَانٌ ، ولَا عَشْرُ حِسَان**
- **قَدَحِي خَالٍ كَجَيبِي وَالنِّسَاء**
- **فِي زَمَانِي لا تُحِبُّ الشُّعَراء**

(١) الأعمال الكاملة ، علي مولا ، ديوان " لماذا تركت الحصان وحيداً ، صـ ٧١٣ .

- **إنَّنِي أَدْفَعُ عَن رَأسِي بَطْشَ الصَّولَجَان**
- **وتُنَادِيني : تَعال**

ومن الأفكار القديمة التي يحاول رفضاها – كعادته– محمود درويش فكرة مناصرة العُنصر الجمالي في الشعر ، بل لابد أن يكون الشعر مرتبطاً بالإنسان وقضاياه ، ولا سيما قضايا النِّضال والمُحافظةُ على الوطن والثَّوريةُ وتبعاتُها مِنْ قَتْلٍ ورَصاصٍ ودِمَاءٍ ، فالعصرُ بين امرئ القيس ودرويش اختلفَ ، والرسالةُ اختلفتْ ، ووظيفةُ الفن مُختلفة أيضاً ، فامرؤ القيس يقفُ على الأطلال ويُنادي الحسان ، ولكن درويش يقفُ على الأطلال لِيَنعي القَتْلَى والمَفْقُودِينَ ، لِيناضِل العُدوانَ ، يقفُ على الأطلال التي تهدَّمتْ بيد المُحتلِ الطَّاغِي ، فَالفرقُ بينهما شاسِعٌ .

فالقصيدة تتكون من مقاطع ، يفصلها كلمةُ (وتناديني: تعال ، أو لأناديك : تعال) ، ومقطع ختامي ، وكلٌّ واحد من المقاطع يتكون من فقرات ، بعضُها بصوت الشاعر / الراوي ، وبعضُها تَمَثِّلُ مَا يُفْتَرَضُ كَوْنُه صَوْتَ امرئ القيس في حوار بين الأصالة والمعاصرة ، فيظهر صوتُ امرئ القيس في قوله:(القَصر – تَحت الكوكب – الخُيول العربية – الحَان – العَشر الحِسان).

ويظهرُ صوتُ الشاعر السارد في (فأس خشبية – لا أُغَنِّي – قَدَحِي خَالٍ كَجَيْبِي – في زَمَاني لا تُحِبُّ الشُّعَراءُ)، ليصل الشاعرُ/الراوي إلى ذروة الحبكة – مخاطباً امرأ القيس عندما قال :

- **وَقْفَةُ الأَطلالِ يَا شَاعِرَنَا**
- **رَمَدَتْنِي ، فَتَلَفَّتُ إلَيك**
- **وتَحَسَّسْتُ يَديْك :**
- **أَعْطِنِي مِن زَادِك البَاقِي ، لَعَلِّي**

- **أَقْطَعُ اللَّيلَ عَلى أَطلالِ دَارِي**
- **وَرَمادُ النَّارِ فِي مَوقدِ أَهْلِي**
- **والخَوَابِي ..... والجرَار**

فقوله :(لعلي أَقْطَعُ اللَّيلَ عَلى أَطلالِ دَارِي ، وَرَمادُ النَّارِ فِي مَوقدِ أَهْلِي)، هو نقطة التَّحولِ ، ومَحلُّ الصِّراعِ الدَّاخِلِي عِند الشَّاعِرِ ، والحَبْكَةُ الَّتِي تَسعى إليها قصيدتُه ؛ لذلك يمكننا أن نميز بين المبنى الحكائي والمتن الحكائي – كما سبق– وهو ما يمكن أن يتحقق بوضوح في إعادة تركيب الأحداث على الصورة المُبَيَّنَةِ .

والمُلاحَظُ فِي النَّصِّ القَادِمِ أنَّ استخدامَ الضمير (أنا) على مدار النص يتراوح بين صوت الشاعر وبين صوت جَمِيلِ بُثَينَة ، وأن كلاً منهما يتحدث عن شعور خاص ، وقضية خاصة ، فالزمنان مختلفان ، والقضيتان مختلفتان ، يقول درويش في قصيدته " أنا وجميل بثينة "[١]

- **كَبُرْنَا " أَنَا " وجَميلُ بُثينة ، كُلّ**
- **عَلَى حِدَة فِي زَمَانَينِ مُختَلفَينِ ..**
- **هو الوَقتُ يَفعلُ مَا تَفعلُ الشَّمْس**
- **والرِّيحُ : يَصقُلُنا ثُمَّ يَقتُلُنا حِينَما**
- **يَحمل العقلُ عَاطفةَ القَلبِ ، أَو**
- **عَندَما يَبلغُ القَلبُ حِكمتَه**

ثُمَّ تَتواترُ الألفاظُ بين جَميلٍ والشَّاعرِ ، فكلاهما قتيلٌ ، فَجَميلُ قتيلُ بثينة ، والشاعر/الراوي قَتيلُ بُثينة أُخرى ، هي فِلَسطينُ الَّتِي يَرمزُ إليهَا بِبُثَينة فِي قَوله :

(١) الأعمال الكاملة ، علي مولا ، ديوان " سرير الغريبة " صـ ٦٠٨.

- **هُوَ الحُبُّ يَا صَاحِبِي ، مَوتُنا المُنْتَقَى**
- **عَابِرٌ يَتَزَوَّجُ مِنَ عَابِرٍ مُطلقا....**
- **لَا نَهايةَ لِي ، لَا بِدَايةَ لِي، لا**
- **بُثينةَ لِي وأَنَا لِبُثَينة هَذا**
- **هُوَ الحُبُّ ، يَا صَاحِبِي ، لَيْتَنِي كُنْتُ**
- **أَصْغَرَ مِنِّي بِعشرِين بَاباً لَكَان**
- **الهَواءُ خَفِيفاً عَلَيَّ وصورتُها الجَانِبِيَّةُ**
- **فِي اللَّيلِ أَوْضَحُ مِن شَامةٍ فَوق**
- **سُرَّتِها .....**

إن الفقرات السردية سواء في اليوميات أو في استدعاء الشخصية التراثية تؤدي فعل الحدث السردي في القصة ، غير أنها تبدو أقرب للتكوين النثري من حيث رحابة إمكانياتها في استغلال التقنيات من التكوين الشعري .

إلا أن الفقرات السردية الموجودة في شعر محمود درويش لها دور فعال في البناء الدرامي للقصيدة ، الأمر الذي يجعلنا نُقِرُّ بِهَيمنةِ البِنْيَةِ الدِّرَامية عَلى تكوينات محمود درويش الشعرية ، غير أننا يمكننا ملاحظة الطُرُق التي عَالَجَ بها هذه البنيةَ من خلال تقنيات أُخْرَى تتعلَّقُ بالسرد .

كما يلاحظ أن الشخصية التراثية أو اليوميات تقوم على التَّدَاعِي ، فالحدثُ يستدعي الأفكارَ ، والأفكارُ تستدعِي الكلماتِ ، ثم تتوالى الصُّورُ، وتتواترُ الأحداثُ لتدل على وجدان مُتَدَفِّقٍ وصِراعٍ عَنيفٍ عند الشاعر / الراوي متعلق بالماضي وتصويره في الحاضر.

(٤) اخْتِيَارُ الأَشْيَاءِ الجَوْهَرِيَّة :

إن البناءَ الدرامي في شعر درويش يعتمد على اختيار التفصيلات الجوهرية دون غيرها من الأشياء اللَّاجَوهرية ؛ لأن" الرُّؤيَةَ الشعريةَ هي العمليةُ التي يتم من خلالها اختيار الشاعر لما هو جوهري من التَّفصيلاتِ الحَيَّةِ ، الَّتِي تقومُ عليها البِنيةُ الدِّرَاميةُ "[١]، فهذه التفصيلات الجوهرية هي في حقيقة الأمر هي الوسط الموضوعي التي تنسجم من خلاله رؤيةُ الشاعر .

فمن أهم ما يلاحظ في أعمال درويش هو التركيز الدقيق حول فكرة النضال والثورية التي سخَّر لها كلَّ شعره ، فلم يسمح للأحداث بإغرائه ، فتَطولُ منه الكلمات أو تُستطردُ التَّفصيلاتُ ، وإنَّما يختارُ وينتقِي أهمَّ الأحداث الجوهرية ، والتفصيلات الدقيقة والعميقة ، فتصبح التعبيراتُ مليئة بالأحداث والرؤى .

فيقولُ في قصيدتِه مُعْلِناً عن نفسه بَدءاً مِنَ العُنوان" غَرِيب فِي مَدِينَةٍ بَعِيدَةٍ "[٢] ، فَلَمْ يَذكرْ اسْمَ المَدينة – مَثلاً – وإنَّما أرَاد التَّركيزَ علَى الأحْدَاثِ ، فقال :

- **عِنْدَمَا كُنْتُ صَغِيراً .**
- **وَجَمِيلاً**
- **كَانَتِ الوَردةُ دَارِي**
- **واليَنَابِيعُ بِحَارِي**
- **صَارَتِ الوَردَةُ جَرْحا**
- **واليَنَابِيعُ ظَمَأ**

(١) الشعر العربي المعاصر ، عز الدين إسماعيل ، صـ ٢٧٣ ، دار الثقافة – بيروت ١٩٦٦م .
(٢) الأعمال الكاملة الأولي في ديوانه(العصافير تموت في الجليل) ، ٢٩٢/١ .

فهذا التعبير لا يحدث لأي إنسان عادي ، ويترك في خاطرة هذا الأثر ، فيستوقفه ويقوم بتصويره بدقه ، فيصف حال طفولته – الماثلة في حال شعبه وأرضه – التي كانت جميلة ويانعة وزاهرة ، معتمداً على النقاط الجوهرية دون التركيز علي التفصيلات غير الجوهرية ؛ لأن الدراما تكشف عن نوازع الإنسان الكامنة ، التي ما تلبث أن تثور إذا حدث ما يهزها أو يثيرها .

فلا نجد هنا أي استطراد أو محاولة للزخرفة والزينة ، إنه مقطع مليء بالتركيز والدقة ، فالشاعر يحاكي حزنه وحزن شعبه في كلمات قليلة ، ولكنها غنية بالإيحاء الشعري.

ففي ظل مرارة الحياة وقسوتها يصبح كل شيء له لغة أخرى مختلفة ، فالوُرودُ النَّاعِمَةُ تتحول إلى أشواك جارحة ، والمياه المتدفقة تعني ألواناً من الظمأ القاتل ...

وعِندمَا يحلمُ بالنصفِ الثَّانِي من قَصيدتِه " غَرِيب فِي مَدِينَةٍ بَعِيدَةٍ "، ويتصوَّرُ الانتصارَ الذي يَنتظرُه ، وينتظرُه شعبُه ، وتنتظرُه المدينةُ البعيدةُ المَكْلومة المَقهُورةُ الحزينة عندما يصور لنا هذا اليوم فإنه يَتمثَّلُ في كلمات قليلة مليئة بالإيحاء والتركيز والنبض الإنساني :

- **عِنْدَمَا نَرجعُ كَالرِّيح**
- **إِلَى مَنزِلِنا**
- **حَدِّقِي فِي جَبْهَتِي**
- **تَجدِي الوَردَ نَخِيلاً**
- **واليَنابيعَ عَرَق**
- **تَجدِيني مِثلَما كُنْتُ**
- **صَغِيراً**
- **وَجَمِيلاً ....**

فدرويش يرمز بالمنزل إلى الوطن ، ويرمز بالريح للثورة ، والرجوع إلى المنزل هو يوم الانتصار والتمرد على القهر والاستعمار.

إن الدراما تعتمد – أحياناً–على الحدْس والإسقاط ، حيث يختار الشاعر بالحَدْسِ اللحظةَ أو الموقفَ الدرامي المُتَمَنَّى ، ويتجسد في صورة درامية مؤثرة ، من هنا استطاع درويش أن يقتنص هذه اللحظة الدرامية من واقع الحياة التي يعيشها هذا الشعب المُقْهَرُ المُغتصَبُ ، وكل جزئية من جزيئات هذه الحياة هي في الحقيقة بنية درامية مصغرة ، تدخل في تركيب البنية الدرامية الكلية .

وفي قصيدتِه " ذُبَاب أَخْضَر"(١)، يُصوِّرُ لنا اختناقَ فلسطين في ظل الاستبداد الصهيوني ، فيقول :

- **المَشْهَدُ هُوَ هُوَ ، صَيْفٌ وعَرَقٌ ، وَخَيَال**
- **يَعجزُ عَن رُؤيةِ مَا وراءِ الأُفُق ، واليَومُ**
- **أَفضلُ مِن الغَد ، لكنَّ القَتلَى هُم الَّذين**
- **يَتَجَدَّدونَ ، يُولدُونَ كلَّ يَوم ، وحِينَ يُحَاولُون**
- **النَّومَ يَأخذُهم القتلُ مِن نُعَاسِهم إلَى نَومٍ**
- **بِلا أَحلامٍ ، لا قِيمةَ لِلعَددِ ، ولا أَحَد**
- **يَطلبُ عَوناً مِن أحَد ، أَصْوَاتٌ تَبْحَثُ عَن**
- **كَلِماتٍ فِي البَرِيَّة ، فَيَعُودُ الصَّدَى وَاضِحاً**
- **جَارِحاً : لَا أَحَد ، لَكِن ثَمَّةَ مَن يَقول :**
- **" مِنْ حَقِّ القَاتِلِ أنْ يُدَافِعَ عَن غَرِيْزَةِ**
- **القَتْلِ ، أما القَتْلَى فَيَقُولُونَ مُتأخِّرِينَ :**

(١) الأعمال الكاملة ، علي مولا ، ديوان " أثر الفراشة" صـ ١٤١ .

