

كلية الآداب واللغات  
قسم اللغة والأدب العربي  
الرقم التسلسلي :  
رقم التسجيل : DL/10/12

أطروحة مقدمة لنيل شهادة دكتوراه علوم في الأدب العربي  
تخصص: أدب عربي

من أسرار الشعرية الدرويشية وسيكولوجية  
الصورة الشعرية في الديوان الأخير  
(لا أريد لهذي القصيدة أن تنتهي)

إعداد الطالبة:

أم السعد فضيلي

تاريخ المناقشة: 2017/05 /11

أمام لجنة المناقشة المكونة من السادة:

رئيسا	جامعة المسيلة	أستاذ محاضر أ	د. ناصر بركة
مشرفا ومقررا	جامعة المسيلة	أستاذ التعليم العالي	أ.د. جمال مجناح
ممتحنة	جامعة المسيلة	أستاذ محاضر أ	د. سعدية بن ستيتي
ممتحنا	جامعة بسكرة	أستاذ محاضر أ	د. سليم بنقفة
ممتحنة	جامعة البويرة	أستاذ محاضر أ	د. كهينة دحمون
ممتحنة	جامعة البويرة	أستاذ محاضر أ	د. فيروز رشام

السنة الجامعية: 2016-2017

بِسْمِ اللّٰهِ الرَّحْمٰنِ الرَّحِیْمِ

## شكر و عرفان:

- للزوج الكريم سندي دائما.
  - للأستاذ المشرف : جمال مجناح أقول شكرا فأنت الذي أشرفت على البحث وتلقفته بحماس مما اعطاه دفعة معنوية طيبة بعد خور أصابني، وكنت مثالا للجود و رحابة الصدر.
  - و هؤلاء الرجال عندهم علي حق الشكر والعرفان لأنهم كانوا آباء روحيين لي في مسيرتي العلمية والعملية:
  - معلمي الاول الذي لم أعرف العربية الا على يديه :أحمد خوجة.
  - أستاذاي : عبد الرحمن دحماني.
  - أستاذاي : محمد بن صالح.
  - أستاذاي : محمد زهار.
  - أستاذاي : سليمان بوراس.
- أرفع لكم أي التقدير والاحترام، ولا تكفيكم كلمة (شكرا) على دعمكم واحاطتي بالنصح طيلة مسيرتي، راجية لكم موفور الصحة والعافية ودمتم في خدمة البحث والعلم.
- كما لا يفوتني شكر لجنة المناقشة الموقرة على تجشمهم عناء قراءة الاطروحة وتصويب هئاتها وإثرائها بالملاحظات.

مَقْدَمَةٌ

تعنى الشعرية بما يجعل الأدب أدبا، وهي لا تتحقق إلا بالفعل في اللغة، وإجبارها على التشكيل وفق متطلبات الحدث الشعري، وذلك لأن القول الشعري كلام مؤلف مخيال، وبالتالي فالشعرية كامنة في الصياغة، متولدة عن كينيات إخراج القول، وهي بحث في أسرار الإبداع الشعري، واستنباط قوانينه وشروطه.

واللغة هنا لا تبتكر الشيء وحده، وإنما تبتكر ذاتها فيما تبتكره، والشعر هو حيث الكلمة تتجاوز نفسها مفلته من حدود حروفها، وحيث الشيء يأخذ صورة جديدة، ومعنى آخر، فالشعر الجديد فن يجعل اللغة تقول ما لم تعتد أن تقوله، وفي هذا يبدو الشعر الجديد نوعا من السحر؛ لأنه يجعل ما يفلت من الإدراك المباشر مدركا . وتأكد الشعرية في وعي تام بأن الخطاب الشعري يبني جوهريا على جملة من الخاصيات، بما يتمكن من كسر المساحة التي يتحرك في رحابها الخطاب العادي، وبالاستناد إليها يرتقي أيضا إلى ذرى تعبيرية جمالية قوامها خرق العادة والاعتقاد من النمطية التي تدير الخطاب العادي.

فالشعرية تلحق بالكلام، تتلبس به فيشرع في الارتقاء إلى ذرى جمالية وتعبيرية ما كان ليطلها، وهي بهذا سمة مميزة للخطاب الأدبي ككل شعرا/ نثرا كونها تتولد عن العلاقات المتشعبة التي تنشأ بين مكونات الخطاب وهي مشروطة في جانب مهم منها بمدى نجاح المزاجية التي تحصل بين الإبداع واللغة، وما يتولد عنها من تناغم هذا التناغم في حدة توتره، وكسره للمعتاد والمتوقع، ودخوله دائرة الغرابة والتجاوز، وخلخلة المعايير الثابتة وتخطيه لنمطية الخطاب العادي، فحين تتلبس الشعرية بالكلام تتحول إلى طاقة كامنة فيه، تحوله من مجرد خطاب عادي إلى خطاب فني فاتن وساحر، فالنثر الفني في أشد لحظاته تألقا وشعرية يكاد يتحول إلى شعر.

وأكثر الشعراء ماثرا لسؤال الشعرية في العصر المعاصر هو الشاعر الفلسطيني (محمود درويش)، فبقدر ما تناولته الاقلام والافهام والقراءات والدراسات، فانه مازال سؤالا قائما من اسئلة الشعرية، واللاحاح للاشتغال على شعره المليء بالأسرار والتميز، فقد نحا بعيدا بلغته وابقاعه وانزياحاته وخرق المؤلف فتميز، وأثار الفضول، خاصة في ديوانه الأخير (لا اريد لهذي القصيدة أن تنتهي)، وهو آخر منجز شعري له، إذ تخطى كل نمطية في تشكيل الشعر وصناعته، وهو صالح للتفتيش عن مكونات الشعرية والكشف عن أسرارها فيه قدر المستطاع لثرائه بما.

وهو ما جعلني أستوحي موضوع هذا البحث وأسمه ب " من أسرار الشعرية الدرويشية و سيكولوجية الصورة الشعرية في الديوان الأخير(لا اريد لهذي القصيدة أن تنتهي)"، والذي وضعت فصوله لنفسها هدفا وهو محاولة إيجاد أسرار الشعرية في الديوان الأخير لمحمود درويش، تلك التي جعلت شعره يتميز وملاحه الفنية والابداعية تنبجس جليلة فيه، وعلى رأسها البنية الايقاعية التي ما تفتأ تشي بجانب الشعرية فيها بكل خبايا الصناعة فيها، وما دامت الصورة الشعرية أهم محرك للشعرية عند الشعراء حديثا، فكان الأوجب تخصيص جانب هام من البحث حولها، ولأن للجانب النفسي سطوة على الصور الشعرية وإضافة حفية لصنع شعريتها فإنه يفتح

في البحث اضافة أخرى لتلك الشعرية، واكتشافا للخيط الشعوري الذي يتوازى مع الشعرية ويكمل أسرارها، اذ لم تكتمل صورته الا بإخراجها للجانب السيكولوجي، متهينة في هيئات ثيمية .

فيهفو البحث الى الكشف عن الشعرية في ديوان محمود درويش، والوقوف مطولا على المكونين: الايقاعي و الانزياحي الأبرز وهو الصورة الشعرية في تشكيلها السيكولوجي.

فكان فضول البحث في عالم محمود درويش الشعري ذاك هو الدافع العام لتبني هذا البحث والالحاح عليه، ما ان وضعت الرحال من رحلة ممتعة وان كانت في بعض محطاتها شاقة مستعصية الا وقد استبد بي الولع من جديد الى رحلة جديدة لا تغادر هذا الشاعر وعلمه الشعري في ديوانه(لا اريد لهذه القصيدة ان تنتهي) وقد أخذ الموت درويش دون ان يضبط آخر تفاصيله، وقد تزامت أفكار كثيرة تتسابق أحيانا وتتشوش أحيانا، وأسئلة ملحة ترمي بي كلها الى الاجار في عالم درويش الشعري، ماهي مكونات هذه الشعرية ما المميز فيك يا درويش؟ فقد كان اللقاء مع محمود درويش في كثير من المحطات البحثية، غير ان اللقاء مع ديوانه الأخير كان أكثر جذبا واستهواء، وذلك لجدة البحث فيه من جانب، ولثرائه بالشعرية من جهة أخرى، اضافة الى أن الوقوف على سيكولوجية الصورة الشعرية في هذا الديوان حديث التناول، وإن تعددت الدراسات حول الصورة الشعرية فإنها حول الديوان وبإجراءات التفسير النفسي قليلة.

وامام اغراء الديوان استوقفتني اسئلة كثيرة أهمها : وما الذي تفتش عنه الشعرية في الشعر بالخصوص؟، ما هي ادوات درويش في صنع شعرية في الديوان؟، و هل للعناوين سر لإضفاء الشعرية؟، وهل لها اثر لصناعة التميز؟، وكيف جاء البناء الايقاعي عروضيا، هل فيه تجديد وإضافات ومغامرات في صناعته؟ أم انه عادي الملامح؟ وماذا عن الايقاع غير عروضي في الديوان؟، هل يتحرك في الحفاء لخدمة الشعرية، أم انه باهت لا صدق له، وكيف كانت إضافات الايقاع الشعرية في الديوان ككل؟. أما السؤال الأخير فهو: ما هو المكنون السيكولوجي للصور الشعرية في الديوان، وهل يمكن الوقوف عليه؟، فصناعة الصورة الشعرية بلغة درويشية لا بد أن يحمل هيئة نفسية، لا بد من كشف شعرية أيضا، فهل هي متداخلة أم أنها مفصولة على جسد الديوان الأخير.

وللإجابة عن هذه الاشكالات استعنت بإجراءات المنهج الوصفي في تتبع تفاصيل الشعرية تلك في ديوان درويش، وتوسلت بمعطيات النقد النفسي ل(شارل مورون) في الفصل الأخير لملامسة سيكولوجية الشاعر في صورته الشعرية مع وصفها كونها مكون شعري من أهم مكونات الشعرية.

ويدور البحث في فلك فصول ثلاثة يسبقها مدخل : تم فيه ثبت مصطلحات البحث ومفاتيح وأهمها على الاطلاق مصطلح الشعرية، اذ عرف مصطلح الشعرية جدلا واسعا لضبط مفهومه.

ويدور الفصل الأول حول شعرية العناوين: فللعنوان أهمية بالغة ووظيفة شكلية ودلالية وشعرية تعد مدخلا لنص كبير يتصدره أو يتوجّه. والعنوان هو الذي يسمي القصيدة ويعينها ويخلق أجواءها النصية. وقد بدأت العناوين الشعرية تمتلك قابلية اعتمادها مؤشرا دالا يحيل على مفهوم الشعرية. ويقوم بدور فاعل في تجسيد شعرية القصيدة وتكثيفها أو الإحالة إليه لهذا كان الوقوف على عناوين القصائد المتنوعة واحدة واحدة واستشفاف شعريتها، منذ عنوان الديوان، الى العناوين الكبرى للمجموعات الثلاث فيه، الى العناوين الصغيرة للقصائد المضمنة تحت العناوين الكبرى.

أما الفصل الثاني فيدور حول سر شعرية الإيقاع: وهو من أبرز أركان الشعرية في الشعر خاصة، ويدخل في نسيج كل وحدة (سطر)، ويدخل في بناء الوحدة الكلي (المقطع والقصيدة) نحوا وصرفا ودلالة، ويقوم الإيقاع على الفاعلية التي تعني الحركة لتخرج السكون الدائم والموت من دائرتها، لتحصل الحيوية التي تبعث في المتلقي النشاط والإحساس بالفرح والانفعال، كما أن الإيقاع تنظيم لأصوات اللغة بحيث تتوالى في نمط زمني محدد، ومن أهم مظاهر الإيقاع التي درست في هذا الفصل: الإيقاع العروضي الخارجي الذي تنوع كثيرا إذ تشكلت الايقاعات والاوزان الخارجية مهندسة عالية على صفحة الديوان، فتم التطرق لكل قصيدة ووزنها والتفعيلات السائدة فيها، كما أفرد مبحث لشعرية الايقاع بالتدوير، إذ أن التدوير يخلص الايقاع من حدته، وينتج التدوير عن التدفق والتنامي المتلاحق اثناء الكتابة الشعرية، وإلحاق الفكرة الحاحا متصلا لا يفيد السطر والسطران، ولا ريب في ان توتر الشاعر وتحفز مشاعره سبب في اتصال سطور القصيدة، ويحدث تآلفا وانسجاما بين اعضائه فتغدو كلا متكاملًا، لهذا تم الوقوف على هذه التقنية لدى درويش وطرائق استخدامها، أما المكون الآخر والذي يحمل الشعرية في الايقاع فهو مكون القافية تلك النهاية التي تتوقف عندها الدفعة الموسيقية الجزئية في السطر الشعري، و النهاية الوحيدة التي ترتاح اليها النفس في ذلك الموضع، وهي عبارة عن صوت يمكن انتهاء الدفقة الانفعالية عنده والانتقال إلى دفقة جديدة، وهي أنسب وقفه موسيقية يستدعيها السياق المعنوي والموسيقى، لهذا تم الوقوف على هذا المكون الشعري لمعرفة أسرار استخدام الشاعر للقافية وما أضفته من شعرية على الديوان، ثم الوقوف على الايقاع غير العروضي الداخلي، الذي ينقل الى المتلقي ذي الحساسية المرهفة الشعور بوجود حركة داخلية حيوية متنامية، تضفي خصائص معينة على العناصر الشعرية، فكان الوقوف فيه على أسرار التكرار بأنواعه، وما يضيفه من شعرية، والوقوف على الطباق والجناس والمقابلة والتوازي في القصائد وما تحركه من موسيقى خفية وتثيره من انفعال لدى المتلقي، وسر حركة الصوت الأبرز في بعض الاسطر من القصائد، مركزة على استشفاف شعريتها جميعا في الديوان.

أما الفصل الثالث الأخير فتم الوقوف فيه على اللغة الشعرية، فلطالما كان سر الشعر في لغته، ولا تكون الصورة الشعرية إلا بممارسة التمرد على اللغة العادية وخرق قوانينها بالفرار الى وظيفتها الشعرية، وشكل الجانب السيكولوجي للصور الشعرية في الديوان تحريجا لشعريتها بطرق مبدعة مختلفة، ماثوثة في الصور المهيمنة بجوها النفسي على القصائد مكونة هالة ثيمية عليه، مثل: ثيمة الحب، إذ تدفق الحب في جنبات الديوان كمعنى عميق في ذات درويش، يورده كما تشاء اللحظة الشعرية، و تبرز ثيمة الموت، إذ فلسف درويش الموت كثيرا وأدرجه في الديوان بشكل مهيمن، وثيمة الحزن والتذكر والتناسي، فقد امتلأت صورته بالحزن الذي يدفعه بالتذكر والتناسي فانعكس على تصويره واصبح أبرز من الانفعالات الاخرى، أما ثيمة الحلم فقد طفحت صورته بالمعنى الإدهاشي للحلم وتناوله بالتصوير الشعري بشكل ظاهر، كما انتشرت ثيمة الغربة على جسد الديوان، فقد عاش درويش غريبا منفيا فكان معنى نفسيا مؤثرا مما انعكس على صورته الشعرية وهيمن عليها.

وتم التطرق للصور اللونية الواردة في الديوان كونها بنية أساسية مهمة في تشكيل القصيدة الشعرية، وركيزة هامة تقوم عليها الصورة الشعرية بكل جوانبها، من الشكل الى المضمون، فاللون يحمل قدرا كبيرا من العناصر الجمالية، واضاءات دالة تعطي ابعادا فنية في العمل الادبي، ويشمل البعد الانفعالي العاطفي الذي يمكن ان يكون مرتبطا بشكل جذري مع دلالات اللون المختزنة في الذاكرة على وجه الخصوص ومكوناتها السيكولوجية .

أما الدوافع التي جعلتني أقصر هذا البحث كدراسة تطبيقية على ثلاثة عناصر حصريا في الديوان، هي: العنوان والإيقاع والصورة الشعرية، فتعود إلى أن مناحي التطبيق واسعة وكثيرة ومختلفة، لكنني آثرت أن أتوقف عند ثلاثة منها لأبين وجوه النظر التطبيقي للشعرية وليس متابعتها كاملة، لما في ذلك من توسع قد لا تحتمله رسالة جامعية، دون أن أقصد إلى إهمال بقية العناصر أو تقليل قيمتها أو نفيها خارج الشعرية، ولكن المجال لا يتسع لعناصر الشعرية التطبيقية كلها، فأثرت أن أتوقف على عتبة العنوان وعلى المستوى الإيقاعي بنوعيه ودوره، ثم على مكونات الصورة الشعرية السيكولوجية المتنوعة.

ولمقاربة هذه التساؤلات اقتضى البحث الاطلاع على كم من الكتب والرسائل والأطاريح والمجلات. أهمها: كتاب (في الشعرية) لكamal ابو ديب، وكتاب (التفسير النفسي للأدب) لعز الدين اسماعيل، وكتاب (الاسس النفسية للأدب) لمصطفى سويف، وكتاب المختلف الحقيقي شهادات حول محمود درويش . ومن أهم ما أعاق البحث هو أنه على كثرة تناول موضوع الشعرية وموضوع الصورة الشعرية إلا أن البحث عنها كأسرار في ديوان (لا اريد لهذي القصيدة ان تنتهي) لمحمود درويش جديد التناول، ومن الصعب ان تمسك ديوانا لدرويش وتبحث عن أسرار شعريته ستسقط في بحر وستعرف انك جازفت بالمغامرة في أرجائه

ولا تشفع لك الا علاقتك به وحبك له وتحديك الشامخ في سبيل التقرب منه أمام غموض التصوير وعلو الشعرية فيه.

وتبقى أسرار الشعرية كثيرة ودقيقة، وأرجو أن يكون هذا البحث فاتحة لبحوث أوسع وأعمق في هذا المجال، وأن يجد القبول لدى أعضاء لجنة المناقشة الموقرة التي أشكر لها تجشم عناء الاطلاع على البحث وتصويب هناته وإثرائه بالملاحظات، وأشكر الاستاذ المشرف لتفضله بالموافقة على الاشراف على الاطروحة، ولم ييخل بنصيحته يوما. والحمد لله رب العالمين.

أم السعد فضيلي المسيلة في: 17 فيفري 2017.

مـ دـ خـ ل

تعد مصطلحات البحث مفاتيح دقيقة لتمفصلات البحث كله، إذ لا بد من تتبع اثرها قديما وحديثا عند العرب، وعند الغرب بالوقوف على أهم من أدلى بدلوها فيها محولا الإحاطة بتفاسيرها من الباحثين، وهكذا هي مصطلحات النقد تحتاج الى امعان وتتبع، وأظهر هذه المصطلحات: مصطلح الشعرية.

إن عدنا بهذا المصطلح إلى أصله اللغوي العربي وجدناه يعود إلى الجذر الثلاثي (شعر)، وقد ورد في مقاييس اللغة أن " الشين والعين والراء أصلان معروفان يدل أحدهما على ثبات والاخر على علم وعلم . و الأصل قولهم شعرت بالشيء، إذا علمته وفطنت له...وليت شعري أي ليتني علمت "1، والآخر على "شعر فلان قال الشعر... وما شعرت به: ما فطنت له وما علمته... "2، ولم يتعد لسان العرب عن هذه المعاني إذ نجد فيه: " شعر بمعنى علم، وليت شعري أي ليت علمي والشعر منظوم القول، غلب عليه بالوزن والقافية، وقال الأزهري: لشعر القريض المحدود بعلامات لا يجاوزها، والجمع أشعار وقائله شاعر لأنه يشعر بما لا يشعر غيره أي يعلم وسمي شاعرا لفظته "3.

والشعرية مصدر صناعي وضع للدلالة على اللفظة الفرنسية (poetique)، أو (poetic) اللفظة الإنجليزية.

وقد تبوأ مصطلح الشعرية أهمية كبرى لدى النقاد قديما وحديثا، وهو من المصطلحات التي استعصت على نقدنا العربي من حيث الضبط والاتفاق على المفهوم، لهذا لا بد من النظر المطول إلى تطور مفهوم مصطلح الشعرية منذ بداية تبلوره ونشأته، وحتى الآن، لأنه شكّل شريطا متناميا من المفاهيم المتواصلة، المنقطعة أحيانا عن سواها، والمتقاطعة مع بعضها بعضاً، في أحيان أخرى لدى العرب والغرب في آن واحد.

و تقصي مفهوم الشعرية فيه من التشويق قدر ما فيه من الصعوبة فهو شاق وشائق في الوقت نفسه وذلك لتجريدته، فبرغم جذوره الضاربة في عمق التاريخ الأدبي و النقدي، إلا أنه لا يزال يعيش مرحلة طفولته، فهو لم يرس على بر حتى العصر المعاصر.

1 - أحمد بن فارس بن زكريا، معجم مقاييس اللغة، مادة ( شعر)، تح: عبد السلام محمد هارون، دار الفكر للطباعة والنشر، بيروت، 1979، مج3، ص193-194.

2- محمود بن عمر الزمخشري، أساس البلاغة، مادة (شعر)، تح: محمد باسل عيون السود، دار الكتب العلمية، بيروت، ط1، 1998، مج1، ص510.

3 - أبو الفضل جمال الدين محمد بن مكرم ابن منظور، لسان العرب، مادة (شعر)، مج 4، ج26، دار صادر، بيروت، ص 73.

فما زالت الشعرية تثير جدلا واسعا في الدراسات الأدبية الحديثة الغربية والعربية\*، بسبب اشتباك معانيها، وتنوع تعريفاتها، واكتنافها كثيرا من الالتباس. إذ تعد من مرتكزات النقدية الحديثة التي تسعى إلى كشف مكونات النص الأدبي وكيفية تحقيق وظيفته الاتصالية والجمالية.

فالشعرية مصطلح قديم حديث في الوقت ذاته<sup>1</sup>، فهي قديمة جديدة في نظرية الأدب، قديمة لأنها تمتد في عمقها التاريخي إلى (أرسطو) (322 ق. م)، وجديدة لأنها حظيت من النقاد المعاصرين باهتمام كبير، ولا سيما نقاد الاتجاهات النصية.

وترجع بدايات الشعرية في التراث الغربي إلى العصور اليونانية القديمة، ويعود أصل المصطلح إلى (أرسطو) الذي تعرض لها في نظرية المحاكاة، وأقدم كتاب يلجأنا إلى هذا الباب هو كتابه (فن الشعر). أو (البويطيقا) الذي كُتب في القرن الرابع قبل الميلاد، فهو أول من استخدم مصطلح الشعرية (Poetics)، حين استقصى الخصائص الفنية للأجناس الأدبية التي شكلت حضورا متميزا في عصره.

حيث ينطلق (أرسطو) في كتابه بتحديد مبادئ أولية عامة، ومن ثمة التدرج نحو جزئيات الموضوع، أما المفهوم فيما بعد فقد تنوع بالمصطلح ذاته على الرغم من أنه ينحصر في إطار فكرة عامة تتلخص في البحث عن القوانين العلمية التي تحكم الابداع، لقد نقل (أرسطو) مفهوم الشعرية من مستواه الفلسفي إلى تصور آخر مخالف تماما، وقد انقسم النقاد إزاءه إلى مجموعتين، فمن وجهة نظر أولى أصبحت الشعرية مستقلة عن رغبات ومتطلبات المنظر، فشددت على ماهية الشعر، ومن وجهة ثانية شددت على ما يجب أن يبقي عليه الشعر من تلك المتطلبات، وأن يتطابق مع مجموعة مُتصورة مسبقاً من الأشكال والموضوعات وأنماط الأسلوب بالوزن والتنظيم وأنواع المضمون<sup>2</sup>.

ولعل (تودوروف) عندما رأى ان يشير بذلك إلى إغفال الشعر الغنائي في كتاب (أرسطو) الذي يشير إليه إشارة عابرة، لكنها ذات أهمية كبيرة، إلى تراجع العناية الاصطلاحية والنقدية بهذا الشعر<sup>3</sup>، يقول (أرسطو): "أما الفن الذي يحاكي بواسطة اللغة وحدها، نثرا أو شعرا، والشعر إما مركبا من أنواع أو نوعا واحدا فليس له اسم حتى يومنا هذا"<sup>4</sup>.

\*- ينفي د. حسين جمعة نسبة مصطلح الشعرية الى الغرب كغيره من المصطلحات النقدية التي اخترعها العرب القدماء من مثل الصورة والبنية ونظرية السياق المعروفة عند الغرب بالتداولية؛ ينظر: حسين جمعة، المسبار، ص 21.

1 - حسن ناظم، مفاهيم الشعرية، دراسة مقارنة في الأصول والمنهج والمفاهيم، المركز الثقافي العربي، ط 1، 1994، بيروت، ص 11.

2 - ينظر: عبد الكبير الشرفاوي، شعرية الترجمة، الملحمة اليونانية في الأدب العربي، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، المغرب، ط 1، 2007، ص 165-170.

3 - أرسطو طاليس، فن الشعر، تر: عبد الرحمن بدوي، دار الثقافة، بيروت، ص 5.

4 - حاتم الصكر، قصيدة النثر والشعرية العربية الجديدة من اشتراطات القصد الى قراءة الاثر، بحث ضمن كتاب: الشعر العربي في نهاية القرن، الحلقة النقدية في مهرجان جرش الخامس عشر، المؤسسة العربية للدراسات و النشر، بيروت، ط 1، 1987، ص 12.

ولعل في هذه الإشارة تخصيص (أرسطو) لشعرية القصيدة الغنائية بالمحاكاة بواسطة اللغة وحدها. فكأنه يحصر هذا النوع من الشعر بالفاعلية اللغوية، أو أنه لغة أولى على الرغم من إسناده وظيفة المحاكاة له. ويشير (أرسطو) إلى أن هناك أنواعا من النثر تنتمي إلى هذا الفن الذي يحاكي باللغة وحدها<sup>1</sup>.

ويصف (حاتم الصكر) شعرية (أرسطو) بأنها إذ حصرت الشعرية في التمثيل والمحاكاة، فإنما جذرت مفهوم (القصيد) واشترطت في الشعرية قيامها على قصد المحاكاة في مقامي التوصيل والتلقي معا، أي في بناء الشعر وقراءة المتلقي<sup>2</sup>.

ولقد ألمح (أرسطو) في كتابه (فن الشعر) إلى الأثر الذي تخلفه المحاكاة في النفوس، فقال: "إن الناس يجدون لذة في المحاكاة"<sup>3</sup>. كما سُمّي الغرض من تأليف الحكاية بطرق معينة لكي "يكون الأثر الشعري جميلا"<sup>4</sup>، وتوقف عند الطابع الخاص بأنواع الشعر، أي الأثر الذي يحدثه كل منها، كإسناده إلى المأساة مهمة أو أثر التطهير<sup>5</sup>. فيمكن القول أن (أرسطو) ركّز اهتمامه في نظرية المحاكاة على أثر الشعر في المتلقي (القارئ) مبرزاً وظيفته الاجتماعية.

وقد توصل الكثير من الباحثين في ميدان الشعرية الحديثة إلى أنها تجلت بوضوح في التراث العربي القديم، فالعرب القدماء يميزون بين اللغة العادية واللغة الشعرية، وهذا ما بينته الأحكام النقدية القديمة، وهناك الكثير من الأمثلة في هذا السياق، فيقول (توفيق الزايدي) "إننا لا نحاول أن نثبت تناول التفكير النقدي العربي الشعري أو عدم تناوله لها، إذ أنها ظاهرة لصيقة بالأدب في أي عصر بل إن الأدب لا يكون أدباً إلا بما، هو الظاهر وهي الباطن، هو التجلي وهي الخفاء هو اللعبة، وهي القانون"<sup>6</sup>.

ولعل أكثر النقاد الذين اهتموا بمجال الشعرية وبحثوا فيه، هم (ابن سينا) و(ابن رشد) و(الفارابي) و (القرطاجني) وسنوضح طبيعة تناولهم لمفهوم الشعرية من خلال نصوصهم التي وردت فيها بعض محاولاتهم في حصر هذا المفهوم. 1- يقول (الفارابي) (260هـ): "والتوسع بالعبارة بتأثر الألفاظ بعضها ببعض وترتيبها وتحسينها، فيبتدئ حين ذلك الخطبية (أو الخطابية) أولاً، ثم الشعرية قليلاً"<sup>7</sup>، ف(الفارابي) هنا يتخذ من الشعرية معياراً يدرس في ضوءه الشاعرية، والشعرية والشاعرية تسميتان متغايرتان لنفس القانون القابع وراء ميلاد الحدث الشعري، وهما بمثابة الوجه والقفا متلازمان.

1 - نفسه، ص 12.

2 - حاتم الصكر، قصيدة النثر والشعرية العربية الجديدة، سابق، ص 31.

3 - أرسطو طاليس، فن الشعر، سابق، ص 3.

4 - نفسه، ص 3.

5 - نفسه، ص 3.

6 - توفيق الزايدي، تجليات مفهوم الأدبية في التراث النقدي، دار سراج للنشر، تونس، 1985، ص 170 .

7 - أبو نصر الفارابي، كتاب الحروف، تح: محسن مهدي، بيروت، دار المشرق، بيروت، ط 2، 1999، ص 141 .

2 - ويقول (ابن سينا) (428هـ): "إن السبب المولد للشعر في قوة الإنسان شيئا، أحدهما: الالتذاذ بالمحاكاة، والسبب الثاني: حب الناس للتأليف المتفق والألحان طبعاً، ثم قد وجدت الأوزان مناسبة للألحان، فمالت إليها النفس وأوجدتها فمن هاتين العلتين تولدت الشعرية، وجعلت تنمو يسيراً يسيراً تابعة للطباع. وأكثر تولدها عند المطبوعين الذين يرتجلون الشعر طبعاً. وانبعثت الشعرية منهم بحسب غريزة كل واحد منهم وقريحته في خاصته وبحسب خلقه وعاداته"<sup>1</sup>.

3- وينقل (ابن رشد) قول (أرسطو): "وكتيرا ما يوجد في الأقاويل التي تسمى أشعاراً ما ليس فيها من معنى الشعرية إلا الوزن فقط، كأقاويل سقراط الموزونة .."

فيذهب كل من (ابن سينا) و(ابن رشد) إلى أن الشعرية لا تتحقق إلا بالفعل في اللغة وإجبارها على التشكيل وفق متطلبات الحدث الشعري، وذلك لأن القول الشعري كلام مؤلف وبالتالي فالشعرية كامنة في الصياغة متولدة عن كفاءات إخراج القول.

وقد حاول النقاد العرب أن يجدوا مصطلحا معادلاً أو موازياً للشعرية في التراث النقدي العربي من أجل الفصل في الجدل القائم والاختلاف الكبير حول الترجمة فعادوا إلى (الفارابي)، و(ابن سينا)، و(ابن رشد)، و(حازم القرطاجني) لكون هؤلاء تعاملوا مع مفهوم (الشعرية) برؤى مختلفة ومستويات متفاوتة في الفهم والتفسير إلا أنهم جميعاً اتفقوا على أنه بحث في أسرار الإبداع الشعري، واستنباط قوانينه وشروطه.

وقد ذهب بعض النقاد إلى الربط بين (الجاحظ) والمدرسة الشكلانية انطلاقاً من قوله إن "الجودة تكمن في طريقة القول لا في موضوعه، أو غرضه، إنها راجعة إلى طريقة التشكيل البنائي، لأن الشعر صناعة"<sup>2</sup>، و" لكل صناعة شكل"<sup>3</sup>، و بالتالي فإن مفهوم الإبداع الأدبي مرتبط و بشكل جوهري بطريقة التشكيل و كفاءة التعامل مع اللغة.

وقدر رأى (حازم القرطاجني) أن الشعر العربي يتجاوز المفاهيم اليونانية بكثير إذ " لو وجد هذا الحكيم (أرسطو) في شعر اليونانيين ما يوجد في شعر العرب من كثرة الحكم والأمثال والاستدلالات، واختلاف ضروب الإبداع في فنون الكلام لفظاً ومعنى، وتبحرهم في أصناف المعاني وحسن تصرفهم في وضعها ووضع الألفاظ إزاءها، وفي إحكام مبانيها واقتراناتها، ولطف التفاتاتهم، وتميماهم واستطاداتهم، وحسن مأخذهم و منازعهم وتلاعبهم بالأقاويل المخيلة كيف شاءوا، ل زاد على ما وضع من القوانين الشعرية"<sup>4</sup>، فالشعرية ليست مجرد قوانين ثابتة، مقعدة مسبقاً، جاهزة، قابلة لأن تطبق على النتاج الأدبي ككل، رغم اختلاف النصوص والثقافات والعصور.

لقد تناول النقد العربي القديم مفهوم (الشعرية) برؤى مختلفة إلا أنها كانت تهدف إلى غاية واحدة ؛ وهي الوصول إلى سر الإبداع الشعري، فقد اهتم (حازم القرطاجني) بما جاء في كتاب (أرسطو)، وحاول أن يسقطه على واقع

1 - ابن سينا، فن الشعر (من كتاب الشفاء)، تح: عبد الرحمن بدوي، الدار المصرية للتأليف والترجمة، القاهرة، 1966، ص 172.

2- أبو عثمان عمرو بن بحر الجاحظ، كتاب الحيوان، ج3، دار الجيل، بيروت، 1986، ص 131-132.

3- نفسه، ص 369.

4- حازم القرطاجني، منهج البلغاء وسراج الأدباء، تق وتحر: محمد الحبيب بن الخوجة، دار المغرب الإسلامي، بيروت، 1986، ص69.

الثقافة العربي وطبيعة الإبداع الأدبي آنذاك، وإن كان (حازم القرطاجني) لا يهمل كون الكلام تعبيرا عن تجربة صاحبه يشمل كل ما يتعلق به اجتماعيا وفنيا، فإنه يؤمن بقدرة الشاعر على استخدام اللغة استخداما واعيا يلهي المتلقي عن البحث في صدق التجربة أو كذبها، مما يزيدنا اعتقادا بأن طاقة المبدع التعبيرية تتجلى بالدرجة الأولى في حسن التخييل والمحاكاة"<sup>1</sup>.

كما لا يمكننا إنكار ما جاء به (حازم القرطاجني) فيما يتعلق بتصنيفه لعناصر أي رسالة لفظية، فهو يرى أن الأقاويل الشعرية" تختلف مذاهبها وأنحاء الاعتماد فيها بحسب الجهة أو الجهات، التي يعتني الشاعر فيها بإيقاع الحيل التي هي عمدة في إنحاض النفوس لفعل أي شيء أو تركه، أو التي هي أعوان للعمدة وتلك الجهات هي ما يرجع إلى القول نفسه، أو ما يرجع إلى القائل، أو ما يرجع إلى المقول فيه، أو ما يرجع للمقول له، والحيلة فيما يرجع إلى القول وإلى المقول فيه، وهي محاكاته وتخييله بما يرجع إليه أو بما هو مثال لما يرجع إليه هما عمودا هذه الصنعة، ومما يرجع إلى القائل والمقول له كالأعوان والدعامات لها"<sup>2</sup>.

وقد استطاع (حسن ناظم) أن يحصر النصوص التي وردت فيها لفظة الشعرية، مشيرا إلى أن مفهومها مختلف عما تعنيه الشعرية بمعناها العام، وجميع هذه النصوص من تراثنا النقدي، إلا أن المصطلح والمفهوم معا قد ظهرا عند (القرطاجني)، أما سائر المصطلحات الأخرى فقد أشارت إلى معان مختلفة، فيشير إلى قول (حازم القرطاجني) في معرض مناقشته: "وكذلك ظن هذا أن الشعرية في الشعر إنما هي نظم أي لفظ كيفما اتفق نظمه، وتضمينه أي غرض اتفق، على أي صفة اتفق، لا يعتبر عنده في ذلك قانون ولراسم موضوع"<sup>3</sup>.

ويقول (القرطاجني) أيضا: "وليس سوى الأقاويل الشعرية في حسن الموقع من النفوس مماثلا للأقاويل الشعرية لأن الأقاويل التي ليست بشعرية ولا خطابية ينحو بها نحو الشعرية لا يحتاج فيها إلى ما يحتاج إليه في الأقاويل الشعرية إذ المقصود بما سواها من الأقاويل إثبات شيء أو إبطاله أو التعريف بماهيته وحقيقته"<sup>4</sup>. ويرى (حسن ناظم) أن (حازم القرطاجني) يشير إلى معنى اللفظة الشعرية إشارة تقترب-إلى حد ما- من معناها العام، أي قوانين الأدب ومنه الشعر<sup>5</sup>، ويرى أيضا أن (حازم) لم يكن المرجعية الأكيدة للشعرية الحديثة، بل نجد في قوله لمحة خاطفة من معنى الشعرية الحديثة<sup>6</sup>.

1- عبد القادر هني، النظرية الإبداعية في النقد العربي القديم، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، ط1، 1999، ص54-55.

3- نفسه، ص 364.

3- حازم القرطاجني، منهج البلغاء وسراج الادباء، سابق، ص 28.

4- نفسه، ص 119.

5- حسن ناظم، مفاهيم في الشعرية، سابق، ص 13.

6- نفسه، ص 13.

والشعرية أساس من أسس دراسة الأدب العربي، إذ إن مفهوم العرب للشعرية ينطلق من فهمهم للشعر من خلال أركان هي: اللفظ والمعنى والوزن والقافية، كما عرفه (قدامة بن جعفر) في قوله: "الشعر قول موزون مقفى يدل على معنى"<sup>1</sup>، وهذا التعريف يغفل العناصر الفنية التي أشار إليها (الجاحظ) في تعريفه للشعر، حيث قال: "الشعر صناعة، وضرب من الصبغ، وجنس من التصوير..."<sup>2</sup>.

كما أضاف (الأمدي) إلى عنصري الوزن والقافية عناصر فنية في تعريفه للشعر، وكذلك فعل (ابن خلدون) إلا أن نقاد العرب القدامى اتفقوا على أن الشعر لا يسمى شعرا إلا إذا كان موزونا مقفى؛ لأنهم لم يجدوا للعرب شعرا غير موزون، أو غير مقفى<sup>3</sup>.

إلا أن الواقع يدل على أن ليس كل منظوم ومقفى شعرا موزونا، فلا بد للشعر من عناصر تكمل العمل الأدبي من مثل: العاطفة، والخيال، والمعنى، والشكل، التي عدها النقاد مقومات نقدية ولم ينصوا عليها في تعريفهم. كما فصل (ابن رشيق) في عمدته فجعل الشعر كلاما موزونا مقفى يدل على معنى، مع القصد والنية إليه فقال: "الشعر يقوم بعد النية من أربعة أشياء، هي: اللفظ والوزن والمعنى والقافية، فهذا هو حد الشعر؛ لأن من الكلام موزونا مقفى وليس بشعر لعدم القصد والنية، كأشياء اتزنت من القرآن، ومن كلام النبي - صلى الله عليه وسلم - وغير ذلك مما لم يطلق عليه أنه شعر"<sup>4</sup>.

وأضاف النقاد العرب القدامى إلى الشعر قضية الحس أو الشعور، لأن المشاعر التي هي الحواس تشترك جميعها في بناء الشعر، وهل الإنسان غير كتلة من المشاعر والحواس؟ كما يشترك في الشعر عند النقاد العرب الطبع والرواية والذكاء، ثم الدربة، فمن اجتمعت له هذه الخصال فهو المحسن المبرز.

فالشعر في معناه سماع وشعور ثم معرفة مسموعة أو مكتوبة، والشاعر هو الذي يشعر بما لا يشعر به غيره من الناس، وهكذا بات الشعر بمفهوم النقاد القدامى كلاما انفعاليا منغما، يفيد علما ومعرفة، بما وراء الأحاسيس والمشاعر ومن هنا كان الكلام الذي ينبع من مشاعر الشعراء يتميز عن الكلام العادي ببعض الخصائص الفنية، فهو أصوات انفعالية مسموعة تنبع من مشاعر الشاعر وأحاسيسه، مخاطبة لمشاعر الآخرين، ومثيرة إياها بما تحمل من انفعالات تعبر عن الفرح والسرور أو الحزن والغضب .

وعلى هذا فالشعر ينبوع المشاعر الإنسانية ولغتها الموحية المثيرة، وهو فيض الحس الذي يكتنه النفس البشرية بكل صدق وعفوية، ويعبر عنها بكلام جميل، قد يقبله الذوق وقد يرفضه تبعا للموقف الأدبي، وقد تنبه إلى ذلك

1 - قدامة بن جعفر، نقد الشعر، تح: محمد عبد المنعم خفاجي، دار الكتب العلمية، بيروت، ص15.  
2 - عمرو بن بحر الجاحظ، الحيوان، تح: عبد السلام محمد هارون، دار الكتب العلمية، بيروت، 1969، ج3، ص444.  
3 - أبو عبد الرحمن بن عقييل الظاهر، معنى الشعر أولا، مجلة: قافلة الزيف، 1395، م23، ع4، ربيع الثاني، ص22.  
4 - بن رشيق القيرواني، العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده، تح: محمد محيي الدين عبد الحميد، دار الجيل، بيروت، ج1، ط2، 1972، ص119.

(أبو العلاء المعري) فقال: "الشعر كلام موزون، تقبله الغريزة على شرائط إن زاد أو نقص أبانه الحس"<sup>1</sup>. وقد أدرك (ابن سينا) أن الشعر "كلام مخيل مؤلف من أقوال موزونة - متساوية، وعند العرب مقفاة، ومعنى كونها موزونة أن يكون لها عدد إيقاعي، ومعنى كونها متساوية هو أن يكون لها قول مؤلف من أقوال إيقاعية، ومعنى كونها مقفاة هو أن يكون الحرف الذي يختم به كل قول واحدا"<sup>2</sup>.

بينما يأتي فيما بعد (حازم القرطاجني) الذي يعرف الشعر بأنه: "كلام مخيل موزون مختص في لسان العرب بزيادة التقفية إلى ذلك والتمامه من مقدمات مخيلة صادقة كانت أو كاذبة، لا يشترط فيها بما هي شعر غير التخيل..". ويضيف في غير مكان من كتابه منهاج البلغاء بأن الشعر: "كلام موزون مقفى، من شأنه أن يجلب إلى النفس، ما قصد تحبيبه إليها، ويكره إليها ما قصد تكريهه، بما يتضمن من حسن تخيل، ومحاكاة مستقلة بنفسها أو متصورة بحسن هيئة تأليف الكلام، أو قوة صدقه، أو قوة شهرته، وكل ذلك يتأكد بما يقتزن به من إغراب، فإن الاستغراب أو التعجب حركة للنفس إذا اقترنت بحركتها الخيالية قوي انفعالها وتأثيرها"<sup>3</sup>.

ويتحدث (حازم القرطاجني) عن شعرية الشعر والقول الشعري، فيربط بين الشعرية والتخيل دون محاكاة، وسمى ذلك قولاً شعرياً، وتوسع (الفارابي) فنص على أن القول إذا كان مؤلفاً مما يحاكي الشيء ولم يكن موزوناً بإيقاع فلا يعد شعراً ولكن يقال له قول شعري .

ومن قبل فرق (عبد القاهر الجرجاني) بين اللغة والكلام بشكل محدد، واعتبر الألفاظ رموزاً للمعاني، وأن الفكر لا يتعلق باللفظة المفردة، إنما يتعلق بما بين المعاني من علاقات، وأن النحو يقدم للمبدع كل الاحتمالات الممكنة في تكوين الجملة، بحيث يكون النظم عملية تسلسل تركيبية للإمكانات النحوية.

ويكاد (عبد القاهر) يتوافق مع الأسلوبيين المحدثين في كثير من مباحثه، وخاصة في الإمكانيات الاستبدالية والقدرة التوزيعية للغة، وفي مقولتهم عن انتهاك اللغة وانحرافها عن النمط المألوف<sup>4</sup>، وذلك بإخضاع المجاز لسيطرة النحو وعلاقاته التركيبية، بل ربما جاوزهم بمقولته عن تجدد المواصفة تبعاً لتجدد الاستعمال.

وقد ميز (عبد القاهر) بين اللغة المعيارية التي تؤدي الأغراض الحياتية، وبين دور اللغة الداخلية أو ما سماه معنى المعنى "الذي تؤديه اللغة الشعرية، كمرأى أن شعرية اللغة تكمن في حسن النظم ودقة الوضع<sup>5</sup>، يقول "اعلم أن المزية ليست بواجبة لها في أنفسها، ولكن تعرض بسبب المعاني والأغراض التي يوضع لها في الكلام ثم بحسب موقع بعضها من

1- أبو العلاء المعري، رسالة الغفران، دار المعارف بمصر، تحقيق، عائشة عبد الرحمن (بنت الشاطئ)، ط6، 1977، ص251.

2- ابن سينا، الفن التاسع من الجملة الأولى من كتاب (الشفاء)، ضمن فن الشعر، تأليف أرسطوطاليس، مع الترجمة العربية القديمة وشرح الفارابي وابن سينا وابن رشد، تر: عن اليونانية، تح: نصوصه عبد الرحمن بدوي، دار الثقافة، بيروت، لبنان، ص 161.

3- حازم القرطاجني، منهاج البلغاء وسراج الأدباء، سابق، ص89.

4 - علاء الدين رمضان، البوطيقيا، فن صياغة اللغة الشعرية، علامات في النقد، ج 28، مج 7، 1998.

5 - نفسه، ص287.

بعض<sup>1</sup>، فقد نبه (الرجزاني) الى أن اللغة الشعرية خصائص صوتية وتركيبية يجعلها تتجاوز ما هو مصطلح عليه في اللغة الأصلية، واصطلحوا على أن الذي يكسب الشعر هذه السمة النوعية التي تميزه عن شتى ألوان القول، هو اعتماده على التغيير؛ أي الانحراف عن كل ما هو مألوف في اللغة.

ولعل قمة عمل (عبد القاهر) في الشعرية يبرزه الفصل الذي عقده في النظم" فالنظم يتحد في الوضع ويدق في الصنع"<sup>2</sup>، الذي استهله بقوله "واعلم أن مما هو أصل في أن يدق النظر ويغمص المسلك في توخي المعاني، وأن تتحد أجزاء الكلام ويدخل بعضها في بعض ويشتد ارتباط ثان منهما بأول، وأن يحتاج في الجملة إلى أن تضعها في النفس وضعا واحداً، وأن يكون حالك فيها حال الباني يضع يمينه ههنا في حال ما يضع يساره هناك، وفي حال ما يبصر مكان ثالث ورابع يصفهما بعد الأولين"<sup>3</sup>.

وربما اتضح الشعرية عند (عبد القاهر) من خلال فهمه للأدب، حيث يقول: "تعلق الكلم بعضها ببعض وجعل بعضها بسبب من بعض، أي أن تضع كلامك الوضع الذي يقتضيه علم النحو وتعمل على قوانينه وأصوله"<sup>4</sup> لذلك فالنظم عنده "توخي معاني النحو وأحكامه في معاني الكلم لا في ألفاظها، لأن توظيفها في متون الألفاظ محال"<sup>5</sup>. فالشعر حسب رأي (الرجزاني) لا يستمد تأثيره أو شعريته من وزنه وقافيته أو معناه، بل يستمد من شيء آخر هو النظم. وبذلك تجاوز (عبد القاهر) المعايير التي كانت آنذاك مستقرة وفاعلة، ولم يعد الوزن لديه ذا حظوة كبيرة، فليس هو "مما لا يكون الكلام كلاماً إلا به"<sup>6</sup>، فأنت حسب رأي (الرجزاني) حين "تهتز لنص شعري ما، لا يكون الوزن أو القافية التي استخدمها الشاعر سبباً في ذلك، بل لأن الشاعر قدم وأخر، وعرف ونكر، وحذف وأضمر، وأعاد وكرر"<sup>7</sup>.

ف(الرجزاني) اقترب من القصيدة، وتلمس موطن السحر الحقيقي فيها، أي ما يجعل الكلام شعراً، وما يمنحه الحق في الانتساب إلى هذا النوع من القول: الشعر، ولعله بذلك قد أسس في وقت مبكر معايير للشعرية لم يكن العرب على عهد بها آنذاك، شعرية لا يقررها الاحتكام إلى العناصر الخارجية، البرانية، كالقافية أو الوزن أو المعنى، بل انبثق عن صياغة النص الشعري على شكل محدد دون سواه، و(الرجزاني) بذلك قد أبطل معياراً تقليدياً راسخاً من معايير الحكم

1 - عبد القاهر الرجزاني، دلائل الإعجاز، تع: رشيد رضا، بيروت، دار المعرفة، 1984، ص 69.

2 - نفسه، ص 73-82.

3 - نفسه، ص 74.

4 - نفسه، ص 81.

5 - نفسه، ص 359.

6 - نفسه، ص 364.

7 - عبد القاهر الرجزاني، دلائل الإعجاز، سابق، ص 85.

على شعرية الشعر إن وجد، ويكون بذلك قد حرر الشعرية من دائرة الشعر وحده، وجعل منها إمكانية قد يفجرها نص آخر<sup>1</sup>.

ف(الجرجاني) في تحديداته السابقة" يومئ إلى مواطن الشعرية في النص بدراية وعمق، وهو حين يفعل ذلك يضيء ويسبق زمني، معضلة من أكبر معضلات الحساسية الشعرية تعقيدا. ومصطلحات(الجرجاني) تلك لا تبعد كثيرا عما تسعى إليه المغامرة الحديثة الآن، تلمس جماليات الشعر والكشف عن كوامنه المثيرة حيث لا نرى ما يمكن تحليله في النص الشعري إلا لغته"<sup>2</sup>، فكان له بذلك أن يقول بإطلاق الشعر من عقال القواعد الصارمة، وأن يقول بأن احتمالات التعبير لا ينبغي لها أن تحد، وفي ذلك تكمن إمكانيات الخلق واحتمالات التجديد.

ويبدو أن (عبد القاهر الجرجاني) قد بدا مختلفا عن غيره من النقاد الآخذين بعمود الشعر؛ لأنه دعا إلى نقد يعمل داخل النصوص، يتغلغل بين تراكيبها.

وكان (المرزوقي) في حديثه عن أبواب عمود الشعر قد عددها سبعة، وهي: "شرف المعنى وصحته، وجزالة اللفظ واستقامته، والإصابة في الوصف، والمقاربة في التشبيه، والتحام أجزاء النظم والتماها على تخير من لذيذ الوزن، ومناسبة المستعار منه للمستعار له، ومشاكله اللفظ والمعنى وشدة اقتضائهما للقافية حتى لا منافرة بينهما"<sup>3</sup>، فقله: "على تخير من لذيذ الوزن" لأن لذيذه يطرب الطبع لإيقاعه، وبمازجه بصفائه، كما يطرب الفهم لصواب تركيبه، واعتدال منظومه فهذه الخصال هي عمود الشعر عند العرب، فمن لزمها وبنى شعره عليها، فهو عندهم المفلح المعظم والمحسن المقدم، ومن لم يجمعها كلها فبقدر سهمته منها يكون نصيبه من التقدم والإحسان<sup>4</sup>.

ويبدو من كلام (المرزوقي) أن المتكلم يقول والمتلقي يفهم دون عناء أو مكابدة، أو إعمال فكر وتأمل، ولا غرابة والحال هذه، إذا كان(المرزوقي) يؤكد على ضرورة مشاكله اللفظ للمعنى، ومشاكله التشبيه والاستعارة ثم الإصابة في الوصف، وهي - كما اعتقد - أصول الشعرية العربية.

وإذا كانت المؤلفات المكتوبة في الشعرية تحذو حذو (أرسطو) في مؤلفه لفترة طويلة من الزمن، فإن المؤلفات العربية الكلاسيكية لم تكن استثناء من ذلك<sup>5</sup>، ولهذا تعد الكتابة الشعرية قصداً يعمد إليه الشاعر ويتوخاه، ومن هنا جاء مصطلح القصيدة. فنلاحظ قيامها على نظم وقوانين تخرجها من الصدفة والاتفاق وتبعدها عن سواها من فنون الأدب الثرية كي لا تدخل أفراد هذه الفنون في الشعر، وإن تحقق فيها أثر الشعر أو وقعه في النفوس<sup>6</sup>.

1 - علي جعفر العلاق، في حداثة النص الشعري، دراسات نقدية، دار الشروق للنشر والتوزيع، الاردن، 20، ص130.

2 - كمال أبو ديب، في الشعرية، مؤسسة الأبحاث العربية، بيروت، ط1، 1987، ص15.

3 - أبو علي أحمد ابن محمد المرزوقي، شرح ديوان الحماسة، القسم الأول، دار الجيل، بيروت، ط1، 1991، المقدمة، ص9.

4 - نفسه، ص9.

5 - حاتم الصكر، قصيدة النثر والشعرية العربية الجديدة، مجلة : مشارف، ع14، 1997، ص87.

6 - نفسه، ص87.

وننتقل من وصف الشعرية الموروثة بقيامها على المحاكاة، والقصد، لنرى ما آلت إليه الشعرية بعد أن لمستها مناهج النقد الحديثة، ودرسها العاملون في حقل نظرية الأدب:

فقد عادت المدرسة الشكلانية إلى التراث النقدي، وأعدت دراسة وتأمل وتأويل كتاب (فن الشعر) ل(أرسطو) فتأسست المحاولة الجادة في تناول الشعرية على يد الشكلانيين الروس، إذ قاموا بالبحث عن البنى الأدبية المتحركة في النص، وما اصطلحوا عليه بالخصائص الشكلية بمعنى وضع مبادئ مستمدة من الأدب نفسه، حيث تكون هذه المبادئ بمثابة منهجية غير ثابتة بل تخضع لتغيرات تبعاً لمتطلبات التطبيق، وبهذا لا يقدم المنهج الشكلي منهجية محددة تخضع لها الدراسات الأدبية، فليس المهم منهجاً للدراسات الأدبية، بل منهج للأدب كموضوع للدراسة، ومن ثم عد الشكلانيون النص نظاماً ألسنياً ذا وسائط إشارية يمتلك المعنى في ذاته، ومدلوله كامن في بنائه ومستقل عن مبدعه<sup>1</sup>.

وبهذا فالمدرسة الشكلانية هي "أول مدرسة نادى بأدبية النص الأدبي، فالنص الأدبي ليس مجرد شكل من أشكال الفهم الإنساني بل هو أولاً وأخيراً استعمال خاص للغة وفقاً لخصوصية كل جنس أدبي. فالشعر يوظف اللغة على نحو خاص به والقص يوظفها على نحو آخر.

ومن ثم وجب إبراز هذه الخصوصية، ابتداءً من أصغر الوحدات التي تفضي إلى بعض ويلتحم بعضها ببعض، حتى أكبر الوحدات المتمثلة في العمل الأدبي مكتملاً<sup>2</sup>، وبهذا فقد اهتمت المدرسة الشكلانية بما يجعل من الأدب أدباً. فقد اجتهدت بقدر كبير من الموضوعية في استنباط قوانين النص من النص ذاته، وكشفت الخصائص العلائقية التي تميز بين نص وآخر؛ كون الجمال في النص يعود إلى بنية العناصر المتفاعلة لا إلى عنصر مفرد بعينه، طرحوا أسئلتهم عن (الكيف) وال(لماذا)، وتكملت اجتهاداتهم في خلق علم أدبي مستقل انطلاقاً من الخصائص الجوهرية للمادة الأدبية<sup>3</sup> وصار موضوع العلم الأدبي ليس الأدب وإنما الأدبية؛ أي الذي يجعل من عمل ما عملاً أدبياً<sup>4</sup>.

ليهيمن سؤال (ما الأدب؟) على مسار النظرية الأدبية وفتح الطريق أمام الدارسين ومحاولاتهم في تلمس أسرار الأدبية من داخل النصوص، فبحثوا في (البنى الحكائية) و(الإيقاع) و(علم تشكيل الحكاية) و(الأسلوبية) وغيرها، فكان ل(فكتور شكولوفسكي)، و(بوريس اينباوم)، و(فلاديمير بروب)، و(رومان جاكبسون)، و(توماشفسكي)، وغيرهم دور كبير في تغيير مسار تحليل النصوص الأدبية، ومثلما أخذ علم اللغة دراسة مستويات التحليل اللغوي والقوانين المجردة

1 - ينظر: تزفيتان تودوروف، نظرية المنهج الشكلي، (نصوص الشكلانيين الروس)، تر: ابراهيم الخطيب، مؤسسة الأبحاث العربية، بيروت، لبنان، ط1، 1982، ص 18-25.

2 - نبيلة إبراهيم، فن القص في النظرية والتطبيق، سلسلة الدراسات النقدية، مكتبة غريب، ص 07.

3 - تزفيتان تودوروف، نظرية المنهج الشكلي، سابق، ص 31.

4 - ينظر: رمان سلدن، النظرية الأدبية المعاصرة، تر: جابر عصفور، دار قباء للطباعة والنشر، القاهرة، ط1، 1998، ص 29-44.

في اللغة وليس في الكلام، أخذت الشعرية دراسة مستويات التحليل الأدبي، ومحاولة الإمساك بوحدة الأعمال الأدبية وتعددتها في وقت واحد<sup>1</sup>.

وبهذا يكون الشكلانيون قد ألبسوا الشعرية ثوباً جديداً، ومما يعزز هذه الفكرة عبارة (جاكيسون) الشهيرة "إن موضوع العلم الأدبي ليس هو الأدب وإنما الأدبية (littéraire) أي ما يجعل من عملٍ ما عملاً أدبياً"<sup>2</sup>.

ويمكننا أن نلخص جهود الشكلانيين الروس، فيما يلي:

" - العمل الأدبي، عند (إخينباوم) كما جاء في دراسته ل(معطف غوغول)، ليس إلا تأليفاً ولعباً.

- و عند تنيانوف نظام من العوامل المرتبطة.

- وارتبط اجتهاد (شكلوفسكي) بإقامة صنافة للأشكال السردية انطلاقاً من أشكالها البلاغية.

- في حين اهتم (فلادمير بروب) بالقوانين التي تتحكم في بنية الخرافة الشعبية، انطلاقاً من نظرية الوظائف<sup>3</sup>.

واللغة عند (جاكيسون) يجب أن تدرس في كل تنوع وظائفها. ولكل عامل منها وظيفة لسانية مختلفة، يميزها

(جاكيسون) بستة مظاهر أساسية هي:

1- الوظيفة المرجعية: وتولد هذه الوظيفة من استهداف المرجع والتوجه نحو السياق<sup>4</sup>. فتحليل الرسالة إلى

شخص، لتفكيك عناصرها، وتوضيح الوظيفة المعجمية، الشفرة المشتركة بين المبدع والمتلقي، وتسعى لضمان وجودها

بحيث تبقى مفهومة بين طرفي الخطاب، وهي تركز على موضوع الرسالة بوصفه مرجعاً وواقعاً أساسياً، تعبر عنه الرسالة

وهذه الوظيفة موضوعية لا وجود للذاتية فيها، نظراً لوجود الملاحظة الواقعية والنقل الصحيح والانعكاس المباشر.

2- الوظيفة الانفعالية: التي تركز على المرسل، وتعتبر بصفة مباشرة عن موقف المتكلم تجاه ما يتحدث عنه وربما

تنزع هذه الوظيفة إلى تقديم انطباع عن انفعال صادق أو خادع، ويعتقد أن الفعل اللغوي المحدد إذا ما تركز على المتكلم

تكون وظيفة الكلام عاطفية، أما إذا تركز على السياق، وهو ما يقصد به حالة مشتركة بين المتخاطبين تكون وظيفته

مرجعية<sup>5</sup>.

3- الوظيفة الإفهامية: التي تأتي بالتوجه نحو المرسل إليه، وتكون في التعبير النحوي الأكثر خلوصاً في النداء

والأمر<sup>6</sup>.

1 - سعيد الغانمي، الشعرية والخطاب الشعري في النقد العربي الحديث، مقال بالإنترنت.

2 - حسن ناظم، مفاهيم في الشعرية، سابق، ص79، نقلاً عن إخينباوم، نظرية المنهج الشكلي، ص35.

3 - ينظر: عثمان ميلود، شعرية (تودوروف)، سابق، ص11-12.

4 - جاكيسون، قضايا الشعرية، سابق، ص28.

5 - جاكيسون، قضايا الشعرية، سابق، ص28.

6 - نفسه، ص28.

4- الوظيفة الانتباهية: وترتبط عند (جاكسون) بعامل الاتصال، وتعمل على " إقامة التواصل، وتمديده أو فصمه، وتوظفه للتأكد مما إذا كانت دورة الكلام تشتغل... كما توظف لإثارة انتباه المتلقي أو التأكد من انتباهه... فالوظيفة الانتباهية هي الوظيفة الوحيدة التي تشترك فيها الطيور الناطقة مع الكائنات الإنسانية، وهي أيضا الوظيفة الأولى التي يكتسبها الأطفال<sup>1</sup>.

5- الوظيفة الميتالسانية أو الوظيفة الشارحة: وهي الوظيفة التي تجعل الخطاب مركزا على السنن، يحرص فيها كل من المرسل والمرسل إليه على التأكد مما إذا كانا يستعملان السنن نفسها استعمالا جيدا. وتهدف إلى تفكيك الشفرة اللغوية بعد تسنينها من طرف المرسل، والهدف من السنن هو وصف الرسالة وتأويلها مستخدما المعجم أو القواعد اللغوية والنحوية المشتركة بين المتكلم والمرسل إليه.

6- الوظيفة الشعرية: وهي الوظيفة التي تستهدف الرسالة وتتركز عليها لذاتها، ويتطلب التحليل الدقيق للغة جدية الاعتبار، كما أن محاولة اختزال دائرة الوظيفة الشعرية إلى الشعر وقصرها على الوظيفة الشعرية لا تكون إلا للتبسيط " وليست الوظيفة الشعرية هي الوظيفة الوحيدة لفن اللغة، بل هي وظيفته المهيمنة والمحددة، مع أنها لا تلعب في الأنشطة اللفظية الأخرى سوى دور تكميلي وعرضي"<sup>2</sup>.

فالوظيفة الشعرية كما يراها (جاكسون) هي التي تمنح للرسالة اللغوية سمة الأدبية التي تنقلها من حالة الخطاب العادي الموجه من مرسل إلى متلق إلى نص أدبي قائم بذاته، ويحدث هذا من خلال حركة ارتدادية ترتد فيها الرسالة إلى نفسها... فيتحوّل بذلك الدال إلى مدلول بذاته، فاللغة في النص الأدبي تدل على نفسها وتلغي المدلولات القديمة للكلمات... ويتوحد عندئذ الشكل والجوهر حتى يكون. (الشكل هو الجوهر والجوهر هو الشكل)<sup>3</sup>.

كما كان (تودوروف) أول من تصدى للجواب على سؤال: ما هو موضوع الشعرية؟ الذي اجتاحت ساحة

الاشتغال النقدي، إذ أكد قائلا: " ليس العمل الأدبي في حد ذاته هو موضوع الشعرية، فما تستنطقه هو خصائص هذا الخطاب النوعي الذي هو الخطاب الأدبي، وكل عمل عندئذ لا يعد إلا تجليا لبنية محدودة وعمامة، ليس العمل إلا إنجازا من إنجازاتها الممكنة، ولكل ذلك فإن هذا العلم لا يعني بالأدب الحقيقي بل بالأدب الممكن، وبعبارة أخرى يعني بتلك الخصائص المجردة التي تصنع فرادة الحدث الأدبي أي الأدبية"<sup>4</sup>.

فبهذه المنهجية عملت مقولات الشعرية لتضع حدا " للتوازي القائم بين التأويل والعلم في حقل الدراسات الأدبية وهي عنده بخلاف تأويل الأعمال النوعية لا تسعى إلى تسمية المعنى بل إلى معرفة القوانين العامة التي تنظم ولادة كل

1 - نفسه، ص 30-31.

2 - نفسه، ص 31.

3 - عبد الله الغدامي، الخطيئة والتكفير، من النبوية إلى التشريحية، كتاب النادي الثقافي، السعودية، ط1، 1985، ص 8.

4 - تزفيتان تودوروف، الشعرية، تر: شكري المبخوت ورجاء بن سلامة، دار توبقال، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 1987، ص 23.

عمل، ولكنها بخلاف هذه العلوم التي هي علم النفس وعلم الاجتماع.. إلى آخره تبحث عن هذه القوانين داخل الأدب ذاته، فالشعرية إذن مقارنة للأدب (مجردة) و(باطنية) في الأدب نفسه<sup>1</sup>، وحصرها (تودوروف) في مدلولات ثلاثة هي: كل نظرية داخلية للأدب.

. اختيار يمارسه مؤلف ما بين الإمكانيات الأدبية الممكنة (نمط الكتابة).

. القوانين المعيارية التي تنجزها مدرسة أدبية ما، وهي مجموعة من القواعد التي ينبغي التقيد بها أثناء الممارسة الفنية.

واستنادا إلى هذه المقولات نستطيع أن نقول إن الشعرية لا تتحدد بنوع أدبي معين، بل يكون مدار اشتغالها الخطاب الأدبي، بوصفه إبداعاً<sup>2</sup>، لكن هذا لا يعني أنها لا تراعي الحدود والفوارق النوعية بين الأنواع الأدبية، فقد نشأت لها فروع متخصصة بهذه الأنواع، فهناك شعرية للمسرح، وأخرى للقصة، وغيرها للشعر<sup>3</sup>، بل تجاوزت الدراسات الأدبية والفنية لتشمل مجمل الخطاب الثقافي الذي يعبر به الإنسان عن انفعالاته وتأثيراته واهتزازاته الوجدانية، فكتب عن شعرية الحب، وشعرية التفاصيل، وشعرية الجسد، وشعرية الأشياء، وغيرها.

إن شعرية (تودوروف) لا تهتم بالنصوص الأدبية باعتبارها إبداعات فردية، ولا يهتمها الأثر الأدبي في ذاته، وإنما تسلط اهتمام مجال بحثها وأساس اشتغالها، على خصائص الخطاب الأدبي في بنيته المجردة؛ لاستنباط القوانين الداخلية التي تنظم ولادة الخطاب الأدبي.

وقد نحنا" (تودوروف) نحو (بول فاليري) فاعتبر الشعرية مفهومًا -أو صفة- ينسحب على الخطاب الأدبي ككل شعرا ونثرا، بل" قد تكاد تكون متعلقة على الخصوص بأعمال نثرية"<sup>4</sup>.

ومن الذين توسعوا في مفهوم الشعرية هو (جان كوهن) الذي بنى شعرية على (الانزياح)، وتمحور نظريته حول الفرق بين الشعر والنثر من خلال الشكل، وليس المادة أي من خلال المعطيات اللغوية المصاغة، وليس من خلال التصورات التي تعبر عن تلك المعطيات<sup>5</sup>، وقد عدّ الشعر (انزياحا) عن معيار هو (قانون اللغة)، فكل صورة تحرق قاعدة من قواعد اللغة أو مبدأ من مبادئها<sup>6</sup>، ولا قيمة للتصنيف البلاغي المفرد لكل صورة، بل عسير على الأثر الجمالي أن يتحقق في أي عمل أدبي إلا بالفعالية المشتركة بين التصنيفات، و الانزياح عند (كوهن) لا يمنح صفة الشعرية إلا إذا كان

1 - نفسه، ص 23.

2 - نفسه، ص 23-30.

3 - يوسف اسكندر، اتجاهات الشعرية الحديثة الاصول والمقولات، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، 2008، ص 9.

- تزييفان تودوروف، الشعرية، سابق، ص 23. 4

5- ينظر: جان كوهن، بنية اللغة الشعرية، تر: محمد الولي ومحمد العمري، دار توبقال، المغرب، ط1، 1986، ص 28.

6- نفسه، ص 8.

محكوما بقانون يجعله مختلفا عن غير معقول<sup>1</sup>. وتتجلى شعرية في "البحث عن الأساس الموضوعي الذي يستند إليه تصنيف نص في هذه الخانة أو تلك"<sup>2</sup>.

وهذا ما تسعى إليه كل شعرية لأن تكون علمية - حسب تعبير (كوهن) - وهذه العلمية لا تتحقق في مساءلة (المحتوى) بل في مساءلة (العبارة) وانتقال المساءلة من (الموضوعات) التي تعالجها إلى (كيفية التعبير) عن هذه الموضوعات.

وحسب اقتراحه "إذا أرادت الشعرية أن تكون علما فعليها أن تتبنى المبدأ الذي أصبحت به اللسانيات علما، وحق مبدأ المحايثة أي تفسير اللغة باللغة نفسها، وبذلك يكون الفرق بين الشعرية واللسانيات هو أن الشعرية تعالج شكلا من أشكال اللغة أما اللسانيات فتعنى بالقضايا اللغوية عامة"<sup>3</sup>، أي مثلما هو مقترح على الألسنية أن تكون قادرة على تحليل بنية جمل لم تلفظ بعد كذلك على الشعرية أن تفسر القواعد التي تتحكم بأعمال أدبية لم تكتب بعد . وقد جعل (جان كوهن) الشعرية: "علم موضوعه الشعر"<sup>4</sup> مختصة بالشعر دون سواه، و هو المكان الأنسب للبحث عنها، و اعتبرها نظرية تبحث عن السمات الكبرى التي يمكن من خلالها توضيح الفروق بين الشعر و النثر. مركزا على الانزياح وانواعه وشروطه.

و من هنا نجد أن شعرية الشكلايين الروس لم يشغلها جوهر العمل الإبداعي لأنهم حاولوا التهرب من كل المسبقات الفلسفية، وسعت إلى تخطي آفاق البلاغة القديمة بالتخلص من الأحكام المعيارية الجاهزة. أما فيما يخص كيفية استقبال النقد العربي الحديث والمعاصر لمصطلح الشعرية، فإن (أدونيس) هو أول من استقبله، مع العلم أن جل أعماله تمحورت في الحديث عن مسألة التراث والحداثة، حيث حاول قراءة الموروث الثقافي بعيون معاصرة.

لقد حاول (أدونيس) في أطروحته حول (الثابت والمتحول) أن يقدم قراءة متميزة لجملة من الإشكاليات الفكرية والمعرفية والنقدية، تتعلق بالتراث العربي، وانطلاقاً من هاجسه الشعري، خصص الباحث جزءاً هاماً من مشروعه الفكري، لدراسة الحركة الشعرية العربية من منظور القدم والحداثة أو الإبداع، كما اصطلاح عليه هو، وما يميز أطروحة (أدونيس) حول الشعرية العربية هو محاولة قراءتها ضمن سياقها الفكري والديني والسياسي العام، باعتبار أن التراث كل متكامل في أجزائه وفروعه، يعكس رؤية حضارية عامة للأمة في تحولاتها التاريخية المستمرة<sup>5</sup>.

1- نفسه، ص5.

2- نفسه، ص 14.

3 - نفسه، ص 40.

4 - نفسه، ص 62 .

5 - زمولي آسيا، حدوفوف رياض، طراد هشام :مذكرة لنيل شهادة ليسانس في الأدب بعنوان شعرية العنوان في ديوان اللهب المقدس، جامعة تبسة دفعة 2004، ص23.

حيث بدأ (أدونيس) من حيث انتهى الشكليون، فعرف بعض مقولاتهم منذ فترة مبكرة، وتبنى موقفهم في تفجير اللغة وتشظي دلالاتها، وفتح آفاق النص، وإشراك القارئ فعلياً في تلقي النص، وفي تفسيره، وقبل تعدد القراءات من قراء مختلفين، أو من قارئ واحد مرات عدة، ويبدو أنه أفاد مما احتدم في ساحة النقد الفرنسي حول النقد الألسني منذ فترة مبكرة، إذ إن مقولات (رولان بارت) في كتابه (درجة الصفر للكتابة) تجد صداها في أعمال (أدونيس) النقدية.<sup>1</sup> ويبدو أن (أدونيس) لم يتقيد بمصطلح، فالشعر عنده "يسبق القاعدة، ويجرر الطاقة، يفجرها ويضيئها"<sup>2</sup>، ويتحدث عن الشعر والنثر، ويميز بينهما على أسس مختلفة، عن الأسس التقليدية ويتحدث عن القصيدة الكلية الكونية الرؤياوية الإشرافية الحدسية<sup>3</sup>، كما يتحدث عن شهوة الإبداع<sup>4</sup>، وهيام المتلقي<sup>5</sup>، ومن الواضح أن النقد عند (أدونيس) كتابة إبداعية على نحو ما فعل (رولان بارت)، وهو يرفض الغائية، ويعد الشعر لوناً من "السحر يهدف إلى أن يدرك ما لا يدركه العقل"<sup>6</sup>.

ويرى (أدونيس) نفى الشعرية عن النثر الموزون، بدلا من استكشافها في الشعر المنثور، أو الموزون، ويصل في الآخر إلى أن الوزن في النثر المنظوم تكأة، شيء زائد، مجرد قالب، وما عبر عنه بوساطته يمكن التعبير عنه بالنثر دون أن ينقص شيء منه، ويرى أيضاً أن المعنى فيه شأنه في النثر، واضح ومباشر وعقلي. ويصل إلى القول: "إن الفرق بين الشعر والنثر ليس في الوزن، بل في طريقة استعمال اللغة"<sup>7</sup>، وينفي الشعرية عن الوزن، و يصل إلى النتيجة المضادة، وهي حصر الشعرية في طريقة التعبير، أو كيفية استخدام اللغة، فهو يصل إلى لغة الشعر لا من خلال فحص هذه اللغة في ذاتها، وإنما من خلال المقايسة الخاطئة بما ليس بشعر؛ أي أنه يحاول إسناد الشعرية إلى المعنى بنفيها عن الوزن.

ولهذا نجد أن من النقاد من يستبعد من دائرة الشعر كل ما يخلق أثراً مشابهاً لأثره في المتلقي؛ لأنه لم يقصد إلى نظمه قصداً. فالشعر كلام يقصد به الوزن والتقنية. أما إذا اتفق ذلك في الكلام على غير قصد... فلا يعد شعراً<sup>8</sup>. وسيكون بهذا ردًا على متهمي القرآن بأنه شعر حتى في الآيات التي وردت موزونة.

وترمي الشعرية حسبه إلى إيصال العمل الذي له قيمة في ذاته، والذي يمكن تذوقه لذاته، ولا يكفي إيصاله والتعبير عن موضوعه وغرضه، ويجب أن تنقل هذه الشعرية إلى الإذهان عن طريق الخيال والتصوير، ومن هنا تتبين قيمة

1 - معنى العيد، في معرفة النص، دار الآفاق الجديدة، بيروت، 1985، ص 35.

2 - أدونيس، مقدمة للشعر العربي، دار العودة، ط3، بيروت، 1979، ص 109.

3 - نفسه، ص 122.

4 - نفسه، ص 117-118.

5 - نفسه، ص 117-118.

6 - نفسه، ص 124.

7 - أدونيس، سياسة الشعر، دار الآداب، ط1، 1996، بيروت، ص 24.

8 - إبراهيم أنيس، موسيقى الشعر، مكتبة الانجلو مصرية، القاهرة، 1972، ص 6.

العمل الذي تطرحه الشعرية كونها قد جعلت الأدب نفسه موضوعاً للمعرفة، إذ لم تعد أوزان (الخليل بن أحمد) مقياساً حاسماً في تحديد الشعرية، بل أصبحت موسيقية اللغة، وطريقة التعبير تعني الشعرية العربية.

أما ( محمد لطفي اليوسفي) فقد حاول في كتابه (الشعر والشعرية) سنة (1992) أن يسلط الضوء على التراث النقدي العربي مثبتاً أن مفهوم (الشعرية) ليس بالمصطلح الدخيل على النقد العربي الحديث، وإنما له تأصيل في تراثنا النقدي منذ ترجمة كتاب (أرسطو) (فن الشعر)، والنقاد والفلاسفة العرب يحاولون إيجاد مصطلح يتناسب مع ما جاء به (أرسطو).

و يعد كتاب (الشعر والشعرية) "محاولة لقراءة منجزات الفلاسفة والمنظرين العرب في الشعر والشعرية"<sup>1</sup>، وقد حاول (اليوسفي) مساءلة ومحاوره النصوص النقدية القديمة، باحثاً عن سر القوة فيها ذلك أن أغلب الذين تناولوا النصوص النقدية القديمة بالدرس لم يستطيعوا التخلص مما قاله (أرسطو) في كتابه (فن الشعر)، ولهذا جاءت آراؤهم متضاربة ومتناقضة" إلى حد القطيعة، ففي حين يجمع بعض الدارسين على أن كل ما قيل عند العرب حول الكلام وتحليلاته وطرائق حضوره بيننا، كان مجرد أصداء لما أخذوه عن (أرسطو) عن طريق ترجمة متى بن يونس لكتاب الشعر وشروح الفلاسفة، يذهب البعض الآخر إلى أن تلك الشروح مختلفة جوهرياً عن كتاب (أرسطو)، بل إنهم ينعتونها بالخلط بين أداء مقاصد (أرسطو)، والعجز عن تفهمها، لكنهم يتبنون ذلك لأنهم، لم ينظروا في ما ألفه العرب في الشعر والشعرية نظرة شمولية تعامل الفكر ككيان تاريخي يمتلك صيرورة لا يمكن أن يقرأ خارجها"<sup>2</sup>.

فقد نحا (اليوسفي) منحاً مختلفاً في استقرائه لمفهوم الشعرية في التراث النقدي العربي بغوصه في تلاوين المسكوت عنه ف"الناظر في المؤلفات العربية التي كتبت قبل وصول مؤلف (أرسطو) إلى الثقافة العربية، يدرك بيسر أن أصحابها كانوا رغم اختلاف قناعاتهم وتفاوت منجزاتهم، على وعي تام بأن الخطاب الشعري يبني جوهرياً على جملة من الخاصيات، بها يتمكن من كسر المساحة التي يتحرك في رحابها الخطاب العادي، وبالاستناد إليها يرتقي أيضاً إلى ذرى تعبيرية جمالية قوامها خرق العادة، والانعتاق من النمطية التي تدير الخطاب العادي"<sup>3</sup>.

كما يرى (اليوسفي) أن كلا من (ابن سينا) و (ابن رشد) يذهبان إلى " أن الشعرية لا تتحقق إلا بالفعل في اللغة وإجبارها على التشكل وفق متطلبات الحدث الشعري "كلام مؤلف" وبالتالي، فالشعرية كامنة في الصياغة متولدة عن كفاءات إخراج القول"<sup>4</sup>، فهي "صفة لا ماهية-الشعرية تلحق بالكلام، تتلبس به فيشرع في الارتقاء إلى ذرى جمالية

1- محمد لطفي اليوسفي، الشعر والشعرية، الدار العربية للكتاب، تونس، 1992، ص 09 .

2- محمد لطفي اليوسفي، الشعر والشعرية، سابق، ص 09.

3- نفسه، ص 15.

4- نفسه، ص 252.

وتعبيرية ما كان ليطلها<sup>1</sup>، وهي بهذا سمة مميزة للخطاب الأدبي ككل شعرا/ نثرا كونها تقع في الشعر وتدنس في النثر، فتجعل الحدود الفاصلة رجراجة وتقلص المسافة الممتدة بين النمطين بل تكاد تلغيها أحيانا. فتقع الشعرية "في الكلام نثرا كان أم شعرا لا يهم النمط فينتفض في مواضعه-يكسر العادة ويرتقي إلى ذرى جمالية بيانية لا تنتهي إلى غاية، تلغي المسافات بين الأنماط، تمحي أو تكاد، هذه هي مفعولاتها حين تحتاج الخطاب"<sup>2</sup> وهذا هو الهاجس الذي يحرك البحث في محاولته استكناه مواضع الخلخلة، و الخروج عن المألوف، وكسر العادة في خطاب الثلاثية.

وإذا كانت الشعرية تقوم عند بعض النقاد على الصعيد الدلالي الصوتي فهي عند (اليوسفي) "تتولد عن العلاقات المتشعبة التي تنشأ بين مكونات الخطاب، وهي مشروطة في جانب مهم منها بمدى نجاح المواجهة التي تحصل بين الإيقاع واللغة، وما يتولد عنها من تناغم"<sup>3</sup>، هذا التناغم في حدة توتره، وكسره للمعتاد والمتوقع، ودخوله دائرة الغرابة والتجاوز، وخلخلة المعايير الثابتة وتخطيه لنمطية الخطاب العادي، فحين تتلبس الشعرية بالكلام تتحول إلى طاقة كامنة فيه، تحوله من مجرد خطاب عادي إلى خطاب فني فاتن وساحر، فالنثر الفني في أشد لحظاته تألقا وشعرية يكاد يتحول إلى شعر.

أما (عبد الله الغدامي) تبنى في كتابه (الخطيئة والتكفير) سنة (1993) مصطلح الشاعرية، كترجمة للمصطلح الغربي Poétique، ولكن "الشعرية والشاعرية تسميتان متغايرتان لنفس القانون القابع وراء ميلاد الحدث الشعري العظيم إنها بمثابة الوجه والقفا، يتلازمان، الشعرية تعلن عن نفسها في الكلام وتقيه حين تحضر فيه من التلاشي في ما ليس منه(الكلام العادي)، والشاعرية تكون محجبة في أغوار الشاعر وأصقاعه. تتجلى فتوجهه وتحوله إلى أمير كلام يمتلك على اللغة سلطانا"<sup>4</sup>.

والشاعرية عند (الغدامي) هي "انتهاك لقوانين العادة، ينتج عنه تحويل اللغة من كونها انعكاسا للعالم أو تعبيرا عنه أو موقفا منه، إلى أن تكون هي نفسها عالما آخر، ربما بديلا عن ذلك العالم"<sup>5</sup>، فالشاعرية حين تدخل على الخطاب اللغوي العادي تحوله عن مساره الواقعي وتحفو به إلى عالم آخر، بديل عن هذا العالم فهل يعني هذا أن الشاعرية تنقلنا من عالم التعبير الحسي (الموجود) إلى عالم التعبير التجريدي أو المتخيل الذهني؟.

1- نفسه، ص239.

2- نفسه، ص239.

3- نفسه، ص78.

4- محمد لطفي اليوسفي، الشعر والشعرية، سابق، ص258.

5- عبد الله الغدامي، الخطيئة والتفكير، سابق، ص23.

كما يرى أن الكلمة الشعرية هي "الكلمة بأثرها لا بمعناها، وهذا ما يحولها من كلمة إلى إشارة حبلية بالدلالات والاحتمالات اللاهائية"<sup>1</sup>، فطاقة التحول في الشعرية تحول الجملة من تركيب منطقي مفيد يدل على معنى، إلى تركيب سابح وبنية إشارية حرة لا تقيدها حدود المعاني ومنطقياتها، فهي تركيب لا معنى له، لأنه قادر على كل المعاني عن طريق قدرته على إحداث الأثر وبالتالي الولوج بالمتلقي إلى عوالم مختلفة، وهذا ما سنحاول التطرق إليه في خطاب الثلاثية .

كما لا تختلف رؤية (الغدامي) للشعرية عن باقي الشعريات في اعتمادها على الانزياح كآلية من آلياتها المحورية فالشعرية هي ذلك "الحدث الانحرافي الساحر"<sup>2</sup>، حيث تتحول "عناصر اللغة من صفة (الدال) على (مدلول) خارج عنه إلى وضع يتحول فيه الدال نفسه إلى مدلول، فاللغة في النص الأدبي تدل على نفسها وتلغي (المدلول) القديم للكلمات التي تحل هي مكانه"<sup>3</sup>. بالإضافة إلى أنه يولي اهتماما كبيرا لمفهوم السياق وأثره.

ويتضح لنا مفهوم الشعرية عند (صلاح فضل) من خلال كتابه (أساليب الشعرية المعاصرة) سنة (1998) برؤية مغايرة نسبيا ومنسجمة مع باقي الشعريات، حيث يطمح (صلاح فضل) في هذا الكتاب إلى العثور "على الطريقة العلمية التي توازن نقديا بين ضرورة الاعتداد باستجابة الجمهور الواعي للظواهر الشعرية من جانب والحرص على تنمية هذا الوعي بما يؤدي إلى دعم كفاءة التلقي الأدبية من جانب آخر، ولا يتأتى ذلك إلا بتوسيع "أفق انتظار" المتلقين وزيادة تسامحهم مع خرق الأعراف السائدة أو تعديلها، بحيث يتلاءم مع تحديث الحساسيات والحاجات الجمالية المعاصرة، وكلما أمعن النقد في تحليل العوامل الفاعلة في تكوين الأساليب المختلفة اقترب من كشف آليات توليدها وشرح كيفية توظيفها التقني. وعندئذ يجد نفسه قد أحل أحكام الواقع محل أحكام القيمة المسبقة، وأصبح بوسعه تمثل أساليب الشعرية إنتاجا متعدد المستويات والدرجات والطابع، وتلقيا متعدد القراءة والتأويل"<sup>4</sup>.

فأقترح (صلاح فضل) في كتابه جهازا مفاهيميا مبسطا، يصلح لتنظيم المقولات التوليدية للأساليب الشعرية المختلفة ويتميز من - وجهة نظره - بالمرونة والاستيعاب وقابلية التطبيق والتدرج من الجزء إلى الكل ومن السطح إلى العمق وسهولة الارتباط بالمستويات اللغوية والتداخل البيوي في تكوين الدلالة.

ويتمثل هذا الجهاز في سلم الدرجات الشعرية المتكون من خمس درجات متراكبة:

1- درجة الإيقاع.

2- درجة النحوية.

3- درجة الكثافة.

1- نفسه، ص 95.

2- نفسه، ص 16.

3- نفسه، ص 17.

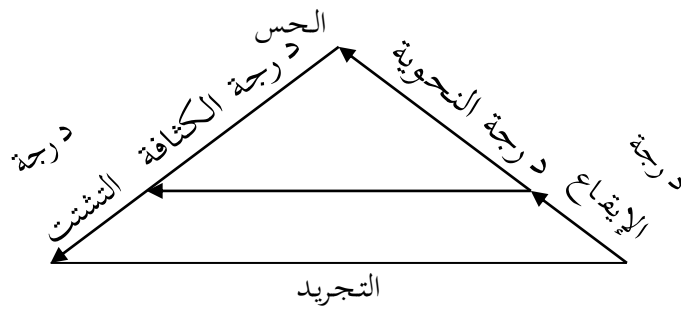
4- صلاح فضل، أساليب الشعرية المعاصرة، دار قباء، للطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة، 1998، ص 18.

4- درجة التشتت.

5- درجة التجريد<sup>1</sup>.

يمثل هذا السلم مجموعة من الأبنية التعبيرية التي توظف بطرق مختلفة في الخطاب الأدبي، بطريقة تتيح للناقد أو الدارس تحديدها وتحليلها. إذ يمكن أن تتراوح هذه الدرجات في الخطاب الأدبي بين الهيمنة والانعدام، بالإضافة إلى التعدد في المستويات الصوتية والنحوية والدلالية والتخييلية.

ويمكننا أن نلخصه في هذا التمثيل البياني:



1- صلاح فضل، أساليب الشعرية المعاصرة، نفسه، ص 27.

ويقسم (صلاح فضل) أساليب الشعرية إلى قسمين: أساليب تعبيرية وأخرى تجريدية. ويعتبر مصطلح التعبير أكثر تقنية" وأشد ارتباطا بنظرية الشعرية وتمثيلا للتدرج التصنيفي لسلمها من كلمة "الحضور" الأدبية وما تعكسه من ظلال على قسيمتها الغياب"<sup>1</sup>، ذلك أن مجال الفاعلية الجمالية للأساليب التعبيرية تتمثل في " تحرير الوعي بالقيم العقلية والشعورية كما شرحه الشكلانيون الروس، وهذا ما يجعله يضيف طابعا عاطفيا على الحيات المنطقي الغالب في التعبير التواصل، الأمر الذي يعكس علاقة الدلالات الإشارية بالدلالات الإيحائية الفنية، وعلى هذا فإن نمط الشعرية المسمى التعبيرية هو الذي تنتجه أشكال اللغة الأدبية المؤسلة بلون من المعاشة غير المباشرة أو المعهودة، إذ تقدم نوعا من الحقائق المبتكرة بتحريف يسير للغة المعبرة، وتفعيل معقول لآليات التوازي والاستعارة والتميز بشكل يؤدي إلى الكشف عن التجربة، في مستوياتها العديدة، التي قد تصل إلى أبعاد رؤيوية لكنها تظل تعبيرية الحقيقة المكونة، المعطاة في الصيغ اللغوية والصانعة لتجربة متماسكة خلاقة"<sup>2</sup>.

ومن الذين فعلوا مصطلح الشعرية في ساحة الاشتغال النقدي (كمال أبو ديب)، فلقد حدد الشعرية على أساس الظاهرة المفردة من وزن وقافية وإيقاع داخلي وخارجي ... الخ، وكان يطمح من وراء هذا إلى امتلاك درجة عالية من الدقة والشمولية حولها، فالشعرية عنده " ليست خصيصة في الأشياء ذاتها، بل في تموضع الأشياء في فضاء من العلاقات أولا، وفاعلية خلق ترفض استخدام الكلمات بأوضاعها القاموسية المتجمدة لأنها لا تنتج الشعرية بل ينتجها الخروج بالكلمات عن طبيعتها الراسخة إلى طبيعة جديدة ثانيا"<sup>3</sup>، ويرتبط هذان المفهومان بنظرية التلقي، كون القارئ ظاهرة مستقرة في النص، و هو "صفحة البياض التي يكتب النص فيها جسده"<sup>4</sup>، وبهذا تحولت الفاعلية النقدية من الاهتمام بالمؤلف إلى النص ثم إلى القارئ، فالقراءة التي تعد النص مكانا لتلقي عنده آفاق عدة: أفق الكاتب وأفق النص وأفق القراءة، لتخلق من انصهارها وتفاعلها شكل النص"<sup>5</sup>.

ف (كمال أبو ديب) في كتابه (في الشعرية) عام (1987م) يربط الشعرية ب(الفجوة: مسافة التوتر) التي يركز على اكتشافها في الخطاب الشعري فيقول: " الشعرية هي قدرة عميقة نادرة على استبطان العالم... و الشعرية هي نزوع الإنسان إلى الخلق بعد الممكن"<sup>6</sup>.

1- صلاح فضل، أساليب الشعرية المعاصرة، سابق، ص 41 .

2- نفسه، ص 41.

3 - كمال أبو ديب، في الشعرية، سابق، ص 135.

4 - رولان بارت، لذة النص، تر: منذر عياشي، مركز الانماء الحضاري، 2002، ص 13.

5 - حاتم الصكر، حلم الفراشة، مجلة الأفلام، ع2-3، إذار- نيسان، 1992، ص 22.

6 - كمال أبو ديب، في الشعرية، نفسه، ص 21.

ولعل ما يوحي إليه هنا محاولة اكتناه مجموعة العلاقات داخل العمل الإبداعي من جهة، ومن جهة أخرى مع الأشياء المبعثرة في العالم المحيط به و منها الاختلاجات النفسية للكائن البشري، بيد أنه خصيصة مميزة، أو شرط ضروري للتجربة الفنية أو بشكل أدق للمعينة أو الرؤيا الشعرية - بوصفها شيئا متميزا - وقد يكون نقيضا للتجربة أو الرؤيا العادية اليومية<sup>1</sup>، ولكن لا يعني هذا أن (الفجوة: مسافة التوتر) هي الوظيفة الوحيدة والجوهرية المشكلة لماهية الشعرية "بيد أن ما يميز الشعر هو أن هذه الفجوة تجسد تجسدها الطاعني فيه في بنية النص اللغوي بالدرجة الأولى، وتكون المميز الرئيسي لهذه البنية"<sup>2</sup>، وهذا يوضح أن " (كمال أبو ديب) ينظر للخطاب الأدبي برؤية لسانية معتبرا" أن المادة الوحيدة التي يطرحها النص الشعري، للتحليل هي لغته، هي وجوده الفيزيائي المباشر على الصفحة، أو في الفضاء الفيزيائي الصوتي ومن هنا كانت إمكانية الوحيدة لتحليل الشعرية في النص هي اكتناه طبيعة المادة الصوتية الدلالية، أي نظام العلامات التي هي جسده وكيونته الناضجة والتي هي شرط وجوده أيضا"<sup>3</sup>، ف(أبو ديب) يسير تقريبا على المنهج نفسه الذي رسمه (تودوروف) و(جاكسون) و(كوهن) مع بعض نقاط التفاوت ذلك أن انطلاق أغلب دراسات الشعرية إن لم نقل كلها كان انطلاقا لسانيا.

ف(أبوديب) يتجاوز المفهوم الميتافيزيقي للشعرية مستندا على مفهومين نظريين هما العلائقية والكلية "فالشعرية خصيصة علائقية، أي أنها تجسد في النص شبكة من العلاقات التي تنمو بين مكونات أولية سمتها الأساسية أن كلا منهما يمكن أن يقع في سياق آخر دون أن يكون شعريا، لكنه في السياق الذي تنشأ فيه هذه العلاقات، وفي حركته المتواشجة مع مكونات أخرى لها السمة الأساسية ذاتها، يتحول إلى فاعلية خلق الشعرية، ومؤشر على وجودها"<sup>4</sup> (فالفجوة: مسافة التوتر) لا تنشأ من ظاهرة مفردة ومعزولة بل تنشأ من وجود المادة اللغوية في بناء علائقي " أي من شبكة العلاقات القائمة بين المادة اللغوية وبين بنية النص الذي تتحرك المادة فيه وتتفاعل معه"<sup>5</sup>. إن الاكتناه الحاضر للشعرية يحاول "اكتشاف الخصائص المميزة لها على مستويات محسوسة، تتجسد في اللغة: أي في بنية النص، وهي الشيء الوحيد الذي نستطيع إخضاعه للتحليل المتقضي"<sup>6</sup>.

إن الشعرية من منظور (أبي ديب) بحث في العلاقات المتنامية بين مكونات النص في صورتها الكلية، فالفجوة: مسافة التوتر تتحقق على مستويين هما:

1- كمال أبو ديب، في الشعرية، سابق، ص 20 .

2- نفسه، ص 21 .

3- نفسه، ص 21.

4- نفسه، ص 14.

5- نفسه، ص 94.

6- نفسه، ص 14.

"1- المستوى الرؤيوي: الذي يتناول البنيات الشعرية أو التصويرية، أو الإيديولوجية إنه يتناول باختصار كل ما يشكل رؤيا العالم.

2- المستوى اللساني: الصرف الذي يتناول البنيات اللغوية"<sup>1</sup>، أي أن (الفجوة: مسافة التوتر) تزوج بين

مجالين مختلفين ؛ وعبر هذه المزاوجة تتولد مسافة المنافرة الإسنادية بين الدال والمدلول وتتوسع لتشكّل ما يسمى ب(الفجوة: مسافة التوتر)، فالشعرية "جوهرية، لا خصيصة تجانس وانسجام و تشابه و تقارب بل نقيض ذلك كله اللاتجانس و اللانسجام و اللاتشابه و اللاتقارب، لأن الأطراف السابقة تعني الحركة ضمن العادي، المتجانس، المؤلف(النثري) أما الأطراف الأخرى فتعني نقيض ذلك، أي الشعرية"<sup>2</sup>.

إن الشعرية-حسب (أبوديب)-تنهض على كسر المؤلف والمعتاد وتجاوز الثابت إلى المتحول والمنسجم

إلى المختلف. فقد اعتبر(أبو ديب) الشعرية وظيفة من وظائف العلاقة بين البنية العميقة والبنية السطحية

مستخدما مفهوم (تشومسكي)، ففي إطار تفاعل البنيات "يمكن أن ننقل البنية العميقة والبنية السطحية من مستوى المكونات اللغوية الجزئية إلى مستوى الدلالة والإيقاع، والصور، والموقف والرؤيا واللهجة، ويمكن أن نسحب مفهوم البنية السطحية والبنية العميقة من مستوى الجملة اللغوية إلى مستوى النص الشعري الكامل. وبهذا الانسحاب يصبح جليا أن الفجوة تنشأ بين البنية السطحية والبنية العميقة في نص كامل، ليس وظيفة من وظائف التشكيل اللغوي للنص فقط بل وظيفة من وظائف الحقول الدلالية والترابطات وعلاقات التشابه والتضاد، وثنائية الحضور والغياب، و أنساق الوزن والإيقاع وأنساق الصور الشعرية، والموقف الفكري أو العقائدي، والرؤيا وتجليها في النص المكتمل، ومن هنا فإن الشعري المتميز هو، باستمرار، نص من الاحتمالات والإمكانات"<sup>3</sup>، فالفجوة انطلاقا من هذه الرؤيا خصيصة بنيوية مميزة للشعرية ولكنها ليست شرطا مطلقا.

وخلال ما سبق من مفاهيم مصطلح الشعرية فإنه " منذ القدم الى يومنا هذا يعني النظرية الداخلية للأدب، و يعني أيضا تلك الظواهر الأسلوبية التي نرصدها انطلاقا من الاختيارات التي ينتهجها الشاعر أو الكاتب من مجموعة الإمكانيات المتاحة له في الأنظمة الصوتية و التركيبية و الدلالية في مستواها اللساني أو النصي الأدبي"<sup>4</sup>.

إنها تعني بشكل عام " قوانين الإبداع الفني"<sup>5</sup>، والسيطرة على إبراز هويته الجمالية، ومنحه الفرادة الأدبية.<sup>6</sup>

1-كمال أبو ديب، في الشعرية، سابق، ص132.

2- نفسه، ص 28 .

3- نفسه، ص58.

4 - معمر حجيج، استراتيجية الدرس الأسلوبي (بين التأصيل و التنظير و التطبيق)، دار الهدى للطباعة و النشر و التوزيع، عين مليلة، الجزائر، ص 18.

5 - مجموعة كتاب سوفيتت، موسوعة نظرية الأدب- الصورة- الطبع- المنهج، تر: جميل نصيف التكريتي، دار الشؤون الثقافية، بغداد، 1986، ص 23.

6 - حسن ناظم، مفاهيم الشعرية، سابق، ص 11.

و على ضوء هذا سيتم العمل خلال هذا البحث في اطار المكونات الابداعية لديوان (محمود درويش) الذي يهدف الى الكشف عن الشعرية في الديوان والوقوف مطولا على المكون الانزياحي الابرز وهو الصورة الشعرية في تشكيلها السيكلوجي.

**الفصل الأول : شعرية العنوان في ديوان لا أريد لهذي  
القصيدة أن تنتهي لمحمود درويش:**

**1 - أهمية العنوان وقراءته.**

**2 - شعرية العناوين في**

**الديوان الاخير لمحمود درويش:**

## 1- أهمية العنوان وقراءته:

يحتاج القارئ إلى دخول مقروءاته من خلال العناوين كما يُدخّل البيت من بابه، وقد اكتسب العنوان مع الحدائثة أهمية أكبر واضطلع بمهام أوسع، فهو فضلا عن أدائه دور تمييز المواضيع المطروقة بعضها عن بعض - وان صبت في موضوع واحد- وتسهيل التصفح لها، تنبجس منه مهام شعرية جمالية وقيادية جبارة عند الشاعر وعند القارئ، فسميت القصائد بمسميات مصمّمة بدقة في اغلب الاحيان، وديوان (لا أريد لهذي القصيدة أن تنتهي) - كما هو عرفه الشعري- لم يخل من هذا التصميم وهذه التوشیحات لقصائده، فُعد العنوان بؤرة النص ومفتاحه، ونستطيع أن نستدل به على تحديد رسالته، فهو "يسيطر ظلاله على النص، ويحدد هويته ويقدم لنا جوازا نعبر به إلى عالم الشعر"<sup>1</sup>، ويتضح لنا دور العنوان وقيمته في فتح مغاليق النص، وإضاءة عتمته.

و تحليل العنوان له أهمية بالغة لا نستطيع تجاوزها، فلا بد من وقفة أولى مع العناوين من العنوان الكبير للديوان ككل إلى العناوين العريضة لمجموعات القصائد، ومنه إلى العناوين الصغيرة للقصائد، والكشف عن العنوان - كونه نص قصير - له وظائف شكلية جمالية ودلالية وتعبيرية وتأثيرية تُعدّه مدخلا لنص كبير، ففي العصر الحديث "لم تبق عناوين الأعمال الفنية والأدبية - وحتى الفكرية والنقدية - مجرد أوعية ومؤشرات خارجية تخضع لوظائف تعليمية أو معلوماتية مبنية على رؤية مفككة للمعرفة والحياة والكون والإنسان، وإنما صارت تؤدي وظائف مهمة وأساسية في تفسير النص من الداخل، سواء أكان قصيدة شعرية أو مسرحية أو رواية أو قصة قصيرة أو سيرة ذاتية، كما تؤدي وظائف مهمة وأساسية فيما يتعلق بالمحيط الخارجي الذي ينتمي إليه هذا النص أو ذلك، أو المحيط العالم الوافد على هذا النحو أو ذلك".<sup>2</sup>

ومن أكثر العلوم تخصصا في تحليل العناوين واستقراؤها هو (علم العلامات)، إذ يعده رواده علامة أو علامات لغوية نابضة مما يعطيه دورا إعلاميا مهما، ودورا دلاليا أساسيا بالنسبة إلى النص الذي يتصدره أو يتوجه. و يشبهون النص بالجسد الذي رأسه هذا العنوان، بل ادت زيادة الاهتمام به إلى ظهور علم جديد له أصوله ونظرياته، ومناهجه، هو (علم العنوان)، ومن رواده: (كلودشيه)، و(ليوهوك) الذي رأى أن العنوان "مجموعة العلامات اللسانية (كلمة، جملة، نص) التي يمكن أن تدرج على رأس نص لتحده وتدل على محتواه العام وتعرف

1 - انظر: عبد الستار جواد، التحديات التي تواجه القصيدة العربية الحديثة، الحوران الثاني والثالث من الشعر العربي عند نهاية القرن العشرين إعداد عائد خصبك 1989، بغداد، ص 301، وانظر: سامح الرواشدة، إشكالية التلقي والتأويل، دراسات، منشورات أمانة عمان الكبرى، عمان، ص 96.

2 - وظيفة العناوين الروائية الواقعية لنجيب محفوظ بين السياق الخارجي والداخلي، مجلة معهد اللغة العربية وآدابها، ع1، جامعة الجزائر، 1992، ص 81 - 82.

الجمهور بقراءته"<sup>1</sup>، و(جيرار جينيت) الذي خصه بفصل في كتابه (عتبات)، ودرسه من حيث إنه نوع من أنواع التعالي النصي<sup>2</sup>، فعد العنوان نمطا من مفاهيم الموازي النصي ليس إلا علاقة تعال نصي داخل شبكة التعاليات النصية\*.

وقد أولت السيميوطيقيا أهمية كبرى للعنوان، بوصفه مفتاحا أساسيا يتسلح به المحلل(المتلقي/القارئ/السامع) للولوج إلى أغوار النص الأدبي العميقة قصد استنطاقها وتأويلها، ويتصدر إجراءات مقارنة النص الأدبي. وعلى دارس الشعر الحديث أن يدرك أن العنوان غدا جزءا من استراتيجية النص، ولكن من حيث هو علامة لها علاقات اتصال وانفصال بالنص، فالعنوان غدا علامة لها مقوماتها الذاتية مثله مثل غيره من العلامات المنتجة للمسار الدلالي الذي نكوته ونحن نؤول النص والعنوان معا.

وزادت علامة العنوان حظوة باعتبارها " نصا مختزلا ومكتنفا ومختصرا"<sup>3</sup> له علاقة مباشرة بالنص الذي وسم به، فالعنوان والنص يشكلان ثنائية والعلاقة بينهما علاقة مؤسسة، فالعنوان "مرسلة لغوية تتصل لحظة ميلادها بحبل سري يربطها بالنص لحظة الكتابة والقراءة، إذ يعد معا فتكون للنص بمثابة الرأس للجسد نظرا لما يتمتع به العنوان من خصائص تعبيرية وجمالية كبساطة العبارة وكثافة الدلالة وأخرى استراتيجية، إذ يحتل الصدارة في الفضاء النصي للعمل الأدبي"<sup>4</sup>، لقد بات العنوان من أهم الأسس التي يتركز عليها الإبداع الأدبي المعاصر لذلك تناوله المؤلفون بالعناية والاهتمام.

وقد رأى (جميل حمداوي) أن العنوان يقوم بتفكيك النص على المستويين الدلالي والرمزي، من أجل تركيبه عبر استكناه بنياته الدلالية والرمزية، ويضيء ما أشكل من النص وغمض، كما أنه عبارة عن علامة

Léo H.ock : la marque du titre , dispositifs Sémiotiques d'une moutors publishers .Paris - 1  
1981, p17.

- 2 - ينظر: محمد الهادي المطوي، شعرية عنوان كتاب الساق على الساق في ماهو الفاريق، مجلة عالم الفكر، م28، ع 1، 199، ص 455.
- \* - بين جيرار جينيت أن معمارية النص تعني العلاقة التي يربطها النص بفضة الأجناس التي ينتمي إليها. وأن التوازي النصي: تعني العلاقة التي تربطها بمواشيه ومصاحباته (المقدمات، الإهداء، كلمة الغلاف) وأن الميتانصية: تبرز فيه العلاقة التناسية في صورة تعليق أو تعد لنص آخر. والتناص: يعني حضور نص في نص آخر بشكل عام. والتعليق النصي: تعني كل علاقة تلحق نصا بنص آخر (العنوان بوصفه تعاليا نصيا)، انظر: محمد مفتاح، دينامية النص، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، ط2، 1990، ص72.
- 3 - الطيب بودريال، قراءة في كتاب سيمياء العنوان للدكتور بسام قطوس، محاضرات الملتقى الوطني الثاني السيمياء، والنص الأدبي، منشورات جامعة بسكرة، 15-16 أبريل 2002، ص 52.
- 4 - شادية شقروش، سيميائية العنوان في (مقام البوح ل) (عبد الله العيش)، محاضرات الملتقى الوطني الأول السيمياء والنص الأدبي، منشورات جامعة بسكرة، 6-7 نوفمبر، 2000، ص 271.

سيمولوجية تقوم بوظيفة الاحتواء لمدلول النص، تؤدي وظيفة تناصية إذا كان العنوان يحمل على نص خارجي يتفاعل معه<sup>1</sup>.

فيصبح العنوان بالنسبة للقارئ بمثابة بؤرة ونواة للقصيدة الشعرية، يمدّها بالحياة والروح والمعنى النابض وهكذا فهو بمثابة الموجه الرئيس للنص الشعري، وهو الذي يرأس غواية القصيدة والسلطة في التعيين والتسمية أما النواة فتتمركز في وسط القصيدة، فإذا كان العنوان لدى السيميائي بمثابة سؤال ينتظر حلا، فإن النص هو بمثابة إجابة عن هذا السؤال الإشكالي، وذلك بإحاطته على مرجعية النص.

وقد حدد النقاد شعرية العنوان بوصفها موازية لشعرية النص، فالعنوان يقوم بدور فعال في تجسيد شعرية النص وتكثيفها أو الإحالة إليها، كما إن العنوان - فضلا - عن شعريته، ربما شكل حالة جذب وإغراء للمتلقى للدخول في تجربة قراءة النص، أو حالة صد ونفور ومنع.

كما إن العنوان وفق الوظيفة الشعرية مرهّن بشعريته حسب رؤية المتلقي، ووفق تأويلاته التي تبني حسب تفكيك المتلقي لدلالات العنوان الرمزية، ووفق الابعاد الثقافية والنفسية والاجتماعية له، وهذا يعني دائرية العلاقة بين العنوان ومقصدية الشاعر فيه من جهة، وبين المتلقي ورؤيته التأويلية من جهة أخرى.

فلم تعد ظاهرة العنونة حلية شكلية، ولكنها تقدم خدمة لا تكتمل بعض النصوص بدونها، وقد يسبب غيابها إشكالية تأويلية تحول بين المتلقي والفهم الدقيق للنص. ولعلّ وجود هذه العلامات الفضائية يضيق المجال أمام التأويل، لأنه يفضي إلى مقصدية محددة يفرضها علينا العنوان أو الحاشية أو كلاهما معا، ويربطه بمناسبة محددة نحو رسالة وانية، ومع ذلك فإن وجود هذه الظواهر البصرية يجنبنا الانسياق وراء أوهاام بعض التأويلات ويحمينا من الإخفاق في توجيه بعض النصوص<sup>2</sup>.

أما (الطاهر رواينية) فرأى أن العنوان هو " أول عبارة مطبوعة وبارزة من الكتاب، أو نصا يعاند نصا آخر ليقوم مقامه أو ليعينه، ويؤكد تفرد على مر الزمان، وهو قبل كل شيء علامة اختلافية عدولية، يسمح تأويلها بتقديم عدد من الإشارات والتنبؤات حول محتوى النص ووظيفته المرجعية، ومعانيه المصاحبة وصفاته الرمزية، وهو من كل هذه الخصائص يقوم بوظيفتي التحريض والإشهار"<sup>3</sup>.

1 - جميل حمداوي، السيميوطيقا والعنونة، مجلة عالم الفكر، مج25، ع3، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، ص98.

2 - سامح الرواشدة، إشكالية التلقي والتأويل، سابق، ص107.

3 - الطاهر رواينية، شعرية الدال في بنية الاستهلال في السرد العربي القديم ضمن الماشقة والنص الأدبي، أعمال ملتقى معهد اللغة العربية وآدابها منشورات جامعة باجي مختار، عنابة، 1995، ص141.

بينما يرى (محمد الهادي المطوي) أن " العنوان عبارة عن رسالة لغوية تعرّف بهوية النص، وتحدد مضمونه وتجذب القارئ إليه وتغويه به"<sup>1</sup>، فيما يذهب (بسام قطوس)" إلى أن العنوان أصبح يشكل حمولة دلالية فهو قبل ذلك علامة أو إشارة تواصلية له وجود فيزيقي/مادي، وهو أول لقاء مادي محسوس يتم بين المرسل (النّاص) والمتلقي"<sup>2</sup>.

أما الباحث الإسباني (جوزيف بيزاكومبروبي) فيقر بتعدد أبعاد العنوان قائلا: "إن العنوان عنصر متعدد الأبعاد (multidimensionnel) لأنه يقيم روابط علامة جد مختلفة، العمل الأدبي، النص والقارئ"<sup>3</sup>.

والحديث عن العنوان يرتبط بشفرة النص، والعلاقة بين المرسل والمتلقي، إذ تتعدد وظائف العنوان وفقا لمستويين "الأول: مستوى ينظر فيه إلى العنوان باعتباره بنية مستقلة لها اشتغالها الدلالي الخاص، والثاني: مستوى تتخطى فيه الانتاجية الدلالية لهذه البنية حدودها متجهة إلى العمل ومشبكة مع دلائلية دافعة ومحفزة انتاجيتها الخاصة بها"<sup>4</sup>.

والعنوان الشعري لن يهب نفسه للمتلقي بسهولة، كما إنه عنصر الغواية والإغراء و من العناصر الموجهة لعملية التلقي، وفي احتوائه على العمل الأدبي في كليته و عموميته، إنه دليل متمنع على كون سيميائي هو النص في حد ذاته، وفوق ذلك يعد مرجعا يحيل على مجموعة من الدلائل (العلامات) معلنا عن طبيعة النص، ومن ثم عن نوع القراءة التي تناسب النص، وما بين الغواية والمراوغة تقع شعرية العنوان أمام القصيدة.

وبعد هذا الاتفاق على أن للعنوان شعرية لا تقل اهمية عن شعرية النص، فقد تبدى ان للقارئ مراقبة بعدية تحوّله للبقاء مع العنوان في جلسة قرائية انتاجية حرة، لا يحكمها قانون الشاعر ولا مقيد له فيها .

1 - محمد الهادي المطوي، شعرية عنوان كتاب الساق على الساق فيما هو الفاريق، مجلة عالم الفكر، تصدر عن المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، مجلد 28، العدد الأول، يوليو / سبتمبر، 1999، ص 457.

2 - بسام قطوس، سيمياء العنوان، وزارة الثقافة، عمان، الأردن، ط 1، 2001، ص 36.

3 - Joseph Besa Comprubi : les fonctions du titre nouveaux actes sémiotiques ,82,2002Pulim - 3 . Université de Limoges,p91

4 - محمد فكري الجزائر، العنوان و سيميوطيقا الاتصال الأدبي، الهيئة المصرية للكتاب، مصر، 1998، ص 8.

## 2- شعرية العناوين في الديوان (لا أريد لهذي القصيدة أن تنتهي) :

قد كان للموت سلطان على العنونة النهائية للديوان الأخير ل(درويش)، إذ توفي (درويش) قبل أن يضع ديوانه في صورته النهائية على طاولة الطبع، مما جعل رفيقه الناقد (إلياس الخوري)\* الذي وجد الكثير من القصائد الجاهزة معنونة يتولى مهمة عنونة الديوان وتنسيقه وترتيبه.

ومهمة التعامل مع العنونة ليست فقط صعبة على متلقيها، بل يجد الشاعر صعوبة في إرساء دواوينه ومجموعاته على عنونة ترضيه، ففي سؤال محمود درويش عن عنونته لمجموعاته الشعرية لم يتردد في إظهار عنت العنونة وصعوبة الاختيار.

-محمود، عندما تنتهي من كتابة قصيدة وتشعر بأنها اكتملت وأصبحت قادرة على الخروج إلى قارئها كيف تعثر لها على عنوان؟. ثم ما حكاية العناوين في تجربتك. هل يحدث أن قصيدة كتبها سبقها عنوانها مثلا أم أن العنوان لديك يأتي ليسمي القصيدة بعد ولادتها. واستطرادا، هل مجموعاتك الشعرية تسبقها عناوينها أم تأتي العناوين لاحقا؟.

-لم يسبق لي عبر كل تجربتي الشعرية وهي طويلة أن سبق أي عنوان أية قصيدة أو سبق اسم معين لمجموعة شعرية المجموعة نفسها. ، ودائما أجد صعوبة في اختيار العنوان. كما أنني أستعين بأصدقاء في أحيان كثيرة. وأحيانا أرسل المجموعة الشعرية إلى ناشر بدون أن أعثر لها على عنوان، فأستعين بالناشر وأستعين بهيئة القراءة (في دار النشر) لكي يقترحوا على مجموعة عناوين أختار من بينها العنوان الملائم. وقد حدث هذا مع مجموعتي الجديدة (لا تعتذر عما فعلت)، إذ تم رن النصوص وتصنيفها ولم نعثر لها على عنوان، وأقترح على الناشر عشرة عناوين، اخترنا منها هذا العنوان. كذلك، حدث نفس الأمر مع مجموعتي الشعرية لما إذا تركت الحصان وحيدا التي تأخرت في المطبعة أكثر من شهر في انتظار العثور على العنوان الملائم. وفي النهاية، توفق أحد الأصدقاء في اقتراح هذا العنوان. ،دائما كان العنوان يأتي في آخر العمل الشعري<sup>1</sup>.

وعن اختياراته وميولاته في اختيار العنونة يقول مجيبا لمحاورة، لما سأله:

- نفس الشيء حدث بالنسبة لمجموعتك الشعرية الأولى (عاشق من فلسطين) الذي أقترح الناشر عنوانها بعيدا عنك كما نذكر لكن، عندما تتواطأ مع ناشر على قبول عنوان معين، سواء كان من اقتراحه هو أو أقترحه أحد الأصدقاء، كيف تؤسس علاقتك مع هذا العنوان. كيف يصبح جزءا منك ومن تجربتك؟.

\*- أرفق الديوان بكراس خاص للروائي الياس خوري عنوانه ((محمود درويش) وحكاية الديوان الأخير) وفيه يروي قصة هذا الديوان وكيف وجده وأعدّه وبوّب قصائده.

<sup>1</sup> - حوار شامل مع محمود درويش حول الشعر واللغة وطقوس الكتابة والعلاقة مع الشعراء الآخرين، أجرى الحوار: حسن نجمي، الرباط.

- أولاً، عند الاختيار أراعي ألا يكون العنوان أحادي الدلالة. لمإذا. لأن عنواناً محدد الدلالة يقود القارئ إلى تأويل محدد للكتاب، فأحرص أن أتركه مفتوحاً على عدة احتمالات وعلى عدة مستويات من القراءة، في البداية أعود على أن هذا العمل بهذا الاسم هو ابن لي وجزء مني، لكن مع كثرة التداول، يصبح (شخصية مستقلة)، فيعرف بذاته وباسمه وتصبح له كينونة، وثمة بعض من أعمالي الشعرية، تمنيت لو راجعت عناوينها، ولكن ذلك أصبح خارج الإرادة.<sup>1</sup>

وإذا أراد القارئ اعتصار شعرية عناوين (درويش) فإنه يجدها طافحة بالمعاني والايحاءات وعامرة بالجمالية والفنية والاعزاء، كما قد يجدها تستر في غموض يزيد الفضول لاختراق القصيدة للإجابة عما وراء هذا العنوان أو ذاك، وبدغدغ حيرة القارئ مما يحفز لديه القراءة الانتاجية، وممتعة التأويلات.

وقد كانت العناوين الكبرى في الديوان تتصدر مجموعات من العناوين الصغرى مأخوذة بانتقاء وباختيار لإحدى القصائد، وهذا الانتقاء قد يكون لهيمنة شعرية لإحداها.

وعناوين (درويش) في ديوانه تنوعت بين البساطة والتركيب وبين المباشرة والغموض وكانت في مجموعات منضوية تحت عنوان عريض: فاحتوى عنوان لاعب النرد العناوين: ههنا، الآن، وهنا والآن، عينان، بالزنبق امتلاً الهواء، على محطة قطار سقط عن الخريطة، لاعب النرد، سيناريو جاهز، واحتوى عنوان (لا أريد لهذي القصيدة ان تنتهي) العنوان: (لا أريد لهذي القصيدة ان تنتهي)، واحتوى عنوان: (ليس هذا الورق الذابل الا كلمات) العناوين: (يأتي ويذهب)، (ما اسرع الليل)، (من كان يلحم)، (الخوف)، (إذا كان لا بد)، (ليل بلا حلم)، (قمر قديم)، (ورغبت فيك رغبت عنك)، (هذا المساء)، (طللية البروة)، (موعد مع إيميل حبيبي)، (في بيت نزار قباني)، (في رام الله)، (فروسية)، (مسافر)، (نسيت لأنساك)، (واقعيون)، (لن أبدل أوتار فيتارتي)، (تلال مقدسة)، (إلى شاعر شاب)، (كأن الموت تسليتي)، (هناك حب بلا سبب)، (لو ولدت)، (كلمات). \*\*

وكان هذا التصميم العنوي لتنظيم المنتج الشعري وتسهيل التصفح بداية ثم لإنتاج الشعرية ثانية. وإذا كان عنوان النص يرتبط بصلات دقيقة تدل عليه فإنه ينبغي علينا أحياناً أن نبحث في النص عما يتصل بالعناوين.

1 - حوار شامل مع محمود درويش حول الشعر واللغة وطقوس الكتابة والعلاقة مع الشعراء الآخرين، نفسه.

\*\* - نشر (درويش) من ديوانه الأخير ثلاث قصائد في الصحف هي: (على محطة قطار سقط عن الخريطة) و (لاعب النرد) و (سيناريو جاهز)، وقرأ ثلاث قصائد غير منشورة في الأمسية الأخيرة التي أقامها في رام الله، هي: (ههنا، الآن، وههنا والآن)، و (عينان)، و (بالزنبق امتلاً الهواء).

ان دراسة العنوان بوصفه نصا موازيا يحتزن الفكرة ويبعث الدلالة، جعل منه بؤرة ذات قيمة ابداعية فمادام العنوان مكونا اوليا للنص قبل ان يذوب فيه دلاليا فله سحره وهو سر من اسرار الشعرية في المدونة كاملة.

ولما كان النص في احد ابعاده الدلالية "العبة من الدلائل نفسها، بمعنى ان النص يفتق لك الدلائل على وفق ثقافتك، وخلفياتك الفكرية، والمعرفية، والجمالية"<sup>1</sup>، فان العنوان جزء من نسيج النص المسكوت عنه يتسق معه وفق رؤى فكرية خاصة، ويحلل ويقراً وفقها.

واللغة الشعرية ذات الطابع الرمزي اكثر ايجاء وإغواء للمتلقي الذي يحاول الامساك بتفجراتها، وتدققاتها وانسياباتها خارج نظام اللغة المعجمي، لتكون بذلك مفتاحا رئيسا لولوج عالم الشاعر وشعريته المثقل بالرموز خاصة امام عبارة العنوان الاكثر اکتنازا، كل هذا دفع إلى التفنن في تقديمه للمتلقي، حتى يكون مصدر إلهامه.

وكان العنوان الكبير للديوان هو (لا اريد لهذي القصيدة ان تنتهي) ، عبارة مركبة من الفعل المضارع المنفي (لا أريد) واسم الإشارة مع حرف الجر (لهذي) والمشار اليه (القصيدة)، وجملة مركبة من الحرف المصدرى (أن) والفعل المضارع (تنتهي)، وهو عنوان احدى طوال قصائد الديوان التي كان عدد أسطرها (297) سطرا، تبدو جملة العنوان منتهية الدلالة محتومة القصد، إذ هو اعلان صريح للشاعر ينفي فيه أرادته لانتهاه قصيدته هذه

من الحاضر إلى المستقبل نظرا لاستعمال المضارع الدال على الحال والاستقبال والقدرة على الاستمرار فيما يأتي من الزمن، غير أن عبارة مثل هذه لا تحدد القارئ بسهولة ومباشرة دلالتها فقصيدة الشاعر ليست قصيدته الآنية التي يخططها اللحظة وحتى القصائد التي تليها ولا التي سبقتها في الديوان ذاته انها شعره كله انها قضيته انها رسالته ما عاش وبعد ان يموت يريد ان تستمر رسالته ويمتد صداها، فهو يعرف ان الموت الوشيك ينتظره وان تركته طاولات العمليات حيا ومهما امتدت حياته يريد للشعر ان يستمر كما يريد لفلسطين ان تعود، كما تمنى لذلك الطفل/ الشاعر ان يبقى امانا في بيته، ذاك الطفل الذي جعل من القصيدة انيسا ومن الشعر جليسا ابديا

لا يفارقه، تلك القصيدة حملت ذكرياته واثاته وحملت مستقبله وتحدياته فكيف يرضى ان تنتهي: (لا بد لهذي القصيدة من شاعر يرثها)، ويجوز عد العنوان بهذه الطريقة "إطارا يمكّن القارئ من تشييد معرفة أولية بالنص

1 - بسام قطوس، سيمياء العنوان، سابق، ص71.

حيث يضع العنوان أمام القارئ مجموعة من المعلومات يشرع في تنظيمها وتأويلها، انطلاقاً مما يقدمه له النص من استدلالات<sup>1</sup>، فبدا عنوان الديوان -وخاصة انه الأخير- أكثر ملاءمة وكأنه قاسه على مقاسه تاركا دعوة من خلاله إلى فهم هذا القصيد، وحمل الرسالة ومواصلة النضال والمسير، فكان خاتمة العناوين، وبدأ اللافنة الكبرى التي تستظل بها العناوين الأخرى المشار إليه.

هذا بالإضافة إلى أن عنوان الديوان يتكامل مع عناوين أكبر من المادة الشعرية ل(درويش)، فهو قصيدة واحدة من البداية إلى النهاية لا يريد الشاعر ان تنتهي، بل وتمتد وطأة هذه العنونة إلى الدواوين السابقة وإلى المسيرة الشعرية الممتدة عبر أربع وستون عاما والتي حفلت بحياته، والتي لا يريد الشاعر ان تنطفئ بموته فلا بد ان تستمر وتستمر، انه خاتمة الدواوين كلها.