- **مِنْ حَقِّ الضَّحِيَّةِ أنْ تُدَافِعَ عَن حَقِّهَا فِي**
- **الصُّرَاخِ "، يَعْلُو الأَذَانُ صَاعِداً مِنْ وَقْت**
- **الصَّلاةِ إلَى جَنَازَاتٍ مُتَشابِهَةٍ : تَوَابِيْتُ**
- **مَرْفُوعَةٌ عَلَى عَجَلٍ ، تُدْفَنُ عَلَى عَجَلٍ ، إذْ لا**
- **وقْتَ لإكْمَالِ الطُّقُوسِ ، فَإنَّ قَتْلَى آخَرِينَ**
- **قَادِمُونَ ، مُسرِعِينَ ، مِنْ غَارَاتٍ أُخْرَى ، قَادِمُونَ**
- **فُرَادَى أو جَمَاعَات .... أو عَائِلةً واحدةً لا**
- **تَترك ورَاءَها أيْتَاماً وثَكَالى ، السَّماءُ رَمَادِيَّةٌ**
- **رَصَاصِيَّةٌ ، والبَحْرُ رَمَادِيٌّ أزرَقُ ، أمَّا لون**
- **الدَّمِ فقَدْ حَجَبَتْهُ عَن الكَاميرا أَسْرَابٌ مِن**
- **ذُبَابٍ أَخْضَر**

هذه التفصيلات الحيةُ من واقع الشاعر تُجَسِّدُ حياةَ شعبه وأرضه المحتلة ، بكل تفصيلاتها وتناقضاتها ، إنها حياة تنقل المُتلقي إلى أجوائها الحية ، وتثير في مخيلته هذه الصورة وهذا المشهد ، بكل تفصيلاته الجوهرية المؤثرة ، حيث الحزن والقهر والكبت والحياة المليئة بالألم والموت النفسي الحسي .

في هذه القِصَّةِ / الصُّورةِ ، شَاعِرِيَّةٌ تعرف معني التركيز الدقيق، فالشاعر/الراوي يُكَثِّفُ الإيحاءاتِ الفكريةَ والوجدانية الكبيرة العميقة في كلمات وصور دقيقة راقية ، إن المدينة المختنقة هنا ، هي فلسطين ، والمشهدُ رمزٌ لكل قتيل ، يَطلُّ علينا بوضوح وقوة من خلال الصور التي يملأ بها الشاعر قصيدته ، يكفي أن تقرأ مطلع القصيدة ، حتى تَتصوَّرَ الرُّعبَ الكبير الذي يقبض على روح المدينة ويملأها بالحزن والقهر ....(المَشْهَدُ هُوَ هُوَ)، فالقتلُ حَلَّ ، لا جَمالَ ولا فَرحَ ، فالجمالُ

في هذه المدينة خائفٌ مَقهورٌ بكل من يعيش فوقها من البشر ، والصورةُ تتضح لنا وتضيءُ أمامنا بخطوط وظلال أخرى دقيقة في مشهد موجز ، فالقتلُ يتكررُ ، والجنازاتُ تتكررُ ، لا وقتَ للطقوسِ ، لأنَّ قَتلى آخَرينَ قَادِمونَ ، وغَاراتٍ أخْرَى قَادِمَةٌ ، والذُّبابُ الأخضرُ المُتطايرُ فوقَ القتلى يملأُ أجسادَهم فلم يَعُدْ لونُ الدم الأحمر ظاهراً ..." كُلُّ هذه الصور تغنينا عن مئات الكلمات والعبارات ، تغنينا عن أي استطراد أو أي شرح آخر للاضطهاد الصهيوني داخل فلسطين ، ولكن هذه الأحداث تبدو عند محترفي الاستبداد أمراً عادياً ، فهم يتربصون بكل إنسان وكل عائلة كاملة ليذوقوهم طعم الموت ، تلك هي الصورة بإيجاز، هي فلسطين ، هي أي وطن مغتصب مظلوم .

هكذا يطرح الشاعر قضيةً إنسانيةً ، في صُوَرٍ درامية تستغور هذا العالم المستكن في أعماق المرء ، من خلال تجسيد الشاعرُ/ الراوي لعناصر وتفصيلات مادية عبر المشاهدة والظهور ، فتنقل الحدث من واقعة المجرد إلى حيز الوجود الموضوعي فتصيب غرضها ، وتؤدي دورها في إخصاب الشعر ورفده بالطاقة الدرامية المتجددة .

إلا أنه أحياناً يستسلم للاستطراد والبسط بصورة تحتاج إلى نظر، ففي قصيدته سَنَخْرُج[١]، كَرَّرَ هذه اللفظةَ أربع مرات في بداية القصيدة، وفي قصيدته" عَاشِق مِن فِلسطين "[٢]، يقولُ فيها:

(١) سبقت صـ ٩ ، ولكن جاء التكرار في : الأعمال الكاملة لعلي مولا ، صـ ٩١٦ ، ولم يرد التكرار في الأعمال الكاملة الأولى ، ينظر ، ٣/ ١٧ .

(٢) الأعمال الكاملة الأولى ، ٨٧/١ ، ديوان " عاشق من فلسطين .

- **خُذِيْنِي تَحْتَ عَيْنَيْكِ**
- **خُذِيْنِي أَيْنَمَا كُنْتِ**
- **خُذِيْنِي كَيْفَمَا كُنْتِ**
- **خُذِيْنِي تَحْتَ عَيْنَيْكِ** (٣)

فالاستطراد واضح ، فقوله " خُذِيْنِي تَحْتَ عَيْنَيْكِ " كَافٍ ، فلا حاجة ضرورية للبيتين التاليين له ، فهذان البيتان خاليان تماماً من الشعر ، وكذلك في القصيدة ذاتها يقول:

- **فِلَسْطِيْنِيَّةُ الاسْمِ**
- **فِلَسْطِيْنِيَّةُ الأحْلامِ والهَمِّ**
- **فِلَسْطِيْنِيَّةُ المِنْدِيلِ والقَدَمَينِ والجِسمِ**
- **فِلَسْطِيْنِيَّةُ الكَلِماتِ والصَّمْتِ**
- **فِلَسْطِيْنِيَّةُ الصَّوتِ**
- **فِلَسْطِيْنِيَّةُ المِيلادِ والمَوْتِ** (١)

فلقد كرر الشاعرُ كلمة " فلسطينية " تكراراً لا ضرورة له ؛ لأن التركيز هنا أجدى وأكثر قدرة على الإيحاء بالمعني ، وهذا التكرار يُوحي باستطراد غير دقيق .

والقارئ لدواوين محمود درويش الأخيرة ، مثل:(لا أريد لهذه القصيدة أن تنتهي– أثر الفراشة – كزهر اللوز أو أبعد – لا تعتذر عما فعلت ، سرير الغريبة ...إلخ)، يجد التكرار الكامل لأبيات بعينها ، ففي قصيدة (لا أريد لهذه القصيدة أن تنتهي–مثلاً–)، كرر مقطع (عصافير زرقاء ، حمراء ، صفراء ترتشف الماء من غيمة تتباطأ

(٣) السابق صـ ٩٢ .
(١) السابق صـ ٩٣

حين تطل على كتفيك)، من قصيدة (نسيت غيمة في السرير)، وكرَّر المقطع الثاني :(وأما الربيع ، فما يكتب الشعراء ، إذا نجحوا في التقاط المكان السريع بصنَّارة الكلمات)، من قصيدة (وأما الربيع).

وغير ذلك كثير ، فالتكرار ليس من التَّداعِي الحُر ، بل هو نوع من أنواع الاستطرد ، إذا لم تدعو إليه الأحداث فلا حاجة إليه ، وإلا فهو خاصية لغوية لا تنفصل عن السياق المُوحِي ، تخدم المدَّ الإيقاعي والصراع النفسي.

(٥) <u>اللُّغَةُ الدِّرَامِيَّةُ</u> :

من الأشياء التي يجب على الشاعر أَلَّا يعمد إليها عمداً هي اللغة ذات النزعة الدرامية في شعره ، بل يجب أن تأتي عَفَوِيةً بلا قصد ، عفوية بلا ترتيب ؛ لأن الدافع الأول للكتابة يحملُ في ثناياه بُذوراً درامية ، فالكتابة ذات التأثير الدرامي هي في الأصل تغريدات ونوافذ يطلُ منها الإنسانُ على أبعادِ الشاعر النفسية والحسية.

لقد أصبح من الواقع أن تسعى الدراما للتصوير لا للتقرير ، وبالتالي فإن اللغة الدرامية هي لغة تصويرية تجسيدية ، والتقابل في الشعر أو التجسيد ليس مجرد ألفاظ ، وإنما هو تقابل وتجسيد للأبعاد النفسية عند الشاعر ، فالفِعْلُ يَتَكَلَّمُ، يُوْلَدُ ، يُصَوِّرُ، يَظْهَرَ فِي الكَلمات ، وهذا يُؤَكِّدُ أنَّ الدِّرَامَا " فِي أَعْمَاقِ مَعَانِيهَا لُغَةٌ خَلَّاقَةٌ وَعَلَى قَدْرِ اسْتِشْعَارِ المُتَلَقِّي لِهَذِه اللُّغَةِ تَكُونُ الاسْتِجَابَةُ الدِّرَامِيَّةُ ،شَرارةُ الدِّرَامَا قَد تَوَلَّدَتْ"(١).

إنَّ البَثَّ الدِّرَامي إحساسٌ يَتَفَجَّرُ أمامَ المُتلقي بالحركة والتوتر لحظة مطالعة النص بمقدار الجدل القائم بين النص والمخزون الانعكاس

(١) الدائرة والخروج الدائرة والخروج " دراسة في شعر البردوني " ، محمد محمود رحومة ، صـ ٢٦، مكتبة الشباب – مصر سنة ١٩٩٣م .

للمتلقي، " فإن تركيب السرد نفسه – سواء قُدِّمَ بواسطة المُؤلِّفِ أو بواسطة الرَّاوِيَة أو بواسطة إحدَى الشَّخصيات – يجب أن يكون التركيب مغايراً تماماً لما هو عليه في الرواية ذات الطبيعة المونولوجية "[٢]، فاللغة الدرامية تخلق الوضع ، وتجسد الفعل ، وتضع المتلقي مباشرة فيه ، من خلال تقنيات تعالج هذه البنية ، وأهمها : السَّارِدُ ، والحوارُ.

(ا) **السَّارِدُ** :

يَبدُو صوتُ السارِدِ واحداً من أهم مداخل التقنية للتحليل السردي، وواحد من أهم آليات تحديد مدى مصدقية المعلومات الواردة داخل النص من حيث الاعتماد على وجهة النظر وطريقة العرض، فالسارد هُوَ الَّذِي يُرَتِّبُ عَمَليات الوَصْفِ " ويَجعَلُنا نَرَى تَسَلْسُلَ الأَحْدَاثِ بِعَيْنَيْ هَذه الشَّخصيةِ الروائية أو تلك ، أو بِعَينِه هُوَ دُوْنَ أنْ يَضطَّرَ إلى الظُّهورِ أمَامَنَا "[١]، وهو الضَّمِيرُ الذي يتجلَّى واضحاً في النص يُعبِّرُ به السارِدُ عن نفسه وعن علاقته بالنص ، والسارد/الراوي، إمَّا يظهر مُشاهداً رُاصداً للأحداث من خارجِ النص ، وإمَّا يظهرُ مُشاركاً في الأحداثِ فيتمُّ التعبيرُ عنه بالأنَا الَّتِي تَظهرُ داخلَ النص رَاصدةً ومُفسِّرَةً للحوادثِ وسيرِها .

- **صَوْتُ السَّارِدِ الأَنَا فِي شِعْرِ دَرْوِيش :**

إذا أردنا أن نتحدث عن الأنا في شعر درويش ، فلا يكفيه بحثٌ ولا بحثان ؛ لأنَّ أعمالَه الكاملة كلَّها تدورُ حول الأنَا الذَّاتية ، والأنا

(٢) شعرية دوستويفسكي ، صـ ١٣.

(١) مقولات السرد الأدبي ، تزفيطان تودوروف ، تحقيق / الحسين سحبان ، وفؤاد صفا ، مقال ضمن كتاب : طرائق تحليل السرد الأدبي ، صـ ٦٤ .

القَومِيَّة، مُتمثِّلانِ في قَضِيَّةِ النِّضَالِ الَّتِي شغلتْهُ مُنذُ شَاعريتِه الأُولى .

تبدو صيغة الأنا في السرد هي الأشد لصوقاً ببنيه الخطاب الشعري ، حين يستخدمُ السرد اعتماداً على ما تمنحه إياه من إمكانات تسبغ الرؤية الذاتية على البنية السردية ، سواء أكانت هذه الأنا هي مركز النص ، أو أنها تحكي خارج دائرة الحكاية عن شخصية أخرى .

إنَّ التعبيرَ بالأنا عن صوت الشاعر الخاص يَنبُعُ من خصوصية النَّص الشِّعري التي تفرضُ طَابعاً خَاصّاً على المسافة القائمة بين الصوت والشخصية الممثلة ، " فالساردُ في النص الشعري يختبئ في شكل " ذات "، وهذه الذات إمَّا أن تُمثِّلَ المُؤلِّفَ، وإمَّا أن تُمَثِّلَ وَجهاً آخرَ له ، من خلال ما يُوْجِدُهُ السَّاردُ في النَّصِّ، وبالتالي فإن النص الشعري لا ينتُج عنه بالضرورة ساردٌ مُمَيَّزُ الملامح والشكل ، محدد الوظيفة أو الصورة ، ولكنه سارد يعبِّر عن ذات تقوم بإنتاج فعل ما من خلال النص وَإِنْ وُجِدَتْ ذوات أخرى ، فإنها من صُنعه ومن تشكيله ؛ لذا فإنَّ المدى الذي يتحقق للسارد في النص الشعري لا يمكن الحَدُّ منه أو الوقوف على نهايته ، وإنما هو يسيطر بحُرِّيةٍ تامَّةٍ على النص ، وهو ما يُشبهُ في النص القَصَصِي ما يُسمَّى بالرَّاوِي العَلِيم "[1]، ليسبغ هذا السارِدُ على النص بكاملة صورتَه الذاتية التي تقوم على عرض رؤية الشاعر للعالم ، وتاريخه الخاص ، وهو ما يمكن أن نلمحه في عدد من قصائد محمود درويش ، ومنها قصيدة " لا أنتبه "[2] ، وهي قصيدة صغيرة يتحدث فيها عن معرفته الذائبة لما يرى ، فيقول:

(١) البنية السردية في النص الشعري ، محمد زيدان ، صـ ٧١ ، ٧٢ ، الهيئة العامة لقصور الثقافة بالقاهرة – (سلسلة كتابات نقدية ١٤٩) ، ط١ ، أغسطس ٢٠٠٤م .