وعلى عكس الكثير من العناوين في الديوان التي تتصدرها عبارة العنوان في السطر الأول، لم يفتح (درويش) القصيدة بعبارته لكنه كررها بعد مسافة طويلة من الأسطر بنفس متسارع في القصيدة الطويلة في الأسطر (159، 163، 179، 178) ويتركه حتى نهاية القصيدة ليكرره على التوالي في السطرين (196، 197)، إذ كلفه ارجاع عبارة العنوان الكثير من الكلام ليوصل القارئ إلى معنى العنوان بعد تفسيره، فيؤدي العنوان دور المنبه والمحرض، تاركا سلطته الطاغية تضيء بظلالها على النص وعلى كل الديوان، فيستحيل النص "جسدا مستباحا لسلطته، ثم إنه نقطة الوصل بين طرفي الرسالة: في ممثلة ثنائية ( المبدع والمستقبل) إنه يعد بداية اللذة، هذا ما جعل العنوان يحرك وجع الكتابة الذي يتحول تدريجيا إلى وجع قراءة متواصلة في صيرورة يتساوى فيها النص مع النص، لذلك كان لزاما على المبدع أن يراعي فنيات العنوان ليجعل منه مصطلحا إجرائيا

في المقاربات النصية، وعليه " فالعنوان ضرورة كتابية<sup>2</sup> للولوج إلى أغوار النصوص واستنطاقها من خلاله.

فيتساوى القارئ مع الشاعر في الاحساس بالعنوان وتصديق نبوءاته قبل الولوج إلى النص، ويتحرك وجع هذه الإرادة الراضية لانتها القصيد لديه منذ العنوان العريض للديوان من الوهلة الأولى لانطلاق فعل القراءة.

فغذى عنوان (لا اريد لهذي القصيدة ان تنتهي) كل القصيدة بعناوينها ونصوصها بهيمنته الشعرية، حيث أن اطلاق عنوان القصيدة الثانية في مجموعته للديوان كـ" فهو " واحد من منهجين متبعين في تسمية المجامع الشعرية، والقصصية، أولهما ذلك الذي يضع للمجموعة عنوانا خاصا بما هو غير عنوانات القصائد، عنوانا تكمن في داخله مهيمنات دلالية تجتمع في فضائها الخيوط النسيجية الآتية من متون القصائد كلها، وثانيهما هو أن

1 - محمد مفتاح، مجهول البيان، دار توبقال، ط1، 1990، ص68.

2 - محمد فكري الجزار، العنوان و سيميوطيقا الاتصال الأدبي، سابق، ص 15.

يختار الشاعر عنوان إحدى القصائد لتكون اسما لديوانه، حينما يكون ذلك الديوان قادرا على احتواء تلك المهيمئات<sup>1</sup>، فكان اختيار العنوان من الناقد الخوري سليما يتفق مع ملامح الديوان الدلالية ومع مراقبة القراء البعدية المعبأة بالمقارنة التحليل والتأويل.

أما عنوان (لاعب النرد) فكان عنوانا عريضا مختارا لمجموعة منها القصيدة الاطول (لاعب النرد)<sup>2</sup> والتي بدت أكثر هيمنة على هذه المجموعة: والعنوان مكون من اسم نكرة (لاعب) مضاف إلى اسم معرفة (النرد)، مما جعله يوهم بأنه أكثر مقصدية ووضوحا، ويلتف القارئ حول نفسه باحثا عن مقصدية العنوان وقبل ان يسمح لأفكاره بالابتعاد والايغال فيما يميز لعبة النرد ولاعبها، ومن هو لاعب النرد؟ غير أنه وبخلفياته المعرفية عن الشاعر سيؤكد ان لاعب النرد هو الشاعر صاحب المصادفة التي تحولت حياته من امن ودفء إلى تشرد ونفي، ورأى ان قوله الشعر كان مصادفة، فهو من هواة لعبة النرد التي تقوم على رمية مستعجلة، فكان يلعبها ويرى أنها تشبه حياته التي خطفت منه في طفولة مبكرة وتغيرت من استقرار إلى تنقل مشروط وابتعاد جبيري، وقد تكرر العنوان (لاعب النرد) على مدار القصيدة مرة واحدة، لكن ملابسات اللعبة وما يرافقها من ألفاظ صنعت جوا مرافقا لبنية العنوان مثل (الحظ والمصادفة والربح والخسار ولوكان وكان يمكن... وغيرها)، ويجد القارئ اتفاقا

على تفسيره للعنوان في المتن منذ اللحظات الأولى (من انا لأقول لكم من أنا/ أنا لاعب النرد / اربح حينما واخسر حيننا... وسميت باسمي مصادفة / وانتميت إلى عائلة مصادفة / كانت مصادفة ان اكون ذكرا / ومصادفة ان ارى قمرا / ولست سوى رمية نرد ما بين مفترس وفريسة / نجوت مصادفة/ ليس لي اي دور بما كنت او سأكون...)

فكان وراء هذا العنوان احالة على القارئ الرشيد ان يستشفها برقة وهدوء وبلا تعنت، فهو من العناوين المبطنة التي تعتمد على التورية، ومنه تحرك ذهن القارئ في كشف ما وراءها و ما تواريه، وهذا ما زاد من شعرية العنوان. وأعتقد ان (الياس خوري) كان سيختار عنوان (لاعب النرد) للديوان لولم يجد من بين القصائد المهيمنة شعريا قصيدة (لا اريد لهذي القصيدة ان تنتهي) التي كانت أليق بديوان أخير لم يشأه الشاعر أن ينتهي ولا أن تنتهي رحلة الشعر والحب الابدي للأرض المسلوبة.

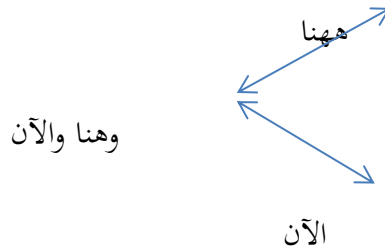
وبهذا فإن فتح مغاليق النص يقتضي من المتلقي رؤية تأويلية تؤسس لفلسفة السؤال القائم في كيفية انتقاء العنوان؟ من لاعب النرد؟، لماذا لاعب النرد؟ ما هي لعبة النرد؟، ثم ما وراء هذا الانتقاء لهذا العنوان؟. فكونه

1 - بشرى البستاني، قراءات في النص الشعري الحديث، دار الكتاب العربي للطباعة والنشر والتوزيع والترجمة، الجزائر، ط 1، 2002، ص42.

2 - ينظر: أم السعد فضيلي، البنى الصرفية سياقها ودلالاتها في شعر (محمود درويش)) قصيدة (لاعب النرد) أنموذجا، رسالة ماجستير، جامعة سطيف، الجزائر، 2012.

عنوانا عريضا للمجموعة زاده حظوة شعرية وحضورا بقوة لدى القارئ، وتوغله في قصيدة (لاعب النرد) احدى قصائد هذه المجموعة يزيده ترسيخا ونبضا.

وكان عنوان (ههنا، الان، وهنا والان) لقصيدة مشكلة من ثلاث قصائد، وقد فصل الشاعر بين العناوين فيها، فكان لهذا الفصل ايقاعيا والجمع دلاليا شعرية واضحة وتنوعا في تقنية العنونة، إذ ادت لعبة التفريق بين الظروف واسماء الإشارة (ههنا، الان) ثم الجمع بينها اثر واضح في شد القارئ وتذوقه للعبات، فمع ان الظرف المعزول تركيبيا فقير جدا نحويا ودلاليا غير أنه من حيث التشويق بالإبهام الحاصل من ذكره وحده غني، فجعل الفواصل بينها، ثم العودة للعطف والجمع بينها بالواو وفي هذا شعرية تجعل القارئ يتساءل ما المقصود ب (ههنا) بهاء التنبيه؟، وما إذا حصل (الآن) في هذه (الهنا)؟، ولماذا فرق بين (ههنا) المكان و(الآن) الزمان، وجعل لكل منها كلاما خاصة وقصيدة منفردة بإيقاعها؟، ثم لماذا يجمع بينها في ايقاع واحد في قصيدة ثالثة (وهنا والآن)؟.



يتساءل القارئ وراء هذا الإبهام: هل يقصد ب (ههنا) حقيقتها الحالية (الإشارة إلى المكان الحالي) الذي أطلق منه القصيدة؟، وهل يقصد ب (الآن) الزمن الحالي الذي يعني به ما جاء في القصيدة؟، ويجد الاجابة في السطور بتوزع الإشارة والظرف (هنا، الآن) بشكل تغلغلي يكتسح القصيدة وبتكرارية عالية (كما سبقت الإشارة اليه في مبحث شعرية الايقاع والتكرار)، فكل ما جاء فيها هو مقارنة بين ما كان يتمناه الشاعر أن يحدث في هذا المكان وهذا الزمان في الماضي وبين ما حدث فعلا، فكانت القصيدة الأخيرة نتيجة وحوصلة لما حدث بعد هذا التكهن، فكان (ههنا) وصف لحالة الشعب الفلسطيني المقاوم والذي يريد ان يكون وكانت (الآن) مقارنة بين الامس والغد (الآن كنت /الآن سوف تكون /فاعرف من تكون...لكي تكون) اما (ههنا...والآن) فهو ما رأى (درويش) مما يستلزم على الفلسطيني ان يفكر فيه ويفعله، واصرار على ان ما أراده ان يكون هنا (فلسطين) و(الآن) زمن فلسطين، هو ما سيكون: (نحن مازلنا هنا نحمل عبء الابدية).

فكانت عناوين القصيدة من العناوين المراوغة التي تبقى قراءتها مفتوحة المجال مما يسمح للقارئ بملاء الفراغات والفجوات بين العنوان والنص كيفما شاء. اضافة إلى النظرة البنائية للقصيدة حيث يصبح العنوان حسب

هندسة القصيدة سطرا من أسطرها والذي يذوب في الأسطر الأخرى من خلال التكرار حتى تحمي فوقيته ويتخلص من دور العنوان، وتصبح القصيدة دائرية فهي تستعيد بعض كلماتها من مركز القول الأساس (العنوان) ليتردد صدها في شيء من التداخل المرغوب والمضبوط، ويصبح لازمة "وجل اشكال اللازمة في الشعر المعاصر ليست - في الواقع - الا إعادة اخراج لفظي وايقاعي للنواة المتمثلة في العنوان و الذي يبدو حضوره اللفظي والإيقاعي والدلالي متناميا على امتداد البنية الهيكلية العامة للقصيدة".<sup>1</sup> وهذا التجريد الزمكاني المبهم والمخلوط والمتناقض و الذي لم تقترن به توضيحات هو ما يتوق الشاعر إلى اخفائه ليحرك تساؤلات القارئ، ويأخذه بانسياب ويسري إلى القصائد المجموعة في قصيدة واحدة، فتحصل الشعرية بين سطور العنوان التي أصبحت سطورا في القصيدة.

وعنوان (عينان) بدا أكثر غموضا لأنه جاء نكرة، وبدون تعيين أو وصف أو اضافات، ويحس القارئ أن وراء العنوان ترميزا لشيء ما، وإجاءات لجهات دلالية كثيرة، ويفتح باب التأويل للقارئ والذي يحتاج إلى القصيدة لتفسير هذا العنوان وصنع التكامل الدلالي بين النص والنص الموازي له، وقد تكرر في السطر الأول استهلالا وفي السطر ما قبل الأخير (28) استكمالا كإغلاق للقصيدة، ونستطيع القول ان هذا العنوان لغموضه لم يكن تنويرا للقصيدة بقدر ما كان ارشادا على وجودها كتسمية للتمييز عن غيرها، فرغم ما للعيون من سحر وما تنتجانه من معان و اشارات الا ان هاتين العينين لم تكشفنا بعد عن هويتها رغم تحميلهما بوصف عميق على مدار القصيدة، فقد أخذتا الوانا كثيرة غير أنهما عينان كإذبتان تحفيان البؤس وتظهران غير ما تريان أليستا عينا الشاعر؟. (عينان خضراوان...)، فكان العنوان مع القصيدة من اشد ما كتب (درويش) اغماضا، ومهما تفنن القارئ في التأويل للعنوان كعلامة اولا ثم الامام بالنص ثانيا تبقى هواجس البوح متمنعة لديه كما تمنع عنها الشاعر، لهذا رأى (محمد فكري الجزار) بشأن العنوان فوق القصيدة "ضرب من التعسف المجازي"<sup>2</sup>، وهذا ما يفهم من ذهاب (توفيق فريزة) في سياق تحليله لعنوان شعري إلى ان "ليست العنونة مرتبطة كما في التصور التقليدي باختزال النص، بل يمكن ان تكون العلاقة بين العنوان ونصه تقابلية، أو انزياحية أو لا تكون بالضرورة اثتلافية"<sup>3</sup>.

في الوقت الذي بهت فيه عنوان (عينان) كان عنوان (بالزنبق امتلا الهواء) أكثر اشعاعا إذ يبدو عنوانا موحيا يتجاوز السطحية إلى الجمالية، ويفتح الأفق للقراءة، رغم انه بدا عبارة شعرية طافية تفأولية لكن وراءها رسائل تنبئ بمخبوءات الشاعر، فسيمتلئ هواء (درويش) بالزنبق والموسيقى الصادحة، وتتناثر في سمائه معاني التفأول والجمال، وقد تكرر العنوان في استهلال القصيدة، وفي السطر (11)، وكان في ختام القصيدة

1 - عثمان بدري، وظيفة العنوان في الشعر العربي الحديث، قراءة تاويلية في نماذج منتخبة، المجلة العربية للعلوم الإنسانية، ع81، 2003، ص27.

2 - محمد فكري الجزار، العنوان و سيميوطيقا الاتصال الأدبي، سابق، ص 70.

3 - توفيق فريزة، كيف اشرح النص الادبي، دار قرطاج، تونس، 2000، ص 97.

السطر(29)، إذ يعرف القارئ من العنوان أن هناك كلاما مختلفا يدور حول شيء من التفاؤل المزوج بالتناسي لكل ماضٍ ويكتفي بهبات هذا الحاضر الفاضل بالعواطف. فلمثل هذا العنوان "وظائف كثيرة، يسهم تحديدها في فهم النص وتفسيره، خاصة إذا كان نصا معاصرا غامضا يفتقر إلى الانسجام والوصل المنطقي والترابط الإسنادي، فالعنوان عبارة عن رسالة يتبادلها المرسل والمرسل إليه لغويا، يفككها المتلقي ويؤولها بلغته الخاصة"<sup>1</sup>. ومنه لا بد على القارئ أن يتسلح بمفاتيح لشيخرات العناوين لا أن يقف مندهشا امام بنيتها الانزياحية عاجزا عن الربط والانتاج منها، ففي عبارة (بالزنبق امتلأ الهواء) انزياحا مفاده إرادة الشاعر للتغيير واستلهاام الامل والتفاؤل رغم الجراح، واليقين بالنصر والعودة رغم البعد والنكبة.

أما عنوان (على محطة قطار سقط عن الخريطة) فهو مركب وأكثر طولاً وأكثر دقة وتحديدًا غير أنه أوسع إيحاءً واشد تشويقاً وتحريكاً للسؤال لدى القارئ، إذ يعطي إشارة للقارئ بان هذا الشاعر المسافر قد فقدت وجهته ومحطته لم تعد محددة على الخريطة، فيأخذ القارئ بهذا الخيط الدلالي، ويتحضر لسماع القصة وليعرف الاحداث والاحاسيس المصاحبة لها، فلماذا محطة وقطار وخريطة وما معناها؟، ولماذا محطة قطاره لا مكان لها على الخريطة؟، وما سبب سقوط قطاره عنها؟ فيجد القارئ في نفسه الحاحا بعد هذا الإيحاء لتلقي القصيدة ومشاركتها الشاعر منذ الوهلة الأولى وهلة العنوان الذي تكرر مبعثرا إذ تكررت كلمة (محطة) وكلمة (قطار) وكلمة (خريطة) كل وحدها في ثنايا القصيدة: (على سقيفة غرفة مهجورة عند المحطة / واخطة وشم ذاب في جسد المكان /وقفت على المحطة لا لأنتظر القطار / كان القطار يسير كالأفعى الوديعه من بلاد الشام حتى مصر قلب الخريطة لن تصاب باي داء خارجي/وقفت على المحطة في الغروب الا تزال/ كان القطار سفينة برية ترسو وتحملنا/وقفت على المحطة كنت مهجورا كغرفة حارس/ الاوقات في تلك المحطة كنت منهوبا يطل /واهلك ذكرياتي في الوقوف على هذه المحطة / ... كل ما في الامر ان حوادث الطرقات امر شائع سقط القطار عن الخريطة واحترقت بجمرة الماضي ... )، فبعد (144) سطرا يعطي الشاعر تفسيراً مقنعا للعنوان، فكان العنوان حلقة ربط بين البداية والنهاية، إذ يزج بالقارئ عنوة لقراءة الأسطر سطرا سطرا ليجد الاجابة الصريحة في الأخير، إذ يبدو في الأول أن هناك تعتيما في احالة العنوان الشعري إلى القصيدة، مما يعطي للقراءة التأويلية اهمية كبرى في إزالة هذا التعتيما، وافترض علاقة بين العنوان والقصيدة<sup>2</sup>، فيتفقد الشاعر في العنوان هذا الالم الذي يختلج هذا المسافر بين الازمان إلى مكان واحد وخريطة واحدة هي فلسطين التي سقط قطارها وامحت محطتها وشوهت خريطتها، ورغم ذلك مازال حيا يتحدث عنها.

فحملت كلمة (خريطة) ابعادا ايديولوجية تمتد في التاريخ وتلامس السياسة والفكر، فكثيرا ما يؤدي العنوان وظائف جديدة تتبدى على صورة وظيفة ايديولوجية عن طريق الإعلان عن النص بوصفه منتجا، ووظيفة

1 - جميل حدادوي، السيميوطيقا والعنونة، سابق، ص98.

2 - نفسه، ص 69.

إشارية؛ لأنه علامة من علامات وسم النص وتمييزه، ووظيفة تلفظية يخبر عما سيليه في النص، فيبحث القارئ مع الشاعر عن ملامح خريطته وموقع محطته المفقودة.

فبدت شعرية العنوان في الوظائف الأساسية المرجعية والإفهامية والتناسية التي تربط النص والقارئ فكان العنوان في هذه الحالة "مفتاحاً إجرائياً في التعامل مع النص في بعده: الدلالي والرمزي<sup>1</sup>"، فتقصي الدلالة بانفجاراتها وشظاياها، واستكناه الرمزية المبطنة للعنوان عمل سيميائي جبار في هذه الحالة، وقد لعب العنوان في البداية دوراً تمويهياً، يجعل القارئ في حيرة من أمره، يربكه ويخلق له تشويشاً قهرياً، وقد يقوده إلى متاهة حقيقية لا مهرب منها سوى إلى النص ذاته، لكنه يجد العنوان عبارة كاملة تمثل نصاً في حد ذاتها.

وعنوان (سيناريو جاهز) بدأ أكثر تحفظاً في البوح، فهو بعيد عن المباشرة يجعل القارئ يلحق في أفق كثيرة لإيجاد قراءة تتناسب مع شعرية العنوان، فيتساءل حول لماذا كتب هذا السيناريو، ولماذا نعتة بالجاهز؟، وهل هو سيناريو لأحداث يديرها أشخاص معروفون؟، وهل هو حوار (درويشي) من نوع خاص؟، فيقفز إلى ذهنه ما تعود العرب والفلسطينيون سماعه في الحوارات مع العدو (الأمريكي الإسرائيلي)، فقراراتهم جاهزة ومفوضاتهم محسومة، ويتملك القارئ نوع من التشويق المحفوف بالجمالية التي لا يعرف سرها إلا بين السطور التي تفسر السيناريو الذي سيكون بين العدو والشاعر، وكيف ستكون الأمور والملايسات في البحث عن النجاة، انه سيناريو يحكي الصراع بين الشاعر الذي يمثل كل إنسان مظلوم على أرضه والعدو الذي يمثل كل غاشم متجبر، سيناريو بلا حوار لان الحوار منته بينهما، فالعدو لا زال يفاوض على حصته وحصاة الشاعر، ويبقى العدو عدواً ولو كان في حفرة واحدة مع ضحيته، ويترك (درويش) التكملة لهذا السيناريو لشاعر آخر (قال لي: هل تفاوضني الآن؟ /قلت على أي شيء تفاوضني الآن / في هذه الحفرة القبر؟/ قال على حصتي وعلى حصتك / من سدانا ومن قبرنا المشترك.../ وعلى شاعر آخر ان يتابع هذا السيناريو)، وقد كرر كلمة سيناريو كصدى للعنوان وتذكيراً به، ومن أجل صناعة التكامل بين الأثر الحاصل من العنوان وبين الأجابات والتفسيرات له في القصيدة مما يثبت شعرية من جديد.

فكان هذا العنوان مرتبطاً ارتباطاً عفويًا بالنص الذي يعنونه فيكمله، ولا يختلف معه، ويعكسه بأمانة ودقة، ومع ذلك نستنتج أن العنوان في نهاية المطاف هو علامة لغوية مشفرة تحتاج إلى متلقي حاذق يفك هذه الرموز التي تعلق بنيانه إنه "البداية الكتابية التي تظهر على واجهة الكتاب كإعلان إشهاري أو علامة، تطبع الكتاب أو النص وتسميه وتميزه عن غيره، وهو كذلك من العناصر المجاورة والمحيطية بالنص الرئيس إلى جانب

1 - عبد الرحمن طنكول، خطاب الكتابة وكتابة الخطاب في رواية مجنون الأمل، مجلة كلية الآداب والعلوم الإنسانية، فاس، ع9، 1987، ص135.

الحواشي والهوامش والمقدمات والمقتبسات والأدلة الأيقونية<sup>1</sup>، ومع ذلك فلا سبيل إلى تجاوزه فهو مرحلة مهمة من مراحل القراءة والتلقي،. إذ بعد متعة القراءة للعنوان يضيف القارئ إلى قراءته الأولية ما جادت به القصيدة من عطاء دلالي قد يتفق مع قراءته، وقد يختلف، وقد يضيف بعدا متميزا يعطيه احساس الفرحة والنشوة بالاكتشاف دون تزيف وتكليف يتقل به العنوان وأبعاده في القصيدة.

وعنوان (ليس هذا الورق الذابل الا كلمات) هو الاخر عنوان عريض لمجموعة من القصائد كما سبقت الإشارة كان آخرها قصيدة (كلمات)، إذ اخذ منها الشاعر لفظ كلمات وادرجه في عنوانه المختار وهو عنوان زادته الإشارة ايضاحا، فهو معبأ بالهزيمة والاحزان فأوراق شعره ذبلت ولم تشف مراده ولا تطلعه ولم تنه مأساة مرضه ومنفاه، ورأى أن كلماته ذابلة الاثر وان احتوت قنابل وانفجارات فهي تحمل رماد السنين التي تأججت فيها ثورته وانفعاله مع قضيته لكنها انطفأت ولم تعد تعني شيئا، وتحت هذا العنوان أدرجت عناوين كثيرة أكثر من سابقتها، كان منها البسيط المباشر والغامض المنطوي على ايجابية عالية وعلى رمزية مكثفة.

وعنوان: (طللية البروة) كان أشد وضوحا إذ سيقم (درويش) من البداية بكائية صريحة منقوشة في الذاكرة على بروتة المفقودة، قريته التي سلبها بنو صهيون وحولوها إلى (كيبوتسات يعسور وموشاف أحيهود) فالعنوان احالة إلى اعلان البكاء الطويل بالوقوف على الاثر المتناهي للقرية المسلوقة التي لم تبق منها الا اطلال ذكريات بعيدة. فبدا العنوان بداية تسمية ف" هو الذي يسمي القصيدة ويعينها، ويخلق أجواءها النصية والتناصية عبر سياقها الداخلي، علاوة على الإشكال الذي تطرحه القصيدة<sup>2</sup>، وان كنا لا نستطيع اختزال العطاء الشعري للعنوان في مجرد تسمية القصيدة؛ فهو من جهة أخرى - كما سبقت الإشارة - مفتاح تأسيسي يتيح مزيدا

من الفرص الاحتمالية لاستكشاف هوية القصيدة العربية الحديثة<sup>3</sup>، ويسهل تدفق معاني النص وانسيابها من خلاله، إذ مع مباشرته الا انه مليء بدلالات تحيل القارئ على ماضي الشاعر وذكرياته، وتحرك السؤال عن ماذا يمكن ان يقول في بكاء البروة.

واتمت هذه المجموعة بقصيدة (كلمات) التي ادرجت في الأخير تحت هذا العنوان العريض لتنتهي بجملة العنوان نفسها في آخر سطورها: (في شعر خريفي خفيف الكلمات / ليس هذا الورق الذابل الا كلمات)، وفي هذا

1 - جميل حمداوي، صورة العنوان في الرواية العربية، - <http://www.arabicnadwah.com/articles/unwan-hamadaoui.htm> 22 01/ /2007

2 - جميل الحمداوي، السيميوطيقا والعنونة، سابق، ص 99.

\*- مهما كان العنوان فإنه يتجاوز مرحلة التسمية الى مراحل اخرى اهمها التعبيرية المختزنة فيه.

تصميم محكم مشدود لخريطة العناوين التي لم تكن عشوائية لأن لصداها تردد في القصائد، فكان الختم بها لهذا الغرض لكي تشد البناء النهائي للديوان ككل، فيتفاجأ القارئ بعد هذا الكم من القصائد بعناوينها بعبارة العنوان في آخر سطور قصيدة تردد (الخوري) في البداية في ادراجها في الديوان عندما تحصل على مسودته، وهكذا برهن (درويش) أن صناعة العناوين ليست عشوائية بل تتحكم بشعرية المتون بطريقة الذوبان فيها ثم ايقاظ ذاكرة القارئ من جديد بمجيئها في قصيدة اخيرة وفي السطر الأخير وكان القارئ يستطيع قلبها وربطها من جديد بالخيط الأول (ليس هذا الورق الذابل الاكلمات)، وهذا ما حصل في وسط المجموعة مع عبارة العنوان (لن أبدل أوتار قيتارتي).

كما كان عنوان (موعد مع (إميل حبيبي)) هو الاخر اكثر وضوحا لوضوح الشخص المقصود (إميل حبيبي) صديق محمود، فيجد القارئ نفسه اقل حيرة، وان لم يقل عنده التشويق والتساؤل عن سبب هذا الموعد والحوار ومحتواه ونتائجه، وهي الاجابات التي سيجدها بين سطور القصيدة، وعلى غير المعتاد لم يرد عنوان (موعد مع (إميل حبيبي) نهائيا في ثنايا القصيدة مما يجعله اكثر اهمية لأنه ينير ما جاء في القصيدة خاصة الضمير الغائب (هو) والمخاطب (انت) في مثل: (أرثيه، قلت له، قال، خذ، تعيدك، ولا انت، اقول له)، ويضمه اليه في مثل (ولدنا معا، وكبرنا معا) وينعته ب (صاحبي)، وغيرها من التعبيرات التي لم يأت فيها تصريح بشخص (اميل حبيبي)، فذكر التسمية كان اكثر تدقيقا غير أن القارئ يتساءل هل أن هذا الموعد حقيقي أم أنه وهمي؟، ولولا العنوان لتاه القارئ في توجيه قراءته.

وجاء عنوان (في بيت (نزار قباني)) ايضا مباشرة واكثر وضوحا بغض النظر ان كان حقيقة ام خيالا فالقارئ يهتدي إلى ان الكلام لا يفارق (نزار) الشاعر المعروف، وما يكتنه (درويش) حوله وحول الشعر وحول قضيته، واجابة هذه الامور تحملها السطور، وان تكررت من العنوان كلمة (بيت) في القصيدة كثيرا، فقد اكتفى بالتلميح ل(نزار قباني) بوصفه مرة بالدمشقي ومرة بالشاعر وهذا ما يجعل الحاجة للعنوان ملحة كمفتاح للدلالة.

وأمثال هذه العناوين التي يضبط فيها الشاعر بتسمية شخص أو مكان (أسماء العلم) تكون أكثر دقة وهو يوازن هذا بتغيب التصريح بالاسم للشخص او المكان في متن القصيدة، مما يزيد من شعرية العنوان، وحتى يحدث توازن في البنية الدلالية للقصيدة مع عنوانها، ولا يسقط الشاعر في السطحية والتكرار الممجوج وتبقى مساحة للقارئ يتنفس في فراغاتها، ويحتكم إلى العنوان حينئذ، عكس العناوين المبهمة التي تتكرر في بدايات القصائد واواخرها.

أما (في رام الله) فكان عنوانا واضحا لا يشوبه رمز ولا غموض وفي شكل آخر رغم أنه اسم علم لمكان مشهور، فقد حصره الشاعر في مكان معروف مشهور بفلسطين وهو (رام الله)، وما على القارئ الا ان يتساءل

عما حدث في رام الله؟ ويتكهن الاحداث ويصنع عوالمه، ليجد الاجابة في القصيدة، غير أن العنوان يبقى مفتوحا لهذا أضاف له (درويش) ما يسمى بالإهداء، وهو اضافة عبارة (إلى سليمان النجاب) إلى يسار العنوان، فكانت أكثر تسهيلا واضاءة لما في النص، فيزيد هذا القارئ ثقة في قراءته للقصيد من خلال العنوان، ولم يتكرر العنوان اطلاقا على مدار القصيدة، فرام الله هي المدينة التي لا امس له فيها سوى صديقه (سليمان النجاب) الذي تجمعه به ذكريات هناك، وكلاهما نفي ومازال يترقب من الماضي إلى غد آخر: (لا امس لي فيها سواك، يقول ولنفرح بحصتنا من الماضي، الان في الماضي نخلق في غد، حكاية المنفي للمنفي...)، وكما هو ظاهر لم يذكر (درويش) اسم صديق ماضيه (سليمان نجاب) ولا مدينته (رام الله) الا إيماءات مما يجعل للعنوان سلطة ادارة القراءة للقصيدة. ولهذا نستطيع القول: إنه بعد ان تميز الشعر الحديث عن الشعر القديم بالمعطيات البصرية التي لم تتوافر في الشعر القديم، كوضع عنوان لكل قصيدة، ووضع حاشية بإزاء العنوان أحيانا لتساعد المتلقي على التأويل، فتضيء النص وتسهل توصيل الشاعر ما يريد به إلى المتلقي، وربما تجاوز الأمر كل ذلك إلى وجود حاشية للنص تفسر بعض المفردات والرموز أحيانا، وقد نجد في نهاية بعض النصوص تاريخا يحدد الزمن الذي قيلت فيه القصيدة، وأحيانا ربما وجدنا المكان الذي كتب الشاعر قصيدته على أرضه، فهذه المعطيات "تدخل في حساب المتلقي على نحو مباشر أو غير مباشر، وتسهم في توجيه النص، وتحديد مقاصده ومراميه<sup>1</sup>.

وتوجه العلامات التي تضاف إلى العنوان قراءة المتلقي للنصوص الشعرية، وتسهم بدور كبير في إثراء التأويل لها. على حسب رأي (شربل داغر)، ومن هذه العلامات ما يسميه الناقد الفرنسي (جيرار جنيت) بـ (النص الموازي) أو (عتبات النص)، ويعني به أو بما كما يقول (شربل داغر): "إضافة إلى العنوان: الإهداء التقديم، التاريخ، مكان كتابة النص، التخطيطات الداخلية"<sup>2</sup>، ومن هذه العلامات الحاشية التي تضيء العنوان فهي العبارة التي يقدم الشاعر بها النص، كأن يضع عبارة نثرية موجزة تلخص النص، أو يضع إشارة بإزاء العنوان.

فهناك نمط من حواشي العنوان أطلق عليه اسم (حاشية الإهداء) حيث تبدأ بعض النصوص بعبارة نثرية واقعة بإزاء العنوان توجه النص إلى شخص محدد، قد يكون صديقا أو مفكرا أو مناضلا، ولهذه الحواشي دور في توجيه بعض النصوص، فالنص يحتوي على أية إشارة تنم على أن الشاعر قد قصد أمرا ما، إلا أن حاشية الإهداء التي وردت في أعلى النص تعد مفتاحا مهما يعيننا على توجيه الأمر، وتبين المقصد.

وجاء في دراسة إشكالية التلقي والتأويل أن للحاشية دورا مهما في فهم المتلقي للنص، فهي فاتحة ثانية أو جملة أخرى لا نستطيع أن ندخل إلى عالم النص دون قراءتها واستحضارها في التفسير؛ لأنها لبنة أساسية في

1 - سامح الرواشدة، إشكالية التلقي والتأويل، سابق، ص96.

2 - شربل داغر، التناص سبيلا إلى دراسة النص الشعري وغيره، مجلة فصول، ع1، 1997. ص128.

فهم مقاصد الشاعر، وتقرب المتلقي من قصد المبدع، إذا ما انصب دورها على توضيح مناسبة النص<sup>1</sup>. أو كانت مهداة إلى شخص آخر .

فبدون اضافة عبارة (إلى سليمان النجاب) كان القارئ قد فقد مفتاح الشفرة النصية من بدايته رغم ان العنوان مباشر وغير ملتوي الدلالة، فبعد قراءة الحاشية أمكن ربطه بشخص محدد، فلا شك أن هذه الحاشية قد اختصرت علينا وجوه التأويل التي تحضر عند قراءة النص، وضبطت إطاره وفضاءه الدلالي.

أما عنوان (مسافر) فكان أكثر اتساعاً وتلقائية، فرغم أنه جاء نكرة وبلا اضافات ولم يحدد اسم الفاعل المقصود بالسفر، ولا وجهته ولا زمان سفره، إلا انه يعطي للقارئ انطلاقة صحيحة في جس السطور، فالمسافر هو الشاعر ذاته، لكن هذا الطرح للعنوان اعطاه نوعاً من الادهاش قبل استقراء القصيدة، فأى سفر هذا الذي سيرافق فيه المتلقي /القارئ /السامع الشاعر؟، وهو سفر ممتد في التاريخ له نقطة انطلاق وليست له نقطة نهاية، وقد تكرر العنوان بلفظه كثيراً وتكرر بغير لفظه ايضاً صانعا اجواء السفر (هذا الطريق يسير بي، لا يستطيع مسافر مثلي التلفت للوراء، مشيت ما يكفي لأعرف اين يبتدى الخريف، تمهل ايها الفرس الحمل بالفصول، انا والطريق، سنقطع الوديان والصحراء، هل وصلت ام انفصلت ، الان من هذي المسافة يستطيع مسافر مثلي التلفت للوراء...)، فسيحكي الشاعر بعد هذا العنوان قصة سفره الازلي الاجباري القصري، وينشأ الشعور بالاندهاش والعجب الذي مبعثه التركيب اللغوي العام لبنية العنوان، وما يضيفه من حالات دلالية على النص، إذ جاء نكرة لكنه يحيل على صاحبه لأنه اسم فاعل يأخذ صفته أثناء وقوع الفعل.

وعنوان (لو ولدت) هو الآخر سهل التناول بالنسبة للقارئ إذ يعطي إشارة مباشرة إلى توقع الشاعر لحالته لو ولد في اوضاع وظروف وأسرة اخرى، فاتحا التساؤل كيف يكون الحال حينها، فلو تفتح التوقع وتحضر القارئ للإدلاء بدلوه فيها، وقد تكرر هذا العنوان في القصيدة في المستهل (لو ولدت من امراة استرالية واب ارميني ...) ليبدأ في الاجابة عن ما شوق به القارئ في جملة العنوان غير المنتهية (لو ولدت) التي مفادها التكهن والتوقع، فلا يمكن للعنوان في هذه الحالة أن يكون بديلاً عن العمل في النسيج النصي للقصيدة بالتفكيك والتركيب، ولكنه يعد تعييناً في القصيدة الجديدة، وهو من المفاتيح الأساسية التي تتيح للقارئ أن يلتحم بداخل نص القصيدة من غير أن يتلأشى فيها، واصفاً ومستكشفاً حيناً، ومكتشفاً حيناً آخر منشأً الشعرية فيه.

أما عنوان (هنالك حب بلا سبب) فهو مكتمل من حيث البنية التركيبية غير أنه يثير تساؤلات القارئ (وتلك شعرية العنوان) لمن سيكون هذا الحب الذي بلا سبب وكيف يكون؟، وجعله الشاعر استهلالاً للقصيدة

1 - سامح الرواشدة، إشكالية التلقي والتأويل، سابق، ص103.

كخيط اول للإفصاح عن الحب الذي لا سيد عليه، وكرره في السطر (07)، وكرر جزء منه في السطر (15) (بلا سبب لا نتبع الغامض اللازوردي حتى نهاياتنا)، ومع هذا لم يجب الشاعر بصراحة عن مقصوده بحب بلا سبب: هل هو حب للحياة؟ هل هو حب للوطن؟ هل هو حب للأشخاص، ام انه حب انثوي الملامح لم يشأ ان يقرّ به لأنه لم يجد له سببا او انه تأكد من انه لا يحتاج لسبب، وبهذا نتأكد أنه ليس كل عنوان هو تنوير للقصيدة فقد لا يزيد العنوان الا غموضا للقصيدة ولا مرد من التفتيش فيها عن إجابة.

فهذا العنوان الذي حمل من تكتيف اللغة وفتنة الغواية ما يجعله يصطدم باستبعاد أي قراءة سياذجة له فيحس القارئ ان (درويشا) يريد أن يتفق معه من البداية بنتيجة أن هناك حب بلا سبب، وليس كل حب بسبب ما، أو يريد ان يسأله: هل تتفق معي على أنه هناك حب بلا سبب؟، مما يغوي القارئ على البحث عن تفسير هذه المقولة في عالمه أو بين سطور الشاعر.

أما عنوان (كأن الموت تسليتي) فهو الآخر سهل ممتنع، فيشبه الشاعر الموت بالأمر المسلي، مما يجعل العنوان نابضا بدلالات كثيرة، والمحيط بحياة (درويش) لا يجد صعوبة في مغزى هذا العنوان واشاراته، ففلسفة الموت عند الشاعر مختلفة، ذاك الموت الذي التقاه في مراحل عدة وبطرق عدة، ذاك الموت الذي أصبح تسلية عنده ومع هذا فقد امتأل العنوان بالتشويق لمعرفة كيف تسلى الشاعر بالموت؟، وقد تكررت عبارة العنوان في البيت الأول (السطر الثاني) (02) (انا القوي وموتي لا اكرهه/ الا مجازا كأن الموت تسليتي) فقد كان قويا شامخا حرا واقفا سيدا ربا لأمنيته... لهذا يتسلى بالموت. مما يزيد القارئ حيرة واحيانا تشويشا، لهذا يرى (جاك دريدا) " أن العنوان واحد من هذه الكلمات التفكيكية، التي تحمل معاني مزدوجة، والتي عملت على خلخلة مفهوم النص كبنية مغلقة على ذاتها<sup>1</sup>، فالعنوان وإن كان يقدم نفسه، بصفته مجرد عتبة (seuil) للنص فإنه بالمقابل لا يمكن الولوج إلى عالم النص إلا بعد اجتياز هذه العتبة، فقد يشجع العنوان القارئ على تلقي النص، وقد ينفره من قراءته، وبالتالي لا يظل العنوان مجرد عتبة للنص، بل محددًا لفعل قراءته. فالعنوان عندما يستميل القارئ يكون محفزًا له لقراءة النص وحينما ينفّر القارئ من تلقي النص يفضي إلى موت النص، أي إلى عدم قراءته، "لأنه سيتنزل من الكتاب منزلة الوجه والغرة، وسيضطلع بمهام حاسمة: إما يجعل المتلقين يفتنون به وإما يتطيرون منه، وعليه يكون العنوان مختارا بدقة تثير شهية المتلقين، ويدغدغ مشاعرهم الداخلية، ويحرضهم على الإقبال على الكتاب"<sup>2</sup>.

وهكذا كان عنوان (كأن الموت تسليتي) عنوانا يفتن القارئ ويحرضه على الاندفاع إلى النص باحثا عن هذا الموت الذي سلى الشاعر وسخر منه، وكيف أصبح كذلك؟.

1 - جاك دريدا، الكتابة والاختلاف، تر: كاظم جهاد، دار توبقال، ط1، 1988، ص27.

2 - محمد الداوي، دينامية الإقراء، فضاءات مستقبلية، ط1، 1996، ص20.

ومن العناوين (يأتي ويذهب) الذي يعوم بالدلالة ويشوش القارئ ويجعله يأتي ويذهب في البحث عن اتجاه العنوان، متسائلاً: ما الامر الذي يأتي ويذهب؟، هل هو ذات أم شيء تجريدي؟، فهو من العناوين التي جعلها (درويش) غامضة في احوالها وتملصه عند محاولة الامساك بها، فبنية الجملة الفعلية المعطوفة على جملة فعلية أخرى، وقد قصد إلى ذلك، كيف لا؟ وما يأتي ويذهب هو الحلم هو الخيال هو الشعر الجاثم على نفسه... فكانت مساحة التأويل القرائية اكثر مراوغة للعنوان وعبثاً بتوجيهه وتمتعا باستخراج شعريته، هذه الدفعة التي تركها الشاعر للقارئ ليوجهها كيف يشاء، و يجب القارئ ان تتاح له هذه الفرصة القرائية وهذه الحرية التأويلية عكس ما يجده في عناوين تقريرية جاهزة لقيادة القارئ إلى محتوى النص، اما هذا العنوان فكان من العناوين التي لم يتح تفسيرها حتى في النص فكانت نصاً موازياً بامتياز، وكأنه سطر من أسطر القصيدة لا عنواناً او تسمية لها وان كُثر العنوان في الاستهلال وفي الختام، وكُثر مبعثراً فأحياناً يذكر (يأتي) وأخرى يذكر (يذهب): (يأتي ويذهب / يأتي حين أنفصل / كأنه الشعر / يأتي ولا يصل / وي امل / يأتي ويذهب لكن لا أودعه..)، فكان الشاعر حريصاً على إخفاء مقصوده منذ العنوان، وحتى آخر سطر ليجعل حيرة القارئ تزداد مع حيرته ومع لحظة البحث عن المراد. فلم يكن العنوان كلمة عابرة توضع اعتباطاً بل يتم اختيارها، أو اللجوء إليها بدوافع مختلفة وضغوط متفاوتة فالشاعر حين يختار عنوان قصيدته إنما يستجيب لقوة داخلية غامضة تملي عليه هذا الاختيار دون وعي منه، وربما يكون الدافع ثقافياً، أو تركيبياً يتصل ببنية النص.<sup>1</sup>، لهذا نجد مثل هذا العنوان منطوياً على نفسه في شيء من التجريدية العائمة التي فضلها (درويش) مما زاد من شعريته وسحره التخيلي للقارئ، والجميل في الامر والمنتج للشعرية هو مرور هذه العبارة ذاتها على ذهن القارئ وحسه في قصائد الديوان، إذ جاءت عبارته منفية (لا يأتي ولا يذهب) في قصيدة (واقعيون) في السطرين (1، و2): (واقعيون ودودون مع الواقع لا تأتي/ ولا نذهب ننسى امس عن قصد لكي /)، كما وردت في قصيدة (هذا المساء) في السطر (26): (انه يأتي ويذهب فارغاً مسالماً)، مما يترك الانطباع عن أهمية عبارة العنوان وشعريتها في هندسة العناوين وثنايا القصائد معاً.

وعنوان (ما أسرع الليل) جاء في صيغة اسلوب التعجب، وهو عنوان انفعالي محفز للقارئ للبحث عن اسباب سرعة هذا الليل، ومتى يتباطأ ومتى يتسارع؟، لكنه بدا للوهلة الأولى مستلاً من أسطر القصيدة دون المبالاة بإرباك القارئ او الارتفاع به إلى الجمالية وسحر الدلالة، فبدا تسمية أكثر منه عنواناً لإثارة حيرة القارئ و جعله يخوض في البحث عن الآفاق الرمزية للعنوان، فعندما يواجه القارئ نصاً ما، " فإنه يشرع في توظيف المعلومات التي يصنفها أمامه العنوان، بوصفه إطاراً فرعياً يربطه بالإطار العام الذي هو النص، فهو الخطوة الأولى لاكتساب القارئ معرفة بالنص وتنظيمها وتأويلها، فالعنوان كبنية من المعلومات المنظمة يسمح للقارئ بإنجاز

1 - علي جعفر العلق، حوار النصوص الشعرية، قراءة في ديوان (ثلاثات) للشاعر سليمان العيسى، مجلة العلوم الإنسانية والاجتماعية، مج15 ع21، 1999.

مجموعة من الأفعال المعرفية من قبيل التوقع والافتراض والاستدلال والمقارنة والحذف والقياس بغية اكتساب معرفة ملائمة بالنص، وفي هذا المعنى يكون العنوان نصا كائنا بالقوة أو حكاية مكثفة عن عالم النص. فهو يدفع باتجاه تحقيق الانسجام من خلال دور المتلقي في التأويل، وهو في نظر بعض النقاد يخلق النص حين يتأزر مع المتن<sup>1</sup>. لكن في مثل هذه العناوين التي تجاوزت التسمية إلى الانزياح والهروب عن الدلالة تثير التساؤل: لماذا هذا الاختيار؟ لماذا يتعجب الشاعر من سرعة الليل بل يسخر ويستهزئ من سرعة الليل؟، هل لليل رمزية ما؟، هل هو حالة الحلقة والضيق؟، هل هو ليل الشاعر ام ليل فلسطين؟، هل ليله دائما سريعا؟... فتفتح هذه العبارة تأويلات كثيرة لكنه يفاجئ القارئ بتفسير للعبارة وتوضيح متى يكون الليل سريعا ومتى يكون بطيئا، ومتى يكون طويلا ومتى يكون قصيرا في ملمح من السخرية المغلفة للعبارة، وتكررت عبارة العنوان في المقطع الأول مرتين فقط بينما ناب عنها في المقاطع الاخرى عبارات (ما أبطأ الليل، وما أطول الليل، وما أقصر الليل)، فكانت بذلك عبارة العنوان مدخلا لكلام متنوع الرؤى .

وعنوان (من كان يحلم) هو عنوان لا يكلف القارئ عناء التأويل والابتعاد عن حقيقته الأولى التي تتيحها بنيته القائمة على تقرير باسم موصول(من) وصلته المقترنة بفعل كان في الماضي، فتبدو في العنوان استفهامية وغياب علامة الاستفهام له دور في ازاحته من التوقع ومنه قراءته قراءة تقريرية، كما قد تبدو (من) شرطية، غير أن النص يدرج عبارة العنوان دون ملامح استفهامية ولا شرطية، فيعرف القارئ ان الشاعر سيشاركه قصة حلمه وكيف يكون.

فكانت عبارة متداولة يرميها الشاعر نحو القارئ (المتلقي) لأنه يعرف بانه سيصنع لديه الكثير من التخيل، ورسم هذه الأحلام، غير أن القارئ يحتاج إلى النص لمعرفة رؤية الشاعر لمحتوى أحلامه وأحلام كل من يشترك معه في الشعور بهذا الوضع الذي هو فيه، وهو حلم المسافر الممتد من أمس إلى غده: (من كان يحلم مثلي في طفولته/ هو المسافر من امسي إلى غده/ مازلت أحلم حلمي ذاته / وارى حلمي يسيرني والدرب في يده...)، فتختفي ملامح الاستفهامية والشرطية وتحل محلها التقريرية والسردية، فهو يشترك القارئ في حكاية حلمه الذي لم يتغير منذ الطفولة (الأمس) انه الحلم بالعودة إلى الامان والاستقرار.

أما عنوان (الخوف) فهو يحمل رغم بنيته البسيطة بنية الاسم المعرف والتي لا تحتاج إلى التعالي القرائي لولوج بعدها الرمزي، رغم ذلك توحى في الوهلة الأولى بالتسمية التقريرية غير أن القارئ المتعود على العنونة عند (درويش) فإنه لا يجد لعنوان (الخوف) الا ادهاشا، فمنذ متى يخاف الشاعر ومما ومن يخاف؟ وان لم يقصد نفسه

1 - روبرت شولز، اللغة والخطاب الأدبي، تر: سعيد الغانمي، الدار البيضاء، ط1، 1993، ص 93.

فما تفسير الخوف عنده؟، إذن وراء العنوان (الخوف) فلسفة عميقة تستدعي فلسفة القارئ له أيضا، فهو من العناوين التي تستتر تحت البساطة والسطحية لتحرك عمقا وتثير قلقا لدى القارئ ومنه تضفي شعرية تزداد وضوحا وثباتا بعد ولوج النص فكل مقطع من المقاطع السبعة ابتداءً بكلمة خوف: (للخوف رائحة القرنفل في الطريق من الربيع إلى الخريف / للخوف لون الماء ملتبس أضوء / للخوف طعم اللوتس السحري في الأوديسة الكبرى / للخوف صوت الناي يثقب صخرة ويرقص الوديان / للخوف ملمس ثعلب يغوي فلا ندرى / الخوف يوجع: رجفة في الركبتين ، وخفة فالالتفات إلى الجهات .. / للخوف أسماء عديدة، من بينها ان لا نخاف)، فبعد هذا العنوان ينتظر القارئ هذه التفسيرات العديدة التي تنطوي على السخرية منه والتحدي له، انه فعلا عنوان متملص الوجهة و يتجاوز السطحية التي هو فيها كبنية (معروفة ومشهورة الدلالة) إلى رائحة، ولون، وملمس، وأسماء عديدة، على القارئ ان يعرف ما يخترنه هذا العنوان الشديد الایجاز وان يثق في ان الشاعر سيفلسفه كيف يشاء وينشر شعريته من نقطة العنوان. وقد يكتفئ العنوان النص بشكل عام سواء حمل البعد الأيديولوجي أو النفسي أو الاجتماعي... ، فالعنوان هو النص المكثف، أو هو نص قصير يختزل نصا طويلا<sup>1</sup>.

و يمتلك العنوان قابلية اعتماده مؤشرا دالا يحيل على مفهوم الشعرية، في الاحتفاء بالوظيفة التعبيرية للغة الشعرية، وتجاوز سطحياتها وما تعودت عليه من أصداء، لسبب واحد الآن وهو تصدره كل كلام يأتي بعدها مما يجعل له دور الرياسة والقيادة، ويثقل بالمعاني والدلالة متجاوزا خفة بنيته إلى دوره الإدهاشي المحرك للتساؤلات والتفسيرات، ولا يشترط ان تتفق عند القارئ مع ما سيرد في المتن، إذ متعتها هو أن يجوب بها القارئ أزقة تأويلاته، فان وصل إلى نقطة اتفاق مع الشاعر في المتن فإنه يحس بمتعة النصر في المتاهة من نقطة الانطلاق إلى نقطة الوصول (والتي يتركها الشاعر في اكثر الاوقات مجهولة الاتجاه، ومفتوحة النهاية)، وان لم يصل فإنه يحس بمتعة النصر على الشاعر إذ وجد منافذ أخرى لقيادة نفسه وخلق مخرج جديد للمتاهة (متاهة الدلالة).

وعنوان (إذا كان لا بد) هو عنوان مغر بالقراءة، وهي عبارة متداولة أيضا كخيوط لكلام يتوالى بعدها، فهي جملة شرطية غير مكتملة، وهي اساس الانطلاقة الأولى للقراءة، فيعرف القارئ أن آفاق التوقع ستتسع لدى الشاعر ورؤيته ستتجلى، فكيف ستكون رؤاه؟، لهذا كانت مقاطعه التسعة والتي هي جمل شعرية متصدرة بجملة العنوان (إذا كان لا بد): (إذا كان لا بد من قمر / إذا كان لا بد من منزل / إذا كان لا بد من سفر / إذا كان لا بد من حلم / إذا كان لا بد من شاعر مختلف / إذا كان لا بد من فرح / إذا كان لا بد من علم للبلاد / إذا كان لا بد مني)، وهكذا كان العنوان إشارة اولى لالتقاط المعاني والرؤى بإجاباته على مدار القصيدة بعبارة (فليكن)، فالقمر لا بد ان يكون كاملا والمنزل لا بد ان يكون واسعا، والسفر لا بد ان يكون باطنيا، والحلم لا بد ان يكون صافيا حافيا ازرق

1 - خليل الموسى، قراءات في الشعر العربي الحديث والمعاصر، دراسة من منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، سوريا، ط1، 2008، ص2.

اللون يولد من نفسه، والشاعر المختلف لا بد ان يكون رعوي الحنين يجعد ليل الجبال، والفرح لا بد ان يكون ساخنا كدم ثور، وعلم البلاد لا بد ان يكون عاليا خفي المجاز وقليل السواد، اما إذا كان لا بد منه هو نفسه فإنه على اهبة المرتضى والرضا جاهز للسلام...، فهو من العناوين الشعرية التي تؤدي وظيفتها في اتجاهين متعاكسين ولكنهما متكاملان؛ أي أن العنوان يمكن أن يكون منطلقا لوصف النص الشعري وتفسيره وتأويله، كما يمكن أن يكون هو نفسه محلّ وصف وتفسير وتأويل، انطلاقا من النص نفسه، فهو إذن - كما يرى (عثمان بدري)- "مفسر للقصيدة ومفسر بها في آن معا".<sup>1</sup>، وتكرار العنوان هنا يثبت انه بمثابة نبض النص، فهو دالة على كل شيء فيه، لأنه يتحرك حركة شاملة في جميع اتجاهاته، فالعنوان كما يقول (محمود عبد الوهاب): "بنية صغرى لا تعمل باستقلال تام عن البنية التي تحتها".<sup>2</sup>، فهو ليس مجرد مجموعة كلمات تتوسط أعلى صفحة النص، لكن هو نص تتناسل إيجاءاته الدلالية تبعا لنمطه ووظيفته. فهو نص آخر يوازي النص الذي يقع تحته مباشرة.<sup>3</sup>

ومن العناوين الموحية عنوان (ليل بلا حلم) إذ يمارس هو الآخر غوايته على القارئ فيجعله يبتار: ما بال الشاعر ينفي أحلامه؟، وما بال ليله يمر بلا حلم، ليل من هذا؟، فيتأمل التأويل إلى ليل الشاعر الحالك الذي بالكاد ان يرى فيه حلما يضيئه او يغيره، هو ليل الفلسطيني المبعد عن ارضه، ولكن (درويش) بعد هذه الاحتمالات يزيد القارئ ادهاشا في النص عندما يذكر الغربية والغريب فهي فلسطين الغربية وهو الغريب: (ليل بلا حلم جديد للغريبة من انا في الليل / انا الغربية اينما اتجهت خطاي وانت منفاي الأخير)، فهو يفقد هويته بلا حلم ومهما طال ليله وليلها فهي وجهته ومنفاه الأخير: (/من انا في ليل غربتك الطويل؟ مسافر يرتاح في الجسد الجميل / لا احب طفولتي والذكريات ولا انا حسنا لنذهب لا غريب ولا غريبة في الرحيل ..)، فكان العنوان إشارة لإدخال القارئ في جو النص، وجو غربته التي باتت بلا أحلام، فتحمس القارئ لقراءة العنوان ومنه الوصول إلى المنشود.

فكان مفتاحا أوليا يستقطب القارئ ويسلم له التأشيرة لتفهم لماذا بات ليل الشاعر بلا حلم، فمثّل العنوان مفاتيح تعبيرية أسلوبية ودلالية لخريطة الشعر ككل.

أما عنوان (قمر قديم) فقد تعمد الشاعر مرة اخرى ان يأتي بالمبتدأ نكرة (قمر)، ويخبر عنه بوصف نكرة (قديم) مما يترك القارئ في شيء من الحيرة: لماذا هذا الطرح؟، فرغم الوصف الا أن العنوان بقي مبهما، فهل هو القمر الحقيقي ام ان وراءه ايماء وايحاء؟، ولماذا سمة (قديم)؟، وكلما قلب القارئ العنوان زاده حيرة؟، وقد استهل به

1 - عثمان بدري، وظيفة العنوان، سابق، ص 19.

2 - محمود عبد الوهاب، ثريا النص، مدخل لدراسة العنوان القصصي، دار الشؤون الثقافية، بغداد (الموسوعة الصغيرة)، 1995، ص 9.

3 - ينظر: Gérard Genet. Seuil, Seuil, Paris, 1987. p 24.

القصيد (قمر قديم في يد امرأة فلا ذكرى / بلا قمر فلا تعودني بي / إلى نفسي ولا القمر المبلل بالندى / افضى بسرهما إلى احد)، ورغم ان القارئ يجد مساحة واسعة لقراءة العنوان الا انه بعد قراءة النص يحس بمدى قدرة (درويش) على ابعاد الهوة بين النصوص والعناوين رغم انها مستتلة من احد أسطرها . فشكل عنواننا للاستحالة، إذ إن العنوان ليس له مرجعية واضحة داخل النص أو خارجه وإنما تبدو هذه المرجعية رمزية، بل وممتنعة على القارئ إلا على المتفحص الذي يخضع العنوان وعلاقته بالنص لمنطق التأويل . فرغم أن العنوان عتبة من عتبات النص، ومدخل هام من مداخله، والصلة بين العنوان والنص صلة عضوية، الا ان بعض عناوين (درويش) تجاوزت هذه النمطية خالقة شعرية جديدة تمنع العنوان من التماهي في جسد النص واعطائه مساحة كافية للاستقلالية.

وعنوان (ورغبت فيك ورغبت عنك) هذه الجملة المتناقضة التي اختار الشاعر ان يجمع فيها بين الضد وضده في تركيب واحد ليوقع القارئ في حيرة القراءة ودهشة التأويل، ومنه يشتاق إلى النص ليكمل حربه مع الغموض ويمارس حريته القرائية، إذ بدا العنوان بملامح صوفية تتضارب فيها الوجدانات.

فمن هذه التي يرغب فيها وعنها؟، ومتى يرغب الشاعر فيها ومتى يرغب عنها؟، ولماذا هذا العنوان؟ ويحمل العنوان نوعاً من البوح المتضارب الذي يزعج بالقارئ في التضارب ذاته متسائلاً هل وراء العنوان ايديولوجية ما ام انه صوفي يتسامى بروح الشاعر الشديدة الحساسية، أم أنه لعبة لغوية تسلي الإذنان وتدغدغ الاحاسيس؟

فكان للعنوان وظائف هي التحديد والإيحاء ومنح النص الأكبر قيمته، فهو بالتالي يسهم في تحديد هوية نص، كما أن له وظيفة إغرائية نفسية إذ إنه يثير شهية القراءة لدى المتلقي<sup>1</sup>، وثمة تقبع الشعرية.

وفي امثال هذه العناوين- كما سبقت الإشارة- مع عنوان (يأتي ويذهب) شكلت المفارقة في العنوان رافداً إضافياً يصب في وظيفته، و تعرف المفارقة (irony)، انها "اثارة التعجب من ظاهرتين متناقضتين، ولكن احدهما لا تبطل الاخرى"<sup>2</sup>، ويصفها (دي سي ميوميك) بالمراوغة<sup>3</sup>، وهي على مستوى النصوص القصيرة أو ما يسمى الومضة اكثر وضوحاً مما هي في النصوص الطويلة، و تقوم على شد الانتباه واثارة الفكرة الناضجة<sup>4</sup>، وعملية شد الانتباه تتم في فترة زمنية قصيرة تستهدف صدم الجانب المنطقي من ذهنية المتلقي عبر التضاد . والعنوان المفارق استخدم في النصوص النثرية /رواية - قصة - مسرحية / كما استخدم في النصوص الشعرية على حد سواء في نصوص العنونة أو المتون، وإذ تتضح النصية بشكل ملحوظ في النصوص الشعرية /المتون / فان

1 - رضا بن حميد، الخطاب الشعري الحديث، مجلة فصول، مج 15، ع2، 1996، ص100.

2 - قيس حمزة الخفاجي، المفارقة في شعر الرواد، دار الأرقم للطباعة، بابل، 2007، ص 60.

3 - دي سي ميوميك، المفارقة، تر: عبد الواحد لؤلؤة، دار الرشيد، بغداد، 1982، ص 6.

4 - نفسه، ص 49.

العنوان لا يخرج عن هذا المنحى في كونه نصا مصغرا يمتلك كل خصائص النصية؛ لذا فان المفارقة في عنوانات تتم بصورتين: أولاهما وفق الاستحضار النصي لصورة المفارقة عبر اصطراع صورتين ذهنيتين عند النّاص ومحاولة الجمع بينهما لإنتاج معنى معين، وثانيهما يتخذ من التناص مع النص الاخر/المتن/ مادة له\*.

فكان عنوان (ورغبت فيك رغبت عنك) من العناوين التي تخلق المراوغة وتحتاج إلى التناص مع المتن.

وعنوان (هذا المساء) من العناوين التي تبدو انها شديدة الضبط غير أنها عائمة بدلالاتها فكونها محددة باسم الإشارة واسم الزمان (المساء) ما ان يتهياً القارئ للإحساس بأنه عرف المقصود حتى تتولى التأويلات فلمإذا المساء؟، وما دلالاته؟، هل هو نهاية يوم حزين؟، ام انه استعداد لليل طويل؟، هل هناك حدث ما سيحدث في مساء الشاعر؟ ام ان مساء من نوع اخر لا يعرف به الا الشاعر، ورغم أن هذا العنوان كان أكثر اقتصادا في ملفوظ اللغة، فقد كان أكثر تكثيفا للرمز، وأكثر إيغالا في التجريد والإضمار، ولا يشف قراءة المتلقي الا الارتقاء بين أحضان النص باحثا عن مساء الشاعر وكواليسه، فمساؤه هو الآخر غامض في النص متمسك بجلباب الغموض (هذا المساء أريد لا شيء / هي غرفتي العطشى إلى الألهام في هذا المساء/ والهواء مدخن هذا المساء / والهواء ملون هذا المساء/ هذا المساء كان نجما كان يخرج من مدار الجاذبية من هنا هذا المساء /ومن يفسرني إذا قلت : المساء هوية العيب الاكيد / ارمم داخلي هذا المساء بخارجي / والمساء غواية اللاشيء / )، ورغم ان (درويش) قد زرع عبارة العنوان في ثنايا القصيدة وكررها الا انه غلفها باللبس، وجثم على مساءاته الزيف والملل.

ولعنوان (فروسية) أيضا ايهام بالوضوح والمباشرة، فمن لا يعرف المقصود بالفروسية؟، إذ يتوقع القارئ الحديث عن الشجاعة والاقدام، ومعاني التميز كما يتميز الفارس في قيادة فرسه رافعا رأسه في السماء في السلم والحرب، ويتساءل هل يقصد الشاعر نفسه؟، إذ لم تعرف عنه الفروسية، هل هو من هواها، ام ان هذا العنوان المفرد الذي جاء بصيغة التنكير مبطن هو الآخر برمزيات الفروسية لما ذكرت من اقدم وثقة في النفس وتجاوز العثرات وإهمار الرائي، فكان كعنوان (الخوف) سهلا ممتنعا إذ ما ان يمسك القارئ بالدلالات الأولى للعنوان حتى تنهافت إلى ذهنه دلالات موازية ومرافقة، يوحي بالإغراء للقراءة والتعرف عن الشاعر الفارس وما يهواه في الفروسية، ويرافق العنوان النص دون التصريح بلفظه إذ يلتقي القارئ بما يدل عليه: (أوقفت حصاني وترجلت ولكن لم أجد قربي سوى سرج حصاني)، وهكذا تصدق قراءة القارئ، إذ تحول الشاعر إلى فارس يسافر ويتأمل الجهات ويتوقف ليعرف بانه يحلم، فبدت رمزية الحصان عالية، إذ فيها دلالة التنقل ودلالة خوض الصعاب وتحدي

\*- يقول الدكتور علي حداد: إن التجربة الشعرية لرواد الشعر الحر، والأجيال التي تبنت تجربتهم، وسارت بها في مجالات من التطور والاجتهاد الفني أخرجت العنونة إلى مساحة من الابتكار والبراعة والطموح في صنع العنوان على نحو يثير فضول المتلقي، ويكسر رتابة التعالق بين العنوان ونصه، ينظر: العين والعتبة، مجلة الموقف الأدبي، ع 70، 2002.

المسافات، فينتشي القارئ بهذه المضامين والحمولات وراء عنوان بسيط لا غرابة فيه، وكثيرا ما يكون "العنوان القصيدة دور عضوي فيها، وقد لا ندرك ذلك إلا بعد إتمام قراءة القصيدة، كما إن العنوان يحمل معنى المفارقة بالنسبة لمضمون القصيدة"<sup>1</sup>. فمن الفارس ومن البطل؟.

وهذا يتجاوز العنوان بساطته ليؤكد ما قاله (ليسينغ): "ينبغي ان لا يكون العنوان مثل قائمة الاطعمة فعلى قدر بعده عن كشف فحوى الكتاب تكون قيمته"<sup>2</sup>، حتى يهمس بالمعنى دون ان يبوح به، وهذا ما أعلنته عناوين (درويش).

كما كان عنوان (نسيت لأنساك) عنوانا محفزا للقارئ وموقظا لحسه فيبدو العنوان بداية حكاية مغرية فالجملة الفعلية المعللة تجعل القارئ يتوقع من نسي الشاعر ولماذا كان التعليل هو النسيان ايضا؟، وقد تكررت جملة العنوان في بدايات المقاطع الخمسة لترسم هندسة شعرية للعنوان داخل القصيد: (نسيت لأنساك طعم الخسارة في القلب ليمونة عصرت ... / نسيت لأنساك جسرا هناك ومقهى هنا ... / ونسيت لأنساك نفسي وما يتفرع منها / ونسيت لأنساك شعر الطبيعة والحب ... ونسيت لأنساك مفتاح بيتي على مقعد الحديقة ...) فكان العنوان مشوبا بالغموض، وهو ما زاد من سحره الشعري، ويجرّك شهوة الانصات إلى الحكيم المحكم بهندسة التكرار الايقاعي والتصوير الانزياحي.

فقد تثير بعض العناوين إشكالية تأويلية، تدخل المتلقي في حرج في الجزم بوجهة نظر معينة في دلالة العنوان أو في صلته بدلالة النص، هو تساؤل محض، ولكن عندما نذهب إلى عنوان مثل (نسيت لأنساك) نجد طموحاً إلى تبني التلميح والرمز في انتقاء العنوان، ومن ثم الافلات من شرك التقريرية وحصول الاثارة عبر الرمز، وقد تكرر على مدار النص في بداية كل مقطع من المقاطع الخمسة فكان كلازمة يزيد صداها وقوتها الشعرية منذ الصوت الأول للعنوان يربط او اصره ويفسر في كل مرة لماذا نسي كي ينسى في حوار الذي لا يلبث ان يخرج عن حقيقته، لأنه لا يفصح عن المخاطب هل هي انثى ام انها وطن؟، فعندما يتورط القارئ في عدها انثى يجد ملامح للأرض في ثنايا المقاطع فيعود إلى العنوان مصححا للقراءة: (نسيت لأنساك طعم الخسارة في القلب ليمونة عصرت بكفاءة انثى مدربة / نسيت لأنساك جسرا هناك ومقهى هنا / تركتني على ضفة النهر احدى مزاياك / ونسيت لأنساك نفسي وما يتفرع منها / ونسيت لأنساك شعر الطبيعة والحب قلت ولكنني لن أبدل أوتار قيتارتي / لن أبدلها ونسيت لأنساك

1 - عبد الله الغدامي، كيف نقرأ قصيدة حديثة، مجلة فصول، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، الحداثة في اللغة والأدب، مج 4، ع 4، ج 2، 1984، ص 110.

2 - الطيب بودريالة قراءة في كتاب سيمياء العنوان لبسام قطوس محاضرات الملتقى الوطني الثاني السيمياء والنص الادبي 2002، سابق، ص 28.

مفتاح بيتي على مقعد في الحديقة)، فكان المكان ذا شعرية واضحة، وهكذا يكون الاخذ والرد في تقبل العنوان بفهم واحد.

أما عنوان (واقعيون) فكان من أكثر العناوين مباشرة لأن أفق الاحتمال عند القارئ يصبح أضيق فلا يجاوز المقصود عنده في هذا الجمع كل انسان سواء كان عربيا (فلسطينيا) او غيره ممن اضطرتهم الواقع إلى ان يعيشوه متجاوزين الامس ومتحكمين في الخيال الكاذب المتجاوز للواقع، فأصبحوا واقعيين، فكان تسمية للقصيد وادرجت عبارته في السطر الأول استهلالا لها كما تكررت في الثنايا ارجاعا لصدى العنوان وتفسيرا له ومع هذا فيه تشويق للقراءة لمعرفة من هم الواقعيون ولماذا هم كذلك وما ميزة واقعهم؟: (واقعيون ودودون مع الواقع لا تأتي ولا نذهب /نفتح بابا للغد الواقف كالوعد الالهي /يقول الواقعيون الودودون مع الحاضر... والمستقبلون يقولون: هو الماضي نشيد العاطفين المساكن النهائي .. / يقول الواقعيون الودودون مع الواقع : لن ننظر للماضي، ولن نسمع اقوال الخياليين هذا واقع صلب ، وهذا هيكل مكتمل لا لبس فيه / إذا انهار على اعدائنا انهار علينا ، ومن الحكمة أن نفتح بابا للغد ..) "وقد جعل غير ناقد العنوان نصا مستقلا عن جسد الخطاب الذي يعنونه استقلالا لا ينفي علاقته به، ولكنه ينفي اختزال هذه العلاقة في وظيفة أحادية الاتجاه من العنوان إلى العمل فيما يشبه الإحالة الآلية من الأول إلى الثاني دون أدنى تدخل من المتلقي في إنتاج هذه الإحالة<sup>1</sup>، إذ دائما يتجاوز العنوان دور تصدر القصيدة إلى الاحالة عليها ويعطي للقارئ الفرصة في مجادلته ومحاورته كيفما يشاء.

ومن العناوين الأكثر شعرية عنوان (لن أبدل أوتار قيتارتي) فهو جملة فعلية بقوة النفي بلن تتسامى بالرمزية والايحاء مما يفتح للقارئ باب المراوغة للعنوان متفقا من البداية مع الشاعر بأن القيتارة ليست حقيقية انها معنى للنشيد انها نبرة الشعر انها مفاتيح ومغاليق القصيدة الدرويشية الفلسطينية بامتياز، وهذا الاتفاق لا يعني بالضرورة إذعان القارئ الذي كان ينتظر مثل هذه الفرصة للحرية القرائية خاصة للقارئ الذي قرأ كل قصائد الديوان ومرت عليه العبارة ذاتها في أكثر من قصيدة وبتكرارية مقصودة لا مبتذلة في قصيدة (نسيت لأنسك) في الأسطر (18، 19)، وقصيدة (لا اريد لهذه القصيدة ان تنتهي) في الأسطر (287، 294)، مما يحفز ذاكرته ويجدد العهد بهذه العبارة وصداهما الدلالي الذي اضفى عليها قوة الجذب واتساع الشعرية، فهو ينال متعة التلقي من العنوان قبل التعرّيج على النص، إذ عبارة العنوان تنطوي على اختزال لمخبوءات نفسية الشاعر الراض (لن) والملح والمتحدي المصير على مبادئه واهدافه ورؤاه (أبدل) أما (الأوتار) فكانت العضو الحساس والمكون الشعري النابض في العبارة فكم هي دقيقة أوتار القيتارة وكم هي حساسة أوتار الشاعر، اما قيتارتي فهي تتجاوز هذا الهيكل الخشبي المجسم لتبوح بتغاريده الشعرية طيلة حياته التي رهنا للشعر وسخرها للقضية وإذعننا للقارئ اينما كان، قيتارة شعره السحرية التي لا تعرف الا الانشاد للمظلومين وصنع التوليفات الشعرية التي تمثل ذاته ولا غير

1 - محمد الجزار، العنوان وسيميوطيقيا الاتصال الأدبي، سابق، ص93.

ذاته ولا تجيد الا الغناء من اجل الانسان ومن اجل فلسطين، فهي غير قابلة للمسح ولا للتبديل، يجد القارئ نفسه سعيدا وهو يستشف هذه المعاني قبل ان يلج النص فكم كان هذا العنوان شعريا بامتياز: (لن أبدل أوتار قيتارتي لن أبدلها / لن احملها فوق طاقتها لن احملها لن اقول لها جديني على وتر سادس / اجد الفرس العائدة) فانزياح العنوان بذهن المتلقي ووجدانه وخياله من دائرة إحالة المعلوم على المعلوم إلى دائرة إحالة المعلوم على المجهول، وإحالة المجهول على المجهول، الذي تمثل النصوص الشعرية العربية الحديثة والمعاصرة مجاله الخصب، وقد كان الخطاب الشعري هو أكثر أشكال القول الأدبي إيغالا في الانزياح وتكثيفا وتركيزا لوعي المتلقي بما تتمتع به وظائفه الرمزية من حيوية وتنوع وعمق. لذلك لا نعجب إذا وجدنا بعض النقاد يقرون بأن "العنونة الشعرية انزياح وخرق وانتهاك لمبدأ العنونة في النشر<sup>1</sup>، وبأن القصيدة "كون متعدد الأضلاع والأبواب، وما"العنوان إلا الباب الأوحى لدخول البيت الرمزي"<sup>2</sup>.

إذ " من الممكن جدا ان يؤسس العنوان للشعرية حين يثير مخيلة القارئ، ويلقي به في مذاهب او مراتب شتى من التأويل، بل يدخله في دوامة التأويل، ويستفز كفاءته القرائية من خلال كفاءة العنوان الشعرية"<sup>3</sup>.

فيقوم الانزياح وفق التفسير السيميائي على تقابلات ثنائية مترابطة: الغائب في مقابل الحاضر والسيميائي في مقابل الظاهري والمجرد مقابل العيني او المجسد، مما شكل خرقا واضحا لنظام الجملة اللغوية وأصبح نظاما دلاليا أكثر منه نحويا، بعكس المعنى في الجملة العادية، حيث يتأثر بالمعنى النحوي"<sup>4</sup>.

وعنوان (تلال مقدسة) هو الاخر عنوان موح ومغر، إذ تحوم حوله دلالات كثيرة وينطوي على رمزية واضحة، فرغم انه جاء بالمبتدأ الجمع نكرة (تلال) غير أن الاخبار بالوصف (مقدسة) عرفها أكثر، وقرى بها فالتلال المقدسة هي تلال فلسطين لا شك، لكن القارئ يحاول استخراج سبب القدسية قبل ولوج القصيدة اجتهادا منه في تذوق وتطلع العنوان، واخذ أكبر قدر من محبوءاته وما يكتنز فيه من دلالات، مع انه يعلم ان الشاعر سيأخذه في رحلة شعرية في هذه التلال، إذ تتكرر مفردات العنوان: (تلال) و(مقدسة) في الأسطر (التلال وراء التلال صحائف من كتب انزلتها السماء لمن ../الرعاة القدامى على التل/التلال وراء التلال معلقة صفحة صفحة ... / التلال مقدسة والرعاة القدامى ينادون يا رب يارب ... /)، فهي تلال هبطت عليها الاديان، وهكذا تتمظهر الملامح الروحانية التقديسية للتلال تكتنفها الرمزية والغموض المقصود المنطلق منذ العنوان، فالتسمية إذا ما تحولت إلى علامة سيميائية مارست فعل التدليل، ولذلك يرى (جميل حمداوي) إن العنوان "مفتاح تقني يجس به السيمولوجي

1 - جميل الحمداوي، السيميوطيقيا والعنونة، سابق، ص79-110.

2 - جان كوهن، بنية اللغة الشعرية، سابق، ص108.

3 - بسام قطوس، سيمياء العنوان، سابق، ص58.

4 - ينظر: روبرت شولز، السيمياء والتأويل، تر: سعيد الغانمي، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط1، 1994، ص85.

نبض النص، وتجاعيده وترساته البنيوية، وتضاريسه التركيبية على المستويين الدلالي والرمزي<sup>1</sup>، وهذا ما وفره عنوان (تلال مقدسة) رغم وضوحه الظاهر للوهلة الأولى.

ويبدو عنوان (إلى شاعر شاب) مباشرا إذ يوجه الشاعر رسالته وخطابه كما هو باد إلى شاعر اكتفى بوصفه بشاب، إلا ان هذا العنوان يكتنفه الغموض فالشاعر جاء (نكرة) حتى وان اضاف اليه الوصف يبقى مجهولا اضافة إلى ما سيكون فحوى هذه الرسالة الموجهة اليه، فانتقل العنوان من البساطة والتقريبية إلى التشويقية والتعبيرية، كما ترك (درويش) عنوانه بلا تسمية للشاعر ليرتكها رسالة عامة لكل منتمٍ للشعر (لا نصيحة في الحب لكنها التجربة لا نصيحة في الشعر لكنها الموهبة) .

فبالنظر إلى النص نجد النصائح صريحة إلى شاعر شاب أي في بداية طريقه فيكون بين العنوان والنص علاقة تكاملية، فيتكون النص الشعري من نصين يشيران إلى دلالة واحدة في تماثلها، مختلفة في قراءتها، هما: النص وعنوانه، وأحدهما مقيد موجز مكثف، والآخر طويل، فنص القصيدة مكثف مخبوء في دلالاته بما يحمله النص المطول بشكل موحٍ إشاري مكثف، ويظل العنوان خاضعا لاحتمالات دلالية مختلفة لا تتضح إلا من خلال القراءة التحويلية الاستنباطية، إذ لا بد من استراتيجية منهجية تكفل رصد توجهاته المشاكسة داخل النص.

أما عنوان (كلمات) فكان خاتمة العناوين لمجموعة (ليس هذا الورق الذابل الا كلمات) مما يظهر انها آخر كلماته وجاء جمعا ونكرة مبتعدا عن التحديد او الوصف ليوحي للقارئ بأنه ما جاد بغير كلمات تتلاطم فيها مشاعره: بكاءه، ألمه، حزنه، فرحه، ثورته، تفاؤله: (انها الرحلة والعودة والمعنى / إذا استغنى عن الشاعر / في شعر خريفي خفيف الكلمات / ليس هذا الورق الذابل الا كلمات) ... ويختتم القصيدة بعبارة العنوان العريض للمجموعة كلها (ليس هذا الورق الذابل الا كلمات)، فقد ترك الشاعر عنوانه حرا من كل اضافة كما كان شعره حرا بلا تقييد.

نستنتج بعد هذه القراءة للعناوين في ديوان محمود درويش هذه النتائج:

1. تجاوز (درويش) النمطية في العنونة، إلى الابداع والشعرية والتنوع.
2. عناوين (درويش) تفيض بالشعرية، فكانت نصوصا موازية لا تقل عن المتن في توقيف القارئ بسحرها، وبما تستفز من فلسفة للأسئلة، وتفتيش عن المخبوء.
3. لعناوين القصائد علائق ووشائج فيما بينها، فشكلت شبكة هندسية مضبوطة، إذ جاء عنوان الديوان مستلا من احدى القصائد المهيمنة (لا أريد لهذي القصيدة أن تنتهي)، وتوزع إلى ثلاث عناوين

1 - جميل حمداوي، السيمولوجيا والعنونة، سابق، ص96.

- عريضة لمجموعة من العناوين المدرجة تحتها هي الاخرى مستلة من احدى القصائد المهيمنة: (لاعب النرد) و(ليس هذا الورق الذابل الا كلمات)، فشكلت العناوين توليفة من النصوص الموازية.
4. تنوعت عناوين (درويش) بين المفردة والمركبة، وجاء بعضها مباشرة لا يصدم فيه القارئ بالحيرة والارباك مثل: (الخوف، واقعيون، مسافر)، بينما جاء بعضها مراوغا منزاحا عائما وهو كثير مثل: (لن أبدل أوتار جيتارتي، بالزنبق امتلاً لهواء، على محطة قطار سقط عن الخريطة...)، ومنها ما لبس جلباب الغموض واللبس فلا يجد القارئ له تأويلاً حتى بعد قراءة القصيدة مثل (عينان، يأتي ويذهب، ما أسرع الليل...)، أما بعضها الآخر فاختر (درويش) أن يجعله متناقضاً في لغته ليربك القارئ ويشوشه مثل: (ههنا، الآن، وهنا والآن، رغبت فيك رغبت عنك، يأتي ويذهب)، وهكذا يجعله ينتج له الكثير من التأويلات والاحالات والتفسيرات، وكان هذا التنوع في العنونة مصدراً للشعرية .
5. بعض العناوين تكرر في صدارة القصائد اعلانا على البدء، كثيرا ما اعتمد (درويش) العناوين التي كانت هي الأسطر الأولى والأخيرة للقصائد، فكانت حاضرة في أولها وفي آخرها ليشكل حلقة دائرية نقطة بدايتها هي نقطة نهايتها، وبعض العناوين لم ترد اطلاقاً في القصيدة اما البعض الآخر فتكرر مبعثراً في ثنايا القصيدة بلفظه او بمعناه حتى لا ينقطع الخيط الشعري الدلالي والعاطفي بين العنونة والمتن.
6. تجاوزت عناوين (درويش) دور التسمية والتحديد إلى دور التعبيرية والاعراض والتأثير، ومنه الاحساس بالشعرية الطافحة منذ المكون الأول للقصيدة (العنوان).
7. بعض العناوين جاء أكثر وضوحاً بذكر اسم العلم (للأشخاص او الاماكن) مثل (طللية البروة، موعد مع (إيميل حبيبي)، في بيت (نزار قباني))، وبعضها جاء مشفوعاً بالإهداء مثل (في رام الله - إلى سليمان النجاب) مما جعله أكثر تنويراً واضاءة للنص، وعناوين اخرى تنتفض بدلالات قوية تأخذ قوتها من بنيتها المستحدثة مما هو متداول مثل: (من كان يحلم ، إذا كان لا بد ، كأن الموت تسلتي، هنالك حب بلا سبب، لو ولدت ) إذ تبقى دلالاتها مفتوحة في شكل انزياحي مغرٍ .
- وفي الأخير إذا ما نظر القارئ باستفاضة وملياً إلى شبكة العناوين فإنه يجدها تتحدث عن لاعب النرد المسافر الذي لا يريد لهذي القصيدة ان تنتهي وامتلاً هواؤه بالزنبق، والذي أطال الوقوف في محطة سقط قطارها عن الخريطة، وهو الذي أصبح الموت تسليته ونسي لينسى واقام بكاءه على بروته في طللية فريدة، ويعرف أنه هناك حب بلا سبب دائماً، وهو الذي رأى أن كلماته مغمورة في الورق الذابل، وهكذا لم يبق العنوان -على حسب رأي عثمان بدري - في القصيدة الجديدة "مجرد منبع تتدفق منه التجربة الشعرية، ومصب تقول إليه، وإنما صار عبارة عن سلسلة من الحلقات المتوالدة بعضها من بعض"<sup>1</sup>.

1 - عثمان بدري، وظيفة العنوان، سابق، ص 23.

الفصل الثاني: شعرية الايقاع في ديوان (لا أريد لهذي  
القصيدة ان تنتهي) لمحمود درويش:

-تمهيد.

- أولاً: شعرية الايقاع العروضي.

-شعرية ايقاع التدوير في الديوان..

- شعرية القافية في الديوان.

- ثانياً: شعرية الايقاع غير العروضي .

- تمهيد.

-شعرية التكرار والطباق والتوازي في الديوان..

## شعرية الايقاع:

### أولاً: شعرية الايقاع العروضي:

#### تمهيد:

تمهيدا تجدر الاشارة الى ان الموسيقى والايقاع -وان اختلفت المصطلحات واتسعت او ضاقت - من ديدن الشعر والشاعرية والشعرية وسر عميق لصناعة الشعر، والتساؤل: هل لشعرية درويش الايقاعية أسرار نحت به في منحى التميز؟ ام ان عبثا موسيقيا تتناوب فيه النثرية مع التفعيلة أحيانا هو ما ساد في هذه المدونة؟، ولكشف ذلك لن تكون الاجابة الا بتفحص الديوان، وقد وظفت المصطلحين معا (الموسيقى\*، الايقاع) على مدار الدراسة، وقبل الخوض في وصف هذا الجانب، لا بد من الوقوف على أهمية الايقاع بنوعيه.

فقد أكد النقاد المحدثون على أن الايقاع " يرتبط بحياتنا الإنسانية اذ يمتلك صفة كونية، ويظهر في الطبيعة بأشكال متعددة، فسقوط حبات المطر يترك إيقاعا معنا ودوران الافلاك عبر أنظمة محددة يشير الى ايقاع خاص ايضا، فالصوت والحركة اذا تناسبا مع الزمن فانهما يحققان الايقاع"<sup>1</sup>، وقد عرّف (كمال أبو ديب) الإيقاع بأنه: "الفاعلية التي تنتقل إلى المتلقي ذي الحساسية المرهفة الشعور بوجود حركة داخلية ذات حيوية متنامية تمنح التتابع الحركي وحدة نغمية عميقة عن طريق إضفاء خصائص معينة على عناصر الكتلة الحركية"<sup>2</sup>، فالإيقاع إذن قائم على الفاعلية بين الشاعر والمتلقي، وهو حركة تخرج عن السكون، لتعطي المتلقي إحساسًا بالفرح والسرور أو الحزن والألم. كما عرّف الايقاع على أساس تكرار التفعيلات بأنه "عبارة عن تردد وحدة نغمية متساوية او متجاوبة، وهذه الوحدة في الشعر العربي هي التفعيلة"<sup>3</sup>.

وهو عنصر تنظيمي ينصب على المستوى الصوتي للغة الشعرية، وكثيرا ما ارتبط بالوزن الذي يرى (كوهين) أنه "توارد مقطعي محدد للبيت الشعري لا يخضع بالضرورة لعدد المقاطع وإنما لتكرارها في القصيدة"<sup>4</sup>، أي توالي المقاطع الصوتية بانتظام للوصول إلى صيغة شعرية تنتظم في سياقها القصيدة، وهناك من يرى أنه "ظاهرة تقوم على التكرار المنتظم...أو هو العلاقة الزمنية بين أجزاء اللحن"<sup>5</sup>.

وما دام الذي يقوم بالدور التنظيمي في النص هو (الإيقاع)، فإن وظيفته تحقيق الشعرية للقول الشعري في عناصره اللغوية والدلالية، والشكلية، وهو ما ذهب إليه (جاكبسون) حين أطلق عليه في كتابه (قضايا الشعرية) مصطلح

\*- شاع مصطلح (موسيقى الشعر) عند المحدثين من العرب.

1- أماني سليمان داود، الاسلوبية والصوفية، دراسة في شعر بن منصور الحلاج، دار مجدلاوي، عمان، ط 1، 2004، ص 35.

2 - كمال أبو ديب، في البنية الإيقاعية للشعر العربي الحديث، دار العلم، بيروت، 1981م، ط2، ص230.

3- محمد فتوح احمد، الرمز والرمزية في الشعر المعاصر، دار المعارف، مصر، 1977، ص 374.

4- جان كوهن، بنية اللغة الشعرية، سابق، ص84.

5- شكري عياد، موسيقى الشعر العربي، القاهرة، ط1، 1968، ص112.

(نحو الشعر) فكل كلمة في السياق الشعري مرتبطة ارتباطاً وثيقاً بموسيقى أو إيقاع في إطار النص ككل، فالكلمة "حاملة لخصائص هذه المستويات النصية، ومثلة لها بما تحمله من خصائص..."<sup>1</sup>.

وهكذا فالإيقاع يسهم في بناء جزئيات النص الشعري، وانتظامها، كما عبر عن ذلك (علوي الهاشمي) في تعريفه للإيقاع بأنه: "انتظام النص الشعري بجميع اجزائه في سياق كلي، أو سياقات جزئية تلتئم في سياق كلي جامع، يجعل منها نظاماً محسوساً أو مدركاً، ظاهراً أو خفياً يتصل بغيره من بني النص الأساسية والجزئية، ويعبر عنها كما يتجلى فيها"<sup>2</sup>. لكونه حركة خفية تساعد على التمام اجزاء النص.

وهكذا يتضح مما سبق ان مفهوم الإيقاع يختلف من ناقد لآخر، الا ان القاسم المشترك بين هؤلاء النقاد انهم يتفقون على ان مفهوم الإيقاع متصل بحركة النفس الداخلية تلك الحركة الخفية التي تساعد على التمام اجزاء النص . إنَّ (الإيقاع) بمستوياته، داخليا كان أم خارجيا شيء من طبيعة اللغة في الشعر أو النثر؛ وهو أوسع من (العروض) الذي يختص بالنظم الذي هو الدال الأكبر كما ذهب إليه (هنري ميشونيك)<sup>3</sup> وكأنه (ديكور)\* القصيدة الذي يسمح باستغلال طاقاتها الجمالية والدلالية، ويجعلك تقيم فيها براحة قرائية ونفسية مدروسة.

إذا نظرنا الى الديوان على مستوى شعرية الإيقاع، فلا بد من مراقبة الموسيقى الخارجية التي تتأتى من نظام الاوزان العروضية والقواعد التي يخضع لها كل الشعراء، فهذه الموسيقى تتمثل في مستويين إيقاعيين هما الاوزان الشعرية والبناء التقفوي، ثم مراقبة الموسيقى الداخلية المترتبة عن كم من شعرية الاصوات والتكرار والجناس والطباق والتوازي... ولملامسة الإيقاع الدرويشي في هذه المرحلة، لا بد من وضع الديوان تحت المحك الخليلي بالدرجة الاولى، ثم الالتفات الى كيفية الفرار من القانون الخليلي الصارم، ؟ وباستقراء الديوان والقراءة العروضية الفاحصة نجد الظواهر الإيقاعية تعلن عن نفسها في ثناياه، دون اهمال الاشارة الى ما ضجت به الكتابات حول اخطاء مطبعية وعروضية وقعت بعد طبع الديوان الطبعة الاولى من طرف صديقه الناقد (الياس خوري)\*، بعد وفاة (محمود درويش) وتركة مخطوطة في مكتبه، وقد اعتمدت النسخة الاولى (طبعة دار الريس 2009) لعدم توفر المصحح منها لدي.

### اولا: الإيقاع العروضي للديوان :

على مستوى الإيقاع الخارجي العروضي جاء درويش مجددا لهجة وموقفا، ليكون الوزن في شكله الأساسي " الوعاء أو المحيط الإيقاعي الذي يخلق المناخ الملائم لكل الفعاليات الإيقاعية في النص، وهو في

1 - سيد البحراوي، العروض وإيقاع الشعر العربي، الهيئة المصرية العامة للكتاب، 1993، ص245.

2 - ينظر: علوي الهاشمي، فلسفة الإيقاع في الشعر العربي، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، ط1، 2006، ص 25.

3 - هنري ميشونيك، راهن الشعرية، تر: عبد الرحيم حزل، منشورات الاختلاف، 2003، ص1.

\*- فن الترتيب والهندسة النظامية للمساحات.

\*- ينظر: شوقي بزيغ، عندما لا يضع درويش لمساته على ديوانه الاخير، مؤسسة محمود درويش.

ذلك كالأرض الصالحة للزراعة التي تكتسب شكلها إلا من خلال النوع المزروع فيها، وهو يخلق منها صورة على نحو خاص تتغير مادة وإيقاعا بتغير النوع<sup>1</sup>.

فيتكون ديوان (محمود درويش) الأخير (لا اريد لهذي القصيدة ان تنتهي) من (31) واحد وثلاثين قصيدة وقُسم إلى ثلاثة أقسام: عنون الاول: (لاعب النرد)، وأدرجت فيه (6) ست قصائد: قصيدة (ههنا، الآن، و، هنا والآن) وهي من 82 سطرًا من بحر الرمل، وقصيدة (عينان)، وهي من 29 سطرًا من بحر الكامل، وقصيدة (بالزنبق امتلا الهواء) وهي من 30 سطرًا من بحر الكامل، وقصيدة (على محطة قطار سقط على الخريطة)، وهي من 144 سطرًا من بحر الكامل، وقصيدة (لاعب النرد)، وهي من 309 سطرًا وهي من بحري المتقارب والمتدارك (المتدارب)، وقصيدة (سيناريو جاهز) وهي من 77 سطرًا من بحر المتقارب، وعنون الثاني ب: (لا اريد لهذه القصيدة ان تنتهي): وأدرجت فيه قصيدة واحدة (لا اريد لهذه القصيدة ان تنتهي) وهي من 297 سطرًا من بحر المتقارب، أما القسم الأخير فعنون ب (ليس هذا الورق الذابل الا كلمات)، وأدرجت فيه (24) اربع وعشرون قصيدة : قصيدة (يأتي ويذهب) وهي من 21 سطرًا من بحر البسيط، وقصيدة (ما أسرع الليل) وهي من 35 سطرًا من بحر البسيط، وقصيدة (من كان يحلم) وهي من 18 سطرًا من بحر البسيط، وقصيدة (الخوف) وهي من 42 سطرًا من بحر الكامل، وقصيدة (اذا كان لا بد) وهي من 32 سطرًا من بحر المتقارب، وقصيدة (ليل بلا حلم) وهي من 15 سطرًا من بحر الكامل، وقصيدة (قمر قديم) وهي من 15 سطرًا وهي من الكامل، وقصيدة (ورغبت فيك رغبت عنك) وهي من 17 سطرًا وهي من بحر الكامل، وقصيدة (هذا المساء) وهي من 28 سطرًا من الكامل، وقصيدة (طللية البروة) وهي من 46 سطرًا من بحر الكامل، وقصيدة (موعد مع اميل حبيبي) وهي من 40 سطرًا من بحر المتقارب والمتدارك (المتدارب)، وقصيدة (في بيت نزار قباني) وهي من 40 سطرًا من بحر المتقارب، وقصيدة (في رام الله) وهي من 61 سطرًا من بحر الكامل، وقصيدة (فروسية) وهي من 26 سطرًا من بحر الرمل، وقصيدة (مسافر) وهي من 26 سطرًا من بحر الكامل، وقصيدة (نسيت لأنساك) وهي من 25 سطرًا من بحر المتقارب وقصيدة (واقعيون) وهي من 24 سطرًا من بحر الرمل، وقصيدة (لن ابدل اوتار جيتارتي) وهي من 32 سطرًا من بحر المتقارب والمتدارك (المتدارب)، وقصيدة (تلال مقدسة) وهي من 82 سطرًا من بحر المتدارك وقصيدة (الى شاعر شاب) وهي من 79 سطرًا من بحر المتدارك والمتقارب (المتدارب)، وقصيدة (كان الموت تسليني) وهي من 14 سطرًا من بحر البسيط، وقصيدة (هنالك حب بلا سبب) وهي من 20 سطرًا من بحر المتقارب، وقصيدة (لو ولدت) وهي من 20 سطرًا من بحر المتدارك، وقصيدة (كلمات) وهي من 28 سطرًا من بحر الرمل.

1 - عبيد محمد صابر، القصيدة العربية الحديثة بين البنية الدلالية والبنية الإيقاعية، اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 2001، ص 06-07.

ف نجد طغيان اوزان على الاخرى على مساحة الديوان ، فنجد للمتقارب ثم للمتدارك وللبحر المهجين منهما حظوة لدى التخطيط الإيقاعي عند الشاعر، كما لا تقل حظوة الكامل بعدهما، ليُليه الرمل، ثم البسيط. وهكذا بنيت على اوزان خليلية على جسد الديوان.

وقد سعى (درويش) الى محاولة تحطيم مقولة السطر الشعري، والاستعاضة عنه بالقصيدة الدائرية ذات القوام المميز، فلا ينشر قصيدة الا اذا كان لها شكل او بنية او ما سمّيته قواما، ويقول ايضا: "قصيدة التفعيلة تستمد شرعيتها الإيقاعية من كونها كسرا للنظام التقليدي، ولكن عندما تقع في نظام تقليدي اخر تفقد شرعيتها، لذلك تستطيع هذه القصيدة ان تطور ايقاعها وبنيتها"<sup>1</sup>، ان التطور الذي يتحدث عنه تحقق في الديوان بالشكل الذي اشار اليه البحث فكان سببا من اسباب شرعيتها .

ويبدو أن الشاعر (محمود درويش) واع لمثل هذه المسألة وعيا تاما، فالشاعر ليس ارتجاليا في كتابته الشعر، بل إن درويشا يصرح أن "كل تخطيط لقصيدة هو عمل واع، وإذا ظهرت ملاحظته تتحول القصيدة إلى مجموعة مقولات وتتحول أيضا إلى فلسفة"<sup>2</sup>، ولذا عندما تفاجئك قصيدة من شعر الشطرين فاعلم أن الشاعر يريد أن تكون كذلك، وأن لحظة ما يسميه درويش (الحدس) هو الذي فرض عليها الشكل، فالشاعر يرى أنه "يبدأ من اللحظة الموسيقية"<sup>3</sup>، ويتابع عمله في هذه القصيدة مصرّا على أن يبني قصيدته "بناء هندسيا، وهذا ينطبق على القصائد الطويلة والقصيرة في آن واحد"<sup>4</sup>.

فنظم (درويش) بعض قصائده على نظام الشطرين عن سابق إصرار، وهذا ما يلمسه المرء من خلال قوله: "على الشاعر أن يعرف كيف يتمرد على الرتبة الموسيقية، وأحيانا يكون هناك إيقاع عال لا يحمل إلا برتبة ما"<sup>5</sup>، فالشاعر يرى أن هناك لحظات من التوتر الشعري تحتاج إلى إيقاع عال، فجاءت قصيدة (يأتي ويذهب) على نظام الشطرين من وزن البسيط، وقصيدة (كأن الموت تسلّتي) على نظام الشطرين من وزن البسيط، وقصيدة (من كان يحلم) على نظام الشطرين على وزن البسيط.

غير أن (درويشا) قد وظف هذا الشكل (العمودي)، وجاء توظيفه له في ثلاثة أشكال: قصائد خليلية خالصة مثل قصيدة (كأن الموت تسلّتي)، و(من كان يحلم) واخرى تبدأ خليلية، ثم يكسر فيها الإيقاع الخليلي

1 - عبده وازن، دفاتر محمود درويش، حول الشعر والحداثة والنثر، جريدة الحياة اللندنية، لبنان.

2 - عبده وازن، محمود درويش الغريب يقع على نفسه، دار رياض الريس للكتب والنشر، بيروت، ط 1، 2009، ص 81.

3 - نفسه، ص 81.

4 - نفسه، ص 82.

5 - نفسه، ص 77.

مثل قصيدة (بأبي ويذهب)، حيث مزج فيها الشاعر الشكلين معا، يعرف عند الشاعر بظاهرة الفواصل الإيقاعية، بتكسير السطر كتابيا وتدويره، أو اضافة سطر الى الشطرين الكاملين.

### ثانيا: - شعرية التـدوير:

#### تمهيد :

ان كان التدوير داخل النص الشعري القديم هو أن " يلغي الشاعر الثنائية الجزئية في البيت، ويخضع البيت لوحدة متماسكة الاجزاء"<sup>1</sup>، ويعني تقسيم الكلمة إلى شطري البيت؛ أي كسر حاجز القسمة العروضية، وهذا بذاته نوع من الإيقاع الهادف إلى التخلص من الرتابة عبر التنويع ودمج البيت<sup>2</sup>، فهو في النص الشعري الحديث (قصيدة التفعيلة)<sup>3</sup> اتصال ابیات القصيدة بعضها ببعض، حتى تصبح بيتا واحدا او مجموعة محدودة من الابيات المفرطة الطول<sup>3</sup>، فالتدوير في القصيدة الحرة لا يمس تركيب الكلمة وصيغتها فيكون جزء منها في سطر وجزء في سطر آخر، ونسق اللغة العربية الكتابي لا يسمح بذلك، وإنما يمس التدوير فيها التفعيلة دون الكلمة. فیرحّص للشاعر الإتيان بجزء من التفعيلة في آخر السطر وجزئها الآخر في بداية السطر الشعري الذي يليه.

و ان كانت الناقدة (نازك الملائكة) قد رأت " أن التدوير يتمتع امتناعا تاما في الشعر الحر"<sup>4</sup>، لأنها عرفت التدوير والبيت المدور بأنه " ذلك الذي اشترك شطراه في كلمة واحدة، بأن يكون بعضها في الشطر الأول وبعضها في الشطر الثاني"<sup>5</sup>، وهي بذلك تلتقي مع القدماء في تعريفهم لهذه الظاهرة، وفي ضوءه يتقرر ويتأتى امتناع التدوير عندها، لأنها تنظر الى السطر الشعري من منظور لا يزال يحافظ على أغلب مقومات البيت الشعري، أي أنه يمثل وحدة مستقلة إيقاعا ودلالة، ولذلك فهي تستدل بأن شعر الشطر الواحد سواء أكان قديما أم حديثا يستقل استقلالاً تاما ولا يدور، كما أن شعر الشطر الواحد لا بد أن ينتهي بقافية، وان التدوير بهذه الصورة يلغي القافية التي لا تزال تحافظ على مفهوم لها يقترب من مفهومها القديم، ولا يزال يحافظ بشكل صارم على جلجلة الإيقاع بشكله القديم<sup>6</sup>، وترى (نازك الملائكة) أن التدوير في الشعر " له فائدة شعرية وليس مجرد اضطرار يلجأ إليه الشاعر، ذلك أنه يسبغ على البيت غنائية وليونة لأنه يمدد ويطيل نغماته"<sup>7</sup>.

وإذا كان التدوير في رأي العروضيين جائزا، دون أن يحددوا مواضع امتناعه بناء على عدم استساغته للذوق السليم، فإنهم بذلك يكونون قد تركوا للشاعر الحرية في استعماله، معتمدا على رهافة حسه وذوقه السليم<sup>8</sup>.

1- محمد الهادي الطرابلسي، خصائص الاسلوب في الشوقيات، المجلس الأعلى للثقافة، 1996، ص 85.

2- حمد جاسم الحسين، قراءة في تجربة ابن المعتز، الأوائل للنشر والتوزيع، سوريا، ط 1، 2000، ص 131.

3- علي عشري زايد، بناء القصيدة العربية الحديثة، مكتبة الآداب، القاهرة، ط 4، 2002، ص 193.

4 - نازك الملائكة، قضايا الشعر المعاصر، منشورات مكتبة النهضة، ط 3، 1967، ص 116 .

5- نفسه، ص 108.

6- نفسه، ص 117 .

7- نفسه، ص 92.

8 - نفسه، ص 112-115.

فتدوير القصائد " ليس مستحسنا في كل الاحوال، وليس مرفوضا في كل الاحوال، بل ينبغي ان يتحقق فيه شرطان: ان يخدم غرضا فنيا، وان تحتمله طاقة القارئ"<sup>1</sup>، وان "لم يجد نظاما ايقاعيا ينظمه فانه سيؤدي الى رتابة البنية الموسيقية، ويهرق روح القارئ على مستوى البناء"<sup>2</sup>.

ويميل الى التدوير الحديث أغلب النقاد، إذ يعده (محمد النويهي) " وسيلة من وسائل الشعر الجديد للتخلص من حدة الإيقاع القديم"<sup>3</sup>، ويطلق عليه (عز الدين إسماعيل) مصطلح الجملة الشعرية، وهي " بنية موسيقية أكبر من السطر وإن ظلت محتفظة بكل خصائصه، فالجملة تشغل أكثر من سطر وقد تمتد أحيانا الى خمسة أسطر أو أكثر"<sup>4</sup>، ويرى إن السطر الشعري على الرغم من ارتباطه موسيقيا بباقي الجزئيات، فإنه يمثل " بنية موسيقية تشغل من حيث الحيز سطرا من القصيدة يصل امتداده الزمني في بعض الأحيان وفي أقصى الحالات الى تسع تفعيلات"<sup>5</sup>، فهو يكرر بعض قواعد (نازك الملائكة) بشكل أقل حدة وصرامة، ويرى في الوقت نفسه أن التدوير (الجملة الشعرية) تفرضها مبررات إبداعية نفسية، ويحيل ذلك الى التجربة الشعرية، ولذلك فالشاعر " لا يكفيه السطر الشعري وإن امتد زمنيا إلى تسع تفعيلات... لأنه يمزق هذه الدفقة الشعرية الممتدة ويقسمها موسيقيا على عدة أبيات، أي عدة وحدات موسيقية، ينفصل بعضها عن بعض ويستقل، ومعنى هذا أن الدفقة الشعرية الممتدة لا تظفر من الشاعر ببنية موسيقية موحدة وموازية ومساوية لهذه الدفقة"<sup>6</sup>.

وينتج التدوير عن التدفق والتنامي المتلاحق اثناء الكتابة الشعرية، والحاح الفكرة الحاحا متصلا لا يفيه السطر والسطران، ولا ريب في ان توتر الشاعر وتحفز مشاعره سبب في اتصال سطور القصيدة، وهو تقنية "تسهّم في تحقيق بنية القصيدة من خلال ربط سطور القصيدة بعضها ببعض لتغدو وحدة عروضية متنامية متطورة"<sup>7</sup>، وهذا ما يساعد على تشكيل البنية الموسيقية للنص الشعري، ويحدث تألفا وانسجاما بين اعضائه فتغدو كلا متكاملا فالتدوير وان حمل بعدا ايقاعيا فهو يحمل بعدا عضويا، وكان وسيلة من الوسائل التي حالت دون تفكك القصيدة الجديدة وبعثرة افكارها ومراميها.

و مع بزوغ شمس الحداثة، فقد انفتح المجال واسعا امام توظيف هذه التقنية، وصارت اداة فعالة في تحقيق جمالية النص الشعري، واصبح التدوير يشكل امكانية موسيقية تربط بين الايقاع والدلالة الفكرية والعاطفية في التحام تام .

1- علي يونس، النقد الادبي وقضايا الشكل الموسيقي في الشعر الجديد، الهيئة المصرية العامة للكتاب، 1985، ص 74.

2- ناصر شبانة، الانتشار والانحصار، دراسة في حياة عبد الرحيم عمر وشعره، وزارة الثقافة، الأردن، 2002، ص 147.

3- محمد النويهي، قضية الشعر الجديد، معهد الدراسات العربية العالية، جامعة الدول العربية، 1964، ص 275 .

4 - عز الدين اسماعيل، الشعر العربي المعاصر، سابق، ص 108.

5 - نفسه، ص 108.

6 - نفسه، ص 109.

7 - فتحي ابو مراد، شعر امل دنقل - دراسة اسلوبية-، عالم الكتب الحديث، ط1، 2004، ص182.

وعلى هذا كانت الحداثة تعيد بناء البيت الشعري من جديد، حيث أصبح يمتد مع امتداد الدلالات والانفاس والانفعالات، التي تتلاحم في داخل النص الشعري مع التفعيلة مكونة إيقاعاً شاملاً . ولعل التدوير أتاح للشاعر الحدائث فتح قصيدته على بعضها البعض، و" قدم له طاقة إيقاعية مفتوحة تتماشى مع حالته النفسية، وتدرجها في النص الشعري، كما أنها تنسجم مع تفتح رؤاه وتضاهرها عبر نصوصه الشعرية"<sup>1</sup>.

وللتدوير وظيفة تعبيرية تهدف إلى " تفعيل العلاقة بين المعنى والموسيقى، وهذا يتطلب طاقة شعرية كبيرة تحقق للنص الشعري وحدة نغمة كلية، وبذلك يسمح التدوير بتعدد النغمات وتنوعها بين الأسطر الشعرية ويشكل تناسباً بين التعدد والتنوع الجزئي، لهدف النغمات وبين الوحدة الكلية التي تشكل النسيج الإيقاعي لبناء القصيدة"<sup>2</sup>.

إن تجربة القصيدة المدورة أو على الأصح تجربة التدوير من المحاولات الواضحة لتكوين البناء الموسيقي للقصيدة العربية الحديثة. وهناك فرق بين التدوير والقصيدة المدورة، وهذا الفرق لا يكمن في الأساس العروضي لهما، إذ إنهما يستندان إلى مبدأ التدوير، وتدقق البيت الشعري ونموه نمواً يثريه عروضياً وبنائياً ووجدانياً، فالفرق يكمن في الشكل الذي يكتسبه التدوير إذ ينتهي إليه، فيظل التدوير إمكاناً قابلاً للتشكل والتعدد حسب التجربة وانسجاماً مع تدرجاتها اللغوية والروحية والفكرية، إنه في هذه الحالة مدى مفتوح يتسع أو يضيق، يتشظى أو يلتئم، وفي كل هذه المستويات لا يصغي الشاعر إلا إلى إيقاعه الداخلي، وما فيه من ضجيج أو صمت، أو هوى، بعبارة أخرى يظل التدوير "حاجة تعبيرية، وموسيقية لتحقيق إيقاع التجربة"<sup>3</sup>.

أما القصيدة المدورة فهي "إمكانية محددة أو على الأصح، وقوف بالتدوير عند حافة حادة، وتحويله إلى شكل منته جاهز، صلب. فالقصيدة المدورة لذلك إطار مغلق، يحتوي النص الشعري من مفتوحه وحتى نهايته وهي مع ذلك أحد التنويعات المنعشة التي يمكن اثباتها من التدوير وما فيه من كمون وتفرعات ممكنة"<sup>4</sup>. ومما سبق فالبحث عن التدوير في هذه الدراسة ينطلق من تعريف التدوير الحديث على أنه اشتراك كلمتين في تفعيلة واحدة أي يعني " توزع جملة واحدة على أكثر من بيت، أي على أكثر من سطر واحد إذا انطلقنا من جهة الكتابة، وعلى أكثر من منظومة إيقاعية، إذا انطلقنا من جهة الوزن"<sup>5</sup>.

وقد تنوعت طرائق التدوير عند (محمود درويش) فهو كثير وكثيف يغطي الأغلب الأعظم من الديوان واستقطب ما يقرب 98% منه، وبهذا نستطيع القول ان (درويش) من أكثر الشعراء المعاصرين اهتماماً بعنصر

1- علي جعفر العلاق، في حداثة النص الشعري، دراسة نقدية، دار الشروق للنشر والتوزيع، الأردن، 2003، ص 81-83.

2- محمد صابر عبيد، القصيدة العربية الحديثة بين البنية الدلالية والبنية الإيقاعية، اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 2001، ص 196-177.

3- طراد الكبيسي، الغابة والفصول، كتابات نقدية، مجلة الطليعة الأدبية، وزارة الثقافة والفنون، دار الحرية للطباعة، بغداد، 1979، ص 99.

4- علي جعفر العلاق، في حداثة النص الشعري، نفسه، ص 100.

5- كمال خير بك، حركة الحداثة في الشعر العربي المعاصر، دار الفكر، بيروت، ط2، 1986، ص 275.

















8-ها نحن عدنا اثنين من سفر /9-أنا وحكايتي الأولى/10-يقول رفيق ذاكرتي

0///.0//0///.0//...0/0/.0//0/ //0// ...0 ///.0//0/0/.0//0/0/

متفاعِلن .متفاعِلن .متفا — عِلن متفاعِلن .متفا عِلن .متفاعِلن .متفا

11-الى سفر مجازي أقول /12-وأول الارض اغتراب/13-حدق الى مرآة نرجسنا الوسيم

/.0//0///.0//0/0/.0//0/0/...0//0/0/.0//0//.../.0//0/0/.0//0///.0//

عِلن .متفاعِلن .متفاعِلن . مٌ — متفاعِلن .متفاعِلن .متفاعِلن .متفاعِلن . مٌ

23-في تأويل ما ترك الصدى بين /24-السلام تلك صرختنا تَهذب<sup>1</sup>.

//0// 0///.0//0///.0//0....0/.0//0///.0//0/0/0/0/

لن .متفاعِلن .متفاعِلن .متفا — اعلن .متفاعِلن .متفاعِلن .متفاعِلن .مت

وكذلك قصيدة (طللية البروة) التي جاءت مدورة على (الكامل)، غير أنه هذه المرة توسطتها أربعة

أسطر على التوالي غير مدورة (27-26-25-24)، مما يسمح للمتلقى باستعادة النفس القرائي، من أمثلة

ذلك:

38-دمعتيك بحفنة العشب الطري اقول /39-هذا آخري يبكي على الماضي /40-يقول السائح انتهت

الزيارة لم

0///.0//0///.0//0/0/.0//...0/0/.0//0/0/.0//0/0/0/0/.../0///.0//0/0/.0//0///.0//0/

فاعِلن .متفاعِلن .متفاعِلن .متفاع — لن .متفاعِلن .متفاعِلن .متفا — عِلن .متفاعِلن .متفاعِلن .متفا —

41-أجد شيئاً أصوره سوى شبح /42-أقول ارى الغياب بكامل الأدوات/43- ألمسه وأسمعه ويرفعني الى<sup>2</sup>.

0///.0//0///.0//0///.0//...0///.0//0///.0//0/0/0/0/...0///.0//0///.0//0/0/0/0/

عِلن .متفاعِلن .متفاعِلن .متفا — عِلن .متفاعِلن .متفاعِلن .متفاع — لن .متفاعِلن .متفاعِلن .متفا

فجعل (درويش) العلاقات الدلالية المضمنة في الأسطر المدورة مسوغاً للتدوير بينها.

أما في قصيدة (قمر قديم) فقد دورها الشاعر طيلة 12 سطراً وأبقى السطر (2) وانتهى الى

السطرين الأخيرين بلا تدوير، مما جعل مسار القصيدة تدويرياً، و تراوحت أسطرها بين اكتمال الاربع من

التفعيلات (متفاعِلن) وبين الثلاث، مع جزء من التفعيلة، وقد جاء السطر العاشر أطول مع حضور التدوير فيه:

10- يرتديان عري الليل يققسامان ملحهما وصمتهما<sup>3</sup>.

0///.0//0///.0//0///.0//0/0/0/0//0///.0//0///.0//0/0/0/0/

لن .متفاعِلن .متفاعِلن .متفاعِلن .متفاعِلن .متفا

حيث اقتربت مكوناته الى خمس تفعيلات اذا احتسبت التفعيلة المدورة في أول السطر ونهايته، و

العلاقة بين الأسطر علاقة عروضية بالدرجة الاولى ورغم طول الأسطر الا ان التدوير لا يسبب ارهاقا للقارئ

1 - محمود درويش، ديوان لا اريد لهذي القصيدة ان تنتهي، ص 119.

2 - محمود درويش، ديوان لا اريد لهذي القصيدة ان تنتهي، ص 111.

3 - محمود درويش، ديوان لا اريد لهذي القصيدة ان تنتهي، ص 103.

لوجود بعض الوقفات، فتأجيلها إيقاعياً بواسطة التدوير يفسح أمام القارئ مجال التلذذ والاستمتاع، ولن يتأتى ذلك إلا بفصلها عن الجملة الأم، ودفع حركتها إلى سرعة أكبر وفعالية أشد مما يستدعي أكبر قدر ممكن من الاستدارات التدويرية التي تدعم فعاليات الحركة الانفعالية واستمراريتها.

وهذه النقلة الإيقاعية أشاعت مناخاً من سرعة حركة الفعل الشعري لم يكن بالإمكان استيعابها مباشرة إلا بتدوير جزئي حافظ على إعادة الانسيابية إلى الإيقاع. فكان التدوير الوسيلة الأنجع للحد من الطول المطلق في الجمل الشعرية، وكسر حدة الإيقاع الممتد، ومنه القضاء على ثقله، والحصول على شعريته.

أما قصيدة (مسافر) فهي على بحر الكامل، وقد جعلها (درويش) مدورة بالكامل عدا السطر الأول فمن السطر الثاني (2) حتى الأخير (26) لم يقف الشاعر للاستراحة، ولعل ذلك لأن سفره استمر واستمر ولم يتوقف، فاسقط استرساله الانفعالي على استرساله الإيقاعي بجعل القصيدة حلقة واحدة:

1/ فرسا تسير فرسا هذا الطريق يسير بي / 2- لا يستطيع مسافر مثلي التلفت للوراء / 3- مشيت ما يكفي لأعرف أين يبتدىء

الحريف

0//0//0//.0//0//0//.0//0//0//.0//0//0//  
/0//0//0//.0//0//0//.0//0//0//.0//0//0//.../0//0//0//.0//0//0//.0//0//0//.0//0//0//...

متفاعلن. متفاعلن. متفاعلن. متفاعلن. متفاعلن. متفاعلن. متفاعلن. متفاعلن. متفاعلن. متفاعلن. متفاعلن.

7- سوف ننام خلف النهر تحت ظلالنا انا والطريق/ 8- كأننا زوجان ثم نقوم عند الفجر / 9- يحملني وأحمله لماذا السرعة القصوى

0//0//.0//0//0//.0//0//0//.0//0//0//.0//0//0//.../0//0//0//.0//0//0//.0//0//0//.0//0//0//.../0//0//0//.0//0//0//.0//0//0//.0//0//0//...

لن. متفاعلن. متفاعلن. متفاعلن. متفاعلن. متفاعلن. متفاعلن. متفاعلن. متفاعلن. متفاعلن. متفاعلن. متفاعلن.

متفا

10- تمهل أيها الفرس الحمل بالفصول/ 11- سنقطع الوديان والصحراء مهما<sup>1</sup>.

/0//0//0//.0//0//0//.0//0//0//.0//0//0//...../0//0//0//.0//0//0//.0//0//0//.0//0//0//

علن. متفاعلن. متفاعلن. متفاعلن. متفاعلن. متفاعلن. متفاعلن. متفاعلن. متفاعلن. متفاعلن.

فكانت دلالات السفر والتنقل وعدم الاستقرار مؤثرة على مبنى القصيدة يجعل كل أسطرها مدورة

والملاحظ أن المقاطع تسير وفق تصاعد إيقاعي دلالي يتجسد عن طريق التدوير.

ومن الكامل قصيدة (الخوف) وهي الأخرى مدورة في أغلب أسطر مقاطعها، غير أن التدوير لم يمتد بين

المقاطع، أي لم تستمر التفعيلة بين المقطع والآخر بل انقطعت دون تنمة، كما جعل (درويش) بعض أسطرها غير

مدورة بين المسافات الإيقاعية التي فيها تدوير والمتراوحة بين الطول والقصر، ومثاله من المقطع الأول والثاني:

(1) 5- من خطاه وداع شيء ما / 6- يلاحقه كرائحة القرنفل غامضا / 7- ويخاف أن لا يستعيده

0//0//0//.0//0//0//.0//0//0//.0//0//0//...0//0//0//.0//0//0//.0//0//0//.0//0//0//...0//0//0//.0//0//0//.0//0//0//...

فاعلن. متفاعلن. متفاعلن. متفاعلن. متفاعلن. متفاعلن. متفاعلن. متفاعلن. متفاعلن. متفاعلن. متفاعلن.

1 - محمود درويش، ديوان لا أريد لهذي القصيدة ان تنتهي، ص 125.

















- 1- يأتي ويذهب /2- يأتي حين أنفصل/3- عن الظلال وأنسى مواعيدي  
 0///.0/0/0/0.0///.0/0//...0///.0/0/0/0.0/...//.0/0/0/0/  
 مستفعلن .فع - لن .مستفعلن .فعلن .. متفعلن .فعلن .مستفعلن .فعلن .فعلن  
 7- كأنه الشعر /8- او ما يترك الحجل /9- من الخيال ويغوييني لأرجعه  
 0///.0/0/0/0.0///.0/0//.. 0///.0/0/0/0.0/... /0/0/0/0//  
 متفعلن .فاع لن .مستفعلن .فعلن .متفعلن .فعلن .مستفعلن .فعلن  
 16- فلا أكون سوى حلمي /17- ولي جبل /18- ملقى على الغيم يدعوني لأرفعه  
 0///.0/0/0/0.0/0/0/0/0...0///.0/0//... 0/0/0.0///.0/0/0//  
 متفعلن .فعلن .مستفـ علن .فعلن ...مستفعلن .فاعلن .مستفعلن .فعلن  
 19- أعلى من الغيم اشراقا/20- وي أمل /21- يأتي ويذهب لكن لا اودعه<sup>1</sup>.  
 0///.0/0/0/0.0///.0/0/0/0...0///.0/0//...0/0/0.0/0/0.0/0/0/0/  
 مستفعلن .فاعلن .مستفـ علن .فعلن .مستفعلن .فعلن .مستفعلن .فعلن

فكان التدوير بين السطر الثاني والاول بتكرار يأتي في السطر الثاني تأكيداً على ما جاء في الاول، وكان التدوير بين السطر (7) و (8) بحرف العطف (او) ، وبمس التدوير تفعيلة (فاعلن) و(فعلن) كما في السطر (2) كما يمس تفعيلة (مستفعلن) كما في المثال بالسطر 16-19، ويعتمد الشاعر هذه التقنية في كل القصيدة قصد التجديد واعطاء سكنات وفواصل عروضية أدائية بين الأسطر، والخروج عن الركود التكراري المؤلف، غير ان اعادة تركيب الأسطر المكسورة ينهي نهائياً ظاهرة التدوير في هذه القصيدة، فتصبح قائمة على نظام الشطرين المتساوي على التركيب العروضي (التفعيلي) للبسيط : (مستفعلن فاعلن مستفعلن فاعلن) .

اما قصيدة (من كان يحلم) ، وقصيدة (كان الموت تسليقي) فكانتا على البسيط ولم يمسهما التدوير

نهائياً، فبنيتا على الطريقة التقليدية للقصيدة العمودية ذات الشطرين المتساويين التركيب التفعيلي، ولم يدرج (درويش) التدوير في أي بيت فيهما، ولعل ذلك كان من نفحاته الشعرية التي تتوق الى التغيير والمبادرة الشعرية لخوض أنواع القصيدة و التصرف فيها .

أما قصيدة (ما اسرع الليل) إن قرأت بطريقة الأسطر (الأبيات المكسرة) ويكون عدد الأسطر (35) سطرًا فإن التدوير يقع في الأسطر (1-3-5-9-11-16-18-23-28-31-35)، واذا قرأت بطريقة الابيات العمودية، فيكون عدد الابيات (12) بيتا + 1 سطر، فان التدوير يغيب في الابيات تماما، ويظهر في السطر الاخير التفعيلة المبتورة (فاع) ايذانا ببداية بيت جديد غير مكتمل لم ينشئه الشاعر، واكمالا للهيئة الايقاعية السابقة، ولعل لجوء (درويش) الى طريقة تكسير الابيات وادخال التدوير عليها هو تقنية ايقاعية دلالية تسمح للشاعر بالتحكم بمعانيه ومخططه الايقاعي وفق ما يتلاءم مع نفسه ونفسيته، واطهارا لقدرته على التفلت

1 - محمود درويش، ديوان لا اريد لهذي القصيدة ان تنتهي، ص 87-88.

مع الانضواء تحت القصيدة الخليلية بطرق شتى وادوات موسيقية مرافقة تجعل القارئ يرضي حسه الموسيقي بلا خضوع للرتابة، والتدوير للبحر البسيط يجعله مجزوا فيه تجديد عند (درويش):

1- ما اسرع الليل 2- قال العاشقان معا / 3 - ما اسرع الليل 4- موسيقى مصاحبة 5- لكل نبض 6- ونهر هائج

وغد

0///...0//0/0/ 0//0/...0//0//0///...0//0/0/0//0/...0//0/0/0///...0//0/0/. /0//...0//0/0/

مستفعلن/فاع — لن مستفعلن/فعلن مستفعلن/فاع — لن مستفعلن/فعلن متفعلن/فا — علن/مستفعلن

/فعلن

7- ينسى مواعيده في بيته ويد 8 -/ تنسى لمن هي اذ تدنو وتبتعد

0///...0//0/0/...0///...0//0/0/ 0///...0//0/0/...0//0/0/...0//0/0/

مستفعلن فاعلن مستفعلن فعلن مستفعلن فعلن مستفعلن فعلن<sup>1</sup>.

أما ان زُكبت الأبيات من جديد فتصبح على الشكل الآتي:

ما اسرع الليل قال العاشقان معا ما اسرع الليل موسيقى مصاحبة

0///.0//0/0/0//0/0/ 0///.0//0/0/0//0/0/

مستفعلن فاعلن مستفعلن فعلن مستفعلن فاعلن مستفعلن فعلن

للكل نبض ونهر هائج وغد ينسى مواعيده في بيته ويد

0///0//0/0/0//0/0/0//0/0/ 0///.0//0/0/0//0/0/0//0/0/

متفعلن فاعلن مستفعلن فعلن مستفعلن فاعلن مستفعلن فعلن

تنسى لمن هي اذ تدنو وتبتعد ما بظاً الليل قالت عندما انتظرت<sup>2</sup>.

0///.0//0/0/0//0/0/0//0/0/ 0///.0//0/0/0//0/0/0//0/0/

مستفعلن فعلن مستفعلن فعلن مستفعلن فاعلن مستفعلن فعلن

وتتوالى الابيات على هذه الوتيرة، والملاحظ أنها خلعت من التدوير تماما وان ادى تركيبها الى الاضرار بالدلالة التي تقتضيها الأسطر للفصل بينها وان علقها ببعضها عروضيا لمقتضى الحفاظ على الانفعالية الخاصة بالأسطر خاصة لازمة (ما اسرع الليل ، وما أبظاً الليل) فما يأتي بعدها يحتاج الى فاصل زمني .

### بتر التفعيلة :

إذ يقطع (درويش) التفعيلة دون ان يكملها في السطر الموالي، فتكون كوقف مريحة لنفس القارئ لتجديد الايقاع مع تفعيلة جديدة كاملة في بداية السطر الموالي، أو كإنهاء للإيقاع، فهو توقف يجعل القارئ يكبح القراءة التدويرية ويتوقف تماما على جزء من التفعيلة، ويكون ذلك في وسط المقطع او في آخره، وقد يكون في آخر القصيدة ايذانا بالخروج النهائي -وهو كثير- في الديوان، ولم يحدث في أوله، وأستطيع تسميته الوقفة التدويرية ومثاله في الديوان ما وقع من الرمل في قصيدة (فروسية) في السطر (9) :

1 - محمود درويش، ديوان لا اريد لهذي القصيدة ان تنتهي، ص 89-90.

2 - محمود درويش، ديوان لا اريد لهذي القصيدة ان تنتهي، ص 89-90.





وفي وزن الكامل جاء في قصائد (هذا المساء، ليل بلا حلم، الخوف، مسافر، طليعة البروة، في رام الله طليعة البروة، في رام الله، بالزنبق امتلاً الهواء، على محطة قطار سقط عن الخريطة)،  
أما في وزن البسيط فقد جاء ذلك في قصيدة (ما اسرع الليل) في السطر الأخير:

35- ما أطول الليل.<sup>1</sup>

/0/0/0/0/

مستفعلن. فاع—

فمحمود (درويش) أفاد من استغلال الطاقات الإيقاعية التي هيأتها له تجربته الشعرية، فلدى (محمود درويش) خصوصية إيقاعية تتجلى في نصوصه يحملها (سامح الرواشدة) في عناية الشاعر بالتدوير والوقف الشعرية في آن معاً، وفي اصطناع القوافي الداخلية التي تتوازي مع القوافي الخارجية في تشكيل النص الشعري، وجنوحه إلى علل وزحافات مختلفة في الإيقاع، فتجلت فيه مهاراته الإيقاعية، والتدوير في رأي طراد الكبيسي محاولة استنطاقية اقتضتها تجربة ذات طبيعة درامية.

أي أن التدوير هو من خصائص القصيدة الحديثة، وتتيح القصيدة المدورة فرصة تعدد الأصوات داخل القصيدة، والإيقاع فيها من إيقاع الموضوع، إذ تتلاحم الانفعالات مع الكلمات في ترتيبها داخا النص مع التفعيلة، لتقدم إيقاعاً شاملاً بما يتخلله من أصوات وتداعيات تسهم جميعاً في الجو النفسي للنص وتمنح القصيدة بعداً درامياً، وتفسح المجال للتأمل أكثر من التلقي الانفعالي البسيط، وتبدو القصيدة المدورة متعبة أحياناً للشاعر ففراه لاهثاً، إلا أن الشاعر المكتنز بالأصوات الموفور المعجم والبلاغة يستطيع أن يعوض هذا النقص وتوحي القصيدة المدورة بقدرة الشاعر على استيعاب الأدوات الجديدة وإمكانياتها التي تتضاعف مع التجربة والخبرة. ويبدو أن التدوير عند (درويش) لم يعد ظاهرة جزئية نلاحظها في بعض جوانب القصيدة، وإنما نراه يمتد ليشمل جميع القصيدة لتصبح كل أطرافها دائرية، كحلقات، تندمج فيها الأسطر فتصبح القصيدة وحدة موسيقية متكاملة، وقد ظهرت القصيدة المدورة في ديوانه: فتبدو القصائد وكأنها قصيدة واحدة، وإن اختلفت العناوين ولعل هذا ما أرادته فكأنه لا يريد للقصيدة ولا للديوان ولا للشعر أن تنتهي. لهذا قال في أحد لقاءاته الصحفية، عندما قال: "أنا ليس لدي سطر شعري، القصيدة لدي تتحرك كلها مثل كتلة دائرية، إنها تتدور"<sup>2</sup>.

وبعد فإن البحث عن شعرية التدوير قد خلص إلى أن بعض القضايا المهمة في التدوير، تجسد العلاقة بين إيقاع التدوير وشعرية القصيدة، ومن أهم هذه القضايا، أولاً: أن التدوير تجربة لتكوين البناء الموسيقي للقصيدة العربية الحديثة. ثانياً: استخدام التدوير في النصوص الشعرية أضفى عليها ثراءً موسيقياً ومرونة تشكيلية وذلك باستخدام التدوير في البحور الصافية كالمقارب والمتدارك ذات التفعيلة القصيرة أو ذات التفعيلة الطويلة كما في الكامل والرملة ولعل الدراسة قد أمسكت بعناصر مهمة في تجسيد هذا البعد، منها: أن التدوير يتشكل حسب

1 - محمود درويش، ديوان لا أريد لهذا القصيدة ان تنتهي، ص 91.

2 - عبده وازن، محمود درويش، الغريب يقع على نفسه، سابق، ص 77.

التجربة الشعرية وانسجاما مع تدرجاتها اللغوية والروحية والفكرية، أي بمعنى أن التدوير حاجة تعبيرية تنبع من إحساس الشاعر وحاجة موسيقية تنبع عن تجربة من خلال إيقاعات متعددة . ومنها أيضا أن التدوير أصبح مكونا ثابتا عند (درويش)، الذي استطاع أن يؤسس نظاما إيقاعيا يتعد فيه عن التكرار، ويستخدم في مقاطع مدورة تكسر كل تشكيل إيقاعي محتمل، ويهدم كل ثبات موسيقي متوقع عند المتلقي.

والجدير بالذكر انه رغم أن كثرة التدوير قد تؤدي الى طغيان شكل من الشعر المسترسل، الذي يقود الى نوع من التدوير الطويل الذي يغزو مساحات البياض، ويتميز بنوع من الرتابة، ولكن (درويشا) "احتال على ذلك بجملة من التقنيات التي تضيف على التدوير حيوية وجمالا كالمزاوجة بين الطريقة الكلاسيكية والحديثة والجمع بين أكثر من وزن أو بين الشعر والنثر، واستخدام الأبيات المقفاة والمتفاوتة الطول، واثراء القصيدة بالقوافي الداخلية"<sup>1</sup>.

وظهر أن لدى (درويش) مقدرة كبيرة على استخدام جملة من التقنيات التي تقلل مما قد يتركه التدوير الطويل نسبيا، أو القصيدة المدورة من رتابة في الإيقاع وإجهاد القارئ من جهة وتسهم من جهة أخرى في جعل التدوير أكثر تلونا وحيوية .

فالشاعر يستخدم مجاميع من أبيات مقفاة، تختلف في الطول وفي التقفية أحيانا، وهذه المقاطع لا تكون منفصلة عن كيان التدوير كله، بل تنبثق عنه، وتفضي إليه أيضا، أي أنها تندغم في التدوير السابق عليها، وتفتح على التدوير الذي يليها فيجعل من هذه الأسطر القصيرة فسحة يسترخي فيها القارئ، فيتخفف المقطع الشعري المدور من تدافعه العروضي وتشابك الجمل المتتالية وتداخل الإضافات والنعوت والظروف. كما تقوم الأبيات القصيرة المقفاة بدور مهم في لم شتات هذا الدفق الإيقاعي واحتضانه، فتكون الأسطر غير المدورة (المحطات) مصدات يتجمع فيها ذلك الفيض الموسيقي واللغوي من جهة، ويقف عندها القارئ من جهة أخرى ليتأمل استجابته لتأثير الأسطر السابقة من القصيدة.

و قبل أن يسترسل (درويش) في أبياته المقفاة، وقبل أن يبدأ في تأسيس نظام إيقاعي في وجدان القارئ وذاكرته، أي بعبارة أخرى، قبل أن تصبح تكرارا جماليا مستقرا، يدمج الشاعر بالقارئ من جديد في مقطع مدور آخر يكسر كل تشكيل إيقاعي محتمل قد تشكله هذه الأبيات المقفاة والمتفاوتة الطول، كما يهدم كل ثبات موسيقي متوقع في ذاكرة القارئ ويدعونا إلى تأمل القسم المدور الذي يلي هذه الأبيات لنكتشف أن الشاعر قد وفر لها من أجل أن يزيد من ثرائها نوعا من التقفيات الداخلية دون أن تكون تقفيات بالمعنى التقليدي حقا .

كما ظهرت صورة جديدة من صور التشكيل الموسيقي عند محمود (درويش)، وهي صورة الجملة الشعرية فإذا كان السطر الشعري بنية موسيقية تشغل من حيث الحيز سطرًا من القصيدة، فالجملة نسيج من الأسطر يربطه خيط التدوير ببنية واضحة، ومنه التأكيد على الخصائص الزمانية والمكانية التي تشد هذا النسيج.

1- علي جعفر العلق، في حداثة النص الشعري، سابق، ص 93.

"فالقَبْض على الزمان والمكان هو لعبة التدوير الشعري، القبض عليهما وتهشيمهما أو المزج بينهما، أي أنك في الوقت نفسه في البؤرة الشعرية نفسها يمكنك أن تكون في العديد من الأزمنة والأمكنة المختلفة"<sup>1</sup>. وفي الأخير نستنتج أن (درويشا) كانت شعريته عالية في تنوع بحوره واوزانه، ومقدرة المزج بينها في القصيدة الوحدة، والتصرف في القصيدة يجعلها عمودية بنظام الشطرين، أو حرة بنظام الأسطر في آن واحد، كما أظهر مقدرة تشغيل تقنية التدوير بأنواعها، إذ توفرت في ديوانه استعمالات متنوعة له يجعله حادا ومتسارعا أحيانا وهادئا فائرا أحيانا أخرى، وبإدراجه في مقاطع وتغييبه في أخرى في القصيدة ذاتها، أو يجعل قصائد مدورة بشكل كامل وأخرى لم يمسه التدوير نهائيا بما تقتضيه الدلالات والانفعالات وتأرجحات النفس الأدائي والاستيعابي والتذوقي في الديوان، وهو بذلك ينوع أدواته الإيقاعية دون تحسيس المتلقي بصعوبة في ذلك، وكان من الشعراء الذين استغلوا كل "البعد الإيقاعي في النص الشعري مما يدل على نجاحهم وإفادتهم من الفضاءات الشعرية التي تسهم في تطوير أعمالهم الفنية"<sup>2</sup>.

فأكثر الأبيات الشعرية امتلاء بالمعنى وأكثرها حيوية هي التي تتوازي فيها حركات الإيقاع قصيدة بلون خاص، فالأقرب إلى طبيعة الموجبة والحركات العقلية، والإيقاع هو الذي يلون كل العروض فلا يفرق بين الفتح أو الضم أو الكسر، وهذا لشعر أن يكون إيقاعيا لا وزنيا.

### ثالثا: شعرية إيقاع القافية:

#### تمهيد:

وان اختلف نقاد الشعر و العروضيون في حد القافية، الا انه لا شك في أن القافية مكون شعري إيقاعي معروف لدى جميع الامم خاصة العرب، يقول (الفارابي) إن " للعرب من العناية بنهايات الأبيات التي في الشعر أكثر مما لكثير من الامم التي عرفنا أشعارها"<sup>3</sup>، فتعد القافية عنصرا اصيلا من عناصر القصيدة العربية القديمة، كما يؤكد ذلك (محمد غنيمي هلال) بقوله: " والقافية في الشعر العربي ذات سلطان يفوق ما لنظائرها في اللغات الاخرى"<sup>4</sup>، والإجماع على القافية قد يفوق الاجماع على الوزن لدى كثير من الثقافات لأنها مكون شعري اولا، ومكون إيقاعي يتمتع بمرونة كبيرة ثانيا لا يقل أهمية عن الوزن، وتمثل ظاهرة في موسيقى القصيدة من حيث الإطار الخارجي، فتسهم في بناء النص من الناحية الصوتية والإيقاعية، فهي لازمة إيقاعية، تتجسد في تكرار أصوات معينة، ومن الناحية الدلالية تنسجم مع الحالة النفسية للشاعر، الذي لا تتحدد رؤياه بالكلمة والوزن فقط.

1 - حسب الشيخ جعفر، لقاء معه، جريدة الفيبيق، ع: 22، 1997 .

2- سامح الرواشدة، إشكالية التلقي والتأويل، دراسات، منشورات أمانة عمان الكبرى، 2001، ص 164 .

3- الفارابي، إحصاء العلوم، تح: عثمان أمين، مكتبة الأنجلو المصرية، القاهرة، 1968، ص 91.

4- محمد غنيمي هلال، النقد الأدبي الحديث، مكتبة نضفة مصر للطباعة والنشر، ص 468.

فهي قديما وسيلة لإحداث الانسجام بين الأبيات وإيجاد إيقاع ناتج عن تكرر صيغة صرفية موحدة قد تنتهي بروي واحد، هذا الإيقاع يتفق وتوقع المتلقي حين يجيء في " آخر البيت، واطهر موضع فيه " <sup>1</sup>.  
 وحديثا يعرفها (صفاء خلوصي) قائلا: " إنها مجموعة أصوات في آخر السطر أو البيت، وهي كالفاصلة الموسيقية، يتوقع السامع تكرارها في فترات منتظمة <sup>2</sup>، وترى (نازك الملائكة) أن القافية أصبحت " ركننا مهما في موسيقية الشعر الحر نظرا لما تحدثه من رنين، وما تثيره في النفس من أنغام " <sup>3</sup>.  
 فيعرف المتلقي أنها تلك النهاية التي تتوقف عندها الدفعة الموسيقية الجزئية في السطر الشعري، و"النهاية الوحيدة التي ترتاح إليها النفس في ذلك الموضع، فالقافية في الشعر الجديد ببساطة نهاية موسيقية للسطر الشعري هي انسب لهذا السطر من الناحية الإيقاعية " <sup>4</sup>. ويؤكد غير دارس أن القافية " عبارة عن صوت يمكن انتهاء الدفقة الانفعالية عنده والانتقال إلى دفقة جديدة .. وهي أنسب وقفة موسيقية يستدعيها السياق المعنوي والموسيقى والنفسى " <sup>5</sup>، ولم يعد النقاد والشعراء ينظرون إلى القافية على أنها مجرد محسن صوتي تقتصر وظيفته على إكساب النص صفة عروضية ترمي إلى التطريب، وإنما أصبحت تؤدي وظيفة دلالية مثلها مثل أي مكون من مكونات النص الشعري الأساسية .  
 وبناء القافية لا يسمح فقط بتلوين النغم، وإنما إحداث المفاجأة في تعدد وتلوين النغم الذي يجسد حركة إيقاعية، قوامها صراع الأصوات الناتج عن التوقع والحية، والذي يتجلى بشدة ووضوح في الروي المتعدد، ويجعل وقع القافية في نفسية "المتلقي يرتبط ارتباطا مباشرا بنظمها من المباغته أو عدم التوقع، وهذا يعني إنها ذات طابع دلالي أكثر مما هي ذات طابع نطقي وصوتي " <sup>6</sup>.  
 والقافية تتكرر في شعر التفعيلة، إلا أنها لم تعد خاضعة في تكرارها لصورة أو معيار قبلي، بمعنى أنها لم تعد موحدة، علاوة على أن تنوعها لم يعد خاضعا لنظام يحكمه، فتصرف الشعراء في قوافيهم تلوينا وتنوعا <sup>7</sup>.  
 والحقيقة أن القافية ليست مجرد أداة أو وسيلة تابعة لشيء آخر، بل هي عامل مستقل، " وصورة تضاف إلى غيرها من الصور، ولا تظهر وظيفتها الحقيقية إلا في علاقاتها بالمعنى " <sup>8</sup>، والواضح أن هناك علاقات إيقاعية

1- محمد جمال صقر، علاقة عروض الشعر ببنائه النحوي، رسالة دكتوراه، جامعة القاهرة، 1996، ص162.

2- صفاء خلوصي، فن التقطيع الشعري، دار الشؤون الثقافية، بغداد، 1978، ص235.

3- نازك الملائكة، قضايا الشعر المعاصر، سابق، ص192.

4- عز الدين اسماعيل، الشعر العربي المعاصر، سابق، ص67.

5 - أمل دنقل، قصيدة أغنية الكعكة الحجرية (من سفر الخروج) العهد الآتي، الأعمال الكاملة، مكتبة مدبولي، القاهرة، 1995،

ص336-377.

6- البياتي، الديوان، مج1، دار العودة، بيروت، 4 ط، 1990، ص148-553.

7 - إبراهيم أنيس، موسيقى الشعر، سابق، ص141 .

8 - سيد البحراوي، في البحث عن لؤلؤة مستحيلة، دار الفكر الجديد، بيروت، 1988، ص91.

من نوع جديد باتت تنشأ بين السطر الشعري والآخر، دون أن تعيق القافية ذلك، وهذا أمر جديد في القصيدة العربية.

وللقافية " دور في بلورة مفهوم البيت في الشعرية العربية وذلك نتيجة حضورها القوي في نهاية البيت ، حيث ترسم حدود الامتداد الإيقاعي والدلالي على حد سواء، باعتبارها تكرار أصوات النهاية من جهة، ثم لكونها معلما تنتهي إليه الجملة باكتمال دلالتها قبل أن تبدأ الدورة الإيقاعية من جديد مع بداية بيت آخر .."<sup>1</sup> ، وهو ما يعني أنها تمثل قيادا صارما يلتزمه الشاعر ولو على حساب النص.

ولم تعد القافية في إطار الشعر الحديث، أحد عناصر البيت المفرد، وإنما أصبحت إلى جانب الوزن، تزيد المعنى الشعري عمقا. وأصبحت عنصرا من عناصر بناء النص الشعري المعاصر، ولم تبق موحدة كما كان سائدا في القصيدة العربية القديمة، وهي في جميع الأحوال ليست مفروضة على الشاعر المعاصر، وهو ليس مجبرا على اتخاذها نقطة ارتكاز لبناء المعنى " فهي من العناصر المتكررة في البناء النصي، وليست هي العنصر الوحيد المتكرر<sup>2</sup>. إلا أن الشعرية العربية الحديثة تخلصت منه، ولم تعد القافية عاملا مقيدا، وإنما عنصرا فاعلا في تحريك النص وتفعيله، رغم أنها " لم تختف في البيت الحديث، وإنما اتخذت أشكالا أخرى تراوح بين الاطراد في بعض الأبيات دون الأخرى، وبين تغيير موقعها داخل السطر الشعري مع الاحتفاظ بالروي، لتصل في بعض الكتابات الحديثة إلى مجرد الاحتفاظ بالصيغة دون الروي، فضلا عن التوزع داخل الجملة الشعرية بدل التحصن في مواقعها التقليدية عند نهايات الأبيات..<sup>3</sup>

ومن هنا اكتسبت القافية أهمية خاصة في القصيدة العربية الحديثة حينما أبعدها عن هيمنة الوظيفة الصوتية التي يحدثها الزخم الهائل من القوافي الذي كانت تقتضيه القصيدة التقليدية، وقفزت بها إلى مفاهيم جديدة لم يعرفها الشعر القديم كمفهوم الجملة الشعرية التي تقتضي عددا محدودا من القوافي تبعا لما تقتضيه طبيعة التجربة الشعرية، وتسعى إلى تدعيم العنصر الدلالي في النص وتوكيد دوره .

فتتصل القافية دائما بالإيقاع، وهي لا تعارض الشعرية وإنما يفسد الشعر التكلف فيها ووضعها في غير موضعها، ويتحقق حسنهما في "مشاكلة اللفظ وشدة اقتضائها للقافية حتى لا منافرة بينهما"<sup>4</sup>، ومن هنا كانت ثورة الحدائث على الأوزان والقوافي منسجمة مع ثورة الشعراء الذين رفضوا أن تظل تلك القوالب الجاهزة مكبلة

1 - فاطمة محمد محمود عبد الوهاب، في البنية الإيقاعية للقصيدة العربية، دار المعرفة، الجزائر، 2009، ص134.

2- محمد بنيس، الشعر العربي الحديث بنياته و إبدالاتها، الجزء الثالث، دار توفيق، الدار البيضاء، ط1، 1987، ص62.

3 - فاطمة محمد محمود عبد الوهاب، في البنية الإيقاعية للقصيدة العربية، سابق، ص134.

4- يوري لوتمان: تحليل النص الشعري، تر: محمد فنوح أحمد، دار المعارف، مصر، 1995، ص 92.

لمحفزاتهم الإبداعية<sup>1</sup>، ويبدو " أن هذه الثورة لم تكن ضد الوزن والقافية وما يدخل في تركيبهما، وإنما ضد طريقة استعمالهما وتوظيفهما، فالفرق يكمن في طريقة الاستخدام الجديدة"<sup>2</sup>.

وان ميز القصيدة الحديثة غياب النظام الموحد للقافية، فان هذا الغياب لا يعني أن هناك فوضى أو نزوعاً إلى عد القافية شيئاً زائداً، بقدر ما تعني أنها لم تعد خاضعة لنظام معين وثابت " بل إنها أصبحت أكثر ارتباطاً بالمستويين: التعبيري؛ والدلالي نظراً لما لها من علاقة وثيقة الصلة بالمعنى"<sup>3</sup>، لأن الشاعر يتصرف في القافية وفق طبيعة رؤيته الشعرية الخاصة.

فمهارة الشاعر في القصيدة الحديثة تكمن في إعادة توظيف القافية لصالح القصيدة، وليس في التخلي عنها، فالقافية ليست واحدة " وإنما هي مجموعة من العناقيد أو الأنظمة المتداخلة، وهذا التداخل والتفاعل والتقاطع المميز للقافية، يحقق نظاماً إشارياً أوسع وأكثر تعقيداً، ويقوم بوظيفة بنائية على مستوى القصيدة، وليس فقط وظيفة نغمية أو دلالية المستوى المحدود الذي يخص كل قافية على حدة"<sup>4</sup>.

والقافية عند (عز الدين إسماعيل) هي النهاية التي تنتهي عندها الدفقة الشعورية في السطر الشعري، وهي النهاية الوحيدة التي تعبر عن سكون النفس في ذلك المكان. فالقافية في الشعر الحر نهاية موسيقية للسطر الشعري، وهي أنسب نهاية له من الناحية الإيقاعية. ومن هنا كانت صعوبة القافية في الشعر الحديث، وكانت قيمتها الفنية<sup>5</sup>.

ومن النقد من يسمي البيت القافية، ومنهم من يجعل حرف الروي هو القافية. ويرى إبراهيم أنيس "بألاً تحدد القافية في أطول صورها، بل يجب أن يشار إلى أقصر تلك الصور، وإلى أقل عدد من الأصوات يمكن أن تتكون منه"<sup>6</sup>.

وقد فرق (عز الدين إسماعيل) بين القافية وحرف الروي في الشعر الحديث، حين بين أن الشاعر الحديث حاول أن يجعل حرف الروي متنقلاً، قد يختلف من سطر شعري إلى آخر، وقد يتفق وفقاً لما يحتاجه الإطار العام للأسطر الشعرية. كما بين أن القافية هي أنسب صوت أو كلمة ينتهي بها السطر الشعري، بحيث يمكن الوقوف عندها أو الانتقال منها إلى السطر التالي. فالقافية هي (التنسيق الموسيقي) لآخر السطر الشعري بما يتمشى وموسيقى السطر ذاته<sup>7</sup>، وهي كلمة تتيح للقارئ الوقوف والحركة في آن، وهذا التحديد للقافية لا ينطبق إلا على

1- ينظر: أحمد مطلوب، مقالة في اللغة الشعرية.

2- حامد سالم درويش الرواشدة، الشعرية في النقد الحديث دراسة في النظرية والتطبيق، رسالة دكتوراه، جامعة مؤتة، الأردن، 2006، ص

134.

3 - محمد كنوني، اللغة الشعرية، دراسة في شعر حميد سعيد، دائرة الشؤون الثقافية، بغداد، 1997، ص 85.

4 - نفسه، ص 85.

5 - عز الدين إسماعيل، الشعر العربي المعاصر، سابق، ص 62.

6 - السعيد الورقي، لغة الشعر، دار المعرفة الجامعية، 1998، ص 269-271.

7 - عز الدين إسماعيل، الشعر العربي المعاصر، سابق، ص 51.

السطر الشعري، أما بالنسبة للجملية الشعرية، فليس ثمة وقف عند نهاية كل سطر، وإنما تكون الوقفات حسبما يقتضي النفس الشعري، وطبيعة التدفق الموسيقي الذي يمليه الشعور. فقد ترد الوقفة في نهاية السطر دون التزام كما يجوز أن ترد في أثنائه .

ويؤكد (عز الدين إسماعيل) القول: إن نهاية السطر في القصيدة، أي عدد التفعيلات المتصلة، تعتمد على التجربة الشعرية، كما تعتمد على التموجات الموسيقية، التي تموج بها نفس الشاعر في حالة معينة، في نموها وتطورها خلال القصيدة. فأصبحت وقفات الشاعر حرة لا يحكمها غير تجربته، ومدى تمكنه من أدواته، وقدرته على التعبير بما عن هذه التجربة. ولهذا فالشاعر استطاع أن يتحرر في القصيدة من الروي المتكرر في نهاية السطور مستعينا بالقافية المتحررة، التي يمكن أن تتغير أو تتبدل، كلما كان ذلك ملائماً للحالة الشعورية " وترتبط القافية السابقة أو اللاحقة في حالة انسجام وتآلف دون اشتراك ملزم في حرف الروي"<sup>1</sup>.

لقد وسعت الممارسة الشعرية الجديدة من مفهوم القافية، إذ إن الأذن العربية لم تتخل عن تقاليد السماعية، فلم يعد استخدامها استسلاماً لها، وإنما أصبح خاضعاً، لفلسفة خاصة تستولي على وعي الشاعر<sup>2</sup> فكأن هذا النمط من القوافي الجديدة يتوافر على تكرار كلمة القافية باعتبارها لازمة من دون الالتفات إلى المدى الذي كان يفصل بين تكرار كلمة القافية في الشعر التقليدي .

وبناء على ما سبق، فقد تبدو ملامح التفلت أكثر وضوحاً، حتى أن الالتزام بالقافية في بعض الأحيان يكاد يكون معدوماً، ومن الملاحظ أن شاعر القصيدة الجديدة، يحرر نصه من كل توزيع للقافية ليحافظ على المسافات منتظمة، أو على تواترات متسقة ومتقاربة، ولهذا نعثر على قوافٍ شديدة التباعد، ولا تتكرر إلا ضمن مسافات غير قابلة لتوليد الكثير من التوصلات، أو علاقات الرجوع والصدى والتأثير.

وتلعب القافية دوراً جوهرياً في القصيدة، في حالة وجودها أو في حالة الاستغناء عنها، وتكمن في مقدرة الشاعر في تكييف عمله الشعري، وفي الإفادة من إمكانيات القافية في تحديد المعنى النفسي للشاعر. فملاح التفلت من القافية في الشعر الحديث أكثر وضوحاً، مما أدى إلى أن الالتزام بها في بعض الأحيان يكون معدوماً فالشاعر يحرر نصوصه من توزيع القوافي ليحافظ على المسافات منتظمة، ويحافظ على التواترات متسقة ومتقاربة فتكونت لدى الشاعر القوافي المتباعدة.

فهي على المستوى الصوتي تستدعي تكرار اصوات بعينها مما يطلق عليه حروف القافية، كالروي والردف والوصل...، وهو امر جدير بان يحقق نغمة خاصة تتكرر في مواضع القافية وتتنوع بتنوعها .  
ومن ثم فدراسة هذه الظاهرة تكون جلية في الشعر الحديث والمعاصر ذلك أن مفهوم الشعر قد تغير ولم يعد الشعر كلاماً موزوناً ومقفى، بل هو الإقامة في الكون على نحو شعري.

1 - نفسه، ص 113 .

2 - محمد بنيس، الشعر العربي الحديث، سابق، ص 141 .

و من الخطأ ان نحسب ان القافية "وسيلة مضمونة لتوليد المعنى، فالحق ان القافية والمعنى يتفاعلان في ذهن الشاعر، يتجاذبان ويدور كل منهما حول الاخر، دون ان تختلط خطواتهما ابدا ودون ان يتصادما، ويجب ان يسير تداعي الاصوات وتداعي المعاني جنبا الى جنب"<sup>1</sup>. وإنما الأمر موكل للتجربة الشعرية وتفاعلها في نفس الشاعر، هذا التفاعل الذي يبنثق عنه شيء من الانسجام بين تداعي الأصوات وتداعي المعاني، لذلك فالقافية لا تولد معاني.

ولقيمة القافية الموسيقية والمعنوية فان القصيدة الحديثة لم تطرحها نهائيا فهي قائمة ولكن بمفهوم جديد<sup>2</sup> هذا المفهوم حرر قصيدة التفعيلة من سيطرة القافية وفق نسق واحد لا تحيد عنه ليجعلها أكثر انطلاقا حتى لا تقف حائلا دون الفكرة، وحتى لا توقع الشاعر في التكلف، فأصبحت تنسجم مع انفعالات النفس وحركاتها، وما يميز هذه القافية هو غياب كل نظام موحد<sup>3</sup>، "فكاتب القصيدة الجديدة يحرر نصه من كل توزيع للقافية، يحافظ على مسافات منتظمة او محسوبة او على توترات متقاربة"<sup>4</sup>.

وتحطيم عنصر القافية كليا يؤدي الى تشويه معالم النص الشعري، وهدم مقوم من اهم مقوماته<sup>5</sup>، ولكن اذا اضطر الشاعر الحديث لنبد القافية مطلقا لغاية وظيفية، فانه لا بد ان يعوض عنها، ويحل محلها تقنية جديدة ملائمة لطبيعة النص البنائية<sup>6</sup>، اما لو تخلى الشاعر مطلقا عن القافية تساهلا فان النبوء الايقاعي سيبين في سطور القصيدة وستبدو مفككة الاجزاء، لأن القافية خيط في جميل ينظم القصيدة ويزيد التحامها . وهكذا يبقى لقوافي الشعر اهمية في القصيدة الحديثة، اذ ان مجيئها في اخر كل سطر سواء اكانت موحدة ام منوعة يعطي القصيدة شعرية اعلى ويدفع الجمهور الى الاستجابة لها<sup>7</sup>، وهذه الاستجابة ناتجة عن القيمة الايقاعية، والقيمة اللحنية التي تستخدم القافية لأجلها<sup>8</sup>، فتكرارها يزيد وحدة النغم<sup>9</sup>، ويختزل ابلغ سمة للشعر وهي التوازن الصوتي<sup>10</sup>. ومنه تزيد من شعرية الشعر.

1 - س جويار، مسائل الفلسفة في الفن المعاصر، تر: سامي الدروبي، دار اليقظة العربية للتأليف والترجمة والنشر، دمشق، ط2، 1965. ص 219 ، 218.

2- السعيد الورقي، لغة الشعر العربي الحديث- مقوماتها الفنية وطاقاتها الابداعية -، سابق، ص210.

3 - كمال خير بك، حركة الحدائث في الشعر العربي المعاصر، سابق، ص300.

4 - نفسه، ص300.

5 - عثمان موابي، في نظرية الادب، من قضايا الشعر والنثر في النقد العربي القديم والحديث، دار المعرفة، الاسكندرية، 2000، ص234 - 235.

6 - محمد فكري الجزائر، لسانيات الاختلاف - الخصائص الجمالية لمستويات بناء النص في شعر الحدائث -، الهيئة العامة لقصور الثقافة، 1995، ص50.

7 - نازك الملائكة، قضايا الشعر المعاصر، سابق، ص 191.

8 - شكري عباد، موسيقى الشعر العربي، سابق، ص 131.

9 - محمد غنيمي هلال، النقد الادبي الحديث، سابق، ص 442.

10 - حسن الغرقي، حركية الايقاع في الشعر العربي المعاصر، افريقيا الشرق، 2001، ص68.

وأجد أن (محمود درويش) في الديوان يعطينا إجابات متنوعة للأسئلة المطروحة في البداية، فهو يهتم بالقافية بطريقته، فمهما تفلت منها سرعان ما يعود إليها، مما أكسب شعره قوة تماسك، وجمال ايقاع وجاءت القافية في شعره أكثر انطلافاً وحرية، إذ انه غالباً لم يلتزم رويًا واحدًا في كل القصيدة، بل كان ينوع فيبني السطرين والثلاثة على قافية، ثم يتحرر في أسطر أخرى، لكنه يعود ليلتزم بقافية جديدة في الأسطر اللاحقة وهكذا إلى نهاية القصيدة، فهو لا يلزم نفسه بقاعدة ثابتة لنمط القافية في جميع قصائده، إنما تظهر عنده بين الفينة والأخرى، وقد تجيء وفق نظام معين في مواضع وقد تغيب أحياناً .

## 2-قوافي الديوان الاخير لمحمود (درويش):

كما سبقت الإشارة إلى التأثيرات الكثيرة التي دخلت على القصيدة العربية على مستوى القافية، غير أننا عرفنا أن "الشعراء لم يهملوا القافية في القصيدة الحرة بل طوروها لتكون أكثر مؤاتاة للبناء في القصيدة الحديثة"<sup>1</sup> وبهذا فقد تعددت أنماط القافية بتعدد مستويات أدائها، وبالوقوف على الديوان الاخير (لا أريد لهذه القصيدة ان تنتهي) (لمحمود درويش) نجد انه حاز على هذا التنوع في أنماط تقفية مختلفة تبعد الديوان عن رتبة القوافي، مشكلاً توليفة تقفوية ايقاعية واضحة الاثر، ويبرز معها قدرة الشعرية الايقاعية عند الشاعر وهذا بيانه:

### أولاً: القافية التقليدية الخليلية :

إن هذا النمط من أنماط القافية هو امتداد للموروث التقفوي في القصيدة العربية التقليدية التي تركز فيها على قافية واحدة من بداية القصيدة حتى نهايتها، وتتسم هذه القافية ببساطتها لأنها تقوم على قافية واحدة لا تتغير، أي أن بناءها يركز على قاعدة بسيطة خالية من التركيب والتعقيد، كما يجعل الروي الواحد فيها معالمها أكثر وضوحاً وسهولة، وهي لذلك لا تحتفظ إلا بجماليتها التقليدية المعروفة التي تستقل في جزء كبير في وحدة الإيقاع والنغم.

قد يظن الباحث في ديوان هو الاخير (لمحمود درويش) انه لن يجد بناء تقليدياً لقصيدة في ثناياه، فضلاً عن استبعاد التلاقي بقافية هي الاخرى موحدة وتقليدية المعالم، غير ان المتصفح يتفاجأ بوجود هذا النموذج للشاعر متجاوزة بكل ثقة مع صيغاتها من انواع القوافي في الديوان، فقد جاءت قصيدته (من كان يحلم) التي سبقت الإشارة إليها عروضياً -فيما سبق- متدرجة القوافي بيسر ايقاعي لم يلجأ فيه الشاعر الى تقسيم الابيات الى أسطر (خطياً وكتائياً) بل تركها بنظام الشطرين وان لم يقابلها بل يجعل الأشرطة متوالية متراكبة بدم شكل المبنى العروضي لا أساسه، معلنا عن حضورها عنده بكل إرادة، ثم معلنا من جديد عن مغادرتها الى حرية الشعر او شعر الحرية الايقاعية في قصائده الأخرى بديوانه الذي كان خاتمة الدواوين الكثيرة التي سادت صفحة حياته الشعرية :

هو المسافر من امسي الى غده

من كان يحلم مثلي في طفولته

1- صالح أبو إصبع، الحركة الشعرية في فلسطين المحتلة، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، 1978، ص 240.

وددت لو عدت من لألاء نجمتنا	الى شبيهي في بستان موعده
ظلان نحن لشخص واحد ولن ا	ما للسماوي من نعمى <u>توحده</u>
نناى وندنو صدى لا نلتقي ابدا	كأنني هو في منفى <u>تشرده</u>
هي الضرورة والرؤيا معـطلة	كأي معنى <u>تشطى</u> في <u>ترده</u>
لو كنت اصغر من قلبي لقلت له	خذي الى ملتقى حلمي <u>بمولده</u>
هو المكان رهان المنشدين على	فعل الزمان وموسيقى <u>تجدده</u>
ما زلت أحلم حلمي ذاته وأرى	حلمي يسيرني والسدب في <u>يده</u>
مضى القرين الى مجهـوله وانا	هو المسافر من امسي الى <u>غده</u> <sup>1</sup>

فالقصيدة كما هو واضح مبنية على نظام الشطرين، وان كتبت (خطيا) بطريقة سطرية (شطرا فوق شطر) على قافية بنية (الاسم أو المصدر) المضافة للضمير الغائب المفرد المذكر (الهاء)، فجاءت القوافي (غده ، موعده ، توحده ، تشرده ، ترده ، مولده ، تجدده ، يده ، غده)، صانعة جوا تقليديا نابعا من جرس الروي (الدال) والوصل ب(هاء) ما يجعل من وجه القصيدة الايقاعي أكثر رتبة ووضوحا وغطية، وعلى نفس خليلي سلس فلن تحس بتخلع موسيقي أو كسر لإيقاع الرتبة الوزنية، ولم يكرر القافية بنيةً ولفظاً إلا بعد البيت الثامن (غده)، وهو عرف الشعر العمودي، ولم يدخل عليها الشاعر قافية جديدة، وذلك لقصر المساحة الايقاعية الناتج عن قصر القصيدة، والذي لا يحتمل التلوين في هذا المقام فهي أكثر اتزاناً وامتلاءً بهذا الجرس المتوالي بتعدد ثابت، واختيار (درويش) للقصيدة التقليدية البسيطة القصيرة، يوحى بإظهار قدرته على التمكن الخليلي العمودي في بناء القصيدة ويعلن من ورائه ان اختياره للتحرر فعل مريد لا متملص من قوانين صعبة - كما رأى بعض النقاد-، اذ كان اختياره لها كما تمليه عليهم لحظة الإبداع الشعري، فيجاورها لقصائده السطرية الحرة فعل عمدي ويبدو أن الشاعر محمود درويش واع لمثل هذه المسألة وعيا تاما، فالشاعر ليس ارتجاليا في كتابته الشعر، بل إن درويشا يصرح أن " كل تخطيط لقصيدة هو عمل واع، وإذا ظهرت ملامحه تتحول القصيدة إلى مجموعة مقولات وتتحول أيضا إلى فلسفة"<sup>2</sup>، ولذا عندما تفاجئك قصيدة من شعر الشطرين فاعلم أن الشاعر يريدنا أن تكون كذلك، وأن لحظة ما يسميه درويش "الحدس" هو الذي فرض عليها الشكل، فالشاعر يرى أنه " يبدأ من اللحظة الموسيقية "<sup>3</sup>، ويتابع عمله في هذه القصيدة مصرًا على أن يبني قصيدته " بناء هندسيا، وهذا ينطبق على القصائد الطويلة والقصيرة في آن واحد"<sup>4</sup>. لهذا جاءت هذه القصيدة مقفاة بطريقة تقليدية رويها (الدال).

ومن جديد نجد قصيدة (كأن الموت تسليتي) قد بنيت هي الاخرى على النمط نفسه من القافية:

1 - محمود درويش، ديوان لا اريد لهذي القصيدة ان تنتهي، ص 92-93.

2 - عبده وازن، محمود درويش، الغريب يقع على نفسه، سابق، ص 81.

3 - نفسه، ص 81.

4 - نفسه، ص 82.

أنا القوي وموئي لا أكره  
أحب سيرة أجدادي ، وأسأماها  
حرا كما يشتهي الضوء ، من صفتي  
كان الراء أمامي واقفا ، وأنا من  
أقول :لست أنا من غاب ليس هنا  
أمشي وأعلم أن الريح سيدتي  
وكل ما يتمنى المرء يدركه

إلا مجازا ، كأن الموت تسليتي  
لكي أطيّر خفيفا فوق هاويتي  
خلقت حرا ،ومن ذاتي ومن لغتي  
أمشي أمامي على ايقاع أغنيتي  
هناك .إن سمائي كلها جهتي  
وأني سيد في حضن سيدتي  
إذا أراد وإنني رب أميتي<sup>1</sup>.

فرغم أن القصيدة وردت بشكل سطري خطيا غير أن إعادة هيكلتها من جديد ينتج عنه قصيدة عمودية ، ذات قافية تقليدية مكررة على مدار الابيات السبعة بينية الاسم المضاف الى ضمير الياء (تسليتي، هاويتي، لغتي ، أغنيتي، جهتي، سيدتي، أميتي)، فجاءت متتالية برتابة واضحة بتكرار روي (الناء) ووصل (الياء) مما يجعل القارئ يحس بهذه البساطة التقفوية، وان بدا أن الشطر الذي بدون القافية كأنه سطر مستقل عروضيا غير أن الدلالة لا تكتمل الا بموازاة الشطرين عموديا (الصدر والعجز)، فيظهر البيت مستقلا لدلالة لكن خيط الايقاع يربطه تفعليليا وتقفويا، وكما هو ملاحظ فان (درويش) لا يطيل قصائده العمودية، اعلانا منه من جديد عن رغبة التجاوز لهذا الجمود التقفوي فعلى الشاعر حسب (درويش) " أن يعرف كيف يتمرد على الرتابة الموسيقية، وأحيانا يكون هناك إيقاع عال لا يحمل إلا برتابة ما"<sup>2</sup>، ويقصد ملاءة الايقاع للحظة الشعرية النفسية. أما هذه المرة فيعطينا (درويش) ملمحا ايقاعيا مخالفا في ظاهره تنويع غير أن أصله المركزي ثابت ثبوت القافية التقليدية، ويتجلى ذلك في قصيدة (يأتي ويذهب) التي تمثل واحدة من أكثر بنى هذا النوع من التقفية تماسكاً ودقة وإحكاماً في البناء:

يأتي ويذهب/ يأتي حين أنفصل/ عن الظلال وانسى موعدى معه /لا نلتقي ابدا/في وقتنا خلل / ويلوح عن بعد  
...لأتبعه /كانه شعر.../او ما يترك الحجل /من الخيال ، ويغويني لأرجعه / ما الشيء هذا الذي /يأتي ولا يصل / ألا غيابا  
،فأخشى ان اضيعه / لا شيء ، أحلم أحيانا / وأرتجل / حلما يعانق حلما كي يوسع / فلا أكون سوى حلمي / ولي جبل /  
ملقى على الغيم ، يدعوني لأرفعه /أعلى من الغيم اشراقا /وي أمل/ يأتي ويذهب ، ولكن لن أودعه.<sup>3</sup>

القصيدة مكونة من سبع جمل شعرية تنتهي جميعاً بقافية واحدة مكونة من صوت (العين المفتوحة و الهاء المضمومة المشبعة بالضم) ،وهي ( معه ، أتبعه، أرجعه، أضيعه، يوسع، أرفعه ، أودعه)، وهذه التقفيات السبع مبنية على نمط من المطابقة في تكوين الجمل الشعرية كل من ثلاثة أسطر متساوية من حيث السكنات والحركات حيث يقصر السطر الاول عن الثاني ويقصر الثاني عن الثالث، وهذا الإحكام في صياغة التقفيات صياغة بلاغية يقدم شكلاً جديداً لوظيفة القافية، فضلاً عن الوظيفتين الإيقاعية والدلالية فإن القصيدة هنا تقدم وظيفة ثالثة

1 - محمود درويش، ديوان لا اريد لهذي القصيدة ان تنتهي، ص 147-148.

2 - عبده وزن، محمود درويش، الغريب يقع على نفسه، سابق، ص 77.

3 - محمود درويش، ديوان لا اريد لهذي القصيدة ان تنتهي، ص 87-88.

هي الوظيفة البلاغية، خاصة عندما يكتشف القارئ ان طول السطرين الاول والثاني يتساوى مع طول السطر الثالث وبتهيأ في البداية انه أمام قافية متعاقبة ليكتشف أنه أمام قافية رتيبة تنهي الأسطر الاولى بنهاية موحد بيني(أنفصل، خلل، الحجل، يصل، أرتجل، جبل، أمل)، ثم تنهي الاسطر الثانية بنهاية أخرى موحدة على مدار النص فكانت الصدور مقفاة، والاعجاز مقفاة.

وبالرغم من أن القافية هنا موحدة فإن ثمة دينامية خاصة فيها تخرجها من احتمال إحداث رتابة، وتقدمها على أنها نموذج تقفوي ناجح، فهي تقرا بطريقة الأسطر مع احترام المسافات الزمنية بين كل سطر واخر، وهو ما سبق تحليله اذ اتبع (درويش) طريقة تكسير الأسطر (خطيا وكتابيا)، اما الطريف في القصيدة فهو انه باعادة هيكلتها من جديد نجدها مبنية على نظام الشطرين التقليدي والذي ينتهي بقافية موحدة ورتيبة، لكن بقافية داخلية تسير الايقاع بشكل خفي تزيد من سحر التنويع التقفوي وشعريته ، وهذا بيانه :

عن الظلال وانسى موعدي معه	يأتي ويذهب يأتي حين انفصل
ولا يلوح عن بعد...لاتبعه	لا نلتقي ابدا في وقتنا خلل
من الخيال، ويغويني لارجه	كانه الشعر... او ما يترك الحجل
الا غيابا، فاخشى ان اضيعه	ما الشيء هذا الذي يأتي ولا يصل
حلما يعانق حلما كي يوسعاه	لا شيء ، احلم احيانا وارجل
ملقى على الغيم، يدعوني لارفعه	فلا اكون سوى حلمي ولي جبل
يأتي ويذهب لكن لن اودعه <sup>1</sup>	اعلى من الغيم اشراقا وي امل

فجعل السطر الاول سطرين، وجعل القافية مفتاحا ايقاعيا ملونا، وبقاء السطر الثاني في شكل سطر طويل كجملة شعرية يستحوذ على القافية المحورية التي رويها (العين). يجد القارئ اختيارات ايقاعية انسيابية مريحة في تلقي الابيات واكتشاف التواءات الايقاع التقفوية في ثنايا القصيدة، فنجده يطسر السطر الاول الى سطرين متساويين (ايقاعيا)، وكأنه يخفي القافية (الدخيلة)، ويصرح بالقافية المركزية، الا ان القارئ لايفوته الاحساس بما وتقبل هندستها، مع تذوق التنويع الحاصل في هذا البناء .

ولا تفوت الاشارة الى اعتماد (درويش) على هذه النمطية التقفوية في قلة من قصائد لاتتعدى الثلاث فضلا عن جعلها قصيرة لاتتجاوز الثمانية أبيات، لأنه سيهجر هذا النمط وينطلق في آفاق تنويعية لا تأسره فيها اي رتابة او صرامة تقفوية .

### ثانيا-القافية الحرة المتنوعة:

ويمكن تمييز ثلاثة أنواع منها حسب طبيعة البنية الهيكلية للقصيدة وهي:

#### 1- التقفية السطرية:

1 - محمود درويش، ديوان لا اريد لهذي القصيدة ان تنتهي، ص 87-88.

كما سبقت الإشارة إلى أن مصطلحات جديدة قد نابت عن مصطلحات قديمة على مستوى القصيدة العربية، وكان من أولى هذه المصطلحات هو (السطر الشعري) الذي يعد بديلاً إجرائياً لـ (البيت الشعري). وفي الوقت الذي كان فيه البيت الشعري بنية تنطوي على قدر كبير من الوحدة الموسيقية والدلالية داخل الهيكل العام للقصيدة، فإن السطر الشعري لا يعد بنية جزئية لا تحمل قدراً كبيراً من الاستقلالية لأنها تستند استناداً جديلاً إلى كل البنى الأخرى التي تشكل مجموعها هيكل القصيدة الحديثة العام. والتقفية التي يعتمدها السطر الشعري هي من أبسط أنواع التقفية البسيطة الموحدة، إذ إنها تنهض على أساس تكرار قافية موحدة في كل سطر شعري، قد تتعاقب تعاقباً لا انقطاع فيه، وقد تنقطع بين الحين والآخر لكنها في كل الأحوال تعتمد السطر أساساً لها.

و"غالباً ما تكون الأسباب الغنائية والتطريية والإيقاعية الصرفة هي من أكثر دواعي استخدام هذا النوع من التقفية"<sup>1</sup>، مما يسبب إهمالاً في الجانب الدلالي الذي يجعل منها قافية (فقيرة)، لأنها لا تحقق موازنة بين القيمة الإيقاعية والقيمة الدلالية في التقفية.

وهذا النوع من التقفية يكاد يندر في شعر الديوان إلا ما جاء في مساحة بسيطة من جسم القصيدة، ذلك لأن (درويش) تجاوز الفقر التقفوي (السطري الرتيب) إلى أنواع أكثر هندسية وتركيباً في ديوانه. فهو ينحاز أحياناً إلى ترك القافية نهائياً على أن يأتي بها رتيبة ثقيلة في شكل متكرر يصبح عبئاً إيقاعياً شعرياً، لا زهواً شعرياً. وما وجد من هذا النوع من القوافي لا يكون إلا ممزوجاً مع قافية الجملة الشعرية. وقليلة هي الأسطر التي جعل (درويش) قافيتها مكررة على التوالي فهي لا تفوق الثلاثة أسطر وفي أماكن شديدة التباعد على جسد القصيدة، منها ما جاء في قصيدة (لاعب النرد):

من انا لاقول لكم / ما اقول لكم / كان يمكن الا اكون انا من انا / كان يمكن الا اكون هنا.<sup>2</sup>

وفي قوله: كان يمكن ان تسقط الطائرة / بي صباحا، / ومن حسن حظي اني نؤوم الضحي / فتاخرت عن موعد

الطائرة / كان يمكن الا ارى الشام والقاهرة / ولا متحف اللوفر، والمدن الساحرة.<sup>3</sup>

فتوالت في هذا الجزء البسيط قافية سطرية متنوعة ومزدوجة: (لكم، لكم، أنا، هنا)، وتوالت قافية (الطائرة، القاهرة، الساحرة) ببنية واحدة (الفاعلة) مشكلة موسيقى متسارعة تناسب ونفس الشاعر وتبث الانفعال في المتلقي، ويزداد ظهورها مع أداء الشاعر لها.

وتظهر في أماكن أخرى من القصيدة ذاتها غير أنها أقل حدة وسيطرة:

من حسن حظ المسافر ان الامل / توام الياس او شعره المرتجل.<sup>4</sup>

1 - محمد صابر عبيد، القصيدة العربية الحديثة بين البنية الدلالية والبنية الإيقاعية، سابق، ص 96 وما بعدها.

2 - محمود درويش، ديوان لا أريد لهذي القصيدة ان تنتهي، ص 53.

3 - محمود درويش، ديوان لا أريد لهذي القصيدة ان تنتهي، ص 54.

4 - محمود درويش، ديوان لا أريد لهذي القصيدة ان تنتهي، ص 50-51.

فتظهر سطرية متوالية الجرس (الامل، المرئجل)، غير ان الشاعر يسارع لتركها هروبا من الرتبة، وفي القصيدة ذاتها يعاود ادراجها بتحفظ:

وخيالية الامكنة / بل اقول: الحياة، هنا، ممكنة<sup>1</sup>.

فما ان يلتقط المتلقي الايقاع الحاصل من قافيتي السطرين المتواليين (الامكنة، ممكنة) حتى يفقده في الأسطر المتوالية، وهذا راجع دائما الى نزوع (درويش) الى التحرر من الجمود الايقاعي الحاصل من التكرار الرتيب لجرس القافية السطرية، فيكون حضورها خفيف الأثر على المتلقي وتخدم الدلالة أكثر من خدمة الايقاع الجاف. أما قصيدة (هنالك حب بلا سبب) فبنيت على تنوع القافية كل سطرين وجاءت على نظام (أ، أ)، (ب، ب)، (ج، ج)، (د، د)، (هـ، هـ)، (و، و)، (ز، ز)، (ح، ح)، (ط، ط):

- 1- هنالك حب بلا سبب ، لا الهدوء ولا العاصفة / 2- هما السيدان على العاطفة.
- 2- نشك بأشياء أخرى ، ومن بينها الفرص السائحة / 2- ولكننا لا نشك بنوستالجيا الرائحة.
- 3 - نحب ، وقد نتخيل أنا نحب ، ونكتب شعرا / 2- لندرك أنا نحب ... فلا ينطق الحب نثرا.
- 4- هنالك حب بلا سبب ، كانخطاف الى نجمة عالية / 2- وكالجابضية في الهاوية .
- 5- نرى قدراً واضحاً . نحن نحن . ونحن هم الآخرون / 2- نكرر سيرتهم . ونعالج حكمتنا بالجنون.
- 6- نحب نضياء زهرة جاردينيا في يد عابرة / 2- ونعتم في الضوء حين تودعنا الساحرة.
- 7- نحب ولا نعرف الحب . هل هو طيف يطل / 2- فتضطرب الارض فينا ... ويمطر ظلُّ.
- 8- بلا سبب ، نتبع الغامض اللازوردي حتى / 2- نهاياتنا ، هوشي ونحن ضحايا وموتى.
- 9- ونشكره : إن رجعت الينا رجعت اليك قتيلا / 2- يعانق قاتله قائلا : يا ملاكي الجميلا.
- 10- نشك بأشياء أخرى ، ومن بينها العاصفة / 2- ولكننا لا نشك بوشحية العاطفة<sup>2</sup>.

فتوالت قافيتا كل سطرين بتجانس واضح (العاصفة، العاطفة) (السائحة، الرائحة) ، (شعرا، نثرا) ، (عالية، هاوية) ، (الآخرون، الجنون) ، (عابرة، ساحرة) ، (حتى، موتى) ، (قتيلا، جميلا) ، (العاصفة، العاطفة) ، فبدأ في المجموعة الأولى بقافيتي (العاصفة، العاطفة) ، وختم بها المجموعة الأخيرة (العاصفة، العاطفة) ، وبهذا جاءت القافية سطرية منوعة البنى يقارب الشاعر بين ايقاعاتها، إذ ان السطر السابق يشترك مع اللاحق في الصيغة الصرفية والتماثل الصوتي، مما يحدث انسجاما موسيقيا واضحا، وزاد الطاقة الموسيقية اعتماد الشاعر على أحرف ذات فاعلية صوتية وبتنوع، مما ينقذ الايقاع ثانيا من الوقوع في ثقل القافية السطرية الواحدة ذات الجرس الواحد. فكانت قافية مزدوجة مرتبة الجرس تأتي في كل سطرين متتالين ، وفق نظام (أأ، ب ب، ج ج...) وتتماثل القوافي على المستوى الصوتي والصيغة<sup>3</sup>، وادراج (درويش) لهذا النمط لا يكلفه مشقة فنية او ذهنية، لأنه أقرب للسليقة، وابتعد عن التكلف، وبلغاه المتلقي بسلاسة.

1 - محمود درويش، ديوان لا اريد لهذي القصيدة ان تنتهي، ص 52- 53.

2- محمود درويش، ديوان لا اريد لهذي القصيدة ان تنتهي، ص 149- 150.

3- عبد الرحمن تبر ماسين، العروض وايقاع الشعر العربي، دار الفجر للنشر والتوزيع، 2002، ص 87.

والنمط نفسه يصادفنا في قصيدة (سيناريو جاهز):

فقلت له: كدت أنسى لأن غداً خَلْبًا / شَدَّني من يدي ... ومضى متعبًا / قال لي : هل تفاوضني الآن؟ / قلت : على أي شيء تفاوضني الآن <sup>1</sup>.

فتوالت القوافي السطرية بطريقة السطرين المزدوجة (خَلْبًا، متعبًا، الآن، الآن)، ففضل الشاعر العودة إليها في هذا الجزء لكسر القافية السطرية العادية السابقة لهذا الجزء واللاحقة له، حيث سبقت هذا الجزء القوافي السطرية:

كسر الصمت ما بيننا والممل / قال لي : ما العمل؟ / قلت : لا شيء ... نستنزف الاحتمالات / قال : من أين يأتي الأمل؟ <sup>2</sup>.

ولحقته القوافي السطرية التالية :

قلت ما الفائدة؟ / هرب الوقت منا / وشدَّ المصير عن القاعدة / ههنا قاتل وقتيل ينامان في حفرة واحدة <sup>3</sup>. فكانت القوافي سطرية متوالية متنوعة (الممل، العمل، الأمل) و(الفائدة، القاعدة، واحدة)، وان جعل (درويش) بعض الأسطر سطرين أو أكثر مع قصر الأسطر، كما أن كثافة القوافي السطرية كانت قليلة حتى لا تبدو ككتلة تقفوية ثقيلة ومزعجة للحس الشعري، ففضل الشاعر تقليلها وتخفيفها وتنويعها. وقليلًا ما يحاول الشاعر التلاعب بالنظام التقفوي (السطري) للقصيدة من خلال تقسيم بعض السطور الشعرية على سطرين، فبدت بعض السطور الشعرية وكأنها خالية من التقفية. غير أن نظرة فاحصة تكشف عنها وان كانت مساحتها ضيقة جدا في الديوان - كما سلف الذكر - مثل ما جاء في قصيدة (ههنا الآن وهنا والآن) :

الآن ، انت اثنان ، انت ثلاثة ، عشرون ، / أَلْف ، كيف تعرف في زحامك من تكون؟

الآن كنت / الآن سوف تكون / فاعرف من تكون ... لكي تكون. <sup>4</sup>

فالسطر الشعري هنا لا يحدده رسم الشاعر لنظام كلمات القصيدة إنما يحدده واقع هذا السطر الذي يجتهد الشاعر أحياناً في جعله سطراً واحداً أو سطرين وأحياناً أكثر من ذلك (الآن كنت / الآن سوف تكون)، لكنه في كل الأحوال سطر شعري واحد من حيث بنية السطر وصيغته العامة، فتوالت القوافي سطرية مكررة في هذا الجزء (عشرون، تكون، تكون، تكون).

ولم يكثر (درويش) من هذه العملية حتى لا يكون هناك انحياز للتقفية والجانب الإيقاعي على حساب الجانب الدلالي الذي سيكون ضعيفاً في معظم التقفيات التي تكون بهذه الطريقة، وتصبح تقفيات زائدة ولا تضيف في هذا الجانب شيئاً.

1- محمود درويش، ديوان لا اريد لهذي القصيدة ان تنتهي، ص 60.

2- محمود درويش، ديوان لا اريد لهذي القصيدة ان تنتهي، ص 60.

3- محمود درويش، ديوان لا اريد لهذي القصيدة ان تنتهي، ص 60.

4- محمود درويش، ديوان لا اريد لهذي القصيدة ان تنتهي، ص 18.

وفي قصيدة (لو ولدت) بدت ملامح القافية فيها باهتة وخافتة، ثم ظهرت سطرية في السطرين الحادي عشر والثاني عشر:

وجدك من حلب / ومكان الولادة في يثرب.<sup>1</sup> ثم في الأسطر (17)، و(18)، و(19) :

ولكن جنسيتي تتخمر في المختبر/ وأما جواز السفر / فما زال مثل فلسطين مسألة كان فيها نظر<sup>2</sup>.

فتوالت القوافي على الريتم السريع (حلب، يثرب)، (نخبتر، سفر، نظر)، غير انها بدت كومضات

ايقاعية لاتطيل المكوث امام الجو الموسيقي السائد.

وتأتي في قصيدة (لا اريد لهذي القصيدة ان تنتهي) قافية حرة ومبعثرة لتظهر في بعض الأسطر المتوالية

مثلما بدا من السطر (203) الى السطر(222):

ماضيك يأتي غدا/ على نجمة لا تصيب الندى / بأذى / أنام وتستيقضين فلا انت ملتفة / بذراعي ، ولا أنا زنار  
خصرك / لن تعرفيني / لأن الزمان يشيخ الصدى / ومازلت امشي ... و امشي / ومازلت تنتظرين بريد المدى / انا هو ، لا تغلقي  
باب بيتك/ ولا ترجعيني الى البحر، يا امرأتي ، زيدا / أنا هو ، من كان عبدا / لمسقط رأسك ... أو سيدا/ أنا بين يديك كما  
خلقتني / يدك ، ولم أتزوج سواك / ولم أشف منك ، ومن ندبتني أبدا / وقد راودتني إلهات كل البحار سدى / انا هو ، من  
تفرطين له الوقت / في كرة الصوف / ضل الطريق الى البيت ... ثم اهتدى<sup>3</sup>.

توالت القافية السطرية في مشهد ايقاعي بارز في هذا الجزء من القصيدة الطويلة، لتتكرر قافية (غدا،  
الندى ، أذى، الصدى، المدى، زيدا، سيدا، أبدا، سدى، اهتدى) صانعة ايقاعا رتيبيا غير ان تباعد الأسطر  
بين الفواصل الزمنية قد يقتل حدة الرتابة تلك، "فيتواتر التماثل صوتا وصيغة في المقطع نفسه"<sup>4</sup>، فتتراءى هذه  
القافية في ثوب واحد على غرار القافية المعروفة في الشعر العربي، لكنها لا تنتظم القصيدة كاملة .

فتتوحد القافية في هذا المقطع و تتراسل (الذال مع الالف اللينة) محدثة ايقاعا متواليا، صوتا وصيغة، ورغم  
سكون القافية الا ان (الالف) أحدثت ايقاعا اخر يساعد في مد الصوت واطالة النفس، مما يزيد وضوح ايقاع  
الراء، واطالة الوقوف في نهاية السطر قبل الانتقال الى السطر اللاحق، وهذا الوقوف يزيد من فرصة التأمل الفني  
لكل الالتواءات الايقاعية.

وكما تماثلت او اخر السطور بفعل القافية الموحدة، فقد تماثلت اوائل السطور بفعل تكرار لازمة واحدة في  
بداية الأسطر(10-مازلت، 11-مازلت، 12-أنا هو، 14-أنا هو، 16-أنا هو، 20-أنا هو)، مما اوجد توازيا بين  
البداية والنهاية على المستوى الافقي وعلى المستوى العمودي، فبدا المقطع الشعري قطعة متناسقة في طولها  
وسطورها وايقاعها وكل ذلك ساعد على توحيد النبرة الايقاعية، وهذا يؤدي الى ايقاظ المتلقي ولفت نظره لان  
النقرات المتشابهة المتوالية اقوى في ايقاظ حاسة السمع من النقرات المتناثرة المتباعدة .

1 - محمود درويش، ديوان لا اريد لهذي القصيدة ان تنتهي، ص 152.

2 - محمود درويش، ديوان لا اريد لهذي القصيدة ان تنتهي، ص 151.

3 - محمود درويش، ديوان لا اريد لهذي القصيدة ان تنتهي، ص 77-78.

4 - حسن الغرقى، حركية الايقاع في الشعر العربي المعاصر، سابق، ص76.

## 2: قافية الجملة الشعرية:

اما الجملة الشعرية فتعد هي الاخرى واحدة من المصطلحات الفنية الحديثة التي قدمتها حركة الشعر الحديث. واستطاع هذا المصطلح بفعل دقته ووضوحه أن يتكسر، ويكتسب قوة حضورية مهمة في عملية المعالجة النقدية التي تتخذ من الشعر مجالاً لعملها.

و"الجملة الشعرية في دلالتها المصطلحية بنية مكثفية بذاتها، وقد تتكون من سطر أو مجموعة سطور شعرية واستقلاليتها ليست استقلالية دلالية بل استقلالية موسيقية، إذ إنها تعتمد على الدفقة الشعورية التي تتناسب في طول موجتها من الموقف النفسي والعاطفي والفكري للتجربة الشعرية من جهة، ومع طول النفس عند الشاعر من جهة أخرى"<sup>1</sup>. لذلك فقد تكون الجملة الشعرية طويلة وقد تكون قصيرة، و"تخضع هذه الجملة من حيث بنيتها الموسيقية إلى نمطين من البناء الموسيقي: النمط الأول هو النمط التدويري الذي تنتهي فيه الجملة الشعرية بتفعيلة من جديد دون وجود فضلة موسيقية، والنمط الثاني هو الذي ينتهي نهاية مفتوحة بفضلة موسيقية تشكل نصف أو أي جزء من أجزاء التفعيلة، لا تضاف إلى البنية الموسيقية للجملة الشعرية اللاحقة لأنها ترتبط شعورياً وفكرياً بالجملة فلا يحصل عندئذ التدوير، ولكل من النمطين قوانينه النفسية والعاطفية التي يعتمدها تكوين الشاعر وخصائصه الذاتية"<sup>2</sup>.

وتؤدي "القافية دوراً مهماً في تحديد الجملة الشعرية وتشكيل موسيقاها، فغالباً ما تشكل التقفية نهايات الجمل الشعرية"<sup>3</sup>، فهي كتوقيع ختمي لها .

وهذا النوع من التقفية المنتمي إلى نمط القافية البسيطة (الموحدة)، والذي يقوم على قافية واحدة تنتظم كل الجمل الشعرية المؤلفة للقصيد هو أكثر فنية وأبعد تأثيراً من سابقه (التقفية السطرية)، وذلك بسبب قلة التقفيات المستخدمة قياساً إلى تقفية السطر، حيث يأخذ المتلقي وقتاً مناسباً (طويلاً أو قصيراً) للوصول إلى القافية، مما يقلل من الملل الذي يمكن أن يحدثه الضغط المتواصل على قافية واحدة من بداية القصيدة حتى نهايتها، وتكرار متتال لا يتوقف وبدون فواصل معقولة، إلا أنها من حيث التقفية الفنية لا تكاد تختلف عنها كثيراً فكلاهما يعتمد النظام التقفوي نفسه.

ففي قصيدة (ههنا، الآن، وههنا والآن) يقوم نظام التقفية على أساس تكرار قافية موحدة في نهاية كل جملة شعرية، لكن الجميل فيها والاکثر شعرية أنها منوعة البنى الصوتية والصرفية:

ههنا، بين شظايا الشيء / واللاشيء / في ضواحي الأبيدة.

نلعب الشطرنج أحياناً / ولا نابه بالأقدار خلف الباب/ مازلنا هنا / نبي من الانقراض / أبراج حمام قمرية.

نعرف الماضي ، ولا نمضي / ولانقضي ليالي الصيف بحثاً/ عن فروسيات امس الذهبية .

1 - محمد صابر عبيد، القصيدة العربية الحديثة بين البنية الدلالية والبنية الإيقاعية، سابق، ص105، 104.

2 - محمد صابر عبيد، مجلة الآداب (البيروتية)، ع: 4-6، 1990، ص38.

3 - نفسه.

نحن من نحن ، ولا نسأل / من نحن ، فما زلنا هنا / نرتق ثوب الازلية .  
 نحن أبناء الهواء الساخن - البارد / والماء ، وأبناء الثرى والنار والضوء / وأرض النزوات البشرية<sup>1</sup> .  
 ففي هذا المثال خمس جمل شعرية تنتهي كل منها بتقفية ببنية صرفية واحدة تمثلت في بنية المصدر الصناعي والاسم المنسوب بياء مشددة، وتاء التأنيث مربوطة (الأبدية، قمرية، الذهبية، الأزلية، البشرية).  
 و تباعد التقفيات بفعل طول هذه الجمل الشعرية يقلل بعض الشيء من رتابتها قياساً إلى تقفية كل السطور كما يلاحظ تنوع تشكيلة السطور من حيث الكم التفعيلي، وهذا التنوع في التكوينات السطرية للجمل الشعرية إنما يعمل على اختلاف مُدّات حضور التقفية مما يجعلها أكثر قبولاً من التتالي المستمر بلا فواصل.  
 وفي القصيدة ذاتها تتقارب القافية أكثر بفعل قصر الجملتين الشعريتين في قوله:

الآن ، يصقل أيقونة حجرية قمرية /

الآن نحيا ماضيا وغدا معا .و نسير في / جهتين قد تتبادلان تحية شعرية<sup>2</sup> .

ففي حين تتكون الجملة الأولى من سطر فإن الثانية تتكون من سطرين، اكتملت فيهما الجملة الشعرية بقافيتي (قمرية، شعرية)، وهذا التقارب يفني بغرض إيقاعي يتناسب و الحاح الشاعر على المعنى، وما حفظ هذا التوازن هو توسط الجملتين بجملة شعرية بلا قافية في قوله :

الآن، للمعنى خدوش الحاضر المكسور كالجغرافيا .<sup>3</sup>

فبنيت قصيدة (ههنا، الآن وهنا والآن) على تقفية موحدة من البداية، فسادت على وجه القصيدة قافية (الاسم المنسوب المؤنث، والمصدر الصناعي) المتمثلة في الابنية التالية (الأبدية ، قمرية ، الذهبية ، الأزلية ، البشرية، هوية، الوطنية ، العاطفية، المسرحية، الضحية، سنوية، عصبية، بقية، الأبدية، قمرية، شعرية الأبدية الواقعية، الأبجدية، الأبدية)، غير ان الشاعر يلجأ الى تنويعها بقوافي سطرية (قليلة)، وبمناوبتها بقوافي اخرى لرسم تلوين جديد للقافية في ثنايا النص مثل قافية (عشرون، تكون، تكون، تكون)، وقافية (امتدادا ، فرادى) اذ ما يفتأ المتلقي يتعود على بنية القافية حتى يكسر الشاعر هذا التعود بلون جديد، ثم ما يلبث ان يعود الى البنية القديمة وكأنه يحيي جوا إيقاعيا يصيرّ عليه من البداية ليختم به القصيدة مثلما بدأها (الأبدية، الأبدية)، وهذا يعني أن نموذج التقفية هذا كان بنية أساسية وليست طارئة تهدف إلى إشاعة جو إيقاعي دلالي محدد.  
 ففي هذه القصيدة (ههنا الآن وهنا والآن) لا تكاد التقفيات تتلاحق تلاحقاً متسارعاً، لتفرض نمطاً من الإيقاع المتكرر الذي ينطوي على رتابة واضحة الا ختمه الشاعر بقافية تنبئ بانتهاء الجملة الشعرية عنده، ومنه اعلان انتهاء الدلالة:

ولنا نصف حياة / ولنا نصف ممات / ومشاريع خلود... وهوية /.

1 - محمود درويش، ديوان لا اريد لهذي القصيدة ان تنتهي، ص 13-14.

2 - محمود درويش، ديوان لا اريد لهذي القصيدة ان تنتهي، ص 17.

3 - محمود درويش، ديوان لا اريد لهذي القصيدة ان تنتهي، ص 17.

عاطفيون ، بلا قصد / غنائيون عن قصد / ولكننا نسينا كلمات الاغنيات العاطفية./  
ههنا في ما تبقى من كلام الله / فوق الصخر / نتلو كلمات الشكر في الليل وفي الفجر / لفتى منا بسطر من نشيد  
الابدية./

الآن البلاد جميلة وخفيفة / الآن ترتفع التلال لترضع الغيم الشفيف / وتسمع الالهام والغدا يا نصيب الحائرين /  
الآن يصقل امسنا ايقونة حجرية قمرية<sup>1</sup>.

وبهذا يجعل القارئ أكثر استيساغا لها، لانه ينفك من التكرارية البدائية (السطرية) المحشوة بنهايات  
متشابهة البنية الصوتية الصرفية وحتى النحوية، التي لا ترضي الحس الابداعي الذي ينتظره من الشاعر.  
ففي هذه الابيات يتوقع المتلقي ان القوافي ستستمر على هذا الجرس المعهود في قوافي الأسطر (حياة  
،مات / قصد ،قصد /، الصخر ،الفجر /، وخفيفة ، الشفيف) في بداية الأسطر، غير أن القافية التي يقفل بها  
الجملة ستكون ابرز وتأتي بجرس مخالف، مؤلفة من صوتين راكزين على التوالي (الياء المشددة، والتاء المربوطة) وهي  
التي تشكل بنية المصدر الصناعي، وبنية الاسم المنسوب المؤنث على مدار النص (هوية ،عاطفية، أبدية ،قمرية)  
وهي القوافي التي تقطع القوافي السطرية الرتيبة المتكررة لتضيف حسا ايقاعيا جديدا لا يفاجئ المتلقي بقدر  
ما يستحسنه على نظام (أ، أ، ب). (حياة، مائة، هوية)، (قصد ، قصد ، عاطفية) ، (الصخر ، الفجر ، أبدية)  
، (خفيفة ، شفيف ، قمرية).

وتقدم قصيدة (لاعب النرد) نموذجاً تقفويماً آخر من نماذج تقفية الأسطر - سبق الاشارة اليها - المرفوق  
بقافية الجملة الشعرية:

/ كان يمكن ، لو كنت أبطاً في المشي / أن تقطع البندقية ظلي / عن الارزة الساهرة .  
كان يمكن ، لو كنت أسرع في المشي، / أن أتشظى / وأصبح خاطرة عابرة .  
كان يمكن ، لو كنت أسرف في الحلم ، / أن أفقد الذاكرة .<sup>2</sup>

تكون هذا الجزء من القصيدة من ثلاثة جمل شعرية متوالية قسمها الشاعر الى أسطر، لاعطاء ملمح  
ايقاعي يوحي بضرورة التوقف السريع ثم المواصلة، تنتهي بتقفية (الساهرة، عابرة، الذاكرة) مكونة من (فاعلة)  
لبنية (اسم الالة، واسم العلم المؤنث، والصفة المشبهة)، والمنتھية بفاصلة صوتية (الراء وتاء التانيث المربوطة) فبدى  
(الروي) واضحا (الراء) مما منح القافية ايقاعاً قويا يتناسب مع جدية السياق، وحماسه واشاعت الحاحا ناتجا عن  
صفاها التكرارية يوازى الحاح الشاعر المعنوي على متلقيه ومحاولته اثارته بذلك.

لتبدو الجملة الشعرية الاولى أكثر طولاً بثلاثة أسطر حتى تعطي مسافة للقارئ لاستيعاب الايقاع المتسارع  
السابق لها واللاحق لها، ثم تتوالى قافية الجمل الشعرية بالبنية نفسها .

إن القافية التي اختتمت بها هذه الجمل الشعرية تشكل حضوراً مهماً في شبكة النسيج الدلالي للقصيدة

1 - محمود درويش، ديوان لا اريد لهذي القصيدة ان تنتهي، ص 14-15-16-17 .

2 - محمود درويش، ديوان لا اريد لهذي القصيدة ان تنتهي، ص 54.

في هذا الجزء، وأدت الى إحداث موازنة تقفوية بين جملها ومكوناتها من الأسطر كما وإيقاعا.

وعلى العكس تماماً من قصيدة (ما اسرع الليل) التي اعتمد فيها الشاعر طريقة مختلفة في التقفية وهي التي تبدو في البداية سطرية غير انها مكسورة بآليات تقفوية اخرى تبرهن عن قدرة شعرية ايقاعية من جديد:

ما اسرع الليل / قال العاشقان معا : / ما اسرع الليل / موسيقى مصاحبة / لكل نبض / ونهر هائج ... وغد / ينسى مواعيده في بيته ... ويد / تنسى لمن هي اذ تدنو وتبتعد<sup>1</sup>.

فيحرص الشاعر على ان لا تكون القافية سطرية موحدة رتيبة بتغيير هيئة القافية وجعل امتدادها قصيرا في مساحة القصيدة حتى لا تسقط في ثقل ايقاعي ممل، فكانت القافية مكررة مدروسة المعالم الايقاعية، فبعد تكرار قافية (الليل، الليل) في الجملة الاولى، يؤسس لقافية يجعلها مركزية في بنية (مصاحبة) (مفاعلة) (0///0//)، ويتحول الى ايقاع جديد متسارع في أسطر متوالية من الجملة الثانية، وهي على التوالي (غد، يد، تبتعد).

فيكون هذا النمط وفق النظام (أ أ أ أ ...)

وفي الوقت الذي يتوقع القارئ انه سينتهي الايات على الوتيرة التقفوية نفسها، يتخلص (درويش) بهدوء من هذا النمط قبل ان يُؤلف، ليدخل عليه تغييرا ايقاعيا جديدا بتبديل البنية ومكانها، وتجاوز القافية المركزية والأسطر الثلاثة المحسوبة بدقة الى جعلها اكثر تحررا من العد والتعداد المدبر له مسبقا :

اما انا فاقول : / الليل ملتبس / فمرة هو انثى تشتهي ذكرا / ومرة هو موت جامح شرس / ومرة هو حلم ناعم سلس / ما اقصر الليل / اذ ناوي اليه معا / فلا نكون سوى ما تحمل الفرس / ما اطول الليل، إن فكّرت : / أين أنا ؟ / كأني ظلك المقطوع من شجرك / كأني الحجر المرمي من قمرك / ما اطول الليل !<sup>2</sup>.

فتكون قافيته المحورية هذه المرة هي (الليل)، بينما كانت القوافي السطرية المتوالية هي أبنية (ملتبس، شرس، سلس، فرس) ثم على التوالي (شجرك، قمرك). فيحقق التنوع الايقاعي بهذه التوليفة التقفوية الايقاعية الجديدة.

وبما أن نظام الجملة الشعرية صورة بنائية أعقد من نظام السطر الشعري وأكثر تماسكاً، فإن نمط التقفية فيه لا يخضع لهدف إيقاعي محض إنما يحاول إضفاء بعد دلالي على وظيفته. وقد كشفت لنا النماذج آنفة الذكر ذلك على الرغم من تباين مستوى تحقيق ذلك بين قصيدة وأخرى.

### 3- التقفية السطرية الجمالية:

وهذا هو النوع الثالث من أنواع القافية البسيطة (الموحدة) الذي لا يعتمد النظام السطري على نحو مستقل ولا نظام الجملة الشعرية على نحو مستقل أيضاً، بل قد تأتي في القصيدة الواحدة قافية موحدة لكنها موزعة توزيعاً عفويّاً لا يخضع لنظام ثابت بل يخلط بين النظامين معا مما يعطي للمتلقى نفسا يستوعب فيه الدلالة ويتذوق الموسيقى وتلمس الشعرية .

1 - محمود درويش، ديوان لا اريد لهذي القصيدة ان تنتهي، ص 89.

2 - محمود درويش، ديوان لا اريد لهذي القصيدة ان تنتهي، ص 90-91.

وهذا النوع يعطي الشاعر حرية أكبر في الاستخدام التقفوي، فهو يترك للقصيد حريتها في اختيار مناطق التقفيات بلا تقييد مسبق مما يجعلها أقل عرضة لتوليد الملل عند المتلقي بفعل سيولة التقفية وانسيابيتها، غير أنه جاء قليلاً جداً لا يتجاوز جملة أو جملتين في القصيدة ولمرة واحدة أو مرتين في الديوان كله. واستثمار هذا النمط في القصائد تأتي منه قواف متنوعة وهي التي نجدها بكثرة عند الشاعر (محمود درويش)

### ثانياً - القافية المركبة (المنوعة):

بفعل تطور كل أدوات الفعل الشعري انتقلت القافية في القصيدة الحديثة إلى مرحلة أكثر تعقيداً، وبفعل اتساع حجم الوظائف التي تقوم بها هذه الأدوات. وفي الوقت الذي كانت فيه القافية التقليدية الموحدة لا تحقق في القصيدة الحديثة سوى قدر يسير من الغنى الفني الذي لا يرضي كثيراً مستقبلات المتلقي المعاصر، فإن التقفية المركبة تمتاز "بدقة الجمال الموسيقي وعدوبته"<sup>1</sup>.

وتركيبة القافية لا تأتي من فراغ إنما هي انعكاس لتعقيد العمل الفني الإبداعي الحديث كله بنحو خاص والحياة المعاصرة بنحو عام، لذلك فإن شعراء المدرسة الحديثة عموماً "أميل إلى الموسيقى المركبة منهم إلى الموسيقى البسيطة"<sup>2</sup>، لأن القصيدة التي قطعت أشواطاً في مسيرة الحداثة لم تعد تسمح كثيراً باستخدام تقنيات بسيطة لا تتلاءم مع روح التجربة وتعقيدها. والقافية المركبة هي التي تخضع لأشكال متعددة من التنوع في الاستخدام التقفوي، وهذا ما "يسهل للشاعر مهمة اختيار قوافيه والملاءمة بينها"<sup>3</sup>، في سبيل إضفاء قوة تعبيرية وإيقاعية جديدة على النسيج الداخلي للمشكل للقصيدة.

غير أن هذا التنوع ليس على مستوى واحد من التعقيد، فمنه ما يأتي مجرد كسر الرتابة المتولدة عن القافية الموحدة من دون تدخل كبير للوعي، ومنه ما يجيء على مستوى كبير من التعقيد الذي ينم على وعي تركيبتي واضح تحقق به القصيدة مهمة شعرية أكبر من مجرد كسر جمود ورتابة القافية الموحدة، وبهذا تتحقق أكثر مزايا القافية أهمية في بقية القصيدة الشعرية.

وبعد تفحص الديوان الأخير ل(محمود درويش) يمكن حصر أنماط التقفية المركبة فيه في ثلاثة أنواع رئيسية هي:

#### 1- التقفية الحرة المقطعية:

إن النظام المقطعي أكثر قابلية على احتواء الكثير من عناصر التجديد والتحديث، لما يتسم به من مرونة وفعالية في التغيير والتنوع. فأصبح الشاعر المعاصر "مولعاً بتقسيم قصيدته إلى مقاطع بحثاً عن التغيير والتنوع"<sup>4</sup>. و(محمود درويش) استخدم نظام المقاطع وطوره وطوعه لمقتضيات دواوينه، ومنها (الديوان الأخير) لما لهذا النظام

1- صفاء خلوصي، فن التقطيع الشعري والقافية، سابق، ص 224-225.

2- علي يونس، النقد الأدبي وقضايا الشكل الموسيقي في الشعر الحديث، سابق، ص 158.

3- روز غريب، تمهيد في النقد الأدبي، ديناميك جرافيك للطباعة، 1999، ص 181.

4- مسعود وقاد، جماليات التشكيل الإيقاعي في شعر عبد الوهاب البياتي، دراسة في الجذور الجمالية للإيقاع، أطروحة دكتوراه، جامعة باتنة،

الجزائر، 2010، ص 230.

من إمكانات بنائية كبيرة، وقد انعكس هذا الثراء البنائي لطريقة المقاطع على موسيقى القصيدة وإمكاناتها الإيقاعية، وكانت القافية بخاصة من أهم البنى الموسيقية التي خضعت للتطور في هيكل القصيدة. و التقفية الحديثة المقطعية تكاد تكون أولى أنماط القافية المركبة (المنوعة) وروداً في القصيدة العربية الحرة المبنية على نظام المقاطع\*، إذ يتم فيها تنويع القوافي بحيث تقف كل قافية فيها عند حدود المقطع وتتغير مع كل مقطع جديد<sup>1</sup>.

بمعنى أن كل مقطع يأتي مستقلاً عن سابقه في الاستخدام التقفوي، ويتمثل هذا الاستقلال " بتكرار قافية أساسية في كل مقطع سواء أكانت واحدة أم مزدوجة"<sup>2</sup>.

وتتناسب هذه القافية مع كل القيم البنائية الأخرى المكونة للمقطع، إذ على الرغم من أن خيطاً نسيجياً واحداً يربط بين مقاطع القصيدة بأجمعها، إلا أن كل مقطع يتمتع باستقلالية داخل الإطار العام للقصيدة، لذلك فإن التقفية بوصفها بنية جزئية وليست كلية في مثل هذا النوع من القصائد فإنها تنتمي انتماء حاسماً إلى استقلالية المقطع، أي أن لكل مقطع مستقل تقفيته المستقلة الخاصة، لكنها ترتبط في شكل من أشكالها مع تقفيات المقاطع الأخرى.

و القصيدة المعاصرة وفرت للنظام المقطعي انتشاراً واسعاً، لذلك وفي هذا النمط تتردد القافية عند نهاية كل مقطع، فقد تأتي هذه القافية في آخر كل سطر، لكن السطر يطول جداً ليكون مقطعا من القصيدة أو جملة واحدة ويصبح دور القافية في مثل هذه القصائد هو الإشارة إلى نهاية المقطع<sup>3</sup>.

ووصف هذه التقفية بأنها (حرة) يأتي من إمكانية كل مقطع في تقديم صورة تقفوية خاصة ليس شرطاً أن تكون لها صلة ما بتقفيات المقاطع الأخرى للقصيدة، فقد تستمر تقفية معينة عبر مقاطع القصيدة كلها أو تتوقف في مقطع معين، وقد يستقل كل مقطع بتقنياته الخاصة.

و خير مثال لهذا النمط قصيدة (الخوف) التي يضرب فيها (درويش) مثالا متميزا لهذا النوع حيث تحتوي القصيدة على سبعة مقاطع مرقمة يزيد الترقيم في توضيح معالمها وتدقيق هندستها الإيقاعية، وامل بالأسطر الاخيرة (مع رقم السطر) للمقاطع السبعة التي تظهر القافية لازمة مشعة في خواتيمها:

\*- إن نظام المقاطع أو النظام المقطعي يقوم أساساً على تقسيم القصيدة على عدد معين من المقاطع تختلف في شكلها الكتابي بين قصيدة وأخرى، فمنها ما يأتي مرقماً بأرقام ومنها ما يستعيز عن الأرقام بفواصل وإشارات معينة، ومنها ما يأتي خالياً من كليهما.

1- صالح أبو إصبع، الحركة الشعرية في فلسطين المحتلة، سابق، ص 249 .

2- نفسه، ص 249.

3- حسن الغرقي، حركية الايقاع في الشعر العربي المعاصر، سابق، ص 80 .

- 7- ويخاف أن لا يستعيدهُ /5- السير في الصحراء والسكنى على قمم بعيدة /8- السطر الاخير من القصيدة  
6- القصب الوحيدة /6- نفسي الشريدة /6- ثم تسرع ، وارتفاع في نشاط الروح كي تبقى عنيده /4- في ريش الطريدة .  
1<sub>1</sub>

فبعد المقطع الاول المكون من سبعة أسطر يأتي السطر السابع مزينا بقافية بنية الفعل مع الضمير (يستعيدهُ)، وبعد المقطع الثاني المكون من خمسة أسطر يتزين السطر الخامس بقافية بنية الصفة (بعيدة)، وبعد المقطع الثالث المكون من ثمانية أسطر يتزين السطر الثامن بقافية بنية الاسم (قصيدة)، وبعد المقطع الرابع المكون من ستة أسطر يتزين السطر الرابع بقافية بنية الصفة (الوحيدة)، وبعد المقطع الخامس المكون من ستة أسطر يتزين السطر السادس بقافية بنية الصفة (عنيده)، وبعد المقطع السابع المكون من أربعة أسطر يتزين السطر الرابع بقافية بنية صيغة الصفة (الطريدة). وهكذا يوازن (درويش) بين تقطعات النفس من خلال توشيح كل مقطع بالقافية ذات البنية الواحدة (فعيلة) التي وحدت ايقاع النهاية، وهذا النمط من القوافي يشرك اواخر مقاطع القصيدة في نغمة واحدة، ويعلن انتهاء المقطع وابتداء مقطع جديد، عدا عن ذلك فالكلمة المقطعية هنا تتيح للمتلقي التوقف وقفة تريح العملية القرائية بعد مقطع طويل بعض الشيء .

كما باحت قصيدة (في بيت نزار قباني) بقافية مقطعية غير انها محلاة بأنماط أخرى من التقفية، وكانت نهايات المقاطع هكذا على التوالي تنقسم مقطعيًا على خمسة مقاطع ليست مرقمة ترقيمًا عدديًا بالأعداد لكنها مفصولة ببياض إضافة الى وضع علامة (/) بعد كل نهاية:

- 1- تعد له الفل في المزهرة /2- داخلي غرف لا يمر بها احد للتحية /3- صورتي كتبت سيرتي، ونفني الى الغرف الساحلية /4- الأبدى على الأجدية /5- فانتظرت وأرجأت موتي<sup>2</sup>.

ففي خمسة مقاطع انتهى كل مقطع بقافية موحدة البنية مع مثيلاتها في المقاطع الاخرى (المزهرة، للتحية، الساحلية، الأجدية، موتي) منها الاسم المؤنث، ومنها الاسم المنسوب، ومنها المصدر الصناعي، ومنها الاسم المضاف الى ياء المتكلم، لصنع مقاطع مزينة بقافية معلنة عن ختم لمقطع وبداية لآخر، فيعرف المتلقي ان الجرس ذاته يتوافق مع نفسه، ومع التراكم الدلالي السابق لكل قافية طيلة كل مقطع.

اضافة الى تقفية نهايات المقاطع لم تحل قصيدة (في بيت نزار قباني) من قوافٍ اخرى والتي ان اضفناها الى القوافي المقطعية نتحصل على بناء تقفوي هندسي في مجموعات على النسق التالي: (أ أ ب)، وتجسدت في المقطع الاول هكذا: (للغمام ، اليمام ، المزهرة)، وفي المقطع الثاني: (في ، في ، للتحية)، وفي المقطع الثالث: (في لغتي ، في لغتي ، الساحلية)، وفي المقطع الرابع: (زرقاء ، زرقاء ، الأجدية)، وفي المقطع الخامس: (انتظر

1- محمود درويش، ديوان لا اريد لهذي القصيدة ان تنتهي، ص 94-95-96-97.

2- محمود درويش، ديوان لا اريد لهذي القصيدة ان تنتهي، ص 115-116-117.

، ينتظر ، موتى، مما زاد من نعومة الايقاع وخفة وقعه من تلك التكرارية الذكية لما قبل القافية المقطعية، فيلوها بتوقيعات أخرى تجعلها أكثر بروزاً وكأنها محاور أو مفصل للبنية الايقاعية .

وتبرز قافية المقطع أكثر في قصيدة (في رام الله)، و التي لم يرقمها الشاعر وظهرت مفصولة ببياض يوحي بإنهاء الدلالة ومنه الختمة الايقاعية، ولا يعني انتهاء الدلالة أن المقاطع لا تتلاحم لتصنع الدلالة الكبرى التي يصنعها التكامل بين مقاطع القصيدة، وأذكر السطر الاخير مع رقم المقطع للتوضيح:

1- ويسقفها السحاب / 2- وأول الارض اغتراب / 3- فاقول : في لغتي من المنفى ضباب / 4- من صفات الشيء ينقصها كتاب / 5- علم الحساب ، هو الصواب / 6- بيضاء . اولها : كآخرها سراب / 7- ثانية ، ويحضر التراب / 8- لي ذكرى غد فيها ، ولي فيها اكتاب / 9- ونافذة على الوادي وباب / 10- لي غياب<sup>1</sup>.

حيث توشح المقاطع العشرة بقوافي متشابهة البنى هي على التوالي (السحاب، اغتراب، ضباب، كتاب ، الصواب، سراب، التراب، اكتاب، باب، غياب ) وكلها جاءت من مكونات بنية(الأسماء أو المصادر)، على وزن (فعال) (0/0//) منونة أو مشبعة.

مع اختلاف تكوين المقاطع من حيث عدد الأسطر، فبعد ان تراوحت المقاطع بين السبعة أسطر، والخمسة، والستة، والعشرة، والتسعة، والثمانية من الأسطر، جعل المقطع التاسع من سطرين قصيرين (لي أمس فيها / لي غياب)، وجعل السطرين الاخيرين بقافية(اكتاب) و قافية (وباب) ليتناسب مع النفس الايقاعي الجاري من السطر الفارط من المقطع الثامن(لي ذكرى غد فيها ولي فيها اكتاب)، فلم يستقل عنه وجاء معطوفا عليه(ونافذة على الوادي وباب) وهذا تحضيراً لتسارع الايقاع وقصر الأسطر ومنه الاعلان عن الختم النهائي، وفي هذا اشارة الى الحرية التي يتمتع بها الشاعر من ادراج سطرين من المقطع بقافية واحدة ليظهر الأخير وكأنه مستقل، كما جاء المقطع الأخير من سطرين معلنا عن تناهي النفس الايقاعي والختم النهائي للقصيدة بجميع مقاطعها الطويلة.

وفي قصيدة (فروسية) تبرز قافية المقطع بيسر متناهي ينبئ عن جمالها وشعريتها، وكان ظهور المقاطع بفواصل بيضاء وفواصل دلالية، فبعد أن اعتمد في بداية القصيدة بنمط تقفوي يتوسط المقاطع، يأخذ ذائقة المتلقي الى النهايات، وكأنه يعلن حرته في اختيار الغرس الاول لنبتة الإيقاعية، فلا يهم في أي سطر يزرعها ثم يرويها لتخرج في النهايات من جديد متوزعة الفروع، ذاك هو الارواء الايقاعي بالقافية، فبدل ان نجد قافية (السنديان) في نهاية المقطع الاول نجدها في وسطه في السطر الثاني(وشرقاً ينبت الليل بطيئاً خلف حرش السنديان)، ثم نجد في النهايات انفجاراً للبنية ذاتها: (اللامكان، اللزمان، الهذيان، المكان، حصان)، فبعد ان جعل السطرين من المقطع الثاني تتبدى قوافي سطرية على التوالي .

وعلى الرغم من حضور هذا النمط المقطعي في قصائد الديون، إلا أن الشاعر ما يلبث أن يتجاوز

1 - محمود درويش، ديوان لا اريد لهذي القصيدة ان تنتهي، ص 118 - 119 - 120 - 121 - 122.

إلى نماذج أكثر حداثة وتطوراً.

## 2-التقفية الحرة المتقاطعة:

يقدم هذا النوع من التقفية أسلوباً جديداً على أساس تحقيق نظام هندسي معين في توزيع القوافي، غير أن كل نظام ينتمي فقط إلى قصيدته ولا يفرض قوانين على قصيدة أخرى، ولا تتوزع القوافي داخل القصيدة توزيعاً عفويًا إنما يتحكم بها نظام خاص تتقاطع فيه القوافي تقاطعاً هندسياً منتظماً، وحتى هذا التقاطع الهندسي يختلف في نظمه بين قصيدة وأخرى، وانطلاقاً من طبيعة المناخ والتجربة التي تقدمها كل قصيدة.

وهذه الهندسة في رسم خطوط التقفية في القصيدة لا بد أنها تتجاوز حدود التخطيط الشكلي المجرد وتدخل في صميم تجربة القصيدة، لتكسب وظيفة دلالية تؤكد مشروعية النظام وتعزز حيويته وضرورته.

أما قصيدة (إذا كان لا بد) فتزداد متعة الاحساس بالقافية فيها لأنها اعطت نموذجاً مختلفاً للتبويب

الايقاعي والتلوين الموسيقي للتقفية، فوجدتها متناوبة أحياناً ومتعاقبة أحياناً ومتقاطعة أحياناً أخرى، وهذا يرسم تشكيلة موسيقية مبنوثة في شيء من العمق والذوق التقفوي العالي:

1- إذا كان لا بد من قمر / فليكن كاملاً ، ووصيا على العاشقة / وأما الهلال فليس سوى وتر / مضمّر في تباريح

جيتارة سابقة .

2- وإن كان لا بد من منزل / فليكن واسعاً لنربي الكناري فيه ... وأشياء أخرى / وفيه ممر ليدخل منه الهواء

ويخرج حراً / ولنحل حق الإقامة والشغل في ركنه المهمل .

3- وإن كان لا بد من سفر / فليكن باطنياً ، لئلا يؤدي إلى هدف / وأما الرحيل فليس سوى شغف / مرهف

بالوصول إلى حلم قد من حجر .

4- وإن كان لا بد من حلم فليكن / صافياً حافياً أزرق اللون ، يولد من نفسه / كان الذي كان كان . ولكنه لم يكن

/ سوى صورة الشيء في غيره -عكسه .

5- وإن كان لا بد من شاعر مختلف / فليكن رعوي الحنين ن يجعد ليل الجبال / ويرعى الغزالة عند تخوم الخيال . ولا

يأتلف / مع شيء سوى حسه بالمدى والندى والجمال .

6- وإن كان لا بد من فرح فليكن ساخناً / كدم الثور . لا وقت يبقى على حاله / الغناء حلال لنا مثل زوجاتنا /

لكي يججل الموت منه ... وينأى بأثقاله .

7- وإن كان لا بد من علم للبلاد / فليكن عالياً ، وخفي المجاز ... قليل السواد / بعيداً ، كأودية، عن جفاف المكان

وايدي الصغار / وعن غرف النوم . وليرتفع فوق سطح النهار .

8- وإن كان لا بد مني ... فإني / على أهبة المرتضى والرضا . جاهز للسلام / مع النفس . لي مطلب واحد : أن يكون

البيمام / هو المتحدث باسمي ، إذا سقط الاسم مني <sup>1</sup> .

وإذا جئنا لتمثيلها حسب ورودها نجدها حسب هذا المخطط: (أ ب أ ب)، (أ ب ب أ)، (أ ب ب أ)، (أ ب أ ب)، (أ

ب أ ب)، (أ ب أ ب)، (أ ب أ ب)، (أ أ ب ب)، (أ ب ب أ)، مع اختلاف كل مجموعة عن الأخرى

1- محمود درويش، ديوان لا أريد لهذا القصيدة ان تنتهي، ص 98-99-100.

من حيث الأبنية المختارة للقافية، فنجد القوافي في المجموعة الأولى: (قمر، عاشقة، وتر، سابقة)، وفي المجموعة الثانية: (منزل، أخرى، حرا، مهمل)، وفي المجموعة الثالثة: (سفر، هدف، شغف، حجر)، وفي المجموعة الرابعة: (فليكن، نفسه، لم يكن، عكسه)، وفي المجموعة الخامسة: (مختلف، جبال، يأتلف، جمال)، وفي المجموعة السادسة: (ساخنا، حاله، زوجاتنا، اثقاله)، وفي المجموعة السابعة: (للبلاد، السواد، الصغار، النهار)، وفي المجموعة الثامنة: (فاني، سلام، يمام، مني)، فجاءت على هذا الشكل:

المقط	القوافي	الهندسة
ع		
1	قمر، عاشقة، وتر، سابقة	أ، ب، أ، ب
2	منزل، أخرى، حرا، مهمل	أ، ب، ب، أ
3	سفر، هدف، شغف، حجر	أ، ب، ب، أ
4	فليكن، نفسه، لم يكن، عكسه	أ، ب، ب، ب
5	مختلف، الجبال، يأتلف، الجمال	أ، ب، ب، أ
6	ساخنا، حاله، زوجاتنا، اثقاله	أ، ب، ب، أ
7	للبلاد، سواد، الصغار، النهار	أ، ب، ب، ب
8	فاني، للسلام، اليمام، مني	أ، ب، ب، أ

فهو يناوب بين القوافي في الأسطر بطريقة هندسية منظمة ومتنوعة: (أ ب أ ب)، (أ ب ب أ)، (أ ب ب أ ب).

(ب).

مما يزيد من قوة التلقي الايقاعي وتناسبه مع الجانب الدلالي والنفسي للشاعر، ومنه للمتلقي الذي يقف على أسرار جديدة لشعرية القافية لدى (درويش).

بينما يعيد الكرة بهذه الوتيرة في قصيدة (ليل بلا حلم):

ليل بلا حلم جديد للغريبة: من أنا/ في الليل؟ ينقصني الكثير من الفراش/ لكي اطيّر. انا الغريبة اينما اتجهت / خطاي وانت منفاي الأخير. أنا/ الغريب وكل ما حولي يذكرني بنفسي/ كلما حدقت في الماء امتلأت بنرجسي<sup>1</sup>.

حيث جاءت على شكل (أ ب ب)، مع الابتعاد بين قافيتي (أ): (أنا، أنا، نفسي، نرجسي)

فتظهر في المقطع الاول ثم يكسر الشاعر هذا الجو الايقاعي بجو جديد مستغنيا عن القافية الخارجية

وتعويضها بحس ايقاعي خفي. وتظهر من جديد في المقطع الأخير من قصيدة (قمر قديم):

فلا هي قالت: امتلأت بي الذكرى/ فأرجعني الى نفسي. ولا هو قال: يني/ عبد من ملكت يداي فلا تعودني بي

الى نفسي ولا القمر المبلبل بالندى/ أفضى بسرهما القديم الى أحد...<sup>1</sup>

1- محمود درويش، ديوان لا اريد لهذي القصيدة ان تنتهي، ص 101.

فتحضر القافية في مجموعة متناوبة (أ ب ب أ): (ذكرى، إني، بي، بالندی).  
 أما قصيدة (نسييت لأنساك) تأتي مقطعية في خمسة مقاطع مفصولة (حقا تحب فكن انت ...كن وترا /  
 على ضفة النهر لكنني لا ارى اثرا /استعادة شيء لأصنع من حجر قمرا / لن ابدلها .لن احملها فوق طاقتها : نغما يابسا  
 مقفرا / سطر على الباب: صار الفتى حجرا)، وتخللتها قافية استطيع تسميتها باللازمة والتي تحضر في سطر مستقل  
 بقافية مستقلة بين القوافي الأخرى، كأنها حكمة يختتم بها المجموعة وجعلها بين قوسين لتمييزها، لينتقل الى الأخرى  
 :

(الحسارة تدمي ولا تقتل)، (هكذا يفعل الحجل)، (كل آت هو الأول)، (خلفنا يلهث الامل)،(حاضري غيمة  
 ...وغدي مطر): فشكلت فواصل ايقاعية فجعل هذه القوافي استراحة لنفسه، وراحة دلالية ايقاعية للقارئ، بعد  
 تسارع دام مدة من الزمن، فدخل القافية (الدخيلة) على القافية المقطعية والتي ختمت الجمل الشعرية زادتها اتزاناً  
 ايقاعياً واعطتها دفعا جديدا يحرك بها الموجات الايقاعية، فكلما أحس القارئ باستراحة النهاية يعاود القراءة بأخذ  
 نفس جديد يعرف انه يحتاجه فعليا لقطع شوط ايقاعي جديد، وهكذا اختلف هذا النوع من القافية عن القافية  
 المقطعية او قافية الجملة الشعرية بهذه الاضافة التقفوية (اللازمة) المناسبة دلاليا وموسيقيا.  
 اما قصيدة (لن أبدل أوتار جيتارتي) التي رسمها الشاعر في اطار تقفوي هندسي مختلف يجعل المقاطع  
 مكونة من عدد متشابه من الأسطر وهي أربعة، يجعل الاول والثاني بقافية ذات البنية الواحدة في المقطع ذاته،  
 ويغيبها عن السطر الثالث ثم يعيد إحضارها في السطر الرابع، فجاءت بنظام (أ أ 0 ب) ، مع اختلاف أبنية  
 القافية بين المقاطع:

لن أبدل أوتار جيتارتي ...لن ابدلها/لن أحمّلها فوق طاقتها...لن أحمّلها / لن اقول لها :جديني على وتر سادس /  
 أجد الفرس العائدة.

المكان على حاله ،شجر ناقص .شجر/زائد .والسما تنقحها غيمة .وهنا حجر /أخضر .وهناك حمام يحط  
 على/كثف امرأة تتأمل ...مرآتها شاردة.  
 وكما في القصيدة ...يطلع عشب على /حائط في الربيع .فلا هو حلم ،ولا /هو رمز يدل على طائر وطني .ولكنه  
 /لفظة السر في أرضنا الخالدة .  
 وكما في الطبيعة :بينغ قوس قزح / فجأة في القصيدة ..هذا اسم هو اسم الفرح /عانقيني لأصغر أكثر ، أو أتذكر  
 كيف /ولدت ولم أنتبه لكائبة الوالدة.  
 خطوة خطوتان ،ثلاث .سأتبع ما / تركته الطيور على الباب من نمش ، ربما /لأعرف نفسي على اهلها :لن تكوني  
 /كما كنت الا هنا ، ومعى ،مرة واحدة.  
 الربيع قصير على العتبات ، قصير على / المشمشيات ما كدت أرنو الى /زهرة اللوز حتى حملت بها ...غيمة في  
 يد امرأة لوّحت من بعيد لصورتها الصاعدة .

المكان على ارضه . هل أسأت الى الشجرة / حين شبهتها بفتاة (وبالعكس) هل اطلب المغفرة / من مقابر أهلي ،  
لأني مت بعيدا / عن النائمين ، وأنقصتها شاهدة .

لن أبدل أوتار جيتارتي ... لن أبدلها / لنحملها فوق طاقتها ... لن أحملها / لن أقول لها : جديني على وتر سادس /  
أجد الفرس العائدة<sup>1</sup> .

فاعتماد هذا النظام من القافية ينم عن مقدرة تطويعية لإيقاع القافية بشكل سلس، يجعل غيابها من  
السطر الثالث فرصة لتلقي القافية المقطعية المختلفة من حيث بنيتها ومنه من حيث ايقاعها، وانتصارا على رتابة  
القافية السطرية التي تأتي في السطر الأول والثاني على التوالي. (أبدلها، أحملها، 0، العائدة)، (شجر، حجر، 0،  
، شاردة) (على، ولا، 0، الخالدة)، (اتبع ما، ربما، 0، واحدة)، (على، إلى، 0، الصاعدة)، (الشجرة، المغفرة،  
0، شاهدة) (أبدلها، أحملها، 0، العائدة)، فوحد بنية قافية المقاطع (العائدة، الخالدة، الوالدة، واحدة،  
الصاعدة، شاهدة، العائدة)، والملاحظ أنه كرر قوافي المجموعة الأولى ذاتها في المجموعة الثانية، وبهذا سيصنع حالة  
إيقاعية يحصر بها المجموعة التي في الوسط بين المجموعة الأولى والأخيرة من مجموع ثماني مجموعات .  
ويدرج في قصيدة (لا أريد لهذي القصيدة أن تنتهي) ملمحا جديدا للقافية وهو على نظام (أ 0 0 ب ب):  
كي اوسع هذا المدى / كان لا بد لي: / من سنووة ثانية / وخرج على القافية، وانتباه الى سعة الهاوية .  
فجعل القافية الأولى (المدى) وتلاها بعد سطرين قصيرين جدا بقافيتي (القافية، الهاوية) .

ويواصل الشاعر لعبته التقفوية الإيقاعية هذه المرة بانتظام على مدار القصيدة باتباع هندسة التوالي  
او التعانق أو التناوب، فيقول: "تنزع القوافي في بنية التوالي إلى الاطراد المعروف في القصيدة العربية الكلاسيكية  
وذلك من خلال رصف أبيات متتالية ذات قواف تنتهي بروي موحد؛ بينما تتأسس بنية التناوب على المرواحة بين  
رويين أو أكثر بحيث تتخلل الأبيات المنتهية بقافية وروي موحدين أبياتٌ أخرى ذات قافية وروي مغايرين.."<sup>2</sup>  
ما أبطأ الليل / قالت عندما انتظرت: / ما أبطأ الليل. / أشباح ممددة / على السرير وصمت صاحب ودِّم / يغلي  
ويبرد... لا حمى ولا ألم / لكنه الوقت، أو ما يضم العدم .

حيث تكون القافية المحورية متمركزة في بنية (ممددة) (مفعلة) (0///0//) التي كانت في محور المقطع بعد  
تكرار قافية (الليل، الليل) لتتسارع من جديد قوافي (دِّم، ألم، عدم)، وكان مطلع المقطع محلي بقافية الفعل الماضي  
(انتظرت).

حيث تتشابه هندسة هذا المقطع مع هندسة المقطع الموالي حيث تكون بنية (معلقة) (مفعلة) (0///0//)  
هي مركز المقطع، وتتسارع بعدها القوافي السطرية (قمر، تنتظر، تنكسر) وفي المقابل جعل مطلع المقطع محلي  
بقافية الفعل الماضي (احتضرت):

ما أبطأ الليل / قال: الساعة احتضرت / ما أبطأ الليل. / أشجار معلقة / على المصاييح . درب مقفر، قمر / معلق

1 - محمود درويش، ديوان لا اريد لهذي القصيدة ان تنتهي، ص 132 - 133 - 134.

2 - فاطمة محمد محمود عبد الوهاب، في البنية الإيقاعية للقصيدة العربية، سابق، ص 134.

جرسا والروح تنتظر / كأسا من الماء ترويبها ... وتتكسر<sup>1</sup>.

فيحصل تناغم لدى المتلقي مصدره هذا الانسجام الفعلي في الختمة المتنوعة الاشكال، فتنسجم (انتظرت) مع (احتظرت)، وتنسجم (الليل) مع (الليل)، وتنسجم (مصاحبة) مع (ممددة) ومع (معلقة)، وتنسجم (يد، غد، تبتعد) مع (دم، ألم، عدم)، ومع (قمر، تنتظر، تنكسر).

هي التي يعتمد فيها الشاعر النظام (اب اب) فيتخذ السطر الاول مع الثالث، والثاني مع الرابع بطريقة تبادلية متقاطعة<sup>2</sup>، ونجد هذا التناوب في قصيدة (لاعب النرد) ومثالها:

حين تبدو السماء رمادية / وأرى وردة نتأت فجأة / من شقوق جدار / لا أقول السماء رمادية / بل اطليل التفرس في وردة / وأقول لها يا له من نهار<sup>3</sup>.

فتتناوب قافيتا (رمادية) و(جدار) مع (رمادية) و(نهار) بنظام (أ ب أ ب)، صانعة تلويها ايقاعيا، خاصة انه جاء اضافة نوعية للتقفية السابقة واللاحقة في القصيدة الطويلة .

يعتمد الشاعر الى توزيع الجمل بطريقة خاصة، ليضع امام القارئ مجموعة من التماثلات الموسيقية المتتابعة التي تبث في القصيدة مرحا، لأن القارئ يدعن الى هذه التناوبات متناغما مع الإيقاع ومع الدلالة ومنه يلمس الشعرية، وقد منحت اللامتان الموسيقيتان (هار، ية) السياق انطلاقا، وانفتاحا لان المقطع المفتوح يميز القافية المطلقة، فتجيء " أوضح في السمع وأشد أسرا للأذن"<sup>4</sup>، مما يجعل المتلقي يتفاعل معها ويتراقص تراقص حركاتها متبعا الحركة الانفعالية للمضمون، وقد اضاف التكرار فيها عنصرا اخر للإيقاع وهو تكرار تعامدي يوازي القافية المتعامدة.

وجاءت القافية ساكنة، والتسكين يختصر زمن الوقفة عليها، مما يسمح بالتدفق والانتقال السريع الى

البيت التالي<sup>5</sup>، مع أن هناك من يرى ان التسكين قد يكون سببا من أسباب خفوت الموسيقى<sup>6</sup>، والحقيقة ان التسكين أوجد في الأسطر السابقة ايقاعا هادئا، لان القافية المتحركة بإطلاق او اخرها تكون اقرب للجلبة ففيها اطلاق الصوت وانفتاحه .

واختصار زمن الوقف على الساكن يساهم في توالي الإيقاع وتتابع النغمات، ففي هذا التتابع تعويض عما تحدثه القوافي المطلقة من ايقاعات مفتوحة، فالانفتاح هنا يمتد راسيا، بدل الانفتاح الافقي في نهاية السطور او الابيات، وربما ارتبط التسكين والتحريك بمآرب اخرى عند الشاعر يتصل بالحالة النفسية والشعرية، وبالبناء الدلالي ليس للضعف في قدرته على التحريك الاعرابي.

1 - محمود درويش، ديوان لا اريد لهذي القصيدة ان تنتهي، ص 90.

2 -عبد الرحمن تبر ماسين، العروض وايقاع الشعر العربي، سابق، ص 87.

3 -محمود درويش، ديوان لا اريد لهذي القصيدة ان تنتهي، ص 51.

4 -ابراهيم انيس، موسيقى الشعر، سابق، ص 281.

5 -محمد جمال صقر، علاقة عروض الشعر ببنائه النحوي، سابق، ص 168.

6-علي يونس، النقد الادبي وقضايا الشكل الموسيقي في الشعر الجديد، سابق، ص 177.

وفي قصيدة (لاعب النرد) يعتمد هذا النمط التقفوي:

والشجرات الثلاث الوحيدات كالالراهبات/ولدت بلا زفة وبلا قابلة/وسميت باسمي مصادفة/وانتميت الى عائلة/مصادفة/وورثت ملامحها والصفات<sup>1</sup>.

فيتناوب فيها الجمع المؤنث (فاعلات) مع بنية اسم الفاعل المؤنث المفرد (فاعلة) مع المصدر (مصادفة)

المكرر (الراهبات، قابلة، مصادفة، عائلة، مصادفة، الصفات)، فحصرت بنية (فاعلات) (الراهبات،

الصفات) بنيات (مفاعلة) (فاعلة) (قابلة، عائلة، مصادفة)، كما تناوبت قافية مصادفة مع قافية (قابلة وعائلة)

بنظام (أ ب أ ب)، فكانت القوافي المتناوبة بين دفتين محوريتين، وما بينهما حركة إيقاعية متناوبة

يقول الشاعر: كانت مصادفةً أن أكون / ذَكَرًا ... / ومصادفةً أن أرى قمرًا شاحباً مثل ليمونة يتحرّشُ بالساهرات / ولم أجتهد / كي أجد / شامةً في أشدّ مواضع جسمي سريّة! / كان يمكن أن لا أكون<sup>2</sup>.

يبدأ هذا المقطع وينتهي بقافية وروي واحد، تتخلله قواف بأحرف مختلفة في شكل ثنائي أو فردي، في لعبة إيقاعية

أشبه بالقفز، هي انعكاس لذات الشاعر وحالته النفسية. فيجعل القافية (أن أكون) في السطر الاول والاخير

ويزج بالقوافي الأخرى في الوسط بشكل هندسي مرتب (ذكر، قمر)، (أجتهد، لم أجد)، فكان النظام (أ، ب ب ،

ج ج، أ)، وأدرج قافية (الساهرات)، ليدكرنا بجرس القافية المغروسة من قبل (الراهبات، الصفات).

إن الدقة الهندسية الكبيرة التي اتسم بها نظام القافية في هذه القصيدة تعد نموذجاً متميزاً للتقنية الحرة

المتقاطعة، إذ اعتمدت هنا نظاماً تقاطعياً هرمياً يبنى فيه كل مقطع (تقفوياً) على تقفية سابقة منفردة تتحول عنده

إلى قافية أساسية، وذلك لأن هذا الاهتمام الكبير في تحقيق نظام خاص لقوافي القصيدة يجعل من الشعرية

في أسمى مراتبها.

وبهذا فإن نمط التقفية الحرة المتقاطعة يقوم على تنوع القوافي بأشكال منتظمة مختلفة، مع تركيب بنية

دلالية تتقدم في القصيدة متنامية بموازاة هندسة القوافي وانتظامها مما يزيد حس الشعرية وارتفاع الطاقة الابداعية .

ويعطينا (درويش) في قصيدة (الى شاعر شاب) مثالا آخر على تلوين القافية، حيث أنه بعد أن بدأها

بقافية مقطعية تناسب الجملة الشعرية، غيّر بناءها الى طريقة التناوب (أ، ب، أ، ب):

الحقيقة بيضاء فاكتب عليها / بجر الغراب / والحقيقة سوداء، فاكتب عليها / بضوء السراب<sup>3</sup>.

ثم ينوع من جديد بادراجها في سطر وتغييبها في آخر (0، أ، 0، أ):

ان اردت مبارزة النسر/حلق معه / إن عشقت فتاة ، فكن أنت/لا هي / من يشتهي مصرعه. (0 أ 0 أ)

الحياة اقل حياة /ولكننا لا نفكر بالأمر،/حرصا على صحة العاطفة/إن أطلت التأمل في وردة /لن ترحزحك

1-محمود درويش، ديوان لا اريد لهذي القصيدة ان تنتهي، ص 36.

2-محمود درويش، ديوان لا اريد لهذي القصيدة ان تنتهي، ص 37.

3 -محمود درويش، ديوان لا اريد لهذي القصيدة ان تنتهي، ص 141.

3-محمود درويش، ديوان لا اريد لهذي القصيدة ان تنتهي، ص 142-143.

العاصفة<sup>1</sup>. (أ 0 أ 0 0)

انت مثلي ، ولكن هاويتي واضحة /ولك الطرق اللانهاية السر/نازلة صاعدة . (أ 0 0 0)  
قد تسمي نضوب الفتوة نضج المهارة /او حكمة / انما حكمة ، دون ريب،/ولكنها حكمة اللاغنائية

الباردة . (أ 0 0 0)

الف عصفورة في يد / لا تعادل عصفورة واحدة /ترتدي الشجرة. (أ 0 0)

القصيدة في الزمن الصعب / زهر جميل على مقبرة. (أ 0)

المثال عسير المنال، /فكن أنت أنت وغيرك /خلف حدود الصدى. (أ 0 0)

للهماسة وقت انتهاء بعيد المدى / فتحمس تحمس لقلبك واتبعه /قبل بلوغ الهدى . (أ 0)

لاتقل للحبيبة : أنت أنا / وأنا أنت ، /قل عكس ذلك: ضيفان نحن على غيمة شاردة /زائدة. / (أ 0 0 0)

شد ، شد بكل قواك عن القاعدة /لا تضع نجمتين على لفظة واحدة. /وضع الهامشي الى جانب الجوهري /

لتكتمل النشوة الصاعدة. (أ 0 أ 0)

لاتصدق صواب تعاليمنا / لا تصدق سوى أثر القافلة . /الخلاصة ، مثل الرصاصة في قلب شاعرها/حكمة

قاتلة. (أ 0 أ 0)

كن قويا ، كثور ، اذا ما غضبت/ضعيفا كنوار لوز اذا ما عشقت ، /ولا شيء لا شيء/حين تسامر نفسك في غرفة

مغلقة. (أ 0 أ 0)

الطريق طويل كليل امرئ القيس : /سهل ومرتفعات ، ونحر ومنخفضات /على قدر حلمك تمشي / وتبعك الزنبقة

/أو المشنقة. (أ 0 أ 0)

لا أخاف عليك من الواجبات/أخاف عليك من الراقصات على قبر أولادهن /أخاف عليك من الكاميرات

الخفيات/في سرر المطربات. (أ 0 أ 0)

لن تحيب ظني /اذا ما ابتعدت عن الآخرين ،وعني /فما ليس يشبهني أجمل /الوصي الوحيد عليك من الآن ،

مستقبل مهمل. (أ 0 أ 0)

لا تفكر ، وانت تذوب أسى /كدموع الشموع ، بمن سيرك / ويمشي على ضوء حدسك،/فكر بنفسك :هل هذه

كلها /القصيدة ناقصة...والفراشات تكملها. (أ 0 0 0)

لانصيحة في الحب . لكنها التجربة/لا نصيحة في الشعر . لكنها الموهبة<sup>2</sup>. (أ 0)

وإذا جمعناها مخططة تبدو هكذا: ((أ 0 0 0)، (أ 0 0 0)، (أ 0 0 0)، (أ 0 0 0)، (أ 0 0 0)، (أ 0 0 0)، (أ 0 0 0)، (أ 0 0 0)، (أ 0 0 0)، (أ 0 0 0))،

(أ 0 أ 0)

(أ 0 أ 0)، (أ 0 أ 0)، (أ 0 أ 0)، (أ 0 أ 0)، (أ 0 أ 0)، (أ 0 أ 0)، (أ 0 أ 0)، (أ 0 أ 0)، (أ 0 أ 0)، (أ 0 أ 0)

ويعني الالف (أ) حضورها ولا يعني تكرارها بنفس البنية ، بل هي منوعة من مجموعة الى أخرى.

فكما هو موضح جاءت القوافي متنوعة، لكنها لا تترك خيط الايقاع ينفرط فيحصل النشاز فتتضح القدرة على التصرف في جهاز التقفية بطريقة سلسة منوعة المآخذ فهي تقفية حرة متغيرة. يحافظ الشاعر فيها على قافية اساسية محورية يتم تغييرها بين الحين والآخر بقافية جانبية وقد يستخدم قوافي متنوعة وفي الحالتين لا يوجد نظام محدد لاستخدامها<sup>1</sup>. وقد جاءت اغلب قوافي (درويش) على هذه الشاكلة .

ففي هذا المقطع مثلا القافية المحورية الاولى هي القاف والتاء المربوطة المسبوقة بالحرف الساكن (مغلقة، زنبقة، مشنقة)، اما القافية الجانبية فهي هيئة الفعل الماضي المنتهي بتاء مفتوحة (غضبت، عشقت)، ورغم ان وجودها مكثف في بضعة أسطر الا انها لم تبق كذلك الى النهاية، وهذه القافية هي القافية الاساسية للمقطعين معا رغم ان الشاعر خرج عنها على طول السطور بعد السطر الاول والثاني الا انه عاد اليها في النهاية .

وتعد هذه التقفية الأكثر حرية بين أنواع القافية المركبة (المنوعة) لأنها لا تقوم على أية قاعدة محددة في توزيع القوافي، فلكل قصيدة نظامها التقفوي الخاص، إذ "يقوم فيها الشاعر باستخدام الكثير من القوافي في القصيدة الواحدة دونما انتظام محدد في استخدامها. وقد تتشابك القوافي وتتداخل في القافية المتغيرة بحيث يستعمل الشاعر القافية ويتركها وقد يعود إليها بعد أن يستخدم قافية أخرى وهكذا دونما انتظام في استعمالها"<sup>2</sup>. وهذا التوزيع العفوي للقوافي "يضيف على القصيدة جواً موسيقياً داخلياً، وهذا الجو الموسيقي غالباً ما يكون خافتاً هادئاً، أي ليس مجهوراً وواضحاً كما يحدث في ورود القوافي بالطريقة التقليدية"<sup>3</sup>.

وبالقدر الذي يمنحه هذا الاستخدام التقفوي للشاعر من حرية في توزيع القوافي على مساحة القصيدة دون إلزامه بنظام محدد، فإنه في الوقت عينه يفرض عليه مهمة تحقيق التوافق والأنسجام والانتظام الموسيقي داخل كيان القصيدة، وهذه مهمة ليست سهلة مع غياب ضابط موسيقي خارجي كان يسمح للشاعر دائماً بالالتجاء إليه لتحقيق ذلك الانسجام المطلوب.

وعلى الرغم من أن هذه التقفية التي تتنوع تنوعاً كبيراً في القصيدة الواحدة، تنتقل بالقصيدة -على مستوى البناء- إلى مرحلة أكثر تعقيداً من النوعين السابقين، إلا أن الشعراء المحدثين الباحثين عن كل ما يجعل القصيدة تتقدم إلى مرحلة أكثر تطوراً، يمعنون في تكريس هذا النمط البنائي لا بل يتفننون في استخدامه، لذلك كان النوع الأكثر "دوراناً في الشعر الحر"<sup>4</sup>. وهذا ما يجعل القارئ يحس بالتمكن الخفي لهذه العملية لدى درويش، ومنه يتأد من سبب علو شعريته.