(٢) الأعمال الكاملة ، علي مولا ، ديوان "أثر الفراشة " صـ ٢٧١ .

- أَرَى مَا أَرَى
- دُوْنَ أنْ أنْتَبِه
- وإذ ، لا أَرَى مَا أَرَى
- يُورِّطُنِي القَلْبُ بِه
- وَأَحْيَا
- كَأَنِّي أنا
- أَوْ سِوَاي
- وَلا أَنْتَبِه !

كما يمكنُ أن نلمحَ صورةَ العائلةَ في قصيدتِه (في بيت أمي)[٣] ، لِيسبغ الشاعرُ (الراوي) نصَّه بالصورة الذَّاتية ، فيقول:

- فِي بَيتِ أُمِّي صُورَتِي تَرنُو إليَّ
- ولا تَكُفُّ عَنِ السُّؤالِ :
- أأنْتَ يَا ضَيْفِي أَنَا؟
- هَلْ كُنْتَ فِي العِشرينَ مِنْ عُمْرِي
- بِلا نَظَّارَةٍ طِبِّيَّةٍ
- وبِلا حَقَائِبَ ؟
- كَانَ ثُقْبٌ في جِدَارِ السُّورِ يَكْفِي
- كَي تُعَلِّمَكَ النُّجومُ هوَايةَ التَّحدِيق
- فِي الأبَدِيِّ ...
- لمَا الأَبَدِيُّ ؟ قُلْتُ مُخاطِباً نَفْسِي
- وَيَا ضَيفِي ... أأنْتَ أنَا كَمَا كُنَّا ؟

(٣) الأعمال الكاملة ، علي مولا ، ديوان " لا تعتذر عما فعلت " ، صـــ ٤٤٧ .

- فمَنْ مِنَّا تَنَصَّلَ مَنْ مَلامِحِه ؟
- أَتَذْكُرُ حَافِرَ الفَرَسِ الحَرُونِ عَلَى جَبِينِكَ
- أمْ مَسَحْتَ الجُرْحَ بالمَكْياجِ كَي تَبدُو
- وَسِيمَ الشَّكلِ فِي الكَامِيرَا ؟
- أأَنْتَ أنَا ؟ أَتذكُرُ قَلبكَ المَثقوبَ
- بِالنَّايِ القَدِيمِ وَرِيشَةِ العَنقاءِ ؟
- أَمْ غَيَّرْتَ قَلبَكَ عِندَما غَيَّرتَ دَرْبَك ؟
- قُلْتُ : يَا هَذا ، أَنَا هُوَ أنْتَ
- لَكِنِّي قَفَزْتُ عَنِ الجِدَارِ لِكَي أَرَى
- مَاذَا سَيَحْدُثُ لَو رَآنِي الغَيْبُ أقْطُفُ
- مِنْ حَدَائِقِه المُعَلَّقَةِ البِنفسجِ بِاحْتِرَامٍ ...
- رُبَّما أَلقَى السَّلام ، وقَال لِي :
- عُدْ سَالماً ...
- وقَفَزْتُ عَن هَذا الجِدَار لِكَي أَرَى
- مَا لا تُرَى
- وأَقِيْسَ عُمْقَ الهَاوِيَةْ

إنَّ هذه الصيغةَ (الأَنَا الحاكي عن نفسه) تفتح للنص بابَه الشعري ، فهي تُمَثِّلُ وجهةَ نظرَ السارد ، ومن هنا ستكون الأفعال المُكَوِّنة للتَّتابع الحَدَثِي داخل النص هي تلك الأفعال النابعة من صوت الشاعر/ السارد ، والتي تحيل إلى أحداث عقلية في المقام الأول، وهو ما يبرزه تكرارُ الفعل (أَتَذْكُرُ) ، كما أنه سيبرر الحديث عن دواخل نفسه ، ومن ناحية أخرى (رُبَّما ألقى السَّلامَ ..... وأَقِيْس عُمْقَ الهَاوِيَة).

إنَّ الرُّؤيةَ الذَّاتيةَ في السَّردِ هي التي تسمح بالتَّذكُّر الانتقائِي الذي يُوضحُ ذكرياتِ ورَغباتِ الشخصية / الشَّاعر / السَّاردِ / الرَّاوي :

- **أَتَذْكُرُ حَافِرَ الفَرَسِ الحَرُونِ عَلَى جَبِينِكَ؟**
- **... أَتذكُرُ قَلبكَ المَثقوبَ ؟**
- **بِالنَّاي القَديمِ وَرِيشةِ العَنقاءِ ؟**

غير أن هذا الدخول إلى العالم الداخلي للشخصية بوصفها الذات التي تعبر عن نفسها سيكون مسوغاً لعرض الخطاب الذي ينبني عليه النص من اغتراب الشاعر عن ماضية ،– كما هو واضح في القصيدة في بيت امي – ذلك الاغتراب الذي تفجره رؤية الصورة ، ويُكوِّنُ محوراً للحوافز السردية التي يرصد بها الفجوة بين حاضره وماضية ، ورؤيته لهذا الماضي من موقع الحاضر .

فالأنا / الراوي يمنح القصيدة /القصة تقنياتٍ سرديةً مُميزةً ، حين يكون للصوت المُنشئ للقصيدة استقلاله ، وتعبيره عن شخصيته التي تضيف للأحداث بُعداً مُميزاً ، وهي الحالة التي يمكن تَتَبُّعها في العديد من قصائد محمود درويش حيث التباس صوت الشاعر / السارد بصوت شخصية monologue مماثلة داخل القصيدة يقول في قصيدته " مُنَاصَفَة "[1]:

- **تَحْيَا مُنَاصَفَة ،**
- **لَا أَنْتَ أَنْتَ ، وَلا**
- **سِوَاك**
- **أَيْنَ (أَنَا) فِي عَتْمَةِ الشَّبَه ؟**

(١) الأعمال الكاملة ، علي مولا ، ديوان " أثر الفراشة " ، صـ ٢٩٦ .

- **كَأَنَّنِي شَبَح**
- **يَمْشِي إِلَى شَبَح**
- **فَلا أَكُونُ سِوَى شَخْصٍ مَرَرْتُ بِه**
- **خَرَجْتُ مِنْ صُورَتِي الأُوْلَى**
- **لأدركَه**
- **فَصَاحَ حِينَ اخْتَفَى :**
- **يَا ذَاتِي انْتَبِهِي !**

وربما أَدَّتْ مُناجاةُ الشعر لنفسه إلى تضاءل الحبكة الفنية ، غير أن ظهور الأنا المتحدث عن نفسه لا يظهر دائماً مُلتبساً بصوت الشاعر ومُتحدثاً عن الذَّات ، بل أحياناً ما يتمُّ توسيعُ الدائرة ليكون هذا (الأَنَا) واحداً من جُموع ، وهي الصيغةُ التي يحاولُ بها الشاعرُ التعبيرَ عن هموم قومه ونضالِهم وكفاحِهم ، وهي الصورة التي تواترت لدى شاعرنا في جُلِّ قصائدِه التي ترتكز على رؤية قومية ، الأمر الذي يجعل السردَ – في القصيدة – أكثرَ استغلالاً لما يمكن اعتباره حقائق السرد ، اعتماداً على أنَّ السردَ " بِضميرِ المُتكلِّمِ أكثرُ موضوعيةٍ ، فَفِي هذه الحالةِ يَنجحُ الكاتبُ في أنْ يتحوَّلَ إلى (هو) إلى أخر....فإن لـــ "أنا " السارد كُلَّ حقوق التعبير عن ذاته ، بما في ذلك آراءه التي تصاحب الحدث " [1]، بما يجعله أكثرَ قدرة على التحكم في التركيب الحَدَثِي وتوجيهه الوجهة التي تَمنحُ نصَّه الشعري جمالياتِه الخاصة ، وإنْ بَدَا خَالياً مِنَ المَجَازِ فِي الغَالب، وهو مَا يظهرُ في قصيدته"

(١) نظرية السرد من وجهة النظر إلى التبئير، جيرار جينيت وآخرون ، تحقيق / ناجي مصطفي، صـ ٢٢ ، ٢٣، منشورات الحوار الأكاديمي والجامعي – الجزائر ، ط ١ ، ١٩٨٩م .

صَبَّار"[٢] التي بدأها بقوله:

- **ألصَّبَّارُ الَّذِي يُسَيِّجُ مَداخِلَ القُرَى كَانَ**
- **حَارِساً مُخْلِصاً للعَلامَاتِ ؟، حِينَ كُنَّا أَولاداً**
- **قَبْلَ دَقائِق ، أرشَدَنَا الصَّبَّارُ إلى المَسَالِك**
- **لِذَلكَ أطْلَقْنَا السَّهرَ خَارجَ البُيوتِ ، بِرفقَةِ**
- **بَنَاتِ أَوَى والنُّجُومِ ، كَذَلكَ خَبَّأنَا مَسرُوقَاتِنا**
- **الصَّغيرةَ مِنْ بَلَحٍ وَتِينٍ مُجَفَّفٍ ودَفَاتِر فِي**
- **مَخْدَعِهِ الشَّائِكِ.....**

غير أنَّ هذا الاستخدام لا يقفُ عند هذا الحدِّ ، بل يكون مُسَوِّغاً لدخول فقراتِ بوصفها أَخباراً تُؤثِّر في حَياةِ هذه الـــ (نحن) ، مِثْلَ :

- **..... وَحِيْنَ كَبُرْنَا دُوْنَ أَنْ**
- **نَدْرِي كَيفَ وَمَتَى حَدَثَ ذَلكَ ، أَغْوَتْنَا أَزهارُه**
- **الصَّفرَاءُ بِمُلاحَقَةِ البَنَاتِ عَلى طَرِيق النَّبعِ**
- **الضَّاحِكِ ، وتَبَاهَيْنَا بِمَا فِي أَيدِينا مِنْ شَوْكٍ**
- **وَلَمَّا انْطَفَأَتْ الزَّهْرَةُ ونَتَأَتِ الثَّمرةُ ، كانَ**
- **الصَّبَّارُ عَاجزاً عَن صَدِّ سِلاحِ الجَيْشِ**
- **الفَاتِكِ**

إلى آخر هذه التعبيرات التي تجعلُ من وجود ذلك الحُكم النهائي ، الذي يُلخِّصُ مَوقفَ الشاعرِ بوصفِه واحِداً ضمن الجُموع التي تُعاني مِن هذا السلاح ، مُؤطِّراً للخِطَاب ، بقوله:

---

(٢) الأعمال الكاملة ، علي مولا ، ديوان " أثر الفراشة " صـــ ٢٥٨، لقد ظهرت الأنا التي تدل على الجموع أيضاً في قصيدته " القدس" من ديوان(لا تعتذر عمـــا فعلت)،الســـابق صـــــ ٤٧٠ ، وقصيدته (قتلى مجهولون) ، السابق ، صـــ ٤٨٠ .

- **... لَكِنَّه ظَلَّ حَارِساً مُخلصاً للعَلامَات**
- **هُنَالكَ ، خَلْفَ الصَّبَّارِ مَنَازِلَ مَوءُودَةً ومَمَالِك**
- **مَمَالِكُ مِنْ ذِكْرَى ، وَحَيَاةٌ تَنْتَظِرُ شَاعِراً**
- **لا يُحِبُّ الوُقُوفَ عَلَى الأَطلالِ ، إلَّا**
- **إذَا اقْتَضَتِ القَصِيدةُ ذَلِك !**

حيث يبدو الواحدُ هنا معرضا للوم والشكوى والألم ، عندما تكون الأحداث ناتجةً عن أسباب تتعلق بالجُموع ، إن هذا الوصف الذي صنعه السارِدُ ليس أكثرَ من تصوير صادق للضمير الميت عند كل حَاملِ سلاحٍ فَاتكٍ ؛ لأنَّ الصبارَ لم يعد قادراً على صَدِّ رصاصات الجُنودِ ، فالصبار يتحول في خيال الشاعر إلى كائن شفَّافٍ جَمَاليٍّ يحمل مواقف اللعب واللهو بين أزهاره وينابيعه ، ولكنه لم يتحمل رصاصات السلاح ، مما يؤكده لنا معنى يحسُّ به الشاعر ، وهو ما يحمله في قلبه من عواطف أصيلة ، وأفكار بسيطة ، وأحلام نبيلة لم ترحل ، ولا يمكنُ أن تَنطفِئَ مع انطفاء الصبار ، ولا يمكن أن تغتالها رصاصاتُ العَدُوِّ .

إنَّ وجهةَ النظر هنا تتمحور حول العلاقة بين الـ (أنا) والـ (نحن) وكيفية استغلالها في بلورة رؤية قائمة على استنطاق الذات داخل هذا المجال ، وهو ما يسمحُ بالتَّداخُلِ السَّردِي مَع الوَصْفِي ، والخاص مع العام في خطاب يبدو أشد تداخلاً من النمط السابق – أي الأنَا المُفرد.

" فالشاعر يجمع بين الانشغال بالهم الجماعي والانخراط في التعامل مع اللغة والقصيدة ونظام التوصيل "(١).

(١) مجلة فصول ، بحث " خصوصية الرؤيا والتشكيل في شعر محمود درويش "،صـ ١٥٣.

(ب) صَوْتُ الحوَارِ الصَّرِيح والرَّامز في شعر دَرويش :

يعدُّ أسلوبُ الحوار من أقوى الأساليب التي تصنعُ البناءَ الدرامي، ويُشكلُ بُعداً حَيّاً مِن أَبعاد الدِّراسةِ الأسلوبية ، لِمَا يَضطلعُ به مِـن دورٍ فِي الاتصالِ الأدَبِي ، والحِسِّ الجَمَالِي الإستَطِيقِي الذي يتحقق من خلال التأثير الذي يمارسه النَّصُّ على المُتلقي ؛ لأن الحوار يفتح أبواب النص أمام المتلقي ، ليَفُكَّ أسرارَه ، ويُترجِمَ مَعارفَه ، ويَكتَشفَ أسرارَ رؤيتِه .