إن هذا التغيير الحر الذي تتميز به هذه التقفية يمنح الشاعر قدرة أكبر على استثمار الوظيفة الدلالية

1 - صلاح ابو اصبع، الحركة الشعرية في فلسطين المحتلة، سابق، ص 253.

2- صلاح ابو اصبع، الحركة الشعرية في فلسطين المحتلة، سابق، ص 253.

3- محسن أطيمش، دير الملاك، دراسة نقدية للظواهر الفنية في الشعر العراقي المعاصر، منشورات وزارة الثقافة والإعلام، 1982، بغداد،

ص 340.

4- صلاح ابو اصبع، الحركة الشعرية في فلسطين المحتلة، نفسه، ص 253.

للقافية بنحو أفضل مما تمنحه الأنواع الأخرى، لأنه غير مضطر لاستخدام تقفية معينة ما لم تؤد وظيفة دلالية زائداً وظيفتها الإيقاعية.

### ثالثاً: القافية بين الحضور والغياب:

قد بيني (درويش) مقاطع طويلة على غير قافية كل سطر متفردا باخره دون ان يشترك مع ما قبله او بما بعده، وهذا النمط قليل في شعره، وبروزه بوضوح كان في الديوان، لأنه يميل فيه الى الشرح والتفصيل والتطوير ويهمه التصوير والنقل أكثر من الاهتمام بالقافية من ذلك قصيدة (كلمات) الأخيرة في الديوان: /1- كلمات كلمات... تسقط الاوراق/2- أوراق البتولا شاحبات ، ووحيدات/3- على خاصة الشارع/ذاك الشارع/4- المهجور منذ انتهت الحرب . ونام القرويون/5- الودودون على أرضفة المدن الكبرى،/6- فرادى وجماعات/7- على الشارع يمشي شاعر/8- في قلبه ثقب سماوي/9- وفي عينيه مرج سابق ،/10- يمشي على أطلاله/11- يمشي خفيفا مثل اوراق الشجيرات،/12- ويصفر ويحمر كأوراق الشجيرات/13- ويهذي ، مثل من واتاه وحي:/14- انت أختي ، قبل أختي،/15- يا سنونوة في الرحلة/16- لم أذهب بعيدا/17- لي جناحان قصيران ، ووقتاً على الريح./18- يقول الشاعر: الرحلة في هذا الحريف/19- ابتدأت. والارض عطشى/20- ويصلي : أنت أمي قبل أمي/21- يا بلادي ، وأي قبل أي/22- ثم يواسي نفسه:/23- لا تسقط الاواق /أوراق الشجيرات/24- هباء/25- إنها الرحلة والعودة والمعنى/26- إذا استغنى عن الشاعر/27- في شعر خريفي خفيف الكلمات/28- ليس هذا الورق الذابل الا كلمات<sup>1</sup>.

لا يبدو للقافية اثر في هذه السطور فالشاعر لا يشغل نفسه بها، وما كان ذلك لضعف فني بل لأنه يقصد الى ارسال النفس على سجيتها والحديث عن (الكلمات) بهذه العفوية المطلقة، كذلك فالسياق لا يحفل بالقافية لأن القافية قد تجشم الشاعر امرا لا يريده، وربما كان البحث عن القافية عائقا لنقل الحقائق البينة التي لا يخفيها ستار في هذا السياق.

كما جاءت قصيدة (هذا المساء) بغير قافية /1- هذا المساء ، أريد لاشيء/2- الصنوبرة الوحيدة قرب نافذتي هي الان/3- الصنوبرة الوحيدة. والروايات الجديدة لا /4- تقول سوى البسيط: تحمر الابطال من عبء/5- البطولة وانتشال الجوهرى من الكلام الهامشي/6- وغرفتي الملامى بأوراق ممزقة وحبر جامد/7- هي غرفة العطشى الى الالهام في هذا المساء . /8- وشاشة التلفاز صارت لوحة سوداء مذ/9- مرضت ممثلي الاثيرة في المسلسل ،والجدار/10- هو الجدار . فأى موسيقى سترشدني الى/11- جهة العواطف ؟ والهواء مدخن هذا المساء/12- كان جاراً فوضويا ، أو صبيا ما شقيا أشعل/13- الكبريت في كوم القمامة . والهواء ملون/14- هذا المساء كان نجما كان يخرج من مدار/15- الجاذبية. من هنا هذا المساء؟ ومن/16- يفسرني اذا قلت : المساء هواية العبت/17- الأكيد ومهنة الابدعي ، او هو مثل مطرقة/18- تدق الشيء و اللاشيء كي يتساويا؟ عبثا/19- أرمم داخلي ، هذا المساء بخارجي... لا ذئب/20- يعوي في البراري كي يسامرني ،ولا قمرا ينام/21- على الصنوبرة الوحيدة قرب نافذتي. أرى/22- اللاشيء شفافا جليا . والمساء غواية/23- اللاشيء . واللاشيء أفضل من فساد الشيء/24- واللاشيء يعبث ... لا ينازعني على شيء. يحملق/25- بي ويلعب . لا يخيني ولا يحكي ويكذب/26-

1 - محمود درويش، ديوان لا اريد لهذا القصيدة ان تنتهي، ص 153-154.

انه يأتي ويذهب فارغا ومسالما، ولربما عبّأته/27-بخواطري فأعاني... ولربما حمل الكلام نيابة/28-عني، وصاغ لي القصيدة...ربما هذي القصيدة.<sup>1</sup>

فالجو السردي السائد على مضامين القصيدة جعل القافية تتخلى عن مكانها فيها.

ومعلوم ان غياب القافية يقلل من الإيقاع والطاقة الموسيقية، وهو امر ينسجم مع السياق الذي يقدم حدثاً أليماً متفرقا لا يراه الشاعر الا كلمات، فالنفس لا تعبأ بالموسيقى في مثل هذا الموقف بل ان هذا الموقف تغيب منه الموسيقى اصلا، لكن الشاعر ابقى شيئا من الإيقاع الداخلي حتى لا تموت شعرية المقطع بتوافق الفواصل الموجودة في جمع المؤنث السالم في: (كلمات (مكررة)، شاحبات، وحيدات، شجيرات (مكررة)، جماعات)، مما يملأ فراغ القافية.

ورغم هذه التفسيرات لغياب القافية الا ان خلو القصيدة او بعض اجزائها الطويلة من القوافي يقلل من حركتها الإيقاعية، مهما حاول الشاعر التعويض عنها كذلك فهذا الغياب يكسر توقع القارئ الذي اعتاد وجودها في الشعر، وهناك من عد مثل هذه القصيدة بيتا واحدا مهما طالت ينتهي بأخر كلمة فيها.<sup>2</sup>

ولا يحس تغيب القافية وإهمال دورها، وذلك لأن الشعر الحر بالذات "يحتاج إلى القافية احتياجاً خاصاً. وذلك لأنه يفقد بعض المزايا الموسيقية المتوفرة في شعر الشطرين الشائع. إنَّ الطول الثابت للشعر العربي الخليلي يساعد السامع على التقاط النبذة الموسيقية، ويعطي القصيدة إيقاعاً شديداً الوضوح بحيث يخفف ذلك من الحاجة إلى القافية الصلدة الرنانة التي تصوت في آخر كل شطر فلا يغفل عنها إنسان. وأما الشعر الحر فإنه ليس ثابت الطول وإنما تتغير أطوال أشطره تغيراً متصلاً، فمن ذي تفعيلة إلى ثان ذي ثلاث إلى ثالث ذي اثنتين وهكذا، وهذا التنوع في العدد، مهما قلنا فيه، يصير الإيقاع أقل وضوحاً ويجعل السامع أضعف قدرة على التقاط النغم فيه. ولذلك فإن مجيء القافية في آخر كل شطر سواء أكانت موحدة أم متنوعة يتكرر إلى درجة مناسبة يعطي هذا الشعر شعرية أعلى ويمكن الجمهور من تذوقه والاستجابة له"<sup>3</sup>.

وإذا ما استخدمت القافية استخداماً خلاقاً فإنها لا تصبح جزءاً لا يتجزأ من بنية القصيدة فحسب بل مظهراً من مظاهر حدائتها أيضاً، إذ على الرغم من أن الشعر الحديث يهدف إلى التحرر من قيد القافية ويحاول التخلص من هيمنتها قدر المستطاع، إلا أن تخلصه منها "ليس هو المحك الحاسم كذلك على جدته، وفي الأبنية الشعرية الجديدة نلتقي بالقافية أحياناً. حقاً إنها لا تتلاحق في رتبة وجمود، بل تلمع هنا وهناك في ارتباطات متزاوطة طبيعة، على أن التخلص من القافية الرتيبة إحدى الوسائل المسعفة كذلك على البناء الفني الجديد وليس

1 - محمود درويش، ديوان لا اريد لهذي القصيدة ان تنتهي، ص 108.

2- محمد حماسة عبد اللطيف، الجملة في الشعر العربي، مكتبة الخانجي، مصر، ط1، 1990، ص151.

3- نازك الملائكة، قضايا الشعر المعاصر، سابق، 164.

شرطها القاطع"<sup>1</sup>.

فالقافية بوضعها المجرد ليست شرطاً لتوفير فرص نجاح كبيرة للبناء الفني الجديد، كما أن إهمالها ليس مدعاة للحدثة. لأن هذا يتوقف على عناصر بنائية كثيرة أخرى، وما القافية في حالة غيابها أو ضرورة وجودها سوى عنصر واحد من هذه العناصر، وحين يهمل الشاعر القافية فإنه "قد يلجأ إلى وسائل موسيقية أخرى تعوض غياب التقفية"<sup>2</sup>، وإلا فإن غيابها دون تعويض-أي كان شكله- يفقد القصيدة قيمة شعرية بنائية تنقص من الكيان النصي المتناسك للقصيدة.

إن مبدأ تعويض القافية يضع القصيدة أمام امتحان جديد تكتنفه صعوبات حمة، تقف في مقدمتها الصدمة التي يتعرض لها المتلقي بذائقة "ممرنة" على التفاعل مع نصوص شعرية للقافية دور ارتكازي واضح في تشكيلها، مما يستدعي إحلال بديل مقنع لن يخضع لاحتكام الذائقة حسب بل العقل أيضاً، إذ أن وعي المتلقي هو الذي يقوم بفحص البديل للإقرار به، وتمرين الذائقة مرة أخرى على تقبله. بمعنى أن التخلي عن القافية كما يرى (اليوت) "لا يعني النزوع إلى السهولة في صناعة الشعر بل العكس هو الواقع، إذ أن ذلك التخلي يفرض على اللغة مطالب عسيرة المنال. عندما يزول صدى القافية من الأذان يصير النجاح أو الإخفاق في اختيار الألفاظ وبناء العبارات وسائر نظام القصيدة أبرز للعيان. زوال القافية يضع الشاعر مباشرة وجهاً لوجه أمام مقياس النثر"<sup>3</sup>، فمقياس شعرية نص شعري ما هو في ابتعاده أكثر عن منطقة النثر، والقصيدة التي تمثل القافية فيها الرهان الأكبر على استقلاليتها الشعرية عن النثر هي النقطة الأكثر بعداً عن منطقة النثر.

وفقدان عنصر الرهان هذا إنما يعني-إذا أردنا الحفاظ على هذه الاستقلالية الشعرية- إقامة عنصر رهان جديد بديل. معنى هذا أن إلغاء القافية لا يعني كما قد يتصور بعضهم "توفير السبيل الأسهل للشعر، بل على العكس إنه يعني إيجاد شروط أدنى وأصعب إيجاد اللغة الشعرية المطلوبة، لغة الإيقاع والموسيقية الداخلية للقصيدة وهذه اللغة الجديدة للشعر تقضي على التلهي بالاحتفال الموسيقي الخارجي لتتكب على البناء المحكم للقصيدة بعد أن تتعطل ازدواجية الشكل والمضمون ليتحد الاثنان في وحدة عضوية متكاملة"<sup>4</sup> لا ينظر إليها على أساس العناصر المكونة، إنما ينظر إليها بوصفها وحدة قائمة على التماسك والتفاعل وتلاحم شبكة النسيج الداخلي المتكون من تداخل المستوى الإيقاعي بالمستوى الدلالي، وهذا ما لا يستطيع الشاعر تحقيقه إذا غرق في احتفائه بالقافية وحدها إذ "سرعان ما يصبح عاجزاً عن متابعة معنى من المعاني إلى النهاية، فإذا شعره يقفز من معنى إلى معنى"<sup>5</sup> مضيعاً بذلك وحدة الدلالة المتماهية مع وحدة الإيقاع، لأن الإسراف في العناية بالقافية وإيلاءها أهمية

1- ينظر: علي بونس، النقد الأدبي وقضايا الشكل الموسيقي في الشعر الجديد، سابق، ص140، وينظر: محمود أمين العالم، مجلة الآداب،

يناير 1955.

2- ينظر: نفسه.

3- منح خوري، الشعر بين نقاد ثلاثة ت. س. اليوت، ارشيبالد ماكليش، اي. اي. رتشاردز، دار الثقافة، بيروت، ط1، 1966، ص 22.

4- أمين ألبرت الريحاني، مدار الكلمة-دراسات نقدية- دار الكتاب اللبناني، بيروت، دار الكتاب المصري، القاهرة، ط1، 1980، ص 183.

5- ماري جويو، مسائل فلسفة الفن المعاصر، تر: سامي الدروبي، دار اليقظة العربية للتأليف والترجمة والنشر، دمشق، ط2، 1965، ص205.

قصوى تطغى فيها على عناصر البناء الفني الأخرى في القصيدة، قد يحقق كثافة موسيقية أعلى، لكن ليس لها "من جمال الواقع في الأذن ما للموسيقى الداخلية العميقة الثاوية في الإيقاع"<sup>1</sup>.  
 وحين يمكننا إدراك الثراء الموسيقي الذي يمكن أن تقدمه (الموسيقى الداخلية) المتمركزة في (الإيقاع)، فإننا سنستطيع الفصل بين القافية المفتعلة التي لا تتم عن وعي شعري متقدم ويمكن أن نعدّها زائدة ومنعكسة سلبياً على القيم الشعرية للقصيدة، وبين القافية النابعة من صميم نظم البناء في القصيدة، ولا يمكننا فصلها عن القصيدة أو استبدالها لأنها من دونها تصبح شيئاً آخر.  
 ومن هنا يتعزز إيماننا بـ "أن التحرر من القافية قد يعني أيضاً تحريراً للقافية"<sup>2</sup> بمعنى إنقاذها من السقوط في منطقة الفراغ الشعري، ومن كونها عبئاً على حيوات القصيدة وشعريتها.  
 الأصل في الاستخدام التقفوي إذن هو الضرورة أو عدمها، حسب طبيعة التجربة من جهة، وأدوات الشاعر وقدراته الإبداعية من جهة أخرى. المهم أن القافية لم تعد كما كانت "عنصر حسم رئيساً في موسيقى القصيدة، فقد لا ينجح نمط معين من القصائد إلا باستخدام القافية، وقد لا ينجح نمط آخر إلا بعدم استخدامها"<sup>3</sup>.

يقول (كمال أبو ديب) عن حس (درويش) الإيقاعي: "لم يعرف الشعر العربي إيقاعاً مغاوماً كمثل إيقاعه منذ عصوره الغنائية العذبة الأولى في شعر الوليد بن يزيد وأبي نواس خصوصاً. طفل يلعب بالآلات موسيقية برزانة وحبور، يشابك بين نغماتها، ويداخل، ويقاطع، و يناسج، ويستخرج، فتنشأ شبكات من النغم تستسلم لها الذاكرة والأذن والأعصاب، وتزيغ المعنى عن محاوره والرؤيا عن مسارها، لكن بلذة لا تكاد تضاهيها لذة، فلا يأبه القلب لما يزيغ أو يتوه. وقد لعب بالقصيدة في بنيتها الكلية كما لعب بالنغم، ولعب بالحياة أيضاً بالوله نفسه، والطفولة ذاتها، والعشق عينه. وكان يهدم الحب والمشاعر والأرض والوطن، وريتنا وفلسطين والإنسانية كلها، في بؤرة سلسبيل فيسبك منها جميعاً نسيجاً مائياً رائعاً تتفجّر فيه هنا وهناك أصوات صراخ وقنابل وصور ممزقة وغضب قاهر وسكاكين، قبل أن يعود إلى صفائه الحليبي الشفاف.. وزرّ فلّ اختلسه من البروة، ومغذنة خطفها من القدس. وعلى صدر حبيبة يرسم كنسية القيامة ويتعبد في محراب شولميت"<sup>4</sup>.  
 وقد تفنن درويش في اخراج شعرية قوافيه فنجد ان القصيدة عنده تنبت من المطلع، وتتسلق في هندسة إيقاعية موفقة، ولا بأس ان رمت بفرع هنا او هناك فهي لن تشوه اسرارها الإيقاعية، فيكسر حيث يشاء بعض أغصانها، ويضيف ما يشاء ليترك الرؤية الإيقاعية الشعرية سليمة.

1- نفسه، ص202.

2- ف. أ. مائيسن، ت. س اليوت الشاعر والناقد، تر: د. إحسان عباس، مؤسسة فرانكلين للطباعة والنشر، 1965، بيروت- نيويورك، ص 183.

3- محمد صابر عبيد، مجلة الآداب، العدد 4-6، 1990، سابق.

4- http://www.fonxe.net/vb/showthread.php?t=14650، كلمات في وداع درويش. أكاديمية الفينيق للأدب العربي.

والدارس لشعر (درويش) يجده يهتم بالقافية، فمهما تفلت منها سرعان ما يعود إليها، مما أكسب شعره قوة تماسك وجمال إيقاع، وجاءت القافية في شعره أكثر انطلاقا وحرية، إذ أنه غالبا لم يلتزم روبا واحدا في كل القصيدة، بل كان ينوع فيبني السطرين والثلاثة على قافية، ثم يتحرر في أسطر أخرى، لكنه يعود ليلتزم بقافية جديدة في الأسطر اللاحقة، وهكذا إلى نهاية القصيدة فهو لا يلزم نفسه بقاعدة ثابتة لنمط القافية في جميع قصائده، إنما تظهر عنده بين الفينة والأخرى وقد تجيء وفق نظام معين في مواضع وقد تغيب أحيانا. لهذا قال (الياس خوري): "لكنني خلال الأشهر الثلاثة التي قضيتها في رفقة هذا الشعر في تفاصيله، تسنى لي أن أتعرف إلى (درويش) أكثر، وفهمت لماذا أصاب موته منا هذا المقتل الحزين. فالرجل ليس شاعرا فقط، إنه يتنفس الكلمات، جاعلا من الإيقاع جزءا من دورته الدموية. قلبه ينبض بالصور، فكأنه يرسم بالإيقاع، ويجيا في ثنايا الدوائر التي اكتشفها الخليل"<sup>1</sup>.

### ثانيا: شعرية الإيقاع غير العروضي:

**تمهيد:** البنية الإيقاعية هي شبكة من التشكلات اللغوية الدالة، والعلاقات اللفظية المتبلورة في مقاطع نغمية متسقة<sup>2</sup>، توحد أجزاء النص، وتصريح و طباق وغيرها من الوحدات الإيقاعية التي تساعد على إبراز جماليات النص ومعانيه .

وقد انفتح الباب واسعا أمام التجارب لإثراء الإيقاع، وتطويره، فلم تعد موسيقى الشعر أو التشكيل الصوتي للقصيدة يعتمد على الوزن والقافية، بل اتسع المجال لتدخل أنماط جديدة من التعبير إيقاعيا داخل القصيدة، ولم يكن اللجوء إلى التفعيلة كأساس للإيقاع الشعري، إلا مقدمة تنوعت بعدها طرق ووسائل إثراء الإيقاع الشعري، وفجرت الطاقات الكامنة فيه للتعبير عن كل جديد في مجال الشعر، وبناء القصيدة. وقد برزت أهمية الإيقاع الداخلي فيما تجده حالات إيحائية تعبر عنها اللفاظ التي تستخدم لسبر عوالم الشعر واغواره النفسية محدثة تأثيرا في ذائقة المتلقي<sup>3</sup>، فالإيقاع الداخلي ينقل إلى المتلقي ذي الحساسية المرهفة الشعور بوجود حركة داخلية حيوية متنامية، تضفي خصائص معينة على العناصر الشعرية<sup>4</sup>، من هنا فمهمة الإيقاع كما يرى (هيجل) ليست إعادة تكرار الصوت، أو تصوير العالم الموضوعي، ولكنها تكمن في تصوير حركات

1- إلياس خوري، لماذا حلم درويش بمعين بسيسو ليلة قبل وفاته؟، نشر في الاتحاد الاشتراكي يوم 30 - 10 - 2009.

2- عبد الحاق محمد العف، تشكيل البنية الإيقاعية في الشعر الفلسطيني المقاوم، مجلة الجامعة الإسلامية، م 9، ع 2، 2001، ص 215.

3- مؤمنات الشامي، الإيقاع في شعر نزار القباني، رسالة ماجستير، جامعة دمشق، سورية، 2002، ص 134.

4- كمال أبو ديب، في البنية الإيقاعية، سابق، ص 230.

النفس العميقة، وتبرز روحها الواعية<sup>1</sup>، فهي تعكس الذاتي، وتظهر الباطني، ولا تعبأ كثيراً بالخارجي، ومن ثم فالإيقاع "أداة تبليغ مثلى للتعبير عن الحالات النفسية والمواقف العاطفية"<sup>2</sup>.

ولما كانت المشاعر الداخلية ليست بالضرورة منظمة، فإن الإيقاع يساعد على تنسيقها وتنظيمها<sup>3</sup>، لذا فالإيقاع يوجد لدى المتلقي نوعاً من التوقع والضبط، فينظم حركة النفس والجسد، لكن إذا خرج الشاعر عما استنته من مدرج إيقاعي خرجاً مشوشاً أوقع في نفس القارئ أو السامع تشويشاً واضطراباً، مما يؤدي إلى الأزرار عن النص<sup>4</sup>.

وبهذا فالإيقاع غير العروضي مكوّن أساسي وجوهري لأي نص أدبي يساعدنا في الوصول إلى عمق النص فنصغي إلى حركاته الخفيفة خاصة وأن "النص الشعري الحديث أخذ يستعيب عن تلك الصور العروضية الخارجية بتكثيف عناصر الإيقاع الأكثر سرية وحميمية..."<sup>5</sup>؛ ولا يتأتى ذلك إلا بقدرته القارئ / الناقد على تحسُّس رهافته من خلال مستويات عديدة، لجسِّ نبضه، و الوقوف على فواصله و مضمراته، ومنه الحصول على شعرته . وللشعر سر داخلي يتميز به، وهو بناء من خصوصيات المبدع، لا تحكمه قاعدة خارجية، إذ تحكمه القدرة الفنية والموهبة، والنواحي الإبداعية، وسعة الرؤى، ورشاقة الحس الشعري، وهذه الأمور تنتج إيقاعاً نصياً مبعثه "تناسب الحروف، واتساق العبارات وسلاستها، والتوازن بين التراكيب والاسجاع، والاضداد، والتماثل في الإيقاعات اللفظية..."<sup>6</sup>، وهذا اللون من الموسيقى هو ما يمنح العمل الشعري تميزاً، لأن هذه الموسيقى بنية إيقاعية، والإيقاع غير الوزن<sup>7</sup>، فهو شيء لا ينشأ عن تجميع تفعيلات على نحو معين، بل يتجاوز ذلك إلى طبيعة المادة الصوتية الموظفة في النصوص الشعرية توظيفاً متنوعاً من نص إلى آخر، فمن تكرار للحروف والمفردات إلى توظيف الجناس والطباق، إلى توازن الجمل وتوازنها<sup>8</sup>... لذلك "لم تعد موسيقا الشعر مجرد اصوات رنانة تروع الأذن، بل أصبحت توقيعات نفسية تنفذ إلى صميم المتلقي لتهتز أعماقه في هدوء ورفق"<sup>9</sup>.

1- رمضان بسطاويبي محمد غانم، جماليات الفنون وفلسفة تاريخ الفن عند هيجل، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، ط1، 1987، ص156.

2 -عوض بديوي، الإيقاع الداخلي في القصيدة العربية الحديثة رؤية معاصرة، رسالة ماجستير، جامعة اليرموك، الأردن، 1995، ص

19.

3 - فطيم دناور، مفهوم المعاناة في النقد الأدبي، رسالة ماجستير، جامعة حلب، سورية، 2001، ص 60.

4 - عادل الفريجات، العلاقة بين الموسيقى والمعنى في الشعر، مجلة شؤون أدبية، ع7-8، 1988، ص 83 .

5 - فاطمة محمد محمود عبد الوهاب، في البنية الإيقاعية للقصيدة العربية، سابق، ص151.

6 - إبراهيم خليل، مدخل لدراسة الشعر العربي الحديث، دار المسيرة للنشر والتوزيع، 2003، ص 325.

7 - عز الدين اسماعيل، الأسس الجمالية في النقد العربي، عرض وتفسير ومقارنة، دار الفكر العربي، ط3، 1974، ص 364.

8 - محمد الهادي الطرابلسي، في مفهوم الإيقاع، مجلة حوليات الجامعة التونسية، ع 32، 1991، ص15.

9 - عز الدين اسماعيل، التفسير النفسي للأدب، سابق، ص 40.

فالموسيقى الداخلية تطلق على " الانسجام الصوتي الداخلي الذي ينبع من هذا التوافق الموسيقي بين الكلمات و دلالاتها حيناً، اوبين الكلمات بعضها وبعض حيناً اخر "<sup>1</sup>، كما تتمثل " في تناغم الحروف واثلافيها"<sup>2</sup>، او توظيف الاصوات التي تتكرر في ثنايا الابيات-بالإضافة الى ما يتكرر في القافية - فيجعل القصيدة اشبه بفواصل موسيقية متعددة الانغام مختلفة الألوان "<sup>3</sup>.

"فان موسيقى الفاظه حين يطرق المعنى العنيف غيرها في المعاني الهادئة الرقيقة"<sup>4</sup>، كما ان تقسيم المعنى الى عنيف وهادئ يستتبع تقسيم " الحروف الى قسمين: احدهما ينسجم مع المعنى العنيف والاخر يناسب المعنى الرقيق الهادئ ، ومرجع هذا التقسيم في الحروف صفاتها ووقعها في الاذان"<sup>5</sup>.

فعمقت موسيقى الالفاظ والحروف طبيعة ما يعتمل في وجدان الشاعر من احساس متباينة، ودلت من ناحية اخرى على صدق تجربته الشعرية التي قامت على العفوية.

وجدير بالذكر ان الايقاع لا ينفصل عن المعنى، لأنه يستمد فاعليته من علاقات اللغة التي لا ينفصل فيها معنى عن مبنى<sup>6</sup>، ويساعد في تشييد عالم المعنى في افرغ الشحنات العاطفية المتوترة في الاعماق ...<sup>7</sup> ، وقد اهتم (درويش) لا شعورياً بالايقاع الداخلي في شعره، عن طريق وسائل مختلفة، إذ يتشكل في القصيدة من وحدات إيقاعية تزين النص، ويكُون الايقاع الداخلي من: تكرار صوتي، ولفظي، ومن موازنة وتجاور صوت والتجنيس التي أفردتها في البحث بمبحث خاص ،اضافة الى علامات الوقف والبياض بوصفه رمزا للصمت الذي يعد نقيضا للصوت المتمثل في الخطوط السوداء ان يسهم في تشكيل الايقاع النصي، لان العلاقة المنتظمة بين الحركة والسكون او بين الصوت والصمت احد المكونات البارزة للإيقاع .

وقد أفاد (درويش) من ايقاع البياض في تشكيل ايقاع الديوان عبر التوزيع اللافت للنظر للخطوط السوداء في صفحات الديوان، وترك مساحات بيضاء تطول وتقصر، اضافة الى وضع القوسين عند حجز الكلام، فلم تأت هذه التقنية على نمط واحد، وانما جاءت على اشكال مختلفة، فهناك صفحات تتركز الكتابة فيها في الجزء الايمن من الصفحة وهي الاكثر انتشاراً، وبين المقاطع تختلف مساحة الفاصل أيضاً، وقد تتابع الاسطر بلا فواصل كما في قصيدة (عينان) وقصيدة (هذا المساء)، وقصيدة (طللية البروة) مما يوحي بسرعة الايقاع وكثافته،

1- ابراهيم عبد الرحمن محمد، الشعر الجاهلي قضاياه الفنية والموضوعية، مكتبة لبنان ناشرون، الشركة المصرية العالمية، ط1، 200،

ص263.

2- رجاء عيد، الشعر والنغم، دار الثقافة للطباعة، القاهرة، 1975، ص21.

3- ابراهيم انيس، موسيقى الشعر، سابق، ص 45.

4- نفسه، ص 43.

5- نفسه، ص43.

6 - جابر عصفور، مفهوم الشعر، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ط 5، 1995، ص265.

7- محمد بن احمد واخرون، البنية الايقاعية في شعر عز الدين المناصرة، اتحاد الكتاب الفلسطينيين، ط1، 1998، ص18. وينظر: بسام

قطوس، مقاربات نصية في الادب الفلسطيني الحديث، مؤسسة حمادة للدراسات، 2000، ص84.

وقد يأتي سطر بعد بياض (فاصل) بعد السطر الذي سبقه، فلا يترتب معه من البداية ، كما وضع درويش الفاصل (/) في بعض المواقع في نهاية سطر ما، أو جملة شعرية، أو مقطع قصير أو طويل، وقد يضعها في نهاية سطرين متواليين كما في قصيدة (تلال مقدسة) مع انها لا تمنع التدوير في هذه الحالة، بل كانت وقفات دلالية صارمة ككبح للإيقاع، وقد يوردها في وسط القصيدة على العشوائية في سطر دون غيره من الاسطر كما في قصيدة (ما أسرع الليل)، ومن البياضات وضع نقاط متوالية في اسطر بعينها وهو كثير جدا لدى درويش ، وقد يكون قاصدا به مساحة للقارئ يتنفس فيها ويفكر مع الشاعر فيما قال، فتشكل فضاء من الصمت والتأمل الذي يحتاج الى ايقاع بالغ الهدوء، وبهذا نكشف سرا خفيا يتماشى مع الايقاع الجلي ويكشف التنوع في العلاقة بين الصوت والصمت على المستوى الكتابي، و يؤكد تنوع الايقاع الصوتي في القصيدة على مستوى القراءة واللقاء.

وضمن هذا السياق يمكن الاشارة الى علامات التقييم بوصفها علامات دلالية كتابية يمكن ان تلعب دورا بارزا على مستوى الايقاع في الجانب القرائي، فتسهم في تشكيل البنية الايقاعية للنص خصوصا اذا علمنا ان معظم العلامات يقتضي الوقف الذي من شأنه ان يتحكم في نبرات الصوت ارتفاعا وانخفاضا، قوة او ضعفا . وقد اكثر الشاعر من علامات الحذف، والنقطة، والفاصلة، وعلامة الاستفهام، والتعجب، اضافة الى الفاصل (/) والاقواس، لكن الملاحظ ان الشاعر استطاع تسخير العلامات لخدمة الايقاع النصي ، فعندما يتطلب المقام ايقاعا سريعا قويا كانت علامات الاستفهام تتوالى بكثرة كما في قصيدة (على محطة قطار سقط عن الخريطة) في الاسطر (39، 42، 43) وكذلك علامات الحذف كما في قصيدة (الان) في السطر (41) (نحن احياء وياقون... وللحلم بقية)، وعلامة التعجب التي يوردها درويش بطريقة مضبوطة مثلها في قصيدة (لا أريد لهذي القصيدة أن تنتهي) في السطر (09)، أما الاقواس فتوظيفها كان انتقائيا أيضا مثاله في قصيدة (نسيت لأنساك) في الاسطر (5، 10، 15، 20، 25) فكان في كل خمسة أسطر يأتي بسطر مفصول بين قوسين ليميزه عن غيره ويريح القارئ من ايقاع المقطع الذي قبله، مما يؤكد ان علامات التقييم بمقدورها ان تلعب دورا بارزا في تشكيل البنية الايقاعية للنص، خصوصا اذا علمنا ان معظم العلامات يقتضي الوقف الذي من شأنه ان يتحكم في نبرات الصوت ارتفاعا وانخفاضا، قوة او ضعفا.

اما الطباق فهو ذكر الضد مع ضده، فأحيانا يرد إيجابا، وأخرى سلبا، مما ينوع المسار الايقاعي ويحافظ على انسجامه وانفتاحه<sup>1</sup> ، وستتم الاشارة اليه مع جملة التكرارات على مستوى الديوان. إذ أن الشاعر في عزف منفرد يمكنه بكل آلية من ترويض " الضد وضد ، والفعل وضد الفعل " بطريقة أخرى، و كان (محمود درويش) لاعبا مهاريا فعلا، فقد شغل كل أوقاه بما فيها المقابلة كمعامل إيقاعي له جاذبيته وتنسيقه، فوردت عدّة

1 - سمر الديوب، الثنائيات الضدية، دراسة في الشعر العربي القديم، منشورات الهيئة السورية للكتاب، وزارة الثقافة، دمشق، 2009، ص.17.

مقابلات مثل: "شهيد الهوى في الرواية/الحي في حادث السير، لا النسر يمشي/لا البشري يطير، فصدقهم باعة الخنزف الجائعون/وكذبهم سادة الذهب المتخمون..." وأمثلتها كثيرة نذكرها مع التكرارات. والتوازي وهو "بنية لغوية ثنائية تقوم على التماثل"<sup>1</sup>، أو "عبارة عن تأليف ثنائي يقوم على التماثل الذي لا يعني التطابق"<sup>2</sup>، فهو سمة من سمات الانتظام الداخلي البالغ الوضوح<sup>3</sup>، وهو حصيلة النظام الناتج عن الانسجام والتناسق بين البناء النحوي-الصرفي، والبناء العروضي<sup>4</sup>، وقد عرفه (رومان جاكسون) بأنه اخذ سلسلتين متواليتين أو أكثر للنظام الصرفي أو النحوي نفسه، المصاحب بتكرارات أو باختلافات ايقاعية وصوتية ومعجمية ودلالية<sup>5</sup>، فهو قائم بين أكثر من تركيب، وكون الجمل متوازنة تركيباً أو صيغة، فإنها تحدث ايقاعاً من نوع معين في السياق الشعري، ينتج عن تساوي الاجزاء وتمائلها، فالتوازي ملتحم ببنية النص من جهة، مولد لجمالياته الصوتية من جهة أخرى، لذا فانه "يحتل موقعا مهما في تشكيل النص الشعري، ويقع الجزء الاساس من مسؤولية تحقيق المستوى ايقاعي عليه، حين يستغل الشاعر ما تهيئه اللغة وانظمتها من فرصة لتحقيق البعد ايقاعي في الشعر"<sup>6</sup>.

ويؤدي هذا النمط ايقاعي وظيفه مهمة في تطوير القصيدة، كاشفا عن امكانيات متجددة وغير متوقعة في الترنيحات التجاوبية للموسيقى، مما يشكل ظاهرة ايقاعية<sup>7</sup>. وهذه الظاهرة تعوض القصيدة الحديثة شيئا مما فقدته من نظام التوازي التقليدي القائم على الشطرين، والقافية الموحدة، وتساوي الاجزاء وتناظرها من اول القصيدة الى اخرها.

وقد برز التوازي في شعر (درويش) فقد انتظمت البنى النحوية والصرفية والدلالية في مواضع كثيرة انتظاما متساوي الاجزاء، وتركبت الجمل على نحو يطرب الاسماع، اذ تفاعلت الوظيفة النحوية في هذه السياقات محدثة ايقاعات داخلية ناتجة عن تناظر جملتين أو أكثر، وما يحدث هذا التوازي ليس التركيب فقط، انما تماثل الجمل في ايقاعها الداخلي وبنائها الصرفية، فالفعل يقابل الفعل، والفاعل يقابل الفاعل وهكذا، يضاف الى ذلك التوازي الصوتي لهذه المقابلات، وسأورد أمثله مع التكرارات.

### - شعرية التكرار والتوازي والجناس والطباق والمقابلات في الديوان الاخير:

أدى التكرار دورا بارزا في عملية الربط ايقاعي بين عناصر القصيدة فالمنظومات اللغوية المكررة التي تقوم بدور اللوازم ايقاعية في كثير من الاحيان، تتموضع في مواضع مختلفة من المقاطع الشعرية، وتتوزع بطريقة تشبه فن

1- رومان جاكسون، قضايا الشعرية، سابق، 103.

2- نفسه، 103.

3- بسام قطوس، مقاربات نصية في الادب الفلسطيني الحديث، سابق، ص 84.

4- محمد كنوني، اللغة الشعرية، سابق، ص 117.

5- رومان جاكسون، قضايا الشعرية، نفسه، ص 108.

6- سامح الرواشدة، لتوازي في شعر يوسف الصائغ، واثره في الايقاع والدلالة، مجلة بحاث اليرموك، م 16، ع 1998، 2، ص 11.

7- بسام قطوس، البنى ايقاعية في مجموعة محمود درويش- حصار لمدايح البحر- مجلة بحاث اليرموك، م 9، ع 1، 1991، ص 63.

الارابيسك (التعشيق) الامر الذي اضفى على القصيدة تماسكا وصلابة تجليلا في قوامها الدائري ، وفي التلاحم بين تفاصيلها الدقيقة.

و التكرار هو " لحظة الكشف و التنبؤ، احدى المرايا العاكسة لكثافة الشعور المتراكم زمنيا في نفس

الشاعر يتجمع في بؤرة واحدة حتى اذا استقر بدا اعتقا وانتشارا وتشظيا تارة هنا واخرى هناك "1.

والمتمأمل للديوان الاخير (لمحمود درويش) (لا أريد لهذي القصيدة ان تنتهي) يجده زاخرا بالايقاعية الناتجة

عن التكرار بكل أنماطه وعن التوازيات والجناسات والطباقات إضافة الى علامات الوقف المناسبة والتي أدت دور الرقيب في القراءة والاداء، وهذا بيانه في القصائد :

ففي قصيدة (ههنا ، الان ، وهنا والان) نجده يكرر اسم الاشارة الى المكان(ههنا) في السطر(1)والسطر

(27) والسطر (42)، فجعلها افتتاحا يؤسس به في البداية، ثم ينسيها على مدار أسطر كثيرة ليعود الى احضارها

للمتلقي من جديد، ثم يتركها على مدار أسطر كثيرة مرة أخرى ثم يفاجئ القارئ بها، وبهذا يصبح القارئ بعد

القراءة النهائية له تصور لهذا البناء الايقاعي الذي سببته تكرارية الاشارة (ههنا)، في شكل من الترتيب المتباعد

وكأنه يجعل منها بداية لمقاطع جديدة كل مرة بمحتوى آخر يواصل الشاعر فيه بث مكونات شعره، كما أن

حضورها في العنوان أعطاها هذه السلطة على غيرها، فكانت مفتاحا لما يليها، فالشاعر يجعل من (ههنا) تحديدا

مكانيا على خريطته (غير الواضحة المعالم) يطل منه على أحداث وعلى انفعالات وعلى تطلعات وايضا على ما

فات من لحظات، فهي حاضر مشهود لا بد من الوقوف عليه، وهو يسبقها ب(هاء التنبية) لغرض الانتباه الى ما

هو حاصل في المكان الذي اشار اليه، فجعل من (ههنا) تشويقا الى ما سيكون بعده من مغامرات شاعر

وتطلعاته :

ههنا ،بين شظايا الشيء/ واللاشيء نحيا / في ضواحي الابدية / نلعب الشطرنج أحيانا ،ولا نأبه بالأقدار خلف الباب .

ههنا، في صحبة المعنى / تتردنا على الشكل وغيرنا ختام المسرحية /نحن في الفصل الاضافي /طبيعيون ،عاديون / لا نحتكر

الله / ولا دمع الضحية .

ههنا ، فيما تبقى من كلام الله / فوق الصخر ، نتلو كلمات الشكر في الليل وفي الفجر /فقد يسمعنا الغيب ، ويوحى /

لفتي منا بسطر من نشيد الابدية<sup>2</sup>.

فارتكز المحتوى الشعري كله على الاشارة الى المكان (ههنا)، وأعطى ايقاعا استهلاليا يعطي للقارئ اشارة

تجعله يقف على الكلمة المكررة والتحضر لاستيعاب ما يأتي بعدها.

وفي القصيدة ذاتها وفي الثنايا يورد الشاعر جملة (مازلنا هنا) بلا تنبيه لأنه ترك التنبيه في الاستفتاحات

وكررها في شكل متوازن في الاسطر (6، 13، 34) فكانت بالموازاة مع (ههنا) تشكل بؤرة جديدة للتأكيد على

1 - فهد ناصر عاشور، التكرار في شعر محمود درويش، دار الفارس، الأردن، ط 01، 2004، ص 11.

2 - محمود درويش، ديوان لا اريد لهذي القصيدة ان تنتهي، ص 13-14-15-16.

التحدي الذي أعلنه الشاعر من بداية القصيدة، فهو يؤكد على أن لهم مكان(هنا) لن يتركوه رغم أنوف الغاصبين وظنهم بأن فلسطين انتهت:

مازلنا هنا /نبني من الانقاض /أبراج حمام قمرية /من نحن ،فمازلنا هنا /نرتق ثوب الازلية /نحن مازلنا هنا /ولنا أحلامنا الكبرى ، كأن /نستدرج الذئب الى العزف /على القيتار في حفلة رقص سنوية /ولنا أحلامنا الصغرى كأن /نصحو من النوم معافين من الخيبة / لم نحلم بأشياء عسيرة ...<sup>1</sup> .

فكانت الجملة المكررة ذات صدى لا يفارق المتلقي خاصة انها احتوت الاشارة الى المكان (هنا) المكرر اذا ما اضعناه الى (ههنا) يكون قد تكرر ست مرات في قصيدة (ههنا)، ثم بعد قصيدة (الان) ذات الوزن المختلف يعود لإحضار جملة (ههنا والان) التي يبدو أنه جمع فيها خلاصة القصيدة أو ما بقي في جعبته من الالحاح على البقاء في المكان والزمان، فتأتي (ههنا) في العنوان بينما تتكرر جملة (مازلنا هنا) في السطر(10)، (14) ، وبهذا تكون قد تكررت خمس مرات، بعد غياب توقع القارئ أنه لن يعود اليها خاصة مع الفصل بالعناوين وبالأوزان بين هذه القصائد و هذا يجعل وضوحها الايقاعي أكثر.

كما نجد طغيانا لتكرار ضمير المتكلم (نحن) سواء منفصلا أو متصلا أم مستترا، فهو يدل على الوجود والكيان والانتماء والاتحاد والصرخة لأجل ذلك كله، ونجده متصلا ومستترا منتشرا على صفحة القصيدة مع الافعال او الصفات، والجموع، والاضافات:(نحيا، نلعب، نابه، مازلنا، نبني، نعرف، لا نمضي، لا نقضي، لا نسأل، نرتق، أبناء، نصف، وطنيون، لكننا، مللنا، عاطفيون، غنائيون، تمردنا، غيرنا، طبيعيون، عاديون، لا نحتكر، لنا، أحلامنا، نستدرج، نصحو، لم نحلم، أحياء، باقون، معافين، نتلو، نسمعنا، منا)، أما منفصلا فنجده يتراكم في بدايات السطور: (12، 13، 15، 30، 34، 41):

12-نحن من نحن ، ولا نسأل/13-من نحن ،فمازلنا هنا /15-نحن أبناء الهواء الساخن -البارد /30نحن في الفصل الاضافي/ -34-نحن مازلنا هنا /41- نحن احياء وبقون ... وللحلم بقية<sup>2</sup> .

كما تظهر من جديد مع جملة (مازلنا هنا) في قصيدة (ههنا ..والان)، في السطرين (10، 14):

10-نحن مازلنا هنا /11- نرصد نجما ثاقبا /14- نحن مازلنا هنا /15- نحمل عبء الابدية<sup>3</sup> .

وبهذا يكون الخيط الايقاعي الدلالي قد اكتمل بهذا التردد للضمير (نحن).

ونجده يكرر في السطرين (18، 19) جملة (ولنا نصف) على التوالي :

18-ولنا نصف حياة /19- ولنا نصف ممت<sup>4</sup> .

ورغم ان التكرار كان للشرح، الا أن أثره الايقاعي واضح، اذ يجد القارئ السطرين متساويين يتمايزان

بالنهاية فقط، وهذا ما يفاجئ التوقع عنده .

1 - محمود درويش، ديوان لا اريد لهذي القصيدة ان تنتهي، ص 13-14-15-16.

2 - محمود درويش، ديوان لا اريد لهذي القصيدة ان تنتهي، ص 13-14-15-16.

3 -محمود درويش، ديوان لا اريد لهذي القصيدة ان تنتهي، ص 19.

4 - محمود درويش، ديوان لا اريد لهذي القصيدة ان تنتهي، ص 14.

ومن التوازي في قصيدة (ههنا) نجد الطباق في (الشيء، واللاشيء) (بلا قصد، عن قصد) (الشكر، الليل، الفجر) و(الساحن، البارد) و (الهواء، الماء) و(الثرى، النار) ، ونجد التجانس والسجع في (الماضي، لا نمضي لا نقضي)(عاطفيون، غنائيون) و (طبيعيون، عاديون) (الشكر، الفجر):  
-ههنا بين شظايا الشيء /2- و اللاشيء ، نجما . /9-نعرف الماضي ،ولا نمضي/10-ولا نقضي ليالي الصيف  
بجنا .

15- نحن أبناء الهواء الساخن -البارد / 16- والماء ، وأبناء الثرى والنار والضوء . 24-عاطفيون بلا قصد /  
25 -غنائيون عن قصد/ 31- طبيعيون ، عاديون . / 44- نتلو كلمات الشكر في الليل وفي الفجر.<sup>1</sup>  
فتكرار الكلمة مع نفيها، أو الكلمة مع ضدها من جهة، وتكرار البنية التركيبية على التوالي بتغيير ملامح بسيطة من جهة، و المجيء بأبنية تنتهي بفواصل متشابهة التكوين الموسيقي من جهة أخرى، هذا كله يعطي احساسا بالشعرية في الاسطر، ويعطيها تشبعا بالإيقاع .  
فضلا عن الدلالات التي رسمتها هذه التطابقات و التجانسات والتشابهات للنهايات الصوتية في شبكة القصيدة الدلالية، فإنها خلقت نوعا من الاجراس الموسيقية الداخلية التي يستسيغها المتلقي، وتصنع عنده الدهشة الشعرية بحسن المجيء بها دون افراط أو تفريط.

أما قصيدة (الآن) والتي فصلها العنوان والوزن عن القصيدتين (ههنا) ، و(ههنا والآن) لكنها لم تنفصل دلاليا، فبدا فيها التكرار أكثر كثافة لأنه جاء تراكميا على مدار (16) سطرا، حيث كانت كل الاسطر مفتوحة بظرف (الآن)، وهذا كم تكراري يعطي القصيدة موسيقية في بدايات الاسطر كلها، و يجعل القراءة تتنوع، وذلك بقراءته حسب الظرف المكرر(الآن)، فتقسم حسب حضوره الى(17) سطرا يجعل الاسطر التي تلي كل سطر يتبدئ ب(الآن) تابعة له دلاليا وايقاعيا وكتايا كما وردت في الديوان، اذ تبدو للوهلة الاولى قصيدة عمودية ذات شطرين، لكن بعد التوغل العروضي فيها نجدها مدورة ومتصرف في عدد تفعيلاتها في كل سطر(حرة)-وهو ما سبقت الاشارة اليه-، واذا ما لم نراعي البدايات بحضور (الآن) أو غيابها، فإنها تقسم الى(25) سطرا:  
1-الآن ، بين الامس والغد ، تغسل امرأة /3-الآن ، السماء نظيفة /4-الآن يسالني صديق :ماهي الآن  
السعادة/8-الآن البلاد جميلة وخفيفة /9-الآن ، ترتفع التلال لترضع الغيم الشفيف /11-الآن ، يصقل أمسنا أيقونة  
حجرية قمرية /12-الآن ،نجما ماضيا وغدا معان ونسير في /14-الآن ، للمعنى خدوش الحاضر المكسور كالجغرافيا  
/15-الآن ، في قيلولة الزمن الصغير تغير الابدية /18-الآن ، يولد شاعر فينا ن وقد يختار أما ليعرف نفسه /19-الآن  
ينبت حاضر من زهرة الرمان / 20-الآن المدى ملك السنونو وحدها /21-الآن أنت اثنان ، انت ثلاثة ، عشرون /23-  
الآن كنت /24- الآن سوف تكون<sup>2</sup>.

بينما تتكرر(الآن) في تركيب قصيدة (ههنا والآن) في السطرين (4-1):

1 - محمود درويش، ديوان لا اريد لهذي القصيدة ان تنتهي، ص13-14-15-16 .

2 - محمود درويش، ديوان لا اريد لهذي القصيدة ان تنتهي، ص16-17-18.

1-ههنا والآن... لا يكثرث التاريخ بالاشجار /4- وعلى الموتى هنا والآن ، أن يستنسخوا<sup>1</sup>.

حيث تعطي دجما للدلالة والدخول في توليفة الايقاع الداخلي من جديد، منذ العنوان (ههنا والآن) وبهذا يكون هذا الزخم التكراري الايقاعية الارتكازية للقصيدة ككتلة لغوية واحدة، فكانت البداية بظرف الزمان (الآن) في كل مرة اعلانا للشاعر عن ما سيكون في زمنه وزمن الفلسطينيين، كما كان الشأن مع (ههنا) فزمن الشاعر سيكون فيه، وهو يلح على تذكير السامع بإصرار على ما يراه في آنيته فيتوقف الزمن عند حاضره ويتفاءل ويعيش اللحظة ويتأمل فيها، في هذا (الآن) سيتغير الماضي ويتبدد، وتكون السماء نظيفة من كل تلوث إسرائيلي وظلم استيطاني ويتساءل عن السعادة والبلاد جميلة وخفيفة، وترتفع التلال اي ستبرز أرضه شامخة، ويمّحي الأمس، ويصقل، وفي (الآن) يعيش الناس الحاضر والمستقبل معا، وتتغير ملامح الدهر، ويتواصل الشعر ويعرف هويته، ويعمر الفلسطينيون أرضهم، ويكثرون، فالحاضر هو الكون بالأمس والكون بالغد، فكان (درويش) يعطي تفاسير كثيرة للآن، فأنه رؤى متوالية، لهذا جعل مركز رؤيته في كلمة (الآن)، وتفسير رؤيته ما جاء بعد كلمة (الآن)، فيجد القارئ في هذه التكرارية المتراكمة المتوالية اجابات حاضرة متنوعة تعطيه اشباعا لتشويقه بما سيأتي به الآن كل مرة، فتصبح الان كنوتة موسيقية أكثر وضوحا وتزين بدايات الأسطر ل (17) مرة.

كما جاء في آخر قصيدة (الآن) تكرر للفعل (تكون تكون تكون) في الأسطر: (22-24-25):

22-الف كيف تعرف في زحامك من تكون /24-الآن سوف تكون /25- فاعرف من تكون لكي تكون<sup>2</sup>.

فجاء فعل (تكون) في نهاية كل سطر لاهتمام الشاعر بالكينونة ومعناها في هذا الان، فمن يكون له زمان ومكان فله هوية وكيان، وتكراره زاد من توتر الايقاع وتسارعه، خاصة وأنه جاء كقافية سطرية في هذا الجزء، كما توافق مع نهاية السطر(21) من حيث النهاية الايقاعية لكلمة (عشرون):

21-الان أنت اثنان انت ثلاثة عشرون / ألف كيف تعرف في زحامك من تكون...<sup>3</sup>.

زادت هذه الفاصلة المتوافقة من اظهار جرس موسيقي للأبيات الأخيرة، كما سدت الفراغ التقفوي منذ بدايات القصيدة.

أما من الطباقات فجاء منه(الامس والغد) في السطر (1، 6) ،و(لا تنسى ولا تتذكر) في السطر (2) و(ماضيا وغدا) في السطر (12) :

1-الان بي الامس والغد ، لا تغسل امرأة /2- زجاج البيت لا تنسى ولا تتذكر /6-الان بين الامس والغد برزخ

متموج ومؤقت/12-الان نحيا ماضيا وغدا معا ونسير في<sup>4</sup>.

هذه تحدث هذه الموازانات والمطابقات بين الجمل ايقاعا يسري في الاسطر خاصة مع تكرارها، كما كان

مع (الامس والغد).

1 - محمود درويش، ديوان لا اريد لهذي القصيدة ان تنتهي، ص 18-19.

2 - محمود درويش، ديوان لا اريد لهذي القصيدة ان تنتهي، ص 16-17-18.

3 - محمود درويش، ديوان لا اريد لهذي القصيدة ان تنتهي، ص 18.

4 - محمود درويش، ديوان لا اريد لهذي القصيدة ان تنتهي، ص 16-17-18.

أما قصيدة (هنا والآن) والتي كانت لم شمل القصيدتين السابقتين وتتمه لهما فقد تكررت فيها جملة (نحن مازلنا هنا) في السطرين (10، 14) و تكرر فيها تركيب (هنا والآن) في السطرين (1، 4)، كما تكررت كلمة (أشجار) في السطرين (1، 2)، وكلمة (موتى) في السطرين (2، 4) :

**1-هنا والآن**.. لا يكثر التاريخ بالأشجار/2-الموتى على الأشجار ان تعلق وان/4-وعلى الموتى هنا والآن ان يستسخوا/5- أسماءهم أن يعرفوا كيف يموتون فرادى/6-وعلى الأحياء ان يموتوا جماعات وأن لا<sup>1</sup>.

فجاء تكرار (الأشجار) لتثبيت المعلومة والقصد، وتكرار (الموتى) للتوضيح غير ان الايقاع الداخلي الحاصل من التكرار واضح اثناء الاداء والتلقي، وهو ما أضفته التطابقات ايضا بين ذكر الكلمة وذكر ضدها على التوالي كما هو في (موتى وأحياء)، (يحيون و يموتون)، (فرادى و جماعات).

اما في قصيدة (عينان) فقد فتح (درويش) التكرار الايقاعي في القصيدة على نمط مخالف وهو تواتر صيغة (التثنية) فبالمثلنى تراكم ايقاع خفي يسري بين السطور يستسيغه المتلقي، فتوالت البنية منذ العنوان منتهية (بالالف والنون) سواء كانت اسما أو وصفا أو فعلا (عينان، خضراوان، زرقاوان، تقبسان، تصوبان، تقولان، تكذبان تخفيان، تهيجان، تمثلان، تحيران، تكبران، تصغران 2x، تفتحان، تنغلقان، تنطفئان، تعذبان، تنظران، تكحلان تفتحان، ترفعان، تهربان، تلتفتان، مرآتان، عينان، صافيتان، غائمتان، صادقتان، كاذبتان):

**1-عينان تائهتان في الالوان خضراوان قبل / 2-العشب زرقاوان قبل الفجر ، تقبسان / 3-لون الماء ثم تصوبان الى البحيرة نظرة 5/ لا تقولان الحقيقة ، تكذبان على المصادر / 7-وتخفيان صفاته ، وتهيجان الظل بين الليلكي/ 9- تمثلان بالتأويل ثم تحيران اللون هل هو / 11- المصفي ؟ تكبران و تصغران كما المشاعر / 12- تكبران اذا النجوم تنزهت فوق السطوح / 13- وتصغران على سيرير الحب تفتحان كي تستقبلا / 14- حلما تفرق في جفون الليل تنغلقان كي / 15- تستقبلا عسلا تدفق من قفير النحل / 16- تنطفئان كاللاشيء شعريا غموضا عاطفيا / 17-يشعل الغابات بالاقمار ثم تعذبان الظل / 19- المحايد تنظران الى الفراغ تكحلان بنظرة / 20-لوزية طوق الحمامة تفتحان مراوح الخيلاء / 21- للطاووس في احدى الحدائق ترفعان الحور/ 22-والصفصاف أعلى تهربان من/ 24- تلتفتان للاشيء حولهما فينهض ثم يركض/ 25- لاهتا وهما هما في الليل مرآتان للمجهول / 26-من قدرى أرى أو لا أرى ما ذا يعد الليل / 27-لي من رحلة جوية بحرية وانا أمامها/ 28- أنا او لا انا عينان صافيتان غائمتان / 29- صادقتان كاذبتان عيناها ولكن من هي<sup>2</sup>.**

فبعد ان جعل كلمة (عينان) استفتاحا وختما، لا يخفى هذا الجو الايقاعي الصادر عن بنية التثنية في داخل القصيدة ، والذي ناب عن التقفية فيها، حيث شاع صداه و اغنى عن القوافي الخارجية للسطور بفضل (المد والنون) التي توحى بالصعود والهبوط في النفس، كما أن تكرار بعض البنى مثل (تكبران، تصغران) في الاسطر (11، 12، 13) زاد من توضيح الجرس و ابرازه، كما كرر جملة (كي تستقبلا) في السطرين (13، 14)، وكرر

1-محمود درويش، ديوان لا اريد لهذي القصيدة ان تنتهي، ص 18- 19.

2 - محمود درويش، ديوان لا اريد لهذي القصيدة ان تنتهي، ص 20- 21.

ضمير الاثني الغائبين (هما) في السطر (25)، كما جاء التناغم من كلمتي (ينهض و يركض) في السطر (24) وكلمتي (بحرية و جوية) في السطر (27).

زيادة على حضور المتضادات فيها مثل: (تكبران، تصغران، تفتحان، تنغلقان، صافيتان، غائمتان صادقتان، كاذبتان) و(أرى، لا أرى) و(أنا، لا انا)، اذ خلق هو الاخر تواترا ايقاعيا لدى المتلقي. كما بدا التكرار الصوتي أشد وضوحا في السطر (10) اذ شاع فيه جرس (حرف الراء والزاي والبدال):

10- لا زوردي ام اختلط الزمرد بالزبرجد و التركواز<sup>1</sup>.

حيث صنع التجاور بين حرف الراء الارتدادي، وحرف الزاي الصفيري، وحرف الدال المجهور والذي ينحبس عنده النفس توليفة ايقاعية جميلة .

وفي قصيدة (بالزنبق امتلا الهواء) حضر التكرار في بداية القصيدة، وفي وسطها، وفي نهايتها بتكرار عبارة (بالزنبق امتلا الهواء، كأن موسيقى ستصدح) كأنها عملية حسابية يوقت فيها الشاعر بشيء من التوازن ليذكر العبارة (بالزنبق امتلا الهواء) في الاسطر (1، 11، 29)، وعبارة (موسيقى ستصدح) في الاسطر (1، 12، 20، 30)، كما تكررت كلمات هنا وهناك مثل (الماضي) في السطرين (4، 6)، و(المعنى) في السطر (2)، و(الزنبق) في الاسطر (1، 9، 10، 11)، والان في الاسطر (3، 9، 5)، أما الطباق فورد منه (لا أنسى، لا أتذكر) في السطر (4)، و(الحياة، الموت) في السطر (25)، (عن غير قصد، عن قصد) في الاسطر (23، 24) و(نسيت) في السطر (27):

1-بالزنبق امتلا الهواء، كان موسيقى ستصدح / 2- كل شيء يصطفي معنى ويرسل فائض المعنى فرصتي / 5- لأني الان اولد هكذا من كل شيء / 9-والدي بصحتي وسلامي، والان أقفز / 3- الي انا المعافي الان سيد / 4-في الحب لا انسى لا اتذكر / 9- صاحيا وارى واسمع كل هذا الزنبق / 11- السحري لي بالزنبق امتلا الهواء كان / 12- موسيقى ستصدح كل من حولي يهنئي / 20-والشيء المتاح واقتفي ايقاع موسيقى ستصدح / 21- من زوايا الكون لا أنسى ولا اتذكر / 22- الغد ربما ارجات تفكيري به عن غير / 23- قصد ربما خبأت خوفا من ملاك الموت / 24- عن قصد لكي احيا الهنيهة بين منزلتين / 25- حادثة الحياة وحادثة الموت المؤجل ساعة / 27- ما نسيت نسيت ان تنسى غناء الناي / 29- حول عواظي بالزنبق امتلا الهواء كأن / 30- موسيقى ستصدح<sup>2</sup>.

فكما هو واضح ان تكرار الشاعر لم يكن بالكثافة المفرطة، بل فيه توازن بين الفترة والاخرى فكان تكرار العبارة الطويلة التي تمتد في سطرين في الافتتاح والوسط وفي النهاية، واكتفى في الوسط بالجزء من العبارة وهو (موسيقى ستصدح) لإبعاد الملل، واكتفى في السطر (10) بذكر كلمة (زنبق)، اما تكرار الكلمة فكان يتخلل الاسطر مرات دون افراط ايضا تأكيدا على الدلالة، و صانعا جوا ايقاعيا داخليا ينوب عن التقفية ويشغل القارئ عن البحث عن ايقاعية خارجية .

1 - محمود درويش، ديوان لا اريد لهذي القصيدة ان تنتهي، ص 20.

2- محمود درويش، ديوان لا اريد لهذي القصيدة ان تنتهي، ص 22-23-24.

ولا تخفى الموسيقى الناتجة عن تكرار الفعل بتصريفات مختلفة مثل (نسيت، أنسى، نسيت) و(يفيض أفيض)، تكرارية الحروف المكونة لهذه الابنية يحدث جرسا واضحا ويستقر في اذن السامع/القارئ، ومن الطباق جاء: (لا انسى، ولا اتذكر)، (عن غير قصد، عن قصد)، (الحياة، الموت)، بينما جاء بين الاسطر (15) و(18) في (تعرفني، لم أعرف)، فكان أحيانا بالنفي والاثبات مع الحفاظ على المفردة نفسها، وأحيانا بذكر الضد مع ضده، وقد زاد هو الآخر من توضيح أثر الايقاع الاختلافي.

أما قصيدة (على محطة قطار سقط عن الخريطة) فقد حظيت بجو تكراري ايقاعي ممتع، ذلك ان الشاعر جعل التكرار بأنماطه مترجما صريحا لأجوائه النفسية وفتراته التوتيرية والانفعالية ولحظات الهدوء والحزن أيضا، خاصة وان القصيدة لم تزخر بالتقفية البارزة، اذ شاع فيها التشاكل البنيوي من خلال بنية التثنية (بماتان، تحلقان ،سروتان نحيلتان، إبرتين، طويلتين، تظرزان، مشهدين) في الاسطر (5، 8، 9، 10)، و (امراتان، أسطوريتان عدوتان، صديقتان، وتوأمان) في الاسطر (39، 40، 41)، و(بماتان، شاردتان، تحلقان) في الاسطر (84، 85)، وكرر جملة (وقفت على المحطة لا لأنتظر) في الاسطر (14، 38، 54)، وتكررت كلمة (قطار) في الاسطر (14، 22، 45، 47، 75، 94، 122، 139)، بينما تكررت كلمة (محطة) في الاسطر (6، 7، 14، 38، 54، 55، 66، 75)، أما كلمة (خريطة) فتكررت في الاسطر (30، 98، 97، 123، 139)، وكرر جملة (الا تزال) في السطرين (19، 20)، وجملة (كبرنا كم كبرنا) في الاسطر (31، 21، 99)، وكلمة (هناك) في الاسطر (8، 10، 113، 114، 115، 122)، وكلمة (الذئب) في السطرين (24، 25)، وكلمة (حاضرنا) في السطرين (33، 36)، وكلمة (يركض) في الاسطر (49، 48، 21، 52، 50)، وكلمة (تارة) في السطرين (60، 61)، وكلمة (لي) في السطرين (57، 58)، وعبارة (هل كنت في يوم من الايام لي) في السطرين (59، 60) وعبارة (لا أحب) في الاسطر (66، 69، 70، 71)، وكرر (أرى ولا أرى) في الاسطر (103، 104، 105، 107، 109، 111)، يقول:

6- على سقيفة غرفة مهجورة عند المحطة / 7- والخطة مثل وشم ذاب جسد المكان/ 14- وقفت على المحطة لا لأنتظر القطار / 22- كان القطار يسير كالأفعى الوديعه من / 30- قلب الخريطة لن تصاب باي داء/ 45- كان القطار سفينة برية ترسو وتحملنا/ 47- اللعب البريء مع المصائر للنوافذ في القطار / 54- وقفت على الخطة كنت مهجورا كغرفة حارس / 55- الاوقات في تلك الخطة كنت منهوبا يطل / على المحطة لا احب الان هذا العشب / 75- الخطة ، لا لأنتظر القطار ولا هتاف العائدين / 94- في الماضي وفي الغد واحد ، مر القطار / 96- لا تنتظر احدا سواك هنا هنا القطار / 97- عن الخريطة عند منتصف الطريق الساحلي / وشبت النيران في قلب الخريطة ثم اطفأها/ 122- لا قطار هناك لا احد سينتظر القطار . / 123- بلادنا قلب الخريطة قلبها المثقوب مثل القرش/ 139- الطرق امر شائع سقط القطار عن / 140- الخريطة واحترقت بجمرة الماضي هذا لم /<sup>1</sup>.

1 - محمود درويش، ديوان لا اريد لهذي القصيدة ان تنتهي، ص 25- 34.

ففي هذه الاسطر تكررت الفاظ (المحطة، القطار، الخريطة) بشكل موزع بطريقة تناسب احساس القارئ بأجواء السفر، والبحث عن الغاية، والسأم من البحث دون الوصول الى الخريطة، لهذا بقي يحترق بماضيهما عنده فكلما حضرت حضر معها الجو الايقاعي المنعقد منذ البداية ...، وكرر عبارة (كبرنا كبرنا) بعد أن يتركها المتلقي في السطر (21) ليتفاجأ بارتدادها في السطر (99)، خاصة وأنها مكونة من تكرار فعل (كبرنا) ذي الدلالة على انقضاء حياة الشاعر كانسان فلسطيني بين النفي والتنقل والبحث عن فلسطين كما كانت عن الخريطة، غير ان القطار لا يأخذ دائما اليها لأنه ببساطة سقط عن الخريطة فلم تعد المحطة لانتظاره :

21- كبرنا كم كبرنا والطريق الى السماء طويلة / 99-الثناء كبرنا كم كبرنا.

وقد اعطى هذا التكرار رغم ابتعاد مسافته صدى للكلام الاول لا تتجاهله ذائقة القارئ، إذ يحييها بعد مساحات واسعة.

أما أبنية (المتنى) فهي تعطي روحا ايقاعية مختلفة خاصة عندما تتراكم في لوحات دلالية متباعدة كما جاء في بداية القصيدة وفي وسطها:

8- هناك ايضا سروتان نحيلتان كبرتين طويلتين / 9- تطرزان سحابة صفراء ليمونية / 10- وهناك سائحة تصور مشهدين / 39- هنالك امراتان في امرأة تلمع فخذها بالبرق / 40- اسطورتان عدوتان صديقتان و توأمان<sup>1</sup>.

اما (يركض) فكان تكرارها تراكميا متواليا يناسب دلالة الركض، وجريان الحياة، وخفق القلوب، ويسرع الايقاع بالتكرار بين الاسطر (48، 49، 50، 51، 52):

48- مكانة السحري في العادي يركض كل شيء / 49- تركض الاشجار والافكار والامواج والابراج / 50- تركض خلفنا وروائح الليمون تركض والهواء / 51- وسائر الاشياء تركض والحنين الى بعيد / 52- غامض والقلب يركض<sup>2</sup>.

وفي سياق تكراري آخر يعلن الشاعر ما (لا يجب) في الاسطر (66، 69، 70، 71) ليصنع بها جرسا موسيقيا:

66- على الخطوة لا احب الان هذا العشب / 69- و لا أحب الاقحوان على قبور الانبياء / 70- ولا أحب خلاص ذاتي بالجواز ولو ارادني / 71- الكمنجة أن أكون صدى لذاتي. لا أحب سوى /

فهو لم يعد يجب شيئا بعد تغير ملامح الخريطة، غير صدى شعره، وفي أسطر أخرى (102، 103، 104، 105، 107، 109، 111) لا يرى الشاعر الا مكانه الاول (قريته) و ارضه الاولى (فلسطين)، يرى هويته، فبعد هذا السفر الطويل لا يرى غيرها فكرر فعل الرؤية (أرى) مثبتا ومنفيا:

102- لا أراك ولا أراك / 103- أرى مكاني كله حولي أراني في المكان بكل / 104- أعضائي واسمائي أرى شجر النخيل يتفتح / 105- الفصحى من الاخطاء في لغتي أرى عادات / 107- فجائي ارى اثري وأتبعه أرى ظلي /

109- ثكلى ارى ملا يرى من جاذبية / 111- في ابد التلال ولا أرى قناصتي<sup>1</sup>.

1 - محمود درويش، ديوان لا اريد لهذي القصيدة ان تنتهي، ص 25-27.

2 - محمود درويش، ديوان لا اريد لهذي القصيدة ان تنتهي، ص 28.

ففي هذه اللوحة الانفعالية يدخل الشاعر في دوامة تكرارية تكاد تكون لا شعورية ، فبعد ان امضى 100 سطر وهو يحكي حكاية سفره المسوخ المرفوض ، يتكرر فعل ارى بارتداد رائه لعشر (10) مرات فيخرج الايقاع في شيء من الانفعالية والعلو ، لأن الشاعر يبدو صارخا بأعلى قوة بانه لا يرى نفسه الا فوق ارض فلسطين الكاملة الجمال النقية من كل قنص .

ويكرر كلمة الذئاب لتأكيد الاشارة الى الغاصبين:

24- يخفي ثغاء الماعز المبحوح عن نهم الذئاب / 25- كانه وقت خرافي لتدريب الذئاب على صداقتنا<sup>2</sup>.

فهو قاصد الى توضيحها عن طريق التكرار مما زاد وضوح جرسها وبروزها دون الكلام الاخر.

ويعود من جديد الى التكرار المتتابع المتراكم لصنع لوحة ايقاعية جديدة :

8- هناك ايضا سروتان نحيلتان كابرتين طويلتين / 10- وهناك سائحة تصور مشهدين / 39- هناك امراتان في

امراة تلمع فخذها بالبرق / 113- هناك موتى يوقدون النار حول قبورهم / 114- وهناك احياء يعدون العشاء لضيفهم

/ وهناك ما يكفي من الكلمات كي يعلو مجاز / 122- لا قطار هناك لا احد سينتظر القطار<sup>3</sup>.

فرغم تناثر الاشارة الى المكان (هناك) في القصيدة الا انه في هذين المقطعين جاء متواليا بالجاح، فيتزايد

النبض والانفعال، مما ترك جرسا موسيقيا في اذن السامع، فهناك هو الغاية والتطلع، هناك هي فلسطين التي يستقر فيها الفلسطينيون ولا ينتظرون اي قطار بعدها .

وفي تكرار استفهامي لجملة طويلة في السطرين (59، 61) (هل كنت في يوم من الايام؟) / 59- هل كنت

في يوم من الايام تلميذ الفراشة؟ / 61- في الهشاشة والجسارة تارة وزميلها في / 62- الاستعارة تارة هل كنت في يوم من

الايام / 63- لي؟ هل تمرض الذكرى معي وتصاب بالحمى؟<sup>4</sup>.

فإضافة الى ما تركه تكرار الجملة من ايقاع زاد التقابل والتساوي في الجمل من وضوحه وجماله، اذ تقابلت

جملة (هل كنت في يوم من الايام) مع مثلتها (هل كنت في يوم من الايام)، وتقابلت كلمة (الفراشة) مع كلمة

(الهشاشة)، وتقابلت كلمة (الجسارة) مع كلمة (الاستعارة)، وتقابلت كلمة (تارة) مع مثلتها (تارة)، مما أدى الى

كثافة في الايقاع في هذا السياق بين ثلاثة أسطر.

وتكررت جملة (كل ما في الامر اني لا اصدق غير حدسي) مرتين في السطرين (133، 142، 143)،

فبعد عشرة أسطر يذكر بها كصدي لمعناها الاول وصدى لإيقاعها أيضا:

133- كل ما في الامر اني لا اصدق غير حدسي / 142- ولكني اقول وكل ما في الامر اني / 143- لا اصدق

غير حدسي / 144- لم ازل حيا<sup>5</sup>.

1 - محمود درويش، ديوان لا اريد لهذي القصيدة ان تنتهي، ص 32.

2- محمود درويش، ديوان لا اريد لهذي القصيدة ان تنتهي، ص 26.

3- محمود درويش، ديوان لا اريد لهذي القصيدة ان تنتهي، ص 25-32.

4- محمود درويش، ديوان لا اريد لهذي القصيدة ان تنتهي، ص 29.

5 - محمود درويش، ديوان لا اريد لهذي القصيدة ان تنتهي، ص 34.

فإيمانه الثابت على حقيقة صدق حدسه جعله يكرر هذا المعنى لتثبيته وتأكيدده، ومنه تكرار إيقاعيته خاصة وانه مهّده له بيث كلمة (حدسي) في سطر سابق(83) .

فكان الارتكاز على كلمتي (المحطة والقطار) وفعل السفر والانتقال يتباطؤ أحيانا ويتسارع أحيانا، وتتغير الخريطة كل حين، فتتسارع في تراكمية كما هو الشأن مع (تركض) و (هناك) و(لا احب)، وتتباطؤ مع التكرار المتباعد خاصة لكلمتي (محطة) و(قطار)، اذ يبحث الشاعر عن خريطته الابدية الثابتة التي تنهي تبعه وترحاله.

أما من الجناسات والطباقات والتوازيات فقد ورد في القصيدة منه الكثير: (شكل، اللاشكل) في السطرين (2، 3)، و(موثق، ومطوق) في السطر (4)، و(الاول، والثاني) في السطرين (11، 12)، و(الخيالي، الواقعي) في السطرين (19، 20)، و(الجنوب، والشمال) في السطر (18)، و(تغازلني، تقاتلني) في السطرين (41، 42)، و(صدقت، أكذب) في السطر (44)، و(مختلفا، ومؤتلفا) في السطر (53)، و(اليابس، اليائس) في السطر (67)، و(نفسي، حدسي) في السطر (83)، و(ذاتي، حيأتي) و(نهابتي، بدايتي) في السطر (72) و(سنابل، ساحل) في السطر (76)، و (زيتون، ليمون) في السطر (77)، و(اعضائي، واسمائي) في السطر (104)، و(حاضرنا، وماضينا) في السطر (33)، و(الغد، والماضي) في السطر (35)، و(يمكن، ممكن) في السطر (88)، و(لا أراك ) في السطر (102)، و(ارى، لا أرى، لا يرى ) في الاسطر (103، 105، 107، 109، 111)، (أتبعه، ارفعه) في وسط السطرين (107، 108)، و(الموتى، الاحياء) في السطرين (120، 19) و(موته وحياته) في السطر (127)، و(الكامل، المتكامل) في السطر (110)، (معه، موقعه) في نهاية السطرين(127، 128)، و في تركيب (الاشجار، الافكار) (الامواج، الابراج) في السطر (49)، و(الفراشة، الهشاشة) في السطر (59، 60)، و(الجسارة، الاستعارة) في السطر (60، 61)، و (سمائي، أرضي) في السطر (132)، و(المستحيل الطويل، الرحيل ) في الاسطر (134، 135، 136).

كما وضحت تكرارية الصوت من خلال حروف: (الشين، السين، الراء) في السطرين (11، 12):

**11- الاول الشمس التي افترشت سرير البحر /12- والثاني خلو المقعد الخشبي من كيس المسافر<sup>1</sup>.**

حيث زاد تكرار حرف السين الصفيري، وحرف الراء الارتداددي، والشين المنفتح والمتفشي(المنتشر) من

شيوخ مناخ ايقاعي محسوس، يترجم احساس الشاعر والحاح نفسه على مراده.

وكذلك في السطر (63) حيث تكرر الراء الارتداددي بوضوح:

**63- أرى اثرى على حجر فاحسب أنه قمري<sup>2</sup>.**

اذ أدى هذا الارتداد في كلمات (أرى، أثرى، حجر، قمري) الى صنع جرس مميز وواضح في السطر.

اما في الاسطر (134، 135، 136) فقد تحرك ايقاع آخر :

1 - محمود درويش، ديوان لا اريد لهذي القصيدة ان تنتهي، ص 26 .

2 - محمود درويش، ديوان لا اريد لهذي القصيدة ان تنتهي، ص 29.

134/ - للبراهين الحوار المستحيل لقصة التكوين / 135- تاويل الفلاسفة الطويل لفكري عن عالمي/136-خلل  
يسببه الرحيل لجرحي الابدئي محكمة<sup>1</sup>.

فتوسط الأسطر بكلمات ذات أبنية واحدة و نهايات متشابهة الفواصل (المستحيل، الطويل، الرحيل)، مما يجعل المتلقي يحس بقواف داخلية تصنع الحدث الايقاعي كل مرة .  
وبهذا فقد تنوعت انماط التكرار في مساحة قصيدة (في محطة قطار سقط عن الخريطة)، وقد ناب هذا العطاء الايقاعي في كل هذه الامثلة المذكورة عن القوافي، أو زادها تماسكا ايقاعيا بينا، وجعل الارتكاز عليه يغني عن غيره.

وفي قصيدة (سيناريو جاهز) تقل حدة التكرارية عن سابقتها، اذ عجت بالحوارية، وكثر فيها فعل القول(قال، قلت)، وهذا أعطى ايقاعا من نوع آخر فكل سطر يبدأ أو ينتهي ب (قال) أو (قلت) في الاسطر (58، 59، 60، 61، 62، 64، 66، 67، 69، 71):

58/ قال لي : ما العمل؟/59- قلت : لا شيء نستنزف الاحتمالات /60- قال : ومن أين يأتي الامل ؟  
61/ قلت : يأتي من الجو /62- قال : ألم تنس أني دفنتك في حفرة؟ /64- فقلت له : كدت انسى لأن غدا خلبا/66-  
قال لي : هل تفاوضني الان ؟/67- قلت : على اي شيء تفاوضني الان /69- قال : على حصتي وعلى حصتك /71-  
قلت : ما الفائدة؟<sup>2</sup>.

فهذا التناوب بين (قال) و(قلت)، وجو السؤال والجواب، وفاصل الانتظار بينهما شكّل ايقاعا بين الاسطر:

58/ قال لي : ما العمل؟/59- قلت : لا شيء نستنزف الاحتمالات /60- قال : ومن أين يأتي الامل /61-  
قلت : يأتي من الجو/62- قال : ألم تنس أني دفنتك في حفرة/63- مثل هذي /64- فقلت له : كدت انسى لأن غدا  
خلبا/66- قال لي : هل تفاوضني الان ؟ /67- قلت : على أي شيء تفاوضني الان/69- قال : على حصتي وعلى  
حصتك./71- قلت : ما الفائدة؟<sup>3</sup>.

فكانت كل الاسطر المذكور مسبوقة ببنية واحدة (قال، قلت) مما بصمها ببصمة ايقاعية بينة، تتناوب في اذن السامع بدلالاتها التشويقية.

وكانت الكلمة المفتاح (سيناريو) هي نقطة الارتكاز في نقاط محدد من القصيدة في الاسطر (6، 15، 35، 38، 75):

6/ سيناريو جاهز/35- من مشاهد هذا السيناريو/38- يقول السيناريو /75- وعلى شاعر آخر ان يتابع هذا السيناريو<sup>4</sup>.

1 - محمود درويش، ديوان لا اريد لهذي القصيدة ان تنتهي، ص 34.

2 - محمود درويش، ديوان لا اريد لهذي القصيدة ان تنتهي، ص 60.

3 - محمود درويش، ديوان لا اريد لهذي القصيدة ان تنتهي، ص 60.

4 - محمود درويش، ديوان لا اريد لهذي القصيدة ان تنتهي، ص 58-59-60-61.

اذ عودتها كل فترة الى ذهن القارئ يجعل صداها يتردد، وينتظر القارئ توضيحات للسيناريو ومحتواه الحوارى بينه وبين العدو .

ومقابل كلمة (سناريو)، جاءت كلمة (حفرة) مكررة هي الاخرى في الاسطر (4، 24، 62، 68، 74):

/4- في حفرة/24- وعلى حافة الحفرة -الهاوية /62- قال :لم تنس انى دفنتك في حفرة/68- في هذه الحفرة القبر /74- ههنا قاتل وقتيل ينامان في حفرة واحدة<sup>1</sup> .

فتكرار كلمة (حفرة)يضاعف الاحساس بمشاعر الشاعر بقضيته (الحفرة) التي لم يجد لها منفذا ولا مجال للتفاوض فيها من اجل النجاة، ويدخل القارئ/السامع في جو ايقاعي خاص .

كما تكررت كلمة (حبل) هي الاخرى في الاسطر (9، 14، 22):

/9- ويمدون حبل النجاة لنا /14- فلم يصل الحبل بعد /22- ننتظر الحبل ...حبل النجاة<sup>2</sup> .

فعبر عن انتظار (الحبل) في مراحل من اجل النجاة، فكان يكرره مع كلمة (النجاة)، فيشد القارئ الى هذا التوتر بين أسطر متباعدة، ويتكرر هذا المشهد يتكرر ايقاع الانتظار المشحون بالتخوف .

وشاع في القصيدة تكرار الضمير الظاهر او المضمرة المتصل او المنفصل خاصة ضميري (انا) و(هو) في

الاسطر (19، 28، 37، 39) والتي سبقها بتوضيح صاحب الضمير (هو) في السطر الثاني :

/2- انا والعدو/19- انا وهو /20- شريكان في شرك واحد/28- أنا وهو /29- خائفان معا/37- أنا وهو

/39- أنا وهو /40- سنكون شريكين في قتل الافرعى<sup>3</sup> .

فكانت عبارة (انا وهو) كلازمة ايقاعية مكررة في بدايات أسطر بعينها متباعدة بمسافات بعيدة كل فترة .

كما تكررت الجملة (تفاوضني الان) في سياق استفهامي على التوالي في السطرين (66، 67):

/66- قال لي : هل تفاوضني الان؟/67- على اي شيء تفاوضني الان؟<sup>4</sup> .

حيث اضاف التكرار بإيقاعه تأكيداً على الدلالة، وتوصيفا للشعرية .

وتكررت عبارة (انا اولاً) مرتين في السطرين (11، 10):

/10- فيقول : أنا أولاً/11- واقول: أنا أولاً<sup>5</sup> .

فأفادت الجملة الاولى والثانية مفاد القول، والذي كان نفسه، فأعطى نغما واضحا بسبب تكراره .

كما يتضح الايقاع من تكرار متناوب في الاسطر (52، 53، 54، 55):

/52- كل ما صار لي هو لي /53- وما هو لك /54- هو لي /55- ولك<sup>1</sup> .

1 -محمود درويش، ديوان لا اريد لهذي القصيدة ان تنتهي، ص 58- 59- 60- 61 .

2 - محمود درويش، ديوان لا اريد لهذي القصيدة ان تنتهي، ص 56- 57 .

3 -محمود درويش، ديوان لا اريد لهذي القصيدة ان تنتهي، ص 58 .

4 -محمود درويش، ديوان لا اريد لهذي القصيدة ان تنتهي، ص 60 .

5 -محمود درويش، ديوان لا اريد لهذي القصيدة ان تنتهي، ص 57 .

فتكرار (لي) ثلاث مرات وتكرار (لك) مرتين، في شيء من التناوب الطريف والانشاءات الدلالية في توجيه القصد (لي، لك)، شكل ايقاعا ممتعا في هذا المقطع.

اما من الجناسات والطباقات فقد جاء منها (يشتمني، أشتمه) في السطر (12)، و(خائفان عدوان) في السطرين (29، 32)، و(معا) في السطرين (41، 44)، و(قاتل، قتيل) في السطر (74)، وقد أضاف كل منها اضافة ايقاعية للأسطر، تعمل جنبا الى جنب مع بعض القوافي، لإعطاء ايقاع شعري متكامل.

وقصيدة (لا اريد لهذي القصيدة ان تنتهي) كانت أكثر طولاً ومنه أكثر مساحة للعبة التكرار، فعلى

مدار القصيدة، تكررت عبارة (لا اريد لهذي القصيدة ان تنتهي) في الاسطر (159، 163، 178)، و (لا اريد) في الاسطر (161، 160، 163) و(أريد) في الاسطر (165، 169).

159- لا أريد لهذي القصيدة ان تنتهي أبدا / 160- لا أريد لها هدفا واضحا / 161- لا أريد لها ان تكون خريطة منفى / 162- ولا بلدا / 163- لا أريد لهذي القصيدة ان تنتهي / 165- أريد لها ان تكون كما تشتهي ان / 169- أريد لها ان تكون صلاة اخي وعدوي / 178- لا أريد لهذي القصيدة ان تنتهي / 179- لا أريد لهذا النهار الخريفي ان ينتهي / 296- لا أريد لهذي القصيدة ان تنتهي / 297- لا أريد لهذا النهار الخريفي ان ينتهي<sup>2</sup>.

فكان السطر (159) يشكل محورا للقصيدة بعد العنوان العام للديوان ككل يصادفها القارئ عنوانا

لقصيدة داخلية طويلة، ويتركها لمغات الاسطر ليصادفها من جديد في هذه الاسطر، ليتوالى ما يريد الشاعر وما لا يريده لهذي القصيدة، وينتهي هذا الصدى ليعيده في الختام في جملة تكرارية، مع تكرار جملة (النهار الخريفي) في السطر (189)، فأدّت الى تشكيل ايقاع داخلي يتابع معه القارئ هذا الصعود والهبوط في الارادة، ويحصل لديه بالاحساس بهذا الايقاع المتباعد .

وتكررت كلمة (النهر)، وعبارة (يأتي الى ليلك النهر) في الاسطر: (37، 38، 39، 41):

37- تغتسل الابدية في النهر زرقاء / 38- فلنأخذيني الى النهر / 39- قالت: سيأتي الى ليلك النهر / 41- يأتي الى ليلك النهر. / 101- او تركتني على ضفة النهر احدى صفاتك / 130- وشعر كنه السواد يسيل على<sup>3</sup>.

مما شكل كثافة دلالية وايقاعية في هذا الجزء، وزاد من سرعة الايقاع بسبب التراكم الحاصل من التكرار، ثم التذكير بها بعد مسافات بعيدة.

وكرر جملة (لا اتذكر) في السطر (34):

34- لا أتذكر... لا أتذكر أي فرحت<sup>4</sup>.

فهذا الحزن التفشي في هذا السطر يحتاج الى التكرار للتأكيد عليه ومنه التأكيد على الايقاع الحاصل منه

، فهو ينفي تذكركه للفرح بعد فقدته فلسطين.

1 - محمود درويش، ديوان لا اريد لهذي القصيدة ان تنتهي، ص 59.

2 - محمود درويش، ديوان لا اريد لهذي القصيدة ان تنتهي، ص 74، 83.

3 - محمود درويش، ديوان لا اريد لهذي القصيدة ان تنتهي، ص 67-71-73.

4 - محمود درويش، ديوان لا اريد لهذي القصيدة ان تنتهي، ص 67.

وتكرر فعل (نروي) في السطر(51) :/51-ها نحن نروي و نروي بسرديّة<sup>1</sup>.

فتثببت الشاعر على سرده لحكايته شكل ايقاعا حزينا غاضبا، و تكررهما بالعطف في السطر ذاته أعطاه جرسا ما.

كما كان الشأن مع كلمة (الشارع) التي تراكم تكرارها في أسطر متوالية (59، 60، 61، 63، 64، 67) :/59-مقهى صغير على طرف الشارع/60-الشارع الواسع /61-الشارع المتسارع مثل القطارات /63-مقهى صغير على طرف الشارع/64- الشارع الواسع / 67-الى الشارع الواسع المتسارع / 68- مثل القطارات<sup>2</sup>.

فكما وضح في هذا المقطع ادى التكرار لكلمة (الشارع) وكلمة (الواسع) وكلمة (المتسارع)، وجملة (مقهى صغير)، وجملة (مثل القطارات) في سياق شديد التقارب الى صنع ايقاع له وقع على المتلقي، و زاد من فخامة الايقاع ما يتركه حرف السين الصفيري والعين المستقلة والمنفتحة والشين المنفتحة (المنتشرة) من تأثير وازاز للجرس الموسيقي، يناسب دلالة الوصف للشارع، فيتسارع الايقاع بتسارع الدلالة والتكرار، فهو مرة يصفه بالواسع، ثم يصفه بالمتسارع، ثم يصفه في الختام بالواسع والمتسارع معا، مما يجعل هذا التجاور لهذه الابنية ذات الحروف المتشابهة المخارج والهيئة الصرفية الواحدة سببا في ايقاع يستسيغه القارئ/ السامع ويتقبله، لأنه يغنيه عن القوافي الخارجية للأسطر أو المقاطع، فهذه التعبئة الصوتية والصرفية كفيلة بذلك.

وكرر عبارة (ماذا اريد) مع الطباق في (الامس، الغد) مقسمة في الاسطر (114، 115، 116):  
114/-والرغبة التوأمان ونولد ..ماذا /115- أريد من الامس؟ ماذا أريد من /116- الغد؟ مادام لي حاضر يافع أستطيع<sup>3</sup>.

فالجو الاستفهامي المكرر ترك أثرا ايقاعيا في هذا السياق، اضافة الى التقابل الحاصل بين الجملتين (ماذا اريد من الامس، ماذا اريد من الغد)، اذ شكل الاختلاف الدلالي مع التكرار قوة خفية تجذب القارئ وتقوي احساسه بالمعنى.

وكرر فعل (اغني) في السطرين (153)، و(154) وكلمة (الموت) في السطر (154):  
153/- الشمس عني ولكنني اذ أغني /154-أغني لكي اغري الموت بالموت<sup>4</sup>.  
اذ أدى هذا التكرار الى ترك ايقاع واضح في السطرين، اضافة الى ايقاع توالي وتشابه فواصل (عني) و(أغني) فيهما.

وكرر فعل (نحب) و عبارة (في وسعنا) في الاسطر (80، 181، 182) :  
80/- في وسعنا ان نقول /181- في وسعنا ان نحب /182- وفي وسعنا ان نتخيل انا نحب<sup>5</sup>.

1 - محمود درويش، ديوان لا اريد لهذي القصيدة ان تنتهي، ص 68 .

2 - محمود درويش، ديوان لا اريد لهذي القصيدة ان تنتهي، ص 69.

3 - محمود درويش، ديوان لا اريد لهذي القصيدة ان تنتهي، ص 72.

4 - محمود درويش، ديوان لا اريد لهذي القصيدة ان تنتهي، ص 74.

5 - محمود درويش، ديوان لا اريد لهذي القصيدة ان تنتهي، ص 70-76.

اذ جعل الشاعر عبارة (في وسعنا أن) مدخلا دلاليا و ايقاعيا في السطر (80)، وعاد اليها في السطرين (181، 182) ليشد الدلالة، ويقوي الاحساس، ويجعل الايقاع أكثر سريانا ويبرهن ان القصيدة كل متكامل حتى وان طالت، وابتعدت مضامينها، ولا سبيل الى الركافة الدلالية أو الفنية او الايقاعية فيها، وبتكرار (نحب) في السطرين ذاتهما على التوالي يبرز الايقاع أكثر.

وكذلك الامر بالنسبة لفعل (امتلئي) في السطرين (186، 187):

186- هذا النهار الزفافي فامتلني /187- بيقين الظهيرة ، وامتلني واملئني ./189- يبنيني هذا النهار الخريفى<sup>(1)</sup>

فتكرار (امتلني، واملئني) زيادة الى توافق ابنية (النهار الزفافي) مع (النهار الخريفى) في السطر (189)، قد شكل ايقاعا داخليا واضحا بين الاسطر.

وكرر فعل (ينبئني) في السطرين (189، 193):

189- يبنيني هذا النهار الخريفى/193- يبنيني انا سوف نسمع طيرا تغني.<sup>2</sup>

اذ يزيد التكرار من تثبيت الدلالة والالاحاح عليها، وخلق ايقاع في الاسطر.

وكرر جملة (ليس المكان هو الفخ) في السطر (58،79) في بدايات مقطعين طويلين نوعا ما، فكانت

لازمة استهلالية لما بعدها، وبعد ان ينسيها القارئ يستبدلها بجملة (ان الزمان هو الفخ) في السطرين

(197،229) والتي كانت لازمة ختامية لهذين المقطعين:

58- ليس المكان هو الفخ/79- ليس المكان هو الفخ /197- إن الزمان هو الفخ- /لأن الزمان هو الفخ.<sup>3</sup>

فكانتا كعقدتين تشدان الخيط الدلالي والايقاعي وتزيد من تحديد معالنه أكثر، فبدت صورة المقاطع أكثر

هندسية وتنظيما، ومنه ادهاشا لذائقة المتلقي .

كما تكررت كلمة (نهار) في غير موقع مشكلة ترددا ايقاعيا يلمسه السامع /القارئ، ويتفاجأ بتكراره في

أسطر متباعدة (27، 95، 112، 109):

27- وقالت: افي مثل هذا النهار الفتي الوسيم/95- ضيافة هذا النهار امير على حصتي/109- كتفيك ، هذا

النهار شفيف كثيف./112- يبتعد اليوم مادام هذا النهار /254- لم نطل سوف نحيا بقية هذا /255- النهار سنحيا ونحيا وفي الليل<sup>4</sup>.

ورغم ان تركيب اسم الاشارة وظرف الزمان (هذا النهار) كان مدسوسا بطريقة خفية في سياقات الاسطر

ومنتشرا، غير ان اثره الترددي يبرز كلما التقت به اذن السامع /القارئ.

وتأتي عبارة (سريرك سري وسرك) في السطر (202): /202 -سريرك سري وسرك<sup>1</sup>.

1 - محمود درويش، ديوان لا اريد لهذي القصيدة ان تنتهي، ص76.

2 - محمود درويش، ديوان لا اريد لهذي القصيدة ان تنتهي، ص76.

3 - محمود درويش، ديوان لا اريد لهذي القصيدة ان تنتهي، ص 73-74-77-79.

4 - محمود درويش، ديوان لا اريد لهذي القصيدة ان تنتهي، ص 66-71-72.

فهذه الجملة امتلأت في تكرارية بحرفي السين والراء، ومنه امتلأت بأثرهما الصوتي (الصفيري والارتدادي) مشكلة صدى واضحاً يزيد للإيقاع الخارجي غنىً .

كما كرر حرف التنبيه (ها) منفرداً او مع اسم الاشارة الى المكان(ههنا): في الاسطر (51،57،81) (88،

/51-ها نحن نروي ونروي بسرديّة /57- ههنا .ههنا ونعود الى فكرة الابدية./81- لنا شارع ههنا/88- ها نحن نشرب قهوتنا بحدوء أميرين<sup>2</sup>.

فجاء صوت التنبيه بالهاء الممدودة واضح الجرس في بداية هذين المقطعين في السطر(51)، والسطر(88) ، زيادة على عودتها مع اسم الاشارة (ههنا) في داخل المقطعين، مما كرس هذا الصوت وثبته. وكرر اداة (كأن) في الاسطر (170،171،172) :

/170- كأن المخاطب فيها انا الغائب المتكلم فيها /171- كأن الصدى جسدي وكأني انا /172- أنت أو غيرنا وكأني أنا آخري<sup>3</sup>.

فكل مرة يحاول الشاعر ايجاد تشبيه يسقطه على حاله، غير ان فشله جعله يكرر الامر اكثر من مرة ولم يجد اجابة تامة، فهذه القصيدة غريبة لم تعرف من قائلها ومن مستقبلها، ولماذا قيلت، تواشجت فيها الاصوات والهويات والاجساد، فبدا التكرار هنا بحثاً مستمراً، وترك صدى مستمراً ايضاً لدى المتلقي.

وكرر جملة (مازلت امشي) في السطرين (210،211) :

/210- و مازلت أمشي... أمشي /211- و مازلت تنتظرين بريد المدى<sup>4</sup>.

وليؤكد الشاعر استمرار مشيه في مسيرته وانتظاره لغد مشرق، يحتاج الى التكرار حتى يعطي دلالة التعب وطول المدة والمسافة والاستمرار على الطريق، ويرسم لكل ذلك ايقاعاً يصدر من تكرر (مازلت) و(أمشي).

كما كرر عبارة (انا هو) في الاسطر(212، 216، 220) :

/212- انا هو لا تغلقي باب بيتك /216- انا هو بين يديك كما خلقتني /220- انا هو من تفرطين له

الوقت<sup>5</sup>.

فصورة الهوية (هوية الطفل الملجأ) العائد الى احضان امه (فلسطين)، تحتاج الى التكرار في هذا السياق ونشأ عن هذه الصرخات المتوالية قوة ايقاعية واضحة.

وكرر جملة (سيري ببطء) في الاسطر (232، 233، 235، 240):

1 - محمود درويش، ديوان لا اريد لهذي القصيدة ان تنتهي، ص 77.

2 - محمود درويش، ديوان لا اريد لهذي القصيدة ان تنتهي، ص 69-70.

3 - محمود درويش، ديوان لا اريد لهذي القصيدة ان تنتهي، ص 75.

4 - محمود درويش، ديوان لا اريد لهذي القصيدة ان تنتهي، ص 78.

5 - محمود درويش، ديوان لا اريد لهذي القصيدة ان تنتهي، ص 78.



وقد جعل الشاعر السطر (287) عنوانا لقصيدة في الديوان ذاته (لن ابدل اوتار قيتارتي). وهذا التكرار له هدف أعمق في حس الديوان الدلالي والايقاع بشكل عام.

وكرر جملة (لنا) في السطر(283):

282/فلنتدرب على حب اشياء ليست /283- لنا ولنا لو نظرنا اليها معا من عل<sup>1</sup>.

فهذا النفي والاثبات مع التكرار صنع جرسا موسيقيا في السطر.

وكرر الظرف (بعد) في السطرين (250،251):

250/الى اين اذهب لا بعد بعدك لا بعد /251-بعدك ولنعتن الان بالورد الليلية<sup>2</sup>.

وكرر جملة ( لا تخبريني) في السطرين (247، 248):

247/-قديري بيديك الحريتين ولا تخبريني /248- الى اين تمضين بي في دهاليز سرك/249-لا تخبريني الى اين

تمضين بعدي<sup>3</sup>.

ومن التجانسات والتوازيات والطباقات الحاضرة في القصيدة: (اردتك، وجدتك) في السطر(8)، و السطرين (280، 283) وبهذا تكون قد وردت في البدايات المبكر للقصيدة وفي مشارف نهاية القصيدة مما يعيد للقارئ/ السامع دلالتها، ويربطه بها من جديد، ويجعله يفسر كل ما مر بينهما، وبهذا الارتداد يستحسن السامع وقعها وحضورها من جديد، (اذهب، ذهبت) في السطر(9)، اذ شكلت الحروف ذاتها جرسا موسيقيا خاصة انها وقعت بلا فواصل بينها، والطباق في (أنا، لا أنا) في السطر(17)، اذ زاد الاثبات والنفي من ابراز الضمير المكرر (أنا) وابراز جرسه أكثر من غيره، والمقابلة في (لا تسكن اسمك، لا تهجر اسمك) في السطرين(49، 50) فيجد القارئ في هذه المفارقة موسيقية متقابلة في حضور الضد (تسكن) مع ضده (تهجر) مع تكرار (اسمك) في سطرين متوالين، وفي (الغياب الاياب) في السطرين (97، 98)، و الطباق في (عبدا، سيدا) في السطر(215) وفي (ذهابا، ايابا) في السطر(117)، وفي (ضل، اهتدى) في السطر(222)، وفي (سمراء، بيضاء) في السطرين (238،239)، وفي (احتجبي، اظهري) في السطر(246)، وفي (أطلنا، لم نطل) في السطر (253، 254)، وفي (كبير، صغير) في السطر (274)، بالاضافة الى تشابه النهايات شكّل جرسا موسيقيا، والجناس في (زرقاء حمراء صفراء) في السطر (107)، (شفيف خفيف) في السطر (109)، وفي (بهي شهبي رضي) في السطر (110) وفي (بريء، جريء) في السطر(111) و (الامس الغد) في السطرين (115، 116) و (يداك، سواك) السطر(216)، وفي (الريح، الجريح، الفسيح) في السطر(269، 270)، وفي (فرس، اندلس) في السطر(266). وقد اضافت كلها حسا ايقاعيا يضيف للأجواء النفسية والدلالية الكثير من الشعرية.

1 - محمود درويش، ديوان لا اريد لهذي القصيدة ان تنتهي، ص 80 .

2 - محمود درويش، ديوان لا اريد لهذي القصيدة ان تنتهي، ص 80 .

3 - محمود درويش، ديوان لا اريد لهذي القصيدة ان تنتهي، ص 80 .

وبهذا عجت صفحات القصيدة الطويلة والتي تحضر فيها القوافي، وتغيب بشعرية التكرار والتوازي والجناس والطباق والفواصل البيضاء، فخرجت في حلة ايقاعية متنوعة المآخذ تصطادها أذن القارئ/السامع.

اما قصيدة (يأتي ويذهب) فقد ندر فيها التكرار، وقد يكون ذلك اولا لقصرتها فالمساحة القصيرة لا تستوعب التكرار كما تستوعبه المساحات الاوسع، وثانيا لأنها غنية بالإيقاع الخارجي الممثل في البناء العمودي الخليلي (التوازن العروضي الشطريبي)، والقوافي الخارجية ذات الروي الموحد (العين)، والداخلية التي اتخذت هي الاخرى نهاية واحدة (اللام) كما سبقت الاشارة في المباحث السابقة، وما جاء فيها من تكرار كان لتركيب (يأتي ويذهب) في السطر (1) الاول والسطر (21) الاخير، وتكرر (يأتي) وحدها في السطر (2):

1-يأتي ويذهب/2-يأتي حين انفصل /21-يأتي ويذهب لكن لن اودعه.<sup>1</sup>

حيث جعلها فاتحة وخاتمة للقصيدة، مما يعطيها بروزا دلاليا في القصيدة، وتستقطب حس القارئ. وتكررت كلمة (الحلم) باشتقاقاتها في الاسطر(13، 15، 16):

13-لا شيء ، أحلم أحيانا /15- حلما يعانق حلما كي يوسع/16-فلا اكون سوى حلمي<sup>2</sup>.

حيث زاد هذا التكرار من التأكيد على تمسك الشاعر بالحلم، وصنع ايقاع داخلي في الاسطر القصيرة المتواليه، ينتبه اليه القارئ.

وكرر الشاعر كلمة (الغيم) في السطرين (18، 19):

18-ملقى على الغيم يدعوني لأرفعه /19-أعلى من الغيم اشراقا<sup>3</sup>.

وفي قصيدة (ما اسرع الليل) كانت الاجواء الايقاعية التكرارية اكثر حضورا رغم قصرها، ورغم انها مبنية عروضيا على النظام العمودي وان قسمها الشاعر بتصريف الى أسطر، وتصرف في قوافيها وجعلها متناوبة، اذ كرر فيها عبارة (ما اسرع الليل) وعبارة (ما ابطأ الليل):

1-ما اسرع الليل /3-ما اسرع الليل /9-ما ابطأ الليل /11-ما ابطأ الليل /16-ما ابطأ الليل/18-ما ابطأ

الليل/28-ما اقصر الليل/31-ما اطول الليل ان فكرت /35-ما أطول الليل<sup>4</sup>.

ولكي يحافظ على الوتيرة الايقاعية التي بدأها والتي محورها كلمة (ليل) أضاف في الاسطر (28، 31، 35)، تركيبي (ما أقصر الليل، ما أطول الليل).

وتكرر فعل (ينسى) في السطرين (8، 9):

8-ينسى مواعيده في بيته ويد /9-تنسى لمن هي اذ تدنو وتبتعد<sup>5</sup>.

اذ جاء التكرار بعد التأكيد على الدلالة ليضيف جرسا للسطرين .

1 - محمود درويش، ديوان لا اريد لهذي القصيدة ان تنتهي، ص 87- 88.

2 - محمود درويش، ديوان لا اريد لهذي القصيدة ان تنتهي، ص 87- 88.

3 - محمود درويش، ديوان لا اريد لهذي القصيدة ان تنتهي، ص 88.

4 - محمود درويش، ديوان لا اريد لهذي القصيدة ان تنتهي، ص 91.

5 - محمود درويش، ديوان لا اريد لهذي القصيدة ان تنتهي، ص 89.

وجاء من الجناس والطباق في القصيدة في (ما ابطأ، ما اسرع) و(ما أقصر، ما أطول) في الاسطر السابقة الذكر، و(يغلي يبرد) في السطر(14)، وفي (انتظرت احتضرت) والتي شكلت قافية داخلية في السطرين (10)، (17)، و الجناس في (مقفر، قمر) في السطر(20)، وقد تركت موسيقى داخلية واضحة، تتضافر مع الموسيقى الخارجية لها لتخر في صورة اكمل.

وكان الامر كذلك مع قصيدة (من كان يحلم) التي بنيت على الطريقة الخليلية العمودية وان كانت خطيا مقسمة الى أسطر متوالية، وسادت فيها القوافي الخارجية وبرز فيها الروي الثابت (الدال)، ولهذا قل الجو التكراري فيها ، الا ما جاء لاقتضاء السياق له، مثل تكرار عبارة (هو المسافر من امسي الى غده) في السطرين (2، 18) اي في البيت الاول والاخير و هذا جعلها .... :

2/- هو المسافر من أمسي الى غده /18- هو المسافر من امسي الى غده<sup>1</sup>.

كما كرر كلمة (حلمي) وما تصرف منها (أحلم، يحلم) في السطر (12، 15، 16):

1/- من كان يحلم مثلي في طفولته/12- خذني الى ملتقى حلمي بمولده/15- ما زلت احلم حلمي ذاته وأرى

16/- حلمي يسيرني والدرب في يده<sup>2</sup>.

فهذا الحلم الطفولي الذي تشبث به الشاعر ليس من السهولة ان يتركه، فقد اقترن بالشاعر شخص آخر وتقاسم معه الحلم، ذلك الشخص هو الشاعر ذاته بين الواقع والحلم، ولهذا تكرر (الحلم) وشاع صداه في جسد القصيدة منذ العنوان .

ومن الطباق (امسي وغده) و هو واضح في التكرار في العبارة (هو المسافر من امسي الى غده) في

السطرين الاول والاخير ، ومن الجناس ما ورد في السطرين (13، 14):

13/- هو المكان رهان المنشدين على /14- فعل الزمان وموسيقى تجده.

فشكل التجانس في كلمتي (المكان، الزمان) ايقاعا بين السطرين .

أما قصيدة (الخوف) فقد شاع فيها تكرار من نوع آخر ، ففضلا عن انتشار كلمة (خوف) رافقها

الشاعر بمرادفاتهما من الدلالة ذاتها فبدت القصيدة .... فتكرر منه (الخوف، يخاف، نخاف، أخاف، أخشى،

نخشى هواجسنا ) على مدار القصيدة، فجاءت كلمة (الخوف) مكررة سبع(7) مرات في الاسطر: (،) وتكررت

(يخاف) سبع (7) مرات، و(أخاف) خمس (5) مرات :

1/- للخوف رائحة القرنفل في الطريق من الربيع/2- الى الخريف ونحن نمشي في هواجسنا عن /7- ويخاف ان لا

يستعبده /8- للخوف لون الماء ملتبس أضوء/10- لا شيء يثبينا عن التأويل الا الخوف /11- مما بعده ولأننا ابناء هذا

الماء نخشى /13- للخوف طعم اللوتس السحري في /16- وزوجه الاولى ويمتهن الرحيل أخاف /17- ان انسى وأخشى

عبء ذاكرتي /19- هناك ولا هنا واخاف الا أكتب /21- للخوف صوت الناي يثقب صخرة ويرقص/24- البعيد اذا رأى

1 - محمود درويش، ديوان لا اريد لهذي القصيدة ان تنتهي، ص 92-93 .

2 - محمود درويش، ديوان لا اريد لهذي القصيدة ان تنتهي، ص 92-93 .

ضوءا الهيا ويتعد القريب أخاف /27-للخوف ملمس ثعلب يغوي فلا ندري /28-تروضنا الثعالب ام نروضها ونخشي جاذبية /30-أخاف علي من غيري واخشي دائما/33-الخوف يوجع رجفة في الركبتين وخفة /39-للخوف اسماء عديدة/40-من بينها الا نخاف<sup>1</sup>.

وبهذا التردد والتراكم شاع ايقاع مميز في القصيدة كلها، ايقاع سخرية من الخوف المعلن والمكتوم، الخوف من المستقبل ومن توقف الشعر وهو المرفوق بإصرار على الانتصار على الهواجس، فالربيع وراءه الخريف مهما طال ومن بين اسماء الخوف الا نخاف . وهكذا .

فكانت كلمة (للخوف) في صدارة المقاطع الستة لازمة ايقاعية بارزة الصوت ،ومن التوازي الحاصل في صدور المقاطع ما جاء كل مرة ليفسر معنى الخوف عند الشاعر(رائحة، لون، طعم، صوت، ملمس )، ثم (يوجع ،و أسماء).

وقد اضاف هذا الاحتواء التكراري في ثنايا القصيدة جوا ايقاعيا داخليا يساند القافية المقطعية للقصيدة ويعمل جنبا الى جنب معها من حيث التأثير الدلالي والايقاعي والنفسي على المتلقي.

كما كرر (الحنين) في السطرين: (22، 23):

/22-الوديان لا فرحا ولا حزنا ولكن الحنين /23-هو الحنين وزفرة الصوفي يقترب<sup>2</sup>.

ومن الجناسات و الطباقات: (لا فرحا لاحزنا) في السطر(22)، و(يقترّب البعيد، يتعد القريب) في السطر (22)، و (الالتفات، الجهات، العضلات) في السطرين (34، 35) حيث شكلت بنية (الالتفات) مع بنية جمع الاناث(الجهات، العضلات) موسيقى داخلية لهذين السطرين، و(تسرع، تبطىء، تسرع) في السطرين (37، 38)، وقد ادت الى افشاء جرس موسيقى آخر في الاسطر:

/ 37- واكتظاظ السقف والجدران بالاشباح تسرع ثم تبطىء /38- ثم تسرع وارتفاع في نشاط الروح كي تبقى

عبيدة<sup>3</sup>.

وفي قصيدة (اذا كان لا بد) قل التكرار، وذلك لأنه سادت فيها القافية الخارجية المتناوبة والمتنوعة، وقد تكررت فيها جملة: (اذا كان لا بد) في الاسطر ( 1،5،9)، وجملة (ان كان لا بد) في الاسطر (13، 17، 21، 25، 29) في بداية كل جملة شعرية فكان بمثابة المحور الدلالي والايقاعي، كما تكرر فعلي(كان) و(فليكن) و(لم يكن) و(يكون) في الاسطر (2، 6، 10، 15، 18، 26، 31):

/1- إذا كان لا بد من قمر/5- وإن كان لا بد من منزل /6- فليكن واسعا لنربي الكناري فيه ...وأشياء أخرى /9- وإن كان لا بد من سفر /10- فليكن باطنيا لئلا يؤدي الى هدف /13- وإن كان لا بد من حلم فليكن /15- كأن الذي كان كان ولكنه لم يكن/17- وإن كان لا بد من شاعر مختلف/18- فليكن رعوي الحنين يجعد ليل الجبال /21- وإن كان لا بد

1 - محمود درويش، ديوان لا اريد لهذي القصيدة ان تنتهي، ص 94-95-96-97.

2 - محمود درويش، ديوان لا اريد لهذي القصيدة ان تنتهي، ص 95.

3 - محمود درويش، ديوان لا اريد لهذي القصيدة ان تنتهي، ص 96.

من فرح فليكن ساخنا /25- وان كان لابد من علم للبلاد /26- فليكن عاليا، وخفي المجاز... قليل السواد /31- وان كان لابد مني فاني /<sup>1</sup>.

فرغم هذه التراكمية فإن الشاعر كان يجيد كسر التوقع في كل مرة من خلال الكلمات المتنوعة التي (ان كان لابد منها) وهي: (قمر، منزل، سفر، حلم، شاعر، فرح، علم) ثم ينهي ب(مني)، وتليها الشروح من خلال فعل (فليكن)، فيصبح المتلقي عارفا بهذه اللعبة وهذه الخطة التكرارية، ويتجاوب معها لأنها تكسر الملل في كل جملة شعرية جديد يتشابه فيها المطلع ويختلف المتن الباقي، فلا يسقط في ملل التكرار.

ومن الجناسات والطباقات في القصيدة: (صافيا، حافيا) في السطر (14)، و (كان، لم يكن) في السطر (15)، و(الجمال، الخيال، الجمال) في السطرين (18، 19، 20)، حيث جاءت (الجمال و الجمال) قافية خارجية للأسطر المتناوبة وجاءت كلمة (الخيال) في الوسط كقافية داخلية تزيد من وضوح الجرس أكثر، و(المدى الندى) في السطر (20)، و (مني فاني) في السطر (29)، و(المرتضى، الرضا) في السطر (30)، وهذه التشكيلة المتشابهة البنى والفواصل والنهايات زادت من ابراز الجرس الموسيقي، ومنه صنع ايقاع داخلي للأسطر. اما قصيدة (ليل بلا حلم) فقد جاء التكرار فيها قليلا جدا لقصرها، ومما كرره الشاعر فيها كلمة (الغريبة) في الاسطر (1، 3، 15) أي في الاستهلال وفي الاخير، اضافة الى مشتقاتها (الغريب، غربتك)، وفي هذا تأسيس لمعنى الغربة(الثيمة) الذي يعم فضاءاتها الدلالية والنفسية:

1- ليل بلا حلم جديد للغريبة : من أنا /2- في الليل ؟ ينقصني الكثير من الفراش /3- لكي أطير أنا الغريبة أينما اتجهت / 5- الغريب وكل ما حولي يذكرني بنفسي 7- وغضضت طرفي .من انا في ليل 8- غربتك الطويل، مسافر يرتاح /14- انا حسنا لنذهب ، لا غريب / 15- ولا غريبة في الرحيل.<sup>2</sup>

فتكررت كلمة (ليل) في السطر(1، 2، 7)، وتكررت جملة ( نبقى معا) و كلمة (سرك) في السطرين (11، 12):

11- هل نبقى معا؟ نبقى معا وتجنبي ؟ /12- وأحب سرك ، لا تبوح لي بسرك/13- لا أحب طفولتي

والذكريات، ولا<sup>3</sup>.

فمن الطباقات البارزة في السطر (احب، لا أحب)، ومن الجناسات: (نفسى، نرجسى) في السطرين (5، 6)، و(الطويل، الجميل، الهديل) في الاسطر (8، 9، 10) التي شكلت قواف داخلية ذات أجراس موسيقية واضحة نشأت من تشابه الابنية ونهاياتها بالخصوص :

8- غربتك الطويل ؟ مسافر يرتاح في /9- الجسد الجميل .حمامة حطت على /10- كنتي وعودها الهديل على

الحنين الي<sup>4</sup>.

1 - محمود درويش، ديوان لا اريد لهذي القصيدة ان تنتهي، ص 98 - 99 - 100.

2 - محمود درويش، ديوان لا اريد لهذي القصيدة ان تنتهي، ص 101، 102 .

3 - محمود درويش، ديوان لا اريد لهذي القصيدة ان تنتهي، ص 101، 102 .

4 - محمود درويش، ديوان لا اريد لهذي القصيدة ان تنتهي، ص 101.

ولم تخل قصيدة (لاعب النرد) الأكثر طولاً من سابقاتها من أنماط التكرار، مع تحديد التوقيت المناسب لإدراجها، إذ جعل فيها من التكرار ما هو لازمة (من أنا لأقول لكم من أنا؟)، ومنه ما هو موزع كأركان للمعنى وللإيقاع (مصادفة، حظ)، ومنه ما رسمته البنى (الصوتية والصرفية)<sup>1</sup>، و التجانسات، والتوازيات، والتطابقات في الاسطر، ومنه كمخطط ناجح لشد القارئ/السامع، وسحره بشعرية داخلية جميلة المعالم والاثـر.

"أقول- أقول، لكم- لكم، حيناً- حيناً، خفت- خفت- خفت، الجنوب-الجنوب، كان يمكن، كان يمكن، كان يمكن، كان يمكن.."، والتي لها وقعها الداخلي، وأثرها في التلقّي:

"من أنا لأقول لكم ما أقول لكم؟ ..... أنا لآعب النرد أريح حيناً وأخسر حيناً وخفت كثيراً على إخوتي وأبي وخفت على زمن من زجاج وخفت على قطّي وعلى أرني.."<sup>2</sup>.

حيث كرر أكثر من ست عشرة تكراراً للكلمة من نفس الجنس وعدد الحروف: (حظي-حظي، الوحي- الوحي، تشع-تشع، حساً-حسناً، أنا-أنا، أنت-أنت، حب-حب، نحبك- نحب، الحظ-الحظ، نسيمه-نسيمه- نسيمه، استطعت-استطعت، حرفا-حرفا، نرفا-نرفا، قصبيا-عصيا، خضراء-خضراء، أخضر-أخضر المشي-المشي، العدم-العدم)، وهو تكرار أحدث نسقاً تصاعدياً انفعالياً، فكلما أوغل الشاعر في تكرار الملفوظات انفتح النص على إيقاع متسارع ليختتم الشاعر قصيدته بقوله: /من أنا لأخيب ظنّ العدم؟ من أنا؟ من أنا؟<sup>3</sup>.

ومما برع الشاعر في استعماله حرف (لو)؛ إذ فتح به إمكانات إيقاعية تفرض نفسها بخفتها و رشاقته غير المعهودة، فقد أوجد لها زاوية كانت مهمة، وجعل منها مستوى إيقاعياً جديداً يجذب القارئ بتلقائية، فيتفاعل مع هذا النسق دون حاجة إلى مقدمات أو فواصل، بل انما تجعل منه مشاركا في بثّ وقع النص، والمساهمة آليا في توقع نسق المقطع الموالي لأنّ الشاعر منحه بهذا المفتاح (لو) فرصة التفاعل الإيجابي من حيث لا يشعر، لأنه بذلك " يغني المعنى ويرفعه إلى مرتبة الاصالـة.."<sup>4</sup> :

"كان يمكن أن لا أكون مصاباً بجحّ المعلقة الجاهلية لو أن بؤابة الدار كانت شمالية لا تطلّ على البحر لو أن دورية الجيش لم تر نار القرى تجز الليل لو أن خمسة عشر شهيدا أعادوا بناء المتاريس لو أن ذاك المكان الزراعي لم ينكسر لو..."<sup>5</sup> تاركا بعدها هامشا توقعياً للمتلقّي نتيجة تفاعله مع الإيقاع .

ويواصل في تنويع حركاته فيوظف هذه المرة حرف العطف (أو) الذي يمنح إمكانات أخرى ويحافظ على (ديناميكية) الإيقاع، كما يمارس لعبته المفضلة في استقطاب وتفعيل علاقة المتلقّي بالنص وشعريته التي حظي بها:

1- ينظر: أم السعد فضيلي، الأبنية الصرفية سياقاتها ودلالاتها في شعر محمود درويش، قصيدة لاعب النرد أمودجا، جامعة سطيف، الجزائر

2011-2012.

2 - محمود درويش، ديوان لا أريد لهذي القصيدة ان تنتهي، ص 35- 40.

3 - محمود درويش، ديوان لا أريد لهذي القصيدة ان تنتهي، ص 55.

4 - نازك الملائكة، قضايا الشعر المعاصر، سابق، ص 263.

5 - محمود درويش، ديوان لا أريد لهذي القصيدة ان تنتهي، ص 39.

"ربما صرتُ زيتونةً أو معلّم جغرافيا أو خبيراً بمملكة الرّمْل أو حارساً للصدى! أو....." <sup>1</sup>، ويترك هامشا توقعيا آخر للقارئ، متناغما مع ايقاع الاختيار الحاصل من (أو).

وفي آخر مقاطع من القصيدة لوحدها، نجده يكرر عبارة (كان يمكن) (سبع 7 مرات) بطريقة لم تخرج عما ذكرناه سالفاً: "من أنا لأقول لكم ما أقول لكم؟ كان يمكن الا أكون أنا من أنا كان يمكن الا أكون هنا... كان يمكن أن تسقط الطائرة... كان يمكن الا أرى الشام والقاهرة ولا متحف اللوفر، والمدن الساحرة كان يمكن، لو كنت أبطاً في المشي... كان يمكن، لو كنت أسرع في المشي... كان يمكن، لو كنت أسرف في الحلم..." <sup>2</sup>.

إذ توزعت مكررة على مدار القصيدة كلها خاصة في فواتح المقاطع، غير أنها تراكمت في المقطع الاخير لإعلاء ريثمها الايقاعي، وايدانا بالخروج من القصيدة. وجاء من الطبقات والتوازيات:

(أريج، أخسر)، (الاب، الام)، (أصغر، أكبر)، (مفترس، فريسة)، (سوء، حسن)، (كذبتنا، الصادقة)، (يأتي، يذهب)، (صدّقهم، كذبهم)، (الاخرون، الاخرين)، (ليلك، فجرك)، (تشعّ، لا تشعّ)، (أمشي، أهرول)، (أنزل، أسرع)، (أبطئ)، (أسير، أطيّر)، (أرى، لا أرى)، (أسقط، أنفض)، (أسمع، أبصر)، (أهس، أصرخ)، (أقلّ، أكثر)، (أعلو، أهبط)، .." ومن التوازي جاء (وانا لم اكن حجرا صقلته المياه فاصبح وجهها) توازيها (ولا قصباً ثقبته الرياح فاصبح نايا)، إذ توازي التركيبان صرفيا ونحويا، و في قوله (خامسا- مللا في ليالي الشتاء) توازيها (سادسا- فشلا فادحا في الغناء)...، وقد ذهب الباحث البولندي (ر. أوسترليتز) الى أن "التوازي يمكن النظر اليه كضرب من التكرار، وإن يكن تكرارا غير كامل" <sup>3</sup> إذ يتهياً القارئ أنه سيكرر التركيب غير أنه يفاجئه بالتغيير، وأمثله كثيرة جدا في (لاعب النرد). و قد استغلّ الشاعر قدراتها الايقاعية والجمالية الكامنة حتى لا يضطرب الوزن أو يرتبك بل تقوى شعرية ويتميز.

وفي قصيدة (قمر قديم) جاءت جملة (قمر قديم) في السطر الاول، ثم تكررت فيها كلمة (قمر) لوحدها في الاسطر (2، 14)، وادرج كلمة (بدر) في السطر (3)، وكلمة (قديم) في السطر (15) أي الاول والاخير لتكون بذلك محورا دلاليا وإيقاعيا ترتكز عليه القصيدة، وتكررت كلمة (قمر) وحدها في السطر (2، 14):

1/ قمر قديم في يد امرأة فلا ذكرى / 2- بلا قمر انا لك... انت لي / 3- يتنزهان على سوناتا تحت ضوء البدر \* / 14- الى نفسي ولا القمر المبلبل بالندى / 15- افضى بسرهما القديم الى أحد. <sup>4</sup>

1 - محمود درويش، ديوان لا اريد لهذي القصيدة ان تنتهي، ص 39.

2 - محمود درويش، ديوان لا اريد لهذي القصيدة ان تنتهي، ص 53- 54.

3 - يوري يولتمان، تحليل النص الشعري، تر: محمد فتوح أحمد، دار المعارف، القاهرة، 1995، ص 129.

\* السيمفونية رقم 14 ل(بتهوفن) مسماة ب(سوناتا ضوء القمر)، وهي قطعة موسيقية شهيرة.