إنَّ الحوارَ المُجَسِّمَ للتَّجربةِ الشِّعريةِ هو ظَاهِرةٌ لُغويةٌ ، مُكتنـزةٌ بالطاقة التأثيرية والدلالية ، وما التحليلُ الأسلوبي إلا وسيلةٌ لاكتشـاف الظواهر اللغوية ذات الشحنة الدلالية والجمالية[٢] ، والتجربةُ الشـعريةُ ما هي إلا صورة من صور تفاعل الشاعر /الراوي مع الوجود حوله ، وهذا التفاعل يقتضي بالضرورة علاقة جدل وحوار وتبادل بينهما ، فمن خلال التجاذب والتلاقي والتنافر بين الشاعر والعَالَم بأصواته المتعـددة والمتحاورة " تتضحُ لنا أبعادُ المَوقفِ ، وتنطبعُ في نفوسنا صـورتُه ، وهذا هو سِرُّ التأثيرِ المُتزايـد لهـذا الأسـلوبِ حـينَ يُسـتخدمُ فـي القَصيدَةِ "[٣].

ومن هنا فإن اختيار درويش لهذا الأسلوب كان اختياراً مقصوداً دعتْ إليه البنيةُ الدِّراميةُ ، فقد حَفَـلَ شـعرُه بـالحوادث والمواقـف المتصارعة والمتجاذبة ففي قصيدته " إنْ عُدْتَ وَحْدَكَ [٤]، تجد حوارية تأملية ، يُجريها الشاعر بين شِطْرَيْ ذَاتِه ، التي انْشَطَرَتْ عَبرَ الحـوار الدَّاخِلِي شِطرَينِ مُتحاورَينِ ، مُسْتَعِيناً بالشخصية التراثية لِتدعَمَ موقفَـه

(٢) ينظر : الصورة الأدبية ، مصطفي ناصف ، صـ ٢١٩ ، بيروت ، ط٣ ، ١٩٨٣م .
(٣) مجلة فصول ، بحث بعنوان " مسرح عمر " دراسة أسلوبية ، فاتن مصطفي ، صـ ٤١، ع١ ، ١٩٨٤م .
(٤) الأعمال الكاملة ، علي مولا ، ديوان " لا تعتذر عما فعلت " صـ ٤٥٥ .

الذَّاتِي ، لِيكشفَ مِن خلال حوارَهما عن كُلِّ ما يدورُ في خَبِيئةِ الشاعر من مشاعرٍ مُتصارعةٍ وأَحاسيس مُضطربةٍ بِهَاجِسِ المَنفَى والاحـــتلالِ الصُّهيوني الذي طوَى كُلَّ شيءٍ ، وحَلَّ بِكُلِّ شيءٍ ، يَقولُ :

- **إنْ عُدْتَ وَحْدَكَ ، قُلْ لِنَفْسِكَ :**
- **غَيَّرَ المَنْفَى مَلامِحَهُ ....**
- **أَلَمْ يَفْجَعْ أَبُو تَمَّام قَبْلَكَ**
- **حِيْنَ قَابَلَ نَفْسَهُ !**
- **" لا أَنْت أَنْت**
- **ولا الدِّيارُ هِي الدِّيَارُ " ..... (١)؟**
- **سَتَحْمِلُ الأشياءُ عَنْكَ شُعُورَكَ الوَطَنِيَّ :**
- **تَنْبُتُ زَهرةٌ بَرِّيةٌ فِي رُكنِكَ المَهجُور**
- **يَنقُرُ طَائرُ الدّوريُّ حَرْفَ " الحَاء "**
- **فِي اسْمِكَ**
- **فِي لحَاءِ التِّينَةِ المَكسُور/**
- **تَلسَعُ نَحلةٌ يَدكَ الَّتي امْتَدَّتْ**
- **إلى زَغَبِ الإوزَّةِ خَلفَ هذا السورِ**
- **أمَّا أنْتَ**
- **فالمرآةُ قَد خَذَلَتْكَ**

---

(١) البيت مقتبس من ديوان أبي تمام، مج ١٦٦/٢ من قصيدة في مدح أبي سعيد الثغري، يقول:

لا أنتِ أنتِ ولا الدِّيارُ ديارُ ... خفَّ الهَوى وتَولَّتِ الأَوْطَارُ

يقول ابن الأثير في المثل السائر ٢ / ١٥٥، فقوله: "لا أنت أنت ولا الديار ديار" من المليح النادر في هذا الموضع؛ لأنه هو ، والديار الديار، وإنما البواعث التي كانت تبعث على قضاء الأوطار زالت، فبقي ذلك الرجل، وليس هو على الحقيقة، ولا الديار في عينه من الحسن تلك الديار.

وهذا المعنى عاناه درويش في تضمينه وتناصه.

- **أنْتَ .... ولَسْتَ أَنْتَ تَقولُ :**
- **" أَيْنَ تَركْتُ وَجْهِي " ؟**
- **ثُمَّ تَبْحَثُ عن شُعورِكَ ، خَارِجَ الأشْيَاءِ**
- **بَينَ سَعَادَةٍ تَبْكِي وَإِحْبَاطٍ يُقَهْقِهُ ...**
- **هَلْ وَجَدْتَ الآنَ نَفْسَكَ ؟**
- **قُلْ لِنَفْسِكَ : عُدْتَ وَحْدِي نَاقِصاً**
- **قَمَرَيْنِ**
- **لكنَّ الدِّيارَ هِيَ الدِّيَارُ !**

إنَّ الحوارَ الداخلي بين ثنائية الـذات المُنشَـطِرة يُوَلِّـدُ الـرَّوحَ الدرامية في القصيدة ، من خلال الجَدلِ وتبادل الحركة بـين صَـوْتَي الذات اللذين يكشفان عن الحركة الذهنية الباطِنِيِّة المُصْطرِعَةِ في أعماقِ الشاعر ، وما يعتلجُ بها من هواجس وأحاسيس ، يعمل الحوارُ الداخلي بشكل عام على تجسيدِها ، وتخليصها من صورتها التجريدية ، ومحاولة تجسيمها في إطار حسي متعين من خلال المقابلات الظـاهرة (بَـينَ سَعَادَةٍ تَبْكِي وَإِحْبَاطٍ يُقَهْقِهُ)، ومن خلال مقابلات مُستتِرَةٍ (أَنْـتَ ..... لَسْتَ أَنْتَ)، يبدو الشاعر في هذا المقطع واقفاً أمام نفسه ، ويشرعُ فـي مخاطبة ذاته ، مُستخدماً أدوات الاستفهام ، والإلحـاح علـى محاولـة التذكر ، وقد جاءت صيغة الاستفهام في الأبيات لتعمـق الهـوة بـين شِطْرَي الذات ،(أَيْنَ تَركْتُ وَجْهِي؟... وَهَلْ وَجَدْتَ الآنَ نَفْسَكَ ؟)،

حيث تَحوَّلت مِن كَينُونتِها اللُّغويةِ المَحضَةِ إلى وسيلة بَثٍ وإيحَاءٍ ، تَجسِّدُ تلك الحركةَ الذِّهنيةَ بين شِطْرَي الذَّات ،" فالبنية الدرامية لا تقوم على تعدد الأصوات وتشابكها بقدر ما تمثل الصوت الواحد المشروخ ، الذي يلجأ إلى الحوار مع ذاته ، ومع أطراف غير منظـورة ، تعكـس

بشكل أو بآخر تمزق الذات الغنائية في اصطدامها بمعطيات المرحلة "[١].

وبجانب هذا الحوار مع الذات لا يخفى أسلوبُ الحوار مع الآخر ذي المُهمة الفَاعِلَةِ في تجسيد التجربة الشعرية ، وكشف أبعادِها المتعددة بشكل عام ، وهو من الركائز المهمة في إخصاب الدِّفق الدرامي بشكل خاص ، يقول الشاعر/الرَّاوي في قصيدته " مَطار أَثِينَا "[٢] الَّتي يرمزُ به إلى الأرض المحتلة ، وما حل بها من قتلٍ وضياعٍ ، ولا يغيب ما للصورة الرمزية من آلية شعرية تستغل السرد الذي تحكي به الشخصية أحداثها مع تعديل هذه الأحداث لتُوائم الواقع الجديد مع الاتحاد بينهما في الخطاب العام ، وهو ما تراه مُتحققاً بوضوح في الحافز السردي الأول من قوله :

- **مَطَارُ أَثِينَا يُوَزِّعُنَا للمطاراتِ ، قالَ المُقاتلُ : أَينَ أُقاتِلُ ؟ صَاحَتْ**
- **به حَامِلٌ : أَيْنَ أُهْدِيْكَ طِفْلَكَ ؟ ، قَالَ المُوظفُ : أَيْنَ أُوظفُ .**
- **مَالِي ؟ فَقَالَ المُثقفُ : مَالِي ومَالَكَ ؟ قَالَ : رِجالُ الجَمارِكِ : مِنْ**
- **أَيْنَ جِئتُمْ ؟ أَجَبْنَا : مِنَ البَحْرِ ، قَالُوا : إلى أَيْنَ تَمضُونَ ؟ قُلنَا:**
- **إلى البَحْرِ ، قَالُوا : وأَينَ عَناوينُكُم ؟ قَالت امرأةٌ مِنْ جماعَتِنا :**
- **بِقجتَي قَرْيَتِي . فِي مَطارِ أَثِينا انْتَظرْنَا سِنِيْنَا ، تَزَوَّجَ شَابٌ فَتاةً**

في هذا المشهد الحواري يستكمل الشاعرُ استغوار مطاوي نفسه ، واستكناه هواجسها ، فالشاعر يعرضُ من خلال المُتَحَاوِرِيْنَ العبرةَ

(١) مجلة فصول ، بحث " خصوصية الرؤيا والتشكيل في شعر محمود درويش " ، صـ ١٤٤.
(٢) الأعمال الكاملة الأولي ١٢٠/٣، ديوان " ورد أقل " .

والعظةَ ، إنَّ ظهورَ الشاعر في القصيدة من خلال الضمير الجَمَـاعِي (نا) للتعبير عن الجموع يتعلق بالقضية الأساسية وهي حُبّه لوطنَـه ، وحُبّه لأرضِه ، وحُبّه للحَياةِ :

- **وَقالَ المُحَلِّلُ فِينَا : يَمُوتُونَ مِنْ أَجْلِ ألَّـا يَمُوتُـوا ، يَمُوتُـونَ سَهْواً**
- **وَقَالَ الأَديبُ : مُخَيَّمُنَا سَاقِطٌ لا مَحَالة ، مَاذا يُرِيدُونَ مِنَّا ؟**
- **وَكانَ مَطارُ أَثِينَا يُغَيِّرُ سُكَّانَه كُلَّ يَومٍ ، ونَحْنُ بَقَيْنَا مَقَاعِدَ**
- **فَوْقَ المَقاعِدِ نَنْتَظِرُ البَحْرَ ، كَمْ سَنَةٍ يَا مَطَارَ أَثِيْنَا ....**

إن الاعتماد على الحوار داخل القصيدة ،- بوصفها مُكوناً شعرياً وجمالياً في الأصل – هو الأمرُ الذي أدى إلى تطور مفهـوم الشـعرية ليتجاوز الشعر إلي غيره من الفنون ، وهذا يؤكد التداخل بين الفنـون تَداخلاً كبيراً بالصورة التي تُظهر نوعاً متداخلاً بينهما أو مُستغِلاً تقنيات كل منهما ، ولكن يبقى للحوار خصائصُه وصفاته سـواء ظهـر فـي صورة رامزة أو صورة حقيقية حية تعمل على اسـتوحاء الصـورة ، تربط في أشعار درويش بين الحُبِّ والوطن مع درجة عالية من القدرة الفنية ، ففي قصيدته التي تتحدث عن مَذْبَحَةِ " كَفْرِ قَاسِم " التي مات فيها خمسون مُواطناً فِلَسطِينِيًّاً على يد الصهيونية بلا ذنب مُقتـرفٍ أو إثـمٍ مُجترف ، يصور لنا صورةَ شَهِيدٍ منهم يعودُ إلى حَبِيبَتِه بعـدَ أن قَتلَـه اليهودُ فِي المَذبحةِ ، إنَّه يَعودُ مِنَ الموتِ لِيتحدثَ إلى فَتاتِه التي انتظرتْهُ كثيراً ولم تَعرفْ سببَ غيابه وتأخره ، ويصورُ لنا درويش كيف يموتُ الحُبُّ وتموت الحياة على يد الإسرائيليين ، فيقول بلسان العاشق الشهيد المقتولِ إلى مَحبُوبتِه التي تَسأَلُه عن سبب غِيابه ، في ملحمة عَظيمـةٍ

بعنوان " أَزْهَارِ الدَّمِّ " فيقول القتيلُ رقم١٨[١] :

- **غَابَةُ الزَّيتونِ كانَتْ مَرةً خَضرَاء**
- **كَانَتْ ..... وَالسَّمَاء**
- **غَابَةٌ زَرْقَاء ..... كَانَتْ يَا حَبِيْبِي**
- **مَا الَّذِي غَيَّرَها هَذا المَسَاء ؟**
- **أَوْقَفُوا سَيَّارَةَ العُمَّالِ فِي مُنْعَطَفِ الدَّربِ**
- **وَكَانُوا هَادِئِينَ**

إلى أن قال لمحبوبته :

- **لَكِ مِنِّي كُلُّ شَيء**
- **لَكِ ظِلٌّ لَكِ ضَوْءٌ**
- **خَاتَمُ العُرْسِ وَمَا شِئْتِ**
- **وَحَاكُورَةُ زَيتُونٍ وَتِيْنٌ**
- **وَسَآتِيْكِ كَمَا فِي كُلِّ لَيْلَةٍ**
- **أَدْخُلُ الشِّبَّاكَ فِي الحلمِ ، وَأَرْمِي لَكِ فُلَّة**
- **لا تَلُمْنِي إنْ تَأخَرْتُ قَلِيلاً**
- **إنَّهُم قَد أَوْقَفُونِي**
- **غَابَةُ الزَّيتونِ كانَتْ دَائماً خَضْرَاء**
- **كَانَتْ يَا حبيبي**
- **إنَّ خَمْسِينَ ضَحِيَّة**
- **جَعَلَتْهَا فِي الغُروب ..**
- **بِرْكَةً حَمْرَاء .... خَمْسِينَ ضَحِيَّةً**

(١) الأعمال الكاملة الأولي ٢٢٤/١ ، من ديوان " آخر الليل " قصيدة " أزهار الدم " .

- **يَا حَبِيْبِي .....لا تَلُمْنِي ...**
- **قَتَلُونِي ..... قَتَلُونِي**
- **قَتَلُونِي .....**

إنها صورةٌ حزينةٌ لِحُبِّ الشَّهيدِ المقتُولِ ، والحب هنا رمزٌ للحياة المقتولة ، والوطنِ المقتول ، فهؤلاء الجنود قتلوا العُمَّالَ مع إحساس مليءٍ بالبُرودُ الحِسِّي والتَّبَلُّدِ في دُجى الغروب وسط تَعبِ العَمل في أرضِ الزيتونِ ، والحَبيبُ يَعودُ إلى فَتَاتِه رغم موتِه ، وكذلك تَعودُ الحياة ويَعودُ الوطنُ .

وفي قصيدة أخرى يصور الشاعرُ/ الراوي الرُّؤيةَ المقابلة من خلال دراما حوارية رمزية تَجرِي على لسان الشاعر في قصيدة " رِيْتَا والبُنْدُقِيَّة "[1] يتحدثُ الشاعرُ عن عَلاقة حُبٍّ بين شاب فلسطيني وفتاة يهودية ، ثم يحدثنا أنَّ الحُبَّ كان يمكنُ أن ينجح ويتحول إلى علاقة إنسانية نبيلة ، ولكن يعوقُ هذه العلاقةَ العدوُّ الصهيوني ، وهو المدفعُ الصهيوني ، هي (البُندقيةُ) ، قَتَلَتْ كُلَّ شيءٍ ، قتلت الحياة والحب والجمال ، قتلت كلَّ مظاهر الإنسانية الأصيلة، والفتاةُ اليهودية في هذه القصيدة اسمها(رِيتا)[2] ، اسمٌ يتكررُ كثيراً في شعر درويش ، رَمْزٌ للعشق والهوى العربي ، يقول على لسان العاشق :

- **بَيْنَ رِيْتَا وَعُيُونِي .... بُنْدُقِيَّةْ**
- **والَّذِي يَعرِفُ رِيتَا ، يَنْحَنِي**
- **وَيُصَلِّي**
- **لِإلَهُ فِي عُيونِ العَسَلِيَّةْ**

(١) الأعمال الكاملة الأولى ٢٠٠/١ ، من ديوان " آخر الليل "
(٢) ريتا : تعني بالعربية (ليلى).

- **... وأَنَا قَبَّلْتُ رِيتَا**
- **عِنْدَمَا كَانَتْ صَغِيرَة**
- **وأَنَا أَذْكُرُ كَيْفَ التَّصَقَتْ**
- **بِي ، وغَطَّتْ سَاعِدِي أَحْلَى ضَفِيرَةْ**
- **وَأَنَا أَذْكُرُ رِيتَا**
- **مِثْلَمَا يَذْكُرُ عُصفورٌ غَدِيرَةْ**
- **آه ..... رِيتَا**

إلى أن قال :

- **أيُّ شيءٍ رَدَّ عَنْ عَينَيكِ عَينِي**
- **سِوَى إِغْفَاءَتَيْنِ**
- **وَغُيومٍ عَسَلِيَّةْ**
- **قَبْلِ هَذِي البُنْدُقِيَّةْ**

وهكذا يسقط الحبُّ تحت سطوة العدوان الصهيوني الذي ترمز إليه (البندقية)، وليست قصة الحب بين عاشق وعاشقة هي وحدها التي أفسدتها هذه البندقيةُ ، فهذا الحُبُّ أيضاً رمزٌ للحياة والسلام الذي يمكن أن يجمع بين المسلمين وغيرهم في حياة إنسانية هادئة ؛ لولا العنصرية النازية ، ولولا الصهيونية المتعجرفة التي تقوم على العدوان والكراهية العميقة للعرب .

ويلاحظ في هذه الصورة التي تحمل مزيجاً بين صوت الشاعر وصوت المرأة وما تحملُه من تجربة عاطفية مرتبطة دائماً بعاطفة أكبر، هي عاطفة الوطن ، عاطفة الأرض المحتلة ، والشعب المجروح.

وكذلك يرمزُ درويش بالصليب إلى شعبه المصلوب المعذب ، يرمز إلى فلسطين القديمة ، فلقد أعدَّ اليهودُ منذ آلف السنين صليباً

ليقتلوا فوقه المسيحَ عيسي – عليه السلام– فشاع رمز الصليب في شعر درويش، ولا سيما ديوانه (عاشق من فلسطين) يرمز به إلي العـــدوان الغاشم ، يقول في قصيدته " قال المُغَنِّي "[1] :

- **هَكَذَا يَكْبُرُ الشَّجَرْ**
- **ويَذُوبُ الحَصَى ..**
- **رُوَيداً رُوَيداً**
- **مِنْ خَرِيرِ النَّهر !**
- **المُغَنِّي ، عَلَى طَرِيْق المَدِينَةْ**
- **سَاهِرُ اللَّحْنِ .... كالسَّهرْ**
- **قَالَ للرِّيحِ فِي ضَجَرْ**
- **دَمِّرِينِي مَا دُمتِ أَنْتِ حَيَاتِي**
- **مِثْلَما يَدَّعِي القَدَرْ**

إلى أن قال :

- **المُغَنِّي عَلَى صَلِيبِ الأَلَمْ**
- **جَرحُه سَاطِعٌ كَنَجمْ**
- **قَالَ للنَّاسِ حَولَه**
- **كُلُّ شيءٍ ... سِوى النَّدَمْ !**
- **هَكَذا مُتُّ وَاقفاً**
- **وَاقِفاً مُتُّ كَالشَّجرْ**
- **هَكَذا يُصبحُ الصَّليبُ**
- **مِنبراً ... أَو عَصَا نَغمْ**

(١) الأعمال الكاملة الأولى ، ديوان " عاشق من فلسطين " ١/٩٥.

- **ومَسَامِيرُه .... وَتَرْ**
- **هَكَذا يَنزلُ المَطَرْ**
- **هَكَذا يَكبرُ الشَّجرْ....**

يتحاورُ المُغَنِّي مع الريحِ مع الشجرِ مع الناسِ مُعلناً عن رؤيته التي تتحول إلى صورة رمزية مُمَثَّلَةٍ في صورة (الصليب) الذي أصبح مِنبراً لإعلان القضية الفلسطينية وتحولت مساميرُه إلى أوتار يُغني المُغني من خلالها لهذه القضية أيضاً .

والصورة الرامزة كثيرة في شعر(١) درويش استخدامها للتعبير عن قضية الأرض المحتلة والشعب المظلوم .

ولكن الحوار مهما خلا من العيوب ، فإنه لا يستطيع وحده أنْ " يَؤلِّفَ تَفكِيراً دِرَامياً ، فالتَّفكيرُ الدِّرَامِي دُونَ تَوَتُّرٍ مَلحُوظٍ إسرَافٌ فِي التَّبسيطِ وتَجاوزُ حَقائقِ الأشياءِ ، والتَّوتُّرُ الَّذي ألحَّ في التَّنبيهِ عليه صِفَةٌ فِكريةٌ عُلياً ، لا تكون إلا تَعمق الشاعر تعمقاً يجعلُه يبصر العلاقةَ بين المُتباينات والمُتضادات ، فلا يَأسِرُه اتجاهٌ واحدٌ ، ولا عاطفةٌ واحدة ، وإنما يستوعبُ الكثير" (٢)؛ لأن الشاعر عندئذ يستطيع أن يلمح عناصر التوتر وبؤر الصراع بين هذه الأطراف .

هكذا استطاع الشاعر/الراوي استشعار مكامن التوتر والصراع عبر هذه الدرامي الحوارية التي جسدت رؤية الشاعر لوطنه ولقضيته التي لا يستطيع البُعد عنها وإن شَعَرَ – في وقت ما – باليأس وعدم التفاؤل .

---

(١) ينظر : قصيدة " صوت من الغابة " الأعمال الكاملة الأولى ،١٢٠/١ ، من ديوان(عاشق من فلسطين)، وقصيدة " شهيد الأغنية " السابق ١١١/١ ، وقصيدة " رباعيات " في الأعمال الكاملة الأولى ٧١/١ من ديوان(أوراق الزيتون) ، وقصيدة " البعوضة " في الأعمال الكاملة ، علي مولا ، صـ ١٥٥ ، من ديوان (أثر الفراشة) ...وغير ذلك.

(٢) الشعر العربي المعاصر ، عز الدين إسماعيل ، صـ ٢٨٠–٢٨١ .

إن اللغة الدرامية وما تحمله من مقابلات وتناقضات في أسلوبها السردي أو الحواري يستعملها درويش في قصائده(٣)، ليعكس صورة التناقض الحاد بين حال الأمة العربية في الماضي والحاضر ، وهكذا وظَّفَ الشاعر عنصر التضاد في لوحات درامية ، تمثل أطراف الصراع ، وقد استطاع أن يُكوِّنَ صورةً نابضة بالحركة والتوتر ، وذلك من خلال المفردات المتناقضة التي تجسد مفردات الواقع والماضي المتناقضة ، حيث توحي بواقع الأمة العربية بين الماضي والحاضر ، وتبدل أحوالها من زمن مشرق نبيل إلى زمن ينحدر نحو الضعف والانقسام والتنازع .

(٦) **الصِّرَاعُ** :

من عناصر البناء الدرامي المُستعرة ، وهو عنصرٌ فعالٌ يعمل على شد المُتلقي إلى العمل القَصَصِي عن طريق استمالته إلى أحد الجوانب المُتصارعة المتضادة مما يُحَفِّزُهُ إلى مُتابعة الأحداث انتصاراً لشعوره وإحساسه ورأيه بلا مَلَلٍ أو كَلَلٍ فيُضفي إثارةً وحيويةً على العمل القصصي.

ومن أجل أن ينجح الصراع لابد أن تكون الشخوص مُتباينةً ، تعمل على تدفق الأحداث تدفقاً تدريجياً منطقياً ليس فيه ركود أو جمود.

فالصراع ينشأُ عن الحركة بين مشاعر أو أفكار متعارضة ومتناقضة ، وهذه الحركة تخلقُ تغيراً ، وهذا التغير هو الذي يدفعُ عَجلةَ الحدثِ ، ويعمل على تطويره وتحريكه ، والصراع يَتَمَخَّضُ عن الحركة بين الشخصيات المختلفة ، أو في داخل الشخصية ذاتها ،

(٣) ينظر: قصيدة " مر القطار "، صـ ٦٦٣ ، وقصيدة " أطوار آنات " ، صـ ٦٧٩ من ديوان (لماذا تركت الحصان وحيداً) ، الأعمال الكاملة ، علي مولا ... وغيرهما من القصائد.

ويستعيد الشاعر هذا المنهج القصصي بعناصره ليوفر لقصيدته هذه الحركة الداخلية التي تعمل على حيوية الأداء الشعري ، وبالتالي الاستئثار باهتمام المتلقي ، وربطه بالتجربة الإبداعية ، بل ومشاركته في عملية الإبداع ، بالدخول إلى عالَم القصيدة ، والتفاعل معها.

ومن ثم يتحدد الصراعُ في كونه " التصادمَ بين الشخصيات أو النزاعات ، الذي يؤدي إلى الحدث في المسرحية أو القص ، وقد يكون هذا التصادمُ داخلياً ، في نفس إحدى الشخصيات ، أو بين إحدى الشخصيات وقوى خارجية ، كالقدر أو البيئة ، أو بين شخصيتين ، تحاول كل منهما أن تفرضَ إرادَتها على الأخرى "[1] ، والشاعر يوظف كل شكل من أشكال الصراع حسب ما تقتضيه طبيعة الرؤية الشعرية ونوعية المشاعر والأحاسيس التي تعبر عنها .

وكانت قصائد محمود درويش تموج بشتى ألوان الصراع (الداخلي والخارجي) وغالباً ما كانت قصيدته تُبنى على بؤرة صراعية ، وتَتَشَبَّعُ تَوَتُراتُها في كل حَنايا القصيدة وأبعادها ، فيتشكل الصراع فيها في عدة مستويات وطبقات متراكمة ومتداخلة فتصبح القصيدة ذات بناء صراعي متنوع المستويات تشكيلياً ودلالياً ، وبذلك تكون أكثر قدرة على الإيحاء برؤية الشاعر ، وتصويرها من خلال العناصر الموضوعية ، التي تختارها وتجسدها حِسِّياً ، والاختيارُ بدوره قضيةٌ أسلوبية محضة ، ينطوي على قدر معين من الصراع ، يكمن في مدى قدرة الشاعر على اختيار الشكل الموضوعي المناسب لتحميله رؤيته الشعرية بشكل مؤثر وجمالي .

(١) الشعر العربي المعاصر ، عز الدين إسماعيل ، صـ ٢٧٩.

" وهو في المنظور الوجودي صراع الحيوان الناطق بين الشعور الصامت وقصور اللغة عن نقل الإحساس المعيش "[٢].