4 - محمود درويش، ديوان لا اريد لهذي القصيدة ان تنتهي، ص 103-104.

اذ كانت عبارة (قمر قديم) في السطر الاول بمثابة انطلاقة للقصيدة، وتكرار كلمة (قمر) وحدها جعلها تشكل صدى للجملة الاولى، ثم يفصلهما في السطرين الاخيرين ليفسح المجال الى اضافاته الدلالية والفنية، ومع هذا الفصل فان صداها يعود عند المتلقي ويجعلها تجتمع ايقاعيا لديه.

وكرر جملة (كم أريدك) في الاسطر (7، 8، 9) :

7/ الغد كم أريدك / 8- اي شيء يوقظ الامس المجاور كم / 9- أريدك عري الليل يقتسمان ملحهما

وصمتهما.<sup>1</sup>

وكرر شبه الجملة (الى نفسي) في السطرين (12، 14) :

12/ فأرجعني الى نفسي ولا هو قال اني / 14- الى نفسي ولا القمر المبلبل بالندى.<sup>2</sup>

فصنع هذا الارتداد لشبه الجملة (الى نفسي) ايقاعا في السطرين .

ومما شكل موسيقى داخلية هو ما ورد من الجناسات والمقابلات والطباقات (انا لك، انت لي) في السطر

(2)، ( خذني، خذيني) في السطر (5)، و(لا تقل، لا تقولي) في السطرين (6، 7)، و(الغد، الامس) في

السطرين (7، 8)، و(يتنزهان، يختبئان، يجلسان، يرتديان، يقتسمان) في الاسطر (3، 4، 9، 10)، و(لا هي

قالت، لا هو قال) في السطرين (11، 12)، فأدت هذه التكرارية الواضحة في هذه الاسطر الى شيوع جرس

موسيقى داخلية فيها يضيف الى القصيدة دفعا موسيقيا آخر، خاصة في الاجزاء التي غابت فيها القوافي الخارجية.

وفي قصيدة (ورغبت فيك رغبت عنك) : فقد جاء العنوان مقابلة لا تخفى موسيقيتها، ثم استهل بجملة

العنوان كما المعتاد في السطر (1)، وبدا من تكراريتها انها اثارت حسا ايقاعيا استهلاليا:

1/ ورغبت فيك ، رغبت عنك ، رغبت بالاتي.<sup>3</sup>

فتكرر (رغبت) جعل الجرس يتضح ويتأكد.

ومن اوسع اللفاظ تكرارا (الظل) بمشتقاته وتصرفاته (الظل، ظلنا، ظله، ظلان، ظلي، الظلال): في

الاسطر (4، 5، 6، 8، 10، 15، 16) :

4/ ظلنا تحت الصنوبرة القديمة جالسا/ 5- في ظله ، وسينزع اليوم الجديد على / 6- طريقنا لنا ظلان منفصلان

لا / 8- فكري بالظل كي تذكرني قلت / 9- قالت كن واقعيا وانس/ 10- ظلي في طريقين ستأخذنا الحياة / 15- عندما

تقف الظلال على الحياض ولا / 16- يكون البدر حمى عندما تقف الظلال<sup>4</sup> .

فهذا الثراء والتنوع التكراري ادى الى ثراء ايقاعي واضح .

كما نجد تكرار (نكون) في السطرين (12، 13) :

12/ بالسلام والسلامة لن نكون كما اردنا / 13- ان نكون وكلما نام الحنين استيقظ<sup>1</sup> .

1 - محمود درويش، ديوان لا اريد لهذي القصيدة ان تنتهي، ص 103.

2 - محمود درويش، ديوان لا اريد لهذي القصيدة ان تنتهي، ص 104.

3 - محمود درويش، ديوان لا اريد لهذي القصيدة ان تنتهي، ص 105.

4 - محمود درويش، ديوان لا اريد لهذي القصيدة ان تنتهي، ص 105-106.

فشكلت جرسا موسيقيا مع التأكيد على الدلالة .  
 وكرر شبه جملة (على الحياد) في السطرين (15، 17) :  
 15- عندما تقف الظلال على الحياد، ولا/16- يكون البدر حمى عندما تقف الظلال /17- على الحياد<sup>2</sup>.  
 ترك تكرار (على الحياد) صدى واضحا في نهاية القصيدة.  
 ومن الطباق والمقابلة والتوازي (رغبت في، رغبت عن) في السطر الاول، (الاتي، الماضي) في السطرين  
 (1، 2)، و(ظلال، منفصلان، يتعانقان، لا يردان) في السطرين (6، 7)، (نام، استيقظ) في السطر (13)،  
 (السلام، السلامة) في السطر(12)، وقد أضافت جوا ايقاعيا للقصيدة .  
 وفي قصيدة (هذا المساء) تكرر تركيب اسم الاشارة مع الظرف الزماني (هذا المساء) في الاسطر(1، 7  
 ،11، 14، 15، 19) مع تكرار كلمة (المساء) (16، 22)، فتشكل محورا دلاليا، وايقاعيا، ونفسيا :  
 1- هذا المساء اريد لا شيء /7- هي غرفتي العطشى الى الالهام في هذا المساء /11- جهة العواصف؟ والهواء  
 مدخن هذا المساء /14- هذا المساء ن كان نجما كان يخرج من مدار /15- الجاذبية من هنا هذا المساء/16- يفسرني اذا  
 قلت المساء هوية العبت /19- ارمم داخلي هذا المساء بخارجي لا ذئب/22- اللا شيء شفاف جليا . والمساء غواية<sup>3</sup>.  
 فكان لهذا التراكم والانتشار على جسد القصيدة ايقاع داخلي صارخ .  
 ومن الكلمات المكررة بشكل مكثف (اللاشيء) في الاسطر (1، 18، 22، 23، 24) :  
 1- هذا المساء، اريد لا شيء /18- تدق الشيء و اللاشيء كي يتساويا؟ عبثا/22- اللاشيء شفاف جليا، و  
 المساء غواية /23- اللاشيء واللاشيء افضل من فساد الشيء /24- واللاشيء يعبت لا ينازعني على شيء يحمق<sup>4</sup>.  
 فتكرر (اللاشيء) بهذا الكم، وجعلها في صدارة الاسطر (22، 23، 24) على التوالي، جعل اثرها  
 الايقاعي والدلالي أكثر بروزا، خاصة اذا ما تجاوزت مع ضدها (الشيء) كما في السطرين (18، 23، 24)  
 وتكرر تركيب (الصنوبرة الوحيدة قرب نافذتي) في الاسطر(2، 21)، وكرر (الصنوبرة الوحيدة) في  
 السطر (3):/2- الصنوبرة الوحيدة قرب نافذتي هي الان /3- الصنوبرة الوحيدة . والروايات الجديدة لا /21- على  
 الصنوبرة الوحيدة قرب نافذتي أرى<sup>5</sup>.  
 زادت (الصنوبرة الوحيدة) من اضعاف سحر دلالي (رمزي)، وتكرارها أضفى سحرا ايقاعيا على أجواء  
 القصيدة ككل، خاصة أنها تكررت على التوالي ثم ينسبها ليعود لها بعد عشرين سطرا ليحيي دلالتها وصدائها  
 من جديد.

1 - محمود درويش، ديوان لا اريد لهذي القصيدة ان تنتهي، ص 106.

2 - محمود درويش، ديوان لا اريد لهذي القصيدة ان تنتهي، ص 106.

3 - محمود درويش، ديوان لا اريد لهذي القصيدة ان تنتهي، ص 107-108.

4 - محمود درويش، ديوان لا اريد لهذي القصيدة ان تنتهي، ص 107-108.

5 - محمود درويش، ديوان لا اريد لهذي القصيدة ان تنتهي، ص 109.

وتكررت كلمة (الجدار) في السطرين (9، 10):

9- مرضت ممثلي الاثيرة في المسلسل، والجدار /10- هو الجدار. فأبي موسيقى سترشدني<sup>1</sup>.

وتكررت لفظة (غرفتي) في السطرين (6، 7):

6- وغرفتي الملامى بأوراق ممزقة وحرر جامد /7- هي غرفتي العطشى الى الالهام في هذا المساء<sup>2</sup>.

وتكرر لفظ (الهواء) في السطرين (11، 13):

11- جهة العواطف؟ والهواء مدخن هذا المساء /13- الكبريت في كوم القمامة. والهواء ملون<sup>3</sup>.

وأضافت التكرارية لهذه النماذج ايقاعات مختلفة في الاسطر.

وتكررت كلمة (القصيدة) في السطر الاخير (28):

28- عني وصاغ لي القصيدة... ربما هذي القصيدة<sup>4</sup>.

وانهى بهذا التكرار في شيء من الفتور الايقاعي الاخير.

ومن الطباقات و الجناسات التي وردت وأسهمت في بنية الايقاع وشعريته: (الشيء، اللاشيء) في

الاسطر (18، 23، 24)، و(الوحيدة، الجديدة) في السطر (3)، و(يأتي، يذهب) في السطر (26)، (داخلي،

خارجي) في السطر (19)، و(الابطال، البطولة) في السطرين (4، 5)، وبهذا نابت التكرارات والتوازيات الى

جانب التكتيف الدلالي الحاصل في أجوائها المسائية عن القوافي في هذه القصيدة، ومنه فقد نجح الشاعر في تجاوز

الفقر الايقاعي الذي قد يقع فيها، واخراجها في حلة شعرية مستساغة.

وفي قصيدة (طللية البروة) كانت اللعبة التكرارية حاضرة، فتكررت العبارة الاستفهامية (اين الان اغنيتي)

في الاسطر (12، 14، 16، 18) وأعاد كلمة اغنيتي في السطر (30):

12- النعمان... اين اغنيتي؟. هنا /14- الى الوادي فأين الان اغنيتي هنا /16- مدرستي فاين الان اغنيتي /

18- فاين الان اغنيتي؟. أقول /30- ويقاطع الصحفي اغنيتي الخفية: هل<sup>5</sup>.

وكانت مرة مع الاشارة الى المكان (هنا) (12، 14)، ومرة بدونه، فتكرار الاستفهام أشاع نوعاً من الموسيقى

المستنكرة والمتحدية، وفرض ايقاعاً في غياب التقفية الخارجية.

كما تكررت فيها كلمة (الغياب) في السطر (7، 46):

7- اختار الغياب لوصفه. جلس الغياب /42- أقول: ارى الغياب بكامل الادوات /46- من الغياب الى

الغياب<sup>6</sup>

1 - محمود درويش، ديوان لا اريد لهذي القصيدة ان تنتهي، ص 107.

2 - محمود درويش، ديوان لا اريد لهذي القصيدة ان تنتهي، ص 107.

3 - محمود درويش، ديوان لا اريد لهذي القصيدة ان تنتهي، ص 107.

4 - محمود درويش، ديوان لا اريد لهذي القصيدة ان تنتهي، ص 108.

5 - محمود درويش، ديوان لا اريد لهذي القصيدة ان تنتهي، ص 110.

6 - محمود درويش، ديوان لا اريد لهذي القصيدة ان تنتهي، ص 109-111.

اذ عبرت كلمة(الغياب) في البداية عن الدخول في الرثاء لقريته البروة التي نفى منها وغيب عنوة، وختم في النهاية بالنتيجة التي وصل اليها فغيابه طال وأوشك على الغياب النهائي. وبهذا التكرار الحزين يترك لدى المتلقي انطباعا ايقاعيا خاصا، يستحضره من السطر السابع (7) حتى السطر الاخير (46) .

وكرر كلمة (محايدا) في السطر (8):

8/ -محايدا حولي، وشاهده الغراب محايدا<sup>1</sup>.

وكرر تركيب (اقول كلا لا) في السطرين (32، 35):

32/ -الالبان ذاك؟ أقول كلا لا. / 35- أنقاض البيوت؟ أقول كلا لا.<sup>2</sup>

ففي هذه الجملة الرفضية (كلا لا أرى) اجابة شافية لكل من يتوهم ان الشاعر يرى في فلسطين غير فلسطين الاولى، وتكرارها شكل هذا الصدى الصارخ في السطرين.

كما تكرر الاستفهام (هل ترى؟) مع الاجابة بالنفي (لا أرى)، او الاثبات (أرى) في الاسطر (31، 32، 33، 34، 35، 36، 37):

30 / - ويقاطع الصحفي أغنيبي الخفية : هل/ 31- ترى خلف الصنوبرة القوية مصنع / 32- الالبان ذاك اقول

كلا لا / 33- ارى الا الغزالة في الشباك / 34- يقول : والطرق الحديثة هل تراها فوق / 35- أنقاض البيوت؟ اقول :

كلا لا / 36- اراها ، لأرى الا الحديقة تحتها / 37- وارى خيوط العنكبوت. يقول جفف. / 42- أقول: أرى الغياب بكامل الادوات<sup>3</sup>.

اضافة الى الحوارية الحاصلة من فعلي القول (قال، أقول)، وجو السؤال والاجابة، والتي تصنع بالتكرار

ايقاعا بينا ، جاء الفعل (ارى) ليضيف لمسة ايقاعية أخرى لهذا الجو الايقاعي .

اما الطباقات والجناسات فقد كانت قليلة في القصيدة، وجاء منها: (الغياب الغراب) في السطرين (7،

8) (تعرفني، اعرفها) في السطرين (28،29) و(مت، انتبهت، ولدت، عدت) في السطر (45) حيث صنعت

الابنية المتشابهة والنهايات الموحدة لهذه الافعال ايقاعا متسارعا .

وفي قصيدة (موعد مع ايميل حبيبي) كان التكرار لعبارة ( لا لأرثيه) في الاسطر (1، 24، 15) :

1/ -لا لأرثيه، بل لنجلس عشر دقائق / 15- لا لأرثيه جنت ، بل لزيارة نفسي/ 24- لا لأرثي شيئا اتيت ، ولكن<sup>4</sup>

حيث كانت في مطالع المقاطع لتكون صدارة دلالية وايقاعية .

وكرر الاشارة الى المكان (هنا و هناك) في الاسطر (5، 19، 40، 7):

5/ -قال : عن الفرق بين هنا وهناك / 7- بين هنا وهناك / 19- هدنة للتأمل : لا الواقعي هنا / 40- كل شيء

هنا سينما سينما سينما<sup>1</sup>.

1 - محمود درويش، ديوان لا اريد لهذي القصيدة ان تنتهي، ص 110.

2 - محمود درويش، ديوان لا اريد لهذي القصيدة ان تنتهي، ص 111.

3 - محمود درويش، ديوان لا اريد لهذي القصيدة ان تنتهي، ص 111.

4 - محمود درويش، ديوان لا اريد لهذي القصيدة ان تنتهي، ص 112- 113.

فشكل التكرار ايقاعا مشدودا من الاسطر الاولى الى السطر الاخير (40).  
وتكررت (معا) في السطر (16) مشكلة قافية داخلية :  
ولدنا معا وكبرنا معا أما زلت يا<sup>2</sup> .  
اذ كون ورودها في السطر ذاته جرسا موسيقية زاد من تثبيت الدلالة .  
كما يثير انتشار الحوار المفترض في ثنايا القصيدة بين (درويش) و صديقه (اميل حبيبي) ايقاعا متناوبا.  
وكررت كلمة (واقعي) في السطرين (19، 20):  
19-هدنة للتأمل لا الواقعي هنا /20- واقعي، ولا انت فوق سفوح الأولمب<sup>3</sup> .  
وتكرر (عما) في السطرين (29، 30) :  
29- عما يرون وعما يريدون أن /يروا في /30-المنامات فالحلم اصدق من واقع<sup>4</sup> .  
اما كلمة (سينما) فقد جاءت في تراكمية شديدة التسارع في آخر القصيدة :  
39- هاربا من جنازته قائلا: سينما /40- كل شيء هنا سينما ، سينما ، سينما<sup>5</sup> .  
فكانت كصدى متسارع غير منته .  
وجاء من الجناسات والطباقات والتوازيات : (واقعي، خيالية) في السطرين (20، 21)، و(الامس، الغد)  
في السطر (27)، (لم اصل، وصلت) في السطر (33)، و(لم اعد، لم اجد) في السطر (35)، (لي، وله) في  
السطر (36)، و(المقعدين، المعدين) في السطر (35)، ومن التوازي ورد(أتيت ولكني لم أصل، وصلت ولكني لم  
أعد)،وأضافت هي الاخرى للإيقاع التكراري ايقاعا آخر بسبب تشابه الأبنية والحروف والنهيات.  
وكان التكرار اقل شيوعا في قصيدة (في بيت نزار قباني) ، وذلك لأنها محلاة بقافية مقطعية ملتزمة في  
نهاية كل مقطع، اذ تكررت عبارة(بيت من الشعر بيت الدمشقي) في السطر الاول(1) والسطر (21) لتكون  
استهلالا لمقطعين طويلين، وجاءت كلمة (دمشق) في السطرين (14،32،34) لمقتضى حال الكلام، غير انها  
تذكر بالانتماء والانتساب :

1-بيت من الشعر -بيت الدمشقي /21-بيت الدمشقي بيت من الشعر /14-منذ تركت دمشق تدقق في  
دمي /32-وعلى حدة : أنت في حاجة لهواء دمشق /34- حفرة من سماء دمشق فقلت :انتظر<sup>6</sup> .  
فهذا التذكير بتغيير التقديم والتأخير بين (بيت من الشعر) ،و(بيت الدمشقي) و(دمشق) بين بداية  
المقطع الاول والرابع (1) (4)، مما يحدث لدى القارئ /السامع، احساسا بإيقاع مختلف يتناوب في الحضور .

1 - محمود درويش، ديوان لا اريد لهذي القصيدة ان تنتهي، ص 113-114.

2 - محمود درويش، ديوان لا اريد لهذي القصيدة ان تنتهي، ص 113.

3 - محمود درويش، ديوان لا اريد لهذي القصيدة ان تنتهي، ص 113.

4 - محمود درويش، ديوان لا اريد لهذي القصيدة ان تنتهي، ص 113.

5 - محمود درويش، ديوان لا اريد لهذي القصيدة ان تنتهي، ص 114.

6 - محمود درويش، ديوان لا اريد لهذي القصيدة ان تنتهي، ص 117.

وتكررت جملة ( لا ظل) في السطر(16) :

/16-والفل...لا ظل...لا ظل في لغتي<sup>1</sup> .

فهذا التأكيد المحاصل على جملة (لا ظل)، خلق ايقاعا داخليا للسطر.

وكرر شبه جملة ( في لغتي) في السطرين (14) و(16):

/14- منذ تركت دمشق تدفق في لغتي /16-والفل...لا ظل...لا ظل في لغتي<sup>2</sup> .

وكذلك تكرارية شبه الجملة (في لغتي) إضافة الى تكرار (لا ظل) في سياق واحد، صنعت ايقاعا موسيقيا

محسوسا.

وكان حظ الصفة (زرقاء، أزرق) أكثر وفرة خاصة في المقطع الرابع (4) في الاسطر: (23، 22، 24 ،

25، 26، 27 ، 29) :

/22-أرض العبارة زرقاء شفاقة ليله/23-أزرق مثل عينيه آنية الزهر زرقاء /24- والستائر زرقاء /25- سجاد

غرفتي أزرق دمه حين يبكي /26- رحيل ابنه في الممرات أزرق آثار /27- زوجته في الخزانة زرقاء لم تعد/28-الارض في

حاجة لسماء فإن قليلا / 29-من البحر في الشعر يكفي لينتشر اللون الأزرق<sup>3</sup> .

فإضافة الى الملامح الدلالية التي يضيفها اللون الأزرق، على صفحة هذا المقطع فان تكراره أعطى ملمحا

ايقاعيا واضحا له. وبتكرار الرء (الارتدادية) والزاي (الصفيرية)، والقاف (الشديدة المجهورة المنفتحة) تكرر هذا

الصدى وملاً المقطع بإيقاعه.

ومن التكرارات تكرار فعل (يكتب) و تصريفاته (مكتب، يكتب، يكتب) في السطر (4):

4-بلا مكتب كان يكتب... يكتب فوق الوسادة<sup>4</sup> .

مما أعطى إيقاعا آخر للسطر.

وكذلك الامر مع الفعل (انتظر)،(انتظري، انتظر، ينتظر، تنتظر) في الاسطر (36، 38، 39، 40)،

إذ أعطى هذا التناوب جرسا مكررا، وترك ايقاعا واضحا على الاسطر:

/36-الاخير انتظري ولا تذهب الان لا / 38- قال: انتظر أنت عش أنت بعدي فلا بد من /39- شاعر

ينتظر /40-فانتظرت وأرجأت موتي<sup>5</sup> .

ومن الجناسات و الطباقات، و(العفوي، البهي) في السطر (38)، و(كان، لم يكن) في السطرين (8،

9)، وقد أضافت على قلتها ايقاعا داخليا للقصيدة .

1 - محمود درويش، ديوان لا اريد لهذي القصيدة ان تنتهي، ص 116.

2 - محمود درويش، ديوان لا اريد لهذي القصيدة ان تنتهي، ص 116.

3 - محمود درويش، ديوان لا اريد لهذي القصيدة ان تنتهي، ص 116-117.

4 - محمود درويش، ديوان لا اريد لهذي القصيدة ان تنتهي، ص 115.

5 - محمود درويش، ديوان لا اريد لهذي القصيدة ان تنتهي، ص 116.

وفي قصيدة (في رام الله) الغنية ايقاعيا بالقوافي المقطعية، فكرر فيها عبارة (لا امس لي فيها سواك) و(لي أمس فيها) في بداية المقاطع ثم في آخر القصيدة في الاسطر (1، 16، 53، 60):

1- لا امس لي فيها سواك / 46- لا أمس لي فيها سواك / 53- لي أمس فيها / 60- لي أمس فيها<sup>1</sup>.

فتكر هذا التتابع التكراري للعبارة المثبتة والمنفية في المقاطع ايقاعا داخليا بارزا، أضاف لملامح القصيدة الايقاعية ملمحا مختلفا لتكوّن العبارتان محورا دلاليا ونفسيا وايقاعيا هاما.

وتكررت شبه الجملة (لي): في الاسطر (54، 56، 58) وشبه جملة (فيها) في الاسطر ذاتها:

54- لي عصا الراعي وعرف الديك لي فيها / 56- لي تحيته التي تمتد من قاع الفراغ / 58- لي ذكرى غد فيها

،ولي فيها اكتاب / 61- لي غياب.

اذ ان شيوع جرس شبه الجملة كان مؤكدا وواضحا بفضل التكرار.

وتكررت كلمة (نرجسنا) في السطرين (13، 15):

13- حدق الى مرآة نرجسنا / 15- أقول جراح نرجسنا ستكسر هذه<sup>2</sup>.

تكررت كلمة مرآة في السطرين (13، 16):

13- حدق الى مرآة نرجسنا الوسيم / 16- هذه المرآة.

وتكررت كلمة (المنفي) في السطر (27) فكان فيها تأكيدا على (صفة النفي):

27- حكاية المنفي فيها للمنفي، ينقصها قليل.

وكان فيها جرس للكلمة بسبب التكرار.

كما أن توالي الحوارية بين المقاطع (أقول، يقول) في الاسطر (10، 11، 14، 15، 18، 22، 32،

38، 48) قد أضفى هو الاخر ايقاعا داخليا على القصيدة.

ومن الطباقات والجناسات (الاولصاف، الصفصاف) في السطر (3) وكانت كقافية داخلية، (الماضي ،

الغد) في السطر (19)، و(الذهاب، الاياب) في السطر (33)، و(الحساب، الصواب) في السطر (37)، و(أولها

،آخرها) في السطر (45)، و(قاع، أعالي) في السطرين (56، 57)، و(مثلي، مثلك) في السطر (44)، (معنا

هنا) في السطر (34).

اما قصيدة (فروسية) فقد انحصرت فيها ايقاعية التكرار لقلة حضوره فيها، لغناها بالقافية الخارجية، وما

جاء من الايقاع الداخلي كان في تكرار (كن) في السطر (13، 12)، وفي الجناس (ترجلت، تأملت) في السطر

(4) اذ تحدث البنية المتشابهة والنهية المتشابهة جرسا موسيقيا، و(غربا، شرقا، شمالا، جنوبا) في الاسطر وموازاتها

مع الكلمات (الشمس، الليل، غيمة) في الاسطر (7، 9، 8) :

1 - محمود درويش، ديوان لا اريد لهذي القصيدة ان تنتهي، ص 123-124.

2 - محمود درويش، ديوان لا اريد لهذي القصيدة ان تنتهي، ص 119.

- 7/ غربا تستحم الشمس في البحر /8- وشرقا ينبت الليل بطيئا خلف حرش السنديان /9- وشملا غيمة تبحث عن اترابها/وجنوبا شارع يفضي الى أشيائنا في اللامكان<sup>1</sup>.
- و قد أحدث التوازي في الترتيب المتوالي للاتجاهات مع التنوين الناتج في الاخير ايقاعا يترقبه و ينتظر في توقع ما سيذكره بعد كل اتجاه.
- ووظف (القارئ، السامع)، و(لا مكان، لازمان) في السطرين (10،11) اذ كانت احدهما (لا مكان) قافية داخلية والاخرى (لا زمان) قافية خارجية، و(خفي نبوي) في السطر(16)، وتكررت كلمة (العشب) و(الماء) في الاسطر (17،12، 18، 20، 21):
- 12/ كن صدى في قطرة ماء /17- فتمددت على العشب كأني /18- عشبة تحلم لا يوجعني شيء /20- أسمع الا جريان الضوء في الماء خفيفا/21- وخير الماء في إحدى أغاني<sup>2</sup>.
- فضلا عن الدلالات التي أضفتها لفظتا (العشب، والماء) على الخصب والحياة والنماء، فقد أضفت بتكرارها المتناوب ايقاعا على الاسطر يحسه المتلقي .
- وقصيدة (مسافر) قلّ فيها هي الاخرى التكرار التراكمي رغم أنّها فقيرة من حيث القوافي الخارجية، و جاء منه تكرار كلمة (البداية) في الاسطر (12، 13):
- 12/ قلّت الاحلام، كي نصل النهاية في البداية /13- البداية خلفنا، وامامنا سحب تبشر بالشتاء<sup>3</sup> وتكررت كلمة (الشتاء) في السطرين (13، 14):
- 13- البداية خلفنا ن وامامنا سحب تبشر بالشتاء/14- مشيت ما يكفي لأعرف أين يبتدئ الشتاء<sup>4</sup>.
- فبتكرار (البداية)، ومجيئها مع ضدها (النهاية)، وكذلك مجيء كلمة الشتاء في نهاية السطرين على التوالي تشكل ايقاعا داخليا.
- وتكررت كلمة (فرس) في الاسطر (1، 10):
- 1/ فرسا تسير فراسا مثلي التلفت للوراء /10- تمهل أيها الفرس الحمل بالفصول...<sup>5</sup>
- وأضاف هذا التكرار ل (فرسا، فراسا، الفرس) جرسا موسيقيا لجو القصيدة .
- وتكررت شبه جملة (خلف النهر) في السطرين (4، 7):
- 4/ هناك خلف النهر /7- سوف ننام خلف النهر تحت ظلالنا، انا والطريق<sup>6</sup>.
- أما في الاسطر الموالية فكان التكرار للعبارات متوасلا جاعلا منها فواصل دلالية وايقاعية :

1 - محمود درويش، ديوان لا اريد لهذي القصيدة ان تنتهي، ص 123-124.

2 - محمود درويش، ديوان لا اريد لهذي القصيدة ان تنتهي، ص 124.

3 - محمود درويش، ديوان لا اريد لهذي القصيدة ان تنتهي، ص 124.

4 - محمود درويش، ديوان لا اريد لهذي القصيدة ان تنتهي، ص 126.

5 - محمود درويش، ديوان لا اريد لهذي القصيدة ان تنتهي، ص 125.

6 - محمود درويش، ديوان لا اريد لهذي القصيدة ان تنتهي، ص 125.

1- لا يستطيع مسافر مثلي التلفت للوراء/7- سوف ننام خلف النهر تحت ظلالنا أنا والطريق/8- كأننا زوجان، ثم نقوم عند الفجر/19- الصياد سوف ننام قرب مغارة أنا/20- والطريق هناك فوق التل ثم نقوم/21- عند الفجر ، يحملني وأحملة ، ويسألني وأسأله/25- الان من هذي المسافة يستطيع مسافر مثلي/26- التلفت للوراء<sup>1</sup>.  
فكرر عبارات : (انا والطريق)، و(نقوم عند الفجر)، وعبارة (هناك فوق التل)، و (لا يستطيع مسافر مثلي التلفت للوراء) في الاسطر (1، 7، 8، 15، 19، 20، 25).

ورسم هذا التتابع المتنوع للتكرار لوحدة ايقاعية واضحة عند المتلقي .  
ونجده يكرر كلمة (الضباب) في السطرين (22، 23) :

22/ ماذا بعد ؟ اين تسير بي فأرى الضباب ، ولا/23-أراه ، ولا يراني في الضباب فهل وصلت ، أم

انفصلت<sup>2</sup>

وتكراره مع فعل (أرى) فهذين السطرين شكل ايقاعا داخليا.

كما كرر كلمتي (الظبية ، والصياد) في الاسطر: (15، 16، 17، 19):

15/ هناك فوق التل تبحث ظبية عن/16- شادن تحت السحاب هناك صياد يصوب /17- بندقيته، سأعوي مثل ذئب كي تفر الظبية/18- البيضاء من خط الرصاص ويجفل/19-الصياد سوف ننام قرب مغارة أنا<sup>3</sup>.

ومن الطباقات و الجناسات:(يحملني أحملة) و(يسألني، وأسأله) في السطر (21)، و (أراه، لا اراه ، لا يراني) في السطر (23)، فالاختلاف في الاحالة للفعل شكّل ايقاعا داخليا تصنعه التكرارية المتنوعة، و(وصلت ،انفصلت) في السطر (23)، وقد شكل التكرار حلقات متواصلة بين السطور أدت الى ملء الفراغ الايقاعي الذي ما كان سيحدث بدونه.

وفي قصيدة (نسيت لأنسك) جعل (درويش) كل مقطع يتبدئ بعبارة (نسيت لأنسك) لتشكّل ارتدادا للعنوان، وصدارة دلالية وايقاعية للمقاطع، فجاءت في الاسطر (1، 11، 6، 21، 16) مما شكل توازنا ايقاعيا مع القافية الخارجية التي تحلت بها نهايات المقاطع :

1/نسيت لأنسك طعم الخسارة في /6-نسيت لأنسك جسرا هناك ومقهى /11- ونسيت لأنسك نفسي وما يتفرع منها /16- ونسيت لأنسك شعر الطبيعة والحب /21- ونسيت لأنسك ، مفتاح بيتي على مقعد في<sup>4</sup>.  
فهذا الارتداد للعبارة أحدث التشويق لما يأتي بعد استفتاح كل مقطع بالعبارة ذاتها، وأحدث ايقاعا داخليا للقصيدة.

وتكررت عبارة (ضفة النهر) في السطرين (5، 6):

6/هنا تركتني على ضفة النهر احدي مزايك /9-على ضفة النهر لكنني لا أرى أثرا<sup>1</sup>.

1 - محمود درويش، ديوان لا اريد لهذي القصيدة ان تنتهي، ص 125-126.

2 - محمود درويش، ديوان لا اريد لهذي القصيدة ان تنتهي، ص 126.

3 - محمود درويش، ديوان لا اريد لهذي القصيدة ان تنتهي، ص 126.

4 - محمود درويش، ديوان لا اريد لهذي القصيدة ان تنتهي، ص 127-128.

فهذا التثبيت المكاني الحاصل عن التكرار رافقه أثر ايقاعي على أذن المتلقي.

وكرر كلمة (الحب) في جملة متقابلة في السطر (13):

13- أول الحب ... أو آخر الحب شفافة. لا أريد<sup>2</sup>.

وتصادفنا جملة مكررة تحضر من بعيد من قصيدة فائتة، ليزداد ثقلها الدلالي وسرها الايقاعي حضوراً من جديد وهي جملة (لن أبدل أوتار جيتارتي، لن أبدلها، لن أحمّلها فوق طاقتها: نغما يابسا مقفرا)، مبرهننا بأن شعره متواصل، شعره قصيدة واحدة متواصلة متكاملة لا يريدنا ان تنتهي:

18- أقفر قلت ولكنني لن أبدل أوتار جيتارتي /19- لن أبدلها، لن أحمّلها فوق طاقتها: نغما يابسا مقفرا.<sup>3</sup>

وكرر في الاخير جملة (لن تجدي) كلمة (الباب) في الاسطر: (22، 24، 23):

22- الحديقة لا ترجعني الي ولا تفتحي الباب لن /23- تجدي شبحا واقفا في انتظارك، لن تجدي غير / 24-

على الباب، صار الفتى حجراً<sup>4</sup>.

والتي دعمت الدلالة والايقاع بتكرارها بين السطور.

و من الطباقات و الجناسات الواردة في القصيدة (هناك، هنا) في السطرين (5،6)، و (حاضري، غدي) في السطر الاخير (25). وهي الاخرى اضافت حسا ايقاعيا للأسطر. اما التوازي فقد وقع بين الاسطر التي بين قوسين (5- الخسارة تدمي، 10- هكذا يفعل الحجل، 15- كل آت هو الاول، 20- خلفنا يلهث الامل، 25- حاضري غيمة وغدي مطر)، اذ يحس القارئ بإيقاعاتها ولو تباعدت.

وفي قصيدة (واقعيون) تكررت جملة (واقعيون ودودون) في السطرين (1، 8، 17، 18):

1 / واقعيون ودودون مع الواقع لا تأتي /8- يقول الواقعيون الودودون مع الحاضر /17- لا بأس ولا بأس -يقول

الواقعيون /18- الودودون مع الواقع : لن ننظر للماضي<sup>5</sup>.

فكانت في السطر(1)، والسطر (18) مضافة الى جملة (مع الواقع)، بينما اختلفت في السطر (8)

فكانت (مع الحاضر)، وهذا يبين قدرة الشاعر على مفاجأة قارئه /سامعه. والتنويع في الايقاع .

وتكررت جملة (لا بأس) في السطر (17) :

17- لا بأس ... ولا بأس -يقول الواقعيون<sup>6</sup>.

وتكررت كلمة (انهار) في السطر (21) :

21- فاذا انهار على أعدائنا انهار علينا<sup>7</sup>.

1 - محمود درويش، ديوان لا اريد لهذي القصيدة ان تنتهي، ص 127-128.

2 - محمود درويش، ديوان لا اريد لهذي القصيدة ان تنتهي، ص 128.

3 - محمود درويش، ديوان لا اريد لهذي القصيدة ان تنتهي، ص 128.

4 - محمود درويش، ديوان لا اريد لهذي القصيدة ان تنتهي، ص 128.

5 - محمود درويش، ديوان لا اريد لهذي القصيدة ان تنتهي، ص 131.

6 - محمود درويش، ديوان لا اريد لهذي القصيدة ان تنتهي، ص 131.

7 - محمود درويش، ديوان لا اريد لهذي القصيدة ان تنتهي، ص 131.

وكرر فعل (نسى) في السطرين (4، 6):

4- على مرأى من الكهان. نسي أن للتاريخ /6- وفنانون. نسي سيرة النهر، لكي نحضر<sup>1</sup>.

وقد ادت الى ادخال ايقاع لا يخفى على نفس القصيدة وشعريتها.

ومن الجناسات والطباقات الواردة فيها: (واقعيون، ودودون، الواقع) في السطر (1)، و(واقعيون، خيالون) في السطر (17، 19)، و(لا تأتي، لا نذهب) في السطرين (1، 2)، و(أمس، غد) في السطرين (3، 2)، (النهر، البحر) في السطرين (7، 6)، و(الماضي، الحاضر) في السطرين (7، 9، 8)، و(النسيان، الغفران) في السطر (16) و(علينا، لنا) في السطرين (21، 22). وقد عملت جنباً الى جنب مع المكررات لصنع ايقاع داخلي للقصيدة.

وأول ما يبادرنا في قصيدة (لن ابدل أوتار جيتارتي) هو العنوان، اذ يستدعي العنوان هذه العبارة من ذاكرة القارئ للديوان، ويحييها من جديد لأن الشاعر كررها، وذلك لأسباب نفسية ودلالية وتصويرية وإيقاعية أيضاً فهو يستطيع ايرادها بأشكال وصور كثيرة ومع أوزان مختلفة، ولم يكفه ادراج العبارة بشكل سريع من قبل، وفي هذه القصيدة التي اتخذت طابع الرسمية، كونها معنونة بالعبارة ذاتها المذكورة من قبل في قصائد فائتة، فان الشاعر قرر أن يكرر العبارة الطويلة للتأكيد المكثف على دلالاتها ومنه تفرغ التوتر والانفعال بالإحساس بها، (لن ابدل أوتار جيتارتي لن ابدلها، لن احمّلها فوق طاقتها، لن احمّلها، لن اقول لها جديني على وتر سادس اجد الفرس العائدة...) في الاسطر (1، 2، 3، 4) (29، 30، 31، 32)، فتصدّرت القصيدة وختمتها فكانت بذلك ارتكازاً للإيقاع ومحركاً له، وكانت في (لن ابدلها) و(لن احمّلها) و(العائدة) قواف خارجية بنظام (أ أ ب) ، وكان لتكرار الجملة الشعرية أثراً دلالياً ونفسياً وإيقاعياً واضحاً - كما سبق الذكر - :

1- لن ابدل أوتار جيتارتي... لن ابدلها /2- لن احمّلها فوق طاقتها... لن احمّلها /3- لن اقول لها :جديني على وتر سادس/4- أجد الفرس العائدة /29- لن ابدل أوتار جيتارتي... لن ابدلها /30- لن احمّلها فوق طاقتها... لن احمّلها /31- لن اقول لها :جديني على وتر سادس/32- أجد الفرس العائدة<sup>2</sup>.

وتكررت كلمة (قصير) في السطر (21):

21- الربيع قصير على العتبات ، قصير على / 22- المشمشيات ماكدت أرنو الى<sup>3</sup>.

كما كرر التركيب (وكما) في السطرين (9، 13):

9- وكما في القصيدة... يطلع عشب /13- وكما في الطبيعة بينغ قوس قزح<sup>4</sup>.

وكرر كلمة (شجر) في السطرين (5) :

1 - محمود درويش، ديوان لا اريد لهذي القصيدة ان تنتهي، ص 130.

2 - محمود درويش، ديوان لا اريد لهذي القصيدة ان تنتهي، ص 130-131.

3 - محمود درويش، ديوان لا اريد لهذي القصيدة ان تنتهي، ص 133.

4 - محمود درويش، ديوان لا اريد لهذي القصيدة ان تنتهي، ص 132-133.

5/ المكان على حاله شجر ناقص شجر /زائد .والسما تنفحها غيمة وهنا حجر./المكان على ارضه هل اسأت الى الشجرة<sup>1</sup>.

ورغم أن التكرار لكلمة (شجر) لا يبدو لغرض ايقاعي، الا أن تكرارها خلف جرسا موسيقيا، وذلك لبنية حروفها (الراء الارتدادية والشين المتفشية (المنتشرة) والمنفتحة) .  
ومن الجناسات والطباقات في القصيدة: (ناقص، زائد) في السطرين (5، 6)، و(هنا، هناك) في السطرين (6،7)، وكما يبدو هي قليلة، وذلك يعود لطول الجملة الشعرية المكررة، وتناوب القوافي الخارجية، إذ أعطت اشباعا ايقاعيا للقصيدة، و(غمرا موسيقيا) لها .اما التوازي فجاء بين (لن أبدلها، لن أحملها) مشكلا ايقاعا بينا. وفي قصيدة (تلال مقدسة) كان التكرار أوسع مساحة، وذلك لأنها أوسع مساحة، فتكررت كلمة (التلال) في الاسطر (1، 5، 9، 18، 25، 76):

1- التلال وراء التلال /5- ولكنهم يؤمنون بأن التلال/ والرعاة القدامى على التل /9- يتدرج ليل التلال /18- لكنهم يحملون التلال صحائف شعرية /25- التلال وراء التلال معلقة/43- أنت غيرك حين تصير تلالك بيضاء /76- التلال مقدسة<sup>2</sup>.

فشكلت محورا دلاليا ومحورا ايقاعيا ينساب بين السطور ويعطيها قوة معنوية .

وتكررت عبارة (صحائف من كتب) في السطرين (2، 6):

2- صحائف من كتب /6- صحائف من كتب.

وكان لهذا التكرار أثر دلالي وموسيقى يشد الجملة الشعرية .

وعبار(خالية ، وتاريخك الشفهي) في السطرين (44، 45):

44- خالية من خطاك وتاريخك الشفهي /45- خالية من سواك وتاريخك الشفهي<sup>3</sup>.

فبالإلحاق على العبارة تشكل ايقاع سببه التكرار والتوازي بين السطرين .

وتكررت كلمة (المغارة) في السطرين (15، 16) :

15- ورمم باب المغارة /16- لولا ظلام المغارة لانطفأ الضوء<sup>4</sup>.

وكرر كلمة (صفحة) في السطر (26):

25- التلال وراء التلال معلقة /26- صفحة صفحة<sup>5</sup>.

فكان لهذه التكرارات اثرا واضحا في شد القارئ للمعنى، وادخال حسّ ايقاعي على القصيدة .

1 - محمود درويش، ديوان لا اريد لهذي القصيدة ان تنتهي، ص 132.

2 - محمود درويش، ديوان لا اريد لهذي القصيدة ان تنتهي، ص 135-136-137.

3 - محمود درويش، ديوان لا اريد لهذي القصيدة ان تنتهي، ص 137.

4 - محمود درويش، ديوان لا اريد لهذي القصيدة ان تنتهي، ص 137.

5 - محمود درويش، ديوان لا اريد لهذي القصيدة ان تنتهي، ص 138.

وكرر بكثافة الصفة المؤنثة (بيضاء) في السطر (41):

41- والسحابة بيضاء والابجدية بيضاء/42-والابدية بيضاء كم أنت أنت وكم /43- أنت غيرك حين تصير تلالك بيضاء<sup>1</sup>.

فأعطت كثافة داخلية للإيقاع المتسارع بسبب تراكم بنية (بيضاء) في هذا السياق اضافة الى التركيب (كم أنت) المكرر في السطر (42، 43)، والذي دعم البناء الايقاعي الداخلي.

وكرر تركيب النداء (يا رب) في السطر(78):

77- والرعاة القدامى ينادون/78- يارب ... يارب<sup>2</sup>

فأعطى بتكراره ايقاعا صارخا في هذا السطر.

وكرر تركيب (بقايا كلامك) في السطرين (79، 80):

79- نحن بقايا كلامك /80- فاحرس بقايا كلامك<sup>3</sup>.

وكرر فعل (نكون) في السطرين الاخيرين (81، 82) :

81- حتى نكون /82- كما تبتغي أن تكون<sup>4</sup>.

وكرر (كأن) وكلمة (عدم) في الاسطر (45، 46، 47):

45-وخالية من سواك وتاريخه الشفهي كأنك تأتي /46-لنوك من عدم في ممر الضباب الى عدم /47- وكأن

القيامة قامت على غفلة منك<sup>5</sup>.

وكان لكل هذه التكرارات أثر ايقاع محسوس وبارز .

ومن الجناسات والطباقات الواردة في القصيدة: (يقراًون، لايقراًون) في السطر (4)، و (وحشا، جيشا)

في السطر (13)، وشكلت هذه الاخيرة قافية داخلية، و(بنا، لنا، حولنا) في السطر (22)، و(أحدا، أبدا) في

السطرين (23، 24)، و(يصدقون، كذبوا) في السطر (29)، و(الغياب، الحضور) في السطر (31)، و(شكله

،ظله) في السطرين (31، 32)، و(الشجرات، الكلمات) في السطر (35)، و (أنت، غيرك) في السطر (43)

و(طبيين، سيعين) في السطر (53)، و(طبائع، شرائع) في السطر (56)، و (وراءك، أمامك) في السطر (59)

و(أنبياء، شعراء) في السطر (66)، و(نبي، شقي) في السطر (75)، والتي شكلت بفضل تشابه الابنية والنهائيات

ايقاعا داخليا يتضافر مع الايقاع الخارجي ويتكامل معه، كما بدا التوازي بارزا في السطرين (32،33):

33- فاقراً ما استطعت القراءة /37- اكتب ما استطعت الكتابة بيتا<sup>6</sup>.

1 - محمود درويش، ديوان لا اريد لهذي القصيدة ان تنتهي، ص 138.

2 - محمود درويش، ديوان لا اريد لهذي القصيدة ان تنتهي، ص 140.

3 - محمود درويش، ديوان لا اريد لهذي القصيدة ان تنتهي، ص 140.

4 - محمود درويش، ديوان لا اريد لهذي القصيدة ان تنتهي، ص 140.

5 - محمود درويش، ديوان لا اريد لهذي القصيدة ان تنتهي، ص 138.

6 - محمود درويش، ديوان لا اريد لهذي القصيدة ان تنتهي، ص 137.

فشكل هذا التوازي بين السطرين صدى من نوع خاص، وذلك لتبديل الشاعر للكتابة بالقراءة بين السياقين، مما يجيد الملل ويصنع المتعة الشعرية الموسيقية لديه.  
 اما قصيدة (الى شاعر شاب) فقد كان التكرار فيها أقل، فتكررت كلمة (الحقيقة) في السطرين (11)، (13) مع جملة (فاكتب عليها):  
 11- الحقيقة بيضاء فاكتب عليها/12- بجبر الغراب /13- والحقيقة سوداء فاكتب عليها /14- بضوء السراب<sup>1</sup>.

وقد أعطى هذا التكرار و التوازي بين السطور نوعا من الموسيقى الداخلية التي تزيد في شعرية القصيدة وقوة تأثيرها.

وكرر كلمة (الحياة) في السطر (20):

20- الحياة اقل حياة<sup>2</sup>.

وكرر كلمة (حكمة) في الاسطر (29،30،31):

29- أو حكمة /30- إنها حكمة دون ريب /31- ولكنها حكمة اللاغنائية الباردة<sup>3</sup>.

وقد شكل هذا التكرار التراكمي ايقاعا داخليا لهذا المقطع يشرك القارئ/ السامع معه في دلالاتها، وكأنه يفكر بصوت عالٍ .

وكرر الفعل (تحمس) في السطر (41) :

41- فتحمس تحمس لقلبك واتبعه<sup>4</sup>.

وكرر الفعل (شدّ) في السطر (47) :

47- شدّ شدّ بكل قواك عن القاعدة<sup>5</sup>.

إذ ألح الشاعر على فعلي الامر (تحمس وشدّ)، مما جعل جرسه يبرز بكثير بقوة الامر من جهة وبقوة الحروف المشكّلة للفعلين..

وجاء تكرر (أنا) و(أنت) في السطرين (43، 44):

43- لا تقل للحبيبة: أنت أنا /44- وأنا أنت<sup>6</sup>.

فكان لهذه الثنائية التكرارية والتقديم والتأخير للضميرين أثر ايقاعي على السطرين .  
 وكرر عبارة (لا شيء) في السطر (57):

1 -محمود درويش، ديوان لا اريد لهذي القصيدة ان تنتهي، ص 142.

2 -محمود درويش، ديوان لا اريد لهذي القصيدة ان تنتهي، ص 142.

3 -محمود درويش، ديوان لا اريد لهذي القصيدة ان تنتهي، ص 143.

4 -محمود درويش، ديوان لا اريد لهذي القصيدة ان تنتهي، ص 142.

5 -محمود درويش، ديوان لا اريد لهذي القصيدة ان تنتهي، ص 144.

6 -محمود درويش، ديوان لا اريد لهذي القصيدة ان تنتهي، ص 144.

57/ -ولا شيء لاشيء /58- حين تسامر نفسك في غرفة مغلقة.<sup>1</sup>

فكان لهذا التكرار المتتابع جرس موسيقي .

وكرر فعل (أخاف) في السطر (66):

64/ -لأخاف عليك من الواجبات /65- أخاف عليك من الراقصات على قبر أولادهن/66- أخاف عليك من

الكاميرات الخفيات.<sup>2</sup>

وقد أعطى فضلا عن اللاحاح على دلالة الخوف ونفيه في صدارة الاسطر، ايقاعا للأسطر.

ثم كرر (لا نصيحة) و(لكنها) في السطرين (77، 78):

77/ -لا نصيحة في الحب لكنها التجربة/78- لا نصيحة في الشعر، لكنها الموهبة.<sup>3</sup>

فجاءت في سياق توازي، مما زاد من الملمح الايقاعي المشوق للمتلقى.

وجاء فيها من الجناسات والطباقات ما يلي: (أول، آخر) في السطرين (3، 4)، و(بيضاء سوداء) في

السطرين (11، 13)، و(نازلة، صاعدة) في السطر (27)، و(مثال، منال) في السطر (27)، و(عصفورة،

ضرورة) في السطر (32)، و(شاردة، زائدة) في السطر (41)، و(الخلاصة، الرصاصة) في السطر (53)، و(قويا،

ضعيفا) في السطر (55)، و(واجبات، راقصات) في السطر (64) و(الراقصات، الكاميرات، الخفيات) في السطر

(66)، و(دموع، الشموع) في السطر (73)، و(حدسك، نفسك) في السطر (64)، و(أخاف، لا أخاف) في

السطر (66)، وجاء التوازي بين (لأخاف عليك من الواجبات، أخاف عليك من الراقصات) و التوازي في

السطرين الاخيرين (لا نصيحة في الحب لكنها التجربة، لا نصيحة في الشعر لكنها الموهبة) وقد اسهمت كلها في

تشكيل جو ايقاعي ثري، و (مرتفعات، منخفضات) في السطر (60)، وقد جاءت في سياق توازي:

60/ سهل ومرتفعات، ونهر ومنخفضات.<sup>4</sup>

ويحس القارئ بجرس متفاوت مصدره هذا التوازي بين الجملتين.

وفي قصيدة (كأن الموت تسليني) كان التكرار اقل بكثير عن كل القصائد في الديوان، وذلك لأنها غنية

بالايقاع العروضي الخليلي ذي الشطرين (بجعل كل شطر سطرا)، والبناء التقفوي التقليدي ذي الروي الموحد

(التاء)، اضافة الى قصرها فهي في (سبعة أبيات)، ومن الكلمات المكررة فيها (حرا) في السطرين (5، 6):

5/ -حرا كما يشتهي الضوء من صفتي /6- خلقت حرا ومن ذاتي ومن لغتي.<sup>5</sup>

وكلمة(سيدتي) في السطرين (11، 12) :

1 -محمود درويش، ديوان لا اريد لهذي القصيدة ان تنتهي، ص 145.

2 -محمود درويش، ديوان لا اريد لهذي القصيدة ان تنتهي، ص 145.

3 -محمود درويش، ديوان لا اريد لهذي القصيدة ان تنتهي، ص 146.

4 -محمود درويش، ديوان لا اريد لهذي القصيدة ان تنتهي، ص 145.

5 -محمود درويش، ديوان لا اريد لهذي القصيدة ان تنتهي، ص 147.

- 11/ أمشي واعلم أن الريح سيدتي /12- وانني سيد في حضن سيدتي<sup>1</sup>.  
وكرر فعل (امشي) في السطرين (8، 11):
- 8/ أمشي أمامي على ايقاع اغنيتي /11- أمشي واعلم أن الريح سيدتي<sup>2</sup>.  
فأضافت هذه التكرارات ايقاعا داخيا للقصيدة.
- ومن الجناسات والطباقات فيها (الوراء، أمامي) في السطر (7)، و(هنا، هناك) في السطرين (9، 10).  
وكذلك كان التكرار في قصيدة (هنالك حب بلا سبب) ليس بالكثير لغناها الايقاعي بالقوافي الخارجية  
السطرية المتتابعة مع التنوع، وجاءت عبارة (هنالك حب بلا سبب) مكررة في الصدارة (السطر 1) وفي السطر  
(7)، كما انتشرت دلالة (الحب) والفعل (نحب) خاصة في الاسطر (5، 11، 6، 12):
- 5/ نحب وقد نتخيل أنا نحب، ونكتب شعرا /6- لندرك أنا نحب... فلا ينطق الحب نثرا /11- نحب نضاء بزهرة  
جاردينيا في يد عابرة /13- نحب ولا نعرف الحب. هل هو طيف يطل<sup>3</sup>.
- فكانت لهذه الكثافة للفعل نحب تأثيرا ايقاعيا وداليا واضحا.  
وكذلك في السطر (9) أين كثف الضمير (نحن):
- 9/ نرى قدرا واضحا، نحن نحن. ونحن هم الآخرون<sup>4</sup>.
- (الهدوء، العاصفة) في السطرين (1، 2)، و(شعرا، نثرا) في السطرين (5، 6)، و(نحن، الآخرون) في  
السطر (9)، و(حي، موتى) في السطر (16)، و(نضاء، نعتم) في السطرين (11، 12)، و(رجعت الينا، رجعتنا  
اليك) في السطر (17)، و(نشك، لانشك) في السطرين (19، 20). وقد اسهمت في صنع ايقاع داخلي  
للأبيات، خاصة أن كل سطرين انتهيا بقافية متشابهة البنية والنهاية والصدى.
- وقصيدة (لو ولدت) القصيرة هي الاخرى قل فيها التكرار تكررت فيها كلمة (فرنسية) في السطر (7)،  
(8) : /6- وجنسيتي/7- فرنسية /8- وحقوقى فرنسية<sup>5</sup>.
- وتكرر تركيب (فيها نظر) في السطرين (19، 20):
- 19/ فما زال مثل فلسطين مسألة كان فيها نظر /20- وما زال فيها نظر، والى آخره<sup>6</sup>.
- ومن الجناسات ما تركه تكرار بنية الصفة المؤنثة في تراكمية واضحة (سوداء، خضراء، حمراء، بيضاء) في  
السطر (16):
- 15/ طبعا رباعية مثل ألوان رايتنا العربية /16- سوداء، خضراء، حمراء، بيضاء<sup>7</sup>.

1 - محمود درويش، ديوان لا اريد لهذي القصيدة ان تنتهي، ص 148.

2 - محمود درويش، ديوان لا اريد لهذي القصيدة ان تنتهي، ص 148.

3 - محمود درويش، ديوان لا اريد لهذي القصيدة ان تنتهي، ص 149-150.

4 - محمود درويش، ديوان لا اريد لهذي القصيدة ان تنتهي، ص 150.

5 - محمود درويش، ديوان لا اريد لهذي القصيدة ان تنتهي، ص 151.

6 - محمود درويش، ديوان لا اريد لهذي القصيدة ان تنتهي، ص 152.

7 - محمود درويش، ديوان لا اريد لهذي القصيدة ان تنتهي، ص 152.

فهذا التوالي لألوان الراهية يبرز ايقاع انفعالي جليا لهذا السطر.  
 و(حلب، يثرب) في السطرين (11، 12) و(تتخمر، مختبر) في السطر(17)، و(سفر، نظر) في السطر  
 (17)، وقد خلقت ايقاعات داخلية إلى الاسطر.  
 وقصيدة (كلمات) تكررت فيها كلمة (كلمات) في السطر (1، 27، 28) أي في الاول وفي الاخير  
 وبذلك تكون هي الاخرى مركزية في الدلالة والايقاع:  
 1- كلمات كلمات... تسقط الاوراق / 27- في شعر خريفي خفيف الكلمات/ 28- ليس هذا الورق الذابل  
 الا كلمات<sup>1</sup>.

وتكررت كلمة (الاوراق) و (الشجيرات) في الاسطر (1، 11، 12، 23) :  
 1- كلمات كلمات... تسقط الاوراق / 11- يمشي خفيفا مثل اوراق الشجيرات / 12- ويصفرّ ويحمرّ كأوراق  
 الشجيرات / 23- لا تسقط الاوراق / أوراق الشجيرات<sup>2</sup>.  
 وتكررت كلمة (شارع) في الاسطر (3، 7) و (يمشي) في الاسطر (7، 11، 10)، و(شاعر) في الاسطر  
 (7، 18، 26):

3- على خاصرة الشارع ذاك الشارع / 7- على الشارع يمشي شاعر / 10- يمشي على اطلاله / 11- يمشي خفيفا  
 مثل اوراق الشجيرات / 18- يقول الشاعر الرحلة هذا الخريف / 26- إذا استغنى على الشاعر<sup>3</sup>.  
 فهذا التوالي التكراري لكلمات (شارع، شاعر، يمشي) قد شكل ايقاعا سببه الجرس الصوتي ل(الشين  
 المنفتحة والمنشورة) و (الراء التردادية )، و(العين المستقلة والمنفتحة) فأعطت طاقة ايقاعية ودلالية للقصيدة.  
 ومن الجناسات والطباقات فيها: (شاحبات ، وحيدات) في السطر (2)، و(القرويون، الودودون) في  
 السطر (4، 5)، و(يصفرّ، يحمرّ) في السطر (12)، و(جناحان، قصيران، وقتان) في السطر (17). وقد زادت  
 من ادراج ايقاعات داخلية للقصيدة، انا التوازي فبدا بين (ويصلي: أنت أمي قبل امي، يا بلادي ، وأبي قبل أبي)  
 إذ حصل ايقاع سببه التشابه الحاصل في السطرين.

ونستنتج بعد هذا الاستقراء والمسح الداخلي للإيقاعات الداخلية، أنه لم تخل قصيدة من التكرار  
 بأنواعه مهما كان طولها أو قصرها، فكانت أنماطه كلها حاضرة من تكرار العبارة الطويلة التي قد تكون جملة  
 شعرية مثل قصيدة (لن ابدل اوتار جيتارتي) أو تكرار جملة (تركيبا) تام المعنى، أو تكرار كلمة (فعلا أو اسما أو  
 حرفا) وكذلك تكرار صوت، وقد يكون مقصودا يستدعيه تثبيت الدلالة واللاحاح عليها، او غير مقصود استدعته  
 الحالة النفسية للشاعر (ثورة، توتر، حزن، هدوء...)، وفي الاخير ومهما كان سبب وروده فان أثره الايقاعي

1 - محمود درويش، ديوان لا اريد لهذي القصيدة ان تنتهي، ص 153-154.

2 - محمود درويش، ديوان لا اريد لهذي القصيدة ان تنتهي، ص 153-154 .

3 - محمود درويش، ديوان لا اريد لهذي القصيدة ان تنتهي، ص 153-154.

حادث لامحالة كذلك لم تخل القصائد من التوازي والجناس والطباق والمقابلة، والتي عملت في شكل سري خفي جنباً الى جنب مع التكرار لإكمال صورة الايقاع، ومنه الحصول على الشعرية .

اضافة الى تكرار المقطع في موضعين، وهو من الانماط التي تكررت في ثنايا القصيدة، فشكلت بتكرارها لوازم ايقاعية تضطلع بوظيفة الربط بين مكونات النص المختلفة، اما المقاطع الشعرية الطويلة التي تكررت فهي قليلة، وقد كان اطولها مقطع قصيدة (لن أبدل أوتار قيتارتي):/لن ابدل أوتار جيتارتي...لن أبدلها/2-لن أحملها فوق طاقتها...لن أحملها/3-لن أقول لها: جديني على وتر سادس/4- أجد الفرس العائدة.<sup>1</sup>

ورد المقطع في موضعين الاول في الصفحة (132) والثاني في الصفحة الاخيرة (134)، ولم يكن متطابقاً في المرتين اذ هناك تغييرات طفيفة اصابته فحققت له صفة النجاح والادهاش كما تقول نازك الملائكة: "واضمن سبيل الى نجاحه ان يعمد الشاعر الى ادخال تغيير طفيف على المقطع المكرر"<sup>2</sup>، وقد ورد جزء من المقطع في قصيدة (نسيت لأنساك)/18-أفقر.قلت: ولكني لن ابدل أوتار جيتارتي/19-لن أبدلها. لن احمليها فوق طاقتها: نغما يابسا مقفراً<sup>3</sup>، مع إدخال تغيير على ما بعده، وقد جاء تكرار هذا المقطع الطويل ليؤكد لنا الشاعر بلوغه مرحلة الايمان بأن قضيته لن تتبدل وأن أحلامه هي هي وأن قصيدته لن تقول غير ما تقوله، ولن يغير ايقاع قلبه الذي اوشك على الصمت ، ولن يغير عزفه من اجل فلسطين، ويصل الايقاع مع هذه الجملة الى ايقاع سريع يتناسب مع ايقاع المقطع الذي جاء على المتدارك مع دخول المتقارب في آخر الابيات، حيث ادت هذه التكرارية طاقة ايقاعية كان لها دور بارز في اثراء الايقاع.

اما اكثر نوع من التكرار فهو ما يتردد بالصيغة الصرفية، وانتشارها انتشاراً كثيفاً متقارباً في موضوع معين من القصيدة، فيجعل من ايقاعها ايقاعاً أبرز شعرية وشاعرية، سائداً في ذلك المقطع الشعري من جهة التكرار اولا، ومن جهة التقائها مع التفاعيل العروضية احياناً من جهة ثانية.

إذ أن تكرار الشاعر للصيغ الصرفية في الجمل القصيرة مما جعل نغمة الصيغة الصرفية الطاغية تدوب في التفعيلة العروضية، فتصبح جزءاً منها دون احساس منا بوجود ما يعيق هذا الاندماج والتماهي بين الوزن الصرفي و الوزن العروضي من جهة ثانية ومما يزيد من الوتيرة الايقاعية هو التصاق الدوال المتعادلة صوتياً في الصيغة الصرفية، او اقترابها لان المباعدة بين الدالين تضعف من الناتج الايقاعي او تلغيه .

وتدل هذه النتائج على عمق احساس محمود (درويش) بالإيقاع المتوغل في الثنايا، و القدرة على اذعان الجملة لهيئة موسيقية رياضية معينة ليست بالرتيبة ولا المفككة بل فيها من الفجاءة ما يطيب للنفس، ويرضي الحس التدوقي للقارئ/السامع.

1 - محمود درويش، ديوان لا اريد لهذي القصيدة ان تنتهي، ص 132-134.

2 - نازك الملائكة، قضايا الشعر المعاصر، ص 236.

3 - محمود درويش، ديوان لا اريد لهذي القصيدة ان تنتهي، ص 128-129.

ويتأكد أنّ التكرار سمة إيقاعية (درويشية) بامتياز - كما رأينا - سمة أتقنها ومارس من خلالها لعبته المفضلة في تجديد الحسّ الموسيقي مخترقا " حدود التقاطع المعهودة"<sup>1</sup>، ومقيما " على الحدود ما بين الدال الإيقاعي داخل العروض وخارجه.."<sup>2</sup> للذائقة العربية، وقد تم الوقوف على حقيقة التحول الجميل البارح في التعامل مع الوضعيات الإيقاعية المختلفة حتى أننا لا نشعر بذلك الاختلاف المفتعل بين القصائد أو في داخل القصيدة الواحدة مهما طالت.

---

1 - محمد بنيس، الشعر العربي الحديث، سابق، ص 148 .

2 - نفسه، ص 155 .

الفصل الرابع : شعرية الصورة الشعرية سيكولوجيا في ديوان (لا أريد لهذي القصيدة ان تنتهي) لمحمود درويش:

1- لغة الشعر.

2- الابعاد النفسية للصورة الشعرية.

3-الصورة الثيمة في الديوان:

1-ثيمة الحب.

2-ثيمة الموت.

3- ثيمة الحزن التذكر والتناسي و الحنين.

4-ثيمة الحلم.

5 - ثيمة الغربة.

4-شعرية صورة اللون .

## 1- لغة الشعر :

لطالما كان سر الشعر في لغته، يقول (جاكسون) " ان كل بحث في مجال الشعرية يفترض معرفة اولية بالدراسة العلمية للغة، ذلك لأن الشعر فن لفظي، اذن فهو يستلزم قبل كل شيء استعمالا خاصا للغة"<sup>1</sup>.  
 "ففي الطريق الى القصيدة لا نواجه في البداية الا اللغة، ان معظم ما في القصيدة من جمال ومعنى وفاعلية لا يقيم الا هناك في لغتها الشعرية، ففي هذه اللغة وعبر بنائها الجليل الأسر يمكن العثور على جمر الروح، واحجار الدلالة الساطعة والرؤيا"<sup>2</sup>، وذلك "لأن الشعر يعيش في لغته، ولا يمكن فصله باي حال عن الفاظه الاصيلة التي كتب بها"<sup>3</sup>، فهي روحه وشكله معا.  
 وطولب الشاعر الحديث بألا يكرر " لغة مألوفة سائدة، بل أن يكتشف لغة غير معروفة"<sup>4</sup>، فكان الشاعر هو الوسيلة الوحيدة لإحياء اللغة، وأن يأخذ لغته عما غربلته الأذن، وعما حفظته الذاكرة من كلام مأنوس تتداوله ألسنة الناس، وأن الشاعر لا ينتظر إذناً من واضعي القواميس وأصحاب المجامع اللغوية، وأنه ليس ثمة تعارض بين الفصحى والعامية..<sup>5</sup>، فهو الوحيد القيم عليها المتحكم في حدودها.  
 فأصبحت كل كلمة قادرة على ان تمتلك طاقة شعرية، والشاعر الفذ هو وحده القادر على شحنها بالانفعال والاحساس، فتبدو كما لو انها تكتشف لأول مرة مما يمنحها قدرة على المراوغة واتساعا في مجال التأويل وانفتاحا وتوهجا عند المتلقي"<sup>6</sup>.  
 فعلى الشاعر المعاصر ان يسعى جاهدا للبحث عن طرق جديدة للتعبير الشعري تكون قادرة على استيعاب افكاره وواقعه الذي يعيش فيه، وان ينشئ لغة جديدة مشحونة بالدلالة .  
 وكان لا بد من الهدم والتخريب في اللغة المتقدمة، ويعتبر " التخريب حيوي ومقدس"<sup>7</sup> في اللغة، لأنه يعطيها حياة جديدة، ويخرجها في حلق من الإبداع، وينصرها على النمطية المميتة. اي انه لا بد ان يتطلع الى تفجير اللغة من الداخل بحيث ان الشاعر لا يمكنه ان يجدد" اذا لم يكن متأصلا في عبقرية لغته لكي يعرف كيف يصهر العناصر التي يستخدمها، ويحولها الى طبيعة اللغة التي يكتب بها"<sup>8</sup>.

1- رومان جاكسون، قضايا الشعرية، سابق، ص 77.

2 - علي جعفر علاق، في حداثة النص الشعري، سابق، ص 23.

3- الزبايت درو، الشعر كيف نفهمه و نندوقه، تر: ابراهيم الشاوش، منشورات مكتبة منبنة، بيروت، 1961، ص 335.

4 - أدونيس، الثابت والمتحول في الاتباع والابداع عند العرب، الجزء 3 صدمة الحداثة، دار العودة، بيروت، 1، 1978، ص 314.

5- ينظر: جبران خليل جبران، المجموعة الكاملة العربية، جمع انطوان القوال، دار الجيل، ط1، 1994، ص 554-562.

6- ينظر: رمضان الصباغ، في نقد الشعر العربي المعاصر، دراسة جمالية، دار الوفاء للطباعة والنشر، ط1، 2002، ص 137.

7 - أنسي الحاج ، مقدمة ديوان لن.

8 - ادونيس، بيان الحداثة، سابق، ص 30.

من هنا فان الشاعر يستخدم لغة ليست ملكه ليست لغته الا بقدر ما يغسلها من آثار غيره، ويفرغها من ملك الذين امتلكوها في الماضي... فاللغة الشعرية لا تتكلم الا حين تنفصل عما تكلمته، وتتخلص من تعبها وتقتلع نفسها عن نفسها<sup>1</sup>.

وهذه هي الخاصية التي تحدث عنها (كوهين) والتي تتجسد في الانزياح اللغوي<sup>2</sup> الذي تحيد به اللغة عن معناها الحقيقي العادي، حيث تشق طريقا آخر يصنع منها الجمالية الابدائية التي سماها (ادونيس) الاشارة. والوظيفة الشعرية ليست الوظيفة الوحيدة للغة الشعرية، ولكنها الوظيفة المهيمنة والحاسمة<sup>3</sup>، اذ بشعريتها تكون قد استولت على كل الوظائف الأخرى، وأعلنت حينها التميز.

ورأى (جان كوهين) ان الاشياء شاعرية بالقوة" وان على اللغة ان تنقل هذه الشاعرية من القوة الى الفعل وبدء من اللحظة التي تتحول فيها الحقيقة الى شيء متكلم بين يدي اللغة: سوف تكون شعرية من خلال القصيدة، ونثرية من خلال النثر<sup>4</sup>، أي ان السحر باللغة هو الذي يحول الصامت الى متكلم والجامد الى حي.

ويمثل (كوهين) الى ذلك بالقمر الذي هو جميل بالحقيقة، وشعري بالفعل عندما نقول عليه (ملك الليالي) او (منجل من الذهب)، ثم يضيف قائلا: "من البديهي نتيجة لذلك ان تكون المهمة الخاصة لعلم الشعرية في النقد الادبي، التساؤل لا عن المحتوى الذي يظل دائما هو هو، ولكن عن التعبير حتى نعلم اين يكمن الفرق<sup>5</sup>."

وكان على الشاعر المعاصر في سبيل ايجاد لغة جديدة ان يستخدم الالفاظ والتراكيب والصور والخيال بطريقة جديدة غير مألوفة، ويحرص على ان "يشحن الكلمات التي يستخدمها بلهب جديد يجعلها في فترة دائمة اي في حركة مستمرة من الولادة المستمرة، ولهذا يخلصها من طرق استخدامها السابقة ويغسلها من العلاقات التي هي اشبه بالبقع والتورمات التي تقودها الى الهرم، وهو في هذا يلغي عمرها السابق، ويلغي بهذا الالغاء مفهومات واساليب هي الأخرى مستنفذة"<sup>6</sup>.

وهكذا تخلصت القصيدة العربية المعاصرة من تلك النظرة التقليدية التي تقسم الالفاظ في القصيدة الى الفاظ شعرية و أخرى غير شعرية، ونجحت في "كسر جدار الخوف القائم بين المفردات الشعرية واللاشعرية وتحويل كل شيء-بما في ذلك تراب الأرض- الى شعر"<sup>7</sup>.

1- ادونيس، زمن الشعر، سابق، ص 78.

2- ينظر: جان كوهين، النظرية الشعرية، سابق.

3- محمد بنيس، الشعر العربي الحديث، بنياته وإبدالاتها، ج 2، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، ط2، 2002، ص 36.

4- جان كوهين، النظرية الشعرية، نفسه، ص 60 - 61.

5- نفسه، ص 63.

6 - ادونيس، كلام البدايات، دار الآداب، بيروت، ط1، 1989، ص 180-181.

7 - نزار قباني، قصتي مع الشعر، منشورات نزار قباني، ص 50.

وحتى نقول عن لغة انما لغة شعر هي تلك التي شاعرها "يبدأ شعره بلغة فيما قبل اللغة - بلغة بعيدة عن هياكل الكلام المطروح في النهر الشعري الآتي من الماضي، هكذا يعيد اللغة الى براءتها الأولى وعذريتها، وتتهيا الكلمة كي تكون مغامرة وكشفا، وتصير فضاء ماديا وروحيا، تصير اشارة وحركة وفعلا"<sup>1</sup>. وهكذا يذوب القارئ في حياتها الثانية كل مرة.

لهذا عنى (ادونيس) بثورة اللغة " أن تصبح الكلمة وبالتالي الكتابة قوة أبداع وتغيير، تضع العربي في مناخ البحث والتساؤل والتطلع"<sup>2</sup>، فيصبح "فارسا ينتشل الكلمات من الغدير الذي غرقت فيه ينسلها كلها كلمة كلمة من نسيجها القديم، يخطها كلمة كلمة في نسيج جديد، اذ بفعل ذلك يفرغها من شحنتها القديمة من دلالاتها وتداعياتها يملؤها بشحنة جديدة تصبح لغة ثانية لا عهد لنا بها، لذلك لا بد لفهمها وتذوقها من الخبرة والممارسة، وما لم نفهمها وتذوقها لا نستطيع ان نكتشف ما وراءها"<sup>3</sup>.

كما تحولت اللغة الشعرية " من وصف العالم المادي الخارجي الى وصف عالم الشعر الداخلي، والى التعبير عن شجنه النفسي باستخدام لغة تعبيرية مكثفة لتلك المشاعر، بدلا من الوصف المادي الذي يعتمد على لفظ التشابهاة والتماثلات، وقد ادى ذلك الى العزوف عن المعجم الشعري التقليدي الذي لم يعد باستطاعته الاستجابة لتحدي التشابكات الحياتية المعاصرة"<sup>4</sup>، والبحث عن استعمالات مفارقة للغة وسط ما تحتاجه الذائقة المتجددة للقراء.

ومما سبق فقد تغيرت نظرة الحداثيين الى وظيفة اللغة الشعرية وطبيعتها، فلم تعد "لغة الشاعر المعاصر مجرد لغة تعبيرية، بل أصبحت لغة ايحائية بعدما تخلت عن التكلف وعن التقريرية والنزعة الخطابية، وأصبحت لغة الشعر هي اللغة - الاشارة - في حين ان اللغة العادية هي اللغة - الايضاح -، فعلى الشعر الجديد في هذا المنظور أن يجعل اللغة تقول ما لم تتعود ان تقوله، فما لا تعرف اللغة العادية ان تقوله هو ما يطمح الشعر الجديد الى نقله ويصبح الشعر في هذه الحالة ثورة على اللغة"<sup>5</sup>. واشد مطالبة منها ومحكمة لها.

هكذا تغيرت النظرة الى اللغة الشعرية ووظيفتها، وطبعت اللغة علامة بارزة على التغير الذي حدث للشعر الجديد في طريقة التعبير، " فاللغة - الجثة - السلطة التي تواجهها الحداثة هي لغة الماضي المتكسد الجاثم بوصفه كتلة واحدة، متجانسة هائلة، لذلك تصبح الحركة الوحيدة الممكنة حركة البحث عن لغة المستقبل، حركة التفجير للغة الحاضر، والتجريب المنهك بحثا عن لغة جديدة"<sup>6</sup>.

1 - ادونيس، فاتحة لنهايات القرن، سابق، ص 33.

2 - ادونيس، زمن الشعر، سابق، ص 131.

3 - نفسه، ص 163.

4 - رجاء عيد، لغة الشعر قراءات في الشعر العربي المعاصر، منشأ المعارف بالإسكندرية، 2003، ص 64.

5 - ادونيس، زمن الشعر، سابق، ص 17.

6 - كمال ابو ديب، الحداثة السلطة النص، مجلة فصول، الحداثة في اللغة و الادب، ج 1، مج 4، ع 1984، ص 3، ص 43.

وأصبح الشاعر المعاصر "مغامرا بنفسه في مناطق لغوية ظلت مجهولة قبله، وتصبح لغته المملوءة بالأسرار شبه بالتجارب الكيماوية القديمة، يحتبر فيها القوة الكامنة في الكلمات وينتظر انفجارها الذري في كل لحظة"<sup>1</sup>. ان هدف التجربة الحدائثية هو الوصول باللغة الى مناطق عذراء لم تطلها لغة البشر بعد، لغة أسئلة وقلق وتمرد، لا لغة يقين وثبات، وهذا ما جعل الشعر عند (ادونيس) جدلا وصراعا "صراع بين الشاعر ونفسه، بينه وبين اللغة، بينه وبين الأشياء"<sup>2</sup>.

ولم يعد الشاعر المعاصر يستخدم اللغة في حدود المتعارف عليه بل اخذ يتطلع الى خلق لغة جديدة داخل اللغة القديمة، "فكل ابتكار لجمال جديد في اللغة لا يمكن الا ان يستند الى قديمه الجمالي، فاللغة كيان ولا نقدر ان نجدده الا من داخله من داخل عبقريته وجماليته وخصوصيته"<sup>3</sup>، فيجدد الشاعر لغته ويعطي الكلمات معنى أنقى لكي تكون أكثر قدرة على التعبير عن عالم يتجدد، فالإبداع الشعري يظهر هو ايضا جسم اللغة، شأن الحدث الثوري الذي يظهر جسم المجتمع"<sup>4</sup>.

والشاعر(محمود درويش) يرى ان: "الفضل الأساسي للشعر على اللغة لدى الشعوب، هو أن الشعر يجدد حياة اللغة دائما، وما يبدو جديدا اليوم سرعان ما يصبح قديما وكلاسيكيا، اذن اللغة دائما بحاجة الى أبداع يجدد حياتها، ويحميها من افراط الدلالات التي تتحول الى نمط، ليس فقط لدى الفلسطينيين، بل ولدى كل الشعوب"<sup>5</sup>.

فلغة الشعر حسبه لا بد ان لا تقع في النمطية المملة والمستهلكة، بل على الشاعر تجاوزها الى التجديد الذي يحمي الدلالات وفق الاستعمالات المتجددة .

إذ رأى (درويش) ان عليك ان كنت شاعرا "أن تشحن اللغة بدلالات جديدة، وتفرغ اللغة من هذه الدلالات وتحتاج الى شحن بدلالات جديدة، هذه متطلبات الشعر وهو ان تعيد حياة لم تكن موجودة سابقا وان يحميها من الشيخوخة والترهل..."<sup>6</sup>، اي ان لغة الشعر "ليست اشارة توصيلية بقدر ما هي شعرية"<sup>7</sup> ومتجددة الملامح حتى لا تنهم بالركود والتقليد.

يقول (محمود درويش): "وكشعب فلسطيني، فان شروط حياتنا متشابهة ومستمرة، فعندنا حوالي 50 كلمة يجب ان نتحرر منها حتى لو كانت هذه الكلمات ضرورية للتعبير عن اللحظة التاريخية او الحالة النفسية،

1 - عبد الغفار مكاوي، ثورة الشعر الحديث من بودلير الى العصر الحاضر، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ج1، 1972، ص 245.

2 - ادونيس، بيان الحدائثية، سابق، ص 75.

3 - نفسه، ص 59.

4 - ادونيس، سياسة الشعر، سابق، ص 178.

5 - حوار (محمود درويش لا احد يصل) أجراه غسان زغطان، وحسين البرغوثي، وحسن خضر ومحمد زكريا، محمود درويش المختلف الحقيقي،

دراسات وشهادات، دار الشروق للنشر والتوزيع، عمان الاردن، ط 1، 1999 ص 24.

6 - نفسه.

7 - صلاح فضل، بلاغة الخطاب وعلم النص، عالم المعرفة، ع 164، الكويت، 1992، ص 136.

ولكن جمالها أصبح من الضروري ان نستغني عنها، من فرط ما تعرضت للاستهلاك وقد نسال ساخرين، كيف تصنع قصيدة فلسطينية؟ ضع هذه الخمسين كلمة في سطور متتالية تصنع قصيدة فلسطينية، يستطيع الشعر الجديد ان يعيد لهذا المعدن بريقه دائما<sup>1</sup>. ويقصد ان الشعرية ليست بالكم المعجمي بقدر ماهي بالاستعمال التجديدي والتصوير الإبداعي لما وجد عندنا من الفاظ.

"ان ابرز ما يميز هذه اللغة هو ثراؤها بالطاقات التعبيرية، واكتنازها بالإيحاءات اللامحدودة، فالشاعر يحس دائما ان ثمة اشياء تند عن التحديد والوضوح، ومن ثم فان هذه اللغة العادية بمحدوديتها وتناهيها عاجزة عن استيعابها والتعبير عنها، ومن هنا كان سعيه الدائب وراء اكتشاف لغة أخرى تتسع للتعبير عن هذه الاحاسيس والمشاعر اللامحدودة التي يحسها، ويشعر بعجز اللغة العادية عن استيعابها، او بتعبير اخر محاولته المتصلة في سبيل أبداع لغة داخل لغة"<sup>2</sup>.

وشعرية النص لا تكمن في الموضوع الذي يتضمنه وانما في القول شكلا وطريقة "ذلك ان الشاعر المبدع عندما يكتب يكون قد نفذ الى القوانين التوليدية الكامنة في صلب النظام اللغوي، وهي التي تسمح له بالإنشاء ويقوم بالوقت نفسه بتحويل اللغة الى سديم يعيد تشكيله وفق ما تسمح به تلك القوانين التوليدية من ذرى تعبيرية، حيث يصبح الشاعر تبعا لما تقدم صانع كلام، فهو فضلا عن كونه يفتح ذهن المتلقي الى رؤى جديدة يقوم بخلق طرائق في التعبير يرفد بها النظام اللغوي"<sup>3</sup>.

ان هذه الطرائق الجديدة في التعبير تقوم على أساس التشكيل اللغوي غير المؤلف الذي تتشكل في هيئته الصور الشعرية الجديدة، وعلى هذا فان الصورة الشعرية في تشكيلها الجديد ستزود هي الأخرى النظام اللغوي بأسباب الجدة والتطور، وهذه إحدى وظائف الصورة الشعرية الجديدة.

واللغة في الشعر الحديث ليست مجرد أدوات تمثل معنى جاهزا، أو شيئا محدودا في الواقع، أو ذهن الشاعر ونفسيته، بل هي رموز حدسية إيجابية تنشط الحواس، وتلهبها، وتدعو لاستكشاف عوالم جديدة وعميقة مدهشة ومن هنا الحرص على انتقاء المفردات للتعبير عن خصوصيات حميمية ذات دلالات مفتوحة على الحلم والأسطورة والرؤيا والواقع والنفس والتراث.

ولتنجح اللغة في ذلك لا بد لها أيضا من قارئ مستلهم للتجربة "...إن القراءة الشعرية ليست أبدا تكرر لتجربة ميتة، انما بعث التجربة بلحمها ونبضها وأعصابها مرة أخرى"<sup>4</sup>. ويؤكد الشاعر (نزار قباني) ذلك قائلاً: " فاذا أحس القارئ بان قلبي صار مكان قلبه، وانتفض بين اضلعه هو، وأنه يعرفه قبل أن يعرفني وانني صرت له

1- حوار (محمود درويش لا احد يصل) أجراه غسان زغطان، وحسين البرغوثي، وحسن خضر ومحمد زكريا، المختلف الحقيقي، سابق، ص

25.

2- جمال خضير الجنابي، أهمية الصورة الشعرية ووظيفتها عند هشام القيسي، مطبعة رؤى، السليمانية، 2015، ص 44-45.

3- نفسه، ص 28.

4 - نزار قباني، الشعر قنديل أخضر، الاعمال الثرية الكاملة، ج 7، ص 117-118.

فما وحجرة، فلقد أدركت غايتي وحققت حلمي الأبيض، وهو أن أجعل الشعر يقوم كل منزل الى جانب الخبز والماء...<sup>1</sup>، اي ان اللغة هي الكفيلة بدمج القارئ في تجربة الشاعر.

وفي حوار سئل محمود (درويش) عن نظرتة للغة في الشعر في سؤال:

- إن الإيقاع هو إحدى نقاط القوة في تجربتك الشعرية. لكن اللغة أيضا هي أحد المرتكزات الأساسية التي تنهض عليها قصيدتك. فكيف تقيم هذا الحوار الخاص، الحميمي والمعرفي مع اللغة، لغة الكتابة الشعرية.؟  
فأجاب :-أعتقد أن اللغة هي هوية، لا بالمعنى الوطني أو القومي، وإنما هي هوية إنسانية، إننا لا نستطيع أن نُعرّف الوجود إلا إذا عثرنا على اللغة. إن اللغة تشير إلى الموجود، وحيث تكون اللغة يكون هناك تاريخ كما يقول هايدغر. هذا من ناحية معرفية عامة. أما من حيث الناحية الشعرية الخاصة، فإن الشعر هو الذي يعيد الحياة إلى اللغة، عندما تستهلك وتصبح مجرد لغة يومية، مبتذلة ودارجة. الشعر هو الذي يحيي اللغة، وهو الذي يطورها وهو الذي يعرف الإنسان بوجوده من خلالها. صحيح أن اللغة هي أصل الشعر، لكن الشعر هو أيضا يشكل أصلا آخر للغة، أصلا للسلالة اللغوية، وأعتقد أن لغتي الشعرية ليست لغة ثرية، بل أعتقد أن لغتي الشعرية الى حد ما هي لغة متقشفة. وقد صرت في الفترة الأخيرة أسعى إلى تقشف لغوي ما. ولا أعرف ما إذا كان تعبري هنا دقيقا، فرما كان تقشفي بلاغيا أكثر منه لغويا، ولأنني لا أعتقد أن اللغة هي فقط وسيلة تعبير أو إيصال رسالة، وإنما هي أكثر من ذلك.. أو كما يقول الشاعر والمفكر الكبير الراحل أوكنافيو باث بأن الفرق بين النثر والشعر هو أن الكلمة في النثر تريد أن تخبر. أن تبلغ عن شيء ما بينما وظيفة الكلمة في القصيدة هي أن تكون. أي أن لها دورا كينونيا في بناء القصيدة. من ناحية أخرى، أنا فاقد كل شيء.. كمواطن وككائن إنساني، في شروط التاريخية المحددة، أنا فاقد كل شيء، ولذلك، أسعى لأن أحقق وجودي ووطني من خلال التأسيس داخل اللغة تعويضا عن خسائري المحيطة بي. فأنا أؤسس كينونتي ووجودي ووطني وبيتي من داخل اللغة كتعويض عما فقدته وخسرته ليس فقط كفلسطيني وإنما أيضا كشاعر، فالشاعر غير راض من علاقته بالواقع، غير راض عن علاقته بشرطه التاريخي. وبالتالي، فهو دائما يسعى لكي يؤسس من خلال الواقع العيني واقعا استعاريا أو جماليا، فيجعل الواقع اللغوي في تعارض مع الواقع العيني.<sup>2</sup> وبهذا يكون (درويش) قد استوفى نظرتة بوعي الى اللغة الشعرية .  
وتبدو لغة (درويش) في الديوان لغة تتسامى انزياحيا أحيانا وتقترب من لغة الحديث اليومي أحيانا أخرى، غير انها ما تبرح تسرح في فضاءات التصوير الملون بالأصوات والألوان والرموز و الايقاعات والانزياحات مما يطالب القارئ ان يكون قارئا متميزا في البحث وراء لعبة التصوير والانتصار على دهشة الغموض والفوز بمتعة الشعر في الأخير لهذا كان هذا الجزء من البحث تفتيشا عن هذه الصور المتنوعة التي رسمها (درويش) في ديوانه الأخير، واستشفاف سيكولوجيتها فيه.

1 - نزار قباني، مقدمة ديوان طفولة نهد، ط23، 1989.

2- حوار مع محمود درويش، حسن نجمي، يومية الدستور الاردنية، الرباط ، 2004 .

## 2- شعرية الصورة الشعرية وأبعادها النفسية:

اعتبر النقد الحديث الشعر تعبيراً بالصورة.. ، وفي منظوره القصيدة الجيدة ما هي إلا صورة جيدة. و تحدث كثير من الشعراء والنقاد عن الشعر وكأنهم يتحدثون عن الصورة وحدها، لأهميتها البالغة، باعتبارها جزءاً ضرورياً من الطاقة التي تمد الشعر بالحياة و بالاستكشاف، لأن " الصورة تستكشف شيئاً بمساعدة شيء آخر، و المهم فيها ذلك الاستكشاف ذاته، أي معرفة غير المعروف لا المزيد من معرفة المعروف، و لهذا لا يكون التشابه بين الشيئين تشابهاً منطقياً. فيرى (كارل فسler) أن صورة الاقتران اللغوية ليست على الإطلاق حركات منطقية إنما حلم الشاعر حيث تتضام الأشياء لا لأنها تختلف فيما بينها أو تتحد، بل لأنها تجتمع في الفكر والشعور في وحدة عاطفية"<sup>1</sup>، ففي الصورة يلتقي المؤلف مع غير المؤلف في اللغة ويصنعان الدهشة لدى المتلقي.

فالتعبير بالصورة خاصة شعرية بامتياز، لأنها " هي أعلى ما يرشح الشاعر للمجد.. لأن الشعر إنما يكون شعراً بها، إلى جانب الإيقاع الموسيقي... إذ بها تتحقق خاصية الشعر، وهي أنه يحيل المعاني المجردة إلى امثالات عينية تنفعل لها الحواس انفعالا لذيذا..."<sup>2</sup>.

ويعتبر (أندريه بريتون): " أن الصورة هي أداة تحرير الوعي وتحرير الجماعات، وأنها الصورة الرئيسية التي تفصل بين الشعر والنثر.."<sup>3</sup> فجعلها فيصلاً شعرياً حاسماً.

ويرى الشاعر (كلوديل) أن الإلهام الشعري يتميز بموهبتي الصورة والعدد، أي الوزن. فبالصورة يصبح الشاعر بمثابة رجل صعد إلى مكان مرتفع، فأصبح الشاعر يشاهد من حوله أفقا أوسع فيه تتقرر بين الأشياء علاقات جديدة، لا تتحدد بالمنطق أو بقانون العلية، بل بارتباط منسجم لتكوين معنى...<sup>4</sup>.

والصورة كون مصغر تحفل له القصيدة... وهذا يذكرنا بقول (ت- دي ويزرا): " إن كل صورة شعرية هي كون مصغر للكون...، والقدرة على التصوير هي " أهم موهبة يمتلكها الشاعر"<sup>5</sup>.

وإذا استعرضنا طائفة من أقوال النقاد في بيان أهمية الصورة، فإننا نجدهم يقولون: " إن الشعر لا يكون شعراً إلا بالصورة"<sup>6</sup>، فالصورة هي البنية المركزية للشعر،<sup>7</sup> ووسيلته،<sup>8</sup> وروحه، وجوهره الثابت وجسده،<sup>9</sup> إنها "جوهر العالم

1- قصائد أدائية، الأسابيع الجافة والأخرى الممطرة، مجلة الأقلام، العراق، ع: 10-11-12، 1995، ص 109.

2- عبد الرحمن بدوي، الشعر الأوربي المعاصر، مكتبة الانجلو المصرية، القاهرة، 1965، ص 71.

3- أحمد درويش، في النقد التحليلي للقصيدة المعاصرة، دار الشروق، القاهرة، مصر، ط 1، 1996، ص 129.

4- عبد الله حسن، الصورة والبناء الشعري، دار المعارف، القاهرة، ص 10.

5- س. م. بورا، الخيال الرومانسي، تر: جابر أحمد عصفور، مجلة الأقلام، بغداد، العدد 12 أيلول 1976، ص 37.

6- انظر: محمد غنيمي هلال، دراسات ونماذج في مذاهب الشعر ونقده، تحفة مصر للطباعة والنشر، ص 73.

7- رينية ويلك، وأوستن وارين، نظرية الأدب، تر: محي الدين صبحي، مراجعة: حسام الدين الخطيب، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط 2، 1981، ص 239.

8- عبد القادر الرباعي، الصورة الفنية في شعر أبي تمام، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، لبنان، ط 2، 1999، ص 41.

9- جابر عصفور، الصورة الفنية في التراث النقدي والبلاغي، المركز الثقافي العربي، ط 3، 1992، ص 7.

وقطب رحي الوجود<sup>1</sup>، و" سر عظمة الشعر وحياته، وأحد العناصر الأساسية الهامة بالنسبة إلى نظرية الأدب.<sup>2</sup> وإن في الصورة "أكبر عون على تقدير الوحدة الشعرية، أو على كشف المعاني العميقة التي ترمز إليها القصيدة".<sup>3</sup> و" إن الصورة هي التي تُميّز شاعراً من آخر، كما أن طريقة استخدامها هي التي يختلف فيها الشعر الحديث عن القديم، إنها هي عنان الشاعرية"<sup>4</sup>.

وكذلك يعتبرها البعض أساس القصيدة، وسبب سموها: " فكلما الصورة قد تم استخدامها خلال الخمسين سنة الماضية، أو نحو ذلك كقوة غامضة، ومع ذلك فإن الصورة ثابتة في كل القصائد، وكل قصيدة هي بحد ذاتها صورة، فالالتجاهات تأتي وتذهب، والأسلوب يتغير كما يتغير نمط الوزن حتى الموضوع الجوهري يمكن أن يتغير ولكن الصورة باقية كمبدأ للحياة في القصيدة، وكمقياس رئيسي لمجد الشاعر"<sup>5</sup>، فالصور بحد ذاتها هي سمو وحياة القصيدة"<sup>6</sup>.

ويقول ناقد آخر: " اللغة الشعرية عمادها الصورة والإيقاع، فالصورة الشعرية هي القوة البانية بامتياز، فهي تعيد بناء العالم عن طريق محاكاته - الصورة النقلية - وإما عن طريق تهديمه وتكسير هندسته - الصورة الرؤيوية -"<sup>7</sup>. من هنا لم تعد الصورة الفنية أداة تزيين أو جزءاً يمكن الاستغناء عنه في العمل الإبداعي كما كان ينظر إليه سابقاً بل تحولت إلى "أداة تطور المعاني وتكشف الموضوع وتبلور الحالات والمواقف، وهذا النوع من الصورة الشعرية هو الأكثر اكتمالاً وأهمية وبه تتحول الصور إلى نسيج شعري لا تقوم القصيدة بدونه... وعدت الموضوع الكلي والأثر الذي يريده الشاعر أن يوصله لقارئه"<sup>8</sup>. وبهذا تكون الصورة الشعرية قد أسالت مداد الكثير من النقاد واللغويين والبلاغيين والشعراء قديماً وحديثاً .

وللصورة أبعاد نفسية لا ينكرها منكر، وقد أصبحت العلاقة بين الدرس النقدي للصورة الشعرية والدرس السيكولوجي لها، علاقة لا تحتاج إلى إثبات<sup>9</sup>، فلمصطلح(الصورة)- كما هو معروف - دلالة نفسية ذهنية فوق دلالته اللغوية، والرمزية، والبلاغية أو الفنية<sup>10</sup>.

وقديماً انتبه المهتمون بما تحبته الصورة الفنية من مكونات نفسية، ومدى قدرتها على التأثير النفسي على

المتلقي .

1- عبد القادر الرباعي، الصورة الفنية في شعر أبي تمام، نفسه، ص 42.

2- رينية ويلك، وأوستن وارين، نظرية الأدب، نفسه، ص 246.

3- إحسان عباس، فن الشعر، دار الثقافة، بيروت، لبنان، ط3، ص 230.

4- نفسه، ص 230.

5- سيسل دي لويس، الصورة الشعرية، تر: أحمد نصيف الجنابي، مالك مير، سلمان حسن، دار الرشيد للنشر، بغداد، 1982، ص 2.

6- نفسه، ص 20.

7- ساسين سيمون عساف، الصورة الشعرية، وجهات نظر عربية وغربية، دار مارون عبود، بيروت، ط1، 1985، ص 115.

8- محسن أطميش، دير الملاك، دراسات نقدية لظواهر الفنية في الشعر العراقي المعاصر، دار الرشيد، بغداد، 1982، ص 268.

9- زين الدين المختاري، المخل الى نظرية النقد النفسي، سيكولوجية الصورة الشعرية عند العقاد، دراسة، منشورة اتحاد الكتاب العرب، ص 40 .

10- نعيم الياني، مقدمة لدراسة الصورة الفنية، منشورات وزارة الثقافة والإرشاد القومي، دمشق، 1982، ص 41-42-43، وما بعدها.

فيمضي (القاضي الجرجاني) (في وساطته) بالصورة قُدماً، فيربطها بروابط شعرية تصلها بالنفس، وتمزجها بالقلب، حينما دافع عن شعر المتنبي. يقول الجرجاني: "وإنما الكلام أصوات محلّها من الأسماع محلّ النواظر من الأبصار، وأنت قد ترى الصورة تستكمل شرائط الحسن، وتستوفي أوصاف الكمال، وتذهب في الأنفس كلّ مذهب، وتقف من التمام بكلّ طريق، ثم تجد أخرى دونها في انتظام المحاسن، والتسام الخلق، وتناصف الأجزاء وتقابل الأقسام، وهي أحظى بالحلاوة، وأدنى إلى القبول، وأعلق بالنفس، وأسرع ممزجة للقلب، ثم لا تعلم - وإن قايست واعتبرت، ونظرت وفكرت - لهذه المزيّة سبباً، ولما خصّت به مقتضياً"<sup>1</sup>. وبهذا فان (القاضي الجرجاني) قد ربط لفظ (الصورة) بوشائج شعرية، تصلها بالنفس، وتمزجها بالقلب.

أما فكرة (التصوير) عند (عبد القاهر الجرجاني) فلها قيمة أكبر في كتابه (أسرار البلاغة)، إذ استعدو محور فكرته النقدية التي تبناها لتحليل (الصورة البيانية)، وبيان مكانتها في الشعر، خاصة دورها في التأثير النفسي. (فبعد القاهر الجرجاني) لم يهمل الاثر النفسي وأهميته في تكوين وتشكيل الصورة، فأقام تحليله العميق للخلق والإبداع الشعريين على الذوق الفني المرفه وما تثيره مفردات البيان العربي او ضروبه الفنية من استجابة فنية في نفس متلقيها، فبدأ البيان العربي عنده قائماً على الذوق والتذوق.<sup>2</sup>

"الفكرة الرئيسية التي تبرز في كتاب (أسرار البلاغة) التي يصح ان نعتبرها نظريته في الادب هي أن مقياس الجودة الادبية تأثر الصورة البيانية في نفس متذوقها"<sup>3</sup>.

كما ذكر ذلك وهو يتحدث عن الاستعارة المقيدة ثم نراه في نص آخر يربط الصورة بدوافع نفسية بالإضافة الى الخصائص الذوقية والحسية حيث تجتمع هذه الخصائص جميعاً عبر وشائج وصلات حية لتعطي الصورة شكلاً ورونقاً وعمقاً مؤثراً لأن "التمثيل اذا جاء في اعقاب المعاني او ابرزت هي باختصار في معرضه ونقلت عن صورها الاصلية الى صورته كساها ابهة وكسبها منقبة، ورفع من اقدارها وشب من نارها وضاعف قواها في تحريك النفوس ودعا القلوب اليها واستثار لها اقصي الافئدة صبابة وكلفاً، وقسر الطباع على ان تعطيها محبة وشغفا"<sup>4</sup>، فكان تعبيره هذا شاملاً لما تحمله الصورة من معاني تكسبها ابهة، وما تتركه من اثر نفسي يحرك النفوس بشغف اليها.

و عناصر الصورة لا تصبح فاعلة في تشكيلها إلا إذا راعى فيها الأديب حسن الاختيار، فاللفظة الشعرية تحتاج لأن يهيئ لها الشاعر نظاماً، ونسقاً يمكنها من إشعاع الظلال والإيقاع، وهذه الظلال يحسن لها أن تتناسب مع الجو الشعوري الذي يريد الشاعر رسمه<sup>5</sup>، وفي هذا السياق يقول (عبد القاهر الجرجاني): "واعلم أن

1- علي بن محمد القاضي الجرجاني، الوساطة بين المتنبي وخصومه، تح: محمد أبو الفضل إبراهيم وعلي الجاوي، عيسى البابي الحلبي وشركاه، ط4، 1966، ص37.

2- بشرى موسى صالح، الصورة الشعرية في النقد العربي الحديث، المركز الثقافي العربي، بيروت، ط1، 1992، ص24.

3- سيد قطب، النقد الادبي، أصوله ومناهجه، دار الشروق، القاهرة، ط 8، 2003، ص 225.

4- عبد القاهر الجرجاني، اسرار البلاغة، سابق، ص41.

5- سيد قطب، النقد الأدبي، أصوله ومناهجه، نفسه، ص 43.

ليس النظم إلا أن تضع كلامك الوضع الذي يقتضيه علم النحو، وتعمل على قوانينه وأصوله، وتعرف مناهجه التي نهجت فلا تزيغ عنها، وتحفظ الرسوم التي رسمت لك فلا تحلّ بشيءٍ منها...<sup>1</sup>، اذ نبه الى ان بناء الصورة له اصوله وقوانينه حتى تؤدي دورها في التعبير عن الدواخل والتأثير في المتلقي.

ويشير الشاعر الإنجليزي (س . داي . لويس) إلى أهمية أن بمفردها دراسة الصورة الشعرية أن تلقي من الضوء على الشعر ما لا تلقيه دراسة أي جانب آخر من عناصره، وأن هدفه الرئيس وأعظم خاصية لفتته في الصورة الجديدة المؤثرة .

ويؤكد على أهمية الصورة وظهورها فيقول: "إن الغرابة والجرأة والخصب في الصورة هي نقطة القوة والشيطان المسيطر في الشعر المعاصر، وقيل كل الشياطين فإنها عرضة للإفلات من سيطرتنا ... ولها قوة غامضة وتأثير خفي"<sup>2</sup>.

وقد أكد (ريتشاردز) لمن يكتبون عن الصورة أنه: "لأن تقدم بحثاً ملؤه الأخطاء في مثل موضوع الصورة خيرٌ من ألا تقدم شيئاً على الإطلاق"<sup>3</sup>.

لذلك جعل أن "لكل احساس ممكن صورة ممكنة تطابقه"<sup>4</sup>. فالمقارنة ظلت سمطاً يجمع حبات الصور التي ذكرناها لتؤدي دلالة سمط الصورة الكلية، ونتيجةً لذلك نود أن نقرر من جهة أخرى أنّ انفعالات المبدع/ الشاعر وتوتره النفسي يجسدان الأحداث والأفعال المحيطة به وتكون الحياة عاملاً لانسجام شاعرية الشاعر والمواقف المتاخمة لحالته التي تتطلبها عوالم الشعر، فعندئذ يكون مبدأ الصورة خفياً لتقرير كليتها أو جزئيتها لكونها تثير اهتمامه بعد لذة الإبداع أو السحر اللامتوقع أثناء تركيبها. ولاشك في أن الحكم لا يتم إلا عن طريق استيعاب تراكيب الصورة من خلال الأفكار المحيطة بها. ويتحدد هذا الشكل كلما كان البناء متماسكاً واضحاً يحقق غاية المبدع في المتلقي<sup>5</sup>.

إن (دي لويس) في كتابه القيم ( الصورة الشعرية) يعرف الصورة في الشعر على أنها صورة لفظية مشحونة بالانفعال أو العاطفة<sup>6</sup>، وداي لويس هنا يقرر فكرة المحاكاة التي تحدث عنها أرسطو ، ويوازي بين عمل الشاعر والرسام، لكن الأداة بينهما تختلف، فهذا يستخدم الألفاظ، وذاك يستخدم الألوان، طبيعة العمل واحدة هي المحاكاة بالمعنى الذي استقر لهذا اللفظ في مجال النقد، ثم يضيف (لويس) بعد الانفعال، أو العاطفة للصورة دلالة

1 - عبد القاهر الجرجاني، دلائل الإعجاز، نفسه، ص 64 .

2 - محمد حسن عبد الله، الصورة والبناء الشعري، مكتبة الدراسات الادبية، دار المعارف، ص 11-12.

3- نعيم الياني، مقدمة لدراسة الصورة الفنية، سابق، ص 9

4- أ أ ريتشاردز، مبادئ النقد الأدبي والعلم والشعر، تر: محمد مصطفى بدوي، مراجعة: لويس عوض وسهير القلماوي المجلس الاعلى للثقافة،

المشروع القومي للترجمة، 2005، ص 174.

5- ينظر: ر.م.البيريس، الاتجاهات الأدبية الحديثة، تر: جورج طرابيشي، عويدات للنشر والطباعة، بيروت، ط3، 1980، ص

121.

6- أ أ ريتشاردز، مبادئ النقد الأدبي والعلم والشعر، سابق، ص 47-55.

الأهمية الكبيرة لهذا البعد داخل بناء الصورة وكلمة "مشحونة" هنا من الكلمات التي لا تكشف عن معناها بسهولة، إننا نقول مع (هويلي): إن الشعور ليس شيئاً يضاف إلى الصورة الحسية، وإنما الشعور هو الصورة، أي أنها الشعور المستقر في الذاكرة الذي يرتبط في سرية بمشاعر أخرى، ويعدل منها عندما تخرج هذه المشاعر إلى الضوء، وتبحث عن جسم، فإنها تأخذ مظهر الصور في الشعر، أو الرسم أو النحت وإن كان هذا لا يتضح في الموسيقى، ويؤكد لنا اتحاد الفكرة أو الشعور بالصورة، وعدم إمكان تصورهما مستقلين حقيقة نقدية مألوفة، هي أننا لا نستطيع أن نجد صوراً ناجزة للتعبير عن مشاعرنا أو أفكارنا، بل علينا إذا أردنا أن نحتفظ بهذه العواطف والأفكار بأصالتها أن نقدمها إلى الآخرين في صورتها الخاصة، تلك الصورة التي تتولد تلقائياً مع الشعور نفسه أو الفكرة<sup>1</sup>، ويقول في موضع آخر "إن الشعور يظل مبهماً في نفس الشاعر، فلا يتضح له إلا بعد أن يتشكل في صورة"<sup>2</sup>.

فتكمن أهمية الصورة في قدرتها على وصف المشاعر و تشكيلها، و مزجها بالعواطف الإنسانية التي تبرز علاقة الشاعر بالموقف.

فالشاعر يعبر بالصور النفسية القائمة على نقل الذبذبات الشعورية، فإذا كان الشاعر القديم يجيد محاكاة الأشياء ونقل المشاهد نقلاً أميناً، بحيث لا يفوته شيء مما تقع عليه حواسه، فإن الشاعر الحديث يغلب عليه التفكير الحسي، والتركيز على الحركة الباطنية، "فالشاعر المحدث يولي هذه الحركة كل عنايته، فقد وثق الشعراء المحدثون في الشعور الباطن من حيث هو ملتقى الأهواء المتنازعة، ومن حيث نفاذه وتغلغله في صميم الأشياء دون صورها الخارجية، ومعاينته بذلك للحقائق الجوهرية"<sup>3</sup>.

أما النقاد العرب حديثاً فلم تخل كتبهم من الانشغال بالصورة الشعرية وأهمية تشكيلها والدور النفسي الذي تضطلع به:

فوجد (علي صبح) يقول عنها: "هي التركيب القائم على الإصابة في التنسيق الفني الحي لوسائل التعبير التي ينتقيها وجود الشاعر - أعني خواطره ومشاعره وعواطفه - المطلق لعالم المحسّات؛ ليكتشف عن حقيقة المشهد أو المعنى، في إطار قوي نام محس مؤثّر، على نحو يوقظ الخواطر والمشاعر في الآخرين"<sup>4</sup>، كما يرى أن الصورة الفنية "ليست كما في الواقع والطبيعة، ليست فكراً مجرداً، لأنها مشدودة إلى العالم الفكري الوجداني من جهة، وإلى عالم المحسّات من جهة أخرى، وهذا هو الفرق في الجوهر بين الصورة التي خرجت من معالم الفن المصبوغ بالمشاعر والخواطر والعواطف، وبين الصورة المحسّة في الطبيعة التي لم يحدد الفن العلاقات بين أجزائها، وتوضيح أشرار

1- محمد ناصر، الشعر الجزائري الحديث اتجاهاته وخصائصه الفنية، دار الغرب الإسلامي، بيروت، لبنان، ط1، 1985، ص611.

2- عز الدين اسماعيل، الشعر العربي المعاصر، سابق، ص134.

3- نفسه، ص257.

4- علي صبح، الصورة الأدبية تاريخ ونقد، دار إحياء الكتب العربية، ص149.

العلاقات بينها هو مناط الخيال من التصوير الأدبي"<sup>1</sup>.

وقد تحدث عن منابع الصورة، وعناصرها، وخصائصها، فمنابع الصورة عنده:

أ- اللفظ الفصيح الذي يتناسب مع الغرض والعاطفة

ب- الخيال بألوانه الخلابه كالاستعارة والتشبيه والكناية .

ت- الموسيقى بأنواعها.

ث- النظم والتأليف سواء أقام على الحقيقة، أو قام على الخيال.

ج- العاطفة.

وأما عناصر الصورة عنده، فهي: ح- الحجم. خ- الموقع. د- الشكل. ذ- اللون. ر- الطعمز- الحركةس- الرائحة

وأما خصائص الصورة عنده، فهي: ش- التطابق بين الصورة والتجربة. ص- الوحدة والأنسجام التام. ض- الشعور.

ط- الإيحاء"<sup>2</sup>.

و (عبد القادر القط) يرى فيها: "الشكل الفني الذي تتخذه الألفاظ والعبارات بعد أن ينظمها الشاعر في سياق بياني خاص ليعبر عن جانب من جوانب التجربة الشعرية الكاملة في القصيدة مستخدماً طاقات اللغة وإمكانيتها في الدلالة، والتركيب، والايقاع، والحقيقة، والمجاز، والترادف، والتضاد، والمقابلة، والمجانسة، وغيرها من وسائل التعبير الفني"<sup>3</sup>.

أما (عبد الفتاح صالح نافع) فيرى فيها: "الصيغة اللفظية التي يقدم فيها الأديب فكرته، ويصور تجربته ويتضمن اصطلاح الصورة الشعرية جميع الطرق الممكنة لصناعة نوع التعبير الذي يرى عليه الشيء مشابهاً أو متفقاً مع آخر، ويمكن أن يتركز في ثلاثة أصناف هي: التشبيه والمجاز والرمز"<sup>4</sup>. وعليها ان "تصور الانفعال وتنقل احساس المعبر وذبذبات نفسه، وان يجعل الشاعر هدفه نقل الفكرة والعاطفة في صورة"<sup>5</sup>.

و يرى (أحمد الشايب) أن الصورة: "هي المادة التي تتركب من اللغة بدلالاتها اللغوية والموسيقية، ومن الخيال الذي يجمع بين عناصر التشبيه والاستعارة والكناية وحسن التعليل"<sup>6</sup>.

ويبين مقياس الصورة الجيدة: "و هو قدرتها على نقل الفكرة والعاطفة بأمانة ودقة، والصورة هي العبارة الخارجية للحالة الداخلية، وهذا هو مقياسها الأصيل، وكل ما نصفها به من جمال إنما مرجعه إلى التناسب بينها وبين ما

1 - علي علي صبح، الصورة الادبية تأريخ ونقد، سابق، ص154.

2 - علي علي صبح، البناء الفني للصورة الأدبية عند ابن الرومي، المكتبة الأزهرية للتراث، ط2، 1996، ص 29، وما بعدها بتصرف.

3- عبد الحميد قاوي، الصورة الشعرية بين البلاغة التقليدية ومناهج النقد الحديثة، 2008. <http://www.diwanalarab.com>.

4- عبد الفتاح صالح نافع، الصورة الشعرية في شعر بشار برد، دار الفكر، عمان، 1983، ص 79.

5- نفسه، ص 59.

6 - أحمد الشايب، أصول النقد الأدبي، مكتبة النهضة المصرية، القاهرة، ط2، 1973م، ص 248.

تصور من عقل الكاتب ومزاجه تصويراً دقيقاً خالياً من الجفوة والتعقيد، وفيه روح الأديب وقلبه كأنما نحادثه ونسمعه كأنما نعامله".<sup>1</sup>

وهذا المقياس ذو أهمية جديرة بالتأمل، فالصورة -من جانب- قوة خلاقة قادرة على نقل الفكرة وإبراز العاطفة وهي الشكل الخارجي المعبر عن الحالة النفسية للمنشئ وعن تفاعله الداخلي، وهي الضوء الكاشف عن كفاءة المبدع الفنية، وروحه الشفافة الرقيقة نتيجة لإيجاده الملائمة بين نقل الفكرة وتعبيرها النفسي أسلوبياً، وبها يتميز عقل المتكلم، ويحكم عليها بالدقة والإبداع والتطوير دون وساطة أخرى، وإنما نقرأه تجسيداً ونسمعه تشخيصاً وإدراكاً من خلال هذا التناسب والارتباط الذي حققه في هذا العمل الأدبي أو ذاك، وهو الصورة . فالصورة عنده إيجاد للملائمة والتناسب بين الفكر والأسلوب، أو اللغة والأحاسيس . ولعل هذا التحديد للصورة في تعريفها ومعناها ورؤية هويتها ومقياسها من أفضل التعاريف الفنية نظراً لما يحمله في تضاعفه من الوضوح والمرونة والدقة العلمية.

ويقول (أحمد حسن الزيات): "ان المراد بالصورة: إبراز المعنى العقلي - أو الحسي - في صورة محسنة، وهي خلق المعنى والأفكار المجردة، أو الواقع الخارجي - من خلال النفس - خلقاً جديداً"<sup>2</sup>، اذ اظهر ان كل ابراز للمعنى الداخلي سيكون من خلال النفس، فهو يهتم بإبراز المعنى في صورة محسوسة، مع الإضافة والتجديد. ويبين (الياني) أهمية الصورة، فيقول: "والصورة -من جهة أخرى- تكون أفضل أداة للتعبير، أو أداة التعبير الوحيدة عن الشخصية وواسطة تفكيرها ورؤاها"<sup>3</sup>. اذ تكشف الصورة الشخصية وتبلغ تفكيرها . ثم نجد يقول: "إن لغة الفن انفعالية، والانفعال لا يتوسل بالكلمة وحدها، وإنما يتوسل بوحدة تركيبية معقدة حيوية لا تقبل الاختصار نطلق عليها اسم (الصورة)، فالصورة إذن هي واسطة الشعر وجوهره، وكل قصيدة من القصائد وحدة متكاملة تنتظم في داخلها وحدات متعددة هي لبنات بنائها العام، وكل لبنة من هذه اللبنة هي صورة تشكل مع أخواتها الصورة الكلية التي هي العمل نفسه"<sup>4</sup>.

فلم يعد مفهوم الصورة الشعرية في النقد العربي الحديث ضيقاً أو قاصراً على الجانب البلاغي فقط بل اتسع مفهومها، و امتد إلى الجانب الشعوري الوجداني .

وتبغى الإشارة الى ان الصورة الشعرية باعتبارها وثيقة الصلة بنفسية الشاعر فإنها حتما سوف تنطبع بطابع هذه النفسية، ونفسية المجتمع الذي ينتمي اليه الشاعر، فبوساطة الصور يستطيع الشاعر أن ينقل إلينا حالات غامضة تخالج نفسه، وإذا أظهرها وعرضها عارية من الإيحاءات الشعرية لا تتير فينا شيئاً.

1 - أحمد الشايب، أصول النقد الأدبي، سابق، ص 250.

2 - أحمد حسن الزيات، دفاع عن البلاغة، عالم الكتب، القاهرة، ط2، 1967، ص 62.

3- نعيم الياني، تطور الصورة الفنية في الشعر العربي الحديث، سابق، ص 99.

4- نفسه، ص 39.

وتبدو أهميتها أيضاً في شدها انتباه السامع للمعنى الكامن فيها، وجعله منفِعاً به.<sup>1</sup> وسبب ذلك أنّ الصورة تمنح الأدب الحياة وتجعل من المعاني المبتدلة معاني مقبولة، وذلك بسبب قدرة الأديب على التصرف في هندسة التعبير إسناداً وتقديماً وتأخيراً... إلخ.

وتبدو أهميتها في تمكينها الأديب من استكشاف تجربته، وتفهمها كي يمنحها المعنى والنظام، وبافتقارها لا يستطيع الأديب تجسيد حالاته<sup>2</sup>.

كما تحدث النقاد عن الظلال والألوان التي جلبتها أفكار الشاعر ومشاعره، وعدّوا - الصورة - تشكياً لغوياً كونه خيال الأديب من عدة معطيات استمدت من الحواس إلى جانب الصور النفسية والعقلية<sup>3</sup>، أي أنّ الصورة في النقد الحديث شملت كل ما من شأنه إبراز المعاني، وشملت اختيار الكلمة المفردة، وشملت العبارة وشملت فكرة الأديب وعاطفته وخياله فعدت بذلك المنهج وطريقة الأداء<sup>4</sup>.

فالإيحاء والظلال يجعلان الشعر أبلغ تأثيراً في النفس وأكثر علوقاً في القلب<sup>5</sup>، ذلك لأن نفس المتلقي تسهم إسهاماً فاعلاً في إدراك تلك الظلال، فكأنها بذلك قد أسهمت في صنع الإيحاء وظلال الكلمات، يضاف إلى ذلك أنهما - الإيحاء والظلال - يحققان للمبدع متعة ويسعفانه بالتعبير عن انفعاله<sup>6</sup>، وهذا يتم بتضمين الكلمات القليلة معاني كثيرة.

وبهذا يمكننا القول: إنّ عناصر الصورة الفنية هي الدلالات المعنوية للألفاظ والعبارات، إضافة إلى المؤثرات التي يكمل بها الأداء الفني من موسيقى وظلال، ثم العبارة التي عرضت فيها التجربة الشعرية<sup>7</sup>.

ولا يعني هذا أن الصورة تقوم على العبارات المجازية فحسب، بل نجد في بعض الأحوال صوراً جميلة خصبة ناتجة عن استخدام عبارات حقيقية لا مجاز فيها<sup>8</sup>.

وطرحت تساؤلات: كيف تبرز العاطفة داخل الصورة؟، وهل صورة واحدة داخل القصيدة قادرة على إبراز هذه العاطفة؟، أم أن التشكيل الشعري يساعد أيضاً في إبرازها؟، إننا نتصور أحياناً - كما يقول الناقد عز الدين إسماعيل - أن الصورة شيء والشعور أو الفكرة شيء آخر، وأن الصورة تعبر عن الشعور أو الفكرة، ولا بأس في أن تكون الصورة تعبيراً، إلا أن يكون المقصود من ذلك أن الصورة وسيلة لنقل الشعور أو الفكرة.

1 - ينظر: جابر عصفور، الصورة الفنية في التراث النقدي والبلاغي، سابق، ص 398.

2 - نفسه، ص 464.

3 - ينظر: علي البطل، الصورة في الشعر العربي حتى القرن الثاني الهجري، دراسة في أصولها وتطورها، دار الاندلس، ط2، 1981، ص 30.

4 - ينظر: محمد عبد المنعم خفاجي، دراسات في النقد العربي الحديث ومذاهبه، دار الطباعة المحمدية، 1967، ص 46.

5 - ينظر: عبد الفتاح صالح نافع، الصورة في شعر بشار بن برد، سابق، ص 83.

6 - ينظر: كريم الوائلي، الصورة الأدبية طبيعتها وجمالياتها (مقال)، مجلة الثقافة العربية، ص 86.

7 - ينظر: علي البطل، دراسات في النقد العربي الحديث ومذاهبه، نفسه، ص 46.

8 - ينظر: محمد غنيمي هلال، النقد الأدبي الحديث، مكتبة تحفة مصر، ص 457، وينظر: عبد الفتاح صالح نافع، الصورة في شعر بشار، سابق، ص

وخلاصة القول ان الصورة الشعرية أساس الشعر الحديث، ذات تركيب نفسي خيالي واقعي في آن واحد وهي خلاصة تجربة ذهنية يخلقها إحساس الشاعر لتلك التجربة وقدرة خياله على تحويلها من كونها ذهنية غير مجردة إلى رسمها صورة بارزة للعيان يتذوقها متلقوها فينشُدون انشداداً واعياً، أو غير واع إلى فكرتها ومضمونها و يجعل التأويل عملاً لا متناهيًا، ويرهنه لقراءات متعددة منفتحة على عدة جسور يمنحها النص. ويكون تغيير الإنسان بمثابة الصدى المباشر للطاقت الشعرية التي يتميز بها الخطاب الشعري نفسه اي تلك الطاقة التي سماها العرب " بالتخييل فالكلام المخيل هو الذي تدعن له النفس، فتنبسط عن أمور وتنقبض عن أمور من غير روية وفكر واختيار وبالجملة تنفعل له انفعالا نفسيا غير فكري"<sup>1</sup>.

وقد كان (شارل مورون) من أكثر النقاد المعاصرين اهتماما بالاستعارات الملحة من اجل القبض على اللحظة النفسية للمبدع.

1-محمد لطفي اليوسفي، تجليات في بنية الشعر العربي المعاصر، دار سراس للنشر، تونس، 1985، ص 30.

**3- الصورة الثيمة في الديوان الأخير لمحمود (درويش):**

الصور الثيمات هي عبارة عن حضور صور مهيمنة في القصيدة تكون هي المحور الرئيس لها، فهي "تلك الصور التي تتردد في اعمال الفنان بأشكال بيانية مختلفة تحمل ابعاد تجربته الشعورية، وتعبر عن وجهة نظره تجاه الحياة، ويتبلور فيها موقفه العام والخاص"<sup>1</sup>.

فقد تحولت قصيدة (درويش) الى لوحات شعرية تحوي عدة صور صغيرة او بطاريات صورية تقوم بمد قصيدته بشحنات هائلة من الطاقة التي تجعلها حية، ومتوهجة ومنازة لأطول مدة ممكنة الى درجة ان بعض قصائده من كثرة صورها قد تحولت الى مشاهد سيميائية تقرأها فتحسبها مادة حية تجري أمام ناظريك<sup>2</sup>. حتى يبدو الديوان كله صورة واحدة مكونة من مجموعة من الصور هي القصائد، ولا بد من التنبيه الى انه يصعب الفصل بينها، لأن الصورة تعتبر بمثابة "الخيوط النفسية والشعوري الذي يربط بنية القصيدة كلها"<sup>3</sup>، ومن اسرار أهمية الصورة الشعرية أيضا "تجاوب أصدائها في كل مكان من القصيدة، فإذا انفصلت الصورة الجزئية عن مجموعة الصور الأخرى المكونة للقصيدة فقدت دورها الحيوي في الصورة العامة، أما إذا هي تساندت مع مجموعة الصور الأخرى أكسبها هذه التساند الحيوية الخصب"<sup>4</sup>.

وتأويل الصورة والغوص في أرجائها النفسية يستدعي منا استدعاء المقطع الشعري كاملا، ويستحيل الفصل بين الصور الثيمات كونها متداخلة ومتكاملة ومتكررة تنبع من ذات شاعرة واحدة في سياقات متقاربة يحكمها سياق عام هو سياق سيكولوجية المنفي الذي تشكلت لديه فلسفة للموت والحياة وفلسفة للمشاعر المتداخلة والاحاسيس المتناوبة، ولو جمعت في الأخير لأعطت كونا شعريا وشاعريا واحدا متكاملا ومتلاحما، لهذا كان الفصل بينها نسبيا لا أكثر، وأفرزت القراءة الوقوف على ثيمات صور مهيمنة أهمها :

**1- ثيمة الحب:**

تراقصت هذه الصورة بشكل كبير في أكان الديوان وجنباة، فكان الحب لدى (درويش) مغلفا ملفوفا بالغموض والتلاعب بالصور وعدم التصريح بطبيعته ووقته على مدار الديوان، اذ ما يفتأ يتخذ حبيبة يتذكرها ويجعلها رفيقته الى المستقبل المتأمل، او يتحدث عن حبيبين غريبين يتحاوران لا يعرف القارئ ان كان هو(الشاعر) طرف في هذه اللعبة الحوارية، او يشير في صورة سريعة وامضة اليه بشكل فلسفي او صوفي...، وتمتزع هذه الصورة الثيمة بصورة السخرية او الاسف كثيرا وفي محطات عديدة من الديوان، فهو يسخر من حب لا مجال له ولا ذنب له ولا حياة له ومع هذا يطلبه ويقوة ويقوم له طقوسا في ذاكرته وفي حاضره...، فحبه يشوبه الشتات كما تشتت نفسه ويكتنفه الغموض كثيرا وتحرره الصراحة أحيانا، هو حب للحياة هو حب للمكان هو حب للإنسان وهو

1-نعيم الباني، تطور الصورة الفنية في الشعر العربي الحديث، سابق، ص 260.

2- شاكر النابلسي، مجنون التراب، دراسة في شعر وفكر محمود درويش، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، 1987، ص 627.