ويَتَجَلَّى الصراع في جُلِّ قصائده التي تركز على قضية الانسياق في صراع دموي ، وقصيدته " نشيد ما "[٣] من صور الصراع الدَّاخلي الخفي تحت ثوب رمزي رومانسي في لوحة فنية مليئة بالأحداث والصور ، فهو يرمز بالحبيبة إلى الوطن ، في صورة ممزوجة بالمشاعر العاطفية التي تعجُّ بالقلق والتوتر والفراغ الخفي الذي يعتريه دَاخلياً ، فيقول :

- **عَسَلٌ شَفَاهُكِ ، وَاليَدَانْ**
- **كَأسَا خُمُور ...**
- **لِلآخَرِين ..**
- **الرّوحُ مَروحَةٌ ، وحرشُ السِّنْدِيانْ**
- **مشطٌ صَغِير**
- **لِلآخَرِين**
- **وحَرِيرُ صَدرِك ، والنَّدَى ، والأقْحُوانْ**
- **فرشٌ وَثِيرٌ**
- **لِلآخَرِين**
- **وَأَنَا عَلَى أَسْوَارِك السَّوداءِ سَاهِدْ**
- **عَطَشُ الرِّمَالِ أَنَا .... وَأَعصَابُ المَوَاقِدْ**
- **أيُّ طَاغِيَة وَمَارِدْ !**
- **سَأَحُبُّ شَهْدَكِ ..**

(٢) الشعر العربي المعاصر ، عز الدين إسماعيل ،صـ ٢٧٩.
(٣) الأعمال الكاملة الأولى ١٨/١ من ديوان " أوراق الزيتون " .

- **رغم أنَّ الشَّهدَ يُسكبُ فِي كُؤوس الآخَرِين**
- **يَا نَحْلَةً**
- **مَا قَبَّلْتُ إلَّا شَفَاهَ اليَاسَمِينْ !**

يصفُ الشاعر لنا من خلال الأداء الخَبَرِي الحِكَائِي لحظةً ، يبدو فيها صراعُه الدَّاخلي الخَيَالي السَّلبي (أَسوارُكِ السَّوداء – عَطَشُ الرِّمالِ – وأَعصابُ المَواقِدِ – طَاغيةٌ ومَاردٌ)، وعلى النقيض يبدو صراعُه الخَيالي الإيجابِي في (الصَّدرِ الحَرِيرِي – والنَّدى – الأُقحُوان – والشَّهْدُ) ، كل هذه الصور تتردد في وجدانه الداخلي ، لتُعَبِّرَ عن نفس مكلومة يَملأها الحزن والأسي على وطنه .

ومما يؤكد أنه صراع داخلي عدمُ وجود محبوبة في الأصل ، وإنما هو عبارة عن أفكار وجدانية تتصارع بداخله .

وهذا الصراع الداخلي الخيالي يشبهُ خيالَ الشعراء الرومانسيين ، وهذا يؤكد هجومه على القديم الكلاسيكي ، وهي صورة من الصراع الداخلي البعيد عن التعبير المباشر ، وهذا يؤكد انفعال عميق وصراع خفي في داخله .

ويتجلى هذا الصراع في قصيدة " أُغْنِيةٌ سَاذِجَةٌ عَنِ الصَّليبِ الأحْمَرِ "[1]، يَتمثلُ في صورة صَوْتَيْنِ ، صَوْتٌ يُعبِّرُ عن اليأس والحزن والألم ، وصَوْتٌ يُعَبِّرُ عَنِ الأملِ والتَّفاؤلِ والمُستقبل .

يَقُولُ الصَّوتُ الأولُ المُتمثلُ فِي صَوتِ الطِّفلِ الصَّغيرِ البَائِسِ الحَزينِ :

- **هَلْ لِكُلِّ النَّاسِ ، فِي كُلِّ مَكَان**

(١) الأعمال الكاملة الأولي ، ١/٢١٠–٢١٣ من ديوان " آخر الليل " .

- أَذْرُعٌ تطلع خُبزاً وأَمَاني
- وَنَشِيداً وَطَنِياً ؟
- فَلِماذا يا أَبِي نَأكُلُ غُصْنَ السَّنْدِيَانِ
- ونُغَنِّي ، خِلسةً ، شِعراً ، شَجِياً
- يَا أَبِي ، نَحنُ بِخَيرٍ وَأَمَان
- بَيْنَ أحْضَانِ الصَّلِيبِ الأَحْمَر
- يُصبحُ البَدرُ رَغِيفاً فِي عُيوني
- فَلماذا يَا أَبِي ، بِعْتَ زَغَارِيدِي وَدِينِي
- بِفُتَاتٍ وبِجُبنٍ أَصْفَر
- فِي جَوانِبِ الصَّليبِ الأحْمَر ؟
- يَا أَبِي ! هَلْ غَابةُ الزيتونِ تَحمِينا إذَا جاءَ المَطَر ؟
- وهَلْ الأشْجَارُ تُغْنِينا عَنِ النَّارِ ، وَهَلْ ضَوْءُ القَمَر
- سَيُذِيبُ الثَّلجَ ، أو يَحرِقُ أَشْبَاحَ اللَّيَالِي
- إنَّنِي أَسألُ مليونَ سُؤال
- وبِعَينيكَ أَرى صَمْتَ الحَجَر
- فَأَجِبْنِي يَا أَبِي ، أَنْتَ أَبِي
- أمْ تَرَانِي صِرْتُ ابْناً للصَّلِيبِ الأحْمَر ؟
- يَا أَبِي ! هَلْ تَنبتُ الأزهارُ فِي ظِلِّ الصَّليب ؟
- هَلْ يُغَنِي عَنْدَلِيبُ ؟
- فلمَاذا نَسَفُوا بَيْتِي الصَّغِيرَ ؟
- ولِمَاذَا ، يَا أَبِي ، تحلمُ بالشَّمس إذَا جَاءَ المَغِيب ؟
- وتُنَادِينِي ، تُنَادِينِي كَثِيراً .
- وَأَنَا أَحلُمُ بِالحَلْوَى وَحَبّاتِ الزّبِيبْ

- **فِي دَكَاكِينِ الصَّليبِ الأَحْمَر**
- **حَرَمُونِي مِنْ أَرَاجِيحِ النَّهار**[١]
- **عَجَنُوا بِالوَحلِ خُبْزِي ..... ورمُوشِي بالغُبَار**
- **أَخَذُوا مِنِّي حِصَانِي الخَشَبِيّ**
- **جَعَلُونِي أَحملُ الأثقَالَ مِنْ ظَهْرِ أَبِي**
- **جَعَلُونِي أَحملُ الليلةَ عَام**
- **آه مَنْ فَجَّرَنِي فِي لَحظةٍ جَدول نار ؟**
- **آه مَنْ يسلبُنِي طَبعَ الحِمَام**
- **تَحتَ أَعلامِ الصَّليبِ الأَحْمَر ؟**

ويغلبُ على صوت الطفل الحزين الأسلوبُ الإنشائي (هَلْ ، لِمَاذا ، مَنْ ؟، مليون سؤال)؛ ليصور مدى الحيرة والرغبة في النَّجاة ، ويصور مدى الحزن واليأس والمرارة والألم الذي يعيش فيه كَغَرِيْبٍ فِي وَطَنِه ، وكَمسجُونٍ فِي أرضِه ، ..... "فالاستفهام هو الملاذ الرئيسي الذي ينقذ القصيدة من الوقوع في شرنقة السكون ""[٢]، وهكذا عَبَّرَ الاستفهامُ الَّذي يَملأه التَّمنِّي عن رغبة هذا الطفل في النجاة من هذا الكابوس الذي يطبق على أنفاس صباه،(حَرَمُونِي مِنَ الأَرَاجِيح – عَجَنُوا خُبْزِي ، أَخَذُوا حِصَانِي الخَشَبِي)؛ ليظهر صوتُ الأمل الذي يَرُدُّ على الصَّوتِ الأوَّل[٣] ، فَيقولُ :

- **أَخَذُوا ، لا بَأسَ ، ظَلَّ الكوكبُ**

---

(١) فالصراع لا يقف عند حد السرد العادي ، بل يكون مسوغا ومشفوعا بفقرات توثيقية ، داخل القصيدة ، بوصفها أخباراً تؤثر في المتلقي ، وتؤثر في حياة هذا الأنا ، وهذه الـ (نحن) ، فيتحقق حينئذٍ هدفه الأساسي ، وهو التأثير ، والاستحواذ ، فضلاً عما يكسبه هذا الإفضاء من حيوية الأداء .

(٢) مجلة فصول ، بحث " خصوصية الرؤيا والتشكيل في شعر محمود درويش " ، صـ ١٤٤.

(٣) هذان الصوتان يؤكدان قدرة محمود درويش على صُنع المسرحية ، ولكن ربما لم تتح له الفرصة الكافية ، لذلك لم يظهر له أيُّ عملٍ مسرحيٍّ ، ففي هذه القصيدة يظهر الحس المسرحي والنبض الدرامي بقوة .

- **يَا صَبِيّ**
- **يَا زَهْرَةَ البُركَان ، يَا نَبْضَ يَدي**
- **إنَّنِي أُبصِرُ فِي عَينَيكَ مِيلادَ الغَدِ**
- **وَجَواداً غَاصَ فِي لَحْمِ أَبِي**
- **نَحنُ أَدْرَى بالشَّياطِينِ الَّتِي تَجعلُ مِن طِفْلٍ نَبِيّاً**
- **قُلْ مَعَ القَائِلِ : .... لَمْ أسألْكَ عَبَثاً هَيِّنَاً**
- **يَا إلَهِي ! أَعْطِنِي ظَهْراً قَوِيّاً ...!**
- **أَخَذُوا بَاباً .... لِيعُطُوكَ رِياحْ**
- **فَتَحُوا جَرْحاً لِيعطُوك صَباحْ**
- **هَدَمُوا بَيتاً لِكي نَبْنِي وَطَنْ**
- **حَسَنٌ هَذَا ..... حَسَن**
- **نَحْنُ أَدْرَى بالشَّياطِينِ الَّتِي تَجعلُ مِنْ طِفْلٍ نَبِيّاً**
- **قُلْ مَعَ القَائِلِ :..... لَمْ أَسألْكَ عَبَثاً هَيِّنَاً**
- **يَا إلهِي ! أَعْطِنِي ظَهْراً قَوِيّاً ....!**

ينتقلُ الأسلوبُ من الحِسِّ الإنشائي إلى الحس الخبري ليؤكد رغبةَ الصوت الثانية في الأمل والمستقبل والتفاؤل ، ليعكس الرغبةَ القوية في النصر ، فإذا أخذوا شيئاً صغيراً من صَبِيِّه (الصوت الأول) ليعطوا شيئاً كبيراً في المقابل .

هذان الصوتان المتحاوران يمثلان ذلك الصراع الذي يدور في نفس كل عربي مقيم في داخل الأرض المحتلة ، كما يظهر الصراع الخارجي في صورة صوتين : صوت التساؤل والحزن ... وصوت الأمل واليقين بالنصر.

ونجد هذا الصراع الثنائي بين نفس الشاعر/الراوي وبين قوة

البطش والطغيان في قصيدة " نشيد ما "[١] وهي ملحمة طويلة متصارعة بين صوتين : صوت التساؤل والحزن ، وصوت الأمل والتفاؤل ، ففي هذه القصيدة يُجرِي حواراً مع النبي محمد صلى الله عليه وسلم ، ومع المسيح عيسي عليه السلام ، ومع حبقوق أحد أنبياء اليهود كل هذه الشخصيات التي جاءت لتُغيِّر وتبدل وتظهر الحق كدعوة من الشاعر لِتُمَثِّلَ بهؤلاء الذين يمثلون الكفاح ومواجهة الألم والتَّمرُدِ كـ(أُولِي العَزْمِ من الأنبياء) ، أما صوت الشاعر فهو يمثل صوت كل إنسان حائر يائس عاش تحت سماء الأرض المحتلة يبحث عن درب من دروب الأمل والمستقبل .

يقول في مطلع هذه الملحمة الطويلة :

- **لأَجْمَلِ ضَفَّةٍ أَمْشِي**
- **فَلا تَحْزَنْ عَلَى قَدَمِي**
- **مِنَ الأَشْوَاكِ**
- **إنَّ خُطَايَ مِثْلُ الشَّمْسِ**
- **لَا تَقوى بِدُونِ دَمِي !**
- **لأجْلِ ضَفَّةٍ أَمْشِي**
- **فَلا تَحْزَنْ عَلَى قَلْبِي**
- **مِنَ القرصَان ..**

يصف لنا الشاعر في هذا المطلع شعوره الحزين ، ويعبر عن إحساسه اليائس ليكشف لنا مشاعر القلق التي تَعتريه وتعتري كلَّ شخص ضائعٍ يبحث عن ضفاف بلده ، ثم يقولُ مُمثِّلا صوتَ الأملِ

(١) الأعمال الكاملة الأولى ، ديوان " عاشق من فلسطين ١/١٥٦–١٦٨.

والتفاؤل:

- **سَنَصْنَعُ مِنْ مَشَانِقِنَا**
- **وَمِنْ صُلبانِ حَاضِرِنا ومَاضِينا**
- **سَلالِمَ لِلغَدِ المَوعُودِ**

ثُمَّ يتصارعُ الصوتُ الباكي الحزين مَعه فيقول:

- **ذَليلٌ أَنْتَ كَالإسْفلتْ**
- **ذَليلٌ أَنْتَ**
- **يَا مَنْ يَحْتَمِي بِستَارَةِ الضَّجَر**
- **غَبِيٌّ أَنْتَ ...كَالقَمَر**
- **ومَصْلوبٌ عَلَى حَجَر**
- **فَدَعْنِي أُكْمِلَ الإنْشَاد**

ثم ينتقل إلى صورة رامزة في " نشيد بنات طروادة " في هذه الملحمة الطويلة ليرمز بطروادة إلى كل مدينة مهزومة ، ووطن محتل ، وأرض مغتصبة ، فيقول :

- **وَدَاعاً يَا لَيَالِي الطُّهْرِ**
- **يَا أَسْوَارَ طُرْوَادَة**
- **خَرَجْنَا مِنْ مَخَابِئِنَا**
- **إلى أَعْرَاسِ غَازِينَا**
- **لِنرقُصَ فَوقَ مَوْتِ رِجالِ طُرْوَادَة**
- **سَبَايَا نَحْن ، نُعطِيهم بَكَارَتَنا**
- **وَمَا شَاؤُوا**
- **لأَنَّهُم أَشِدَّاءُ**
- **ونَرقُدُ فِي مَضَاجِعِ قَاتِلِي أَبْطَالِ طُرْوَادَة**

ويَخْفُتُ هذا الصوتُ الحزينُ الباكي ليرتفــعَ الصــوتُ الآخــرُ ، صوتُ التَّحررِ مِنَ القُيود فيقولُ :

- **بَلَى ، أَصْغَيْتُ للنَّغَمِ**
- **فَلا تُخْضَعْ لِجَنَازِ الرَّدَى**
- **قَيْثَارَكَ المَشْدُود ...**
- **مِنْ قَاعِ المُحِيْطِ لِجَبْهَةِ القِمَمِ !**

إِلَى أنْ قَالَ :

- **لِنَحْرِقَ رِيْشَةَ المَاضِي**
- **ونَعْزِفَ لَحْنَنَا الرَّائِد !**
- **وَمِنْ عَزْمِي**
- **وَمِنْ عَزْمِك**
- **وَمِنْ لَحْمِي**
- **وَمِنْ لَحْمِك**
- **نُعَبِّدَ شَارِعَ المُستقبلِ الصَّاعِد**

وتتواترُ الأصواتُ في القصيدة ، صوتٌ حزينٌ بــاكٍ ، وصــوتٌ متفائلٌ مؤمِّلٌ يتردد هذان الصوتان كثيراً في شعر درويش ليكشفا لنــا عن الصراع الذي يجوبُ في أعماقه ويدور في أعماق شعبه بين التفاؤل والتشاؤم ، بين اليأس والأمل ، بين الاستسلام والتحرر . ودائماً يرتفع في شعره صوت التفاؤل والنصر والثورة والتمرد ، ودائماً يَعزِفُ على قيثارتِه وجيتارتِه لحنَ الأمل في المستقبل ليرتفع صوت التحــرر مــن الطغيان والظلم .

نلحظ هذا الصراعَ الدَّامِي في معظم أعمالــه الكاملــة الأولــي كديوان(عاشق من فلسطين ١٩٦٦) وديوان (آخــر الليــل ١٩٦٧ م)

وديوان(العصافير تموت في الجليل ١٩٦٩م)... وغيرها ، ويَقِلُّ هذا الصراعُ ، ويظهرُ الجانبُ الغنائي بدلاً من الجانب الدِّرامي في أعماله الأخيرة" كديوان(سرير الغريبة)، وديوان(أرى ما أريد ١٩٩٠م)، وديوان(أحد عشر كوكبا ١٩٩٢م) " وغيرها .

في هذه الصور الفنية السابقة دفع لنا الشاعر بعوامل وأسباب الحدث ، وفي "القوى التي تتجمع في بداية الموقف القصصي في انتظار تحريكها على نحو ضروري إلى مرحلة تالية " [١]؛ لتدفع بالحدث نحو التطور ، لتظهر بؤرة الصراع في غضب هذا الشعب على هذا المستعمر الطاغي الظالم ، ليلعب الصراع دوراً حيوياً في تجسيد أبعاد رؤية الشاعر الفنية ، وجعلها ماثلة في ذهن المتلقي ووجدانه .

(٧) <u>المَوْضُوعِيَّةُ والحِيَادِيَّةُ في العَمَلِ القَصَصي عِندَ دَرويش</u> :

وَهِيَ لا تَعْنِي استخدَامَ ضَمَائرِ السَّردِ عَلَى لسانِ الشَّخصيةِ بَل تَتعدَّى ذَلك لِتُمَثِّلَ شَكْلَ السَّارِدِ الخَالِصِ الذي لا يتدخلُ في أحداثِ الحكاية ؛ فيكتفي بالرَّصدِ الخَارجي للأحداث كما تتجلى في صورتها المادية ، وهنا يمكننا أن نُميزَ بين ما يمكن تسميته بالمَبْنَى الحِكَائي والمَتنِ الحِكَائِي ؛ يقول توما شفسكي:" إننا نُسمي مَتناً حِكَائِيّاً : مَجموعُ الأحداث المُتصلةِ فيما بينها ، والتي يقعُ إخبارُنا بها خلال العمل ... وفِي مُقابِل المَتنِ الحِكَائِي ، يُوجدُ المَبنَى الحكائي الذي يتألَّفُ من نفس الأحداثِ ، بَيدَ أنَّه يُرَاعِي نِظامَ ظُهورِها فِي العَمل ، كَما يُراعي ما يتبعُها من معلومات تعيِّنُها لَنَا "[٢]، والحِيَادِيَّةُ تتمثَّلُ بصورةٍ أعمق في المَتن الحكائي دون التدخل بتعليق أو تفسير ليبقى فِعلُ الشاعر /السارد

(١) فن القصة القصيرة عند نجيب محفوظ ، حسن البنداري ، صـ ١٨٥ ، ط ٢ ، ١٩٨٧ م .
(٢) تحليل الخطاب الروائي(الزمن – السرد–التبئير) ، سعيد يقطين ، صـ ٢٩ ، المركز الثقافي العربي – بيروت – الحمراء ، ط٣، ١٩٩٧م .

مَحصوراً في النَّقلِ والتَّركيبِ لهذه الأحداث داخل نسق النص .

وهذا الشكلُ من العمل الفني لا يتكررُ كثيراً في أعمال الشعراء ؛ لأنَّ الشاعرَ غالياً ما يتدخلُ في العمل الفني مُفسراً أو مُحَلِّلاً أو مُعلِّقاً على الأحداث لتظهر قُوةُ عاطفته تجاه الأحداث ، ولكن في هذه الحيادية تبدو القصيدة من البداية سلسلة من المشاهد المَرْصُودَةِ بلا أي تعليق أو تدخل وتستمرُ هكذا حتَّى نهايتها وهذا مَا نَرَاه واضحاً في قَصيدتِه " رُوتِين[١] " فَمُنذُ البِدَايةِ حَاكِياً :

- **مُنْخَفَضٌ جَوِّيٌّ ، الرِّيَاحُ شَمَالِيَّةٌ غَرْبِيَّةٌ ، زَخَّاتٌ**
- **مِنْ مَطَرٍ ، البَحْرُ مُجَعَّدٌ رَمَادِيٌّ ، أَشْجَارُ السّرو**
- **عَالِيَةٌ ، وغُيُومُ الخَرِيفِ يُسْقِطُ اليومَ ثَلاثِينَ**
- **شَهِيداً شَمَالَيْ غَزَّة ، بَينَهُم امرأَتَانِ اشْتَرَكَتَا**
- **فِي مُظَاهَرَةٍ تُطَالِبُ بِحِصَّةِ النِّسَاءِ مِنَ الأَمَلِ.**

هذه البداية التي تستمر على مدار القصيدة ولا يتدخلُ فيها الشاعر بصوته الخاص ولا بضمير يُعبِّرُ عنه ، وهو ما يُحِيلُ إلى الوجود السلبي للشاعر / الراوي / السارد ، ذلك الذي يضطلعُ بِدَوْرٍ جَديدٍ ، هو " استبطانُ ذاته عن طريق اصطناع حركة سردية تُؤوَّلُ تَأويلاً خَاصّاً "[٢] ، وهو ما يسمح له بأن تكون تعليقاته في حدود الإشارة إلى انتقال الحدث من مشهد إلى آخر ، الذي يملأ به فجوات السرد ، بما يشبه المونتاج المشهدي ، وهو ما يظهر في القصيدة عبر جُملٍ اعتراضية ظاهرة أو خفية كأنها خارجة عن المتن الأصلي للحكاية ، يقول مُسترسِلاً :

(١) الأعمال الكاملة ، علي مولا ، ديوان (أثر الفراشة)، صـ ١٩٤٤ ، ١٩٥ .
(٢) البنية السردية في النص الشعري ، محمد زيدان ، صـ ١١٧.

- **السَّمَاءُ عَالِيَةٌ ، البَحْرُ هَادِئٌ ، أزرقٌ ، الرِّيَاحُ**
- **شَمَالِيةٌ ، الرُّؤيةُ صَافِيَةٌ ، لَكِن غُيومُ الخَرِيفِ**
- **– الاسمُ الرَّمْزِيُّ للقَتلِ – تَقضِي عَلَى أُسرَةٍ كَامِلَةٍ**
- **مُكَوَّنَةٍ مِن سَبْعِ عَشرَةَ حَيَاةٍ .. تَبْحَثُ الأخْبَارُ**
- **عَنْ أَسْمَائِهم تَحْتَ الأنْقَاضِ . مَا عَدَا ذَلِك**

ثم يظهرُ صوتُ السارد بصورة خافتةٍ لينتقلَ من مشهدٍ رَتِيبٍ إلى مَشهدٍ مُمَاثِلٍ ؛ فِي عِبَارتِه :

- **تَبْدُو الحَياةُ غَيرُ العَادِيَّةِ عَادِيَّةَ الوَتِيرَة.**

ففي هذا التعبير يصوِّرُ السَّاردُ الحركةَ الداخليةَ التي تَمــورُ فــي حَنَايا نفسِه وخَبَاياها ، ويكشف عن المفارقة التي تَضجُّ في أعماقه حول إحساسه بالحياة العادية وغير العادية بمقــاييس الطبيعــة لا بمقــاييس الطُّغيان ، فيقول مسترسلاً :

- **.... مَا عَدَا ذَلِك**
- **تَبْدُو الحَياةُ غَيرُ العَادِيَّةِ عَادِيَّةَ الوَتِيرَة**
- **مَا زَالَ الأفرادُ إذَا صَحوا أَحْيَاء** (١)
- **قَادِرِينَ عَلَى القَولِ : صَبَاحُ الخَيرِ ، ثُمَّ يَذهَبُونَ**
- **إلَى أَشْغَالِهم الرُّوتِينِيَّةِ : تَشْيِيعِ الشُّهَدَاء**
- **وَلا يَعرِفُونَ إنْ كَانُوا سَيَعُودُونَ سَالِمِينَ إلَى**
- **مَا تَبَقَّى مِنْ بُيوتٍ تُحَاصِرُها جِرَّافاتٌ ودَبَّاباتٌ وَأَشْجَارْ**
- **سَرْوٍ مَكْسُورَة .....**

فيشيرُ هذا الانتقالُ الحركي المعتمد على النَّصية بالإضافة إلى ما

(١) عبارة (– أحياء –) اعتراضية في النص أيضاً ؛ لأن لفظ (صحوا) يدل عليها ، كمــا أنهــا تعبر عن شعور السارد .

يقوم ها هنا بفعل الحافز السردي حيث يمكن ملاحظة الحَركة بين الفقرات ، وأثرها في أَكْتَفَةِ النَّصِّ ونشاطه بصورة كاملة ذهاباً وإياباً ، وخاصة مع الاقتصاد الشديد في التعبير البلاغي المجازي منه والرمزي، والاعتماد على المتن الحِكَائي في استمرارية الحَدَث عن طريق إحالة المشاهد إلى الفعل (كان) مُتضافراً مع الفعل المضارع في خبره (سيعودون) ، واستدعاء الماضي مع تَلَبُّسِه بالمضارعة ، هي طريقة الحَكَّائِينَ في صناعة استمرار الحركة التي سَتَتَخَلَّلُها وقفاتٌ استرجاعيةٌ، غير أن حركة القصيدة لا تتوقف ، وتظل مرصودة بهذا الحياد السردي حتى يقطعها الاستمرار الوصفي والاستدراكي الأخيران في نهايتها :

- **سَرْوٍ مَكْسُورَةٍ ، والحَيَاةُ مِنْ فَرْطِ**
- **لَامُبالاتِها ، لا تَرى إلَّا تَخطيطاً أوَّلِياً**
- **لأُمْنِيَةٍ عَصِيَّةٍ عَلى التَّدوينِ : المُسَاواة مَعَ**
- **بَنَاتِ أَوَى في الاستمتَاعِ بِكَهْفٍ آمِنٍ . لكنَّنَا**
- **مُطَالبونَ بِمُهِمَّةٍ صَعْبَةٍ : الوَسَاطة بَينَ الله**
- **والشَّيطانِ للتَّوصلِ إلى هُدْنَةٍ قَصيرةٍ ندفنُ**
- **خِلالَها شُهَدَاءَنَا!**

وهكذا يتماهى شعوره بالموضوع ، وتختلط الملامح والصفات في نهاية القصيدة ، لأن " الدراما لابد لها لكي تكتمل عناصرها من وسط مادي تتحرك فيه الوقائع المادية من ناحية ، والأشخاص المحسوسين من ناحية أخرى هي أهم مكونات ذلك الوسط المادي ، لذا نرى الشاعر

يعمد إلى التفصيلات المادية ليجسم بها مشاعره الوجدانية " [١].

غير أن محمود درويش يصل بهذا الحياد وهذه الموضوعية إلى درجة العرض الخاص ، خاصة عند استخدامه آلية الحوار المتواقت [٢]، وهو الاستخدام المؤكد لوعي الشاعر بفكرة كونه ساراداً راصداً محايداً لتتابع الأحداث المُتخيل وقوعها ، وعدم تدخله فيها بأية صورة كانت ، سوى الاختيار والترتيب مع الإيحاء بالحفاظ على الحدث، كما حدث في قول المُسافرِ للمُسافرِ في قصيدة" نسر على ارتفاع منخفض"[٣]

- **كَمْ تَبَقَّى مِنْ طَرِيقِك ؟**
- **كُلّهُ**
- **فَاذْهَبْ إذاً ، واذَهَبْ**
- **كَأنَّك قد وصلتَ .... ولَمْ تَصِلْ**
- **لَوْلَا الجِهَاتُ ، لَكانَ قَلبِي هُدْهُداً**
- **لَوْ كَانَ قَلبُكَ هُدهُداً لَتبعتُهُ**
- **مَنْ أنْتَ ؟ مَا اسْمُك ؟**
- **لَا اسمَ لِي فِي رِحْلَتِي**
- **نَعّمْ ، فِي قِمَّتي جَبَلَيْنِ بَينهُما**
- **صَدَىً عَالٍ وهَاوِيَةٌ ... أَرَاكَ**
- **وكَيفَ نَقفِزُ فَوْقَ هَاوِيَةٍ**

(١) ينظر : مجلة فصول ، بحث بعنوان " مسرح عمر "، صـ ٤٨ العدد الأول ، سنة ١٩٨٤م .
(٢) الحوار المتواقت : هو ذلك الحوار الذي يرصده السارد من دون أي تدخل بالإشارة أو الوصف أو حتى بالجملة الفعلية (قال) ، وهو الحوار الذي يظهر في النص مسبوقاً بالشرطة الدالة على بدء الجملة الحوارية . ينظر في ذلك : الزمن النوعي وإشكاليات النوع السردي ، هيثم الحاج على ، صـ ١٦٧ ، دار الانتشار العربي– بيروت ط ١ ، ٢٠٠٨م .
(٣) الأعمال الكاملة ، علي مولا ، ديوان " أثر الفراشة " صـ ١٥٧ .