3- محمد ناصر، الشعر الجزائري الحديث، اتجاهاته وخصائصه الفنية، سابق، ص 528.

4- عز الدين إسماعيل، التفسير النفسي للأدب، سابق، ص 100.

حب للأنتى والتي لم يحظ بها، فهي صورة غامضة عنده و لم يصرح بها الا ايماء او سخرية، وأحيانا حزنا على الفقد لمعشوقته المتسرلة برداء الأرض والوطن، فلا نكاد نعرف هل هي محبوبة بشرية حفرت في الذاكرة ام انها محبوبة ترايبية اللون والملمس والهواء والرائحة... هكذا توارى حبه في قصص تصويرية ومشاهد حوارية أحيانا تنقل تجربة نفسية ملتبهة عند التذكر ومحنة حال التفكير يرمي بها (فكرة الحب) بشكل مهيمن متغلغل ومتجذر في الديوان كلما أتحت له الفرصة الشعرية، فكان حضورها عند التنقل بين القصائد مهيمنا جدا وهذه امثلة على هذا الحضور مع الوقوف على التفسير السيكولوجي الداخلي للحظة التصويرية:

يقول (درويش) في قصيدة (لاعب النرد):/149- كان يمكن ألا أحب الفتاة التي /150- سألتني :

كم الساعة الآن؟/151- لو لم أكن في طريقي الى السينما.../152- كان يمكن ألا تكون خلاسية مثلما/153- هي، أو خاطرا غامقا مبهما...<sup>1</sup>.

فهو في جو المصادفة دائما في هذه القصيدة يتتبع سيرته ويقف عند محطات هامة في حياته بسخرية من حب قديم جدا، فيرى انه من بين ما كان يمكن ان يحدث هو ان لا يلتقي في طريقه الى السينما بفتاة تسأله كم الساعة الان فيقع في حبها، وكان يمكن ان لا تكون خلاسية اي ليست عربية فلسطينية مسلمة لأنها كانت يهودية اسرائيلية، وفي هذا اشارة الى الفتاة(ريتا) التي ذكرها (درويش) في عديد لقاءاته وما توقف عن الاشارة اليها "فريتة فتاة يهودية أحبها الشاعر واتخذ من حبها رمزا للعلاقة الإنسانية المنشودة علاقة الحب والإخاء والمودة على هذه الأرض، بعيدا عن العصبية والعداية والعرقية، وسواء أكان حبه لها حبا حقيقيا أم فنيا فإنه استغل تجربة الحب هذه في التعبير عن قضيته الإنسانية"<sup>2</sup>.

كما يجيب (درويش) إحدى الصحفيات الأجنبية في إحدى لقاءاته (لور أدلير) بأن (ريتا) "تركيب لغوي لأكثر من تجربة"، و"أنه لا يعرف امرأة بهذا الاسم لأنه اسم فني ولكنه ليس خاليا من ملامح إنسانية محددة" وعندما تلح الصحفية في السؤال لمعرفة اذا ما كانت قصته مع (ريتا) وقعت بالفعل، يجيب محمود: "إذا كان يريحك أن اعترف بأن هذه المرأة موجودة، فهي موجودة أو كانت موجودة. تلك كانت قصة حقيقية محفورة عميقا في جسدي... في الغرفة كنا متحررين من الأسماء، ومن الهويات القومية ومن الفوارق، ولكن تحت الشرفة هناك حرب بين الشعبين"<sup>3</sup>.

فمعاودة الحفر النفسي لهذه اللحظة واعادة تصويرها شعريا لم يكن مجرد ملء للصفحات بقدر ما هو اخراج لترسبات تلك اللحظة التي لم تمر بسلام على نفس الشاعر بل مرت لتخلف حبا متألما مندهشا من انسحابها بحدوء لأنها خلاسية (العرق والدين)، وكثيرا ما يلتقي القارئ بمثل هذه الائماءات لتلك اللحظة (لحظة الحب الممنوع) في القصائد الأخرى من الديوان:

1- محمود درويش، ديوان لا أريد لهذا القصيدة أن تنتهي، ص 44.

2- مؤسسة محمود درويش، <http://www.darwishfoundation.org/arabic.php>.

3- مجلة الكرمل، ع 52، 1997، سابق، ص 220.

فهذه الإشارة الى تجربة الحب الأولى ليست عابرة لو لم تكن تشكل محطة نفسية هامة في أغوار الشاعر وقد تركت صدى نفسيا كبيرا في ارجاء نفسه وكانت نقطة لترتيب المشاعر وفهم القضية ومعرفة الوجهة، وبهذا يتبدى من تصوير (درويش) ان مشاهد الحب لا تخلو من سخرية والم خاصة انه في هذا السياق يرمي حموله على المصادفة، في شيء من اللا أكثر، وادراجها في هذه التجربة لم يكن مصادفة أكيد لولا أثره البين. ويقول في القصيدة ذاتها /:46- كانت مصادفة أن أكون /47- أنا الحمي في حادث الباص /48- حيث تأخرت عن رحلتي المدرسية /49- لأني نسيت الوجود وأحواله /50- عندما كنت أقرأ في الليل قصّة حُبٍ /51- تَمَمَّصْتُ دور المؤلف فيها /52- ودور الحبيب - الضحية /53- فكنتُ شهيدَ الهوى في الرواية /54- والحمي في حادث السير.<sup>1</sup>

ففي هذه الصورة الشعرية مشهد تذكري امتزج بصورة الحب من جديد، اذ مصادفة نجا الشاعر مما حدث لأنه دخل في أجواء قصة حب بشكل آخر قصة حب هو من ألفها، وهو بطلها الضحية، وهو شهيد هواها رغم أنه ما زال حيا بعدما حدث لفلسطين كيف لا والرواية التي انشغل بقراءتها هي رواية فلسطين، اذ تشع هذه الصورة بلهجة الحب الجديدة التي عرفها الشاعر، وكيف لا يعرفها؟ وقد أصبح بطل قصة الحب وضحيتهما، اذ تنبع هذه الصورة من ذات محبة للأرض الى درجة الاستشهاد من اجلها، وهي مغلفة بالأسف لتحول الحال مصادفة من محب مستقر الى محب ضحية نجا من الموت، لكنه لم ينج من الفقد وعذابه.

ويضيف في القصيدة ذاتها قائلاً: /154- هكذا تولد الكلمات .أدرب قلبي /155- على الحب كي يسع الورد والشوك... /156- صوفية مفرداتي. وحسية رغباتي /157- ولست أنا من أنا الآن الا /158- اذا التقت الاثنان: /159- أنا، وأنا الأنثوية/160- يا حب ما أنت؟ كم أنت أنت /161- ولا أنت .يا حب هب علينا /162- عواصف رعديّة كي نصير الى ما تحب /163- لنا من حلول السماوي في الجسدي /164- وذوب في مصب يفيض من الجانبين<sup>2</sup>. فهو بعد فترة أصبح أكثر صلابة في الحب لأنه يدرّب قلبه على استيعاب الورد والشوك، وفي هذا تفسير لما يكابده الشاعر في سبيل حبه لذاته كفلسطيني ولشعبه ولأرضه ولفتاته...، ويعلن أنه محتاج الى حب امرأة ولن يكتمل الا بلقائها، فقد أصبح يعرف مدى صعوبة هذا الحب المكبوت والصمود من اجله، لهذا صرخ في وجهه يحاوره متسائلاً أي نوع من الحب أنت؟، وكم انت انت؟ صعب ومتجاسر، أمرا له ان يهب بعواصف رعديّة لعله يغير حاله، وان يذوب في مصب يفيض من الجانبين كتلحج انطلق من أعلى شلال لعله يعود مكتملاً، فهو في هذه الصورة الشعرية يجعل الحب شخصاً يسمعه ويستجيب له في محاولة لإفراغ مكنوناته النفسية وعذاباته وفي دعوة الى حب لا تتحكم فيه الاديان ولا اللغات ولا المساحات الى حب إنساني يجرف كل كراهية، هو حب الإنسان للإنسان والحياة .

1- محمود درويش، ديوان لا أريد لهذي القصيدة أن تنتهي، ص38.

2- محمود درويش، ديوان لا أريد لهذي القصيدة أن تنتهي، ص44.

وفيلسوف الشاعر الحب قائلاً: /165- فأنت -وان كنت تظهر أو تتبطن- /166- لا شكل لك /167- ونحن نحبك حين نحب مصادفة/168- أنت حظ المساكين /169- من سوء حظي أي نجوت مرارا /170- من الموت حبا /171- ومن حسن حظي أي ما زلت هشا/172- لأدخل في التجربة.<sup>1</sup>

فيسخر من الحب من جديد ويخاطبه بلا مبالاة، انه لا شكل لك مهما ظهرت او تواريت وانما لا تكون في حياتنا الا مصادفة ولا نعرفك الا حينما نحب، ويزيد في السخرية عندما يقول له: انت حظ المساكين، فكم كان سيئا ان لا يموت الشاعر من هذا الحب، وكم حسُنَ حظُه انه مازال هس المشاعر حتى يعاود التجربة، وفي هذه الصورة كشف عن مرارة الاحساس بالحب بهذه الطريقة، فهو حظ المساكين ورغم تواصل حب الشاعر بهذه الطريقة فانه ينجو من الموت حبا لكنه لم ينجأ أبدا من الدخول في التجربة من جديد، وهنا يبرهن عن مواصلته الحب وعذابه ما دام حيا، وانه بلغ قناعة ان الحب لا يتوقف رغم المه.

ويواصل الشاعر في تصويره للحب يقول: /173- يقول المحب المحرب في سره /174- هو الحب كذبتنا الصادقة /175- فتسمعه العاشقة/176- وتقول : هو الحب ، يأتي ويذهب /177- كالبرق والصاعقة.<sup>2</sup>

فليس الحب هنا الا كذبة صادقة يسرُّ بها المحب المحرب لنفسه فتسمعه حبيبته التي تعرف ان الحب يأتي ويذهب كالبرق والصاعقة، اذ جعل لحظات الحب لشدته وتغيره تتراءى كالبرق وتؤثر كالصاعقة، لكنه لا يبقى على حالة واحدة ولا يطيل الثبوت بل يأتي ويذهب، وفي هذا فلسفة أخرى للحب في حياة الشاعر يجعلها على لسان غيره(المحب والعاشقة) يتحاوران حولها فهو صادق وان بدا الحب كذبة، وفي هذا تحميل للغة الحوارية التصويرية لانطباعات ومكونات الشاعر حول الحب، تُصوره وتفضحه لتشارك القارئ معه وتقنعه، وطريقته في احالته للحوار الى غيره فيها محاولة لصرف الانظار عليه حتى لا يكون محور القارئ دائما فيلجأ الى اخفاء ذاته وراء هذا الاسناد، غير ان القارئ يربط بينه في هذه الصور(المشاهد)، وبين ما جاء في الحوار ليجد الوشائج التي تترجم سيكولوجيته في هذا، فالإبداع طريقة لإيجاد الذات مع محاولة وضع الاقنعة ومنه الوصول الى التنفيس الذي أشار اليه (فرويد) وتلاميذه، وهو " أن هذه القوانين ذاتها المتمثلة في التكتيف والازاحة والرمز هي التي تحكم ايضا طبيعة الاعمال الفنية والادبية على وجه الخصوص"<sup>3</sup>.

ويقول (عز الدين اسماعيل): " ان النفس تصنع الادب، وكذلك الادب يصنع النفس، النفس تجمع أطراف الحياة لكي تصنع منها الادب، والادب يرتاد حقائق الحياة لكي يضيء جوانب النفس، والنفس التي تتلقى الحياة لتصنع الادب هي النفس التي تتلقى الادب لتصنع الحياة، انما دائرة لا يفترق طرفاها الا لكي يلتقيا، وهما حين يلتقيان يضعان حول الحياة اطارا فيصنعان لها بذلك معنى، والإنسان لا يعرف نفسه الا حين يعرف للحياة معنى وحقيقة هذه العلاقة ليست شيئا مستكشفا للإنسان الحديث لأنها كانت قائمة منذ ان عرف

1 -محمود درويش، ديوان لا أريد لهذا القصيدة أن تنتهي، ص44- 45.

2 - محمود درويش، ديوان لا أريد لهذا القصيدة أن تنتهي، ص46.

3 - صلاح فضل، مناهج النقد المعاصر، سابق، ص 55- 56.

الإنسان وسيلة التعبير عن نفسه<sup>1</sup>. فصناعة الشعر وأبداعه المتجدد طريقة لخدمة النفس بكل خلجاتها فاستطاع الإبداع التصويري فيه ان يقدم في الغالب للإنسان (الشاعر ومتلقيه) ملاذاً يلجأ اليه بغية التفرغ عن مشاعره العميقة تلك المشاعر التي غلفها في اعماله بواسطة العديد من التقنيات التصويرية التي تتفرق بين الشكل والمضمون.

وفي صورة شعرية أخرى يسخر الشاعر من ذاته من خلال حب (نرسييس) لذاته ووهمه الازلي: / 230 - كان يمكن أن يريح الشعر أكثر لو / 231- لم يكن هو، لا غيره، هُدهُداً / 232- فوق فُوهُة الهاوية / 233- ربما قال : لو كنتُ غيري / 234- لصرْتُ أنا، مرَّةً ثانيةً / 235- هكذا أتُحايِل : نرسييسُ ليس جميلاً / 236- كما ظنّ . لكنَّ صنَّاعهُ / 237- ورَّطوهُ بمرآته . فأطال تأملهُ / 238- في الهواء المَقَطَّر بالماء... / 239 - لو كان في وسعه أن يرى غيره / 240- لأحبَّ فتاةً تحمَلُ فيه ، / 241- وتنسى الأيائل تركض بين الزنابق والأقحوان... / 242- ولو كان أذكى قليلاً / 243- لحطَّم مرآتهُ / 244- ورأى كم هو الآخرون... / 245- ولو كان حُرّاً لما صار أسطورةً...<sup>2</sup>.

فدائماً في أجواء المصادفة وسلطة (لو) التي طغت على قصيدة (لاعب النرد) يستعين هذه المرة بالصورة الاسطورية، فهو يدمج ذاته بذات (نرسييس)\*، وورطته في الحب كما تورط هو بالشعر فلولا مرآة (نرسييس) لرأى غيره ولأحب فتاة تبادلته النظر ولحطم مرآته، كذلك لولا ورطة (درويش) في الشعر لكان كالأخرين واحب فتاة تبادلته الحب لكن شعره كان كهدهد (سليمان) فوق فوهة الهاوية ينتظره الجميع للمجيء بالأنباء . ففي هذه الصورة اخراج لدواخل الشاعر وفضح لحقيقة الحب النرجسي التي ورطت (نرسييس) يوماً، غير ان الشاعر تفتن لها وتجاوز هذا الحب لأنه لا يبالي بحب الذات ولا بحب شهرة الشعر (ورطته)، وهو يعرف ان الناس ينتظرون منه نبوءة (أي شعرا يعبر عنهم) لا حملقة في الشهرة .

ولتوظيف الاسطورة حسب (فرويد) إن لها ارتباطاً وثيقاً باللاشعور، وإنها تعبير غريزي عن الرغبات المكبوتة، وهي تظهر إلى الوجود عندما تتاح لها الشروط المناسبة. ويعتقد (فرويد) أن الأسطورة ترتبط بالانفسية الطفولية للإنسان. ويخالف (كارل يونغ) أستاذه الرأي مع تأكيده رمزية الأسطورة وارتباطها باللاشعور، إلا أنها ترتبط باللاشعور الناضج في حياة الإنسان النفسية وباللاوعي الجماعي، فالأسطورة في رأي (يونغ) تتألف من صور أصيلة ترمز إلى الحكمة والنضج، وتنبع من دوافع نفسية ثابتة تتكرر في حياة الإنسان و تحضه على التفكير في الكائن الأعلى، وفي طبيعة الإنسان التي تنشأ الخلود. وينطلق (يونغ) في رؤيته هذه من نفسية الجماعة، ومن كون الأسطورة وسيلة تعلم وتعليم في المجتمع تتناقلها الأجيال شفاهاً، وهو يؤكد في هذا المجال دور الأسطورة في الأدب والفن ويسلط الأضواء على العلاقة الوثيقة بين علم النفس والفن والأدب، ويرى أن لجوء الأديب والفنان إلى عالم الأساطير يمنح تجربتهما قوة التعبير، ويمثل الأساطير بالتاريخ الذي يستقي الكاتب منه شخصياته،

1 - عز الدين اسماعيل، التفسير النفسي للأدب، سابق، ص 13.

2- محمود درويش، ديوان لا أريد لهذي القصيدة أن تنتهي، ص 49.

\*-أسطورة نرسييس.

كما أن الأنماط والصور الأسطورية نفسها ليست إلا نتاج خيال مبدع يحتاج إلى ترجمة لغوية. ويشير يونغ بذلك مسألة توسط اللغة بين الأدب والأسطورة، وكل ظاهرة أسطورية في رأيه هي ظاهرة ثقافية تنحو نحو المثالية، ولا يكون لها معنى إلا إذا كانت لها منفعة دينية.

وهكذا عبر الشاعر عن رفضه لنوع آخر من الحب هو الحب النرجسي الاسطوري (حب الذات والشهرة والتميز)، والذي تجاوزه صدفة لأنه لم يقع في مطب توريط الناس له بالشعر وعرف انه تكليف لا تشريف، ومنه فالشعر عبء ابدى بالنسبة له كعبء مسؤولية الهدهد وتوظيفه لهذا الرمز الاسطوري يلامس مناطق من ذاته يعالجها بتفكيرها بحكايا الأساطير الثقيلة.

ويعلن (درويش) هذه المرة في قصيدة (لاعب النرد) حبه الصريح المباشر للأرض قائلاً :

297-أحبك خضراء، يا أرض خضراء . تفاحة /298-تموج في الضوء والماء . خضراء<sup>1</sup>.

فكان حبه أكثر وضوحاً وأكثر شموخاً، وبنفس متوهجة المشاعر صادقة الصيحة يصحح بحب أرضه عشيقته الأبدية وملهمته السرمدية التي يجب ان يراها خضراء حية، خضراء خصبة، خضراء مستمرة تتوهج كتفاحة طازجة مكتملة تتموج في الضوء و الماء تزداد بريقاً وألقاً، فكانت هذه الصورة أكثر وضوحاً وتفجيراً لرغبة الشاعر في رؤية لفلسطينه خضراء، فلم تتبطن كغيرها من الصور، فهي صورة خاطب فيها أرضه المفقودة بصراحة ووضوح مخرجاً لحبه اللامتناهي لها.

و تصبح ثميمة الحب أكثر حضوراً في قصيدة (ما أسرع الليل) كلها، فهو يفلسف هذا الحب الغامض ويمزجه بالليل موضوع هذه القصيدة يقول: /1- ما أسرع الليل /2- قال العاشقان معا: /3- ما أسرع الليل /4- موسيقى مصاحبة /5- لكل نبض /6- وغر هائج...وغد /7- ينسى مواعيده في بيته...ويد /8- تنسى لمن هي اذ تدنو وتبتعد /9- ما أبطأ الليل /10- قالت عندما انتظرت: /11- ما أبطأ الليل / /12- أشباح ممددة /13- على السرير وصمت صاحب ودم /14- يغلي ويبرد... لا حمى ولا ألم /15- لكنه الوقت ، او ما يضمّر العدم /16- ما أبطأ الليل /17- قال :الساعة احتضرت/18- ما أبطأ الليل /19- أشجار معلقة /20- على المصاييح .درب مقفر، قمر /21- معلق جرساً والروح تنتظر /22- كأساً من الماء ترويهها...وتنكسر /23- اما أنا ، فأقول: /24- الليل ملتبس /25- فمرة هو أنثى تشتهي ذكراً /26- ومرة هو موت جامع شرس /27- ومرة هو حلم ناعم سلس /28- ما أقصر الليل /29- إذ ناوي اليه معا /30- فلا نكون سوى ما تحمل الفرس / /31- ما اطول الليل ، ان فكرت: /32- أين أنا؟ /33- كاني ظلك المقطوع من شجرك /34- كاني الحجر المرمرى من قمرك /35- ما اطول الليل!<sup>2</sup>

فجعلها حواراً بين عاشقين لم يحدد من هما ثم يشاركهما الحوار في الأخير، فكانت القصيدة صورة متكاملة لا نستطيع الفصل بين ضلوعها، لأن الحوار ممتد من البداية الى النهاية يتحسس فيه القارئ طبيعة الحب وفلسفته بين هاذين العاشقين، هل هو حب لأمر واحد هو الأرض؟ هل الحب هو الشاعر وهذه أقواله؟، ولماذا يتسارع الليل ويتباطأ ويطول ويقصر؟ فيسرع الليل عندما يكونان معا ويتباطأ ويصبح مملاً وكأن أشباحاً تحتضر

1 -محمود درويش، ديوان لا أريد لهذا القصيدة أن تنتهي، ص 53.

2 - محمود درويش، ديوان لا أريد لهذا القصيدة أن تنتهي، ص 89- 91.

عندما يتباعدان ويطول انتظار الحبيبة، ثم فجأة يشركهما الشاعر الحوار مدليا بفلسفته، وهي ان الليل ملتبس ولا يبقى على حال واحدة فهو أحيانا بلهفة أنثى تنتظر ذكرا، وهو أحيانا موت قاتل لا مفر منه، لكنه يحتم الحوار وكأنه يجيب عن الحبيبة المتسائلة بان الليل يصبح قصيرا خفيف الوطأة عندما يكونان معا، ويطول فقط عندما يكتشف واقعه واين هو؟ انه بعيد عن حبيبته وأرضه، فأصبح طرفا في الحوار بعد ان كان المستمع اليه، وهو المؤلف له من البداية مما يخلق الحيرة لدى القارئ، لكنه ما يبرح يحس بذات الشاعر التي تفرغ خواطرها حول وطأة الحب وهو في معزل عن حبيبته.

فجعل (الليل) واحواله من طول وقصر وتسارع وتباطؤ رمزا لواقعه وما يريد، وهو بهذا يعود للمزج بين المرأة والوطن ليتترك مساحة للقارئ لإيجاد نفسه داخل هذه الصورة، فالشاعر بلا حبيبة وبلا أرض طويل الليل موحشه.

فيعتمد (درويش) كثيرا في مثل هذه الصور الشعرية "بالأساس على ثنائية الأرض والمرأة باعتبارهما مصدرين للحياة فراح يتغنى بخطاب المرأة امعانا في تقديس أرضه ووطنه، فإذا كانت الأرض عنده مقدسة، وهي في الواقع مستباحة من قبل المحتل الصهيوني، فإن وسيلته في مقاومة هذا الانتهاك تجلت على مستوى اللغة عندما يمزج بينهما، بحكم أن المرأة تظل عفتها وعرضها بعيدا عن أي انتهاك في عُرف الإنسان العربي، حيث حول (درويش) المرأة إلى قناع يُفرغ من خلاله كل مشاعر الشوق والحنين والحب تجاه وطنه وأرضه"<sup>1</sup>.

وتقول الكاتبة (آية الاسمر) إن "المرأة في شعر (محمود درويش) تمثل رمزا للوطن والانتماء وكل ما يمت للمنزل من الشعور بالدفء والحنان، لقد تناول المرأة في شعره بشكل مغاير عن (نزار قباني)، مما أحدث فرقا في تاريخ كل شاعر منهما ف(نزار) تناول المرأة كأنتى تحبه، بينما تناول (درويش) القيم الموجودة في المرأة رمزا وإنسانا وقيمة"<sup>2</sup>. و ذلك بسبب الظروف التي عاشها في الاحتلال، لذلك تمثل المرأة شيئا مقدساً لديه. و(محمود درويش) جزء لا يتجزأ من القضية الفلسطينية، فهو من أعظم السفراء الذين مثلوا هذه القضية، و هو ايضا صورة مشرفة لنوع مختلف من النضال الفلسطيني"<sup>3</sup>.

وعلى الصعيد ذاته تشيد الكاتبة (خديجة الحباشنة) بشعر (محمود درويش) عن المرأة تقول: " (محمود درويش) لم يتناول المرأة كمرأة، إما كإنسان يذكرها كأمر حبيبة وتبقى ذات حضور في المشهد الإنساني، محمود (درويش) لا يمتلك لغة أو شعرا خاصا بالمرأة، إنما يأتي ذكرها كما يأتي ذكر أي موضوع آخر في رؤيته ورسالته للإنسان تلك الاشياء التي جعلت منه شاعرا عالميا"<sup>4</sup>.

1- فتحية إبراهيم صرصور، جلسة المرأة في شعر محمود درويش، غزة، فلسطين.

<https://pulpit.alwatanvoice.com/content/print/150888.html>

2- مؤسسة محمود درويش، <http://www.mahmoddarwish.com> ، نفسه.

3- نفسه.

4- نفسه.

وان القضية حضورها إنساني في شعره و الجانب الاخر منها موجود فيه. لا يعرض لأي شيء بالشكل التقليدي، انما بأسلوب منفرد مرتبط بالأرض و الوطن. شعر محمود (درويش) اوسع و أكبر و له بعد فلسفي عميق، فله نظرة شاملة متنوعة لتفاصيل الحياة، رؤية إنسانية للإنسان ووجوده في الكون و الطبيعة و الحضارة، هي شمولية في الرسالة الإنسانية لا تتجزأ. والمرأة كائن حي و إنسان موجود في المشهد الحياتي الذي يعبر عنه، فهي تذكر بقدر تأثيرها ووجودها.<sup>1</sup>

فعملية التمازج بين المرأة والوطن هي ظاهرة بارزة عند الشعراء المحدثين، لكن (درويشا) عمق من عملية التمازج وبلغ ذروتها حتى درجة التوحد<sup>2</sup>.

اما (أمجد ناصر) فقد رفض هذا المزج المستمر بين المرأة والأرض عنده، ورأى أنه ليس من الانصاف ان تكون المرأة عند (درويش) دائما هي أرضه ولا بد من الفصل بينهما يقول:...فهو شاعر قلب بدليل ان لحظة الحب ومعجمها لا يتلكان عن الحضور في معظم قصائده، حتى تلك المحاطة بإكراهات الوضع العام وضغط الاهوال التي عرفها الشعب الفلسطيني، انه العاشق الذي بدا جميلا ومفاجئا من غياب قاس ومن غير توقع ليوصل الشعرية العربية أرضا لم ترم فيها بذراها من قبل العاشق الذي يعرف الفرق بين المرأة والأرض، فلا يصيران شأنا واحدا كما الحف كثيرا من النقد العربي في القول هناك امرأة وهناك أرض عند (درويش) ولا يستوي رغم كونهما مؤنثين ان يصيرا شيئا واحدا ودائما... أنا اصدق الشعر واقبل لحظة التباس المرأة بالأرض عند (محمود درويش) ولكنني لا اقبلها على طول الخط<sup>3</sup>، غير ان القارئ يجد متعة في الاحتفاظ بالتأويلين معا .

وتواصل ثيمة الحب اكتساح الديوان، ففي قصيدة (نسيت لأنساك) يقول: 1-نسيت، لأنساك، طعم الخسارة. في 2-القلب ليمونة عصرت بكفاءة أنثى مدربة/3-قلت لي: لست جيتارة للتمارين. إن كنت/4-حقا تحب، فكن أنت...كن وترا./5-(الخسارة تدمي ولا تقتل)/6-نسيت، لأنساك، جسرا هناك ومقهى/7-هنا. تركتني على ضفة النهر مزايك/8-أسأل: من أنت منهن؟ من تركتني/9-على ضفة النهر لكنني لا أرى أثرا/10-(هكذا يفعل الحجل)/11-ونسيت لأنساك، نفسي وما يتفرع منها/12-حوالك. قلت: الاغاني الجميلة تولد من/13-أول الحب...أو آخر الحب شفاقة. لا أريد/14-استعادة شيء لأصنع من حجر قمرا/15-(كل آت هو الاول)/16-ونسيت، لأنساك، شعر الطبيعة والحب<sup>4</sup>.

فهو من جديد يجعل الصورة في شكل حوارى خطابي يخاطب به (ضميرا مؤنثا)، لأنه يريد ان ينسى طعم الخسارة ومرارته، وقالت له من يحاورها: لست جيتارة للتمارين، وان كنت تحب حقا لا بد ان تكون انت وترا في فكرته مزايها على ضفة النهر، ولم يجد لها أثرا، ولا يعرف ايّا منهن هي، ونسي نفسه، وما يتفرع منها حوالبه

1- مؤسسة محمود درويش، سابق، <http://www.mahmoddarwish.com>.

2- فتحية ابراهيم صرصور، المرأة في شعر محمود درويش 26-4-2014، مؤسسة محمود درويش للإبداع، نفسه. <http://www.mahmoddarwish.com/?page=details&newsID=615&cat=36>، نفسه.

3- أمجد ناصر، شهادات في التجربة، اعتراف متأخر، المختلف الحقيقي، ص 217-218.

4- محمود درويش، ديوان لا أريد لهذي القصيدة أن تنتهي، ص 127.

من أجل نسيانها، فقالت: إن الاغاني الجميلة تولد شفافة من أول الحب أو آخر الحب، ولا يريد استعادة شيء ليصنع من حجر قمرا ولينساها نسي شعر الطبيعة والحب نسيانها، فقد خصص هذه القصيدة لتصوير تجربة حب منتهية نسي في سبيل نسيانها أمورا كثيرة، ومتذكرا أقوالها في الحب، فهي تقوم على التماهي بين المرأة والأرض، لا تكاد تتأكد من حقيقتها، فهي رامزة من خلال السياق الى الأرض بنقل (الأرض) من مدلولها الحقيقي الفيزيائي إلى المدلول المجازي (المرأة) الأمر الذي يحرك نشاط القراءة والتأويل . فحينها تحترق الصورة الشعرية هدوءنا، وتُشعلُ فينا القلق، لا نجد من وسيلة سوى التأويل للتخفيف من حدة الغرابة، و حدة الارتباب، ونعمل ما بوسعنا إلى جَرِّ الصورة إلى تحوم اليقين والدافع السيكولوجي لها ، فهو في هذه القصيدة الصورة جعل حبيته (كاف خطاب مؤنث ) ليفتح مساحة التساؤل هل هي أرضه؟ ام امراته؟ تلك التي نسي لينساها كل ما نسي. لهذا فالمعنى ضائع مفقود أو هو " ضمن الصورة وبواسطتها، هو في نفس الآن ضائع ومكتشف من جديد"<sup>1</sup>. يتلذذ القارئ بالتورط معه. والصورة الابقى تلك التي تستجد مع كل قراءة وتتجاوز اطارها الزماني والمكاني ، ولا تموت من التأويل الاول لها .

وهكذا بدت " صورة (محمود درويش) الشعرية تأليف وتمازج بين عناصر تفتح فيما بينها حدود الكلمات وتمتد لتنقل الصورة في وحدتها الصغرى التي يجري التأليف بينها في مرحلة من مراحل أبداعها باعتبارها مجموع الوحدات الى بنيتها بوصفها سياق حركة وفعل، فتحل الوحدات الصغرى في شبكة العلاقات تفقد داخلها دلالاتها الجزئية وتنجر في تيار دلالي عام يمثل حركة الصورة وفعلها الجمالي في النص"<sup>2</sup>. حيث تتعانق الصورة وأجزاؤها مع السياق العام الذي يولد علاقة رمزية تشير الى المتلقي تجاه نقاط تفجر كل واحدة منها طاقات فنية ذات اشارات نفسية"<sup>3</sup> .

وهنا في هذه الصورة قد "ربط (درويش) بين المرأة والأرض، من خلال مقدرة شعرية مبدعه، قلما نجدها في (عتيد) شاعر آخر . فأصبحت من خلالها القصيدة تدخل قارئها على قيمة الشاعر فيها، لأنها غادرت البداهة والارتجال، والتحققت بالبحث الصبور الصارم، عند صدمة اللغة ودهشتها، هي صدمة ودهشة الارتفاع بالحالة الفردية التي علق التجربة الملحمية"<sup>4</sup>.

فيخرج فلسفة الحب في شكل حمم متفجرة يسخر منها كيف يشاء، ويتوجع من حقيقتها السرمدية الساكنة في ذاته، فيطالبها بمزيد من الحب الممزق وان نال منه التعب وأرهقته هذه الفلسفة، فهو داؤه ودواؤه، اذ تصبح السخرية في صوره دواءه أمام تزايد الألم حتى وان كان من الحب الذي يريد أن ينسى كل كواليسه وملابساته.

1 - جان كوهين، بنية اللغة الشعرية، سابق، ص194.

2 - محمد فكري الجزار، الصورة الشعرية والتشكيل الجمالي عند محمود درويش، المختلف الحقيقي، ص 164.

3 - رجاء عيد، فلسفة البلاغة بين التقنية والتطور، منشأة المعارف، الإسكندرية، ط2، ص 305.

4- محمد بنيس، في المقاومة المتعددة، جريدة القدس العربي، <http://www.darwishfoundation.org>

ويقول في قصيدة (لا أريد لهذي القصيدة ان تنتهي): /69- ثم يجيء غريبان ، مثلي و مثلك ، /70- قد يكملان الحديث عن الفنّ ، /71- عن شهوات بيكاسو و دالي /72- و أوجاع فان غوغ و الآخرين... / 73- و عمّا سيبقى من الحب بعد الإجازة<sup>1</sup> .

ليعود الى الاشارة الى الحب في ثيمة الغربة، ولكن اشارة ساخرة، فهذين الغريبين يتبادلان الحديث عن الفنّون، ثم يشير الى انهما لا يغفلان ولو على عجل التساؤل عم يبقى من الحب بعد الاجازة؟، كأنه يشير في سرعة خاطفة الى الحاجة الى الحب وما يتبقى من الحب.

وسئل (محمود درويش) في حوار:- "هل تحرضك المرأة الجميلة على كتابة قصيدة؟ فأجاب:  
- أكتب عن المرأة في حالة الحرمان والغياب، لكن في حالة التحقق لا أكتب عنها، وحين أكتب سرعان ما يستقل النص ويتعد عنها، وتنقطع علاقتها به"<sup>2</sup>.

إذ أبقى اجابته عاتمة ولم يعترف بوضوحها في صوره رغم خطابها في الصور، وتحللها لمساحة الحب لديه. ويعود الى تصوير الحب في قصيدة (لا أريد لهذي القصيدة أن تنتهي) يقول: /112- لا شيء يتعد اليوم مادام هذا النهار/113- يرحب بي ، ههنا يولد الحب /114- والرغبة توأمان ، ونولد... ماذا<sup>3</sup>.

فكل شيء سيتحقق في ذلك اليوم ويقترّب وسيولد الحب هناك وهو مع الرغبة توأمان ليخرج حاجته الى الحب والرغبة فيه من جديد فهو يأمل أن يأتي هذا النهار الذي يولد فيه هذا الحب الذي يتوق اليه. ويقول في شيء من المراوغة دائما: /127- مثلا ، لم أحب فتاة معينة/128- عندما قلت إني احب فتاة ، ولكنني/129- قد تخيلتها : ذات عينين لوزيتين<sup>4</sup> .

فهو يعترف بانّه لم يحدد فتاته عندما اعترف بحبه لفتاة بل تخيلها لوزية العينين، ووصف (لوزيتين) يسقط على الشكل وعلى اللون للعينين، ويأخذ دلالاته من حبات اللوز التي تنتجها اشجار اللوز في فلسطين، كما أن هذه الصورة يسقط عليها ما سبق اليه القول من حاجة الشاعر الى حب فتاة وتخيل ملامحها في خياله، وكونه نفه انما يرد المعنى على فتاته الأبدية فلسطين التي تنبت فيها اشجار اللوز وتحمّلها أكثر في عينيه.

ويقول: /178- لا أريد لهذي القصيدة أن تنتهي/179- لا أريد لهذا النهار الخريفي أن ينتهي /180- دون أن نتأكد من صحة الأبدية/181- في وسعنا أن نحب/182- وفي وسعنا أن نتخيل أنا نحب<sup>5</sup> .

وفي هذه الصورة يخرج الشاعر ايضا ما يتأمله في المستقبل وبعد انتهاء النهار الخريفي (واقعه) وهو ان يكون فيه الحب حرا وان يكون في وسع الجميع تخيل انهم يحبون، اذ انهم الان محرومون من الحب ومن تخيله، فهي دعوة الى الأمل ودعوة الى الحب حب الحياة .

1- محمود درويش، ديوان لا أريد لهذي القصيدة أن تنتهي، ص 69.

2- حوار مع محمود درويش، سعاد جروس، جريدة الشرق الاوسط، 1 اغسطس 2008، ع 10859، دمشق.

3- محمود درويش، ديوان لا أريد لهذي القصيدة أن تنتهي، ص 72.

4- محمود درويش، ديوان لا أريد لهذي القصيدة أن تنتهي، ص 72-73.

5- محمود درويش، ديوان لا أريد لهذي القصيدة أن تنتهي، ص 75-76.

وفي قصيدة (عينان) يقول: /11-...المصفي؟ تكبران وتصغران كما المشاعر/12- تكبران اذا النجوم تنزهت فوق السطوح/13- وتصغران على سرير الحب تفتحان كي تستقبلا /14- حلما تفرق في جفون الليل تنغلان كي /15- تستقبلا عسلا تدفق من قفير النحل<sup>1</sup>.

فيشبه العينان بالمشاعر التي تصغر وتكبر، فهما تصغران على سرير الحب، فعينا الشاعر المختلطتا الألوان والاحوال، و الممتزجتا مع عيني حبيبته تعودان صغيرتان على سرير الحب فلا تريا غيرها في الحلم المترقق، ولا تحلما الا بها، ولتكن حبيبته الأبدية التي تساءل في الأخير: (من هي؟) /:28- أنا او لا أنا عينان صافيتان غائمتان/29- صادقتان كاذبتان عيناها ولكن من هي؟<sup>2</sup>

اذ في شيء من الاغماض يجعل هذه الصورة اقل جلاء، ولا تتاح للقارئ عندما قال في السطر(28): (أنا أو لا أنا...)، فيجعل الصورة مربكة غير ان ثيمة الحب طاغية على القصيدة من البداية وفي ومضات سريعة كما تبدى ذلك في الأسطر المذكورة، وهذا النوع من الصور التي يلجا اليها الشاعر سببه ارباك داخلي في ذاته ومحاولته ادخال القارئ في بحث عميق على مستوى اللغة وقراءة نفسية الشاعر لفهمها وفهم سبب اغماضها، لذلك يعرف (بودلير) الشعر بقوله: " شيطان يتطلبها الشعر، مقدار من التنسيق و التأليف، و مقدار من الروح الإيحائي أو الغموض"<sup>3</sup>.

ويوضح (هيمن ستانلي) معنى الغموض في الصورة الشعرية بقوله: " إنك لا تحسم حسماً فيما تعنيه، أو تقصد إلى أن تعني أشياء عديدة، و فيه احتمال أنك تعني شيئاً واحداً أو آخر من شيتين، أو تعني كليهما معاً"<sup>4</sup> فعدم الحسم في تشكيل الصورة يؤدي إلى تعدد الرؤى و الدلالات سواء على مستوى التضاد أو الانحراف اللغوي، مما يمنحها مسحة من الإيحائية التعبيرية، فتصبح الصورة أقوى فنياً، و أقدر على ترجمة المشاعر للمتلقي حسب ثقافته و حاجته النفسية، وهذا النوع من الغموض يرتبط بالغموض اللفظي الدلالي الذي أشار اليه (أمبسون) في انماط الغموض السبعة التي درسها وتشير الى انصراف اللفظ الى معنى مرتبط بتجربة معينة أو بحالة نفسية واعية أو لا واعية ليس منفصلاً عن أطر الدلالة اللغوية للفظ.

فهو يبدأ بتصوير العينين ووصفهما من البداية حتى يتأكد القارئ ويستقر على انها عيون الشاعر او عيون حبيبته ليفاجئه في الأخير بالتساؤل: من هي؟ تاركا الاجابة مفتوحة.

ويقول في قصيدة (بالزنبق امتلا الهواء): /1-بالزنبق امتلا الهواء، كأن موسيقى ستصدح/2- كل شيء يصطفي معنى، ويرسل فائض المعنى/3-إي. أنا المعافى الآن، سيد فرصتي /4- في الحب. لا أنسى ولا أتذكر الماضي، /5- لأني الآن أولد، هكذا من كل شيء...<sup>5</sup>.

1- محمود درويش، ديوان لا أريد لهذا القصيدة أن تنتهي، ص 21.

2- محمود درويش، ديوان لا أريد لهذا القصيدة أن تنتهي، ص 21.

3- ينظر: محمد بكر البوجي، الصورة في ديوان ظلّ الشمس للشاعر الفلسطيني سليمان دغش، فلسطين، 2005.

4- نفسه.

5- محمود درويش، ديوان لا أريد لهذا القصيدة أن تنتهي، ص 22.

ففي هذه الصورة كان الشاعر أكثر تفاعلاً إذ ادخل صورة الحب في جو مفعم، ففي هذه اللحظة هو أكثر عافية، وهو سيد فرصته في الحب، كيف لا وهو يولد الآن وكل شيء يصطفي معناه، ويرسل فائض المعنى إليه لشيء واحد، وهو انه أوقف تذكر ونسيان الماضي (الليم)، انما لحظة نادرة يخلقها الشاعر فيمتلي هواؤه بالزنبق وتبدأ موسيقاه بالصدح .

فهو يريد ان يولد من جديد ليحب دون الم يتذكره من ماضيه وحتى حاضره لا شيء يوقف حبه، فكان هذا الحب حلماً لهذا يختلط نفسياً مع ثيمة الحلم .فذاته تحلم وتتخيل ان تتخلص من كل ذكرى ليعود قلبها معاني لتحب بلا عذاب.

فيستمد (محمود درويش) طاقته الإبداعية من قوة هائلة يعتمد فيها على الحب رغم كل شيء، فالحب موضوعة دائمة في روحه. ليس حب المرأة فقط، بل الحب الكوني، وكثير من الشعراء السيئين هم سيؤون لأنهم يكرهون الحياة كرها لا واع وكبيراً، أي بلغة (نيتشة) هم علامة انحطاط الثقافة<sup>1</sup>.

وفي قصيدة (على محطة قطار سقط عن الخريطة) يقول: /66- على المحطة. لا أحب الآن هذا العشب،

/67- هذا اليباس المنسي، هذا اليباس العبي، /68- يكتب سيرة النسيان في هذا المكان الرئيبي . /69- ولا أحب الأقحوان على قبور الأنبياء. /70- ولا أحب خلاص ذاتي بالجزاز، ولو أرادني /71- الكمنجة أن أكون صدئاً لذاتي. لا أحب سوى /72- الرجوع إلى حياتي، كي تكون نهايتي سردياً لبدائتي<sup>2</sup>.

كانت هذه القصيدة من أكثر القصائد حملاً لنفسية الشاعر ذات الألم الدفين، إذ فيها كل ملامح الحزن والحسرة والتشاؤم وفي هذه الأسطر ينفي حب العشب اليباس البائس، وحب الأقحوان على قبور الانبياء، وحب خلاص ذاته بالجزاز فكانت هذه ال صور مضرّجة بالألم، لان واقعه تحول الى واقع بائس، وهو لا يحب الا العودة الى حياته البسيطة التي سلبت منه ومكانه الذي تشوه على الخريطة، فتصويره هذه المرة للحب كان بطريقة مغايرة بدأه بالنفي لما لا يحب ثم اعلن ما يحب، فيتابعه القارئ فأهما سبب هذا الجمع ههنا.

وفي قصيدة (تلال مقدسة ) يقول: /17- لا يطرب الانبياء لشعر الحماسة/18- لكنهم يحملون التلال

صحائف شعرية/19- يضغطون على صخرة فتسيل ندى/20- وعلى عشب فتصير صدى./21- ويقولون ما يفعلون. وإن قلت الأرض/22- من حولنا وبننا، وسعوا لنا، بإشراقهم/23- واحبوا الجميع، ولم يقتلوا أحدا/24- أبدا، لا غريباً ولا ملحدا/25- التلال وراء التلال معلقة/26- صفحة صفحة،/27- لا رعاة هناك ولا انبياء<sup>3</sup>.

فيمزج (درويش) صورته بحب نبوي يحب الجميع ويحتوي الجميع، ولا يقتل احدا في تلاله الفلسطينية المقدسة، غير انه تيقن ان عدوه لا يبالي بالأنبياء ولا بالرعاة هناك، والقارئ يعرف ان نفس الشاعر اسفة على تجاوز تلك القداسة، وتمزيقها واشاعة الكره والقتل هناك .

1- حسين جميل البرغوثي، مغناطيس الهوية والشخصية عند محمود درويش، المختلف الحقيقي، سابق، ص 229.

2- محمود درويش، ديوان لا أريد لهذي القصيدة أن تنتهي، ص 29.

3- محمود درويش، ديوان لا أريد لهذي القصيدة أن تنتهي، ص 132.

ويقول في قصيدة (الى شاعر شاب):/17- إن عشقت فتاة ، فكن أنت/18- لا هي ،/19- من يشتهي

مصراع/20- الحياة أقل حياة،/21- لكننا لا نفكر بالأمر،/22- حرصا على صحة العاطفة<sup>1</sup>.

فمن مجموعة وصاياه في رسالته لشاعر شاب ان يكون سباقا للتضحية، لان الحياة اقصر وتحتاج الى حياة ومبرره اننا لا نفكر بالأمر حرصا على صحة العاطفة، ويبرز في هذه الصورة لجوء درويش الى الارتفاع بمراتب التضحية، دون الالتفات الى حقيقة الحب وكنهه هنا .

ثم يقول :/40- للحماسة وقت انتهاء بعيد المدى/41- فتحمس تحمس لقلبك واتبعه/42- قبل بلوغ

الهدى/43- لا تقل للحبيبة : أنت أنا/44- وأنا أنت،/45- قل عكس ذلك : ضيفان نحن/46- على غيمة شاردة زائدة/47- شذ ، شذ بكل قواك عن القاعدة<sup>2</sup>.

فبعد الاهتداء الى ان الحياة اقل حياة راح يوصيه في الحب بالواقعية، وان يقول لحبيته انهما ضيفان لا

أكثر وان يشذ على قاعدة ان الحب خالد لا يذهب ، مهدئا من حماسه قدر المستطاع، ولعل لجوء (درويش) لهذه النصيحة بسبب ما كابده في التحمس بالحب والدخول في مغامراته التي ارهقت عواطف.

وفي هذه الوصية يثير (درويش) حيرة القارئ من جديد اذ فعلا شذ (درويش) في وصيته للشاعر الشاب وهذا نابع من نفسه التي تيقنت ان حياتها كانت كأنها على غيمة شاردة زائدة تتبدد سريعا، وفي هذا وصف لنفس ينقصها الاستقرار وأعيها التنصت الى الشعر وحمل رأيته، فبدا اليأس طافيا.

ويقول :/75- فكر بنفسك :هل هذه كلها/76- القصيدة ناقصة...والفراشات تكملها/77- لا نصيحة في الحب

.لكنها التجربة/78- لا نصيحة في الشعر .لكنها المهوبة/79- واخيرا :عليك السلام<sup>3</sup>.

فوصول الكمال مستحيل، وكل النصائح لا مجال لها أمام مشاعر الحب في التجارب، وأمام تدفق الشعر من موهبة تملكه لهذا ينهي بالسلام وكأنه بلغه كل ما وصل اليه.

وفي قصيدة (كأن الموت تسليني): /3- أحب سيرة أجدادي، و أسأماها /4- لكي أطيّر خفيفا فوق

هاويتي/5- حرا كما يشتهيني الضوء ،من صفتي/6- خلقت حرا ، ومن ذاتي ومن لغتي<sup>4</sup>.

1- محمود درويش، ديوان لا أريد لهذا القصيدة أن تنتهي، ص142.

2- محمود درويش، ديوان لا أريد لهذا القصيدة أن تنتهي، ص144.

3- محمود درويش، ديوان لا أريد لهذا القصيدة أن تنتهي، ص 141-142-143-144-145-146.

4- محمود درويش، ديوان لا أريد لهذا القصيدة أن تنتهي، ص 147.

ورغم طغيان ثيمة الموت على هذه القصيدة الا ان الشاعر أدخل ثيمة الحب التي لم تنقطع في كل الديوان، فهو يصرح بلا اقنعة هذه المرة بانه يجب سيرة اجداده غير انه لا يفتأ يسأم قيودها لان نداء الحرية لا يتركه فهو كالفراشة لا يتحرر الا في الضوء ولو كان التحليق فوق الهاوية، ولا يجد حرته الا في شعره الذي يمثل ذاته ولغته، ففي هذه الصورة يحكي الشاعر عن ذات تجمع بين الوفاء لأصلها وتاريخ هويتها غير انه ينازعها حب التحليق في اللغة ومحاولة ايجاد الذات، فكان هذا الحب لسيرة الاجداد مرافقا للسأم لأنه تتبعه مهمة التحرر الشعري اللغوي، فهي صورة مغلقة بحب محاصر بمهمة عظيمة، وهي تحويله الى شعر يخدمه.

اما قصيدة (هنالك حب بلا سبب) فكانت أكثر القصائد تصويرا للحب وفلسفة له من بدايتها الى نهايتها : 1/ -هنالك حب بلا سبب ، لا الهدوء ولا العاصفة/2- هما السيدان على العاطفة/3- نشك بأشياء أخرى ،ومن بينها الفرص الساخنة/4- ولكننا لا نشك بنوستالجيا الرائحة/5- نحب، وقد نتخيل أنا نحب ، ونكتب شعرا/6- لنذكرك أنا نحب... فلا ينطق الحب نثرا/7- هنالك حب بلا سبب ، كاختطاف الى نجمة عالية/8- وكالجازبية في الهاوية/9- نرى قدرا واضحا .نحن نحن .ونحن هم الآخرون /10- نكرر سيرتهم .ونعالج حكمتنا بالجنون /11- نحب نضياء بزهره جاردينيا في يد عابرة/12- ونعتم الضوء حين تودعنا الساحرة/13- نحب ولا نعرف الحب .هل هو طيف يطل/14- فتضطرب الأرض فينا... ويمطر ظل؟/15- بلا سبب ، نتبع الغامض اللزوردي حتى /16- نهاياتنا ، هو حي ونحن ضحايا وموتى/17- ونشكره :إن رجعت إلينا رجعنا إليك قتيلا/18- يعانق قاتله قاتلا :يا ملاكي الجميلا/19- نشك بأشياء أخرى ، ومن بينها العاصفة/20- ولكننا لا نشك بوحشية العاطفة<sup>1</sup>.

فكانت صورة مركزة أرادها الشاعر ان تعبر عن أن الحب لا يشترط له أن يكون بسبب باثا فيها نظرتة الى معنى الحب ويسترسل في هذه الصورة في أبداء فلسفته ومدخراته النفسية والفكرية حول موضوع الحب، فأسند مهمة ذلك لحبيبين من جديد:

وفي قصيدة (لا أريد لهذي القصيدة ان تنتهي):/97- فينا لفرط التشابه بين الغياب و بين /98- الإياب إذا اجتمعا في نواحي الكمنجات /99- لا أتذكر قلبي إلا إذا شقَّه الحب/100- نصفين ، أو جفَّ من عطش الحب ،/101- أو تركتني على ضفة النهر إحدى صفاتك! /102- ضيفاً على لحظة عابرة<sup>2</sup>.

وأحيانا يكون حبه حبا صوفيًا، فحب الشاعر لمعشوقته الأرض لا يتوقف عند حدّ الاشتهااء والرغبة، بل يصل إلى حالة من التوحد الصوفي حيث يفنى المحب في محبوبته، ويجد في عذابه وموته من اجلها لذة لا تنتهي. اختتم الدكتور ورقته القيمة بقوله: في الحتام فإن المرأة عند (درويش) ليست كأى امرأة، وإنما هي امرأة فنية يستغلها الشاعر في التعبير عن تجربة وطنية عاشتها الذات الشاعرة داخل الوطن وخارجه، ووجد في لغة المرأة وسيلة ناجعة لتفريغ الشحنات العاطفية المكتنزة في داخله تجاه الوطن وشعبه الفلسطيني.

1 -محمود درويش، ديوان لا أريد لهذي القصيدة أن تنتهي، ص 149-150.

2-محمود درويش، ديوان لا أريد لهذي القصيدة أن تنتهي، ص 71.

- ما الذي يميز المرأة في شعرك؟

- لكل شاعر طريقة تعبير خاصة به خاصة بلغته تجاه المرأة، المرأة قد تكون امرأة حقيقية من لحم ودم وقد تكون صبية أو أمماً أو حبيبة، ولكن قد تحمل أيضاً دلالات وإحالات على ما هو خارجها وقد تكون تعبيراً عن وجود وقد تكون تعبيراً عن وطن وقد تكون تعبيراً عن اختلاط الذكر بالأُنثى وغربة الذات في الآخر، أو تعرف الذات على نفسها في الآخر، كل هذه المعاني قد تحملها المرأة وقد تحملها امرأة واحدة، ولكن هذه المرأة تتعدد وتتغير وتتطور حسب العلاقة العاطفية والحسية بين الشاعر والكلمات<sup>1</sup>.

إن المزج بين المرأة والوطن في صور (محمود درويش) "يمد تجاربه الفنية بنفس عاطفي خصيب، يولد تلك الرؤية الحية، حيث تتحول القصيدة إلى ومضة حلم، يتميز فيه الحب بالوطنية، ويمتزج فيه صورة الفتاة بالوطن، فلا يعود باستطاعة أحد أن يفرق بين عاطفة الحب نحو الفتاة أو الأم، وبين عاطفة الحب نحو الأرض والوطن بل أحياناً تتداخل الصور مع بعضها، ولأن كل صورة تؤدي دورها وتثير جزءاً من الدهشة لدى القارئ لتنتقل القصيدة إلى صورة أخرى تحمل جزءاً آخر من الدهشة، وهكذا حتى نهاية القصيدة، بل لفترة لما بعد الانتهاء من القصيدة.

وهكذا يكون (محمود درويش) قد أنشد من خلال هذه الصور للوطن والقضية والحب والحرية والسلم وللمرأة، وللموم الإنسانية الذاتية وللشعر أيضاً، دون التفريط في جمالية التعبير وفنية الصياغة والاحتفاء باللغة فأبدع وتألّق وتفوق على نفسه من ديوان إلى آخر<sup>2</sup>.

## 2- ثيمة الموت :

لطالما كان طيف الموت يتراقص في أجواء الشاعر ويتناقل في أشعاره بشكل من التصويرية المتنوعة، حتى شكل كينونة معروفة يعهد لها القارئ، ولا يتفاجأ من طريقة خطابه، إذ يجعله الشاعر أحياناً تسلية وأحياناً شخصاً يحاوره، وأحياناً مرافقاً خذله في مرات كثيرة، وأحياناً عدواً، وأخرى صديقاً...، وتسانده الصورة الشعرية في كل ذلك صانعة للموت كيانا كما تشاء .

اذ يحاور (محمود درويش) في صوره الحياة، ولكنه في العمق لا يخاطب الا ذلك السيد العظيم الذي اسمه الموت، فالموت غرض مركزي في نصوصه الأخيرة خاصة في الديوان الأخير، فلا طاقة ل(درويش) على الموت الا في اللغة.

فيتحرك الخطاب (الدرويشي) عموماً في مسألة الموت ضمن مسارين كبيرين يعكسان في العمق تصورا للجسد في علاقته بالزمن والفناء والعدم، هما تأمل الموت وتمجيد الموت<sup>3</sup>.

1- مؤسسة محمود درويش، حوار مع محمود درويش أجراه، عبد الكريم العفنان، عمان، محمود درويش حللت المعادلة الصعبة جمعت النخبة والجمهور في منظومة واحدة، 12-11-2015.

2- خالد الغربي، الصورة في الشعر الغربي الحديث، ورد أقل محمود درويش، . www. mahmouddarwish com

3- نصر سامي، الجسد في شعر محمود درويش، دار كنوز المعرفة للنشر والتوزيع، عمان، ط1، 2015، ص 145.

فيتأمل الشاعر الموت باتخاذ منه موضوعاً للتفكير والتصوير، فيصير الموت عنده مجرد موضوع قابل مثل غيره من المواضيع إلى الاستشراق والتصوير، وينظر إليه باعتباره (بوابة الغياب) وقد تجلّى تأمله الموت في خطين: أ- مواجهة الفناء المادي الفيزيائي.

ب- مواجهة الفناء المعنوي للامة<sup>1</sup>.

وقد يبدو من الغريب على شاعر ان يمجّد لحظة الموت، لكن (محمود درويش) يتحول إلى راث محملاً بما يخترق أعماقه من حزن ينتزل من الوجود في لحظة احساس فارق بالزمان لا يهلكه فيها إلا الدهر، وهذا الوعي الحاد بالفناء يكشف في لحظته تلك، وعبر ما يتلفظ به الشاعر من تمثّل عجيب للزمن باعتباره عدواً وعن ذات يفزعها فعل الموت لهذا تتداوره وتعاثه وتختاله وتحتفل به<sup>2</sup>.

غير أن تأمله للموت وتمجيده تحول إلى مواجهة شعرية جمالية، يقول (عبد السلام المساوي) في كتابه (جماليات الموت في شعر محمود درويش): "لقد انتصر (محمود درويش) على الموت انتصاراً جمالياً بما أبدعه من قصائد ونصوص... تقرّنا من المبارزة الجمالية الطويلة التي خاضها الشاعر مع عدوه اللدود الذي ان كان قد سلبه هشاشة الجسد، فانه لم يقو على ان يسلبه مكانته الرمزية الرفيعة"<sup>3</sup>.

واضافة إلى هذا فالشاعر بنفس من خلال صورة الموت الثيمة عن كثير من ترسبات نفسه، ويعيد تفسير لحظات التفكير فيها كما تشاء له اللحظة الشعرية والنفسية، و بكفة الإبداع تشبع نفسه وترمي المكبوت بعيداً من خلال اللغة الشعرية المدعنة له.

وتتوضح كثيراً صورة الموت في قصائد (محمود درويش) الأخيرة لتتحول "مفتاحاً مهما لفهم ما يريد من الموت الذي جمّله في شعره وحوله إلى طاقة خلق و حياة"<sup>4</sup>.

و يستوقفنا هنا الطرح الذي قدمه الفيلسوف (مارتن هيدجر) الذي أكد ان الكلمة الشعرية طريقة ممتازة لمقاومة الموت، فما دامت الحقيقة الإنسانية زمنية، فهي عاجزة عن تجميد اللحظة او إعادة التجربة التي سكنت الماضي وتراجعت إلى الخلف<sup>5</sup>.

فلا مقاومة للموت إلا في حدود الصورة الشعرية، فهي القادرة على الموازنة السيكولوجية عند الشاعر بين الواقع المألوف والمرغوب، وبين الموت المحدق في الغيب .

1- انظر: طه طه، قراءة في فلسفة الموت في شعر محمود درويش، موقع الفرات، ع 1143.

2- نصر سامي، الجسد في شعر محمود درويش، سابق، ص 145.

3- عبد السلام المساوي، جماليات الموت في شعر محمود درويش، دار الساقى، بيروت، 2009، موقع الفرات. وموقع مؤسسة محمود درويش.

4- انظر: طه طه، قراءة في فلسفة الموت في شعر محمود درويش، سابق.

5- عاطف جودت نصر، الرمز الشعري عند الصوفية، دار الاندلس للطباعة والنشر والتوزيع، بيروت، ط1، 1987، ص 59-60. وينظر

للتوسع: لطفي عبد البديع، التركيب اللغوي للأدب (بحث في فلسفة اللغة والاستطيقا)، الشركة الوطنية للنشر لوّجمان، القاهرة، مصر، ط1، 1997، ص 160-162.

ولذلك ذهب (ادونيس) بقوله: "حين يخيّل الينا ان كل شيء انتهى يوحي لنا الشعر ان كل شيء يبدأ، ولعل هذه هي قوة الشعر"<sup>1</sup>، فالشعر وحده هو القادر على قلب الموازين وعلى محاورة كل المواضيع، ولو اضطر الى تحريف الحقائق وصنع الاعاجيب، في عالمه وحده تداوى الجراح النفسية، وتواجه المخاوف العصبية وتسترجع اسوء اللحظات الغائرة في البعد الذاتي وتتم السخرية منها، او الاعتراف أمامها بالعجز او القوة، يجوز ذلك كله ل(درويش) في ديوانه الأخير .

وأوضحه في موقف اخر بقوله: "نحن نشعر ان الموت ينتظرنا في الكلمة التي نعبر بها الحواجز بيننا وبين الحياة حولنا... في الكلمة التي تؤكد ان لساننا وجسدنا وقلبنا لنا وحدنا"<sup>2</sup>، ولهذا صاح في الشعراء قائلاً: "فلنحمل الكلمة موتنا ولنسر في موكب الشعر موكب الحقيقة"<sup>3</sup>.

وعليه يمكن القول ان الكلمة الشعرية الأنقى و الأصفى من بين جميع الكلمات هي القادرة وحدها على استشراق افاق الوجود، حيث تمنح الشاعر طاقة رؤيويه تمكنه من رؤية ما لا يرى.

وهنا تتدخل الصورة الشعرية في محاولة جادة لتخطي الزمنية وكسر الرتابة الكونية - ما كان لن يكون ثانية على الصورة نفسها- حيث تنتشل الشاعر من وجوده اليومي الخاضع للإرادة التي تحجب عن الاشياء حقيقتها وتنقله الى الوجود الشعري اللاإرادي الذي يمكنه من اقتحام الاشياء والانفتاح صوبها برؤية خالصة تلبسها ما ليس عندها فتنكشف كما هي، بريئة وعارية في عالم الشعر "عالم البراءات الأولى حيث العري لظهره لا يعرف الخطيئة وحيث الجمال لروعته لا يعرف العصمة"<sup>4</sup>، وعلى الواقف في حضرته ان يكون طاهراً من اية جريمة او ذنب. فضمن هذا الوجود يصبح الشاعر زمانياً - لا زمانياً يحيط بالموت ويتخطاه، اذ يرجع الى مراحل الخلق الأولى فنراه طفلاً يرى الاشياء وكأنها المرة الأولى، يلاعبها في دهشة تتوحد بكيانها فتنصهر شعراً كما يتجاوز الآفاق بحثاً عن أسرار المستقبل فنراه عرافاً يحمل النبوءة وسر الاسرار.

وعليه يمكننا القول -مع (هيدجر)- ان "الشعر تأسيس كلامي للوجود"<sup>5</sup>. قوامه الترامي الى الالهي اللانهائي اذ ينزل منزلة البديل عن فناء الإنسان "فما يبقى على الأرض انما حقيقه الشعراء"<sup>6</sup>. و اللغة (الدرويشية) لغة شعرية داخل اللغة نفسها، وقد نازل الشاعر الموت بلغة وفن، وابتد اللحظات والمشاهد ليقدم لنا شعراً للخلود.

فقد دخل (درويش) حلبة الموت كشاعر يواجه خصمه وجهاً لوجه. دخل ما أسماه "الأبدية البيضاء" ووقف على "باب القيامة" حين كان "الوقت صفراً"، وقف أمام موت مسلحاً بالمصير المطلق والقدرة الأزلية

1- منير العكش، بيان عن الشعر والزمن (لقاء مع ادونيس)، مجلة مواقف، بيروت، كانون الثاني -نيسان، 1971، ص 3 .

2- ادونيس، زمن الشعر، سابق، ص 176.

3- نفسه، ص 179.

4- جودت نور الدين، مع الشعر العربي (اين هي الازمة؟)، دار الآداب، بيروت، ط1، 1996، ص 27.

5- فؤاد رفقة، الشعر والموت، دار النهار للنشر، بيروت، ط1، 1973، ص 31.

6- مارتن هيدجر، في الفلسفة والشعر، تر: عثمان أمين، القاهرة، 1963، ص 75.

وشاعر مريض - يريد أن يحيا - ومسلح باللغة التي بدت مثل أداة يوظفها الشاعر لمناكفة الموت عبر الإحساس بالخلود. وكأن (درويش) يقول للموت: تستطيع أن تختطف مني الجسد لكنك لن تفتك باللغة - الفن - الإبداع. فانتصر على الموت الذي يبدو عاجزا مستسلما أمام بهاء الحياة، ونجح في تعرية الموت وإبراز نقط ضعفه عندما فتح قصيدته أمام دفق الحياة، تلتحم الذات مع الحياة، تحقق انتصارا باهرا، مكّنه منجزه الشعري من تجاوز الفناء الى التعلق بالأبدية، " فالموت لا يستطيع الا اخذ اعضاءه الجسدية ويعجز أمام اخذ روحه الأبدية، لكنه في الواقع لا يقوى على ابتزاز حملته الرمزية تلك التي ستمكنه من المكوث خالدا في ملكوت الافكار والتوهج الرمزي والجمالي"<sup>1</sup>.

وقد فلسف (درويش) الموت وجعل ظلاله مهيمنة في القصائد، فلم تمر قصيدة الا وذكر الموت بطريقة تصويرية ما لأنه كاد أن يقع في شبابه أكثر من مرة، لهذا فان القارئ للديوان لا يخفاه حضور هذه الصورة الثيمة البارزة في أرجائه :

يقول في قصيدة : (ههنا...الآن) :/72-ههنا والآن... لا يكثر التاريخ بالأشجار/73-والموتى .على الاشجار ان تعلق ،وان/74- لا تشبه الواحدة الأخرى سما وامتدادا/75-وعلى الموتى ، هنا والآن ، ان يستنسخوا /76- أسماءهم ، ان يعرفوا كيف يموتون فرادى/78-وعلى الاحياء أن يحيون فرادى ،وان لا/79-يعرفوا كيف سيحيون بلا أسطورة مكتوبة /80-تنقذهم من عثرات الواقع الرخو وفقه الواقعية/81-وعليهم ان يقولوا: نحن مازلنا هنا /82-نرصد نجما ناقبا/83-في كل حرف من حروف الابجدية/84-وعليهم ان يغنوا /85-نحن مازلنا هنا /86-نحمل عبء الأبدية<sup>2</sup>. فهو يطالب الموتى ان يعرفوا كيف يموتوا فرادى، وان يستنسخوا اسماءهم حتى يعودوا من جديد، والاحياء عليهم كتابة اسطورتهم كما ينبغي، وان يطالبوا بالأبدية في فلسطين، لان الإسرائيليين زيفوا الاساطير في سبيل الخلود هنا، يقول (عبد اللطيف اللعبي): " ان فلسطين تعرف الموت جيدا، فقد اخرجته من غياهب الاسطورة ودوائر القلق الميتافيزيقي والسر المطلق، لتجعل منه متجولا عاديا في ازقة الاستشهاد المعمورة، لم يعد الموت فناء او نهاية عبثية تقام حولها طقوس الوداعات بدون رجعة. انه تلك اليد الحديدية، ولكن الليفة، التي تخترق الصفوف بين الفينة والأخرى لتخطف زهرات الدم اليانعة بخزان البذور الذي يتحتم على كل ثورة ان تزوده بالاحتياطي اللازم الى ان يحل الربيع الدائم"<sup>3</sup>.

ومحمود (درويش) من أهم بناء الاسطورة الفلسطينية من جديد وعلى حقيقتها، يقول محاوره :-قلت له ان الاسطورة تكشف وتزييف معا، مثلا في اسطورة العنقاء زيف هو افتراض وجود طائر يحترق وينهض من رماده طائر غير موجود، وفيها كشف مثلا للرغبة في الخلود وللحركات الدائرية، وسألته عن كيف يرى العلاقة بين الزيف والكشف في شعره وفي خرافتنا؟.

1 - مصطفى الغرافي، خطاب الموت في جدارية محمود درويش، رثاء استباقي لذات حدثت في الموت طويلا، مجلة نزوى، ع 72، 2012.

2 -محمود درويش، ديوان لا أريد لهذا القصيدة أن تنتهي، ص 13-19.

3- عبد اللطيف اللعبي، الكتابة الفلسطينية في الوعي واللاوعي، مجلة الكرمل، ع 6، 1982، ص 313.

-قال: ان الاخر الاسرائيلي هو الذي خلق اسطورة عن نفسه وعني كفلسطيني وأراد ان يفرضها علي.  
 -وقال ما معناه: ان الذي يكتب التاريخ هو المنتصر الاغريق هم الذين كتبوا اسطورتهم عن طروادة المهزومة يقصد الالياذة والأوديسة، بكلمات أخرى المنهزم يفقد موقعه في التاريخ، ويظهر بان له موقعا بمقدار ما يعطيه المنتصر هذا الموقع، الالياذة مثلا كملحمة اغريقية هي اغنية عن غضب اخيل، وهو احد ابطال الاغريق في حرب طروادة، انما اغنية المنتصر عن نفسه لنفسه للمنهزم اسطوره اما الطروادي فلا ملاحم له، لا بد للمنهزم اذن من ان يخلق اسطوره، اما الطروادي فلا ملاحم له لا بد للمنهزم ان يكسر خرافته بيديه الى حد ما عند محمود (درويش) فلسطين هي طروادة المهزومة والمقارنة بين فلسطين طروادة تمتد من عاشق من فلسطين في الستينات حيث تغطي الفلسطينيين انهن (نساء طروادة) اللواتي يمنحن الغزاة بكارتهن (وما شاؤوا لأنهم اشداء)  
 -قال: ان اسرائيل دولة بلهاء فيها صلف، وذلك لأنها تفتقر لحكمة الهزيمة اعجبني التعبير (حكمة الهزيمة) انما حكمة طروادة التي تجعل المنهزم يفهم من معاناته بالذات وهزيمته معنى ان يكون الإنسان ضحية، ومعنى ان يكون الإنسان ضحية، ومعنى ان يكون مظلوما ويتفهم بعمق كيف ان قيما عليا كالحرية والكرامة الإنسانية والعدالة والحب لا يمكن من دون ثمن مرعب ان تخضع لقانون وفكرة (القوة) وشريعة (رب الجنود).  
 -شعر (محمود درويش) فيه الكثير من حكمة الهزيمة انه ليس عن البكاء بل عن الألم المقاومة الحرة  
 الإرادة والوقوف ضد صلف التاريخ، قلت: ان رواية (إميل حبيبي) (المتشائل) اول رواية عربية عن بطل مهزوم الى حد العبث الى حد انه ليس بطلا اصلا حيث يضع المتشائل كل قدراته وخياله وعواطفه في هدف فقير وبسيط الحفاظ على وجوده بأي ثمن، ولو بالجاسوسية والندالة، ورغم ذلك يولد ولاء ابنه المتمرّد البطل الذي يحمل السلاح لكي يتجاوز هزيمة امه وابيه وتاريخه وأمه، ومثلما قال (ماركس): عندما يأتي شكل من اشكال الوعي قبل زمنه يكون مأساويا كولاء في الرواية، وعندما يبقى بعد زمنه اطول ما يجب يكون كوميديا ومضحكا كالمتشائل، هذه السخرية التي تفيض من الرواية كوميديتها منعدمة في كل شعر (محمود درويش) تقريبا.  
 لا نجد ان الهزيمة استولت على الروح عند (محمود درويش) بالعكس، روحه تتحرك في محاور خطيرة: كالحرية - الحب - الموت - البعث. هكذا تكون حكمة الهزيمة عنده في تجاوز الهزيمة أيضا ليس التمرغ فيها بحدوء كالمتشائل وتجاوز كل هذا لا يحدث في الفراغ بل في التاريخ.  
 وقد قال (محمود درويش): ان التاريخ مهم ما الذي يجعل هذه الطاولة وأمسك بحافة الطاولة المعدنية ملموسة؟ انه التاريخ وبدت لي هذه النقطة مفصلية، كثيرون يسيئون فهم شعره لأنه يلتزم بحسية الشعر بالصورة ولا يجب التذهين المنغلق الفلسفي المقطوع عن الحواس، سوء الفهم يبدأ من الاعتقاد بان الصورة او التشبيه الشعري او حسية الشعر مفاهيم مستقلة عن التاريخ، وبالتالي عن تأمل التاريخ وفلسفته عند (محمود) الصورة الحسية و الملموسة تعني انما تلتقط اعماق التاريخ في شكل (صورة حسية)، مرة قال لوفد فرنسي في مقر (الكرمل) في (رام الله) مشيرا الى حمار يقف في الحديقة ان هذا الحمار أكثر كائن مسلم في التاريخ، انه لم يشارك ولم

يستخدم في حرب أبدا، هكذا لا يمكن فهم الحمار الا عبر تاريخه اننا نرى تاريخه فيه وهذا الشيء نفسه نراه في تاريخه .

وبالتالي يربط (محمود درويش) بين الصورة والتاريخ، سواء أكان هذا تاريخ لأندلس أم الهنود الحمر في هذا السياق، أم تاريخ طروادة<sup>1</sup>.

وهكذا يبدو في صوره ينادي بإعادة كتابة التاريخ، وإعادة صياغة الاسطورة المناسبة لكل مظلوم جاعلا شعره صوتا جماعيا واضحا.

فالحقيقة ان (محمود درويش) لم يتأخر حتى بدا لنا مغنيا وحيدا، فضمير جماعة مكسور يمكن ان يتحول ضميرا خاصا بل شديد الخصوصية، اذ الرثاء فن محمود (درويش) الأساسي، هو بالضرورة فن خاص، بل يفتح فورا على الجدل السيزيفي\* الذي مثل به (محمود درويش) المسألة الفلسطينية، جاعلا منها اسطوره الشخصية فتحوّلت فلسطين على هذا النحو الى صراع وجدل وخسارة أمام القدر، فكان (محمود درويش) مغنٍ للخسارة أولا، وهذا لم يمنعه ان يكون جماعيا، اذ الخسارة دون ان ندري قد تكون في النهاية ضمير الجماعة الحقيقي<sup>2</sup>.

وفي قصيدة (بالزنبق امتلاً لهواء) يقول: 22- /الغد... ربما أرجأت تفكيري به، عن غير /23- قصد، ربما خبأت خوفي من ملاك الموت /24- عن قصد ، لكي أحيا الهنيهة بين منزلتين :/25- حادثة الحياة وحادث الموت المؤجل ساعة /26- أو ساعتين ، وربما عامين ...<sup>3</sup>.

فهو يصور نظره للحياة والموت في شيء من التهكم ويتماسك في التفكير بالغد الذي ارجأ التفكير به عن غير قصد، لان الموت يتربصه والفاصل بينه وبين الحياة باهت لا يتحدد، فبينه وبين الموت لحظة لا يعلم هل هي ساعة ام ساعتين ام عامين...

"لقد بات الموت الذي يتهدد الذات الشاعرة، معاناة وجودية يعيشها (درويش) بعمق فاجع، وهو ما جعل لحظة انتظار الموت تتحول الى ضغط نفسي رهيب، ومن هنا شكل الموت حالة ذهنية يتعانق فيها الداخل والخارج نجم عنه جدل شعري لحمته وسددته حركة الخيال الشعري التي تتخذ اشكالا متنوعة، بمعاونة جملة من الامكانيات التعبيرية الماتعة التي تجسد معاناة الذات في توهجها الشعري، وهي تحاول تخليد كينونتها الرمزية"<sup>4</sup>. فقد كان له مع طاولة الجراحة قصة اتاحت له فاصلا سريعا ليدرك انها فرصة ليتذكر ما نسي ويحجب خوفه من ملاك الموت، هي لحظة حاسمة لم تفوّتها نفسية الشاعر .

1- حوارات متنوعة مع محمود درويش، المختلف الحقيقي، سابق.

\*- سيزيف أو سيسيفوس كان أحد أكثر الشخصيات مكرراً بحسب الميثولوجيا الإغريقية، حيث استطاع أن يمدح إله الموت ثاناتوس مما أغضب كبير الآلهة زيوس، فعاقبه بأن يحمل صخرة من أسفل الجبل إلى أعلاه، فإذا وصل القمة تدرجت إلى الوادي، فيعود إلى رفعها إلى القمة، ويظل هكذا حتى الأبد، فأصبح رمز العذاب الأبدي.

2 - عباس بيضون، المختلف الحقيقي، نفسه، ص 249.

3 - محمود درويش، ديوان لا أريد لهذا القصيدة أن تنتهي، ص 23.

4 - مصطفى الغرافي، خطاب الموت في جدارية محمود درويش، سابق، ص 41.

فهي شديدة الحضور في قصيدة (على محطة قطار سقط عن الخريطة) اذ يقول: /88- قلت: ما المعنى؟ فقالت لي: أيمن أن أصورك /89- امتداداً للطبيعة؟ قلت: يمكن.. كل شيء ممكن. /90- فعمي مساءً، واركبني الآن كي أخلو إلى /91- الموت.. ونفسي! /92- (للحقيقة، ههنا وجه وحيدٌ واحدٌ /93- ولذا.. سأنشد:)/94- أنت أنت ولو خسرت<sup>1</sup>.

فهو دائما يعرف ان الموت هو النهاية الطبيعية وتصويره هو امتداد للطبيعة لكنه يحتاج الى لحظة يخلو الى الموت والى نفسه، هي لحظة يمارسها الشاعر لحظة التفكير في انه يموت، وبهذا لا يبرح الشاعر يفكر في هذه اللحظة، ليتفلسف فيها من جديد، فهي تابعة الى نفسه في عمقها كحقيقة يحتلي اليها .

ثم يقول في أسطر أخرى: /114- هناك موتى يوقدون النار حول قبورهم. /115- وهناك أحياءٌ يُعدّون العشاء لضيفهم. /116- وهناك ما يكفي من الكلمات كي يعلو المجازُ /117- على الوقائع. كلما اغتمَّ المكانُ أضواءهُ /118- قمرٌ نحاسيٌّ ووسَّعهُ. أنا ضيفٌ على نفسي. /119- ستخرجني ضيافتها وتبهجني فأشرقُ بالكلام /120- وتشرق الكلمات بالدمع العصي. ويشرب الموتى /121- مع الأحياء نعناع الخلود، ولا يطيلون /122- الحديث عن القيامة. /123- (لا قطارَ هناك، لا أحدٌ سينتظر القطار)..<sup>2</sup>.

في هذه الصورة تزداد فلسفة الشاعر جدية فهو في وضع فلسطيني ينتظر قطارا لا ينتظر، يتحول الفلسطينيون في هذه المحطة الى اموات متفائلين يوقدون النار حول قبورهم، ويشير الى انتصار لغته على الموت وتطويعه له كما يشاء على سبيل المجاز الذي يعلو على الوقائع، فكلما اغتم المكان اضاءة القمر قمر القدس النحاسي الذي يعيد له الوسع وكل هذا بالكلمات باللغة والمجاز.

ويشرب الموتى مع الاحياء نعناع الخلود ولا ينتظرون اي قطار انتصر على الموت الذي يبدو عاجزا مستسلما أمام بهاء الحياة نجاح في تعرية الموت وابرار نقط ضعفه عندما فتح قصيدته اما دفع الحياة تلتحم الذات مع الحياة تحقق انتصارا باهرا مكنه منجزه الشعري من تجاوز الفناء الى التعلق بالأبدية،" فالموت لا يستطيع الا اخذ اعضاءه الجسدية ويعجز أمام اخذ روحه الأبدية، لكنه في الواقع لا يقوى على ابتزاز حملته الرمزية تلك التي ستمكنه من المكوث خالدا في ملكوت الافكار والتوهج الرمزي والجمالي"<sup>3</sup>.

فالعناية تفيض على جوانب النص، وقد تحول وطن الشاعر من خلالها الى فضاء للموت المتكرر لا يطرح الا الانكسار، ولا يجني سوى مرارة الظلم والاضطهاد، وأضحت الطابع المميز للغة (درويش) الشعرية في صوره الممتدة عبر الديوان.

وفي قصيدة (لاعب النرد) يصور الموت بطريقة مباشرة وأكثر صدقا، كيف لا والصورة استيعاده لمشهد خطر الموت الممزوج بخوف الطفولة ونشوة الفرار الى المجهول:

1- محمود درويش، ديوان لا أريد لهذا القصيدة أن تنتهي، ص31.

2- محمود درويش، ديوان لا أريد لهذا القصيدة أن تنتهي، ص32-33.

3- عبد السلام المساوي، الموت من منظور الذات - قراءة في جدلية محمود درويش-، مجلة عالم الفكر مج 35، 2007، ص 99.

79- ما بين مُفْتَرَسٍ وفريسةً /80- رحبت مزيداً من الصحو /81- لا لأكون سعيداً بلبليتي المقمرة / 82- بل لكي أشهد الخجرة /83- نجوت مصادفةً : كُنْتُ أصغر من هدَف عسكري / 84- وأكبر من نخلة تنتقل بين زهور السياج /85- وخفتُ كثيراً على إخوتي وأبي /86- وخفتُ على زَمَنِ من زجاج /87- وخفتُ على قطي وعلى أرنبي /88- وعلى قمر ساحر فوق مئذنة المسجد العالية /89- وخفت على عَنَبِ الدالية /90- يتدلى كأثناء كلبتنا... /91- ومشى الخوف بي ومشيت به /92- حافياً ، ناسياً ذكرياتي الصغيرة عما أريدُ /93- من الغد - لا وقت للغد- /94- أمشي / أهروؤ / أركضُ / أصدعُ / أنزلُ / أصرخُ //95- أنبحُ / أعوي / أنادي / أولولُ / أسرعُ / أبطي //96- أهوي / أخفُ / أجفُ / أسيرُ / أطيرُ / أرى / لا أرى // 97- أتعترُّ / أصفرُّ / أخضر / أزرق / أنشقُ / أجهشُ //98- أعطشُ / أتعبُ / أسغبُ / أسقطُ / أهنضُ / أركضُ //99- أنسى / أرى / لا أرى / أتذكرُّ / أسمعُ / أبصرُ //100- أهذي / أهلوسُ / أهمسُ / أصرخُ / لا أستطيعُ / أننُ //101- أجنُّ / أصلُّ / أقلُّ / وأكثرُ / أسقطُ / أعلو / وأهبط //102- /أذمى / ويغمي عليّ / 103- ومن حسن حظّي أن الذئب اختفت من هناك /104- مُصادفةً ، أو هروباً من الجيش / 105- لا دور لي في حياتي /106- سوى أنني ، /107- عندما علّمتني تراتيلها ، /108- قلتُ : هل من مزيد ؟ /109- وأوقدتُ قنديلها /110- ثم حاولتُ تعديلها...<sup>1</sup>.

واني لا اذكر ذلك تماماً: في إحدى ليالي الصيف التي اعتاد فيها القرويون ان يناموا على سطوح المنازل ايقظتني امي من نومي فجأة فوجدت نفسي مع مئات من سكان القرية اعدو في الغابة، كان الرصاص يتطاير فوق رؤوسنا ولم افهم شيئاً مما يجري بعد ليلة من التشرذ والهروب، وصلت مع احد اقاربي الضائعين في كل الجهات الى قرية غربية ذات اطفال اخرين تساءلت بسداجة اين أنا؟ وسمعت للمرة الأولى كلمة: لبنان<sup>2</sup>.

بحكايته هذه أثبت (درويش) حقاً معاناته مع تهديد يلازمه دائماً، وأصبح يتوارى في صوره بكل الاشكال.

فلا يشبه الواقع الفلسطيني غير نفسه، مشحون هو بالحدث ومحكوم بالتصاعد الذي يصل الى مئات الذرى، ويسقط بطله آلاف السقطات التراجيدية (الهامارتيا) دون ان يفتح على نهاية او ما يشبهها ، ليس ثمة من تطهير (كاتارسيس) بعد، هو (شعر) وحده، اذا كان الشعر مشاعر وانفعالات، وفن بنفسه، اذا كان الفن تجاوزا للبناء المنطقي-قانون العلة والمعلول-الذي يتمتع به كل واقع عدا الواقع الفلسطيني الذي بدا خارجاً من المأساة دخلاً أخرى، كما يعبر محمود (درويش) في قوله: "لم تتوحد الوحوش على جسد كما توحدت على الجسد الفلسطيني، لم يمر عام واحد في تاريخ الشعب الفلسطيني دون مذبحة، خذوا هذه العناوين البارزة ، عناوين فقط في رواية ضخمة لم تكتمل فصولها، لتروا بعض اختتام الموت على الجسد المعجزة: دير ياسين، كفر قاسم نقبية، تل الزعتر، بيروت، صبرا وشاتيلا، طرابلس، صبرا وشاتيلا<sup>2</sup>... غير ان الطائر الأخضر يعاود الانبعاث في كل مرة ويصوغ اسطوره الجديدة"<sup>3</sup>.

1- محمود درويش، ديوان لا أريد لهذي القصيدة أن تنتهي، ص 40، 41.

2 - رجاء النقاش، محمود درويش شاعر الارض المحتلة، دار الهلال، ط2، 1971، ص 99-100.

3 - محمود درويش، في وصف حالتنا، مقال جنون ان تكون فلسطينياً، دار الكلمة، بيروت، ط1987، ص159-160.

ففي الطفولة المبكرة واجه الشاعر الموت المفاجئ عندما اكتسح الجيش الاسرائيلي قريته في ليل فارتاع من هول المشهد وفر مع من فروا عنوة الى خارج القرية، ذلك المشهد الصعب الذي غير نظرة الشاعر الى الموت والى الحياة معا، فلا دور له في حياته بعدها سوى انه يريد لها ويجاوب ان يضيئها و يعدلها، ونجاته من الموت كانت مصادفة في رايه، اذ كان من الممكن ان تأكله الذئاب او ان تصيبه رصاصة من دورية الجيش الاسرائيلي، لكنه نجا كان هذا أهم لقاء غير مدبر بين الشاعر والموت والذي توالى لقاءاته به، ولو كان متفرجا يشهد المجازر المتوالية والغارات المفاجئة للمدنيين الفلسطينيين، فكانت من أهم الصور النابضة بسيكولوجية الطفل المهدهد الذي اخذت حياته بالقوة، وأصبح كبيرا بالقوة بعد هذه التجربة ماتت طفولته في ليلة متسارعة الاحداث، وتعلم الفقد وعرف ان الموت ليس فقط موت الجسد انه ايضا موت الهوية انه الاستبعاد القصري عن الأرض المنبت .

ففي هذا المقطع هبت رياح عميقة الاثر من التأمل والشكوى والنواح وضروب التصوير النافذة الى الاعماق . وهذا ما يعكس موقفا من الزمان ونظرة خاصة الى الوجود<sup>1</sup>. هذا الانكسار المفاجئ هو ما انبجست عنه كل الصور واحتوى كل المشاعر بعدها هو مصدر الانين والألم، ومصدر الحب المتفاقم، ومصدر الثورة، ومصدر التأمل اللامحدود ان لم يكن مصدر الشعر كله لدى (دويش).

وأحيانا يلتمس من الحياة أن ترجمته يقول: **178- للحياة اقول : على مهلك ، انتظريني /179- الى أن تجف الثمالة في قدحي .../180- في الحديقة ورد مشاع ، ولا يستطيع الهواء /181- الفكاك من الوردة/182- انتظريني لنلا تفر العنادل مني/183- فأخطى في اللحن /184- في الساحة المنشدون يشدون أوتار آلتهم /185- لنشيد الوداع . على مهلك اختصريني/186- لنلا يطول النشيد ، فينقطع النبر بين المطالع/187- وهي ثنائية والختام الأحادي :/188- تحيا الحياة /189- على رسلك احتصني لنلا تبعثري الرياح /190- حتى على الريح لا أستطيع الفكاك /191- من الابدية.<sup>2</sup>**

كانت صرخة يطلب فيها الحياة، لان شعره مازال ممتدا ولا يستطيع الفكاك من سلطة ابجديته عليه كما لا يستطيع الهواء الفكاك من الوردة وهي تستنشقه، يطلب من الحياة ان تنتظره حتى لا تفر العنادل منه، وهي عنادل الشعر فيخطئ اللحن ويحيد عن النشيد، وهو لا يطيق نشيد الوداع، ويريد ان يعزف لحن الحياة، كيف لا وقدح شعره الذي يثمل به مازال لم يجف، فهو هنا يصارح الموت بان يمهل له حاجة شعره للحياة، ويظهر مدى تمسكه بالحياة.

ويضيف: **273- فلنحتفل بسوناتا القمر / 274 - وتسامح موتِ رأنا معاً سعداء /275- ففضّ النظر /276- لا أقول : الحياة بعيداً هناك حقيقةً /277- وخياليّةً الأمكنة /278- بل أقول: الحياة، هنا، ممكنة<sup>3</sup>.**

1- نصر سامي، الجسد في شعر محمود درويش، سابق، ص 144- 145.

2 - محمود درويش، ديوان لا أريد لهذي القصيدة أن تنتهي، ص 46.

3- محمود درويش، ديوان لا أريد لهذي القصيدة أن تنتهي، ص 51-52.

في هذه الصورة يتعامل مع الموت بشكل ساخر في لحظة حياة على الأرض (فلسطين) يسعد فيها مع صاحبيه يبتفلان بهذه اللحظة الحاملة التي ارجأهم الموت للحصول عليها وتسامح معهم وغض البصر عنهم، مليئة هذه الصورة بالألم الذي يعتصر نفس الشاعر وهو يتساءل هل ستأتي هذه اللحظة قبل ان يحل الموت؟، هل يغفل الموت لنعيش هذه اللحظات؟، وهي من ابسط ما يطلب الإنسان، ان يكونوا آمنين هائنين وتحقق أحلامهم البسيطة، فيتلطف بحزن في طلب الحق في الحياة وسعادتها.

وفي صورة أخرى ينظر (درويش) الى فعل الموت مفسرا أسبابه:

286- ومصادفةً ، صار منحدر الحقل في بلدٍ /287- متحفاً للهباء... /288- لأن ألوفاً من الجند ماتت

هناك /289- من الجانبين ، دفاعاً عن القائدين اللذين /290- يقولان : هيا . وينتظران الغنائم في /291- خيمتين

حريريتين من الجهتين... /292- يموت الجنود مراراً ولا يعلمون /293- إلى الآن من كان منتصراً! /294- ومصادفةً ،

عاش بعض الرواة وقالوا : /295- لو انتصر الآخرون على الآخرين /296- لكانت لتاريخنا البشري عناوين أخرى<sup>1</sup>.

ففي فترة وصلت فلسطين الى مفترق في قضية الدفاع عنها بين حركة (فتح) وحركة (حماس)، لتضيع

الجوش في القضية وهي تصفق الى احد القائدين في الجانبين، ولم يعرف الى الان من المنتصر، وبهذا أراد (درويش)

ان يسجل رسالة لهؤلاء بطريقة ساخرة، فالموت هنا أصبح لغة بغير هدف موحد من اجل تحرير فلسطين وضاعت

فلسطين فيها أكثر وأصبحت متحفا للهباء، وما بقي من النزاع الا بعض الرواة (للتاريخ) يقولون لو انتصر احدهما

لكانت فلسطين في حال أفضل، فيدرج (درويش) الموت اخراجا لامتعاضه الى ما آلت اليه حركات التحرير التي

حادت عن هدفها وأصبحت تنتظر الغنائم على جثث من الفلسطينيين، فلا تخفى نفسية (درويش) المتحسرة على

هذا الوضع، ومدى احتقار الارواح المزهوقة بلا رحمة ولا هوادة.

وفي آخر القصيدة يقول: /308- كان يمكن ان تسقط الطائرة /309- بي صباحا /310- ومن حسن حظي

أي نؤوم الضحي /311- فتأخرت عن موعد الطائرة /312- كان يمكن ألا أرى الشام والقاهرة /313- ولا متحف اللوفر

والمدن الساحرة /314- كان يمكن ألا أرى الشام والقاهرة /315- كان يمكن لو كنت ابطاً في المشي /316- أن تقطع

البندقية ظلي /317- عن الارزة الساهرة /318- كان يمكن ، لو كنت أسرع في المشي ان أتشظى /319- وأصبح خاطرة

عابرة /320- كان يمكن ، لو كنت اسرف في الحلم /321- أن افقد الذاكرة /322- ومن حسن حظي أي أنام وحيدا

/323- فاصغي الى جسدي /324- واصدق موهبي في اكتشاف الألم /325- فأنادي الطبيب ، قبيل الوفاة بعشر

دقائق /326- عشر دقائق تكفي لأحيا مصادفة /327- وأخيب ظن العدم /328- من أنا لأخيب ظن العدم؟<sup>2</sup>

فهو يعود الى جو المصادفة من جديد، ليدخل ساحة الموت ويعلن مصادفة الحياة في كل أحيائها، فكان

من الممكن ان تسقط به الطائرة في رحلة من رحلات سفره ونفيه وحتى علاجه بباريس، فلا يرى متحف اللوفر

ولا المدن الساحرة، بل لا يرى لا الشام ولا القاهرة، ثم يسترجع مواجهة أخرى في وقت ابكر وهي رحلة التسلل

الليلي اذ كان يمكن ان تقطع بندقية العدو ظله، اذ ذكر هذه المواجهة مرارا لأثرها النفسي العظيم على ذاته وحياته

1- محمود درويش، ديوان لا أريد لهذي القصيدة أن تنتهي، ص 52- 53.

2- محمود درويش، ديوان لا أريد لهذي القصيدة أن تنتهي، ص 55.

بعدها... يقول: "حين ادرك جدي ان وجودنا في لبنان ليس سفرا ولا نزهة تسللنا في الليل الوعر تحت خطر الموت لم نذهب سوية خوفا من تفكك العائلة في حال تعرضت قافلة المتسللين للخطر، التقينا بعد ليلتين من الزحف المضني في ثرية هناك، ها نحن مرة أخرى في فلسطين، وهذه هي العودة، لم نكن نعرف أننا نستبدل اللجوء في لبنان باللجوء في الوطن"<sup>1</sup>.

فقد بات ل(درويش) مع الموت علاقة شخصية تبدو واضحة، فكان الموت حالة استشهاد مقدسة أو حالة نفسية، وجودية، أو فراقاً يستدعي الألم والوفاء والرتاء، وسوف يبقى في بعده الإنساني بعمامة وفق هذا المنظور. لكن القضية المثيرة هنا هي موقف (درويش) من الموت كحالة شخصية، أو كموقف ذاتي، هذا الموقف الذي لا نستطيع رؤيته بدقة ووضوح دون العودة الى موقفه من الموت انطلاقاً من تجربة شخصية مباشرة مع الموت (في مرحلة المرض والعلاج في باريس) ومعانقته للحياة من جديد، تحولت مسألة الموت عنده من حالة ذهنية وجودية مجردة، إلى حالة حقيقية ومجاهدة واقعية بين طرفين: الشاعر والموت.

اذ يصغي الى ألمه القلبي ببطء وهدوء، ويتساءل هل هذه المرة سينتصر أمام الموت، هل يخيب ظن العدم ثم يعلن: من أنا لأخيب ظن العدم، فلا قوة له أمام الموت، سوى اقتناص لحظات غفلته عنه ليحيها ولو لعشر دقائق وينادي الطبيب فيها، اذ أصبح يألف ما سيقوله جسمه، ويعرف متى سيفصله عن الحياة.

فحدث الموت اذن يفرغ الرغبة من موضوعها، ويجعل الجسد خرباً فاقدا للدفاعية بشكل تام او لبعض الوقت او مريضاً مرضاً عابراً او مزمناً او حالماً بلقاء ممكن في الحلم او بعد الموت.<sup>2</sup> غير أن الشاعر تجاوز مرحلة اليأس من المرض الى مرحلة الشعر المترفعة عن كل يأس.

والشعر في لحظة الموت تلك التي ينحل فيها جسد كانت تربطنا به عوالم من الالفة والحنين وتتعلل رغائب جسد آخر لفترة معينة او للابد يصبح عالماً للتنفيس والتقبل<sup>3</sup>، وبالشعر فقط وجد الشاعر أسلحته لمجاهاة تلك اللحظة الضارية.

وفي فلك ذاك التصور التجريدي نجحت الصورة الشعرية لدى (درويش) بشحن اللغة بالتوتر والفجوات واحداث الفراغات والغياب والانتكاسات والمفارقات، وعلى القارئ ملأها وتداركها وفهمها وتأكيدها ايضاً، ومنه تحمل الاثر النفسي بأريحية ودون تعب.

ويأتي (درويش) الى تصوير الموت بشكل آخر في قصيدة (لا أريد لهذي القصيدة أن تنتهي): /1- يقول لها، وهما ينظران الى وردة /2- تجرح الحائط: اقترب الموت مني قليلاً /3- فقلت له: كان ليلى طويلاً /4- فلا تحجب الموت

1 - أحمد جواد مغنية، الغربية في شعر محمود درويش، 1972-1982، الفارابي، بيروت، ط1، 2004، ص 24-25.

2- نصر سامي، الجسد في شعر محمود درويش، سابق، ص 147.

3- نفسه، ص 148.

عني /5- وأهديته وردة مثل تلك... /6- فأدى تحيته العسكرية للغيب/7- ثم استدار وقال : /8- إذا ما أردتك يوماً وجدتك /9- فاذهب /10- ذهبت...<sup>1</sup>

في شكل من الاغماض يدرج (درويش) الموت في حوار بين أنثى وذكر يقول لها: اقترب الموت مني قليلاً فيتدخل الشاعر ليذكر تجربته مشيراً الى ليله الطويل، ويطلب منه ان لا يحجب الموت عنه، وهو هنا قد اقتنع ان الموت نهايته وهي اريح له، لكنه لا يموت حتى يترك وردة (وصية) متفائلة مثل تلك التي تأملها تجرح الحائط مع رفيقته في البداية، فيسمح له بالذهاب شرط ان يجده اذا ما احتاجه، وموت الشاعر هنا موت مجازي وهمي، فهو لا يموت بشعره وداخله بل ينبعث معه كما تنبعث العنقاء من رمادها، وكل شخص قد وقع فريسة للتشاؤم يحتاج الى دفعة شعرية منه، هي تلك الوردة التي تنبجس من حائط صلب هو الواقع المتيسر الذي فرض على فلسطين لتعطي أملاً جديداً وحياً للحياة، فقد ترقب الموت الشاعرَ وأرجأه الى حين آخر.

فبعدها مر الشاعر على تجربة الموت استعاد تلك التجربة في شعره اذ تحول الى طائر العنقاء فحول عدمه الى وجود بان اشعل النار في عشه وقضى حرقاً وكلما احترق الجناحان عنت الحقيقة وهي نفضه رماد الفجيرة عن جسده ليقوم مجدداً<sup>2</sup>، بقلب رمز العنقاء من الخضوع والاستكانة للموت الى الاستمرارية والحياة والتحدي حأملاً وردة تعيد الحياة من جديد.

فبيأس الموت منه ويتركه على اتفاق أنه سيلتقيه مرة أخرى.

ويقول حاكياً لحظة الموت المؤجلة: /11- أنا قادم من هناك /12- سمعت هسيس القيامة، لكنني /13- لم أكن جاهزاً لطقوس التناسخ بعد<sup>3</sup>.

فبعد ان اوشك الشاعر على (القيامة) وسمع هسيسها وهو على طاولة الجراحة عاد من هناك، لأنه لم يكن مستعداً لطقوس التناسخ، فيشير في شيء من التهكم في تلك اللحظة الى نظرية التناسخ بين الارواح<sup>4</sup>. ساخراً من لحظة الموت المتراقصة في مداه.

فلم يترك (درويش) طريقة لم يحاور بها الموت، وادخال الجديد في كل صورة من صورته المهيمنة على الديوان ليفاجئ القارئ في كل مرة ويصنع لديه الدهشة المرجوة.

1- محمود درويش، ديوان لا أريد لهذا القصيدة أن تنتهي، ص 65.

2- pierre grimal : dictionnaire de la mythologie ,drequet et romain ,p365 ,366.

3- محمود درويش، ديوان لا أريد لهذا القصيدة أن تنتهي، ص 66.

4- تقمص الروح أو التناسخ أو رجوع الروح إلى الحياة بجسد آخر هو فكرة فلسفية ودينية وعلمية مرتبطة بالجسد والروح والذات. وهو عملية روحانية لتحسين الذات عبر الخبرات والتجارب لكل تناسخ، الاعتقاد بالتناسخ وتكرير الخبرة الدنيوية جاء عن طريق معتقد رجوع الروح بأجساد أرضوية من الأديان التوحيدية القديمة مثل بعض مراحل تاريخ مصر القديمة واليونانية والهندوسية والبوذية والديانات الإبراهيمية، اشتهرت على يدي الان كارديك والنيو صوفية على يدي هيلينا بتروفنا بلافاتسكي؛ تؤمن بعض الديانات الأخرى المتصلة بالتناسخ أيضاً مثل (يسوتيريك كريستياناقي)، فضلاً عن العديد من العلماء ورجال الدين <https://ar.wikipedia.org/wiki> .انظر ويكيبيديا/

ويضيف في قصيدة (لا أريد لهذي القصيدة ان تنتهي): /31- فهل كنت طفلاً كما تدعي امهاتي /32-  
الكثيرات؟ هل كان وجهي دليل/33- الملائكة الطيبين الى الله /34- لا أتذكر... لا أتذكر اني فرحت/35- بغير النجاة  
من الموت.<sup>1</sup>

اذ يشير (درويش) الى نجاته من الموت مرارا لأنه لم يكن، متسائلاً هل كنت طفلاً بريئاً يوماً؟، وهل مرت  
الطفولة علي؟، وهل كان وجهي ملائكياً طيباً؟، وهو لم يفرح يوماً بشيء الا بنجاته بأعجوبة من الموت، فتظهر  
هذه الصورة المتسائلة نفسية المتهم من الموت الناجي منه بلا خطة ولا حرب، فامتألت هذه الصورة بالمرارة التي  
تجرعها الشاعر الذي كان موت طفولته بموت وطنه أكبر فقد له وأكبر موت واجهه.

ويقول:/152- أو قال شخص كسول لإسكندر الامبراطور: لا تحجب، /153- الشمس عني. ولكنني إذ أغني  
/154- أغني لكي اغري الموت بالموت.<sup>2</sup>

في هذه الصورة يلبس (درويش) الصورة بشيء من التناقض، فيصبح من شروط النص الشعري هو العمل  
على اقتناص الغياب واستنطاق اللامرئي عبر الجمع بين المتناقضات وإحداث هوة في فضاء المؤلف، وفي هذا  
يقول (أولمان) عن الصورة في هذه الحالة: "انها يجب أن تمتلك شيئاً مدهشاً وغير منتظر، كما يجب أن تحدث  
مفاجأة نتيجة لاكتشاف علاقة غير متوقعة بين الأغراض المتباينة"<sup>3</sup>.

فيجمع (درويش) في صورته بين الغناء واغراء الموت ذاته بالموت، وفي هذا يصدر عن نفسية تضطرب فيها  
الرغبة في الحياة والتحدي، والسخرية من الموت الحائل دونها، فليسكت خصمه (الاسكندر الامبراطور)\* يغني  
ليغري كل موت بالموت من جديد، فيلاعب درويش في هذه الصورة ليجعل القارئ يبحث عما تصدر عنه هذه  
النفس، فيجدها نفسية فلسطيني لا يهيمه الموت في سبيل الوطن، وهي صورة صارمة على ما في نفس الشاعر  
من استهزاء بألم أمام المتحكمين في مصائر البشر.

ويقول:/183- لكي نرجى الانتحار، إذا كان لا بد منه/184- الى موعد آخر.../185- لن نموت هنا الآن، في  
مثل /186- هذا النهار الزفافي، فامتلكني /187- بيقين الظهيرة وامتلكني وأملئني /188- بنور البصرة.<sup>4</sup>

1 - محمود درويش، ديوان لا أريد لهذي القصيدة أن تنتهي، ص 67.

2 - محمود درويش، ديوان لا أريد لهذي القصيدة أن تنتهي، ص 74.

3 - عبد السلام المساوي، الصورة الشعرية في البلاغة الحديثة، مجلة المعرفة، دمشق، وزارة الثقافة، ع 344، 1992، ص 138.

\*- الامبراطور اليوناني العظيم الذي توسع بجيوشه وقوته في العالم، وهو رمز للاستيطان الاسرائيلي.

4 - محمود درويش، ديوان لا أريد لهذي القصيدة أن تنتهي، ص 76.

ففي هذه الصورة يصبح الشاعر قادراً على ارجاء الموت انتحاراً الى موعد اخر، فهو لا يريد لهذي القصيدة ان تنتهي، ومادام انه لم يتأكد من صحة الأبدية، ويفسح المجال للحب قدر المستطاع، فهو ما زال لا يريد ان يموت في هذا النهار الذي وصفه بالزفافي اي المبهج الناضح بالحياة، ويريد ان يمتلئ باليقين مطالباً لحبيته فلسطين ان تمتلئ وتملأه بنور البصيرة، وهو نور مواصلة الحياة والأمل في الافضل، ونور اللقاء بما والحصول على الأبدية فيها، فيبدو الشاعر في هذه الصورة أكثر تفاؤلاً واقل حدة في خطاب الموت.

لهذا أجاب محاوره (عبده وازن) عندما سأله: هل تخشى الموت؟

لم أعد أخشاه كما كنت من قبل. لكنني أخشى موت قدرتي على الكتابة وعلى تذوق الحياة. لكنني لن أخفيك أن الطريقة التي مات فيها الشاعر معين بسيسو في الفندق، وكانت غرفته مغلقة وعلى الباب إشارة "الرجاء عدم الإزعاج" جعلتني أخشى هذه الإشارة أو اللافتة. فجتته اكتشفت بعد يومين. الآن كلما نزلت في فندق لا أضع هذه الإشارة على الباب. ولا أخفيك أيضاً أنني لا أضع مفتاح باب البيت في القفل عندما أنام.

وسأله: - أليست الفنون قادرة على هزم الموت كما قلت في قصيدتك "جدارية"؟ فاجاب:

- هذا وهم نخلقه كي نبرر وجودنا على الأرض، لكنه وهم جميل.<sup>1</sup>

ويرفض الموت من جديد في صورة أخرى يقول في هذا المقطع: ... / 273- ساحل الأبدية. إن الحياة هي

اسم / 274- كبير لنصر صغير على موتنا. و الحياة / 275- هي اسمك يطفو هلالاً من اللازورد / 276- على العدم الأبيض ، استيقظي و انهضي ، / 277- لن نموت هنا الآن ، فالموت حادثة / 278- وقعت في بداية هذي القصيدة ، حيث / 279- التقيت بموت صغير و أهديته وردة ، / 280- فأنخي باحترام و قال : إذا ما أردت / 281- يوماً وجدتك // 282- فلنتدرب على حُبِّ أشياءٍ ليست / 283- لنا ، ...<sup>2</sup>

فيفسر(درويش) بهذه الصورة الصورة الأولى التي سبقت الإشارة إليها، اذ يشرح كيف ان الموت تفاهم معه

على تركه الى ان يريده يوماً ما، لأنه أهدها وردة التفاؤل بالحياة ففهم معناها، وتركه، لهذا نادى فلسطين ليذكرها انه ليس وقت الموت الآن، فالحياة عنده هي كل انتصار على الموت، لهذا يدعوها لكي تستيقظ وتنهض، وتشاركه في التدرب على حب اشياء ليست لهما...، فحياته مندججة مع حياتها، والحياة هي اسمها الطائي كهلال من اللازورد على العدم الأبيض، اي ان حياتها انتصار على كل موت (العدم الأبيض).

ولولا هذه الصورة لأخذت قراءة الصورة الأولى منحى آخر في تناوله للموت في مستهل هذه القصيدة (لا

اريد لهذي القصيدة ان تنتهي) سبلا كثيرة غير ما ذكر من قبل، إذ بدت فلسفته للموت واضحة يقلب صورته كيف يشاء.

1- عبده وازن، دفاتر محمود درويش، حول الشعر والحداثة والنثر ، جريدة الحياة اللندنية، سابق.

2- محمود درويش، ديوان لا أريد لهذي القصيدة أن تنتهي، ص 81.

وفي قصيدة (ما اسرع الليل) يقول: /24- الليل ملتبس /25- فمرة هو أنثى تشتهي ذكرا /26- ومرة هو موت جامع شرس<sup>1</sup>.

يصف ليله الملتبس بالموت الجامع الشرس الذي لا يرحمه، فوطأة الليل عليه لا ترحم كما لا يرحم الموت فريسته بشراسته. وبتكامل القصيدة نجد انه لم يترك الاشارة الى الموت في ذروة الاضطراب والالتباس في وصف الواقع، فهو محيط به في كل آن ولا يخلو تفكيره منها.

اما في قصيدة (اذا كان لا بد) فيقول: /21- وان كان لا بد من فرح فليكن ساخنا/22- كدم الثور. لا وقت يبقى على حاله/23- الغناء حلال لنا مثل زوجاتنا/24- لكي ينجل الموت منه... وينأى بأثقاله<sup>2</sup>.

يطالب (درويش) بان لا بد ان يكون الفرح ساخنا كما ينبغي لا باهتا، فمن حق الفلسطينيين ان يغنوا غناء الحياة، وعلى الموت في هذه الحالة ان يتوارى خجلا أمام الغناء (الحياة) وينأى بأثقاله عنهم، لهذا فهو متيقن ان لا شيء يبقى على حاله، فهو يعود لهزم الموت أمام الغناء بالحياة وطلبها كما لا بد ان تطلب، ينادي بها على حقيقتها لا على زيفها.

وفي قصيدة (طللية البروة) يقول: /1- أمشي خفيفا كالطيور على أديم الأرض، /2- كي لا أوقظ الموتى. وأقفل باب/3- عاطفتي لأصبح آخري...<sup>3</sup>

يشير (درويش) بألم الى انه أصبح مسافرا يمشي خفيفا بهدوء كالطيور كي لا يوقظ الموتى، وفي هذا مبالغة في وصف الشاعر لنفسه بالخفة (اي انه لا يستقر) حتى لا يكون له اثر في مكان ما وهو يبكي البروة، وهذه الصورة لا تفهم ولا تكتمل الا بعد أسطر عديدة من الطللية، فالقصيدة يسيطر عليه طيف الموت من البداية الى النهاية، فامتزج بكأوه على برواه بالإشارة الى الاموات النائمين ليشير الى يقظة ذاكرته فيها واسترداده لكل شيء هناك مع محاولته التماهي في شخصية أخرى غير أنه لا يستطيع.

وفي قصيدة (موعد مع إميل حبيبي) يقول: /1- لا لأرثيه، بل لنجلس عشر دقائق.../8- قال عجل . تعال صباح غد/9- قبل موتي ، وقبل تجعد زبي الجديد...../33- وصلت ، ولكنني لم أصل . وصلت/34- ولكنني لم اعد . لم اجد صاحبي في/35- انتظاري ، ولم اجد المقعدين المعدين، /36- لي وله، ولمعركة بين ديكين... /37- كان كعادته ساخرا. كان يسخر/38- منا ومن نفسه. كان يحمل تابوته/39- هاربا من جنازته، قائلا: سينما/40- كل شيء هنا سينما، سينما، سينما.<sup>4</sup>

في القصيدة يحكي (درويش) فقدته لصديق عمره (إميل حبيبي) ويبين فلسفته في الموت، ومفاجأته فقد كان يريد لقيه في لقاء تلفزيوني حوار، لكنه عرف انه لم يعد موجودا، فقد اعد تابوته، ويظهر ألمه بسخرية من اللقاء الذي تحول عنوة الى رثاء.

1- محمود درويش، ديوان لا أريد لهذا القصيدة أن تنتهي، ص 91.

2- محمود درويش، ديوان لا أريد لهذا القصيدة أن تنتهي، ص 99.

3- محمود درويش، ديوان لا أريد لهذا القصيدة أن تنتهي، ص 109.

4- محمود درويش، ديوان لا أريد لهذا القصيدة أن تنتهي، ص 112-113.

أما في قصيدة (في بيت نزار قباني) فيقول: /33- فقال سأقفز، بعد قليل، لأرقد في /34- حفرة في سماء دمشق فقلت: انتظر /35- ريثما أتعافى، لأحمل عنك الحمام/36- الأخير، انتظري ولا تذهب الآن، لا /37- تمتحني ولا تشكل الأسي وحدك/38- قال: انتظر أنت، عش أنت بعدي. فلا بد من /39- شاعر ينتظر/40- فانتظرت. وأرجأت موتي.<sup>1</sup>

إذ يطالب (نزار) (درويشا) بالحياة بعده ليحمل عنه الشعر ورسالته، فيرجى الشاعر موته بعد (نزار) وهكذا يفاجئ الشاعر من جديد القارئ في خطابه مع الموت، إذ يصبح الشعر وحده دافع لرد الموت وارجائه. ويقول في قصيدة (في رام الله): 29- تمشي على جبل السماء، ونقتفي/30- آثار موتنا وأسأله: هل/31- التاريخ كابوس سنصحو منه، أم /32- درب سماوي الى المعنى؟<sup>2</sup>.

فيحاور صاحبه (سليمان النجاب)، ويتذكر معه مشوارا من الحياة في (رام الله)، وكيف كأننا يرتقيان الى القمة مقتفين آثار موتهما، فالموت مجازا هنا يقصد به ما يكدرهما على الوضع الفلسطيني، ويسال صاحبه هل هذا التاريخ كابوس سنصحو يوما من، ام انه درب سماوي الى المعنى الذي في انفسنا، وبهذا يظهر مدى فلسفة (درويش) للموت وادخاله في أهم قضاياها الداخلية وتساؤلاته الازلية، وهو بهذا يداخل الصور بمكونات متنافرة ففي صوره الشعرية "تتجمع عناصر متباعدة في المكان و الزمان غاية التباعد، لكنها سرعان ما تأتلف في إطار شعوري واحد"<sup>3</sup>، وينجح في اخراج مكنونه وافراغ تساؤلاته في اقنعة لغوية راقية، وهنا لا يتخلف الموت عن تساؤلاته ما شاءت الفرصة النفسية لذلك.

ويقول في قصيدة (تلال مقدسة): كأنك تأتي/46- لتوك من عدم في ممر الضباب الى عدم./47- وكأن القيامة قامت على غفلة منك./48- نسر يخلق فوق القصيدة/49- موتى يفرون من قبرهم سالمين. يطرون/50- حول السماء بلا غاية قائلين: لقد/51- اصلىح الانبياء قبائل أمس. فمن ينقذ/52- الحاضر الدموي من الحرب بين ملائكة طيبين/53- وبين ملائكة سيئين.<sup>4</sup>

ويقول: أبصر نار الراكين في/71- عرف ديك تنسك. أشم/72- رائحة الموت من وعكة في أريج البنفسج.

أشعر/73- بالماء يجرفني نحو طوفانه: أنت لي وأذوق الهواء/74- بمجدسي...<sup>5</sup>

فمن أكثر المشاهد التصويرية لحلبة الموت كانت في هذا المقطع، وفي هذا الجزء من القصيدة صور (درويش) صراع الموت في الواقع الدموي مازجا له بأجواء القبور وتجاوز الملائكة، وكيف تصبح رائحة الموت لا تفارقه وتجرفه نحو طوفانها في وعكاته، فكان وصفا يمزج كل المفارقات ويصور الصراع في ذات الشاعر، إذ يزداد قربا منه، ويرى (باسترنك): "أن الصورة هي النتاج الطبيعي لقصر عمر الإنسان وفداحة الأمانة التي حملها، وهذا

1- محمود درويش، ديوان لا أريد لهذي القصيدة أن تنتهي، ص 117.

2- محمود درويش، ديوان لا أريد لهذي القصيدة أن تنتهي، ص 120.

3- عز الدين اسماعيل، الشعر العربي المعاصر، سابق، ص 161.

4- محمود درويش، ديوان لا أريد لهذي القصيدة أن تنتهي، ص 138- 139.

5- محمود درويش، ديوان لا أريد لهذي القصيدة أن تنتهي، ص 139- 140.

هو الذي يرغمه على النظر في كل شيء بعين النسر المحيطة، وعلى الترجمة عن مخاوفه المباشرة بصيحات موجزة، وهذا هو جوهر الشعر<sup>1</sup>.

فكان هذا الجزء من الصورة الثيمة للموت أكثر الاجزاء جدية في طرح فكرة الموت، إذ من فوق القصيدة (الشعر) يخلق فوق موتى فروا من القبور سالمين وهو آت من عدم ضبابي ليصل الى عدم آخر، ويشم رائحة الموت من أريج البنفسج، ويلاحظ حرب الملائكة الطيبين والسيئين، فهذا العالم الذي صنعه (درويش) بالشعر اباح له هذا التصور ومنحه التحليق حول الموت كيف يشاء.

ويقول في قصيدة (كان الموت تسلية): /1- أنا القوي ، وموتى لا أكرهه/2- إلا مجازا ، كأن الموت تسلية/3- أحب سيرة أجدادي ، و أسأماها/4- لكي أطير خفيفا فوق هاويتي/5- حرا كما يشتهي الضوء، من صفتي/6- خلقت حرا، ومن ذاتي ومن لغتي/7- كان الورا أمامي واقفا، وأنا/8- أمشي أمامي على إيقاع أغنيتي<sup>2</sup>.

فمن العنوان يجعل الشاعر من الموت تسلية له، فهو القوي الذي لا يكرر موته الا مجازا، وكأن الموت تسلية عنده، فرغم انه متمسك بسيرة اجداده اي تاريخه واصله، الا انه طار كفراشة مسافرا في مغامرة فوق هاويته، حرا كالفراشة التي يشتهيها الضوء، فهو يحس بالحرية في لغته وفي شعره يفعل ما يشاء في عالمه، كان الورا وهو تاريخه وذكرياته ومكانه المتروك دائما أمامه، وهو يمشي أمام ذاته يواصل إيقاع قصيدته وقصيته في الحياة، كانت هذه الصورة من أكثر الصور تلخيصا لنظرة (درويش) للحياة والموت، فكما تسلي الفراشة أضواء النار تسليه المغامرة في الشعر، وتكرار موته في المجاز وداخل اللغة يذكر انه مات كما يشاء، ويتحدث في اطار المجاز عن الموت بحرية ويتسلى بتكرار ذلك، فهنا ييوح (درويش) بانه لا طاقة له على الموت الا في المجاز اذ أصبح تسلية له في التصوير الشعري، فلكثره لقياه معه لم تعد تمه في اي لحظة يأخذه، فأصبح يسليه، وبهذا الاعتراف يرتاح الشاعر من مساءلة القارئ له عن اختراقه لموضوع الغيب.

وفي قصيدة (هنالك حب بلا سبب) يقول:/13- نحب ولا نعرف الحب .هل هو طيف يطل/14- فتضطرب الأرض فينا... ويمطر ظل؟/15- بلا سبب ، نتبع الغامض اللازوردي حتى/16- نهاياتنا، هو حي ونحن ضحايا وموتى/17- ونشكره: إن رجعت إلينا رجعتنا إليك قتيلا/18- يعانق قاتله قائلا: يا ملاكي الجميلا /19- نشك بأشياء أخرى ، ومن بينها العاصفة/20- ولكننا لا نشك بوحشية العاطفة<sup>3</sup>.

فيدرج (درويش) من جديد ظلال الموت في سياقات نفسية أخرى، فهو في رحلة البحث عن الحب يصل الى الموت ويعانقه، ويتبع الغامض اللازوردي حتى النهاية، فهو الحي وهم الموتى ورجوع ذاك الحب هو كرجوع قتيل لقاتله ليعانقه، فهو هنا يشير الى ان البحث عن الحب الباهت الذي يختلج عندهم يؤدي الى البحث عن الغموض، ويصبح كالقتيل الذي التقى قاتله فيعانقه ويعترف له بوحشية العاطفة التي لا شك فيها، وهو بذلك

1- عبد الرحمن بدوي، في الشعر الأوربي المعاصر، سابق، ص 74.

2- محمود درويش، ديوان لا أريد لهذا القصيدة أن تنتهي، ص 147- 148.

3- محمود درويش، ديوان لا أريد لهذا القصيدة أن تنتهي، ص 149- 150.

يشير الى نوع من الموت هو موت حقيقة الحب عند البشر، وفقدته الى الابد، فاتبعوا طيفه، فتمتج في هذه الصورة لغة الخيبة على الحب الذي أصبح طيفا وعودته كقتيل أمام قاتله، أو أن يكون هو حي وهم ضحايا وموتى لأنه ينقصهم، فهذا موت من نوع آخر هو موت الحب في النفوس فتكون ميتة بغيابه.

ويقول: هل أسأت الى الشجرة/26- حين شبهتها بفتاة (وبالعكس) هل اطلب المغفرة/27- من مقابر أهلي ، لأني مت بعيدا/28- عن النائمين ، وأنقصتها شاهدة؟/29- لن أبدل أوتار قيثارتي... لن أبدلها<sup>1</sup>.

فيتناول الموت في هذه الصورة من زاوية أخرى، اذ يتساءل هل يعتذر من مقابر اهله، لأنه مات بعيدا عن النائمين فيها، ولن تكون فيها شاهدة باسمه في مقابرهم، فكان الموت مجازا هنا، اذ يتوقع ان يموت في أرض غير أرضه وأرض اهله، وان لا يكون له قبر هناك بينهم، ومع هذا فهو مستمر على خطاه وعلى قصيدته وعلى نبض قيثارته، التي لن يبدها مهما طال الزمن. وتحمل هذه الصورة تيقن (درويش) بان الموت لن يكتب له على أرضه وبين اهله من الفلسطينيين وهم متحررون، وتحمل تحديه رغم هذا اليقين على المضي قدما في هذا النضال الشعري.

وهكذا كسر (درويش) كل مألوف في التعامل مع قضية الموت، وفتح في صوره "فضاءاتٍ تبعث على الدهشة وتحث قلقاً وحيرةً جزاءً تهدمها المستمر لتوقعات القارئ ولتعبيرها عن اللاوجود"<sup>2</sup>.

وآخر مثال لثيمة الموت ما قاله مكررا في قصيدة (لا أريد لهذي القصيدة ان تنتهي)، فجملة (لا أريد لهذي القصيدة) ان تنتهي كفيhle بالتعبير عن تمسك الشاعر بالحياة وتمسكه بالشعر بانبعائه من جديد وتمسكه بمواصله المسير وقد كرهه عشر (10) مرات، وهو كم كبير لترجمة مدى الحاح الشاعر على بقاء شعره وفلسطينه، يقول (الياس خوري) في حكاية الديوان الأخير: "قصيدة (لا أريد لهذي القصيدة أن تنتهي) هي عمل كبير بكل المقاييس، بل استطيع القول إنها الكلمة الأخيرة التي قالها (درويش). فيها يصل التألق الشعري إلى ذروته، حيث يمزج الشاعر السرد بالغنائية والملحمية، في خالصة مدهشة لعلاقة الشاعر بذاته وأرضه وحكاياته وموته. لذا آثرنا نشر هذه القصيدة المتفردة في قسم خاص بها، في هذا الديوان. قد تكون قصيدة غير منتهية، وهي كذلك، لأن الشاعر أراد لها ألا تنتهي، كأنه كان يحاول أن يشتري بها الحياة"<sup>3</sup>.

وقد كانت (لمحمود درويش) تجربة مريرة مع الموت، هذه التجربة التي تعددت مراجعها، فقد جاءه بعضها من مأساة شعبه، و جاءه بعضها الآخر من علل جسمه، و كان بعضها من جراح خصومه، ولكنه ظل يواجهها بما أوتي من قوة كلماته.

فلم يستسلم، ولم يساوم بل ظل يشاكس مصيره إلى آخر لحظة من حياته ( في تكساس) لأن الإنسان حين يكون

1- محمود درويش، ديوان لا أريد لهذي القصيدة أن تنتهي، ص 134.