- **وَلَسْنَا طَائِرَيْنِ ؟**
- **إذَنْ ، نُغَنِي :**
- **مَنْ يَرَانا لَا نَرَاه**
- **ومَنْ نَرَاهُ لَا يَرَانا**
- **ثُمَّ مَاذَا ؟**
- **لَا نُغَنِّى**
- **ثُمَّ مَاذَا ؟**
- **ثُمَّ تَسأَلُنِي وأَسْأَلُ :**
- **كَمْ تَبَقَّى فِي طَرِيقِك**
- **كُلُّهُ**
- **هَلْ كُلُّهُ يَكفِي لِكَي يَصِلَ المُسافِرُ ؟**
- **لَا ، وَلَكِنِّي أَرَى نَسْراً خُرَافِياً**
- **يُحَلِّقُ فَوْقَنَا .... وَعَلى ارتِفَاعٍ مُنْخَفِض !**

إنَّه الحوارُ الذي يمثل " التلاقي بين مُدَّةِ القراءة (زَمَنِ السرد) والمُدَّةِ التي استغرقها الحوارُ (زَمَن الحَدَثِ)"[١] وهو يمتد ليمثل أجزاء القصيدة ، ويعتمد على التجسيد والتشخيص (نَسْراً خُرَافياً – قَلبِي هُدهُداً) مِمَّا يجعلُ المُفارقةَ بِالتَّوازِي بين الأجزاء الأولى التي يتم فيها سرد الأحداث المشيرة إلى الدلائل نفسها بالنسبة إلى البطل الذي يظهر كـ(المُعَلِّمِ) الذي يُبْدِئ الحوارَ وبين المُسافرِ الثَّاني ، تَوَازُناً بنائياً له دلالته المُوحيةُ على مدار النص ، تلك المفارقة التي يتم التركيز عليها في المقطع الأول والأخير من القصيدة وبالآلية المحايدة ذاتها الداخلة

(١) بناء الزمن في الرواية المعاصرة ، مراد عبد الرحمن مبروك ، صـ ٩ ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، دراسات أدبية – القاهرة ، ١٩٩٨م .

إلى حيز جديد عبر شقين للمفارقة ، حيث يظهر الأول في صورة المُعَلِّمِ الذي يُلَقِّنُ تلميذَه وهو الثاني لتظهر السُّخريةُ المُغَلَّفَةُ بِالأسَى في قوله (كَأَنَّكَ قَدْ وَصَلْتَ .... وَلَمْ تَصِلْ) ، وهي سخرية لا تعتمد على حُكمٍ بقدر ما تعتمد على اختيار المتجاورات المُناسبة ، لكي تظهر الحبكةُ في نهاية القصيدة (هَلْ كُلُّهُ يَكْفِي ..... على ارتِفَاعٍ مُنخَفِضٍ)؛ لتكون هذه الحبكةُ البسيطةُ هي الأساس الذي يعبر به السارد الراصد عن شعوره ووجدانه ، ولتكون هذه القصيدة وسيلةً لسد الفجوة بين المعرفة في زمن التساؤل وبين الرحيل إلى ما لا نهاية ، لتمنحنا القصيدة إجابات لأسئلةٍ تتفجَّرُ حولَ معنى التساؤل ، وعن دلالات الارتفاع والانخفاض ، والذهاب والوصول ، لتبدأ القصيدة باستفهام زمني أو مكاني (كم تَبَقَّى مِن طريقِك ؟) وتنتهي به ، على طريقة الـ(فلاش باك) المحتوية على الحَبكة .

من هنا يبدأ استخدامُ شكل السارد المحايد المُمَثِّلِ للمَوضُوعية الحيادية ،وهي تَقنِيةً سرديةً تم توظيفها شعراً داخل نص محمود درويش، استطاع عن طريقها استغلال أدوات السرد في بناء شكل للقصيدة يعتمد على صورة الحكاية الخالصة بما يوحي بوقوفه مع المتلقي في جانب واحد لتأمل تجاور الأحداث – وليس المفردات فحسب– مما يُسهم في قوة الهدف والغاية التي يقوم ببثِّها عبر نصه الشعري .

الخاتمة

أَوَّلُ ما يمكنُ الكشفُ عنه في أعمال درويش أن القصةَ فيها مادةٌ مُدمجةٌ ، لا تُرَى فيها مُقدِّمَةٌ ولا عُقدةٌ ظَاهرةٌ ، ولا خاتمةٌ تـدلُ علـى النهاية المطلقة ، كما في القصة النثرية التقليدية ، بل أحـداثٌ متعاقبـةٌ متصلةٌ ، وليدة نظرة ذاتية من الشاعر مع وجود العناصـر والتقنيـات الدرامية فيها بصورة تتضافر فيما بينها .

كما يتمثل البناء الدرامي في شعر درويش في عناصر دراميـة متنوعة في قصيدته من فكرة الحدث ، والصراع ، والزمان والمكان ، والشخوص ، والحيادية...إلخ ، غير أن هذه البنية كانـت تتصـدع – أحياناً – عندما يتدخل بصورة مباشرة في حَرَكِيَّةِ القصيدة .

تكشف لنا هذه التقنيات الدرامية عند درويـش عـن أنَّ البنيـة القصصية عنده تجعلنا إزاء عالم مترابط ، تَتَابَعَتْ جزيئاتُه فـي نسـق زَمَنِيٍّ دَالٍّ ، وهو الزمن الواقعي للأحداث ، فلكل قصة أحداث أصـيلة تشكل لوحة كبيرة من الواقع المثقل بكل ألوان الظلم والقهر والاضطهاد والعنف في شعب مكلوم مغتصب ، فهي لا تعني فقط حبكة أو صـراع أو شخوص .... إلخ بل تشمل تضافر كل ما سبق لتوحي بنسق فكري ومنظور معين لديه .

يظهر السرد في أعمال درويش عن طريق السـارد الـذي هـو المؤلف الحقيقي /الشاعر ، بمعني أن هناك تطابقاً بين السارد والمؤلف الحقيقي ، فيظهر ملتحماً بالحكاية يتضمن وظيفتين في آن واحد ، فهـو رَاوٍ ومُشاركٌ في الأحداث .

وهذا النوع كثير في أعماله ، وقد يأتي سَارِداً / رَاوِيـاً، غيـرَ ملتحم يحتفظ بوظيفة الحَكْيِ والرواية دون اشتراكه في أحداث القصة ،

كما في قصيدة " نسر على ارتفاع منخفض " ، أو سارداً بطلاً يظهر ملتحماً بالحدث كما في قصيدة " في بيت أمي " وقصيدة " رسالة من المنفي " ، أو سارداً شاهداً ، وهو الذي يَرْوِي الأحداث ، ليس بوصفه مشاركاً بل مشاهداً كما في قصيدة " أزهار الدم " ، التي تحوي ملحمة دموية شهدتها مدينةُ كفر قاسم ، فيتأطر – في كل نوع سبق – بسمات معينة ووظائف توجه الحدث وتطبعه بطابع خاص ، ثم تربط بين الشخوص وأبعادها في تأويلات متعددة وانفاس متباينة تصبُّ في شرايين الواقع العياني بكثافة تزاوج بين الغموض الرمزي والوضوح ، فيجعل من الحدث عنصرا دلالياً يتراص جوار العناصر والمكونات الأخرى.

وهذه الرُّؤَى المتباينة تحفل بها أعمالُ درويش الدرامية ، مما يؤكد أن درامية قصيدة درويش تقوم في الأساس على تقنيات متكاملة الأجزاء ، ليُسهم بأعماله في بناء العالم الشعري الدرامي السردي الحديث ، وربما يمكننا أن نعدَّ هذه السمة من أهم مميزات هذا الاستخدام في شعره ، حيث الاتكاء على الحكاية والدراما لخدمة الخطاب الشعري لديه خاصة وليخدم القصة الشعرية الحديثة عامة ، وهذا ما حاولتْ هذه الدراسةُ إيضاحَه عبر عرض استخدامه لمختلف التقنيات البنائية الدرامية في قصائده ، مما يؤكد أن درويش خطا خطوة مهمة باتجاه نقل القصيدة عبر توظيفه الملامح الدرامية ، ومحاولته مسرحة القصيدة باحتشاده الشخوص المتصارعة ، ونمو الأحداث ، وتصويرها لا تقريرها ، تاركاً للمتلقي فرصة التقاط الأثر والإيحاء .

تم بحمد الله تعالى

والله من وراء القصد .

ثبت المصادر والمراجع

١- الأدب وفنونه، عز الدين إسماعيل ، دار الفكر العربي ، طبعه سنة ١٩٤٦م.

٢- بلاغة الخطاب وعلم النص ، صلاح فضل ، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب سلسلة عالم المعرفة (رقم ١٦٤) الكويت، أغسطس ١٩٩٢م .

٣- بناء الزمن في الرواية المعاصرة ، مراد عبد الرحمن مبروك ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، دراسات أدبية – القاهرة ، ١٩٩٨م .

٤- البنية السردية في النص الشعري ، محمد زيدان ، الهيئة العامة لقصور الثقافة بالقاهرة – (سلسلة كتابات نقدية ١٤٩) ، ط١ ، أغسطس ٢٠٠٤م .

٥- تحليل الخطاب الروائي (الزمن – السرد– التبئير)، سعيد يقطين ، المركز الثقافي العربي – بيروت – الحمراء ، ط٣، ١٩٩٧م .

٦- تيار الوعي في الرواية الحديثة ، روبرت همفري ، تحقيق / محمود الربيعي ، دار غريب ، تاريخ النشر ٢٠٠٠م.

٧- الدائرة والخروج " دراسة في شعر البردوني " ، محمد محمود رحومة ، مكتبة الشباب – مصر سنة ١٩٩٣م .

٨- دراسات في نقد الشعر ، إلياس خوري ، ط ١ ، دار ابن رشد ، ١٩٧٩م .

٩- درامية الشعر ، عبد الواحد لؤلؤة ، مجلة الأقلام ، العدد الرابع ، تموز ، ١٩٩٩ م.

١٠-ديوان أبي تمام بشرح الخطيب التبريزي ، تحقيق/ محمد عبده عزام ، ط٤ ، دار المعارف.
١١-الزمن النوعي وإشكاليات النوع السردي ، هيثم الحاج على ، دار الانتشار العربي– بيروت ط ١ ، ٢٠٠٨م .
١٢-الشعر العربي المعاصر " قضاياه وظواهره الفنية والموضوعية "، عز الدين إسماعيل ، دار الثقافة– بيروت ١٩٦٦م.
١٣-شعرية دوستو يفسكي ، ميخائيل باختين ، ترجمة / جميل نصيف التكريتي ، مراجعة : حياة شرارة ، سلسلة المعرفة الأدبية ، دار توبقال للنشر ، الدار البيضاء ، ١٩٨٦ م.
١٤-الصورة الأدبية ، مصطفي ناصف ، بيروت ، ط٣ ، ١٩٨٣م .
١٥-طرائق تحليل السرد الأدبي ، تأليف/ رولان بارت وآخرون ، وترجمة / جمع من المترجمين ، منشورات اتحاد كتاب المغرب ، سلسلة ملفات ، ط١ ، الرباط، ١٩٩٢م. مقال (حدود السرد) تأليف / جيرار جينيت ، ترجمة / بنعيسى بوحمالة .ومقال (مقولات السرد الأدبي)، تأليف/ تزفيطان تودوروف ، تحقيق / الحسين سحبان ، وفؤاد صفا .
١٦-عن بناء القصيدة العربية الحديثة ، علي عشري زايد ، دار الفصحي ،ط١ القاهرة ، ١٩٧٨م .
١٧-علم اللغة والدراسات الأدبية ، دراسة الأسلوب ، برند شبلنر ، ترجمة / محمود جاد الرب ، الدار الفنية للنشر والتوزيع – الرياض ، ط١ ، سنة ١٩٨٧م .
١٨-فن القص بين النظرية والتطبيق ، نبيلة إبراهيم ، مكتبة غريب ، بدون تاريخ.

١٩- فن القصة القصيرة عند نجيب محفوظ ، حسن البنداري ، ط ٢ ، ١٩٨٧ م .
٢٠- القصة في الشعر العربي ، ثروت أباظة ، مطبوعات مكتبة مصر – القاهرة ، بدون تاريخ .
٢١- مجلة فصول ، بحث بعنوان " خصوصية الرؤيا والتشكيل في شعر محمود درويش" ، محمد صالح الشنطي ، مج ٧، ع ١، ٢، أكتوبر ١٩٨٦ /مارس١٩٨٧م، وبحث بعنوان " مسرح عمر " النص دراسة أسلوبية ، فاتن مصطفي ، ع٤، ١٩٩٠م . وبحث بعنوان " ملامح التجسيد الفني لظاهرة الحرية في شعر محمود درويش " أحمد درويش ، مج ١١ ، ع ١ ، ط٢ ، سنة ١٩٩٢.
٢٢- الموسوعة الحرة "ويكيبيديا NET"
٢٣- نظرية السرد من وجهة النظر إلي التبئير، جيرار جينيت وآخرون، تحقيق / ناجي مصطفي، منشورات الحوار الأكاديمي والجامعي – الجزائر ، ط ١ ، ١٩٨٩م.