2- خالد حسين حسين، جماليات النص، دراسة جزء جماليات الصورة الشعرية، نص (بطير الحمام انموذجا).

<http://www.startimes.com/f.aspx?t=11908077>

3- الياس خوري، الديوان الاخير، حكاية هذه المجموعة، اضاءة، بيروت 18 كانون الأول 2008، ص 30.

سيد حياته يكون أيضا سيد موته كما جاء على لسان (لويس بورخيس) "ومع أن الموت هو الحقيقة الوحيدة التي لا يرقى إليها الشك فإن الإنسان يظل فريسة الشعور بكونه عرضة للزوال، فينجم عن ذلك خوف، الخوف من الإحساس بهروب الزمن الذي لا يمكن استعادته، الخوف من الصعوبة الذي يحدثها انقطاع الصلات بمن أو بما يتعلق به الإنسان في حياته، و فقدان الدفء و الصداقات و الحب، وخاصة الخوف، بل الرعب من التلاشي النهائي"<sup>1</sup>. و لن يتم التغلب على سطوة الموت و جبروته في وسطنا البشري، إلا باستدعاء مصطلح الأساطير التي يركبها الشاعر المقاوم في رحلة تمجد الخصوبة و تغني للحياة.

يقول روسو: "وهل من نهاية أتعس من نهاية الإنسان الذي يحتضر فيحاط برعاية مرهقة لا طائل من ورائها، و يضايقه الكاتب العدل، و الورثاء ( الورثة)، و يغتاله الأطباء في فراشه كما يخلو لهم، ويحبه كاهن متوحش على الاستمتاع بالموت؟ ففي اعتقادي أن المصائب التي تلحقها بنا الطبيعة أقل قساوة من التي نضيفها إليها..."<sup>2</sup>.

أما (درويش) فيقول: أيها الموت انتظري خارج الأرض.. انتظري في بلادك ريثما أنهي حديثاً عابراً مع ما تبقى من حياتي. إنني أحتفل اليوم بمرور يوم على اليوم السابق.. وأحتفل غداً بمرور يومين على أمس.. وأشرب نخب الأمس ذكرى اليوم القادم.. هكذا أواصل حياتي. ربما ماتت.. فإن الموت يعشق فجأة مثلي وإن الموت مثلي لا يجب الانتظار.

### 3- ثيمة الحزن و التذكر والحين والتناسي :

ان " قوة الحزن وحتى قوة اليأس اذا عبر عنها بأبداع تخلق أملا، وهو أمل القدرة البشرية على الإبداع أي ان الأمل او اليأس يأتي من قوة البرهنة على الطاقة الإبداعية لدى الإنسان ففي اليأس أحيانا قوة أمل"<sup>3</sup>. و(درويش) قد صور الحزن بإبداعية تصويرية عالية لا تخلو كل مرة من عنصر الفجأة الذي تنطوي عليه الصورة الشعرية الناجحة والمغامرة في داخل اللغة، وقد عجن (درويش) كل صورته بماء الحزن، فكان من الثيمات العارمة لديوانه، مكونا باطنيا دفيننا لكل صورة حتى صورة الفرح والتفاؤل باتت باهتة مغلقة بغلاف الحزن. و اذا نظرنا نظرة إحصائية فإننا نجد أكثر الصور هيمنة على الديوان منذ الاطلالة الأولى للعناوين هي صورة الحزن اذ يلتف الحزن على أغلب الصور الثيمات التي توقفت عليها في الديوان، غير ان بروز ملامح الصورة الحزينة في بعض السطور كان أكثر اعلانا وبوحا بالحزن القابع في نفس الشاعر سواء كان الحزن متتابعا او متقطعا، وقد يعود ذلك الى انعكاس الوحدة والمرض الذين اجتمعا على الشاعر في آخر مرحلة من حياته إضافة الى الحزن العظيم الذي لم يفارقه لوضع فلسطين الذي لم يتغير وطالت آلامه عبر السنين .

1- صوفية السحيري بن حنيرة، الجسد و المجتمع، دراسة انثروبولوجية لبعض الاعتقادات و التصورات حول الجسد، مؤسسة

الانتشار، تونس، 2008، ص 6.

2- جلال الدين سعيد، معجم المصطلحات و الشواهد الفلسفية، دار الجنوب، تونس، 2004، ص 454.

3- مقابلة مع مجلة كل العرب، 28-1-1987.

واحساس الحزن لا يعني اهزامية (درويش) وتقهقر ذاته، بل هو مستمر في رسم واقع أفضل يناضل من أجله ولا يبذل، وانما هو احساس لا يخفى أمام الحركة الإستيعادية ل(درويش) للمراحل السابقة، وأمام جنوم الكيان الاسرائيلي و تقوي قبضته الأخطبوطية على فلسطين أرضه الساكنة في اعماق ذاته، والمقارنة بين ما كان وما هو كائن، فلا تفوت صورة الا اعتصرنا منها هذا الاحساس، بل أحيانا يطفو بيننا بلا عنت البحث السيكولوجي عليه، وهذه أمثلة قليلة أمام طول الديوان وامتداد الصورة الشعرية فيه، وامتلائه بهذا الاحساس المتفجر بين الصور المتجاورة والمتحاورة، وسطوة التذكر والحزن ومحاولة التناسي والتصبر:

يقول في قصيدة (عينان): 5- لا تقولان الحقيقة، تكذبان على المصادر /6- والمشاعر. تنظران الى الرمادي الحزين /7- وتحفيان صفاته. وتهيجان الظل بين الليلكي /8- وما يشع من البنفسج في التباس الفرق<sup>1</sup>.

في غمرة الغموض الذي تميزت به القصيدة لم يخف الحزن بين الأسطر، فرغم ان الشاعر لم يحدد صاحب العينين ولم يصرح بهما، فقد اظهر ان هناك حزنا تخفيانه، وتحاولان تجاوزه، من خلال دلالة اللون الرمادي الحزين الذي يميز الواقع الحقيقي الذي تعيشه هاتين العينين، غير انهما تحاولان استخراج لون آخر والنظر الى الواقع بتفاؤل أكثر من خلال دلالة اللون البنفسجي، فتكذبان على المصادر والمشاعر، وقد تمت الاشارة من قبل الى انهما عينا الشاعر، وان الحزن قابع أمامهما رغم كذبهما ومحاولتهما تغيير الألوان والكذب على المشاعر الحقيقية في الواقع ولعل الألم لا يكمن في مرارة الواقع كما هو بقدر ما يكمن في محاولات تغييره وتزيينه مع العلم بحقيقته القائمة.

وكانت قصيدة (على محطة قطار سقط عن الخريطة) أكثر حملا لموضوعة الحزن :- ووقفتُ على المحطة.. لا لأنتظر القطار /15- ولا عواطفِي الخبيثة في جماليات شيءٍ ما بعيدٍ، /16- بل لأعرف كيف جنّ البحر وانكسر المكان /17- كحجرٍ خزفيةٍ، ومتى ولدتُ وأين عشتُ، /18- وكيف هاجرت الطيورُ إلى الجنوب أو الشمال. /19- ألا تزال بقيتي تكفي لينتصر الخيالي الخفيف /20- على فسادِ الواقعي؟ ألا تزال غزالي حُبلي؟ /21- (كبرنا. كم كبرنا، والطريق إلى السماء طويلة)<sup>2</sup>.

وفي هذه الصورة مشهد تأملي بكائي، كيف لا و(درويش) لم يقف على المحطة لينتظر قطارا، ولا ان يسرح بعواطفه في جماليات شيء بعيد، بل ليتساءل كيف جنّ البحر وانكسر المكان كحجر خزفية؟ اي كيف انكسرت فلسطين كخزفة واكتسحها من البحر عدو، وتتسارع اليه سؤالات أخرى: كيف ولدت واين عشت؟ وكيف هاجرت الطيور الى الشمال والى الجنوب، ويقصد بالطيور كل فلسطيني هاجر الى اي اتجاه (شمالا او جنوبا) تاركة أعشاشها، ويأمل الشاعر أن تبقى منه بقية ليحقق ما في خياله وينتصر أمله على فساد الواقع الحقيقي، ويتساءل كطفل: هل مازالت غزالي حبلتي، ثم يستدرك بألم وحزن: كبرنا كم كبرنا، فهو يذكر نفسه انه لم يعد طفلا يحلم بغزاليته الحبلتي، وانه كبر وطالت المدة لتحقيق ذلك.

1- محمود درويش، ديوان لا أريد لهذا القصيدة أن تنتهي، ص 21.

2- محمود درويش، ديوان لا أريد لهذا القصيدة أن تنتهي، ص 26.

وبهذا يظهر (درويش) مدى التصاقه بالطفولة وان كبر بأسئلته المطروحة ولم تجد اجابة من يومها، مما سبب له الحزن الدفين والألم المقيم في ذاته.

ويقول /: 50- تركض الأشجار والأفكار والأمواج والأبراج /51- تركض خلفنا. وروائح الليمون تركض. والهواء /52- وسائر الأشياء تركض، والحنين إلى بعيد /53- غامض، والقلب يركض. /54- (كلُّ شيءٍ كان مختلفاً ومؤتلفاً)<sup>1</sup>. فكل شيء يركض خلفه (الاستعادة من الخلف) (الزمن السابق) الافكار والامواج والابراج وحتى روائح الليمون والهواء وسائر الاشياء تركض خلفه، وبهذا الركض فهو محاصر بذكرياته التي لا تتركه وتتبعه في كل مكان وأن بل تركض خلفه مهما حاول تناسيها، فيحن الى بعيد (الزمن البعيد الماضي)، الذي أصبح غامضا ويركض قلبه اليه، فكل شيء في هذا البعيد كان مختلفا ومؤتلفا، وبهذا ف(درويش) صور الماضي بشكل حركي اذ جعل المكان بكل ما فيه من افكار وامواج وابراج وروائح وهواء وكل الاشياء، وكل الذكريات، يتحرك ويتبعه اينما حل لأنه في ذاته لا يفارق تفكيره، فلا يملك الا ان تهفو نفسه ويحن اليه ويركض قلبه نحوه، كيف لا وقد كان حينها كل شيء آمن وهادئ ومختلف عن واقعه الآن، فتغلقت الصورة بمشاعر الحنين والحزن على الماضي.

و يقول /: 33- حاضرنا يسامرنا : (معا نحيا) ، وماضينا يسلينا /: 34- "اذا احتجتم الي رجعت". كنا طيبين وحالمين /35- فلم نر الغد يسرق الماضي - طريدهته ، ويرحل ، /36- (كان حاضرنا يربي القمح واليقطين قبل هنيهة /37- ويرقص الوادي)<sup>2</sup>.

فقد أصبح الماضي يسلي الفلسطينيين والحاضر يسامرهم ويتعاشون معه، ولم يروا ان الغد يسرق الماضي ويتذكر (درويش) من جديد عن طريق فعل (كان) حاضرهم الذي كان يربي القمح واليقطين قبل هنيهة ويرقص الوادي، حيث كانت الحياة في فلسطين مزهوة ملامى بكل مؤشرات الحياة والهناء والأمان، وما يدل على قرب الماضي البعيد من نفس الشاعر بل تمكنه منها هو لفظة (قبل هنيهة) وكان الامر بالنسبة للشاعر لم يكن الا قبل لحظة بسيطة من الزمن رغم ان هذا يفوق الخمسين سنة بالتقريب من كتابة هذه الأسطر، وهنا نكتشف مدى الحزن المتمكن والمستقر في نفس الشاعر بسبب الماضي المفقود.

ويقول /: 54- وقفت على الخطة . كنت مهجورا كغرفة حارس /55- الاوقات في تلك الخطة كنت منهوبا يطل /56- على خزائنه ويسأل نفسه : هل كان ذاك /57- الحقل /ذاك الكنز لي ؟ هل كان هذا /58- اللازوردي المبلبل بالرطوبة والندى الليلي لي ؟ /59- هل كنت في يوم من الايام تلميذ الفراشة /60- في الهشاشة والجسارة تارة ، وزميلها في /61- الاستعارة تارة ؟ هل كنت في يوم من الايام /62- لي ؟ هل تمرض الذكري معي وتصاب بالحمى ؟<sup>3</sup>.

يصف (درويش) نفسه بالمهجور كغرفة الحارس للأوقات (مواقيت الانطلاق والوصول)، وفي هذا اسقاط للمكان على سيكولوجيته في كل لحظة، اذ يلتحم احساسه بالمكان مع إحساسه بذاته، فكما أصبحت المحطة

1- محمود درويش، ديوان لا أريد لهذي القصيدة أن تنتهي، ص 28.

2 - محمود درويش، ديوان لا أريد لهذي القصيدة أن تنتهي، ص 27.

3 - محمود درويش، ديوان لا أريد لهذي القصيدة أن تنتهي، ص 28-29.

موحشة ومهجورة أصبح الشاعر كذلك، فقد كان منهوبا(مسلوبا) يطل على خزائنه (أرضه وخيراتهما)، ويتساءل: هل حصل فعلا هذا النهب، انه لا يصدق ما حدث ويجرف مرارة الاحاسيس بالحزن، وهل هذا الحقل له؟ وهل ذاك الكنز له؟، ثم يتساءل: هل كان يوما تلميذا للفراشة(الحساسة، المسافرة، المتحررة، المحبة للأضواء)، فهي هشّة وجسورة معا، ثم في السطر الأخير ينبض احساس الحزن أكثر بل يصدر صارخا مع تساؤل الشاعر: هل كنت في يوم من الايام لي؟، ثم هل تمرض الذكرى معي وتصاب بالحمى؟، وفي هذين السؤالين يتكشف مدى احتضان نفس الشاعر للذكرى وسؤاله الابدي هل تعود لي أرضي يوما، فكان احساس الحزن طافحا ههنا حتى تمنى ان تمرض الذكرى معه وتصاب بالحمى حتى يتناقص ألمها عليه.

ويقول: /63- (أرى أثري على حجر ، فاحسب انه قمري /64- وأنشد واقفا) /65- طللية أخرى وأهلك ذكرياتي في الوقوف/66- على المحطة لا أحب الآن هذا العشب /67- هذا اليابس المنسي هذا اليابس العبثي /68- يكتب سيرة النسيان في هذا المكان الزئبقي<sup>1</sup> .

فتشبه هذه القصيدة (على محطة قطار سقط عن الخريطة) بركأنا من مشاعر الحزن منذ العنوان، فأبي محطة لقطار سقط عن الخريطة، فللسقوط والاتحاء من الخريطة صدّى حزين متواصل طيلة القصيدة يسمعه كل قارئ بل يكاد يراه متجلجا فوق السطور، ويقول: ها أنا ذا، ياخزني على محطتي وخريطتي وقطاري، ففيها وصف مؤلم لواقع الفلسطينيين الذين ظلوا الاتجاه لأن القطار سقط عن الخريطة، وفجأة تغيرت ملامح المحطة وأصبحت مهجورة قاسية، فكانت محطة للتذكر والحزن، فالشاعر يرى اثره (ذكرياته) على حجر فيحسب انه قمره (أرضه)، وينشد طليلته وبكائيته، ويهلك ذكرياته بالتذكر واقفا هناك، ويزيد الحزن وضوحا عند التذكر على هذه المحطة التي تغيرت ملامحها، بوصف العشب باليابس المنسي اليابس العبثي، اذ يبدو غيظ الشاعر وحزنه في هذا السطر اشد فالعشب الدال على الخصب والحياة أصبح يابسا ومنسيا بل يائسا عبثيا لا حياة ولا قيمة له، ذلك هو عشب فلسطين، لهذا أراد الشاعر ان يكتب سيرة للنسيان في هذا المكان الزئبقي الذي لا يستقر أبدا، حزنا على تغير ملامحه.

ويقول: /135- تأويل الفلاسفة الطويل لفكرتي عن عالمي/136- خلل يسببه الرحيل . لجرحي الابدي محكمة /137- بلا قاضي حيادي . يقول لي القضاة المنهكون ...<sup>2</sup>

فصنع (درويش) في هذه الصورة محكمة لجرحه الابدي، غير أن ما يزيده الما أن قاضيها ليس حياديا، ولم ينصفه على مر السنين. فامتألت الصورة بمشاعر الألم والحزن خاصة ان جرحه غائر عبر السنين لا يندمل، هو جرح اخذ فلسطين، والأكثر إحزانا ان هذا الجرح لم يجد له قاضيا ينصفه، ويداويه، وقد عجز الفلاسفة (المجتهدون في تفسير حالته) على تأويل فكرته عن عالمه بأنه خلل سببه له الرحيل عن وطنه، وفي هذا سخريّة من هذا التأويل، ليفسره باختصار بانه بسبب جرحه الذي لم يجد منصفاً له.

1- محمود درويش، ديوان لا أريد لهذا القصيدة أن تنتهي، ص 29.

2- محمود درويش، ديوان لا أريد لهذا القصيدة أن تنتهي، ص 34.

ويقول: /123- بلادنا قلب الخريطة. قلبها المثقوب مثل القرش /124- في سوق الحديد. وآخر الركاب من إحدى /125- جهات الشام حتى مصر لم يرجع ليدفع أجرة /126- القناص عن عمل إضافي، كما يتوقع الغريباء /127- لم يرجع ولم يحمل شهادة موته وحياته معه<sup>1</sup>.

تأتي هذه الصورة وكأنها خاتمة للصور السابقة فتحمل هذه الصورة المركبة ألماً وحزناً كبيرين، فهو يتنفس فيها بحسرة على خريطته التي لم يعلنها من بداية القصيد، فهي خريطة لبلاد قلبها مثقوب قد تربص بها القناصون لكنه في السطر (123) قرر الإفصاح عنها فالخريطة المعنية هي الخريطة العربية، وقلبها بلاده (فلسطين) التي ثقب قلبها كالقرش المعدني بفعل قناص مأجور، ويجزئه أنها مستهدفة من القناصين، وما زاده حزناً أن من العرب من فكر في دفع الأجر له دون مبالاة، بل ولم يبال حتى بالسؤال عما حدث للخريطة وكأنه ميت وهو حي. فتعصر هذه الصورة بمشاعر الحزن والألم والأسف على حال فلسطين التي شوهدت وحال العرب الذين لا يباليون لها.

ويواصل جدل التذکر للماضي يقول: /139- حوادث الطرقات أمر شائع. سقط القطار عن /140- الخريطة واحترقت بجمرة الماضي. وهذا لم /141- يكن غزوا /142- ولكني أقول: وكل ما في الأمر أي /143- لا اصدق غير حدسي /144- (لم ازل حيا)<sup>2</sup>. ورغم ان القطار الذي ينتظره سقط وخريطته احترقت بجمرة الماضي، ويعرف انه لم يكن غزوا لها، ومع مرارة هذا الاحساس، الا انه يتصبر ويفتح فتحة صغيرة للأمل في الحياة، فيقول ساخراً: (بانه يصدق حدسه وانه لم يزل حيا)، حتى يرى ذلك بمنظار آخر، وهنا اسقاط آخر لنفسيته على المكان، فكما تحترق الخريطة تحترق ذاته بجمرة الماضي.

وفي قصيدة (لاعب النرد) يقول: - وُلِدْتُ إِي جَانِبِ الْبَيْتِ /12- وَالشَّجَرَاتِ الثَّلَاثِ الْوَحِيدَاتِ كَالرَّاهِبَاتِ /13- وُلِدْتُ بِلَا زَقْفَةٍ وَبِلَا قَابِلَةٍ /14- وَسُمِّيتُ بِاسْمِي مُصَادِفَةً /15- وَانْتَمَيْتُ إِلَى عَائِلَةٍ /16- مُصَادِفَةً، /17- وَوَرِثْتُ مَلَايِحَهَا وَالصَّفَاتِ /18- وَأَمْرَاضَهَا: /19- أُولَا - حَلَلًا فِي شَرَايِينِهَا /20- وَضَغَطَ دَمٍ مُرْتَفِعٍ /21- ثَانِيًا - خَجَلًا فِي مَخَاطِبَةِ الْأَمِّ وَالْأَبِ /22- وَالجِدَّةِ - الشَّجَرَةَ /23- ثَالِثًا - أَمَلًا فِي الشِّفَاءِ مِنَ الْانْفَلُونِزَا /24- بِفَنْجَانِ بَابُونِجٍ سَاخِنٍ /25- رَابِعًا - كَسَلًا فِي الْحَدِيثِ عَنِ الظُّبِيِّ وَالْقُبْرَةَ /26- خَامِسًا - مَلَأًا فِي لِيَالِي الشِّتَاءِ /27- سَادِسًا - فَشَلًا فَادِحًا فِي الْغِنَاءِ... /28- لَيْسَ لِي أَيُّ دَوْرٍ بِمَا كُنْتُ /29- كَانَتْ مُصَادِفَةً أَنْ أَكُونَ /30- ذَكَرًا... /31- وَمُصَادِفَةً أَنْ أَرَى قَمْرًا /32- شَاخِبًا مِثْلَ لَيْمُونَةٍ يَتَحَرَّشُ بِالسَّاهِرَاتِ...<sup>3</sup>

فيبدأها باستدعاء ذكرياته وكأنه يسرد سيرة ذاتية بأدق التفاصيل واصغرهما، ولا يكثر لكل هذا فهو في نظره مصادفة، فهو ولد ذكراً في عائلة كبيرة ورث ملامحها وامراضها واخلاقها، ويعطي للقارئ لمحة عن حياته في شكل من السباحة في ماضيه الذي سيتغير، يقول: " فجأة يومذاك وجدنا بأن البلد وزارات الإسرائيلية كانت قد

1- محمود درويش، ديوان لا أريد لهذي القصيدة أن تنتهي، ص 33.

2- محمود درويش، ديوان لا أريد لهذي القصيدة أن تنتهي، ص 34.

3- محمود درويش، ديوان لا أريد لهذي القصيدة أن تنتهي، ص 36.

محت آثارنا فلم نعث على أي شيء من ماضيها. حضورنا أصبح مندها جزءاً من آثار الرومان. حرمت علينا الزيارة واكتشف الطفل (أدوات الغياب العتيدة) وطريقاً مشرعاً نحو الجحيم، فهذا كل ما بقي من فردوسه المفقود<sup>1</sup>.

فيقول في إحدى مقالاته: "لم أعد طفلاً منذ أن جرحني ناي الحنين، منذ أن كان القمر يكبر فوق أعصاب الشجر وأنا تسكني رسائل العتمة؛ رسائل إلى البيت المربع وشجرة التوت العالية والحصان العصبي والحمام البري والآبار... رسائل إلى خلايا النحل التي كان عسلها يجرحني إلى دربي العشب اللذين يقودان إلى المدرسة وإلى الكنيسة..."<sup>2</sup>.

فهو باستعادة فضاء المكان بتفاصيله يؤكد على هويته التي لا يغيرها المنفى ويؤكد على تاريخه المبصوم في ذاكرته، ويسخر بالمقابل من حاضر مجوف من معناه، وهو لا ينشد سيرة ذاتية بقدر ما يتتبع آثار جروحه القديمة على جسد المكان الذي ولد فيه .

وقد قال صديقه عنه "ان حس السخرية عنده وحتى المكر يظهر بالنسبة الي في تكوين شفتيه .في شفتيه تعبير غامض، بسمة موارية، لا تتحول الى قهقهة ، وعلى حوافها سخرية ما وطيبة قلب ومكرم. وأحيانا تضطرب شفته بحيث يرى الإنسان فيهما قلبه مباشرة، وكأنه يللم شظايا داخلية"<sup>3</sup>. فتمتزج السخرية مع شعره امتزاجاً، إذ يلجأ إليها لتلطيف الألم والترفع عليه، وكان هذا المزيج حاضراً على مدار الديوان وملتبساً بكل الصور الثيمات خاصة تيمة الحزن.

ويقول: /36- كان يمكن أن لا أكون /37- كان يمكن أن لا يكون أبي /38- قد تزوج أمي مصادفةً /39- أو أكون /40- مثل أختي التي صرخت ثم ماتت /41- ولم تنتبه /42- إلى أنها وُلدت ساعةً واحدةً /43- ولم تعرفِ والدة... /44- أو : كَبَيْضُ حَمَامٍ تَكْسَرُ /45- قبل انبلاج فِراخ الحمام من الكِلْسِ /46- كانت مصادفةً أن أكون /47- أنا الحيّ في حادث الباص /48- حيث تأخّرتُ عن رحلتي المدرسيّة /49- لأني نسيْتُ الوجود وأحواله /50- عندما كنت أقرأ في الليل قصّةً حُبِّ /51- تَقَمَّصْتُ دور المؤلف فيها /52- ودورَ الحبيب - الضحيّة /53- فكنتُ شهيدَ الهوى في الرواية/54- والحيّ في حادث السير /55- لا دورَ لي في المزاح مع البحر /56- لكنني وُلدْتُ طائشٌ /57- من هُوَاةِ التَسكُّعِ في جاذبيّةِ ماءٍ /58- ينادي : تعالِ إليّ!<sup>4</sup>.

ويواصل السخرية الملفوفة بالحزن في كامل القصيدة في سرد سيرته لحظة لحظة، فكان يمكن الا يكون ابوه قد تزوج امه، وكان يمكن ان يكون هو من مات مكان أخته، وكان يمكن أن لا يكون حيا في حادث الباص لكنه عاش ليموت في هوى فلسطين ويكون بطلها وضحيته في آن واحد، فتتبطن سرديته بدرامية واضحة لأن أجواء المصادفة طغت عليها، مما يجعل القارئ يتلمس احساس الحزن، ويراه نابضا بعد التقاط صورة أولى للشاعر (مرحلة ما قبل النكسة)...

1- مقال كتبه الشاعر الفلسطيني (محمود درويش) مجلة الفرنسي GEO ، ع 243 أيار مايو مؤسسة محمود درويش، نشر 19/06/2015 .

2- نفسه.

3- حسين جميل البرغوثي، مغناطيس الهوية والشخصية عند محمود درويش، المختلف الحقيقي، سابق، ص 224.

4- محمود درويش، ديوان لا أريد لهذي القصيدة أن تنتهي، ص 37- 38 .

ويقول: /75- من أنا لأقول لكم /76- ما أقول لكم /77- عند باب الكنيسة /78- ولست سوى رمية النرد/79- ما بين مفترس وفريسة /80- ربحت مزيدا من الصحو /81- لا لأكون سعيدا بليبيتي المقمرة/82- بل لكي اشهد المجزرة<sup>1</sup>.

في شيء من السخرية الملفوفة بالحزن، يعلن الشاعر أنه لم يسعد بعد ما حصل لقريته البروة ونجاته من الموت، بل عاش ليشهد المجازر المتكررة بعدها، وقد ذكر باب الكنيسة تذكرا للكنيسة التي كانت قائمة هناك ثم هدمها الإسرائيليون، فكان كرمية رند ما بين مفترس وفريسة اي بين رابح وخاسر، وكان التعبير باستعمال لغة الغابة (مفترس، فريسة) أبلغ على شدة معاناة الشاعر في هذا الوقت بالذات حيث لم يعد ذلك الطفل الهانئ بلياليه بل أصبح يتألم تحت المجازر المكررة بلا رأفة في فلسطين، وفي هذا اشارة سريعة خاطفة الى نفسية يسكن ارجاءها الحزن، لان الذكرى لم تمح من يومها حتى كتابة هذه الأسطر في الديوان الأخير، ويسقط هذا على كل المشاهد الإستيعادية ل(درويش).

وهكذا تحول (درويش) الى رسام يرسم مشاهد المله وعذابه وحزنه، ويصارع كل هذه الاحاسيس بالتفاؤل فوصف " بأنه الإنسان حينما يتفائل الإنسان فيغني مستبشرا ومبشرا، وحينما يعشق ويغضب ويأس وينهزم هو العربي المواكب لخيباتنا، المأزوم في صحوتنا القومية بعد انتصاف القرن الماضي، وقد اطربه الأمل ثم المرور بنكستنا من بعد نكبتنا، وهو الفلسطيني شاهد الانتفاضات والمذابح المنتفض فيها والمذبوح، فلسطيني الداخل والمنفى والشتات، وهو في كل هذا يقاوم<sup>2</sup>. يقاوم بذاته وشعره والمه وذكراه، خاصة أن تجربته في ذلك عميقة وكثيفة مكنته .

ويواصل قائلا: /219- كأن أن لا أكون /220- وأن تقع القافلة /221- في كمين ، وأن تنقص العائلة /222- ولدا/223- هو هذا الذي يكتب الآن هذي القصيدة /224- حرفا حرفا ، ونزفا ونزفا /225- على هذه الكنية /226- بدم أسود اللون ، لا هو حبر الغراب /227- ولا صوته /228- بل هو الليل معتصرا كله /229- قطرة قطرة ، بيد الحظ والموهبة<sup>3</sup>.

فقد نجا الشاعر يومها صدفة، وكان يمكن ان لا ينجو، وان تقع قافلة التسلل في كمين، وان يموت وتنقص العائلة واحدا هو الشاعر، الذي يكتب هذه القصيدة الآن، لكنه يكتبها حرفا حرفا ونزفا ونزفا، يكتبها بدماء سوداء من الهم والحزن، ليس بحبر أسود كدم الغراب، او صوته، بل هو الليل يعتصر قطرة قطرة يجعله الحظ و الموهبة شعرا. فهو يكتب قصيدة فلسطين بدمه الذي سؤده الليل المقيم هناك.

كيف لا وقد ولد محمود (درويش) في "قرية البروة الفلسطينية قرب عكا سنة 1941، وقد هدم الإسرائيليون قريته كما هدموا عشرات القرى الفلسطينية عام 1949، وكان (درويش) وبعض اقاربه قد نزحوا الى

1- محمود درويش، ديوان لا أريد لهذي القصيدة أن تنتهي، ص 40.

2- صلاح فضل، أساليب الشعرية المعاصرة، سابق، ص 149.

3- محمود درويش، ديوان لا أريد لهذي القصيدة أن تنتهي، ص 49.

لبنان ولجأوا فيه وتنقلوا في عدة مناطق منها بيروت التي كان يقصدها كل اسبوع مع جده وغير الصهاينة اسم (البروة) الى (أحيهود)، اما اهلها فقد لجأ بعضهم الى القرى المجاورة التي سلمت من الهدم، ولجأ بعضهم الاخر الى سوريا ولبنان، وقد وصف (محمود درويش) مأساة تشرده في جملة احاديث توزعتها الصحف والمجلات كما تحدث (درويش) عن هذا التشرد في كتابه النثري (يوميات الحزن العادي)<sup>1</sup>.

فيؤكد ان تشرده بدأ مع حصول الاغتصاب الصهيوني الفعلي لفلسطين، وبعد حصول المأساة الحقيقية بطرد الشعب الفلسطيني، وتشتيته خارج وطنه: "هذا هو طعم عكا الاول دائما ابحت فيها عن شيء لا أجده، فتشت فيها عن امي فكانت قد عادت الى القرية، وبعد سنين فتشت فيها عن حبيتي فكانت تزف الى رجل آخر وفتشت فيها عن عمل فكان الفقر يلاحقني، وفتشت فيها عن شعبي فوجدت الزنانة والضابط الوقح كانت آخر حدود العالم، وأولى المحاولات والخيبة، وكان سورها يتآكل مع الزمن"<sup>2</sup>.

وبهذا فان طفولة (درويش) كانت طفولة صعبة وقاسية "وهذه المآسي والالام ستفجر غد الطفولة بركناً في وجه من اغتصبها حقوقها"<sup>3</sup>. لقد قال مستخلصاً: "ان الطفولة لم تكن تعني مرحلة من مراحل حياتي وانما كانت وطني"<sup>4</sup>.

و يقول: "وفي وطن الطفولة كنت اشعر بالمرحل: الحرمان، الخوف، طرح الاسئلة، العزلة، التأمل، ثم الغضب على شيئين: على الواقع الجديد وعلى الذين احتلوا طفولتي - وطني وقادوني الى هذا الواقع"<sup>5</sup>. كل هذا كان كفيلاً يجعل الحزن والغضب يستأسر بنفس الشاعر، فكان هذا التصوير الدقيق لحالة الشاعر النفسية في هذه الصورة أشد تنفيساً لمشاعر الحزن والألم الناتجين عن استعادة تلك الحادثة البعيدة التي جعلته شاعراً بعد نجاته من الموت أمام كمائن الصهاينة المنصوبة أمام المتسللين.

ويقول في السياق المصادفي ذاته: 286/- ومصادفة صار منحدر الحقل في بلد/287-متحفا للهباء/288- لأن ألوفاً من الجنود ماتت هناك/289-من الجانبين، دفاعاً عن القائدين اللذين/290-يقولان: هيا . وينتظران الغنائم في/291- خيمتين حريبتين من الجهتين/292- يموت الجنود مرارا ولا يعلمون/293-الى الآن من كان منتصراً/294- ومصادفة عاش بعض الرواة وقالوا: /295-لو انتصر الآخرون على الآخريين/296-لكانت لتاريخنا البشري عناوين أخرى<sup>6</sup>.

يجزن (درويش) لما آل اليه حال فلسطين في إمرة قائدي حركتي التحرر (حماس وفتح) اللذين دخلا في صراع وانشغلا عن القضية الواحدة وهي استعادة الأرض فلسطين، فلجأ (درويش) الى أجواء المصادفة لإضفاء

1 - أحمد جواد مغنية، الغربة في شعر محمود درويش، سابق، ص 24.

2- نفسه، ص 24.

3 - فتحية محمود، محمود درويش ومفهوم الثورة في شعره، المؤسسة الجزائرية للطباعة، الجزائر، 1987، ص 41.

4 - تهمان شاكور، محمود درويش ناثراً، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، ط1، 2004، ص 24.

5 - محمود درويش المختلّف الحقيقي، سابق، ص 148 - 149.

6 - محمود درويش، ديوان لا أريد لهذي القصيدة أن تنتهي، ص 52-53.

السخرية و إخفاء الأمل الناتج عن ذلك، فكانت الحسارة كبرى أمام انشغال الجميع عن المطالبة بفلسطين، مما جعل الحزن يتغلغل في داخل الشاعر ويسكنه.

ويقول في قصيدة (لا أريد لهذي القصيدة ان تنتهي):.... / 199- قال : لو كنت أصغر من رحلي  
 / 200- هذه ، لاكتفيتُ بتحويل آخر فصل / 201- من المشهد الهوميري ... و قلتُ: / 202- سريرك سرّي و سرّك  
 ، / 203- ماضيك يأتي غداً / 204- على نجمة لا تصيب الندى / 205- بأذى ، // 206- أنا م و تستيقظين فلا أنت  
 مُلتقّة / 207- بذراعي ، و لا أنا زُتار خصرك ، / 208- لن تعرفيني / 209- لأن الزمان يُشيخ الصدى / 210- و ما  
 زلتُ أمشي ... و أمشي / 211- و ما زلتِ تنتظرين بريد المدى / 212- أنا هو ، لا تُغلقي باب بيتك / 213- و لا  
 ترجعيني إلى البحر ، يا امرأتي ، زبدا / 214- أنا هو ، من كان عبداً / 215- لمسقط رأسك ... أو سيّدا / 216- أنا  
 هو بين يديك كما خلقتني / 217- يدك ، و لم أتزوج سواك / 218- و لم أشف منك ، و من ندبتني أبدا / 219- و قد  
 راودتني آهات كل البحار سدى / 220- أنا هو ، من تفرطين له الوقت / 221- في كُرة الصوف ، / 222- ضلّ الطريق  
 إلى البيت ... ثم اهتدى / 223- سريرك ، ذاك المخبأ في جذع زيتونة / 224- هو سرّي و سرّك ... / 225- قالت له :  
 قد تزوّجني يا غريب / 226- غريب سواك .<sup>1</sup>

ففي هذه الصورة بوح بألم الفقد والحزن على الحبيبة التي لم يتزوج سواها وهي فلسطين، والزواج هنا مجازي وهو نوع من الالتحام الذي يريده (درويش) مع أرضه، لان الشاعر لم يشف منها ومن ندبتها الغائرة فيه أبدا ندبة الفقد القسري لها، ومن أجلها يضطر الى تغيير الفصل الأخير من ملحمة الهوميرية، وان يكتب اسطورة جديدة لا تهزم فيها طروادة (فلسطين)، ويعني بذلك ان انتصار اليهود وهم قائم وأسطورة اختلقوها وصدقوها فهو يؤمن ان ماضيها (فلسطين) سيأتي غدا (ستعود كما كانت) ويخشى ان لا تعرفه، لأنه سيشيخ والزمان كفيل بإشاعة الصدى، فهو يمشي ويمشي اليها، ويجزئه انه لا يحتضنها، ويصفها بامرأته ويطالبها بأن تفتح له الباب وبالبقاء معه وأن لا تعيده الى البحر(المنفى والسفر) بل يريد العودة اليها ويندسّ في سريرها (جذع الزيتون) ليستقر، لكنها تفاجئه بان غريبا غيره قد تزوجها، فحزنه متمكن هنا، ووصفه في هذه الصورة في تخيل حوار له مع فلسطين من أكثر الصور ادهاشا في رسم مشاعر الأمل والحزن والشوق والحنين المتمازجة في ذات الهبها التذكر في كل حين.

وهكذا كانت من أكثر الصور التي نادى فيها (درويش) بفنية عالية بالعودة الى فلسطين معترفا ضمنيا بالحزن الذي يسببه له البعد عنها، وبهذا فهو يخرج نار الحنين التي لا طاقة له على كبتها.  
 لهذا شبه (فرويد) "الحياة النفسية بجبل من الجليد يمثل اللاشعور الجزء الأكبر الموجود في الاعماق، ولهذا تسمى مدرسة التحليل النفسي أحيانا سيكولوجية الأعماق، وفي هذه المنطقة من اللاشعور توجد الدوافع الاولية والرغبات والمشاعر المكبوتة، وهكذا انتهى (فرويد) الى القول بان الاقتصار على الشعور غير كاف لفهم الدوافع الكامنة لسلوك الإنسان"<sup>2</sup>.

1- محمود درويش، ديوان لا أريد لهذي القصيدة أن تنتهي، ص 78.

2- سعيد مجير، علم النفس وقضايا الإنسان، ص 51-52.

ويقصد بالكبت كل ما يكظمه الإنسان في مرحلة معينة، ولم يتح له التعبير عنه الا في فترة لاحقة مغايرة وبذلك يدخل في هذا الاطار ما يسمى بالكبت السياسي والاجتماعي والفكري... مما يخلق لدى الإنسان رغبة عميقة تحاول الذات من خلالها ابعاد التمثلات المرتبطة بالدوافع، واللاشعور بهذا المفهوم لا يمكن ادراكه والأمسك به الا عبر الكبت لان اللاشعور يكون دائما مضطرا الى الالتجاء لنفس الطريقة في انتاج غرض من الاغراض وليكن حلما او سقطلة لسان او نسيان<sup>1</sup>.

وبهذا ف(درويش) بإخراجه لهذه الذكريات يحاول اذابة الجليد الذي شكله له الغياب، ويحاول ازالة اثار الندبة العميقة التي تسبب فيها الصهاينة وتجهجها الذكرى، بشكل أبداعى تصويري متنوع تسعفه الصورة الشعرية ايما اسعاف، واللغة كائن حي يتعرض للحياة والموت والمرض، وتعرضه اللغة للخطر انقاذ لها من الموت، وظلت القصيدة واللغة الأرض الممكنة الارتياح للفلسطينيين المبدعين، وظلت اداة في مواجهة العدو الفلسطيني، وفي مواجهة التشريد في المنافي العربية، فلغة الشعر- كما سلف- هي التجربة مجسمة من خلال الكلمات وما يمكن ان توحيه هذه الكلمات<sup>2</sup>.

ويقول في قصيدة (ما اسرع الليل) :/10- قالت عندما انتظرت:/11- ما أبطأ الليل/12- أشباح ممددة/13- على السرير وصمت صاحب ودم/14- يغلي ويبرد... لا حمى ولا ألم/15- لكنه الوقت، أو ما يضمم العدم/16- ما أبطأ الليل/17- قال: الساعة احتضرت/18- ما أبطأ الليل/19- أشجار معلقة/20- على المصاييح. درب مقفر قمر/21- معلق جرسا والروح تنتظر/22- كاسا من الماء ترويهها... وتتكسر /23- أما أنا فأقول /24- الليل ملتبس/25- فمرة هو أنثى تشتهي ذكرا/26- ومرة هو موت جامع شرس/27- ومرة هو حلم ناعم سلس/28- ما اقصر الليل/29- اذ ناوي اليه معا/30- فلا نكون سوى ما تحمل الفرش/31- ما اطول الليل، إن فكرت :/32- أين أنا؟/33- كأنني ظلك المقطوع من شجر/34- كاني الحجر المرمي من قمر/35- ما أطول الليل.<sup>3</sup>

فيبدو الحزن من كلمة (الليل) واضحا فهو واقع أليل اي أسود ومظلم، يتأمله الشاعر ويراه على اوصاف ثلاثة بعد ان وزع الحوار بين اثنين (متحابين) وأصبح شريكا ثالثا لهما، ليدخل صوته بشكل سلس خفي (فلا يترك مساحة للملل عند القارئ)، فرأى ان الليل بطيئا، وان الليل سريعا، وان الليل طويلا، وأن الليل قصيرا وكل حالة لها اسبابها النفسية.

وفي هذه الصورة الشعرية كلها نظرة تأملية تغصّ بها نفس الشاعر من فرط حزنه على ما آل اليه واقعه بلا حبيبته (فلسطين)، فما اطول الليل، إن فكر: أين هو؟، فيحس كأنه ظلها المقطوع من شجرها، و كانه الحجر المرمي من قمرها، فيصبح ليله شديد الطول والبطء، يغرق فيه بأحزانه عند تذكر البعد والابعاد. اما قصيدة (طللية البروة) فكانت أكثر المساحات لحزن الشاعر وبكائه، يقول: /1- أمشي خفيفا كالطيور على أديم الأرض،/2- كي لا أوقظ الموتى. وأقفل باب/3- عاطفتي لأصبح آخري، اذ لا أحس/4- بأنني حجر يئن من

1 - . http://arabeaqq.on.ma حميد حاماموشي، موقع الاساتذة المبرزين والباحثين في اللغة العربية، 2009.

2 - السيد الورقي، لغة الشعر الحديث، دار النهضة للطباعة، بيروت، 1984، ص 64.

3- محمود درويش، ديوان لا أريد لهذا القصيدة أن تنتهي، ص 90.

الحنين الى السحابة. /5- هكذا أمشي كأني سائح ومراسل لصحيفة/6- غريبة. أختار من هذا المكان الريح.../7- أختار الغياب لوصفه. جلس الغياب/8- محايدا حولي ، وشاهده الغراب محايدا./9- يا صاحبي قفا... لنختبر المكان على /10- طريقتنا: وهنا وقعت سماء ما على<sup>1</sup>/11- حجر وادمته لتبزع في الربيع شقائق/12- النعمان... (ابن الآن أغنيبي؟). هنا/13- كسر الغزال زجاج نافذتي لأتبعه/14- الى الوادي (فاين الآن أغنيبي؟) هنا/15- حملت فراشات الصباح الساحرات طريق/16- مدرستي (فاين الآن أغنيبي؟)/17- هنا هيأت للطيران نحو كواكبي فرسا/18- (فاين الآن أغنيبي؟). اقول/19- لصاحبي: قفا... لكي ازن المكان/20- وقره بمعلقات الجاهليين الغنية بالخيول/21- وبالرحيل. لكل قافية سننصب خيمة./22- ولكل بيت في مهب الريح قافية.../23- ولكني أنا ابن حكايتي الأولى. حليبي/24- ساخن من ثدي امي والسريير تمزه/25- عصفورتان صغيرتان. ووالدي بين غدي/26- بيديه... لم أكبر فلم أذهب الى/27- المنفى. يقول السائح: انتظر اليمامة ريثما/28- تنهي الهديل. اقول: تعرفني<sup>2</sup>/29- واعرفها، ولكن الرسالة لم تصل./30- ويقاطع الصحفي أغنيبي الحفية: هل/31- ترى خلف الصنوبرة القوية مصنع/32- الالبان ذاك؟ اقول كلا. لا /33- ارى الا الغزالة في الشباك./34- يقول: والطرق الحديثة هل تراها فوق/35- أنقاض البيوت؟ اقول: كلا. لا/36- أراها، لا ارى الحديثة تحتها،/37- وأرى خيوط العنكبوت. يقول: جفف/38- دمعتيك بحفنة العشب الطري. اقول:/39- هذا آخري يبكي على الماضي.../40- يقول السائح: انتهت الزيارة. لم/41- أجد شيئا يصوره سوى شبح./42- اقول: أرى الغياب بكامل الأدوات،/43- ألمسه وأسمعه، ويرفعني الى/44- الأعلى. أرى أقصى السماوات القصية. /45- كلما مت انتبهت، ولدت ثانية وعدت/46- من الغياب الى الغياب.<sup>3</sup>

فتأويل الصورة يستدعي منا استدعاء المقطع الشعري كاملاً، كما تذهب في ذلك (جوليا كرستيفا)، فمنذ العنوان (طللية البروة) قرر (درويش) ان يبكي فيها من جديد مواصلاً بكاءه الذي لم ينقطع، بعد أن بلغ الستينات من العمر قرينه الأولى (البروة) المفقودة، فلا تخلو من البكاء والحزن والألم والعذاب، فلهذا العذاب اسباب ظاهرة أهمها الذكرى التي توجع وتهلك، ذكرى هدم اليهود منزله وذكرى قرينه البروة التي سويت بالأرض وذكرى الانتقال من بلد الى بلد وذكرى الاغتراب وذكرى الموانئ. شعور عارم بالعذاب نجد صداه في المعجم أولاً وفي المسارات الصورية الكثيفة التي يحفل بها الديوان، والتي تعيقنا طبيعة العمل عن ملاحقتها جميعاً<sup>4</sup>.

فهو مازال ابن حكايته الأولى متعلقاً بها لا ينساها، ابن الطفولة، حليبه ساخن من ثدي امه (الفعلية) والسريير تمزه عصفورتان صغيرتان ووالديه بين غده بيديه، فهو مازال متوقفاً عند هذه الحالة والمشهد، لم يكبر ولم يذهب الى المنفى، ويهرب من لحظة التفكير والتذكر والتأمل في ما حدث لفلسطين، لهذا فانه في اجابته لصحفي يريد جاهدا ان لا يرى خلف الصنوبرة القوية مصنع الالبان ذاك، والطرق الحديثة فوق أنقاض البيوت، ولا يرى الحديثة تحتها، بل يرى ما الفه قبل ذلك كله يرى الغزالة في الشباك حرة منطلقة، ويرى خيوط العنكبوت، محاولاً تجفيف دمعتيه بحفنة من العشب الطري، فهذا آخره يبكي على الماضي، ويقول بعدها إنه يرى الغياب بكامل

1 محمود درويش، ديوان لا أريد لهذا القصيدة أن تنتهي، ص 110.

2 محمود درويش، ديوان لا أريد لهذا القصيدة أن تنتهي، ص 110.

3 محمود درويش، ديوان لا أريد لهذا القصيدة أن تنتهي، ص 111.

4-عمل جان بيار ريشار حول بروست، 1980, seuile. monde sensible

الأدوات، ألمسه وأسمعه، ويرفعني الى الأعلى. يرى أقصى السماوات القصية، وكلما مات انتبه، وولد ثانية، وعاد من الغياب الى الغياب، وفي هذه الأسطر الأخيرة بكاء مرير واضح على غيابه عن المكان مكان الطفولة والحكاية الأولى.

فيقول: "ولقد ظل الحنين الى الوطن عنده مرتبطا بالحنين الى الطفولة وبراءتها، ولعل ذلك ما يفسر نزول دمعه اثناء حديث تلفزيوني في مدينة (هلنسكي) حين سأله أحد المحاورين: هل تعرف كيبوتس يسعور؟ فكيبوتس الذي اقيم على أنقاض قرية البروة، والبروة في وعيه هي الطفولة التي حرمة المنفى منها، لذلك لم يكن من المستغرب ان يتصرف كطفل، ويكي حين فاجأه المحاور بهذا السؤال الذي لأمس شيئا ذاتيا داخل نفسه وهو طفولته المنفية"<sup>1</sup>.

وبهذا فقد كان للذاكرة نقوش في نفسية الشاعر، لهذا كان فعل التذكر ملازما له في الديوان فارتسمت ثيمة الصورة التذكيرية مقابلة محاولة التناسي مهيمنة على القصائد فتكبر ذكريات الشاعر منادية كل حنين ومستدعية كل لحظة شعورية موعلة في عمقه، وتزايد جرعة الحزن معها متنامية ومتناسلة من كل وقفة من وقفات التذكر، وهي في مساحات واسعة من الديوان مشكلة ثيمة هالية وكأنك تقرأ في الديوان سيرة ذاتية بضمير الجماعة ممتدة من بداية الديوان حتى آخره.

"فإذا كان الإنسان يرتبط شعوريا بالمكان الذي ينبت فيه، وتمتد فيه جذوره او تسرح عليه حواسه، فان توسيع دائرته ليشمل رقعة عريضة تتمثل بها خواصه الطبيعية او البشرية وتعميق وعيه به يعد نموذجا لصناعة المثال والتعلق به، وهي صناعة شعرية في صميمها، حيث يصبح بوسع الإنسان عند ممارستها ان يرى ذاته وينشد أحلامه، ويشكل انتماءه للعالم الصغير، وهو لا يفعل كل ذلك الا اذا تلبس بحالة شعرية، كان يصبو الى مرابع لوه وطفولته او يتوجع بتذكر ماضيه ومعلمه"<sup>2</sup>.

وكانت الطفولة مرحلة حاسمة دائما في تحديد المسار النهائي في حياة الأشخاص، "وهي تلعب دورا كبيرا هاما في حياة الشعراء بصفة خاصة، وهو الذين يمتازون بدقة الملاحظة ورهافة الشعور، وشاعرنا من ابرز من رسمت الطفولة في حياتهم خطوطا حادة وعميقة انعكست على شعره صرخات الم وحزن أحيانا، وصيحات تحد وتمرد أحيانا أخرى"<sup>3</sup>.

فشاعرنا قد عبثت يد الظلم بطفولته وحرمته عشه الهادئ، وافتست الوحوش دفته وحولته بردا قاتلا وكانت طفولته - كما يقول - بداية مأساته الخاصة التي ولدت مع بداية مأساة شعبه: "ان طفولتي هي بداية مأساتي الخاصة التي ولدت مع بداية مأساة شعب كامل، لقد وضعت هذه الطفولة في النار في الخيمة، في المنفى

1 - تهماني شاعر، محمود درويش ناثر، سابق، ص 27.

2 - نهي سلوم، حوار مع درويش، انترنت.

3 - فتحة محمود، محمود درويش ومفهوم الثورة في شعره، سابق، ص 39.

مرة واحدة وبلا مبرر تتمكن من استيعابه. ووجدت نفسها فجأة تعامل معاملة الرجال ذوي القدرة على التحمل"<sup>1</sup>.

يقول (محمود درويش) في حديثه عن قريته وطفولته وهو منقول عن نص منشور في مجلة الأدب البيروتية في أبريل 1970، ونقله رجاء النقاش: " اذكر نفسي عندما كان عمري ست سنوات كنت أقيم في قرية جميلة وهادئة هي قرية البروة الواقعة على هضبة خضراء، ينبسط أمامها سهل عكا، وكنت ابناً لأسرة متوسطة الحال عاشت من الزراعة عندما بلغت السابعة توقفت ألعاب الطفولة... واني لا اذكر ذلك تماماً: في إحدى ليالي الصيف التي اعتاد فيها القرويون ان يناموا على سطوح المنازل ايقظتني امي من نومي فجأة فوجدت نفسي مع مئات من سكان القرية اعدو في الغابة كان الرصاص يتطاير فوق رؤوسنا ولم افهم شيئاً مما يجري بعد ليلة من التشرذم والهروب وصلت مع احد اقاربي الضائعين في كل الجهات الى قرية غريبة ذات اطفال اخرين تساءلت بسداجة اين أنا ؟ وسمعت للمرة الأولى كلمة : لبنان "<sup>2</sup>.

وقد عرف (درويش) عندها ان طفولته قد توقفت بالقوة "يخيل الي ان تلك الليلة وضعت حدا لطفولتي بمنتهى العنف فالطفولة الخالية من المتاعب انتهت واحسست فجأة اني انتمي الى الكبار"<sup>3</sup>.

اذ وجد جده أن الرحلة السياحية قد انتهت ولا بد من العودة : "اه لقد كنا سياحاً يوماً كان جدي يحمل كيساً كبيراً من النقود وينزهنا في لبنان "ويذكر (درويش) ان جده حين ادرك ان الوجود في لبنان سيطول اقبل معه عائداً الى فلسطين لاجئاً فيها بعد لبنان... "حين ادرك جدي ان وجودنا في لبنان ليس سفراً ولا نزهة تسللنا في الليل الوعر تحت خطر الموت لم نذهب سوياً خوفاً من تفكك العائلة في حال تعرضت قافلة المتسللين للخطر التقينا بعد ليلتين من الزحف المضني في ثرية هناك، ها نحن مرة أخرى في فلسطين، وهذه هي العودة، لم نكن نعرف أننا نستبدل اللجوء في لبنان باللجوء في الوطن"<sup>4</sup>.

وهكذا تعطف الحركة الاستيعادية في الديوان الأخير عبر مسار متلولة. متوزعة على جسد النصوص ومتضامنة في أثر السيرة الذاتية بكل تحولاتها، والسيرة الجمعية بكل تحاوراتها القائمة على تفعيل التصوير الشعري بكل قدراته، بل تتكثف لتكون زمناً جديداً لذاكرة متفرعة إلى: (الذاكرة الطفولية/ الذاكرة البدئية للأشياء/ ذاكرة الغربة/ ذاكرة الحاضر) والثيمة الأهم لهذه الذاكرة هي: السرد الدرامي الذي يحيل على تفاصيل الماضي في الطفولة البعيدة، وعلى تفاصيل الحراب وتراجيدية الواقع الفلسطيني الجريح، حيث تُعيد الآلام جراحها بشكل دائري ما بين (حضور وغياب)، وضمن هذه الدائرة يسرد (درويش) حساسيته ومشاعره ورؤاه التي لا تحدها حدود في ولا شواطئ في محيط اللغة، مشكلة "موجتين: المد والجزر، فموجة المد تُحيل على السيرة الذاتية، أما موجة الجزر فتحيل

1 - محمود درويش، شيء عن الوطن، دار العودة، بيروت، ط1، ص 241-242.

2 - رجاء النقاش، محمود درويش شاعر الارض المحتلة، سابق، ص 99-100.

3 - نفسه، ص 100.

4 - أحمد جواد مغنية، الغربة في شعر محمود درويش، سابق، ص 24-25.

على السيرة الجمعية"<sup>1</sup>، وبهذا يشارك (درويش) كل فلسطيني وكل إنسان مظلوم هذه المشاعر ويحرك فيه البحث في حفريات هذه الذاكرة لأنها تصبح ذاكرته ايضاً، وكان الشاعر بذلك كله وسيطا شفافا للوجود البشري بما يحمل بين اطوائه من اللاشعور الجمعي"<sup>2</sup>.

وكما تعلن اللغة عن ذاكرتها، فإن الذاكرة الحاضرة تُعلن عن ماضيها بالعودة المتشابكة إلى الشخص (الأم/ الأب/ الجدة/ الآخر/..) وإلى جغرافية المنسل من الذاكرة (موقع بيت (درويش) في فلسطين وتحديداً قرية "البروة") وهكذا عبر الامتداد نحو ملامح الماضي وشخصه ونحو الامتداد في الفضاء الجغرافي واستحضاره إلى الذاكرة الحاضرة. تظهر الذاكرتان (الطفولية/ الغربية) لتمتد في مساحة الكلمات كظلال متعاكسة مع ظلال الانحسار المتمثلة بالواقع.<sup>3</sup>

وباستخراج هذه البواطن من بئر النفس العميقة الموحشة يخفف الشاعر عن نفسه وعن جمهوره بعض الحزن الذي يلاقيه من جانب، ويعلن عن قضية شعبه من جهة أخرى.

و يقول في قصيدة (الآن): /6- ما زلنا هنا/7- نبي من الأنقاض /8- ابراج حمام قمرية/9- نعرف الماضي ، ولا نمضي/10- ولا نقضي ليالي الصيف بحثا/11- عن فروسيات أمس الذهبية/12- نحن من نحن ، ولا نسأل /13- من نحن ، فمازلنا هنا /14- نرتق ثوب الأزلية"<sup>4</sup>.

يرى (درويش) ان الفلسطينيين مازالوا يبنون في عوالمهم ابراجا قمرية (اوطأنا)، وهم يعرفون الماضي جيدا (تاريخ الاغتصاب وحقيقة الأرض)، ولا يزالون يبحثون عن مجاد الماضي الذهبية، وليسوا بحاجة الى السؤال من نحن؟ لانهم مازالوا (هنا، المكان) يرتقون ثوب الازلية، اي يؤمنون منذ الازل بانهم باقون هنا. والشاعر يتكلم بضمير الجمع في صورته الشعرية، لأنه يضطلع بمهمة معالجة جروح الجماعة، فالفن في نظر (يونج) "اداة في يد قوة عليا لا شعورية هي (اللاشعور الجمعي) وتبعاً لذلك فان عمل الفنان لا بد من ان يشبع الحاجة الروحية للمجتمع الذي يعيش في كنفه بمعنى انه لا بد ان يضطلع بمهمة اعادة التوازن النفسي الى الخفية التاريخية التي ينتسب اليها"<sup>5</sup>.

بهذا الرجوع الى كنوز الذاكرة الإنسانية، وأصبحت "الشخصية الإنسانية لا تقتصر حدودها على التجربة الفردية، وانما تمتد لتستوعب التجربة الإنسانية للجماعة الموغلة في القدم، وان هذه الشخصية تحتفظ في قراراتها بالنماذج والانماط العليا التي تختمر في الثقافة الإنسانية عبر الاجيال المختلفة، هذه النماذج والانماط العليا تدخل في تركيب طريقة التخيل الإنساني وطريقة التصور وطريقة الشعور، وفي منظومة القيم والفاعلية النفسية للإنسان"<sup>6</sup>.

1- غالية خوجة، محمود درويش وتناغمية الاغتراب والكشف، مؤسسة محمود درويش، 2016.

2 - مكرم شاكر اسكندر، أدباء منتحرون، دراسة نفسية، دار الراتب الجامعية، 1992، ص 42.

3- غالية خوجة، محمود درويش وتناغمية الاغتراب والكشف، سابق.

4- محمود درويش، ديوان لا أريد لهذي القصيدة أن تنتهي، ص 14.

5- مكرم شاكر اسكندر، أدباء منتحرون، سابق، ص 42.

6 - صلاح فضل، مناهج النقد المعاصر، سابق، ص 62.

ففي هذا المقطع نوع من التحدي الجماعي المصحوب بالحزن الواضح في السطر الاول، اذ من الانقراض ييني الفلسطينيون وطنهم مهما فعل الصهاينة لانهم يؤمنون بأنفسهم ووطنهم وتاريخهم ومستقبلهم. ويواصل في قصيدة (الآن) قائلا: /55-الآن ، ترتفع التلال لترضع الغيم الشفيف/56-وتسمع الالهام. والغد يانصيب الحائرين/57-الآن ، يصقل أمسنا ايقونة حجرية قمرية/58-الآن نحيا ماضيا وغدا معا ونسير في /59-جهتين قد تبادلتنا تحية شعرية /60-الآن لمعنى خدوش الحاضر المكسور كالجغرافيا/61-الآن ، في قيلولة الزمن الصغير تغير الأبدية/62-البيضاء أسماء المقدس. لا نبي على/63-الطريق الساحلي/64-الآن ، يولد شاعر فينا. وقد يختار اما ما ليعرف نفسه/65-الآن ، ينبت حاضر من زهرة الرمان/66-الآن ، المدى ملك السنونو وحدها /67-الآن ، انت اثنان ، انت ثلاثة ، عشرون ، /68-ألف ، كيف تعرف في حزامك من تكون /69-الآن كنت/70-الآن سوف تكون /71-فاعرف من تكون...لكي تكون <sup>1</sup>.

فهو ينظر الى الحاضر والمستقبل من خلال الأمس، اذ ان الفلسطينيين يصقلون الأمس ويحملونه، ويجمعون بين الماضي والغد في حاضرهم، وخدوش الحاضر المكسور كما انكسرت جغرافيتهم تأخذ قيلولة إذ تلتطف الوطأة عليهم، فالحاضر مؤقت يتأمل غدا افضل ويتمسك بماض جميل يؤمن أنه عائد لا محالة في غده، وبهذا يهفت الحزن وينخفض صوته في النفوس.

ويقول: /47-بين الأمس والغد تغسل امرأة/48-زجاج البيت. لا تنسى ولا تنذكر/49-الآن ، السماء نظيفة /50-الآن ، يسألني صديق : ماهي الآن السعادة؟ /51-ثم يمضي مسرعا قبل الجواب /52-الآن بين الأمس والغد برزخ متموج ومؤقت. /53-يقف الزمان كأنه يقف الهنيهة بين منزلتين/54-الآن البلاد جميلة وخفيفة. /55-الآن ، ترتفع التلال لترضع الغيم الشفيف/56-وتسمع الالهام. والغد يانصيب الحائرين <sup>2</sup>.

فمرحلة الحاضر يعيشها الفلسطينيون بشكل روتيني عابر فهو مرحلة سريعة فائتة بين الأمس والغد، فكأن الزمان يتوقف الهنيهة (في برزخ) بين المنزلتين (الماضي والمستقبل)، وما دام كذلك فتبدو السماء نظيفة، والبلاد جميلة وخفيفة، لأن الإيمان بعودة الأمس كما كان في الغد الآت تجعل الفلسطينيين (يسمعون الالهام) ويعيشون حاضرا آمنا، رغم أن الغد يانصيب الحائرين أي لا يعرف احد بما يأتي . فيبدو الشاعر في هذه الصورة أكثر حزما في التعامل مع حزنه (التذكري)، لأنه يقوي إيمانه ويقينه بأن الغد آت ليعيد فلسطين الى ما كانت عليه، فهفت الحزن هنا رغم ان الحركة التذكيرية لم تحفت ولم تتوقف، فلولا التذكر والحزن على (الأمس) لما اتكأ الشاعر على اليقين بضرورة التصبر باليقين.

ويقول في قصيدة (بالزنبق امتلا الهواء) : /4-في الحب. لا أنسى ولا أتذكر الماضي ،/5-لأني الآن أولد ، هكذا من كل شيء.../6-أصنع الماضي إذا احتاج الهواء الى سلالته/7-وأفسده الغبار ، ولدت دون صعوبة ،/8-كبنات

1- محمود درويش، ديوان لا أريد لهذي القصيدة أن تنتهي، ص 17.

2- محمود درويش، ديوان لا أريد لهذي القصيدة أن تنتهي، ص 16-17.

آوى ، كالمسندل ، كالغراب... ولم أهني/9-والدي بصحتي وسلامي. والآن ،أقفز/10-صاحبا وارى وأسمع . كل هذا الزنبق/11-السحري<sup>1</sup> .

أمام الحب المتعاطف للحياة ولوطنه لا ينسى (درويش) ولا يتذكر ويبقى بين الاحساسين، لأنه يولد من كل شيء في الحياة، حتى وان اضطر الى صناعة ماضٍ آخر، هكذا يتجاسر (درويش) أمام حزنه الابدي، وهي واحدة من صور ذكر الماضي ومدى حضوره وتذكره أمام محاولة التناسي وصنع الحياة من جديد عن طريق الحب ويتجدد (درويش) مع الحياة، غير انه يصنع ذلك شعريا لا غير فلا مفر من الذكرى المقيمة في عمق ذاته. وفي السياق نفسه يقول :/20-والشيء المتاح ، واقنفي ايقاع موسيقى ستصيح /21-من زوايا الكون؟ لا انسى ولا اتذكر /22-اغدا...ربما ارجأت تفكيري به عن غير /23-قصد ، ربما ارجأت خوفي من ملاك الموت..<sup>2</sup> . اذ يلجأ (درويش) الى الدخول في لحظة لا ينسى ولا يتذكر فيها، ويحاول ان يرجئ تفكيره في الغد، وهي لحظة تدل على مرارة ما يتذكره (درويش) على نفسه (في الماضي الجميل)، ومدى الصراع الذي تجابهه نفسه أمام ما كان في الماضي والبحث عن السلام الذاتي، وتأمل غد افضل، وحتى الغد أصبح التفكير فيه متعبا لهذا أرجأه الشاعر عن غير قصد مقتفيا موسيقى تصيح من زوايا الكون، هي موسيقى الحياة (وصوتها الابدي). وهكذا يغزو التذكر كل حالاته الشعرية .

ففي مشهد تذكري طويل يقول في قصيدة (لاعب النرد):/83-نجوت مصادفة :كنت أصغر من هدف عسكري /84-وأكبر من نحلة تنتقل بين زهور السياج/85-وخفت كثيرا على إخوتي وأبي /86-وخفت على زمن من زجاج /87-وخفت على قطي وعلى أرني/88-وعلى قمر ساحر فوق مئذنة المسجد العالية /89-وخفت على عنب الدالية /90-يتدلى كأثناء كلبتنا... /91-ومشى الخوف بي ومشيت به /92-حافيا، ناسيا ذكرياتي الصغيرة عما أريد /93-من الغد -لا وقت للغد- /94-أمشي /أهروول /أركض/أصعد/أنزل/أصرخ /95- أنبح/أعوي/أنادي/أولول/أسرع/أبطئ /96-أهوي/أخف/أجف /أسير/أطير/أرى /لاأرى /97- أتعث /أصفر/أخضر/أزرق /أنشق / أجهش/98-أعطش /أتعب /أسغب /أسقط /أنفض /أركض /99-أنسى /أرى /لا أرى /أتذكر /أسمع / أبصر /100-أهذي /أهلوس /أهمس/أهمس /أصرخ/لا أستطيع /أئن /101-أجن /أصل /أقل /وأكثر /أسقط /أعلو/وأهبط /102-أدمى ويغمى علي /103- ومن حسن حظي أن الذئب اختفت من هناك /104-مصادفة، أو هروبا من الجيش/<sup>3</sup>.

وهي أهم محطة تذكيرية تحمل المشهد بدرامية عالية متنامية تترجم الايقاع النفسي للشاعر، أكثر من اي مشهد آخر، فلاعب النرد (درويش) يعود الى رسم اللحظة بحذافيرها، لحظة الخوف ولحظة الاضطراب والتشطي الذي حصل له، وتحيط به هالة الحزن على تلك اللحظة المفاجئة تلك اللحظة الصدمة، تلك اللحظة التي جعلته شاعرا مستعبدا ويعاني برد المنافي، فكان مجرد طفل يحتفي بحياته وينعم بدفتها وفجأة وجد نفسه هاربا من عدو

1- محمود درويش، ديوان لا أريد لهذي القصيدة أن تنتهي، ص 22-23.

2- محمود درويش، ديوان لا أريد لهذي القصيدة أن تنتهي، ص 23.

3- محمود درويش، ديوان لا أريد لهذي القصيدة أن تنتهي، ص 40-41.

لم يستأذنه ولم يمهّد في إيقاظه، فخاف على أبيه واخوته وخاف على قطته وارنبه وخاف على زمن من زجاج هو زمن طفولته، وخاف على وطنه الممثل في القدس المتوجّج بالمدنّنة العالية، وخاف على عنب الدالية (أرضه وخيراتّه) ومشى خائفا لا يعرف أين يتجه وقد دفن ذكرياته الصغيرة وتصوره للغد، ودخل في موجة الذعر والتشريد، وفي فراره عاش لأول مرة مشاعر مختلطة اثناء الركض وقد تلون وجهه بكل ألوان الخوف والتعب (الأحمر، الأصفر الأخضر، الأزرق)، وكل احوال الفرار والخوف من سقوط ونهوض وهلث وبكاء وصرخ وانين... وغيرها، وفصل هذه المشاعر تفصيلا لان المشهد مازال قائما في نفسه كما عاشه المرة الأولى، وكانت نفسيته صفحة بيضاء شوّهتها يد العدو بهذه المشاعر، ويقول انه كاد يموت ونجا صدفة لأنه كان صغيرا فلم يكن هدفا للعدو، أو لأنه لم تعترضه الذئاب التي فرت من الجيش.

يقول (درويش) في استرجاع الحادثة: "كنت في السادسة من عمري عندما رحلت نحو ما لم أكن أعرف. في ذلك اليوم، انتصر جيش عصري على طفولة لم تكن تعرف من الغرب بعد إلا عطر البحر المالح وذهب الغروب فوق حقول القمح. دافعنا وقتها عن العلاقة الهادئة السرمدية التي تربط الفلاحين الطيبين بالأرض الوحيدة التي عرفوها، الأرض التي ولدوا عليها في هذا اليوم، اقتلعت شعب من حاضره الحميم، وفصل بينه وبين خبزه الطازج كي يتردّي في ماضٍ آت. هناك، في جنوب لبنان، نُصبت لنا خيم هشة وتغيرت أسماؤنا. ختمونا بنفس الختم فأضعنا تمايزنا وأصبحنا كلنا (لاجئين)"<sup>1</sup>.

فهي أهم حادثة قلبت موازين حياة الشاعر وحياة كل فلسطيني، لهذا فاستعادتها تجعله يواجه الاذى الذي سببته له ويتمائل الى الشفاء منها بالشعر.

ويقول في قصيدة (لا أريد لهذي القصيدة ان تنتهي):/34- لا أتذكر... لا أتذكر أي فرحت /35- بغير النجاة من الموت/36- من قال : حيث تكون الطفولة /37- تغتسل الأبدية في النهر... زرقاء/38- فلتأخذيني الى النهر<sup>2</sup>. تطفح هذه الصورة بالحزن وذلك ان الشاعر يعترف انه لا يتذكر انه فرح يوما، الا بالنجاة من الموت الذي كان يتهدده مرارا، ثم يتساءل بحزن: من قال انه حيث تكون الطفولة تغتسل الأبدية في النهر زرقاء..؟ وفي هذا اجابة مضمرة: انه لم يحضر لطفولته و ان اغتسلت عليها الأبدية، فطفولته لم تغتسل بعد من حزنها، لهذا يطالبها ان تأخذه الى النهر لتغتسل طفولته وتغسل الأبدية، ففي هذه الصورة يبدو الشاعر انه لم يتخلص بعد من الم الطفولة، ولم يغتسل من جروحها بعد، فالشعور بالصدمة النفسية بعد تدمير الفضاء المكاني والحياتي الذي فرضته آلة الدمار الاسرائيلية، مازال قائما كما هو في لحظته الأولى في عالمه النفسي يبكي طفولته ويحزن على أنقاضها.

ويقول في قصيدة (من كان يحلم): /1- من كان يحلم مثلي في طفولته/2- هو المسافر من أمسي الى غده<sup>3</sup>.

1- مقال كتبه الشاعر الفلسطيني "محمود درويش" مجلة GEO الفرنسية، سابق.

2- محمود درويش، ديوان لا أريد لهذي القصيدة أن تنتهي، ص 67.

3- محمود درويش، ديوان لا أريد لهذي القصيدة أن تنتهي، ص 92.

ويقول: /15-مازلت أحلم حلمي ذاته وأرى/16-حلمي يسيرني والدرب في يده/17-مضى القرين الى مجهوله وأنا/18-هو المسافر من أمسي الى غده<sup>1</sup>.

اذ كثيرا ما يسافر (درويش) سفرا روحيا من أمسه الى غده متجاوزا حاضره، وذلك لأنه من طفولته يريد غدا افضل يعيد له أمسه كما كان. ولا يخفى ملمح الحزن هنا لان الشاعر يحاول الفرار من حاضره المرير الحزين ويعيش في حلمه التذكري (منذ الطفولة) ويغير في حاضره ما يشاء ليعده الى غده، وتصبح لعبة الحلم في اللغة خير لعبة تلتطف حزن الشاعر.

ويؤكد على ذلك ويفسره أكثر في قصيدة (لا اريد لهذي القصيدة ان تنتهي):ماذا/115- أريد من الأمس؟ ماذا أريد من/116- الغد؟ ما دام لي حاضرٌ يافعٌ أستطيع /117- زيارة نفسي، ذهاباً إياباً، كأني/118- كأني. و ما دام لي حاضرٌ أستطيع /119- صناعة أمسي كما أشتهي، لا كما /120- كان. إني كأني. و ما دام لي /121- حاضرٌ أستطيع اشتقاق غدي من/122- سماءٍ تحنُّ إلى الأرض ما بين/123- حربٍ و حرب، و إني لأني /124- تقول: كأنك تكتبُ شعراً/125- يقول: أتابع إيقاعَ دوري/126- الدمويّة في لغة الشعراء. أنا،<sup>2</sup>.

1 -محمود درويش، ديوان لا أريد لهذي القصيدة أن تنتهي، ص 93.

2- محمود درويش، ديوان لا أريد لهذي القصيدة أن تنتهي، ص 72.

فهو يؤكد انه لا يريد من (الأمس الماضي) شيئا مادام يستطيع ان يجد نفسه في حاضره، ومادام يستطيع صناعة أمسه كما يشاء، ويؤكد انه لا يريد شيئا من (الغد المستقبلي)، ما دام يستطيع اشتقاق غده من حاضره فهو يسعى جاهدا للتفاؤل بحاضره لأنه يجمع فيه الماضي ويستشرف المستقبل، في لحظات الحنين الى الأرض ومادامت اللغة الشعرية تعينه على ذلك .

فالشاعر وفي لعبته الشعرية قادر على تلطيف حاضره وصناعة عالم جميل في أمسه وفي غده، ورغم ذلك فإحساس الحنين والحزن بارز، لان الشاعر يجمل ما استطاع واقعه ولا ييأس في مراوغة ذاكرته، و في اخفاء المه بمحاولة صنع غد (في الشعر وفي ذاكرته) افضل وأكثر اشراقا، ويزيد احساس الحزن ظهورا في السطر الأخير عندما سئل: كأنك تكتب شعرا؟ قال: انه يتبع ايقاع احساسه وشعوره في لغة الشعر. وبهذا يبدو الشاعر معترفا بانه عالم شعري لا غير وان عالمه الحقيقي فعلا حزين، وبهذا يتضح ان طاقة الشعر تنفس الكثير عن الشاعر. فهو باستعادة مكان بيته ووصفه ووصف العائلة والأرض يحاول صنع لعب الطفولة من جديد، و"اللعب في نظر (فرويد) ليس ضدا للجد، انما هو ضد للواقع، فالواقع المناهض للربغبات يتحول في لعب الطفل الى واقع سائح لإشباعها، وما اشبه الشاعر بالطفل الذي يلعب عندما يصنع عالما من خيال يصلح فيه من شان الواقع ويعتاض به عنه فينظر اليه بعين الجدد، والإبداع شبيه بالتخيل لان التخيل عند المراهق يعوض اللعب عند الطفل... ثم ان الإبداع شبيه بالحلم من حيث انه انفلات مراقب من الرقابة، ومن حيث ان الصور فيه صور رمزية لها ظاهر ولها باطن"<sup>1</sup>.

فالعامل الأدبي بركان لا شعوري يفيض على حياة الاديب الشعورية، ويكون هذا الفيضان اثر ازدهار ميولاته ورغباته العميقة التي لم تتحقق في أرض الواقع، والتي انفلتت من سلطة الرقيب (الأنا الاعلى) ولم ينجح في كبتها، وبهذا تكون الاعمال الادبية عبارة عن الرغبات الحقيقية للأديب<sup>2</sup>.

أما في قصيدة (قمر قديم) يقول: /6- (لا تقل شيئا يذكركي بما يأتي به/7-الغد . كم اريدك) (لا تقولي/8-أي شيء يوقظ الأمس المجاور ... كم / 9-أريدك) يجلسان على بساط العشب/10- يرتديان عري الليل. يقتسمان ملحهما وصمتهما.<sup>3</sup>/11- فلا هي قالت: امتلأت بي الذكرى، /12- فأرجعني الى نفسي. ولا هو قال: /13-عبد من ملك يداي فلا تعود بي/14- إلى نفسي. ولا القمر المبلبل بالندى/15-أفضى بسرهما القديم الى احد...<sup>4</sup>

فيغير النبرة السابقة الى نبرة أكثر تصريحاً، بانه غير قادر على انتظار الغد ولا بقادر على ايقاظ الأمس في مشاعره فمن خلال حوار ربطه الشاعر بينه وبين (أنثى)، يطلب منها ان لا تذكره بما يأتي به الغد وان تترك الأمس المجاور نائما ولا توقظه لما يترك في نفسه من ألم التذكر والحيرة، وهما احساسان متلازمان، يصنعهما ايقاظ

1-حسين الواد، في مناهج الدراسات الأدبية، منشورات الجامعة، الدار البيضاء، ط2، 1985، ص 8-9.

2- حميد حأماموشي، التحليل النفسي والأدب، موقع الاساتذة المبرزين والباحثين في اللغة العربية، 2009.

<http://arabeaqqeq.on.ma> .

3 -محمود درويش، ديوان لا أريد لهذي القصيدة أن تنتهي، ص 103.

4 -محمود درويش، ديوان لا أريد لهذي القصيدة أن تنتهي، ص 104.

الماضي ثم التساؤل عن كيف يكون الغد؟، ولم يستطع كلا الطرفين المطالبة بإيقاف التذكر او التحيير معا، فكلاهما يريد الآخر كما هو . فمن الصعب التخلص من الذكريات وهي موشومة في ذاته والتكيف ملاذه والشعر مهربه . فيظهر في هذه الصورة الحوارية مدى تأثير الذكرى (الماضي) على الشاعر، ومدى تأثير التذكر (الغد) فكلاهما يؤرق الشاعر ويجعله حزينا على حاضر مؤسف.

وفي قصيدة (موعد مع إميل حبيبي) يقول: 15- /لا لأرثيه جئت، بل لزيارة نفسي. /16- ولدنا معا وكبرنا معا. اما زلت /17- يا نفس امارة بالتباريح ؟ ..... /24- لا لأرثيه شيئا أتيت، ولكن /25- لأمشي على الطرقات القديمة مع صاحبي، /26- واقول له: لن نغير شيئا من الأمس /27- لكننا نتمنى غدا صالحا للإقامة. لن /28- يندم الحالمون و يعتذرون للروائي او للمؤرخ /29- عما يرون، وعما يريدون أن /يروا في /30- المنامات، فالحلم أصدق من واقع، /31- قد يغير شكل البنائيات لكنه لا يغير /32- أحلامنا /33- أتيت، ولكنني لم أصل. وصلت /34- ولكنني لم أعد. لم أجد صاحبي في /35- انتظاري، ولم أجد المقعدين المعدين...<sup>1</sup>.

وهي من أكثر القصائد تعبيرا على حزن الشاعر، لأنه مشهد لعودة الشاعر الى فلسطين من اجل لقاء مع الكاتب (إميل حبيبي) يقول (محمود درويش): " قبل أربع سنوات كان لي موعد مع الكاتب (إميل حبيبي) لكي نجري حوارا خلافيا لشريط سينمائي كان يعد عنه.. قبل وصولي بساعات كان (إميل حبيبي) قد فارق الحياة"<sup>2</sup>

فقد أتى ولم يجد صاحبه في انتظاره ولا المقعدين المعدين للقاء التلفزيوني، فكانت هذه الواقعة سببا للتذكر فقد تذكر نفسه من خلال (إميل حبيبي)، تذكر الطفولة وهما يكبران معا، وتذكر الشوارع والطرقات، والبحر وروائح الحقول (المندرينة والبرتقال)...، فلم يملك الشاعر أمام فيح الذكرى الا ان يعترف بانه لن يغير مع صاحبه شيئا من الأمس، لكنه يتمنى غدا صالحا للإقامة، فمهما كان مازال للحلم حق على الواقع ان يغيره كما يشاء فكانت هذه الأسطر ملامى بالحزن رغم التصبر بالحلم بالغد الافضل.

وقد قال لمحاورة الذي سأله: " - يشترط الإسرائيليون عليك لزيارة الجليل شروطاً أخجل من أن أذكرها لك".

- هذا ما قاله لي صديقي الكاتب ( إميل حبيبي ) الذي لم يكن يعلم بأنه سوف يقضي بعد سنتين، وبأن دفنه سوف يعطيني فرصة حزينة لفرحة قصيرة في ربوع فلسطين. يومها أعطوني تصريحاً بالإقامة ثلاثة أيام كي أؤبن صديقي الراحل وألاقي بيت أمني. يومها أكلتني نار العودة وقلت: من هنا خرجت وإلى هنا أعود. ثم رأيت كيف يستطيع الإنسان أن يولد مرة ثانية، وكان المكان قصيدي<sup>3</sup>.

1 -محمود درويش، ديوان لا أريد لهذا القصيدة أن تنتهي، ص 113.

2- ذكر محمود درويش ذلك على موقع الموسوعة العالمية للشعر العربي، فيديو مصور، www.adab.com، نشر مارس 2009.

3- مقال كتبه الشاعر الفلسطيني "محمود درويش" مجلة GEO الفرنسية. سابق.

فامتزج حزن الفقد لصديقه مع حزن مشاهدته لأمه ودياره وذكرياته، وهو المحروم منها والمشروط لزيارتها ليشكل صورة تتألم حزنا .

وفي قصيدة (في رام الله): /1- لا أمس لي فيها سواك، /2- وما خرجت وما دخلت وانما /3- تتشابه الاوصاف كالصفصاف /4- ما عزمها سطور قصيدة رعوية /5- ومحطة الارسال ترسل صورة صوتية /6- لمدينة، تبنى على عجل، /7- ويصفقها السحاب /8- ها نحن عدنا اثنين من سفر /9- أنا وحكايتي الأولى، /10- يقول رفيق ذاكري /11- الى سفر مجازي ، اقول /12- واول الأرض اغتراب /13- حدق الى مرآة نرجس الوسيم . /14- يقول : ولنفرح بحصتنا من الماضي. /1. فهي رسالة الى (سليمان التجاب)\* جعلها الشاعر وقفة تذكيرية من خلال اشراك صديقه فيها لانه يمثلها وتذكر المدينة (رام الله)، واعترافه بان لا أمس له فيها سوى سليمان التجاب لأنه لم يعيش بها، فهي مدينة تغيرت ملامحها وأصبحت مبنية على عجل، ومع هذا عاد اليها من سفر ولكنه عاد مع حكايته الأولى (فيها) وفي ذاكرته رفيقه، لكنه يتصبر بالماضي وان كانت حصته قليلة منه (في رام الله)، كما تصبر نرجس الوسيم بمرآته طيلة سنين ودائما لا تخلو هذه الوقفة التذكيرية من مشاعر الحزن.

ويقول: /19- الآن ، في الماضي نحملق في غد /20- مترددا خلف الروابي الزرق. /21- عالمنا يضيق بنا ككافية

تحدد /22- وجهة المعنى -أقول لصاحبي المشغول...<sup>2</sup>.

فهو يحملق مع صاحبه في غد بدايته من الأمس (الماضي)، لهذا فهو متردد في الافق خلف الروابي الزرق لا يتجلى بوضوح، والحملقة تعني الأمل بغد أفضل لا يفصله عن الأمس فاصل، مخلوط بشيء من الحزن والأمل. ويقول: /46- لا أمس لي فيها سواك -أقول /47- علمني سلام النفس. يضحك صاحبي /48- ويقول: فلنفرح بحصتنا من الغد. /49- هاهنا غدنا.<sup>3</sup>

رغم انه لا أمس للشاعر (ذكريات) في (رام الله) سوى صديقه لأنه لم يقيم برام الله، يطلب منه ان يعلمه سلام النفس، فيؤنسه صاحبه المناضل بأن في الغد حصة ههنا تستحق الفرح بها. وبهذا يرفع عنه بعض الحزن ويدخل اليه السلام والسكينة فهو بحاجة كبيرة الى الامن النفسي والسلام الداخلي.

ثم يعود الشاعر ليقول : /53- لي أمس فيها ، في مدينته الصغيرة ، /54- لي عصا الراعي وعرف الديك لي فيها /55- وباقية نرجس في المزهرية /56- لي تحيته التي تمتد في قاع الفراغ /57- الى أعالي السرو /58- لي ذكرى غد فيها ولي فيها اكتاب /59- ونافذة على الوادي وباب /60- لي أمس فيها /61- لي غياب.<sup>4</sup> إذ يستدرك الشاعر على ما قاله في الصور الأولى، فيصبح للشاعر أمس في مدينة صديقه الصغيرة، فله عصا الراعي وعرف الديك وباقية نرجس وهي نباتات تنبت هناك رامزا الى الحياة الفلسطينية هناك، وله فيها تفكر

1- محمود درويش، ديوان لا أريد لهذي القصيدة أن تنتهي، ص 118-119.

\*- قائد مناضل بمنظمة التحرير الفلسطينية.

2- محمود درويش، ديوان لا أريد لهذي القصيدة أن تنتهي، ص 119.

3- محمود درويش، ديوان لا أريد لهذي القصيدة أن تنتهي، ص 121.

4- محمود درويش، ديوان لا أريد لهذي القصيدة أن تنتهي، ص 121-122.

في الغد وكان له فيها يوماً اكتئاب على قلة الايام التي قضاها هناك، فبات له فيها أمس وله منها غياب احسه فهي واحدة من فلسطين، وتشكلت له في فضائها علاقة انتماء.

ويقول في قصيدة (واقعيون) : /1-واقعيون ودودون مع الواقع. لا تأتي/2-ولا نذهب. ننسى أمس عن قصد لكي/3-نفتح بابا للغد الواقف كالوعد الالهي،/4-على مرأى من الكهان. ننسى أن للتاريخ /5-أسبادا وفرساناً وحمقى. وله جند/6-وفنانون. ننسى سيرة النهر، لكي نختصر /7-الدرب الى البحر. (هل الماضي ضروري)/8-يقول الواقعيون الودودون مع الحاضر... /9-والمستقبلون يقولون : هو الماضي نشيد/10-العاطفين المساكين النهائي.(هل المعنى /11-ضروري؟)<sup>1</sup>.

فدائماً في دوامة التناسي التي يدخل فيها الشاعر لتخفيف وطأة التذكر يقول في هذه الصورة انه والفلسطينيين واقعيون وودودون مع الواقع (اي يعرفون حق المعرفة ما يحصل في حاضرهم، وكيف حصل ما حصل)، وهم ينسون الأمس عن قصد، لأنهم يفتحون بابا للغد الواقف كالوعد الالهي، فهم متيقنون من أحقية الأرض للفلسطينيين ومؤمنون بنهاية اسرائيل، وينسون ما جاء في التاريخ (المشوه) الذي حرفه الإسرائيليون وكتبه (أسبادا وفرسان وحمقى وجند وفنانون)لأخذ الأرض وتزييف الحقائق، فأصبح الماضي ذاك نشيد العاطفين المساكين (الذين ذهبوا مع مقولات الإسرائيليين) ووقعوا في خيالهم، اما الواقعيون فأنهم يرون انه ليس بضروري مع ما ينتظرهم في الغد وهو عودة فلسطين لهذا فهم هادئون ودودون مع الحاضر (الواقع).

ويقول في قصيدة (لا اريد لهذي القصيدة ان تنتهي)؟/79- ليس المكان هو الفخ /80- في وسعنا أن نقول: /81- لنا شارع هُنا/82- و بريد/83- و بائع خبز /84- و مغسلة للثياب/85- و حانوت تبغ و خمر/86- و ركنٌ صغير /87- و رائحةٌ تتذكر /88- ها نحن نشرب قهوتنا بجدوء أميرين/89- لا يملك الطواويس ، أنتِ أميرةٌ نفسك/90- سلطنة البر والبحر ، من أخمص القدمين /91- إلى حيرة الريح في خصلة الشعر./92- في ضوء يأسك من عودة الأمس/93- تستنطقين حياةً بديهيةً. و بلا حرس/94- تحرسين ممالك سرية<sup>2</sup>.

ويواصل :/101- أو تركتني على ضفة النهر إحدى صفاتك! /102- ضيفاً على لحظة عابرة /103- أتشبثُ بالصحو ،/104- لا أمس حولي و حولك /105- لا ذاكرة ،-/106- فلتنك مَعنوياتنا عالية<sup>3</sup>.

يدخل (درويش) أحيانا في حالة من التعالي على اللحظة اليائسة، فيقول ان المكان ليس هو الفخ، اي ان القضية ليست في المكان، فنستطيع ان نقول (في الخيال والحلم) ان لنا مكانا، ولنا شارعاً ههنا، ولنا بائع خبز ومغسلة ثياب ،وبائع تبغ وخمر، وركنا صغيراً ورائحة تتذكر، ويستطيع أن يتخيل أنهما يشربان القهوة كأمرين... ثم يعلن ان (فلسطين) اميرة في نفسها دون فرز الأمس وحفره، هي اميره البر والبحر، ورغم يأسها من عودة الأمس تعيش حياة بديهية مؤمنة بأنها اميرة بلا حرس، وهي تحرس ممالك سرية، أي لها من التاريخ والهوية ما هو محروس دون ان يحتاج لحراسته.

1- محمود درويش، ديوان لا أريد لهذي القصيدة أن تنتهي، ص 130 -131.

2- محمود درويش، ديوان لا أريد لهذي القصيدة أن تنتهي، ص 70.

3- محمود درويش، ديوان لا أريد لهذي القصيدة أن تنتهي، ص 71.

ويجد الشاعر نفسه متروكا على ضفة النهر، فيتشبث الشاعر بلحظة الصحو حتى لا تغيب عنه الحقيقة ويخطئ الهدف، وهو يعلم انه لا أمس حولها وحولها ولا ذاكرة، ويتمسك بالمعنويات العالية، وفي هذا حزن وبكاء ونوع من التشظي الذي يعالجه الشاعر بالتفاؤل ورفع المعنويات .

ويمكننا القول مع تيسير عبود انه في خضم هذا الفصام التراجيدي الذي يشي به نص (درويش) بين حالة المنفي في وطنه فكريا وأيديولوجيا، وبين حالة القابض على جمرة الذاكرة باختزالها الجمعي للون والطعم والرائحة من سؤال الجذور، والمسجد، والكنيسة، وملاعب الطفولة تتلاشى جغرافية المكان لتصبح محض حالة ذهنية تدوخ صاحبها في رحلة بحث صوفية لا نهاية لها. وفي عبث الرؤية تصبح الهوية كمفهوم (درويشي) شبقا فاستيا لتحطيم حدود المعرفة بكل سياقاتها الكونية، وهنا تقتضي الضرورة التراجيدية أن تصبح اللغة وطنا بديلا للهوية وعاصمتها الإبداع بكل ألوانه الغرائبية. ! ونص (درويش) نابض بالنصوص الكونية التي تروي حكاية طروادة وخطيئة التاريخ فصارت الحكاية على لسان راويها الزمن: ذات جرح، سقط التاريخ عن صهوة الحقيقة، وصرنا مخصبين بدم المنفي. نتسول أمل الانتظار من بريق أولئك الذين بمضغون حلوى الحزن المعتق. ستون عاما وجودو لم يأت والحنين صار كهلا يتكى على عكاز الغد الذي خدعنا كشخوص الكاتب الأرجنتيني (بورخيس) قبل دخول درب المتاهة: ماضٍ مفقود، وحاضر مسخ، ومستقبل متورط في خطيئة الخواء<sup>1</sup> . وهكذا كانت ثيمة التذكر محاطة دائمة بثيمة الحزن وثيمة التناسي، اذ ينازع الشاعر لحظات التذكر الصعبة على نفسه، ويغلبها بالتناسي واليقين بالغد المضيء مهما كان الواقع مظلما، ويسخر من حاضر زائل ولو بعد حين.

#### 4- ثيمة الحلم :

تفعيل منطق الحلم من ملامح الحداثة ومكون سحري للصورة الشعرية، والحلم يكسر التتابع المتسلسل للأحداث، ويسهم في خلط الأوراق؛ فيخلط الزمان بالزمان، والمكان بالمكان، إذ يجمع بين الامكنة والازمنة التي لا تجتمع في الواقع الخارجي. فالحلم هو تجاوز للواقع، يميز للشاعر أن يخلق واقعا آخر غريبا، كما ذاك الذي يخلقه الطفل .

فيجد (فرويد) أن "الإبداع شبيه بالحلم من حيث انه انفلات مراقب من الرقابة ومن حيث ان الصور فيه صور رمزية لها ظاهر ولها باطن"<sup>2</sup>.

1- تيسير أبو عودة، الشاعر الكوني، مقال على الانترنت، 13 أغسطس 2008. - See more at:

<http://elaph.com/Web/Culture/2008/8/356341.htm#sthash.wXmmUBtk.dpuf>

2 - حسين الواد، في مناهج الدراسات الأدبية، سابق، ص 8-9.

فجاء اخراج الرغبات المكظومة المقيدة عن طريق بناء وشكل ونظام خاص هو الادب وخاصة الشعر مما يجعل الادب شبيها بالحلم "لأن هناك تشابها بين رموز صاحب الحلم وخيال الكاتب، وبين تداعي صاحب الحلم وتفصيل الكاتب لشعره أو لأبداعه الفني، فان التداعي في العمل الادبي ليس حرا طليقا، لأن الكاتب يريد ان تصل مادته الى جمهوره"<sup>1</sup>.

وهذا هو الفيصل بين الحلم والإبداع فبالرغم من التقائهما في كونهما معا يحققان متعة وسعادة لصاحبيهما وكونهما كذلك متنفسا لرغبات مكبوتة، فهما يفترقان في ان العمل الادبي حلم مقيد بقانون خاص، بينما الحلم العادي، فهو يسبح في سماء الحرية المطلقة ولكن بالرغم من ذلك يكون العمل الادبي أكثر تعبيرا من الحلم لان متعة صاحبه لا تقف عند رسم الصور والرموز والتعبير بها عن مواقفه.

وهناك من الدارسين من يذهب أكثر من هذه المقارنة بين الفن والحلم فيجعل "الفن كالجنون من حيث انه تحرر من العقد الغامضة وهو انطلاق وتحرير للطاقة، وهو تطهير واخراج...والخلق الفني في جميع مظاهره ليس الا ظاهرة بيولوجية نفسية، ليس الا تعويضا إعلائيا عن الرغبات الغريزية الأساسية التي ظلت بلا ارتواء بسبب عقبات العالم الخارجي او في العالم الداخلي"<sup>2</sup>.

اذن تستطيع ان تقول بان الصورة الشعرية في الشعر الحديث هي وحدة أساسية في القصيدة، كما هو الرمز وحدة أساسية في الحلم، لقد كاد الشعر الحديث ان يتوحد بالحلم، فلا أحلام بلا رموز، ولا قصائد بلا صور شعرية، كما ان الحلم مجموعة من الصور والتداعيات، فان القصيدة الحديثة ايضا مجموعة من الصور والتداعيات ايضا.<sup>3</sup> وكما ان الشعر هو اللغة... فان الصورة هي الشعر، فالصورة هي المغامرة، هي اللعب الشعري.. وهي الحلم لأنها لا تطابق الواقع ربما تتصل به من بعيد ولكنها لا تنسخه ولا تنقله كما هو لكنها كفيلة برفع أحلام الشاعر. فكما ان للكلمات الشعرية عددا كبيرا من المغازي العاطفية المختلفة، فان لكل رمز من رموز الحلم مثل هذا العدد كما يقول (كودويل) .

وشعر (درويش) يطمح بالفعل الى تأسيس الكينونة بمنطق ايقاظ الحلم وتشعير الموقف الثوري وتسمية الاشياء بالكلمات العارية البسيطة، وما يحققه حينئذ لا يتمثل في مجرد التعبير عن القضية القومية، وانما في خلق معادها الشعري<sup>4</sup>.

والحلم فيه السحر، وفيه غير المؤلف، وفيه الاسر، ومن هنا كانت علاقة وثيقة بين الشعر والية الحلم فتصبح الصورة الشعرية عالما قائما في الحلم ويصبح الحلم عالما قائما بها، لهذا كان للحلم انتشار واسع في الديوان

1- عز الدين اسماعيل، التفسير النفسي للأدب، سابق، ص 13.

2- مكرم شاعر اسكندر، أدباء منتحرون، سابق، ص 24.

3- شاعر النابلسي، مجنون التراب، سابق، ص 626.

4- بهاء جاهين، الشعر حين يقاوم، انترنت.

اذ لم يترك الشاعر مساحة فيه الا و اشار الى أحلامه في صوره الشعرية، سواء موقنا بها و متمسكا بها، او متذكرا و آسفا عليها، او ساخرا منها كما سخر من الحب والموت من قبل :

يقول في قصيدة (عينان) :/13-وتصفران على سرير الحب تفتحان كي تستقبلا /14- حلما تترقق في جفون الليل تنغلقتان كي /15-تستقبلا عسلا تدفق من قفير النحل..<sup>1</sup>

فعينا الشاعر أمام الحب تفتحان كي تستقبلا حلما تترقق في جفون الليل، يصوّر الشاعر ببنية عالية ان عيناه لا تتوقفان عن رؤية الحلم، في عالم الحب الذي تصنعانه تحلمان بالحلم الجميل مهما كان الليل مغمضا وهو بهذا يجمع بين الحب والحلم، فلا تفتح عيننا الشاعر بالحلم الا وهو محب للحياة ومحب لما سيأتي ويؤمن به ويتفاءل، فالحلم نوع من التفاؤل الذي يلجأ الشاعر اليه لتجاوز (الليل مغمض الجفون) واقعه الأسود.

ويقول في قصيدة (الان) :/34-نحن مازلنا هنا/35-ولنا أحلامنا الكبرى ، كأن/36-نستدرج الذئب الى

العزف/37-على الجيتار في حفلة رقص سنوية/38-ولنا أحلامنا الصغرى، كأن/39-نصحو من النوم معافين من الخيبة/40-لم نحلم بأشياء عصية/41-نحن احياء وباقون... وللحلم بقية./42- ههنا ، فيما تبقى من كلام الله/43-فوق الصخر /44-نتلو كلمات الشكر في الليل وفي الفجر/45-فقد يسمعنا الغيب ، ويوحى/46-لفتى منا بسطر من نشيد الأبدية.<sup>2</sup>

يؤكد الشاعر أن الفلسطينيين (بضمير نحن) مازالوا هنا في أرض فلسطين، وما زالت أحلامهم الكبرى موجودة بجعل الذئب (في فلسطين) يعزف على الجيتار في حفلة رقص سنوية، أي يسعد يوما هنا (في الأرض) لعودة الحياة كما كانت، وما زالت أحلامهم الصغرى قائمة كأن ينهضون من النوم معافين من الخيبة، أي يسمعون بالنصر بدل الاحباط الذي تأتي به الاخبار يوميا أمام جيروت الصهاينة، ثم يصرح (درويش) بأن الفلسطينيين لا يلحون بأشياء عصية صعبة وعصية، فهم يلحون بعودة الحياة الطبيعية الهانئة البسيطة في أرضهم، ويصرّ (درويش) دائما بصيغة الجمع على أنهم باقون وأن للحلم بقية، فهم باقون وحلمهم باق رغم ما يصنع بهم، فلا يتوقف (درويش) عن الحلم مع الفلسطينيين بأن الغد افضل وأن فلسطين (الوطن) ستعود، وبهذا فالحلم عند (درويش) ليس تمّ بقدر ما هو يقين. اذ يؤمن بالأبدية هنا (في فلسطين)، كما يؤمن انها أرض الانبياء التي تلقى فيها موسى كلام الله، وعودتها شيء من كلام الله أمام يقين الفلسطينيين والحاحهم ليلا وفجرا على تحقق هذا الحلم (اليقين).

وكما أن الحلم هو سؤال الوجود الدائم، هو أيضا سؤال اللغة والقصيدة على حد سواء. ولا فواصل بينه وبين الذاكرة، كالأهملما يشكل الآخر، ويفيض عنه، في لحظات إنسانية فارقة يتقاطع في ظلها الزمن بأقانيمه الثلاثة، وينفتح الشعر على وعي الشاعر بذاته، وحقيقة وجوده وواقعه الإنساني، وقبل كل شيء على طفولته وعلى المكان، كفضاء حي يللمم شتات الروح والجسد ويوحد ما بين تعارضاتهما في لغة حميمة وأليفة تصنعها

1- محمود درويش، ديوان لا أريد لهذا القصيدة أن تنتهي، ص 21.

2- محمود درويش، ديوان لا أريد لهذا القصيدة أن تنتهي، ص 16.

القصيدة.. فالحلم هو الوطن، هو الجرح والصرخة، هو الأمل والبسمة، هو الطلقة والبنديقية، وهو أصدق واقعية من الواقع نفسه على حد تعبير (درويش).<sup>1</sup>

فهو بهذه الصورة يرسم من اللغة أحلامه وأحلام الفلسطينيين، ويتحدى كل مشكك في تحققها، مستعينا بذاكرة فلسطين (تكليم موسى وتلقي عيسى الوحي فيها) مستلهما وحي صدق النبوءة الموجودة في حلمه الازلي (الأبدية هنا في فلسطين).

ويقول في قصيدة (لاعب النرد): 320- / كان يمكن ، لو كنت اسرف في الحلم / 321- أن افقد الذاكرة / 322- ومن حسن حظي أي أنام وحيدا / 323- فأصغي الى جسدي.<sup>2</sup>

في شيء من السخرية في جو المصادفة يتحدث (درويش) عن انه لم يكن مسرفا في الحلم فحلمه بسيط وهو عودته الى الوطن وخروج الاعداء مما هو ليس لهم، وإلا لكان فقد الذاكرة فلو لم يكن ذاك حلمه لنسي ماضيه وفقد ذاكرته به، ثم يسخر انه من حسن حظه انه ينام وحيدا ويصغي الى جسده (المه ومرضه)، ورغم مجيء هذه الصورة سريعة إلا أن إشارة الحلم هنا ليست عابرة، إنها مستقرة في نفسيته حتى وهو ينازع سؤال الموت في لحظة الألم .فإدراجه للحلم هنا وتبسيطه ليس صدفة نفسية وان أراد الشاعر ان يوهم القارئ بمصادفتها إلا ان الأمسك بلحظة الحلم هنا دليل على أهميته وعظمته في ذات الشاعر واحساسه بالمرارة أمام انتظار تحققه. فقد كان الحلم خلاص محمود (درويش) الأخير، وتميمته الدائمة ضد الموت والزمن.

وبهذا فهي اعتراف بهروب الشاعر من حاضر مؤلم الى عالم الحلم البسيط الخالي من العقد لا اسراف فيه فذاكرته لا تحتل الاسراف فيه، لأنه من اقل ما يحلم به المرء وهو الاستقرار، فحلمه هنا مضمّن في سياقه فهو ينازع الموت ومازال يناجي الحياة والوطن في لحظة من الحلم.

ويقول /: 265- ولاثنين من أصدقائي أقول على مدخل الليل /: 266- إن كان لا بُدَّ من حُلْمٍ ، فليكنْ / 267- مثلنا ... وبسيطاً / 268- كأن : نَتَعَشَّى معاً بعد يَوْمَيْنِ / 269- نحن الثلاثة ، / 270- مُحْتَفِلين بصدق النبوءة في حُلْمنا / 271- وبأنَّ الثلاثة لم ينقصوا واحداً / 272- منذ يومين ، / 273- فلنحتفل بسوناتا القمرِ / 274 - وتسامحِ موتِ رأنا معاً سعداء / 275- فغصَّ النظرُ! / 276- لا أقول : الحياة بعيداً هناك حقيقيَّة / 277- وخيالِيَّةُ الأمكنة / 278- بل أقول : الحياة ، هنا ، ممكنة<sup>3</sup>.

فيدرج (درويش) الحلم في حوار اقامه مع اثنين من اصدقائه، وجعله هذه المرة أيضا بسيطا مثلهم، كأن يتعشوا محتفلين بتحقيق النبوءة في الحلم، وبأن لا ينقص من الثلاثة واحدا قبل الفوز بتحقيق هذا الحلم، ويدعوها للاحتفال بسوناتا القمر (فلسطين)، ويأمل ان يغصّ الموت النظر أمام هذه اللحظة السعيدة، وكل هذا الحوار كان على مدخل الليل اي في واقع مظلم ينبجس هذا الحلم البسيط، وهو عودة الحياة في فلسطين هائلة وسعيدة دون

1- جمال القصاص، مقال: تجليات الحلم في شعر محمود درويش، الشرق الاوسط، جريدة العرب الدولية،

<http://archive.aawsat.com>.

2- محمود درويش، ديوان لا أريد لهذي القصيدة أن تنتهي، ص 55.

3- محمود درويش، ديوان لا أريد لهذي القصيدة أن تنتهي، ص 51 - 52.

دم وقتل ممارستها الفلسطينيون دون عدو يترصّصهم، وبهذا يبدو الشاعر حالما بتحقق نبوءة العودة الى الوطن قبل ان يأتي الموت، ثم يقول انه لا يرى ذلك بعيد بل هو ممكن وقريب .

ففي هذه الصورة نوع من الخوف من عدم وصول لحظة بسيطة يتمناها الشاعر، اذ ان السخرية السائدة والتي تطوف فوق هذا الحلم تبرز خوفه من انها لن تتحقق، اضافة الى أن (درويش) لم يحتكر هذا الحلم لذاته ومن تجربته الذاتية، بل هو يعبر به عن كل إنسان يتوق الى تحقق لحظة من الصفاء قبل هجوم الموت، لهذا كان حلمه مشتركا مع اثنين من اصدقائه، وهنا يعود صدى الحلم الجماعي من جديد، فالصورة الشعرية الناجحة هي تلك التي تفرغ آلام وأحلام جماعته، وتداوي نفسياتهم بإعلانها لما تحتاجه وتحلم به .

ويقول في قصيدة (لا أريد لهذي القصيدة أن تنتهي):/51-ها نحن نروي ونروي بسرديّة/52-، لا غنائية سيرة الحالمين ونسخر مما/53-يحلّ بنا حين نقرأ أبراجنا/54-بينما يتطفل عابر درب ويسأل:/55-أين أنا؟ فطفل التأمّل في شجر الجوز/56-من حولنا، ونقول له:/57-ههنا. ههنا. ونعود الى فكرة الأبدية.<sup>1</sup>

إذ يعلن الشاعر انه يروي ويسرد سيرة الحالمين (الفلسطينيين)، ويسخر من التكهن غير المدروس ويسخر من الارتباك الذي يحصل أمام سؤال متطفل عابر اين أنا؟، فيطيلون التأمّل في الأرض وما تعنيه اشجار الجوز عليها من حولهم، ثم يجيبون: ههنا ههنا، ويتمسكون بفكرة الأبدية، يرسم (درويش) في هذه الصورة التقاء الحلم بالحقيقة في آن واحد، فأمام سؤال العابرين (الصهاينة) عن المكان تتوسع دائرة الحلم لتلتحم بفكرة الأبدية، وتجذب اجابة شافية للسؤال، فههنا تعيين للمكان الذي يحلم الفلسطينيون ان يكون ابديا لهم مثلما كان .

ومثلما جعله الحلم ينشغل بوعي الحكاية وشخصها (سيرته وسيرة الفلسطينيين)، وخفّف عن قصيدته وطأة حملتها السياسية وغنائيتها المباشرة، وجعلها أنشودة حية ممتدة في الزمان والمكان. ها هو يواصل حلمه من جديد في فضاء آخر، لا يستعصي فيه الحلم عن الولادة، ولا يكف الوطن عن دهشة المحبة والسؤال.

ويقول: /79-ليس المكان هو الفخ/80-في وسعنا أن نقول:/81-لنا شارع ههنا/82-وبريد/83-وبائع

خبز/84-ومغسلة للثياب/85-وحانوت تبغ وخمر/86-وركن صغير/87-ورائحة تتذكر.<sup>2</sup>

فهذا القول كله في الحلم حديث الذات وعالمها الداخلي المشيّد بإتقان، اذ يرى (درويش) انه في وسعنا أن نجزم بأنه والفلسطينيين يملكون وطنا، لهم فيها شارع، وبريد، وبائع خبز، ومغسلة ثياب، وحانوت تبغ وخمر، وركن صغير ولهم رائحة تتذكر... ما داموا يحلمون بغد مرتبط بالأمس متجاوزين حاضرا مرا أليما .

ففي هذه الصورة يمتزج إيقاع السيرة الذاتية الحميمة- بمفرداتها الشخصية البسيطة، وتشابكاتها الإنسانية

المعقدة- بشهوة البحث عن جسد للحلم، جسد للوطن وللروح، وفي الوقت نفسه تتخلص شعرية المكان من وهج النوستالجيا والاحتفاء العابر، لتتحول إلى مرثية كونية، مفتحة بحبوية على فضاء الوجود كله.. لهذا يقول (درويش) في يومياته النثرية:

1 محمود درويش، ديوان لا أريد لهذي القصيدة أن تنتهي، ص 68.

2- محمود درويش، ديوان لا أريد لهذي القصيدة أن تنتهي، ص 70.

"هل كان علينا أن نسقط من علِّقٍ شاهق، ونرى دمننا على أيدينا.. لندرك أننا لسنا ملائكة .. كما كنا نظن؟!".

... ..أيها الماضي .. لا تغيّرنا كلما ابتعدنا عنك، أيها المستقبل لا تسألنا: من أنتم؟، أيها الحاضر تحملنا قليلا.

فلسنا سوى عابري سبيل ثقلاء الظل!"

زيادة على كون المكان الاليف هو مكان المعيشة المقترن بالدفء والحنان، فإن ثمة حماية لهذا المكان من الخارج المعادي وتهديداته، و يمنح هذا المكان الحلم والتذكر والسعادة<sup>1</sup>.  
وبهذا فتلك الصورة الأولى لوطنه بصمت على حلمه وتذكره، فهو يستطيع ان يتوهم مكاناً فيه كل ملامح الوطن، فليس المكان هو الفخ فتلك الملامح موجودة في منافيه غير ان الوطن المستقر في ذاكرته وحلمه يبقى منتظرا ويتأكد من الحصول عليه .

ويضيف /: 135- ليس المكان هو الفخ/ 136- لم أنتظرک لتنتظري ، فمثلک من /137- يأمر الحلم بالانتظار الطويل على /138- ركبتيها . خذيني الى اللامكان المعدّ لأمثالنا<sup>2</sup>.

فلم يعد المكان هو الفخ، وفلسطين التي تأمر الحلم بالانتظار الطويل على ركبتيها، لكن الشاعر يطالبها ان تأخذه الى اللامكان المعد لأمثالهما، اي الى وطن في الحلم متحرر من فخ المكان المتنازع عليه، فهو يخلق في حلمه مكانا بعيدا من خيال فيه وطن هو فلسطين لكن سرعان ما يبرح (درويش) مشهدية التسجيل والتوثيق، ليكتسب الحلم فاعلية الأسطورة، فمنه تولد الحكاية، تولد القصيدة واللغة، يولد الوطن والجغرافيا والتاريخ. حيث ينفث الحلم على كل هذه الفضاءات بحبوية فائقة، وكأنها ثمرة من ثمرات طفولته، وشارة من شارات نزقه وتمرده. كما تبرز الدراما كطاقة متجددة، تخلص الأسطورة من خرافة التأويل، وتجعلها حقيقة حية ملموسة على أرض الواقع اليومي المعيش.

لازال (درويش) يصنع في أحلامه مكانه الاسطورة، ذاك المكان الذي وصفه باللامكان، هو مكان لا تضبطه تضييقات الحدود الجغرافية كانه فوق السحب، اذ يلتحم فيه بطريقة صوفية، وقد ارهقه الانتظار الطويل من اجل العودة اليها لهذا فر في الصورة الشعرية الى مكان في الحلم لن يكون فخا ولا قيادا، مكان متحرر يهنأ فيه معها.

ويقول:/: 232- سيرى ببطء على العشب ، سيرى ببطء/ 233- لكي يتنفس منك ويخضر/ 234-

والوقت/ 235- منشغل عنك ... سيرى ببطء لأمسك/ 236- حلمي بكلتا يدي . رايتك من قبل / 237- حنطبة كأغاني الحصاد وقد دلكتها السنابل.<sup>3</sup>

1- ينظر: جاستون باشلار، جماليات المكان، تر: غالب هلسا، المؤسسة الجامعية للطباعة والنشر، ط2، 1984، ص 45.

2- محمود درويش، ديوان لا أريد لهذي القصيدة أن تنتهي، ص73.

3- محمود درويش، ديوان لا أريد لهذي القصيدة أن تنتهي، ص 77.

فيحملك الشاعر في لحظة الحلم وكيف تتحقق ويمسكها بكلتا يديه لحظة تحقق الوطن كما كانت لحظة ارتفاع رايته الخنطية بلون الأرض والسنابل، فهو يطلب منها ان تسير ببطء على العشب فبسيورها تعود له الحياة ويتنفس ويخضر، وبمسيرها (أملها) يتحقق حلم الشاعر المرسوم كوشم في ذاكرته .

يقول (درويش) لحظة عودته من لبنان: لم أعد طفلاً منذ قليل. منذ أن استطعت تمييز الحقيقة من الحلم ومنذ أن قدرت على التفريق بين ما يحدث وبين ما حدث منذ سويغات. هل يتحطم الوقت مثل الزجاج ؟

لم أعد طفلاً منذ أن عرفت بأن مخيمات اللاجئين في لبنان هي الحقيقة وأن فلسطين، من الآن فصاعداً سوف تسكن الحلم.

فقد سكنت فلسطين حلمه منذ تلك الواقعة وسكنت شعره، ويريدها ان تقترب اليه شيئاً فشيئاً حتى يمسك حلمه بين يديه، فكانت هذه الصورة الشعرية من اجمل الصور الحاملة لحلم الشاعر والراسمة لمشاعره المتشوقة الى الأمسك بهذا الحلم.

ويقول: /255- هذا النهار. سنحيا ونحيا وفي الليل،/256- إن هبط الليل ، حين تنامين في/257- كروحي ، سأصحو بطينا على وقع/258- حلم قديم ، سأصحو وأكتب مرثي/259- هادنا هادنا .وأرى كيف عشت/260- طويلا على الجسر قرب القيامة ، وحدي/261- وحررا. فان أعجبتني مرثي دون/262- وزن وقافية نمت فيها ومث/263- والآن تقمصت شخصية العجري/264- المهاجر /265- جيتارتي فرسي/266- في الطريق الذي لا يؤدي/267- الى أي أندلس/268- سوف أرضى بحظ الطيور وحرية /269- الريح. قلبي الجريح هو الكون. /270- والكون قلبي الفسيح .تعالى معي /271- لنزور الحياة ، ونذهب حيث اقمنا/272- خياما من السرو والخيزران على/273- ساحل الأبدية. إن الحياة اسم.<sup>1</sup>

فيدسّ (درويش) فلسطين في ذاته وفي حلمه، فهو يحيا بها ليلا ونهارا وهي تنام فيه كروحه، وكل يوم يصحو بطينا على الحلم القديم (العودة الى فلسطين وتحررها)، وهو مع حلمه يتألم ويكتب مرثيته لذاته ولما فات وكيف عاش طويلا يهدده الموت، وتحمله حرية المسافر، حيث يموت موته المجازي، ولولا إيمانه بهذا الحلم لتقمص شخصية العجري (الذي لا يملك أرضا) وهو ينفي ان يكون غجريا بلا أرض تنتظره، ويهاجر ويجعل جيتارته (قصيدته) فرسا له، وطريقه طويل ولا يهتدي الى اي اندس (الأرض المفقودة)، ورضي بحظ الطيور مسافرا مثلها وحرية الريح التي لا تستقر، ثم يصرخ مبينا عمق جرحه (قلبي الجريح هو الكون، والكون قلبي الفسيح)، ويطالبها (فلسطين) بالحجىء اليه ليزورا الحياة ويذهبا حيث اقاما وطنا فيه الأبدية (الاستقرار)، وهكذا فقصة حلم الشاعر تكتمل في هذه الصورة بتصريح الشاعر بجرحه، فحلمه احتضان فلسطين والى الابد، وعودة أندلسه (فلسطين) التي يؤمن بعودتها، والا لاكتفى بحظه من المنفى والسفر كعجري أو كالطيور أو كالريح...

ويبدو (محمود درويش) في تصوير حلمه عن المكان، يشير الى الاندلس، فهو يرفض (الهزيمة) ولا يريد ان يكون غجريا ليس له هدف (المكان)، فقد هزم العرب في الاندلس وهزيمتهم الحالية المستمرة من قرون تؤلمه

1 - محمود درويش، ديوان لا أريد لهذا القصيدة أن تنتهي، ص 81-82.

ويرفض سقوط الاندلس وفقدانها، ويرفض الهزيمة في فلسطين ولا يرى حلم استعادتها الا حقيقة، يقول: " ان التاريخ المهزوم يخلق متشابهات غير واعية منها مثلا البطل المهزوم"<sup>1</sup>، فلا يريد ان يكون بطلا مهزوما يتخلى عن قضيته لهذا فحلمه كان دائما في الصحو(سأصحو بطيئا على وقع حلم قديم ، سأصحو وأكتب...) ، وليس حلما في النوم لا يعرف رموزه ولا يهتدي الى تفسيره، او يتهم بانه أضغاث أحلام، إذن فحلم الشاعر فكرة مدروسة ومحسوسة، وعالم حقيقي المعالم والملامح، وإيمانه عميق بلحظة عودة الوطن.

"لقد كان (درويش) يحلم دائما أن يكون شعره ملحمة الحياة العربية الحديثة لكن التجارب الاليمة التي عاشها شعبه أملت على قصائده ايقاعا مأساويا حزينا وموجعا، لم تفسح له الاحداث الفاجعة التي تعاقبت على أرضه وشعبه، مجالا لتدشين القول في البطولات التاريخية المنتصرة، لم يعد يملك أمام الخيبات العربية المتوالية سوى الغناء لانكسار الروح وتمجيد ملحمة الانكسار التي يصنعها الفلسطيني بدمه وعذاباته"<sup>2</sup>.

لقد كان طوال الوقت " يشعر بخداع الواقع من حوله وان عليه ان يتجاوز الواقع الى خلود الاغنية، ولذلك انهمرت اشعاره خاصة بهذه الكرنافالات الحاشدة بالبشر من التاريخ مرة، ومن الحقول مرة أخرى، وهو يبدو وكأنه في حاجة الى ان يخاطب نفسه أكثر مما يخاطب جماهيره"<sup>3</sup>.

ومخاطبته لنفسه يكون قد خاطب كل فلسطيني وكل إنسان عاش ويعيش ما يعيشه الفلسطيني فتندمج الأحلام ويحرك الخواطر ويقرب المراد وينوّله للمتلقي من خلال الصورة الشعرية، فألمه من الفقد يزيد حرضا على الحصول على المفقود، وإيمانا بالعودة اليه يوما مهما حلق في أجواء المنفى.

ويقول في قصيدة(يأتي ويذهب): /10- ما الشيء هذا الذي /11- يأتي ولا يصل /12- الا غيابا ، فأخشى ان اضيعه /13- لا شيء احلم أحيانا/14- وارتحل/15- حلما يعانق حلما كي يوسعه/16- فلا اكون سوى حلمي<sup>4</sup>.

في هذه الصورة يتضح مدى لجوء الشاعر الى الحلم فهو الشيء الوحيد الذي يأتي ولا يصل الا غيابا فيخشى أن يضيعه، فهو لا يحلم بشيء أحيانا، ويرتحل (ينشئ) حلما يعانق حلما كي يوسعه، فهو لا يكون سوى حلمه ولحظة الشعر المتملصة والتي تصبح كالحلم ولا يكون الحلم الا فيها، فحياة الشاعر لا تكون بغير أحلام متعانقة يوما بعد يوم فيتوسع حلمه ويكبر، خاصة مع خوف التلاشي والتشطي والضياح، كيف لا ففي عالم الحلم يجد الشاعر ذاته ووطنه وهويته واستقراره، ومنذ بدايات (درويش) تبلورت تجليات الحلم في قصائده بمجموعة من السمات الجمالية والدلالية اللافتة. لعل من أبرزها الملمح التسجيلي الوثائقي الذي يعنى بإبراز المشهد، والتقاطه بعفويته وبكارتته، ومحاولة تثبيته في الزمن، كشاهد على لحظة تاريخية وإنسانية محددة تعانق الحلم

1 - حسين جميل البرغوثي، مغناطيس الهوية والشخصية عند محمود درويش، المختلف الحقيقي، ص 235-237.

2 - مصطفى الغرافي، خطاب الموت في جدارية محمود درويش، سابق، ص 40 .

3 - نفسه، ص 40 .

4- محمود درويش، ديوان لا أريد لهذا القصيدة أن تنتهي، ص 88.

للغة، ويجدها لتصدقه وتصنعه وتخيله في رؤى متنوعة، فيندمج الحلم مع الشعر اندماجا ليصنع عالم (درويش) النفسي ويلملم شظايا نفسه الجريحة.

ويقول في قصيدة (من كان يحلم): /1- من كان يحلم مثلي في طفولته/2- هو المسافر من أمسي الى غده/3- وددت لو عدت من لألاء نجمتنا/4- الى شبيهي في بستان موعده/5- ظلان نحن لشخص واحد ولنا /6- ما للسماوي من نعمى توحده/7- نناى وندنو صدى لا نلتقى أبدا/8- كأنني هو في منفى تشرده<sup>1</sup>/9- هي الضرورة والرؤيا معطلة/10- كأني معنى تشظى في تردده/11- لو كنت اصغر من قلبي لقلت له/12- خذني الى ملتقى حلمي بمولده/13- هو المكان ، رهان المنشدين على/14- فعل الزمان وموسيقى تجده/15- مازلت أحلم حلمي ذاته وأرى/16- حلمي يسيرني والدرب في يده/17- مضى القرين الى مجهوله وأنا/18- هو المسافر من أمسي الى غده.<sup>2</sup>

إن أحلام الشاعر جعلته يقارب بين الزمان البعيد و الزمان القريب، بين المكان البعيد و بين المكان القريب، لأنه يستطيع في الحلم أن يحطم الحدود المكانية و الزمانية، و تتلاقى الأشياء، بل و تصطدم معبرة عن الصراعات الداخلية في نفس الشاعر الحاملة، فهي تعبير عن الهواجس والمطامح، نتيجة للإحساس بالعدمية. وهكذا الشأن ففي الصورة الشعرية تتجمع عناصر متباعدة في المكان و الزمان، غاية التباعد، لكنها سرعان ما تأتلف في إطار شعري واحد<sup>3</sup>. وبهذا فرسم الصورة الشعرية واحد من محققات أحلام الشاعر في اللغة.

ففي هذه القصيدة الصورة يخصصها الشاعر كلها للحديث عن الحلم وكيف يكون، حيث اتخذ (درويش) قرينا يحلم معه، ويتماهى فيه ويشركه سفره وحلمه وغربته وحتى موته. فيحكى في هذه القصيدة قصة حلمه فالذي يحلم مثله في طفولته لن يكون الا مسافرا مثله من أمسه الى غده (مرتبطا بماض جميل و متمسكا به ومتعلقا بمستقبل جميل و متمسكا به ايضا)، ولا بد ان يكون جرب المنفى وفيح الحنين الى مولده (أرضه الأولى ومسقط راسه)، ثم يتمنى لو كان اصغر من قلبه (فقلبه أكبر بما فيه من مشاعر) لطلب منه ان يأخذه الى ملتقى حلمه بمولده (فحلمه منتهاه هو التقاء الشاعر بوطنه)، ذاك المكان المتجدد في ذاته وفي قصائده وفي موسيقى المنشدين عبر الازمان، ثم يعترف ويؤكد أنه مازال يحلم حلمه ذاته (عودة فلسطين)، يسير حلمه كما يشاء، ومازال في حلمه يسافر من أمسه الى غده (من ماضيه وذكرياته في وطنه وأرضه الى غده المشرق في وطنه من جديد)، إنه يعيد وصل الجسور دائما بين الأحياء والموتى المغيبين عن الذكريات و بين الأمس والغد، ويعيد رتق ثياب الأحلام لأجساد أصحابها مؤمنا بضرورة تجددتها.

1 - محمود درويش، ديوان لا أريد لهذي القصيدة أن تنتهي، ص 92.

2 - محمود درويش، ديوان لا أريد لهذي القصيدة أن تنتهي، ص 93.

3- عز الدين إسماعيل، التفسير النفسي للأدب، سابق، ص 108.

فمن تصويره لطريقة حلمه يتبين أنها ليست لحظة لا واعية بل هي لحظة واعية بامتياز، فهو يرسم عالمه ويدخل فيه قارئه ليعيش التجربة، ويتحرك في خياله كما يشاء، فهو ليس هروب من الواقع المعيش بقدر ما هو استشراف للمستقبل، وليس استنجد بالحلم بالمفهوم الرومانسي له، بل هو إدانة للواقع، وهو حلم بواقع بديل. وهكذا فالحلم في الشعر هو تحقيق رغبة مكبوتة هكذا صرح رائد التحليل النفسي (سيغموند فرويد) إذ اعتبر الحلم المهرب الذي يتملص من جمارك الشعور، ومن خلال ذلك يتكشف لنا كيف داوى (درويش) كل تلك الرغبات بالحلم.

وفي قصيدة (إذا كان لا بد) يقول: /11- وأما الرحيل، فليس سوى شغف/12- مرهف بالوصول الى حلم قد من حجر. /13- وإذا كان لا بد من حلم، فليكن/14- صافيا وحافيا أزرق اللون، يولد من نفسه/15- كان الذي كان كان. ولكنه لم يكن/16- سوى صورة الشيء في غيره-عكسه.<sup>1</sup>

يؤكد (درويش) في هذه الصورة على أن لا يرضى باي حلم باهت متذبذب، ويطالب بحلم حقيقي صاف وحاف (بلا عقد)، يتوالد من نفسه أي يتناسل ولا يموت وينقطع بل يتزايد يوما بعد يوم، ويستبشر بالتحقق قريبا، فالذي كان كان (ما حصل من اغتصاب للوطن)، ولكنه سينعكس قريبا (بزوال اسرائيل وعودة فلسطين) والرحيل الذي حصل والتشريد في نظره شغف يوصل الى ذات الحلم (حلم من حجر) اي حلم بوطن وتراب صلب صلابة أرضه المتحققة.

فكانت هذه القصيدة صورة لملامح الحلم ورموزه المفسرة لدى (درويش) تترجم نفسه العالقة بين الماضي والغد. ويقول في قصيدة (ليل بلا حلم): /1- ليل بلا حلم جديد للغريبة: من أنا /2- في الليل؟ ينقصني الكثير من الفراش/3- لكي أظير. أنا الغريبة اينما اتجهت /4- خطاي،...<sup>2</sup>

يصل (درويش) الى نوع من اليأس في هذه القصيدة فهو يصف فلسطين بالغريبة، ولا حلم جديد للغريبة (فلسطين) غير حلمها القديم (التحرر) ثم يتساءل ملتحما معها في الهوية: من أنا في الليل ينقصني الكثير من الفراش لكي اظير؟ ويجب أنا الغريبة اينما اتجهت خطاي. وبهذا يعبر (درويش) عن خشيته من عدم تحقق الحلم فقد ازداد برده (النفسي) ولم يعد يستطيع الطيران (التحرر) وما زالت فلسطين غريبة .

وفي هذا السياق النفسي يقول (درويش): ...عندما كنت خارج الوطن، كنت أعتقد أن الطريق سيؤدي إلى البيت، وأن البيت أجمل من الطريق إلى البيت. ولكن عندما عدت إلى ما يُسمى البيت، وهو ليس بيتاً حقيقياً، غيّرت هذا القول وقلت: ما زال الطريق إلى البيت أجمل من البيت لأن الحلم ما زال أكثر جمالاً وصفاء من الواقع الذي أسفر عنه هذا الحلم. الحلم يتيم الآن. لقد عدت إلى القول بأولية الطريق على البيت. علاقتي القوية بالبيت نمت في المنفى أو في الشتات. عندما تكون في بيتك لا تمجد البيت ولا تشعر بأهميته وحميمته، ولكن عندما تحرم من البيت يتحوّل إلى صباغة وإلى مشتهى، وكأنه هو الغاية القصوى من الرحلة كلها.

1- محمود درويش، ديوان لا أريد لهذا القصيدة أن تنتهي، ص 99.

2- محمود درويش، ديوان لا أريد لهذا القصيدة أن تنتهي، ص 101.

المنفى هو الذي عمق مفهوم البيت والوطن، كون المنفى نقيضاً لهما. أما الآن فلا أستطيع أن أعترف المنفى بنقيضه ولا الوطن بنقيضه، الآن اختلف الأمر وأصبح الوطن والمنفى أمرين ملتبسين.<sup>1</sup> وهكذا كبرت أحلامه بعد ان أصبح غريباً وأصبحت فلسطين بين الصهاينة غريبة، وتقوى حلمه وحلمها بالعودة اليه يوماً بعد يوم، ووحده الحلم كفيل بصنع هذه السعادة.

وفي قصيدة (موعد مع إميل حبيبي) يقول: /27- لكننا نتمنى غدا صالحاً للإقامة. لن/28- يندم الحالمون و يعتذرون للروائي او للمؤرخ/29- عما يرون ، وعما يريدون ان يروا في /30- المناومات ، فالحلم اصدق من واقع/31- قد يغير شكل البنائيات لكنه لا يغير /32-أحلامنا...<sup>2</sup>.

يلج (درويش) في هذه الصورة بغد (وطن مستقل) صالح للإقامة، ويندم فيه اولئك الذين حلموا بغير ذلك ويغيروا ما زيفوه في رواية التاريخ ، ويصف حلمهم بالمناومات (الهديان)، بينما حلمه هو أصدق من الواقع نفسه وأصدق مما يحصل في حاضره، فقد تتغير ملامح وطنه بالاستيطان الاسرائيلي وتتغير البنائيات لكن وطنه المشيد في أحلام الفلسطينيين لا يتغير، فكانت هذه الصورة من اجمل الصور التي حملت ثيمة الحلم وعبرت عنها وتتأكد بما جاء على لسان (درويش) في حوار له:

-صبراً، صبراً... أجابني وزير الثقافة ورفيقي في الرحلة. صبراً، الوطن على قاب قوسين أو أدنى، والوطن ليس شيئاً غير خفق فؤادك وتوجساتك.

-قلت: لعله ليس إلا هذه الليلة التي يحضّر فيها الحلم نفسه كي يتحقق. لا أحلم بشيء. هنا تبدأ فلسطين الجديدة. حاجز إسرائيلي، سيارة (جيب) عسكرية، علم وجندي يسأل السائق بعربية رخوة: من تقل؟ -وزير وشاعر.

-لم يكن مسموحاً لي أن أذهب إلى أريحا، فهل كان لي أن أحلم برؤية الجليل، هويتي الشخصية، من جديد؟<sup>3</sup>

فقد تغيرت معالم المدينة بعد عودته إليها لأول مرة في عزاء (إميل حبيبي) غير انه مازال مصراً على حلمه بها كما يجب ان يراها وكما تركها، محافظاً في حلمه على شكلها ورائحتها كما كانت بطعم الطفولة.

وفي قصيدة (فروسية) يقول: /17- فتمددت على العشب كأني/18- عشباً تحلم لا يوجعني شيء/19- وجسمي فرح عار. ولا/20- أسمع الا جريان الضوء في الماء خفيفاً/21- وخرير الماء في إحدى أغاني/22- شاعر قد يولد اللحظة في هذا المكان /23- عندما استيقظت من نومي/24- على وقع الخماسين ، تطلعت الى جغرافيا /25- حلمي، ولكن لم أجد قربي/26- سوى سرج حصاني.<sup>4</sup>

1- مقال كتبه الشاعر الفلسطيني "محمود درويش" مجلة GEO الفرنسية، سابق.

2- محمود درويش، ديوان لا أريد لهذي القصيدة أن تنتهي، ص114.

3- مقال كتبه الشاعر الفلسطيني "محمود درويش" مجلة GEO الفرنسية، سابق.

4 محمود درويش، ديوان لا أريد لهذي القصيدة أن تنتهي، ص 123-124.

يجعل الشاعر نفسه كعشبة تنمو وتحلم فيكون جسمه فرح عار، ولا يسمع الا جريان الضوء في الماء خفيفا وخرير الماء في قصائد شاعر قد يولد اللحظة في هذا المكان، ويستفيق الشاعر كل يوم ويتطلع الى جغرافيا حلمه (الوطن) ولا يجد سوى سرج حصانه (سفره)، وبهذا يحكي الشاعر بتصويرية عالية ان حلمه حرّ كحرية العشب الذي يخترقه الضوء بهدوء، و يحلم بميلاده شاعرا اللحظة في فلسطين، وهو لا يريد ان يولد الا في فلسطين، وما زال حلمه لم يتحقق وما زال مسافرا في المنفى ولم يعد بعد الى جغرافيا المكان (أرضه).

لكن هذه المرة ذكر (درويش) ان حلمه كان في النوم (عندما استيقظت من نومي) عكس ما سبق ليصطدم بالواقع واقع السفر والنفي و اللإستقرار، لهذا فقد عم احساس الحزن واليأس على حلمه، فيطالب بحلم أكثر تحققا على أرض الواقع وهو ان يرى خرير الماء في إحدى قصائد شاعر يولد اللحظة في هذا المكان اي تكتب الحياة (خرير الماء) التي في القصيدة (الحلم) على أرض الواقع (اللحظة في هذا المكان)، ويؤكد على التماسه الحلم في الشعر عندما كتب لسامح القاسم: " في اللغة نستطيع النزوح المعلوم الى المجهول، في اللغة نساfer ونعود في اللغة نرسي للسفر قواعد سفر رمزية تكسر ذاتها، لتبني ذاتها او تكسر السفر في اللغة نصالح ما لا يتصالح في الواقع...، وفي اللغة نعلن حريتنا ونقيم سلامنا، ولكن اين نساfer خارج اللغة؟ اما من سفر في هذا السفر؟"<sup>1</sup>.

فكانت حاجته للسفر في اللغة كحاجته للحلم، فهو لا يستطيع العيش بلا حلم كبير يرقبه.

ويقول في قصيدة (لن أبادل أوتار قيتارتي):/9-وكما في القصيدة... يطلع عشب على/10-حائط في الربيع.

فلا هو حلم، ولا/11-هو رمز يدل على طائر وطني. ولكنه/12-لفظة السر في أرضنا الخالدة<sup>2</sup>.

فكما في الشعر يجوز خلق عوالم جميلة ويطلع عشب على حائط في الربيع، فلا هو حلم ولا هو رمز يدل على طائر وطني (مسافر)، ولكنه لفظة السر في أرضنا الخالدة، فالحلم سر الحياة في فلسطين وتحقق استقلالها فدايما يجعل الشاعر حلمه أكثر انتباها كعشب يطلع في شعره فهو كلفظة سر يصل بها الى أرضه الخالدة، وهذا الإبداع التصوري كفيل بعلاج حساسية الشاعر بما هو فيه من وطنية متأججة ونفي محتم، فيتطهر منها ويجر طاقته في الحياة، وهناك من الدارسين من يذهب أكثر من هذه المقارنة بين الفن والحلم، فيجعل " الفن كالجنون من حيث انه تحرر من العقد الغامضة وهو انطلاق وتحرير للطاقة، وهو تطهير واخراج...والخلق الفني في جميع مظاهره ليس الا ظاهرة بيولوجية نفسية، ليس الا تعويضا إعلائيا عن الرغبات الغريزية الأساسية التي ظلت بلا ارتواء بسبب عقبات العالم الخارجي او في العالم الداخلي"<sup>3</sup>.

ورغبة الشاعر ملحة لإنهاء صدمة الطفولة والارتقاء في حضن وطن دافئ واهل طيبين، وهي رغبة مكبوتة لسنوات طويلة، لا يحققها الا في عالم الإبداع(الصورة الشعرية)، وفي عالم الحلم الموثوق في يقظته قبل منامه.

1 - سمح القاسم محمود درويش، الرسائل، دار العودة، بيروت، ص 128.

2- محمود درويش، ديوان لا أريد لهذا القصيدة أن تنتهي، ص 133.

3 - مكرم شاعر اسكندر، ادباء منتحرون، سابق، ص 24.

ويواصل (درويش) حكاية الحلم يقول: /21- الربيع قصير على العتبات، قصير على/22- المشمشيات ما كدت ارنو الى/23-زهرة اللوز حتى حلمت بها... غيمة في /24-يد امرأة لوحت من بعيد لصورتها الصاعدة<sup>1</sup>. وهو مازال يرنو الى أرضه (زهرة اللوز) وتتجسد في حلمه، وتتصاعد صورة الحلم كغيمة تلوح بها امرأة ويرى ان الربيع قصير على العتبات وعلى المشمشيات، فزهرة اللوز لا تقيم طويلا، وهو يرنو اليها قبل ان تسقط وهو يحلم بها كغيمة تلوح بها امرأة من بعيد لصورتها الصاعدة، فحلمه بصورة فلسطين يشبه غيمة صاعدة تلوح بها امرأة من بعيد، فيزيد شوق الشاعر اليها والحلم ليس مستحيل ما دام تحقيقه مباح، والليل مهما كان طويل اكيد بعده صباح، لهذا يرنو (درويش) الى زهرة اللوز (فلسطين)، وما زال يتبعها مهما ارتفعت كغيمة بصورتها صاعدة. وفي قصيدة (الى شاعر شاب) يقول: /59- الطريق طويل كليل امرئ القيس:/60-سهل ومرتفعات، ونهر ومنخفضات/61-على قدر حلمك قمشي/62-وتتبعك الزنبقة/63-أو المشنقة...<sup>2</sup>

يؤكد (درويش) في نصيحة للشاعر الشاب انه لن يصل في طريقه الطويل الوعر الا على قدر حلمه فحسب حلمه تتبعه الزنبقة (ينجح) او المشنقة (ينتهي)، فحلمه الكفيل بإيصاله الى المتبغى . فالحلم هو همة الشاعر التي تدفعه الى اعلاء شعره شكلا ومضمونا، وشاعر بلا حلم وسط هذا الليل الطويل (واقع العرب)، هو شاعر لا مكان له ولا صيت، وبهذا يؤكد (درويش) ان مهمة الشعر تحتاج الى دعم الحلم لترتفع وترتقي فهو سلاح سري ينشر الحياة في الشعر. وبعد هذه الوقفات مع الجانب النفسي لثيمة الحلم في كل صور (محمود درويش) الشعرية في الديوان، أجد ان الحلم يشكل عتبة أساسا في تدوين المناطق البعيدة والموغلة في العمق من ذاته ورصد فضائه التأملي من جانب وعصبا فارقا في تطوير قصيدته من جانب آخر، ودفعها إلى آفاق مثيرة للدهشة والتأمل. فالحلم سواء باستعاراته المفردة والمركبة، أو بملاحمه الدرامية والتراجيدية، أو بأنساقه الصورية والنفسية، يظل الهاجس الأهم والمفصلي في تخلص قصيدة (درويش) من ركاب العادة والمألوف، وتحويلها في الوقت نفسه إلى طقس شعري، تمتزج فيه شتى حدودات المعرفة، بمحوم الإنسان وأحلامه في العدل والحب والحرية. وحتى اللحظات الأخيرة لم يكف (درويش) عن مناوشة الحلم في نصه شعرا ونثرا، حتى أصبح الحلم بمثابة مصفاة تخلص الجغرافيا والتاريخ، والعناصر والأشياء من شوائبها، لتتعرى أمام حقيقتها الأولى، كظل للحلم، وفضاء مفتوح على تحوم البدايات والنهايات معا.

ويبرهن (درويش) من جانب آخر أنّ الصورة الشعرية قرينة الحلم، وانها في كل الأحوال هي بنت الخيال وريبتة، ولا صورة شعرية مبدعة من غير خيال مبدع خلاق، كما وكثير من الإبداعات في مجال التفكير والعلم إنما

1- محمود درويش، ديوان لا أريد لهذا القصيدة أن تنتهي، ص 133.

2- محمود درويش، ديوان لا أريد لهذا القصيدة أن تنتهي، ص 145.

كانت بداياتها أخيلة و أحلاماً، وهذا ما أكده (ذا فردريك نيتشه) بقوله: "وا أسفاه !! إنّ بين الأرض والسماء أموراً كثيرة لا يحلمُ بها إلا الشعراء"<sup>1</sup>.

فكان الحلم (الدرويشي) في مساحة الصورة الشعرية ملمة للتشظي والارتقاء بالذات الجريحة، وتهيؤنا للإصطراع النفسي الذي يتولد في داخل الذات الشاعرة مخرجاً دواخلها كبركان في حالة غليان... وأداة الشاعر في ذلك كله الحلم والخيال. ذلك أن توسل (درويش) بالحلم يحيل على مدلولات كثيرة، وعلى رأسها الإدانة والرفض والاحتجاج من جانب، والإيمان العميق باستقلال الوطن من وطأة الصهاينة من جانب آخر، ففي الحلم عند (درويش) لا يلتبس الواقعي بالخيالي بل يتكاملان فهو كضوء يشع وسط ظلام حلك في ذات الشاعر باستعادة جزء من التاريخ الذي كان قائماً قبل سقوط فلسطين، أو قبيل نفيه، وهذا يعني التمسك والتشبث بالمكان، و ذلك عبر بث الحياة في الماضي من جديد ليصبح غداً. فكانت قصدية التصوير من داخل الحلم، سواء انتصاراً له في زمن أضحى الواقع ضاغظاً بلا هوادة، أو هو إدانة صريحة لواقع صامت (إدانة ساخرة) سينقضي ولن يطيل البقاء والجثوم، فلم تتأكل أحلامه في النفي والاعتراب، اللذين يقضمان الحلم شيئاً فشيئاً بل ازدادت تأججاً.

إن سلطة الحلم على (درويش) جعلته هو الموجّه الأول والبؤرة التي تتناسل منها جل خطوط شعره، فلم يفتر حلمه ولم يبهت في كل الديوان سواء ذكرت لفظة الحلم أو لم تذكر، فهو يعيش في أرجاء الصور الشعرية ويلفها من البداية حتى النهاية .

#### 4- ثيمة الغربة :

ان كانت الثيمات الأخرى تسري في الديوان متجاوزة، فثيمة الغربة تحتويها كلها، فالغربة هي البيت الذي سكنت فيه ثيمة الحب وثيمة الحلم وثيمة الحزن والتذكر وثيمة الموت، واحساس الشاعر الدفين بالغربة قديم قدم حادثة الطفولة التي حكيت في المباحث الفارطة، حادثة اخراجه في ليل من فراشه وهو طفل غض المشاعر والاحاسيس، والزجّ به في مرارة اللجوء، لهذا فلصورة النفي ووطأة الغربة والاعتراب والحضور والغياب قصة أخرى وسطوة في ديوانه، وحضور ساحق في مساحاته .

فالإنسان شديد الصلة بالمكان الذي ولد فيه، ونشأ على ترابه، وهو البيئة التي لها الأثر الكبير في حياته وتكوينه الفكري والنفسي. فالإنسان يرتبط بوطنه ارتباطاً وثيقاً، وتأثير الوطن في الإنسان أمر محتموم<sup>2</sup>.  
والمكان ليس هو فقط ذلك الحيز الذي يحتويها ويوفر الحماية والدفع لنا، وإنما هو ذلك الكائن الذي يحيا في دواخلنا ويورثنا قساوته وسيولته وطيبته وبشاعته<sup>3</sup>. ولم ينقطع الجسد عن الارتباط الحتمي بالعناصر المكانية

1- فريدريك نيتشه، هكذا تكلم زرادشت، كتاب للجميع وغير أحد، تر: علي مصباح، منشورات الجمل، بغداد، ط1، 2007، ص 151.

2- ساري الديك، نادي. م. محمود درويش(الرسالة). بيروت، دار العودة، 1986.

3- ينظر: خالد حسين حسين، شعرية المكان في الرواية الجديدة، ط1، 2000، ص 298-299.

في شتى صورها والارتباط بالذاكرة وبالعناصر الثقافية يخبص النص ويزوده بأقنعة ورموز يشتغل عليها الخيال الشعري (الصورة الشعرية) .

والانسلاخ القصري عن المكان من أقسى ما يتعرض له الإنسان الذي تتبدل حياته، ويفقد هويته "فالاغتراب هو عدم الانسجام مع الحياة بفعل فقدان والنقص، وغياب التعويض الذي يرفع حال الشعور بالسلبية... ويتعلق بالإنسان في ارتباطه بالمكان والزمان والقيم المعنوية المتقدمة والصراع"<sup>1</sup> الحاصل بين رفض المكان الجديد والتعلق بالمكان الاصل.

"وللشعراء مسالك عديدة في تكوين فكرة الوطن المكان الام وتنميتها، فهم لا يقتصرون على تغذية هذه الحالة الفطرية بشكل مباشر الا في بعض اللحظات الصافية، وعندها يرتدون في الزمن او يذهلون بالتاريخ، اما فيما عدا ذلك فان موقفهم النقدي من الحياة يجعل علاقتهم متوترة دائما بالوطن، جدلية معه، يعانون الاغتراب وهم في مساكنهم، وكأنهم أبدا في سفر، يعتقدون علاقات حميمة بأماكن أخرى يتخذونها اوطانا جديدة يستبدلوها بأوطانهم الأولى، او يخلقون نزاعات حادة بين تجلياتها المختلفة فيبرزون صراع المدينة مع القرية أو الحضارة مع الطبيعة. بيد أنهم في كل ذلك ينشدون توليد صورة مثالية للوطن بالتوافق معه أو الخلاف، وهي التي تحفر قسماته في ذاكرة الاجيال"<sup>2</sup>.

وفي صور (درويش) "كلّ هذا الاحتفاء بإحضار المكان نصا يعكس في عمقه احساسا بالفقد والاغتراب والموت الرمزي. فالرمل والتراب والصحراء والبحر والبيت والسجن والزيتون والبرتقال هي "بوابات فلسطين"<sup>3</sup>. إذ أصبحت القصيدة عنده وطنا بديلا وتعويضا للغياب، وطن من التأملات العميقة، والاستعارات يحتفظ بكل ذاكرة المكان جماليا وموضوعيا ويسعى الى البحث الدؤوب عنه في زوايا منفاه. و بالتصنت الى التوتر الذي سببته الغربة في ذات (درويش) لكشف القناع النفسي للصورة وكشف المخبوءات فيها، ورصد توترات الحضور في مقابل الغياب، فنحاول التفتيش عن الذبذبات التي يصنعها الغياب في رسمه للصور.

يقول في قصيدة: (على محطة قطار سقط عن الخريطة) : / 14-وقفت على المحطة لا لأنتظر القطار  
15/ ولا عواطف الخبيثة في جماليات شيء بعيد، / 16- بل لأعرف كيف جن البحر وانكسر المكان / 17- كجرة خزفية ، ومتى ولدت وأين عشت / 18- وكيف هاجرت الطيور الى الجنوب او الشمال .<sup>4</sup>  
كانت وقفة الشاعر طويلة هذه المرة على محطة من محطات سفره لا ينتظر فيها قطارا، بل ليتأمل ذكرياته وعواطفه الممتدة في جماليات هذا المكان البعيد (في خياله)، يدخل في صراع السؤال كيف حدث هذا؟، كيف

1- احمد مداس، بنية الاغتراب في شعر محمود درويش، بحث مصور ، ص 1.

2- صلاح فضل، تحولات الشعرية العربية، دار الآداب، بيروت، ط1، 2004، ص 55.

3- جمال مجناح، دلالات المكان في الشعر الفلسطيني المعاصر بعد 1970، رسالة دكتوراه، جامعة باتنة، الجزائر، 2008، ص 531.

4- محمود درويش، ديوان لا أريد لهذا القصيدة أن تنتهي، ص 26.

جنّ البحر وكيف انكسر المكان كجرة خزفية؟، ومتى ولد؟ واين عاش؟ وكيف كتبت له الهجرة كالطيور الى الجنوب أو الشمال؟.

في هذه المحطة لم يعد (درويش) يرى ملامح للخريطة الاصل، ولم يعد يجد للقطار طريقا لأنه سقط عن الخريطة، مملوءة هذه الصورة بمرارة سؤاله الابدي، كيف حصل ذلك وانكسر مكاني واضطرب بحري (الذي كان صافيا)؟، ومتى ولدت واين أعيش؟ سؤال الهوية والمكان المقيم في ذاته، ثم يتساءل كيف أصبح لاجئا مهاجرا سفره محتوم، كالطيور المهاجرة وفق الزمان سواء الى الجنوب او الشمال، ف(درويش) لم تنتهي صدمته بما حدث للمكان، وما حدث له تتضح صعوبته كل مرة في الحديث عن، وتستيقظ أسئلته في كل محطة من حياته ليتأمل في حطامه وذكرياته، وواقع الموضع ومكانه المسلوب، فتحمل هذه الصورة قساوة الغربة المنفى والتحول الذي هجم على أمانه.

و يقول: /132- سَمَائِي فِكْرَةَ وَالْأَرْضِ مَنفَايَ الْمَفْضَلِ. <sup>1</sup>

فتصبح في هذه الصورة سماء الشاعر فكرة، والأرض هي منفاه المفضل، ف(درويش) يتسامى لتكون افكاره في السماء سمو أحلامه وطموحاته، ويعرف ان في الأرض على اتساعها منفاه اينما اتجه، فهو لم يعد يجد وطنًا واحدا لا يغترب فيه وكل الأرض هو منفي فيها وعنهما. لهذا يفضل ان يكون منفاه الابدي الى فلسطين الأرض الام المفقودة طيلة السنين .

وتصويره لفكرته بالسماء هو تعبير كنيوي يدل على علو الشاعر علوا مكانيا يقارب السماء يخلق فيها في وطن كيف يشاء، وهو بذلك ينفس عن الم ما في الأرض من سلب وتضييق وخنق عليه .

ويقول...: وقفتُ على /76- المحطة، لا لأنتظرَ القطارَ ولا هتافَ العائدينَ /77- من الجنوب إلى السنابل، بل لأحفظَ ساحل /78- الزيتون والليمون في تاريخ خارطتي. أهذا /.../79- كلّ هذا للغيب وما تبقى من فُتاتِ الغيبِ لي؟ /80- هل مرّ بي شبحي ولوّح من بعيدٍ واختفى. <sup>2</sup>

فوقفته على المحطة لم تكن انتظارا للقطار بل للتأمل من جديد، بل ليحفظ ساحل الزيتون والليمون في تاريخ خارطته، فهو يحاول حفظ تاريخ وجغرافيا أرضه كما كانت ويحافظ عليها كما هي، ثم يتساءل بمرارة: كل هذا الغياب... وما تبقى من فُتاتِ الغيب له؟ كيف يكون قادرا على كل هذا الغياب عنها ولم يبق له منها سوى فُتاتِ من الغيب (الذاكرة والتاريخ)، ويتساءل هل مرّ بي شبحي ولوّح من بعيدٍ واختفى؟ اي هل كنت يوما ما هنا ولي تاريخ هنا؟، وهل سيأخذني الموت قبل ان احفظ خارطتي؟.

فهي أسئلة أخرى مفتوحة على مساحات بيضاء من التأمل للحظات الغربة الطويلة. فعلاقته بالمكان علاقة وجود، يقول (درويش): "أنا لا أكون الا في الأرض، وكل وجود لي خارجها انما هو ضياع وتيه نهائي،

1- محمود درويش، ديوان لا أريد لهذي القصيدة أن تنتهي، ص 33.

2- محمود درويش، ديوان لا أريد لهذي القصيدة أن تنتهي، ص 30.

لتكن الأرض داخلي وتكتبني واكتبها"<sup>1</sup>. لهذا يحرص على حفظ معالم مكانه (ساحل الزيتون والليمون، الجنوب والسنابل...).

لهذا نشاهد صور (درويش) عند قراءة ديوانه مليئة بوصف أرض الوطن وسمائه ومناخه، ونسائم لياليه البحرية وذرات التراب، وزيتونه ورائحة البرتقال والياسمين إن اهتمامه بالبرتقال والزيتون واللوز... مستوحى من واقع الإنسان الذي غرس هاته الاشجار وسقاها بالعرق والأمل، منتظرا ثمارها. فهذه العلاقة بين الزارع والشجرة تحمل مدلول استمرار الحياة والأمل والوطنية والتلقائية<sup>2</sup>. لهذا يتوجس في سؤاله هل هناك شبح لي هنا لوّح وابتعد؟. ويقول: /45- كان القطار سفينةً بريّةً ترسو.. وتحملنا /46- إلى مدن الخيال الواقعية كلّما احتجنا إلى /47- اللعب البريء مع المصائر. للنوافذ في القطار /48- مكانةً السحريّ في العاديّ: يركض كلّ شيء. /49- تركض الأشجار والأفكار والأمواج والأبراج /50- تركض خلفنا. وروائح الليمون تركض. والهواء /51- وسائر الأشياء تركض، والحين إلى بعيد /52- غامضٍ، والقلب يركض. /53- (كلُّ شيءٍ كان مختلفاً ومؤتلفاً) /3.

أحيانا يصنع (درويش) عالما من الخيال يتجه اليه في سفره الخيالي، وترسو سفينته على بره ويطل من نوافذ قطاره (السفينة البرية) ليركض كل شيء خلفه الاشجار، والافكار، والامواج، والابراج، وروائح الليمون، والهواء وكل الأشياء، وكل هذه الحركة الداخلية في ذات الشاعر حركها حينه الى البعيد الغامض، فيركض قلبه من حينه الى ما كان عليه الحال، فكل شيء كان مختلفا ومؤتلفا. ليضمن صورته سؤاله الملح من جديد(لماذا ابعدت عن وطني)؟ مؤكدا ان "الإنسان لا وجود له خارج مكانه وزمانه، وغياب المكان هو فقدان للذات"<sup>4</sup>.

وتأسيسا لما مضى فان عدم الاحساس بالمكان المادي "الذي هو وطن الالفة والانتماء والذي يمثل حالة الارتباط البدئي المشيمي برحم الأرض (الام)، ويرتبط بهناء الطفولة وصبابات الصبا"<sup>5</sup>. يبقى راسخا وقائما في تلك الذاكرة الفتية، لهذا قال في السطر الأخير بين قوسين ((كلُّ شيءٍ كان مختلفاً ومؤتلفاً))، وكأنه يسر الى نفسه بهذه الحقيقة المبكية، فكل شيء كان مختلفا عن حاضر الشاعر وكل شيء كان مؤتلفا في ماضيه.

ويقول: /101- (أقول لمن يراني عبر منظارٍ على بُرجِ الحراسة: /102- لا أراك، ولا أراك) /103- أرى مكاني كُله حوّلي. أراني في المكان بكلّ /104- أعضائي وأسمائي. أرى شجرَ النخيل ينقح /105- الفصحى من الأخطاء في لغتي. أرى عادات /106- زهر اللوز في تدريب أغنيتي على فرح /107- فجائيّ. أرى أثري وأتبعه. أرى ظلّي /108- وأرفعه من الوادي بملقط شعر كنعانية /109- ثكلى. أرى ما لا يرى من جاذبية /110- ما يسيل من الجمال الكامل المتكامل الكليّ /111- في أبد التلال، ولا أرى قناصتي. /112- (ضيفاً على نفسي أحلّ) /6.

1- اعتدال عثمان، إضاءة النص، قراءات في الشعر العربي الحديث، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ط2، 1998، ص 102.

2- حوار مع محمود درويش، محمد ذكروب، مجلة الطريق، موسكو، 1968، ص 273.

3- محمود درويش، ديوان لا أريد لهذا القصيدة أن تنتهي، ص 28.

4- محمود ابو حميدة، جماليات المكان في ديوان لا تعتذر عما فعلت لمحمود درويش، مجلة جامعة النجاح للأبحاث، غزة، مج 22، 2008 ص

5- اعتدال عثمان، إضاءة النص، نفسه، ص 8.

6- محمود درويش، ديوان لا أريد لهذا القصيدة أن تنتهي، ص 32.

يعود (درويش) في هذه الصورة الى الحديث عن المكان وسيطرة ضياعه عليه، إذ يعيد بناءه والسكن فيه فهو يرى نفسه بكل اعضائه واسمائه فيه، ويرى مكانه حوله في كل ركن، ويجد نفسه في كل مكان، ويرى شجر النخيل، ما يكشف أن حنين (درويش) الى وطنه لم يكن حنين العاجز ذي الطبيعة السلبية التي تنعدم معها القدرة على التحرك والمقاومة، بل يتخذ منه نقطة انطلاق نحو نهاية الاغتراب، وقوة تدفعه الى الخروج من واقع الغربة الى واقع الانس في الوطن.

تشبي الأسطر بانشغال الشاعر بالسفر الخيالي في داخل سفره الفعلي، وبالتمني والغناء الى البيت البعيد حاملا طلب استعادة الشيء المعنوي غير الموجود، الناقص المفقود، يؤدي الى الغياب وتمزق الذات، فأرض (درويش) تجاوزت كونها "ترابا وجبالا واودية ومساحات خضراء، بل هي رمز للوجود، ومسرح للخيال، هي الحلم الابدي هي الوطن"<sup>1</sup>، فسعى الى التلاحم بها واكتساب القوة والصبر منها فغدا والأرض واحد فعلاقته بالأرض علاقة "العشق والتوحد فهي منبع سعادته، وموقد الأمل، وحلم المستقبل، يشتم في ربوعها رائحة البرتقال وعبق الياسمين، وعطر الميرمية، ويدوق من خيراتها طعم القمح، والخروب والزعتر البلدي، واللوز والرمان وتجلو ناظرها سماءها الصافية الندية، وعيونها العذبة، وسهولها الخضراء، وجبالها التي تعانق السماء"<sup>2</sup>.

يؤكد (درويش) دائما ان فلسطين أرضا عاش عليها الفلسطينيون ومازالوا وسيظلون، ومن ثمة فان تشابه حالات الاحساس بالفقد والنفى وما ينجر عنها على المستوى الفردي والجماعي، كلها اسهمت في انتاج نص الأرض، وتحوله الى جمالية مكانية تحترق حدود المألوف أو الوصف المباشر لتغامر الصورة الشعرية في انتاج رمزي "يحط فيها فيجد عندها متنفسا له يبيث آلامه وأحزانه وآماله وأحلامه، فيحقق بذلك بعض غاياته تحقيقا ان لم يكن بالفعل فبالقوة"<sup>3</sup>.

"ان الوجود في المنفى يعني الانقطاع عن الوجود الفعلي، في الوطن، كما يعني في الوقت نفسه تمدا داخليا لهذا الوجود داخليا، تنشط حركة الخيال، وتظهر مستويات متعددة الحلم والذاكرة، فيتفرق المكان الواحدة الى امكنة عدة، ويتحول زمن الحياة تحت سمائه الى ازمنة تاريخية او اسطورية"<sup>4</sup>.

فلم يبق في خاطره غير الذكريات التي لا تمحي، وكيف تمحي وهو واحد من اهل السهول الفلسطينية، تلك الاماكن المفتوحة بذكريات جني المحاصيل، وقطف الكروم "يحتفل بالأطلال والذكريات التي أصبحت وشما بارزا واضحا لا تمحوه الرياح، فأصبحت روحه خفيفة لأنها تعيش مع الأحلام، لكن جسمه ثقيل لأنه يحمل فيه ذكريات الزمان والمكان"<sup>5</sup>.

1- محمد ابو حميدة، جماليات المكان في ديوان لا تعتذر عما فعلت لمحمود درويش، سابق، ص 486.

2- نفسه، ص 486.

3- محمد صلاح زكي أبو حميدة، الخطاب الشعري عند محمود درويش، مطبعة المقداد، غزة، ط1، 2000، ص 65.

4- اعتدال عثمان، اضاءة النص، سابق، ص 8.

5- عمر احمد الرييحان، الاثر التوراتي في شعر محمود درويش، دار اليازوردي للنشر، الاردن، 2009، ص 154.

ويقول في قصيدة (لاعب النرد): /66- لو أن دورية الجيش لم ترَ نارَ القرى /67- تخبز الليل /68- لو أن خمسة عشر شهيداً /69- أعادوا بناء المتاريس /70- لو أن ذاك المكان الزراعي لم ينكسر /71- زُيماً صرّت زيتونة /72- أو مُعلّم جغرافيا /73- أو خبيراً بمملكة النمل /74- أو حارساً للصدى! /75- مَنْ أنا لأقول لكم /76- ما أقول لكم.<sup>1</sup> في هذه الصورة الإستيعادية يبكي (درويش) انكسار مكانه في اليوم المشؤوم، وهو يعيد شريط أحداث النكبة، فلو وجدت دورية الجيش مقاومة ومتاريس تصدها لما انكسر مكانه الزراعي (قرية البروة، فلسطين)، ولما أصبح لاجئاً، ولأصبح كزيتونة مستقراً ثابتاً معمرًا بفلسطين، أو يكون معلماً للجغرافيا (له مكان يعرف حدوده وجغرافيته)، أو خبيراً بمملكة النمل أو حارساً للصدى أي لا يجد ما ينغص عليه هدوءه وراحة باله في وطنه بدل ان يكون مصيره الغربة واللجوء.

"فيصبح غياب المكان كما هو متجلّ في الذاكرة، وكما عاشت الذات في الماضي، دافعا الى تأزم الذات وفقدانها لتوازنها، أي أن علاقة الشاعر بأي مكان آخر تبدو علاقة محتلة، لا تنطوي على احساس حقيقي بفكرة

#### المكان"<sup>2</sup>.

فالرحلة التي حملت الشاعر الطفل الى بعيد محت الطريق خلفه، وغيرت معالم الاشياء وجلبت له الكثير من المآسي و العذابات، يلجأ الشاعر الى خلقه من جديد ليفك عقده النفسية المتولدة من الغربة وحنين العودة الى الوطن، فحكايته لهذا الألم (في شكل مصادفي ساخر) تنفيس لبعض عذاباته. واحساس الشاعر بغربة المكان انطلق من فكرة راودته منذ الطفولة التي حرم وقتها من المكان، ولدت له فكرة اديولوجية ملأت حياته وكيانه وبينت له ان الإنسان لا وجود له خارج مكانه وزمانه، وأن غياب المكان هو غياب للذات وفقدان للهوية، " فالمكان كان وما زال، يلعب دورا هاما في تكوين هوية الكيان الجمعي"<sup>3</sup>. لهذا فما يقوله (درويش) يسهم في التنفيس عن كل مجتمعه وكل من تعرض لهذا السلب.

ويقول: /297- أحبك خضراء . يا أرض خضراء . تُفأحاً /298- تتموّج في الضوء والماء . خضراء . ليُلك /299- أخضر . فجرك أخضر . فلتزرعيني برفق... /300- برفق يد الأم، في حفنة من هواء . /301- أنا بذرة من بدورك خضراء /... /302- تلك القصيدة ليس لها شاعر واحد /303- كان يمكن ألا تكون غنائية...<sup>4</sup>. في هذه الصورة حنين الشاعر وشوقه الى أرضه يتفجر بعد النفي والغربة اللذين كابدهما طيلة حياته، فهو لا يريد الا ان يرى أرضه حية خضراء خصبة تنبعث فيها الحياة من جديد، ويطلب منها ان تزرعه في هوائها من جديد، فهو بذرة من بدورها الخضراء، ذلك هو هوس العودة وحرقة المنفى، ولهفة احتضان الوطن التي لم تغادر الشاعر وجعلته شاعرا.

1- محمود درويش، ديوان لا أريد لهذا القصيدة أن تنتهي، ص 39.

2- محمد ابو حميدة، جماليات المكان في ديوان لا تعتذر عما فعلت، محمود درويش، سابق، ص 485.

3- سيزا قاسم وآخرون، بناء الرواية دراسة مقارنة في ثلاثية نجيب محفوظ، دار التنوير، بيروت، ط 1985، ص 1، ص 3.

4- محمود درويش، ديوان لا أريد لهذا القصيدة أن تنتهي، ص 53.

فبندائه المباشر لأرضه يخرج (درويش) براكين شوقه الى ما كان له، الى منبته الاول ويخفف من طغوة رغبته في افتكاك الوطن من أنياب المغتصبين، و يداوي جروح حاضره النازفة من أمسه البعيد، وحمى انتظاره لمستقبل طال. فناداهما بالأرض على صيغة النكرة ليوضح مدى اتساعها في ذاته، و يتخلص من كل دلالة مأساوية ليجد من خلالها الأرض المكان المفتوح متنفسه باعتباره يملك الكون كله، ولأن "الاتساع في المكان تأكيد على حرية الفرد، أو تأكيداً على الخروج من الذات الى الآخر"<sup>1</sup>.

وفي قصيدة (ههنا الان وهنا والان) :/1-ههنا ، بين شظايا الشيء/2-واللاشيء ، نحياء/3-في ضواحي الأبدية/4-نلعب الشطرنج أحيانا/5-ولا نابه بالأقدار خلف الباب/6- ما زلنا هنا/7-نبي من الأنقاض /8-ابراج حمام قمرية/9-نعرف الماضي ، ولا نمضي/10-ولا نقضي ليالي الصيف بحثا/11-عن فروسيات أمس الذهبية/12-نحن من نحن ، ولا نسأل /13-من نحن ،فمازلنا هنا /14-نرتق ثوب الأزلية/15-نحن أبناء الهواء الساخن -البارد/16-والماء ،وأبناء الثرى والنار والضوء/17-وأرض النزوات البشرية/18-ولنا نصف حياة/19-ولنا نصف ممات/20-ومشاريع خلود...وهوية /21-وطنيون كما الزيتون/22-لكننا مللنا صورة النرجس/23-في ماء الاغاني الوطنية<sup>2</sup>.

استعمل الشاعر (ههنا) للدلالة على المكان الذي طالما آمن به، ويتطهر فيه من ادران الواقع المتشظي و يسكنه ويبنى من أنقاضه ابراجا، ويكرر (مازلنا هنا ، مازلنا هنا) من أجل تثبيت كينونة المكان والبقاء فيه منذ الازل والى الابد، فهم يعرفون الماضي و لا يسرفون في البحث عن فروسيات أمسهم، ولا البحث عن الهوية (نحن من نحن ؟)، وينشدون أرضا لا نزوات فيها، هي أرض الخلود للهوية (المطموسة)، ويؤكد على أنهم وطنيون كالزيتون (الشجرة العريقة الثابتة)، ولكنهم يملون انتظار الوطن في اغانيهم كما ينتظر نرجس في مائه. فتكشف هذه الصورة عن مدى وعي الشاعر بغربته في الحاضر، ومشاريعه للخلود في وطن يؤمن به حتى النخاع.

ويقول:/60-الآن لمعنى خدوش الحاضر المكسور كالجغرافيا/61-الآن ،في قيلولة الزمن الصغير تغير الأبدية/62-البيضاء أسماء المقدس .لا نبي على/63-الطريق الساحلي/64-الآن ،يولد شاعر فينا .وقد يختار اما ما ليعرف نفسه/65-الآن ، نبيت حاضر من زهرة الرمان/66-الآن ، المدى ملك السنونو وحدها /67-الآن ، انت اثنان ، انت ثلاثة ،عشرون ، /68-ألف ، كيف تعرف في حزامك من تكون /69-الآن كنت/70-الآن سوف تكون /71-فاعرف من تكون...لكي تكون<sup>3</sup>.

ويضيف:/276- لا أقول : الحياة بعيداً هناك حقيقيّة /277- وخياليّة الأمكنة /278- بل أقول : الحياة ، هنا ، ممكنة /279- ومصادفةً ، صارت الأرض أرضاً مُقدّسةً /280- لا لأنّ بحيراتنا ورباها وأشجارها/281- نسخة عن

1- مدحت الجيار، جماليات المكان في مسرح عبد الصبور، دار البازوردي للنشر، الاردن، 2009، ص 154.

2- محمود درويش، ديوان لا أريد لهذي القصيدة أن تنتهي، ص 14-15.

3- محمود درويش، ديوان لا أريد لهذي القصيدة أن تنتهي، ص 17-18.

فرايس علويّة/282- بل لأن نبياً تمشى هناك /283- وصلّى على صخرة فبكت/284- وهوى التلّ من خشية الله /285- مُغمى عليه /286- ومصادفةً ، صار منحدر الحقل في بلدٍ /287- متحفاً للهباء...<sup>1</sup> يستعمل (درويش) هذه المرة (هناك) للحديث عن مكانه وهو يدل على البعد اي ان انه من منبر المنفي يجاور مكانه الذي يرى ان حياته فيه ممكنة وحقيقية، وليست خيالية، وأرضه صارت مقدسة ليست لأنها تشبه الجنة (الفردوس) في طبيعتها الساحرة (بجاراتها ورباها واشجارها)، بل لان نبيا تمشى هناك و كلم الله على صخرة فيها، وبهذا يأتي في صورته بالمكان المقدس لان ما يميز الامكنة الدينية عن غيرها من الامكنة كونها تمتلك جمالياتها من خلال الالفة والبقاء، وما تثيره من السعادة، وما تشعره من نشوة الى درجة الانفعال، كما تجعل النفس تشناق الى زيارتها كلما ابتعدت عنها، وما يميزها ايضا انها تلعب دورا هاما في عملية التخريج، والتفريغ والراحة النفسية والكشف عن الصراعات النفسية الداخلية، وبناء المكان في النص الشعري على هذه التصورات وارتباطه بالخلفية الدينية على اختلاف مصادرها، يبعث فيه امتدادا للقيم الروحية التي تربط الإنسان بأمكنته، وبالتالي يحقق من هذا البعد تفاعل الذات بما يحدث فيه فتتأثر بسياقه الروحي " اذ تصبح قيمة المكان في الحياة امتدادا للقيم الروحية التي نعيشها ونحيا بها"<sup>2</sup>.

وما يزيد من حضور ثيمة الغربة والاحساس بالمكان المفقود هو قوله بحسرة (صار منحدر الحقل في بلدٍ متحفاً للهباء... )، فمنحدر الحقل هو مكانه الاصلي (حقول فلسطين بالبروة) الذي تحول صدفة الى (متحف هباء) اي مجرد آثار للأشياء الباطلة السريعة الزوال، وبهذا تكتمل صورة نظرة (درويش) للمكان وما هو حاصل وما يريده ان يكون عليه من قدسية تتسامى عن كل الممارسات البشرية البغيضة.

ويقول في (لاعب النرد):/304- من أنا لأقول لكم /305- ما أقول لكم ؟ /306- كان يمكن ألا أكون أنا من أنا /307- كان يمكن ألا أكون هنا... /308- كان يمكن أن تسقط الطائرة /309- بي صباحاً، /310- ومن حسن حظي أي نؤوم الضحى /311- فتأخرت عن موعد الطائرة /312- كان يمكن ألا أرى الشام والقاهرة /313- ولا متحف اللوفر ، والمدن الساحرة /314- كان يمكن ، لو كنت أبطاً في المشي ، /315- أن تقطع البندقية ظلي /316- عن الأرزة الساهرة /317- كان يمكن ، لو كنت أسرع في المشي ، /318- أن أتشظى /319- وأصبح خاطرة عابرة /320- كان يمكن ، لو كنت أسرف في الحلم ، /321- أن أفقد الذاكرة.<sup>3</sup>

فهو يمسك بلحظة التغيير، فلولا ما حدث (أخذ أرضه) لما حلّق الشاعر في سماءات البلاد مسافراً، و لما رأى الشام ولا القاهرة، ولا متحف اللوفر بباريس ولا المدن الساحرة...، ويعود بذاكرته الى لحظة سرقة طفولته لحظة الفرار في ليل أسود، مما يجعل منه بيانا يلجأ اليه ليصور مشاهد مختلفة تتمثل في الطفولة، والهجرة من فلسطين، والعودة اليها والمنفى، لذلك ظل المكان كفضاء مفتوح هو القضية المؤرقة التي تشغل بال الشاعر محمود (درويش) في ديوانه وصوره التخيلية، يبحث عنها في كل الاتجاهات والازمان الالامحدودة، عله يحس بذاته

1- محمود درويش، ديوان لا أريد لهذي القصيدة أن تنتهي، ص 52.

2- أسماء شاهين، جماليات المكان في روايات جبرا ابراهيم جبرا، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط1، 2001، ص19.

3- محمود درويش، ديوان لا أريد لهذي القصيدة أن تنتهي، ص 53-54.

وبوجوده، فيقف عند طفولته ويسعى جاهدا كي ييلور ملامحها، من أجل استعادة المكان الذي تلاشى وتلاشت معه طفولته، فكان يمكن أن يموت (تقطع البندقية ظلّه عن الارزة الساهرة)، وكان يمكن أن يتشظى حينها ويصبح خاطرة عابرة في كل الأحوال (سواء أبطأ، أو أسرع المشي)، وبذكرة لهذه المفارقات ساخرا ينم عن نفسية أتعبها التذكر واضطرب تخطيطها فألجأت كل شيء الى الصدفة .

وفي قصيدة (لاعب النرد) يقول: /111- كان يمكن ان لا اكون سنونوة /112- لو أرادت لي الريح ذلك /113- والريح حظ المسافر... /114- شمالت ، شرقت ، غربت /115- اما الجنوب فكان قصيا عصيا عليّ /116- لأن الجنوب بلادي /117- فصرت مجاز سنونوة لأحلق فوق حطامي /118- ربيعا خريفا<sup>1</sup>.

يعود الشاعر في هذه الصورة الى السخرية وهو يستعرض سيرته الذاتية ويتبعها بألم ساخر، فهو يسخر من لحظة تحوله الى لاجئ دائم السفر، فكان يمكن ان لا يكون كالسنونوة المهاجرة، لكن الريح لم ترد ذلك (الاقدار) لهذا فقد شمأل وشرّق و غرّب، لكنه يقول بحسرة أن استقراره ووجهته الى الجنوب كانت عصية وقصية، وذلك ببساطة لان الجنوب بلاده، التي هجرّ منها ولم يعد يدخلها الا بترخيصات، فصار في هذه اللحظة مجاز سنونوة لم تكتمل هجرته ولم يعد الى أرضه الوطن، بل بقي يحلق فوق حطامه .

كان هذا المشهد التصويري أكثر دلالة على المرارة التي يعانها الشاعر من الهجرة والسفر الاجباري والنفي المحتم، وضياح المكان المستقر الذي تطيب فيه حياة الشاعر الذي تحول الى حطام.

فكانت حادثة اللجوء أكثر المحطات المؤثرة بقوة في طفولة (درويش)، اذ تركت ألما عميقا في نفسه لهذا قال: "وبعد أكثر من سنة عشت خلالها" حياة لاجئ ابلغوني ذات ليلة أننا سنعود غدا الى البيت أذكر جيدا أني لم اتم في تلك الليلة... لم أتم من شدة الفرح فالعودة الى البيت تعني -بالنسبة لي- نهاية الجبنة الصفراء نهاية تحرشات الأولاد اللبنانيين الذين كانوا يشتموني بكلمة لاجئ المهينة"<sup>2</sup>.

كان صدى كلمة لاجئ لا يغادر اذن الطفل (محمود درويش)، ولم يغادرها حتى الكهولة، لأنه بعد تجربة اللجوء الأولى وعودته الى الوطن امحت معالم قرينته وذاق امر من اللجوء الاول وهو مرارة اللجوء في الوطن يقول: "التقينا بعد ليلتين من الزحف المضني في ثرية هناك، ها نحن مرة أخرى في فلسطين، وهذه هي العودة لم نكن نعرف أننا نستبدل اللجوء في لبنان باللجوء في الوطن"<sup>3</sup>.

كانت عودة (محمود درويش) مع عمه خلصة الى فلسطين، فوصل الى قرية تدعى (دير الاسد)، وظل فيها متكتما حتى لا تعتبره السلطات الاسرائيلية متسللا، وترجعه الى لبنان حيث لجأ أول مرة"<sup>4</sup>.

1 - محمود درويش، ديوان لا أريد لهذي القصيدة أن تنتهي، ص 42.

2- رجاء النقاش، محمود درويش شاعر الارض المحتلة، سابق، ص 100.

3 - أحمد جواد مغنية، الغربية في شعر محمود درويش، سابق، ص 24-25.

4- احمد جواد مغنية، الغربية في شعر محمود درويش، نفسه، ص 25.

فبعد رحلة التسلل المضنية ازيد احساسه بالتشرد والنفي والغربة عندما عرف بدم اليهود لقريته واستحالة الوصول اليها بسبب اجراءتهم الامنية .

وحتى يحمي بقاءه بعد اعتقال عمه وجدّه بتهمة التسلل الى بلادهما "وتفاديا لذلك تعلم ان يقول: انه كان لاجئاً لدى إحدى القبائل البدوية في الشمال حين جرى تعداد اهل (دير الاسد)،" وكان كل ما حصل للشاعر في حياته الأولى قد امدّه بمشاعر خاصة فقد رأى حياة الغربة وذاق ما ذاقه الآخرون الذين يعيشون في مخيمات الشتات سواء آكانت هذه المخيمات داخل الوطن المحتل ام خارجه ورأى عمليات هدم القرى العربية وملاحم الوطن وهي تصبح شيئاً فشيئاً غريبة"<sup>1</sup>.

ويضيف (درويش): كنت في السادسة من عمري عندما رحلت نحو ما لم أكن أعرف. في ذلك اليوم انتصر جيش عصري على طفولة لم تكن تعرف من الغرب بعد إلا عطر البحر المالح وذهب الغروب فوق حقول القمح. دافعنا وقتها عن العلاقة الهادئة السرمدية التي تربط الفلاحين الطيبين بالأرض الوحيدة التي عرفوها، الأرض التي ولدوا عليها.

في هذا اليوم، اقتلّع شعب من حاضره الحميم، وفُصل بينه وبين خبزه الطازج كي يتردى في ماضٍ آت. هناك، في جنوب لبنان، نُصبت لنا خيم هشة وتغيرت أسماؤنا. ختمونا بنفس الختم فأضعنا تمايزنا وأصبحنا كلنا "لاجئين"

- ما هو اللاجئ يا أبي؟

- لا شيء، لا شيء، لن تفهم...

- ماذا يعني أن تكون لاجئاً يا جدي؟ أريد أن أعرف...

- أن تكون لاجئاً يعني أن لا تكون طفلاً من الآن فصاعداً...

لم أعد طفلاً منذ قليل. منذ أن استطعت تمييز الحقيقة من الحلم، ومنذ أن قدرت على التفريق بين ما يحدث وبين ما حدث منذ سويعات. هل يتحطم الوقت مثل الزجاج؟

لم أعد طفلاً منذ أن عرفت بأن مخيمات اللاجئين في لبنان هي الحقيقة وأن فلسطين، من الآن فصاعداً سوف تسكن الحلم<sup>2</sup>.

فبعد عودته الى فلسطين لم يجد الا حطام ذكرياته الأولى، وراح يبحث عن استقرار جديد في فلسطين فيفسر هذا الاعتراف سبب طغيان ثيمة الغربة وفلسفة المكان في ديوان (درويش) .

ويقول: /246- والسراب كتاب المسافر في البيد /247- لولاه ، لولا السراب لما واصل السير /248- بحثنا عن

الماء . هذا سحاب -يقول/249- ويحمل ابريق آماله بيد وبأخرى /250- يشد على خصره . ويدق خطاه على الرمل /251- كي يجمع الغيم في حفرة . والسراب يناديه/252- يغويه ، يخدعه ، ثم يرفعه فوق : اقرأ/253- إذا ما استطعت

1- تهماني شاكر، محمود درويش ناثرًا، سابق، ص 53.

2- مؤسسة محمود درويش ، سابق.

القراءة، واكتب اذا /254- ما استطعت الكتابة . يقرأ: ماء ، وماء ، وماء /255- ويكتب سطرًا على الرمل : لولا  
 السراب /256- لما كنت حيا /257- من حسن حظ المسافر أن الأمل./توأم الياس، أو شعره المترجل.<sup>1</sup>

يصور الشاعر من جديد سفره المتواصل ورحلته الممتدة عبر السنين، لكن هذا المسافر كان يحمل كتاب  
 السراب (حلمه المتزائي في السماء) ويتبعه، ولولا ذلك السراب لما واصل المسير، فهو يتبع سرايه (حلمه بوطنه)  
 كمن يبحث عن الماء، ولولا بحثه عن الماء (الوطن) في وسط هذا السراب لما بقي حيا، وما أنس سفره هو الأمل  
 ومن حسن حظه ان الأمل يتبع الياس وينهيه دائما، فكلما تسلل الياس الى نفس الشاعر في سفره الطويل المضني  
 ينادي الأمل ليهزمه ويحيي إيمانه بالبحث عن وطن وأرض.

فلم يعد منفاه خارجي فقط إذ تحول الى منفى داخلي رهيب، يقول: "ستعود المسافة بين المنفى الداخلي  
 والمنفى الخارجي لم تكن مرئية. كانت جزءاً من الصورة عندما كان معنى الوطن أصغر من حجمه. وفي المنفى  
 الخارجي استوعبت كم كنت قريباً من البعيد، كم كان (هناك) (هنا)"<sup>2</sup>.

لم يعد ثمة شيء فردي، فكل شيء يشير إلى المجموع وليس هناك من مجموع، فكل شيء ينحو نحو  
 الحميمية. امتدت رحلتي على طرقات متعددة حملتها على أكتافي مراراً، وهويتي الممنوعة التي تمردت على أي  
 تقليص (للمنفى والعودة)، كانت في أزمة. لم نعد نعلم من منا الذي هاجر، نحن أم الوطن. والوطن الذي اختار  
 مسكنه فينا رأى صورته تتطور مع نضوج عكسه الذي يخاصمه. كل شيء يُفسّر بعكسه، والنرجس المجروح سوف  
 يبيت بكترة وعفوية فوق جوانب الطريق.

هكذا فسر (درويش) أزمته وأزمة منفاه تفسيراً نفسياً، وشعرياً .

ويقول في (لا أريد لهذا القصيدة أن تنتهي):/144- من الاهتداء برائحة الشجر العاطفي/145-وبحث  
 الغربية في كلمات الغريب عن /146- اسم الحنين... وعن شبه غائم /147- في ثنائية الشعر والنثر.<sup>3</sup>

فلم يتوقف (درويش) عن حوارهِ مع الغربية التي سكنها مستوطن وجعلها غريبة عن أبنائها، فيحاورها وهو  
 الغريب عن غريبته، ويشكو إليها فيح حنينه ، ونار شوقه الى رائحة الشجر فيها، التي يصبها في الشعر والنثر يقول  
 (درويش): لم أعد طفلاً منذ أن جرحني ناي الحنين، منذ أن كان القمر يكبر فوق أغصان الشجر وأنا تسكنني  
 رسائل العتمة؛ رسائل إلى البيت المربع وشجرة التوت العالية والحصان العصبي والحمام البري والآبار... رسائل إلى  
 خلايا النحل التي كان عسلها يجرحني إلى دربي العشب اللذين يقودان إلى المدرسة وإلى الكنيسة...، وتساءل في  
 طفولته :- هل وضعنا هذا سوف يطول يا جدي ؟

لم أتعلم كلمة (منفى) إلا عندما صارت مرادفاتي أكثر ثراء، فكلمة العودة هي الخبز اليومي للغتنا؛ عودة إلى  
 المكان، عودة إلى الزمان، عودة من المتنقل المتحرك إلى الثابت، وعودة من الحاضر إلى الماضي والمستقبل في آن.

1- محمود درويش، ديوان لا أريد لهذا القصيدة أن تنتهي، ص 51.

2- مقال كتبه الشاعر الفلسطيني (محمود درويش) مجلة الفرنسية GEO، ع 243، سابق.

3- محمود درويش، ديوان لا أريد لهذا القصيدة أن تنتهي، ص 73.

عودة من الاستثناء إلى القاعدة، من خلية في سجن إلى بيت من حجر. هكذا أصبحت فلسطين كل ما لم تكن؛ فردوساً مفتوحاً حتى ذلك اليوم الذي تسللنا فيه إلى داخلها من جديد.

يومذاك وجدنا بأن البلدوزارات الإسرائيلية كانت قد محت آثارنا فلم نعثر على أي شيء من ماضينا. حضورنا أصبح مندها جزءاً من آثار الرومان. حرمت علينا الزيارة واكتشف الطفل "أدوات الغياب العتيقة" وطريقاً مشرعاً نحو الجحيم، فهذا كل ما بقي من فردوسه المفقود.

وبهذا ففي صور محمود (درويش) تشكل ظاهرة الاغتراب حركة محورية تتولد عنها حركات أخرى متصلة بما كالحنين والشوق الى الوطن وغيره، وتنبع منها جدلية المكان واللامكان، والحضور والغياب.

ويقول: / 161- لا أريد لها أن تكون خريطة منفي / 162- ولا بلدا / 163- لا أريد لهذي القصيدة أن تنتهي / 164- بالختام السعيد ولا بالردى / 165- أريد لها أن تكون كما تنتهي ان / 166- تكون: / 167- قصيدة غيري. قصيدة صدي قصيدة / 168- ندي ... / 169- أريد لها أن تكون صلاة أخي وعدوي / 170- كان المخاطب فيها أنا الغائب المتكلم فيها / 171- كأن الصدى جسدي . وكأني أنا / 172- أنت أو غيرنا . وكأني أنا آخري<sup>1</sup>.

لا يريد الشاعر لقصيدته ان تكون خريطة للمنفي، ولا يريد لها اية نهاية لا سعيدة ولا مأساوية، يردها حرة بلا قيود، لا خلاف فيها ولا صراع هي قصيدة للجميع لا يتميز فيها الغائب عن المتكلم، ولا عدو فيها ولا صديق، ولا فروق فيها بين البشر، وهكذا يقضي الشاعر على الحدود ليصبح فضاءه المكاني أوسع لا عداوة فيه . وهو يضمن صرخته حرقه المنفي تلك التي ضيقت عليه الخناق وغللت قصيدته، فهو يريد أن يتحرر من قيوده ويترك قصيدته تقول ما تشاء، فليست القصيدة منفية ولن تكون خريطة للمنفي، هي قصيدة الجميع والتي تقول ما تشاء وما تشتهي ومتى تشاء، هي قصيدة لا تنتهي، هي قصيدة الجميع .

ويقول: / 189- يبنني هذا النهار الخريفي / 190- أنا سنمشي على طرق لم يطأها / 191- غريبان قبلي وقبلك الا ليحترقا / 192- في البخور الالهي. / 193- يبنني أنا سوف نسمع طيرا تغني / 194- على قدر حاجتنا للغناء... خفيفا / 195- خفيّ التباريح ، لا رعويا ولا وطنيا / 196- فلا نتذكر شيئا فقدناه<sup>2</sup>.

يتنبأ الشاعر في نهاره الخريفي (الخرزين) أنه سيمشي مع حبيبته بقدسية على طرق لم يطأها قبلهما أحد الا ليحترقا في البخور الالهي، ولا يكون ذلك الا في جنة أحلامه ، التي تتسامى عن أرض الدنيا وتمتجج بالربانية والقدسية، فهناك فقط لا يفقد شيئا ولا يحترق بذلك الفقد، لكنه يضم (في السطر الأخير ) دائما شيئا من التناسي والقفز عن تذكر المفقود، فتحمل صورته وجع المنفي، رغم هروب الشاعر الى الحلم بجنة آمنة .

ويقول: / 197- إن الزمان هو الفخ / 198- قالت الى اين تأخذني؟ / 199- قال: لو كنت أصغر من رحلتي / 200- هذه، لاكتفيت بتحويل آخر فصل / 201- من المشهد الهوميري... وقلت: / 202- سريرك سري وسرك، / 203- ماضيك يأتي غدا / 204- على نجمة لا تصيب الندى / 205- بأذى<sup>3</sup>.

1- محمود درويش، ديوان لا أريد لهذي القصيدة أن تنتهي، ص 75.

2- محمود درويش، ديوان لا أريد لهذي القصيدة أن تنتهي، ص 76.

3- محمود درويش، ديوان لا أريد لهذي القصيدة أن تنتهي، ص 77.

يضطر الشاعر من أجل فلسطين السليبية أن يحور آخر فصل من المشهد الهومييري، لكي لا تكون الهزيمة لطرودة، ويكتب اسطورة جديدة، وهي أن فلسطين لن تنهزم وستعود، فسريها (أرضها) سره وسرها، وأن ماضيها سيأتي غدا (ما كانت فيه من أمان واستقرار سياقي غدا) على نجمة لا تصيب الندى بأذى، أي يأتي سلسا بلا صعوبة، فهو يعرف أن رحلته (غربته) طالت ولكنه يؤمن بانتهائها بالرجوع.

ويقول: ... رأيتك من قبل في/243-الزمن الرعوي/244-على قدر ليل الغريب /245-تمام الغريبة<sup>1</sup>.

فكما يكون ليل الغريب (الشاعر الإنسان) تمام الغريبة، ففلسطين لا تنقطع صلتها عن ابنائها، وقد باتت غريبة على من استوطنها، والشاعر الغريب يتنفس في غربته برؤياها في الزمن الرعوي (الزمن القديم الجميل على تالها وسهولها)، وهذا الالتحام الصوفي يبنى عن احساس متبادل بالغبية بين الشاعر وأرضه، فأصبحت صورة له تتنفس معه هواء الغربة وتنام في ليله (واقع الأسود المظلم)، هي قابضة في ذاته، وهذا ما يجعل الشاعر يتجاوز خطاها الى جعلها ذات يحل فيها وتحل فيه .

فأصبح التشبيب بالأرض عند (درويش) شديدا، إذ يضع الوطن في حقيقته في بعض قصائده عندما يضطر لترك الوطن، ويحملة إلى أي مكان يهرب ويطارده فيه.<sup>2</sup>، وهي صورة واردة في أسطر كثيرة يجعل الشاعر حبيبته الغريبة تلازمه ويلازمها، يخفف عنها وتحفف عنه، يطلب منها الانتظار ليأتيها ويحتضنها وينتظر منها المسير اليه فتعود اليه الحياة، وهكذا كان لفح الغربة يلفحه كمنار ترمي لهيبها عليه من الداخل (ذاته)، ومن الخارج (واقعه) يكتوي فينشئ الصور ويصنعها باثا فيها هذا الهم وشاكيا الى اللغة ما به من داء الغربة والمها.

لهذا قال أحد محاوريه: "وانكشف لي ممر سري في شعره طالما حيرني صلابة المتمرد الثوري التي تتجاوز في اللحظة ذاتها مع رقة وحزن وحتى مع كسر روحي قديم -جديد مع هشاشة البلور والخزف المكسر فيه ودائما تتحاور القوتان"، فكسره القديم يتماسك أمام تمرده على الواقع ومحو حيثياته، وإعادة كتابته كما يشاء.

ويقول في قصيدة (ليل بلا حلم): /1-ليل بلا حلم جديد للغريبة : من أنا /2- في الليل؟ ينقصني الكثير من الفراش/3-لكي أظير. أنا الغريبة اينما اتجهت /4-خطاي، وانت منفاي الأخير. أنا/5-الغريب، وكل ما حولي يذكرني بنفسي./6-كلما حدثت في الماء امتلأت بنرجسي/7-وغضضت طرفي. من أنا في ليل/8-غربتك الطويل؟ مسافر يرتاح في/9-الجسد الجميل. حمامة حطت على/10-كتفي وعودها الهديل على الحنين اليّ /11-هل تبقى معا؟ تبقى معا. وتحبني؟/12-وأحب سرك، لا تبوح لي بسرك /13-لا أحب طفولتي والذكريات. ولا/14-أنا. حسنا، لنذهب لا غريب/15-ولا غريبة في الرحيل...<sup>3</sup>

1 - محمود درويش، ديوان لا أريد لهذا القصيدة أن تنتهي، ص 80.

2- عبدي بدوي، قضايا حول الشعر، دار المعارف، مصر، 1985، ص 262-263.

3 -محمود درويش، ديوان لا أريد لهذا القصيدة أن تنتهي، ص 101-102.

لم يعد للغريبة حلم جديد غير حلمها القديم الذي يتقاطع مع حلم الشاعر، فيصبح واحدا في صوفية متناغمة، يتحاور معها لتجيبه: أنا الغريبة اينما اتجهت خطاي، وأنت منفاي الأخير، وينبئها: أنه الغريب وكل ما حوله يذكره بنفسه، وكلما حدق بالماء ازداد نرجسه ...

يذوب الشاعر في ذكراها ويترنح فوق الوجع الابدي ذاك الوجع الذي وسمه بوسم الغريب، و هو يراها في كل ما حوله، ويزداد حبه لها ولذاته كلما حدق في مائها، ثم يلجأ الشاعر الى تصوير الانين الذي يصدر منه بسبب ببعده وغربته، متسائلا ومجيبا، من أنا؟، أنا الغريب، يئن في ليل غربتها الطويل، وهو المسافر الذي لا يرتاح الا في جسدها الجميل (أرضها الجميلة)، ويحن اليها في كل حين، ويصفها بالحمامة التي تحط على كتفه وقد عودها الهديل الحنين اليه، وتقول متسائلة: هل نبقى معا، هل تبقى تحبني؟، وتذيع لي سر، ثم ينتفض الشاعر كمن يعود من صوفية طافية الى واقعية حادة، لا اريد تذكر ذكرياتي ولا طفولتي ولا ابوح بسري فلا غريب ولا غريبة في الرحيل الدائم الابدي، موقظا بذلك لا شعوره وموجها له بدفة شعوره، حتى لا يسكن في ذاك العالم الواهم ويحدث في سره غريبته (حببيته) بلا حواجز ولا معيقات.

كان ذاك لسان حاله، ولسان ذاته، هو حديثه الداخلي، هو الألم المتفجر، تنفسه الصور والاختلة، وقد قال: حسنا أنا اعمل على المصالحة بين الوطن والمنفى مثلا بين الامكنة<sup>1</sup>.

وهكذا برزت هشاشته، أحزانه، رهافته، بشكل متطرف، من لحظة عابرة، لكنه سرعان ما استرد توازنه وبرزت صلابته وقسوته، ولهذا بدا انه بعيد جدا، في داخل نفسه، وهويته تكمن في تلك الاغوار السحيقة، ولكنه قريب جدا أيضا، وفيه تتلامس المسافات وتتصادم بمجدة بسرعة فجأة هكذا، رغم غربته، يبقى على صلة حية بالحياة، ودائمة، ويتلامس مع المتغير اليومي.

وفي قصيدة (الخوف) يقول: /10- لا شيء يثبينا عن التأويل الا الخوف/11- مما بعده، ولأننا أبناء هذا الماء نحشى/12- السير في الصحراء والسكنى على قمم بعيدة. /13- للخوف طعم اللوتس السحري في/14- الأوديسة الكبرى. فقد ينسى الغريب/15- بلاده وصديقه الكلب الوفي /16- وزوجه الأولى ويمتحن الرحيل<sup>2</sup>.

يتناول (درويش) هذه المرة لغة الرمز الملفوف بالأسطورة، اذ يجعل خوفه ملحميا كطعم اللوتس البحري ولأنهم (الفلسطينيون) أبناء هذا الماء (فلسطين)، فانهم يخشون السير في الصحراء والسكن على قمم بعيدة، لأنهم لا يانسون الا في مائهم (فلسطين) وكل خروج منها يعني لهم الخوف، ويعني لهم الصحراء القاتلة، لهذا يمتزج خوفهم بخوف الملاحم الذي تصبح فيه الغربة مهنة للرحيل، وينسى فيه الغريب كل ما يتعلق به (صديقه، الكلب الوفي، زوجه ..)، وهذا مهرب آخر ل (درويش) يهون عليه الغربة فيجعلها بلامح باهتة أمام سطوة الأوديسة الكبرى، التي تشفي الجراح بالتفرغ عن الخوف وتجاوزه، وكأن (درويش) لجأ الى الأوديسة الرامزة لسيطرة القوة فيها من اجل طمس خوفه (الطفولي) من البعد والنفي والانسلاخ من الأرض.

1- مقال كتبه الشاعر الفلسطيني محمود درويش "مجلة GEO الفرنسية، سابق.

2- محمود درويش، ديوان لا أريد لهذا القصيدة أن تنتهي، ص 95.

ويضيف : /220- أنا هو ، من تفرطين له الوقت /221- في كُرة الصوف ، /222- ضلَّ الطريقَ إلى البيت ... ثم اهتدى /223- سريرك ، ذاك المخبأ في جذع زيتونة /224- هو سرِّي و سرُّك... /225- قالت له : قد تزوَّجني يا غريبُ /226- غريبُ سواك /227- فلا جذع زيتونة ههنا /228- أو سرير ، /229- لأن الزمان هو الفخ ، رأيتك من قبل في /243- الزمن الرعوي /244- على قدر ليل الغريب /245- تنامُ الغريبةُ // /246- فاحتجبي ، و اظهري ، و العبي ، و اكسري /247- قدرتي بيديك الحريبتين ، و لا تخبريني /248- إلى أين تمضين بي في دهاليز سرِّك ، /249- لا تخبريني إلى أين تمضين بعدي /250- إلى أين أذهبُ بعدك. لا بعد /251- بعدك.<sup>1</sup>

اذ يعود (درويش) ليناجي حبيبته الغريبة من جديد ويعترف لها انه هو ذاك الذي حب الوطن يحتل ذاكرته ودماعه كالضوء، والوطن هو الصراخ الوحيد والصمت الوحيد عنده. فهو حزنه و فرحه، قيده وحرية، شمسه التي لا تنطفئ، ولبله الذي يتباطأ، وهو موته و حياته، انه شعره الذي يبكي في معركة الغربة وصراع النفي. فقد يتوقع الفرد على ذاتية داخلية مغلقة أمام العالم، في عزلة وجودية مطبقة، وتهاجر روحه في روحه الى خارج العالم، تنفي العالم وترفضه بحدة، او قد يكون الفرد (خارج نفسه) دائما من هذا النوع الذي يفرغ راسه من الافكار عندما تحلو الحانة من روادها لكن محمود (درويش) يدرك ان كل ما هو (داخل) هو (خارج) ايضا الذات مليئة بخارجها فالحدود عنده سائلة ويتحرك عبرها بحرية او مرونة... مما يعني ايضا عدم قبوله بالمنفى في الحياة كوضعية اخيرة اعني ان توترا دائما يجري في روحه بحثا عن نقطة عليا في الوعي تتوحد فيه الروح ببعيدها والأنا باخرها وفي نهاية المطاف شعره تأكيد وحب للحياة.<sup>2</sup>

فهو يناجي ويجاور سريره ويث سره لها، ويأتي منها بالأخبار، ويتجاذب معها أطراف الحديث، يشناق غريبته (فلسطين) كما تشناق هي غريبها (محمود درويش).

ويقول : /23- ولكني أنا ابن حكايتي الأولى . حليبي /24- ساخن من ندي امي . والسرير قهزه /25- عصفورتان صغيرتان . ووالدي بين غدي /26- بيديه... لم أكبر فلم أذهب الى /27- المنفى . يقول السائح : انتظر اليمامة ريثما /28- تنهي الهديل . أقول : تعرفني /29- واعرفها، ولكن الرسالة لم تصل.<sup>3</sup>

فلا زال (درويش) يصرّ على انه ابن حكايته الأولى، ولا زال عالقا في طفولته، ولم يذهب الى المنفى نهائيا فيحاوره السائح ويقصد به (الصهيوني) انتظر حتى تنهي اليمامة الهديل، اي لا أمل لك من الانتظار هنا، غير انه يحضر اجابته، انه يعرفها وتعرفه لكن لم يغن أو ان وصول الرسالة فقط. فهو يصد كل فكرة لإقامة الدخلاء في أرضه.

يحكي (درويش) قائلا: " ان عودتي لجزء من بلادي فلسطين يعطيني فرصة للتأمل بين ثنائية الوطن والمنفى فالشاعر الذي كان يحمي الوطن في المنفى يجد نفسه في ظروف الحصار، وعدم تحقيق الحلم الفلسطيني وعدم تحقق الاستقلال بين مفهوم اخر للمنفى والوطن... فالوطن لم يتحرر حتى الان وبالتالي فان حس الهجرة والاحساس

1- محمود درويش، ديوان لا أريد لهذا القصيدة أن تنتهي، ص78.

2- حسين جميل البرغوثي، مغناطيس الهوية والشخصية عند محمود درويش، المختلف الحقيقي، سابق، ص 231-232.

3- محمود درويش، ديوان لا أريد لهذا القصيدة أن تنتهي، ص 110.

العميق بالظلم ما زال يغزو اللغة الشعرية الفلسطينية<sup>1</sup>. ويظهر أكثر بتصوير تفاصيل المكان الذي يستحضره من ذاكرة بعيدة.

ويقول في قصيدة (لاعب النرد):/115-ماذا أريد من الأمس؟ وماذا أريد من /116-الغد؟ ما دام لي حاضر يافع استطيع /117-زيارة نفسي ، ذهابا غيابا، كأني/118-كأني. ومادام لي حاضر استطيع /119-صناعة أمسي كما أشتهي ، لا كما /120-كان .إني كأني .ومادام لي /121-حاضر أستطيع اشتقاق غدي من/122-سماء تحن الى الأرض ما بين/123-حرب وحرب ، وإني لأني /124- تقول :كأنك تكتب شعرا /125- يقول : أتابع إيقاع دوري /126-الدموية في لغة الشعراء .أنا .<sup>2</sup>

في هذه الصور يتساءل (درويش): ماذا اريد من الأمس؟ وماذا اريد ما الغد ؟، ما دمت استطيع أن ارى أن حاضري يافع فازور نفسي فيه ذهابا غيابا، فمادام يستطيع ان يتحرك في الحاضر كيف يشاء، ويصنع أمسه كما يريد، و يشفق غده من سمائه التي تحن الى الأرض، فيصدق ما أشرت اليه من قبل، وهو أن إيمانه بأحلامه ويقينه بأرضه التي يحن اليها، يجعله قادرا على التصرف في حاضره المؤلم، والعيش في غده المقترن بغده كيف يشاء مادام وجد نفسه ولملمها، تلك النفس التي احرقها البكاء عن الأمس وأضناها انتظار الغد لتفر الى التصرف في الأمس والغد لرؤيته حاضرا متحققا تشكله كيف تشاء. تلك الحيلة النفسية الإبداعية التي لا يجدها الا في لغة الشعراء متتبعاً إيقاع دورته الدموية، أي إيقاع أحاسيسه الداخلية الصادقة .

لهذا يجمع الشاعر بين قدرته على التصوير بأبداعية عالية من جهة وعلى القدرة على رفع بكائياته، وتحمل الغربة القابعة على حاضره، فيصبح " في علاقته باللغة أشبه بعلاقة الرسام بالألوان والاصباغ، يتجلى أبداعه الفني إما تجل في تعامله مع اللغة ذاتها، أو ما يسمى بما وراء اللغة"<sup>3</sup>. كيف لا وهو شاعر فلسطيني يعيش تحت قبضة الاغتصاب الصهيوني لوطنه ولم يعبأ باجتثائه من الأرض المكان. لهذا يقول :-لم تكن بي حاجة لأن يقصّوا علي تاريخي.

لقد عادت المخرجة "سيمون بيطن" إلى مسقط رأسي بعد 50 سنة كي تصوّر بثري الأولى وأول روافد لغتي فاصطدمت برفض القاطنين الجدد للمكان وسجلت هذا الحوار مع المسؤول عن المستعمرة الإسرائيلية:

-هنا ولد الشاعر...

-وأنا أيضاً ولدت هنا ... عندما جاء أبي إلى هنا لم يجد إلا الأنقاض. أقمنا أولاً في الخيام ثم في بيوت حقيرة. لقد عملت طيلة عشرين سنة قبل أن أستطيع بناء هذا المنزل. فهل تريدني أن أعطيه له؟

-أريد أن أصوّر الأنقاض فقط، ما تبقى من بيته. إنه بعمر أبيك، أولاً تحجل من أن ترد هكذا؟

1-محمود درويش، ديوان اوراق الزيتون، دار العودة، بيروت، ط13، 1989، ص 509 - 510.

2 -محمود درويش، ديوان لا أريد لهذي القصيدة أن تنتهي، ص72.

3- محمد ابو حميدة، جماليات المكان في ديوان لا تعتذر عما فعلت لمحمود درويش، سابق، ص 488.

- لا تكوني ساذجة. إنه يطالب بحق العودة.
- هل تخاف من أن يحصل على حق العودة؟
- نعم... .
- ويطردك كما طردته؟
- أنا لم أطرده أحداً... لقد أتو بنا في سيارات نقل كبيرة ثم أنزلونا هنا وتركونا لأنفسنا.
- ولكن من هو هذا "ال(درويش)"؟
- رجل يكتب حول هذا المكان... حول التينات البرية هذه... حول هذه الأشجار وهذه البئر.
- أي بئر؟
- هناك 8 آبار في البلدة... كم كان عمره؟
- 6 سنوات...
- والكنيسة، هل كتب عن الكنيسة؟... كان هنا كنيسة ولكنها دمرت. وحدها المدرسة تركوها كي تأوي إليها الأبقار والعجول.
- حولتم المدرسة إسطبلاً؟
- ولم لا؟
- صحيح، بعد كل ما جرى، لم لا؟!... كان لديهم حصان أيضاً، ولكن... هل أشجار الفاكهة ما زالت هنا؟
- طبعاً... عندما كنا صغاراً كنا نأكل من ثمارها... تيناً وتوتاً وكل ما خلق الله.. هذه الأشجار هي طفولتي!!!
- وطفولته هو أيضاً...
- هذه الأرض لم تكن صحراء إذاً، ولم تكن خالية من السكان. هناك طفل يولد في مهد طفل آخر. يشرب حليب، يأكل توته وتينه، ويعيش مكانه مرتعداً من عودته دون ندم يذكر، ثم يقول لنفسه بأن هذه الجرائم التي ارتكبها الآخرون هي أيضاً من صنع القضاء والقدر. هل يستطيع مكان واحد أن يتسع لحياة مشتركة؟ هل يستطيع حلم أن يتحركاً بحرية تحت نفس السماء؟ هل يستطيعان ذلك دون أن يكون على الطفل الأول أن يكبر بعيداً وحيداً محروماً من الوطن والمنفى لأنه عندما لا يكون هنا فهو ليس هناك أيضاً؟
- مات جدي كمدماً وهو يرى الآخرين يعيشون حياته. مات وهو يتأمل الأرض التي سقاها يوماً دموع جسده وهو ينتوي أن يخلفها لأولاده من بعده. رائحة الجغرافيا المهشمة فوق حطام الزمان قتلته، فحق العودة من رصيف على شارع إلى رصيف على شارع آخر يقتضي ألفي سنة من الغياب؛ هذا هو الشرط كي تنتسب الأسطورة إلى الحداثة.
- بالنسبة لي، سمعت نحو التأخي بين الشعوب، عبر حوار مفتوح في غرفة السجن مع سجان لا يتخلى عن قناعته بغيابي.

-من تحرس إذاً؟

-نفسي القلقة.

-ما الذي يقلقك أيها السيد الطيب؟

-شبح يطاردني ويصبح أكثر حضوراً في كل مرة أنتصر بها عليه.

-لا شك بأن الشبح هو آثار الضحية على الأرض.

-ليس هناك من ضحايا غيري، أنا هو الضحية.

-ولكنك القوي القادر والسجّان. لماذا إذاً تنازع الضحية المكان؟

-كي أبرّر أفعالي... كي أكون على حق دائماً. كي أصل مرتبة القداسة وكي أفتر من النوم.

-لماذا تسجنني إذاً؟ هل تظن بانني الشبح؟

-ليس بالضبط، ولكنك تحمل اسمه...

كان هذا الحوار أكبر مفسر لصور (درويش) لثيمة الغربة، يغنينا عن مباحث السيكولوجية ههنا، لأنه

يبرهن عن أن تعلقه بالمكان ليس فقط صدمة من الماضي هو ايضا تعلق واع ومدروس، تعلق يقيني بان هؤلاء اخذو ما ليس لهم، وبان أمسه فيها سيعود في غده القريب، وما حاضره الا برزخ حتمي تعرض له الشاعر مع كل ابناء فلسطين، ووعيه يجعله أكثر تماسكا أمام الغربة المفروضة .

ويقول في وصف حاضره الخريفي: /139-المعد لأمثالنا الضالعين بتأويل ذاكرة الغيم/ 140-بين الربيع وبين الخريف، واما /141-الربيع، فما يكتب الشعراء إذا نجحوا/ 142- في التقاط المكان السريع بصنارة /143-الكلمات، أما الخريف فما نحن فيه /144-من الاهتداء برائحة الشجر العاطفي<sup>1</sup>.

فالتقاط المكان بالكلمات مهمة صعبة تأتي بالربيع للشعر، بينما الاصعب هو التقاط الوطن برائحة الشجر فيه، فمازالت أشجار فلسطين تداعب عواطف الشاعر بروائحها، فلم يبرحها غير الجسد، وتلأمسها روحه دائما. ويضيف (درويش):...**فالمنفى** يكبر أيضاً مثل الأعشاب البرية في ظل أشجار الزيتون. على العصفور إذاً أن يحقق اللقاء بين السماء البعيدة وأرض طردت منها فضائلها السماوية. نادرة هي البقاع التي تتمتع بوفر في الجمال كذلك الذي تبوح به أرضنا، أرضنا غير القادرة على إحداث القطيعة الضرورية بين الحقيقة والأسطورة. ليس من حجر هنا، ليس من شجرة لا تحكي تاريخ المواجهة بين المكان والزمن، وإحساسي بعدم رسوخ قدم الغريب يتزايد كلما تزايد الجمال ورسخت قدمه وكنت أنا الحاضر والغائب؛ نصف مواطن ولاجئ كامل.

أبذر شوارع حيفا على خاصرة الكرميل بين الأرض والبحر وأتشوق لحرية لا تتيحها لي سوى القصيدة التي سوف يسجنوني من أجلها<sup>2</sup>.

1 - محمود درويش، ديوان لا أريد لهذي القصيدة أن تنتهي، ص 73.

2- مقال كتبه الشاعر الفلسطيني "محمود درويش" مجلة GEO الفرنسية، سابق.

ويقول في قصيدة (لا أريد لهذي القصيدة ان تنتهي):/241-سيري ببطء ، فأني مشيت ترعرت الذكريات حقولا/242-من الهندباء، رأيتك من قبل في/243-الزمن الرعوي/244-على قدر ليل الغريب /245-تنام الغريبة.<sup>1</sup> فهو يصل الى مرحلة الحلول الصوفي في الأرض ويصبح يتنفسها مع هوائه تشيد ذكرياته فيها زمنه الفاتت ومكانه الجميل مشكلة حقولا من الهندباء في الزمن الرعوي، ذاك الزمن الذي رآها فيه لأول مرة، فحتى وان أصبحتا غريبين غير انه لا حلول له الا فيها وبقدر ليله هو ليلها، يحس بها الى ابعد الحدود وادقها فهي الأخرى تقيم فيه كما يقيم فيها.

ويقول في قصيدة (على محطة قطار سقط عن الخريطة): /أنا وأنت اثنان /95- في الماضي، وفي الغد واحد. مرّ القطار /96- ولم نكن يقطين، فانهض كاملا متفائلاً، /97- لا تنتظر أحدا سواك هنا. هنا سقط القطار /98- عن الخريطة عند منتصف الطريق الساحلي. /99- وشبّت النيران في قلب الخريطة، ثم أطفأها /100- الشتاء وقد تأخر. كم كبرنا كم كبرنا /101- قبل عودتنا إلى اسمائنا الأولى:<sup>2</sup> فيعاود التغي بصوفية مرة أخرى فهو وهي (أرضه) واحد، في الماضي وفي الغد واحد، ويسمها بالخريطة ، ويأتي، فيتحسر على غريته واتعاده عليها، ويرى ان الشتاء قد تأخر، ويكرر متأسفا: كم كبرنا كم كبرنا قبل عودتنا الى اسمائنا الأولى (الى هويتنا وأرضنا وتاريخنا)، وفي لحظة لم يتيقظا فيها سقط القطار، فشبت النيران في قلب الخريطة وهذا ما يؤلمه ويجرقه معها.

ويقول: (لا أريد لهذي القصيدة ان تنتهي)/69- ثم يجيء غريبان ، مثلي و مثلك ،/70- قد يكملان الحديث عن الفن ،/71- عن شهوات بيكاسو و دالي /72- و أوجاع فان غوغ و الآخرين ... /73- و عمّا سيبقى من الحب بعد الإجازة ،/74- قد يسألان : أي وُسع ذاكرة/75- أن تعيد إلى جسدٍ شحنة الكهرباء /؟76- و هل نستطيع استعادة إحساسنا/77- بالرطوبة و الملح في أوّل البحر /78- بعد الرجوع من الصيف /؟79- ليس المكان هو الفخ /80- في وسعنا أن نقول: /81- لنا شارع هُنا/82- و بريد/83- و بائع خبز /84- و مغسلة للثياب/85- و حانوت تبغ و خمر/86- و ركن صغير /87- و رائحة تتذكّر /88- ها نحنُ نشربُ قهوتنا بحدوء أميرين<sup>3</sup>. فرغم انه يترفع عن ان يكون المكان هو الفخ الا ان استعادة صورة المكان تبين وتفضح كم هو بحاجة الى وطن، ولو ادعاه لوهلة، ففي وسعنا ان نقول لنا شارع هنا، وبريد، وبائع خبز، ومغسلة ثياب، وحنوت تبغ و خمر و ركن صغير.. و رائحة تتذكر. فلا يستطيع (درويش) الفرار من سلطة المكان عليه ولا من أثر الغياب في داخله.

فيؤكد (درويش) أن المسافة بين المنفى الداخلي والمنفى الخارجي لم تكن مرئية. كانت جزءاً من الصورة عندما كان معنى الوطن أصغر من حجمه. وفي المنفى الخارجي استوعبت كم كنت قريباً من البعيد، كم كان "هناك" "هنا".

1 - محمود درويش، ديوان لا أريد لهذي القصيدة أن تنتهي، ص 79-80.

2- محمود درويش، ديوان لا أريد لهذي القصيدة أن تنتهي، ص 31.

3- محمود درويش، ديوان لا أريد لهذي القصيدة أن تنتهي، ص 69.

لم يعد ثمة شيء فردي، فكل شيء يشير إلى المجموع وليس هناك من مجموع، فكل شيء ينحو نحو الحميمية. امتدت رحلتي على طرقات متعددة حملتها على أكتافي مراراً، وهويتي الممنوعة التي تمردت على أي تقليص "للمنفى والعودة"، كانت في أزمة. لم نعد نعلم من منا الذي هاجر، نحن أم الوطن. والوطن الذي اختار مسكنه فينا رأى صورته تتطور مع نضوج عكسه الذي يخاصمه. كل شيء يُفسّر بعكسه، والنرجس المجروح سوف ينبث بكثرة وعفوية فوق جوانب الطريق.

ويقول في قصيدة (الخوف): فقد ينسى الغريب/15- بلاده وصديقه الكلب الوفي /16- وزوجه الأولى ويمتهن الرحيل. أخاف/17- أن أنسى واحشى عبء ذاكري/18- على مخطوطة الغد، لا هناك أنا/19- هناك، ولا هنا. واخاف الا أكتب/20- السطر الأخير من القصيدة. /21- للخوف صوت الناي يثقب صخرة ويرقص/22- الوديان، لا فرحا ولا حزنا، ولكن الحنين/23- هو الحنين، وزفرة الصوفي يقترب/24- البعيد إذا رأى ضوء المهيا ويتعدد القريب. أخاف/25- صوت الناي يقسمني الى اثنين: الهواء وفتحة/26- القصب الوحيدة.<sup>1</sup>

يتذبذب الشاعر بين الذكرى والنسيان ويخشى على الغد، وان لا يكتب السطر الأخير من القصيدة، فهو يحمل عبئا كبيرا، هو عبء الحنين، يقول في حوار له: عشر سنوات... عشر سنوات لا أستطيع بها الخروج من حيفا. ومنذ سنة 1967، منذ أن اتسعت رقعة الاحتلال الاسرائيلي أكثر، فرضوا علي عدم مبارحة غرفتي من غروب الشمس حتى مشرقها، وتسجيل حضوري في قسم الشرطة كل يوم في الساعة الرابعة بعد الظهر. صادروا ليالي ولم يبقوا بها من خصوصية. كانت الشرطة تفرع بابي في أي وقت تريد كي تتأكد من تواجدي في البيت. لكنني لم أكن حاضراً، لقد كنت مجبراً حقاً أن أمضي تدريجياً إلى المنفى منذ أن تداخلت حدود الوطن والغياب في ضباب الشعور. كنت أعلم بأن اللغة قادرة على أن تبني ما تهدم وأن تجمع ما تفرق. وليس من شك بأن "هنا" الشعر، في مرحلة نضجها بين الأفق والسلاسل، كانت بحاجة لتوسيع البعيد. وبهذا فحنينه المشتعل لا ينطفئ أبدا أمام وعيه بالحاضر واستشرافه للمستقبل، وأمام نضاله من اجل كتابة السطر الأخير المناسب لهذه القصيدة (القضية)، فهو يتجاوز نفسيته وما يرهقها من غربة وحنين ليناضل من اجل هذا اليقين.

ويقول في قصيدة (في رام الله): /8- ها نحن عدنا اثنين من سفر/9- أنا وحكايتي الأولى، /10- يقول رفيق ذاكري/11- الى سفر مجازي، اقول/12- واول الأرض اغتراب/13- حدق الى مرآة نرجس الوسيم. /14- يقول: ولنفرح بحصتنا من الماضي. /15- أقول: جراح نرجس ستكسر هذه /16- المرأة:/17- لا يبدو كلامك واضحاً/18- فأقول: في لغتي من المنفى ضباب /19- الآن، في الماضي نحملق في غد/20- مترددا خلف الروابي الزرق. /21- عالمنا يضيق بنا كقافية تحدد/22- وجهة المعنى -أقول لصاحبي المشغول/23- في تأويل ما ترك الصدى بين/24- السلام: تلك صرختنا تهدب /25- وحشة الصلصال من ايام نوح/26- الى بدايات الجفاف. أقول: تلك /27- حكاية المنفى للمنفى ينقصها قليل /28- من صفات الشيء ينقصها كتاب/29- نمشي على جبل السماء، ونقتفي/30- لآثار موتنا واسأله: هل/31- التاريخ

1 - محمود درويش، ديوان لا أريد لهذا القصيدة أن تنتهي، ص 95-96.

كابوس سنصحو منه ، أم /32-درب سماوي الى المعنى؟ يقول :/33-هو الذهاب ، هو الاياب . حياتنا/34-معنا ، هنا والآن ، فاتبع فطرة/35-القلب الحكيمة وانتشر بين النباتات/36-البيسطة تزدهر .<sup>1</sup>

بدت هذه القصيدة الصورة من أكثر القصائد فلسفة لفكرة المنفى ، فيجعل حكايته الأولى (الطفولة التاريخ، الأرض...) شخصا يرافقه في السفر المجازي وفي الذاكرة أيضا، ويحاور رفيق ذاكرته: فأول الأرض اغتراب وفي لغته من المنفى ضباب، اذ يضرب المنفى لغته ولا يجد الكلمات له، وكلاهما يحمل في الماضي الى الغد، وما وراء الروابي الزرق(المكان)...فتكون هكذا حكاية المنفى للمنفي باهتة اللغة، ويريد أن يصحوا من كابوس التاريخ حتى لا يختلط فيه الذهاب مع الاياب، لكن رغم خطاب المنفى الشاحب الا انه في السطر الأخير رمى جرعة للتفاؤل فالحياة اتباع الفطرة (حقيقة العودة) ودعوة للانتشار بين النباتات البيسطة ليزدهر ويستمر .

ويقول في : (لا اريد لهذي القصيدة ان تنتهي):/159- لا أريد لهذي القصيدة أن تنتهي أبدا/160- لا أريد لها هدفاً واضحاً/161- لا أريد لها أن تكون خريطة منفي/162- و لا بلداً/163- لا أريد لهذي القصيدة أن تنتهي/164- بالختام السعيد ، و لا بالردى/165- أريد لها أن تكون كما تشتهي أن/166- تكون :<sup>2</sup>

فهو يصرخ رافضا المنفى خارج فلسطين او داخلها، ولا يريد أن تنتهي قصيدته فيها، مهما طال الزمن ولا ان تتحول الأرض الى خريطة منفي .

ويقول في قصيدة (على محطة قطار سقط عن الخريطة):/81- وسألتُه: هل كلما ابتسم الغريب لنا وَحَيَانَا /82- ذُبْنَا للغريبِ غزاةً؟/83- (وقع الصدى مني ككوز صنوبر)/84- لا شيء يرشدني إلى نفسي سوى حدسي /85- تبيضُ يمامتان شريدتان رسائل المنفى على كتفي، /86- ثم تحلقان على ارتفاع شاحب. وتمرُّ سائحةٌ /87- وتساألني: أيمن أن أصورك احتراماً للحقيقة؟ /88- قلت: ما المعنى؟ فقالت لي: أيمن أن أصورك /89- امتداداً للطبيعة؟ قلت: يمكن.. كل شيء ممكن.<sup>3</sup>

فيشكل صورة شعرية راقية، اذ تناول موضوعة المنفى بطريقة مغايرة يزيد من ادھاش القارئ فيها، فتبيض يمامتان رسائل المنفى فوق كتفيه، ليجعل من المنفى ملازماً له كالرسائل ، وهو بهذا الفقد فاقد لنفسه ولا يهتدي اليها الا بالحدس . فيبدو كم هو ضائع الهوية في منفاه ، ومنفاه من علمه معنى الوطن .

لهذا قال: " لن أنس الى الابد الجبنة الصفراء تعرفني الجبنة الصفراء هذا المصطلح الذي عرفني على كلمة

وطن"<sup>4</sup> .

ويقول : /1- من كان يحلم مثلي في طفولته/2- هو المسافر من أمسي الى غده/3- وددت لو عدت من لألاء نجمتنا/4- الى شبيهي في بستان موعدة/5- ظلان نحن لشخص واحد ولنا /6- ما للسماعي من نعمى توحده/7- نناى وندنو صدى لا نلتقي أبدا/8- كانني هو في منفي تشرده<sup>1</sup>

1- محمود درويش، ديوان لا أريد لهذي القصيدة أن تنتهي، ص 118- 119.

2- محمود درويش، ديوان لا أريد لهذي القصيدة أن تنتهي، ص 74- 75.

3- محمود درويش، ديوان لا أريد لهذي القصيدة أن تنتهي، ص 30.

4- محمود درويش، شيء عن الوطن، سابق، ص 213.

إذ بتحول الشاعر الى مسافر يحكي حكاية المسافرين المنفيين المتشردين ويصبح هو هم، يقول:  
 أحاسيسي في ذلك اليوم تنقلت بين البرود العقلاني والارتباك الذي يدرك الفرق بين الطريق وبين هدف الطريق.  
 في العريش أصبح النخل بستأنا على حين غرة، فعرفت بأني أقترّب من هذا المجهول الذي تمنيت أن يبقى مجهولاً.  
 حينها بدأ قلبي يفلت من عقلي وقلت: لنسارع، لنسارع كي نصل قبل المغيب.  
 -صبراً، صبراً... أجنبي وزير الثقافة ورفيقي في الرحلة. صبراً، الوطن على قاب قوسين أو أدنى، والوطن  
 ليس شيئاً غير خفق فؤادك وتوجساتك.

قلت: لعله ليس إلا هذه الليلة التي يحضّر فيها الحلم نفسه كي يتحقق.  
 لا أحلم بشيء. هنا تبدأ فلسطين الجديدة. حاجز إسرائيلي، سيارة "جيب" عسكرية، علم وجندي  
 يسأل السائق بعربية رخوة: من تقل؟  
 -وزير وشاعر.

أحاذر أن أنظر إلى كاميرات المصورين الباحثة عن فرحة العائدين. كشافات المستوطنات الضوئية  
 واستحكامات الجنود على جانبي الطريق تحرقني، وعندما أعلن عن دهشتي للبتّر الجغرافي والخلط الذي يعثور صورة  
 المكان، ينتظر تساؤلاتي جواب حاضر جاهز يقول: غزة وأريحا أولاً، نحن ما زلنا في أول الطريق، في بداية الأمل.  
 لم يكن مسموحاً لي أن أذهب إلى أريحا، فهل كان لي أن أحلم برؤية الجليل، هويتي الشخصية، من  
 جديد؟

"- يشترط الإسرائيليون عليك لزيارة الجليل شروطاً أخجل من أن أذكرها لك"  
 هذا ما قاله لي صديقي الكاتب "إميل حبيبي" الذي لم يكن يعلم بأنه سوف يقضي بعد سنتين، وبأن دفنه  
 سوف يعطيني فرصة حزينة لفرحة قصيرة في ربوع فلسطين. يومها أعطوني تصريحاً بالإقامة ثلاثة أيام كي أؤبّن  
 صديقي الراحل وألاقي بيت أمي. يومها أكلتني نار العودة وقلت: من هنا خرجت وإلى هنا أعود. ثم رأيت كيف  
 يستطيع الإنسان أن يولد مرة ثانية، وكان المكان قصيدي.

لم يكن ينقصني شيئاً في نوبة هذه الولادة الجديدة كي أحقق موتي الموعود. ولكني كنت أعلم بأن الحقيقة  
 التي تعرّت من الأسطورة ما تزال بحاجة للماضي وبأن التحرر من الأسطورة ما يزال بحاجة للمستقبل. أما الحاضر  
 فلم يكن إلا زيارة قصيرة يعود بعدها الزائر كي يرحل نحو توازنه الصعب بين **منفى** مكره عليه ووطن بأمس الحاجة  
 إليه. هنا لا يعارض المنفى الوطن، ولا يكون الوطن عكس المنفى.

لم أعد بعد، والطريق لما تنته بعد كي أعلن عن بداية الرحلة...<sup>2</sup>، فكان هذا تبين لعرق الحسرة التي  
 سكنته من جراء المنفى.

1- محمود درويش، ديوان لا أريد لهذا القصيدة أن تنتهي، ص 92.

2- مقال كتبه الشاعر الفلسطيني "محمود درويش" مجلة GEO الفرنسية، سابق.

ويقول: /13- ويهذي ، مثل من واتاه وحي:/14- أنت أختي ، قبل أختي،/15- يا سنونوة في الرحلة/16- لم أذهب بعيدا/17- لي جناحان قصيران ، ووقتان على الريح./18- يقول الشاعر: الرحلة في هذا الخريف/19- ابتدأت. والأرض عطشى/20- ويصلي: أنت أمي قبل أمي/21- يا بلادي ، وأبي قبل أبي/22- ثم يواسي نفسه:/23- لا تسقط الاواق /أوراق الشجيرات/24- هباء/25- إنما الرحلة والعودة والمعنى/26- إذا استغنى عن الشاعر/27- في شعر خريفي خفيف الكلمات/28- ليس هذا الورق الذابل الا كلمات<sup>1</sup>.

يحكي (درويش) قصته مع الهجرة والسفر كسنونوة، لكنه يؤكد انه لم يذهب بعيدا، لأنه مازال بروحه في فلسطين، وجناحاه قصيران ووقتان على الريح مكنيا عن عدم قدرته على الابتعاد عنها، ويعود الى هويته كشاعر يحدث (أرضه) في لحظة خريفية كثيفة وهي عطشى لأبنائها، ويصلي الشاعر داعيا (أنت أمي قبل أمي يا بلادي ، وأبي قبل أبي)، وهنا يلتحم في الأرض من جديد (حلولا صوفيا) فهي أمه وأباه هي أصله ومنبته، ثم يأتي بما يؤنسه في أن دوام الحال من المحال، فسقوط أوراق الاشجار يعني تجدد الحياة وليس سقوطه هباء، لأنها الرحلة والعودة والمعنى، فلكل رحلة عودة ورحلته لا بد تنتهي بعودته الى أمه الأرض، ولكل شعر معنى لا يمكن أن يستغنى الشاعر عليه مهما طال الشعر الخريفي، فانه يبقى خفيفا خفة الكلمات، وليس ورقه الذابل الا كلمات، فكما تتساقط أوراق الاشجار في خريفها تتساقط وتذبل كلمات الشاعر في خريفه، لكن تلك البداية حياة جديدة.

هكذا يواسي الشاعر نفسه ويحاول برأها من شروخ الأرض التي تصدعت وتصدعت معها نفسه، فيعترف بانه شاعر وانه لن يبرأ من هذا العشق والشوق الا في الكلمات .

فهو بالشعر كمن واتاه الوحي وتحقق له النبوءة، لهذا قال (درويش) : أخذت اللغة مكان الحقيقة ورحلت القصيدة في البحث عن أسطورتها عبر تراث الإنسانية، واندمج (المنفى) في أدب التيه، لا يعطي نار المأساة الشخصية مشروعية ولكن كي يلحق بالإنساني. وهنا لاحقنا الإسرائيليون بزعمهم أنهم وحدهم المنفيون العائدون بينما الفلسطينيون الذين لاقوا مزابل الأرض العربية لا يعانون من منفى. هكذا حُرمت الضحية مرة أخرى من اسمها.

كانت الضحية الوحيدة تمتلك حق خلق ضحيتها الخاصة وأوجد المنفى الوحيد منفيّه الخاص. سوف أجد الفرصة بعد ربع قرن كي أشاهد جزءاً من وطني. غزّة التي لا أعرفها إلا من خلال قصائد (معين بسيسو) الذي صنع منها جنته.

الطريق التي توصل إلى غزّة عبر الصحراء تُغرق المسافر في وحدة لا يقطعها بين الفينة والفينة إلا بعض النباتات الصحراوية، وشجر النخيل الملتهب، ونصب تذكاري مصنوع من هيكل دّابة، والبحر عن يسارك.

وهكذا كان محمود (درويش) شاعر موقف وقضية لكن شعره ليس شعر قضية، شعرٌ يحمل رسائل، ولكن ليس شعر رسالة، انه في صورته العريضة شعر معني بالافتلاع والنفي ومساءلة التاريخ وتفكيك رواياته السائدة شعر مؤرق ومهجوس بالعمق بسؤال الأرض بصفتها الحيز الوحيد المتاح لنا ان نحيا حياتنا فيه، فالأرض والحياة هما

1 - محمود درويش، ديوان لا أريد لهذا القصيدة أن تنتهي، ص 153-154.

من الثنائيات الاثيرة في شعره، وبقدر ما يمكن ان يجيلا الى متعين وملموس لهما حضور وكثافة غير ممكن تجاهلها في الحالة العربية، بقدر ما بوسعهما ان ينطلقا من اسار هذين المتعين والملموس ليكونا مطلقين، هكذا تنتقل الأرض من الحيز المحلي ذي التفاصيل الخاصة لتصبح أرضا كونية تعني وتمس كثيرين<sup>1</sup>.  
 "وهو في صراع دائم مع سجان اعمى يهدده بغرفة منعزلة في سجن جديد، او مع قناص تشير طلقته الخرساء الى راسه، أو في منفي آخر منتظر، او تحت قصف المدافع وعصف الطائرات، اليس من حق الشاعر ان يتأمل، الم يكن من حقه ان يشرب فنجان قهوته الصباحي ويقرأ جريدته اليومية بهدوء، دون ان يقرأ عن مصرع صديق أو أخ، أو مجزرة جديدة ترتكب في حق شعبه، أو خيانة ما جديدة تطأ يومه وتغزو قصيدته؟"<sup>2</sup>  
 فبالصورة الشعرية حمل (درويش) كل المشاهد، اذ ان المسألة الفلسطينية عنده ليست كما حولها شعراء وسياسيون مادة ضجر وابتدال انها مسألة انطولوجية أولا: موقف المنفى والاقتلاع والشتات، موقف الوطن والتاريخ والهوية، موقف الذات المنقسمة والذاكرة المنقسمة، موقف الازدواج والتعدد، هذه مواقف لا تتناول بالخطابة والحامسة والحداء، كما هي الحال مع كثير من الشعر الفلسطيني، انها مواقف للسبر والتجربة والدخلة والايغال<sup>3</sup>.

#### 4- شعرية صورة اللون :

أصبح اللون من الوسائل الفنية البارزة التي يوظفها الشاعر المعاصر، كونه حأملا لشحنة ايجابية، يستطيع التعبير بها عن تجربته الشعورية، فهو "بنية أساسية مهمة في تشكيل القصيدة الشعرية، وركيزة هامة تقوم عليها الصورة الشعرية بكل جوانبها، من الشكل الى المضمون، فاللون يحمل قدرا كبيرا من العناصر الجمالية، واضاءات دالة تعطي ابعادا فنية في العمل الادبي على وجه الخصوص"<sup>4</sup>، وعرف اللون "ثلاث نقلات هامة، أولاها من طبيعته الحياتية الى طبيعته النفسية، او الى طبيعة سيكولوجية فزيولوجية، وثانيهما رؤيته عنصرا من عناصر الشكل الى رؤيته عنصرا من عناصر المعنى، والثالثة من وضعه التزييني كحلية للزركشة الى وضعه الشعوري كأداة للتعبير"<sup>5</sup>.  
 و بهذا أصبح وسيلة لا غنى عنها في بيان القصيدة الحديثة .  
 و يعد اللون مدخلا أساسيا لفهم الصورة الشعرية، لأنه جزء لا ينفصل عنها، و"بما ان القصيدة عبارة عن تراكب شعوري، وهو شديد الالتحام بعناصر الصورة الأخرى كالصوت والحركة"<sup>6</sup>، فيندمج في التصوير ويزيده قوة.

1 - أمجد ناصر، شهادات في التجربة، اعتراف متأخر، المختلف الحقيقي، سابق، ص 217-218.

2 - تيمور بولاتيف، ذاكرة النشيد والحلم الابدئين، المختلف الحقيقي، نفسه، ص 222.

3 - عباس بيضون، المختلف الحقيقي، نفسه، ص 248.

4 - ظاهر محمد فزاع الزواهره، اللون ودلالته في الشعر، دار الحامد للنشر والتوزيع، الاردن، ص 13.

5 - نعيم اليافي، تطور الصورة الفنية في الشعر العربي الحديث، سابق، ص 177.

6 - محمد ماجد الدخيل، الصورة الفنية في الشعر الاندلسي شعر الاعمى التظليلي انموذجا، دار الكندي للنشر والتوزيع، عمان، 2006. ص

وتتبع أهمية اللون في الشعر من "انه يشكل جزءاً أساسياً من نسيج النص الشعري، فاللون على الرغم من انه عنصر اقرب ما يكون الى عالم الرسم، فانه يمتلك فاعلية بصرية تخاطب الوجدان والشعور، وهو بهذا يتحول الى مؤشر او دال حين يوضع ضمن سياق لغوي، وهذا يمتلك دلالة في اطار بناء الجملة الشعرية"<sup>1</sup>. فلم يعد اللون مجرد زركشة او زينة او زخرفة وحسب، وانما "يعكس ما بعد الرؤية البصرية، ليشمل البعد الانفعالي العاطفي الذي يمكن ان يكون مرتبطاً بشكل جذري مع دلالات اللون المخترنة في الذاكرة"<sup>2</sup>. اذ تحضر دلالاته المستدعاة من الذاكرة الفردية الجمعية لتلقي بظلالها على الصورة المشهد.

ونظراً لأهمية اللون في دراسة الشعر والادب فان العديد من الدراسات قد انبرت لدراسة اللون وخصائصه ودرجاته ومسمياته<sup>3</sup>، فيرى (عز الدين اسماعيل) ان "ألوان الاشياء واشكالها هي المظاهر الحسية التي تحدث توتراً في الاعصاب وحركة في المشاعر"<sup>4</sup>. اذ بمجرد ادراج اللون في ثنايا الصورة تحدث حركة وجدانية لدى المتلقي ويحس بامتلاء القراءة بالتأويل من جديد.

وبهذا خبأت الألوان على مدار القصائد، وفي جنبات الصور مكونات نفسية يحتاج القارئ أحياناً الى جهد لإخراجها وتفسيرها خاصة في السياقات الغامضة المثيرة للحيرة. فكان اللون أكثر الاشياء دعماً للصورة الشعرية وتفسيراً للعالم النفسي لها، "فيضطلع الدال اللوني - الى جانب الدلالة الاشارية - بتوليد الدلالات الياحائية الاجتماعية والدينية والنفسية وغيرها، التي ينطوي عليها المدلول، وذلك ضمن السياق او شبكة العلاقات التي يندرج فيها، وعليه فان ثراء اللون دلالياً يسهم في تشكيل لغة شعرية موحية"<sup>5</sup>.

"ودوال اللون في الخطاب الشعري.. تتألف مع هذا الخطاب تألفاً غير متوقع، وتتحرر نتيجة التراخي في اواصر التركيب، وتنخرط في علاقات جديدة تستجيب لمتطلبات الشعرية ذلك لأن لهذه الدوال رموزاً ومعاني ووظيفة الشاعر هي معرفة استخدام هذه الرموز وتلك المعاني ليعيد تشكيل اللغة، ويخلق لها ذاكرة جديدة حدسية تتمكن من استصفائها، وتفجير اعماقها"<sup>6</sup>. فلا يحس القارئ بسريان دلالة اللون الا بعد الفراغ من القراءة، بيد انه عندما يصطدم به تسري قراءة جديدة للسياقات في الشعر وخاصة الشعر الحر حيث يصبح ركيزة لا اضافة الى التركيب.

- 1- موسى رابعة، جماليات اللون في شعر زهير بن ابي سلمى، جرش للبحوث والدراسات، ع 2، م 2، 1997، ص 11.
- 2- ينظر: موسى رابعة، جماليات اللون في شعر زهير بن ابي سلمى، نفسه، و عدنان محمود عبيدات، جماليات اللون في مخيلة بشار بن برد الشعرية مجلة مجمع اللغة العربية، دمشق، ج 2، م 2، ص 336.
- 3- ينظر: أمل محمود ابو عون، اللون وابعاده في الشعر الجاهلي شعراء المعلقات أممؤذجا، رسالة ماجستير، جامعة النجاح الوطنية، فلسطين، 2003، و محمود شكري الالوسي، رسالة في الألوان، مجلة المجمع العلمي العربي، ج 4، 1921، ص 76-83، وشفيق جبري، لغة الألوان، مجلة مجمع اللغة العربية، دمشق، ج 2، م 1927، 42، ص 198-201، و ابراهيم محمد علي، اللون في الشعر العربي قبل الاسلام قراءة ميثولوجية، جروس برس، ط 2000، 1، ص 309-319.
- 4- عز الدين اسماعيل، التفسير النفسي للأدب، سابق، ص 67.
- 5- سعيد جبر محمد ابو خضرة، تطور الدلالات اللغوية في شعر محمود درويش، دار الفارس للنشر والتوزيع، الاردن، ط 1، 2001، ص 98.
- 6- محمد حافظ دياب، جماليات اللون في القصيدة العربية، مجلة فصول، ع 2، م 5، 1985، ص 44.

ولعله من الصعوبة دراسة اللون منعزلاً عن سياقه، وارتباطه بالجو العام للقصيدة وبالوضع النفسي الذي عايشه الشاعر حين نظم قصيدته، وتكمن جمالية اللون في ارتباطه بالرؤية البصرية التي تكمن في العلاقة التي تربط بين اللون والمبدع والمتلقي، "فالمبدع يلتقط اللون ويصوغه في قالب شعري شعوري خاص، اما المتلقي فيتلقى هذا اللون ويحاول ان يجد له تفسيراً، ويرده الى سياقه الذي بعث منه"<sup>1</sup>.

إذن للألوان دلالات معينة وارتباطات بالظروف والأحداث والحضارات والديانات والاختبارات السيكولوجية، حيث يرى (د. صبري محمد) ان للون جانبه السيكولوجي، فثمة من "يفضل ألوانا على ألوان أخرى لأنه يربطها بما يحب أو لا يحب بوجه عام، فمن الناس من يحب اللون الأخضر لارتباطه بفصل الربيع ومنهم من يحب اللون الأزرق لأنه يذكرهم بزرق السماء في يوم اقترن بيوم طيب، ومنهم من يكره اللون الأحمر لأنه مرتبط في أذهانهم بالخطر والدماء"<sup>2</sup>، في حين يرى (د. يحيى حمودة) "انه بخلاف الناحية الجمالية، فإن دراسة تأثير اللون على سيكولوجية وفسولوجية الجسم البشري قد أعطت نتائجها يمكننا الاستفادة منها، إلا أننا لا نستطيع أن نتجاهل مثلاً أن اللون الأحمر يسبب الإثارة وشدة سرعة نبضات القلب وأن اللون الأزرق لون مهدئ للجهاز العصبي، وعليه فقد أمكننا تفهم الألوان والتنبؤ بتأثيراتها المختلفة"<sup>3</sup>. لذلك أصبح للون لغة تعبيرية ووظيفة جمالية ووسيلة" تؤدي بالوصف الضوئي واللوني حركة وحياة تقريباً من النفس والروح"<sup>4</sup>. ويطغى بواسطته على القصيدة سحر جديد.

فضلاً عن ذلك أصبح ينظر الى طبيعته النفسية وكونه عنصراً من عناصر المعنى، فالغاية الرئيسة من توظيف اللون في اللوحة الشعرية هو" الدقة في التعبير وإضافة معنى جديد على مجرد اللون مثل تجدد اللون أو ثباته ولحم معنى التشبيه فيه أو المبالغة"<sup>5</sup>، وتمارس الألوان انطباعات على تلك النصوص من خلال الدلالات المعنوية لألفاظ الألوان<sup>6</sup>.

إذ رأى بعضهم أن" اللون الأصفر يدل على الخريف والحزن والموت والقحط والبؤس والذبول والألم والشحوب والانقباض، والأحمر يشير إلى النشوة والثورة والتمرد والحركة والحياة الصاخبة والغضب والانتقام والقسوة، والأبيض يرمز إلى الصفاء والغبطة والنقاء والطهر والعفاف والسلم، والأسود عكس ذلك يوحي بالحزن والخطيئة والظلام والقساوة، والأخضر عنوان انبثاق الحياة والصحة ويرمز إلى الكون والطبيعة والربيع والمرح

1- ينظر: موسى رابعة، جماليات اللون في شعر زهير ابن ابي سلمي، سابق، ص 39.

2- ينظر: صبري محمد عبد الغني، البحث في الفراغ، ص 29، وينظر: أنس كاظم ياسر، اللون الأبيض بين سلطة المفهوم وتقنية الرسم رسالة ماجستير، كلية الفنون الجميلة، جامعة بغداد، 2002، ص 29.

3- ينظر: يحيى حمودة، نظرية اللون، الاردن، 1981، ص 21، وينظر: محي الدين طالو، الرسم واللون، مكتبة الاطلس، 1961، ص 173.

4- ينظر، لميعة عباس عمارة، عراقية، دار العودة، بيروت، ط2، 1972.

5- ينظر: رفاة الأمامي، غراس قصائد، دار الشؤون الثقافية، بغداد، 1992.

6- ينظر: نجاة عبد الله، قيامة استفهام، دار الشؤون الثقافية، ط1، بغداد، 1996.

والسرور والشباب، والأزرق يشير إلى الهدوء والسكينة والامتداد والعالم الذي لا يعرف الحدود<sup>1</sup>، فضلاً عن اللون البنفسجي الذي يجمع بين الحكمة والحب<sup>2</sup>. إذن لدلالة اللون تأثيره السحري في عالم الشعر. ولأهمية ضربات اللون على جسد القصيدة كان لابد لها من "شاعر فنان يعي خطورة هذا التوظيف في حقل الشعر، ويدرك كيف يستغل امثل الطاقات اللونية في اللون ليفاعلها بمنطقة شعرية يعينها في لحظة الحاجة الفنية العليا لهذه المفاعلة، ليكون الناتج في أعلى مراحلها أمومية وأداء وتشكيلا ومعنى، وحضوراً"<sup>3</sup>. ولم تغادر ريشة (درويش) صوره وهي تضع لمساتها بألوان مختلفة شكلت معاودتها عبر الديوان لوحات تصويرية هامة واضافية للصورة الشعرية عنده، تاركة معانيها النفسية التي تعبر عما ينتاب الشاعر من حالات عاطفية، وأجواء نفسية بعيدة وقريبة، فضلاً عن تأثيراتها النفسية والدلالية والجمالية على محتوى الصورة الاجمالي فلا يكتمل المشهد في كثير من صوره الا بالألوان والأصباغ، فكان الديوان بستأنا لألوان عديدة، وفي هذا المقام أتبع الألوان حسب ورودها في قصائد الديوان تباعاً:

فيقول في قصيدة (لاعب النرد): / 223- هو هذا الذي يكتب الآن هذي القصيدة / 224- حرفا فحرفا ، ونزفا و نزفا / 225- على هذه الكنية / 226- بدم أسود اللون ، لا هو حبر الغراب / 227- ولا صوته / 228- بل هو الليل معتصرا كله / 229- قطرة قطرة ، بيد الحظ والموهبة.<sup>4</sup> اذ يسقط صفة السواد على دمه ليضفي دلالة الحزن والقهر والتكدر الذي تكتب بهما قصيدته ويرددها بصفة الحبر والغراب وسواده وصوته المشؤوم، والليل وظلامه الحالك الدال على الضيق والضنك، ليعطينا صورة شمولية تغلغل فيها اللون الأسود فكان تفسيراً نفسية تعاني وتعتصر لتكتب شعرا. فتبوح هذه الصورة (بدم أسود اللون) بما يكابده الشاعر من ألم لكتابة هذا الشعر، وكيف يعتصر ليكون حبراً أسوداً سواد الغراب وسواد الليل قطرة قطرة من موهبة الشاعر والحظ الذي حالفه ليكون شاعراً في سياق عام للمصادفة في القصيدة كلها، فلا يخفى ما للون الأسود من تفسير لدواخل الشاعر في هذه اللحظة الشعرية. ويسقط اللون الأسود في قصيدة (هذا المساء) على غرض من اغراضه في البيت وهو شاشة التلفاز يقول: 6- وغرفتي الملامى بأوراق ممزقة وحبر جامد / 7- هي غرفة العطشى الى الالهام في هذا المساء / 8- وشاشة التلفاز صارت لوحة سوداء مذ / 9- مرضت ممثلي الاثيرة في المسلسل، والجدار..<sup>5</sup>

1- ينظر: أمل الجبوري، لك هذا الجسد لا خوف، دار الساقى، بيروت، لبنان، ط2، 2000.

2- ينظر: أنس كاظم ياسر، اللون الأبيض بين سلطة المفهوم وتقنية الرسم، رسالة ماجستير، سابق.

3- فانت عبد الجبار جواد، التجربة الشعرية ومظاهر التشكيل البيوي، الصورة اللونية افق الدلالة وحساسية التعبير الشعري، ضمن: سيمياء

الخطاب الشعري - من التشكيل الى التأويل-، قراءات في قصائد من بلاد النرجس، اعداد: محمد صابر عبيد، دار مجدلاوي للنشر والتوزيع، عمان الاردن، ط1، 2010، ص98.

4- محمود درويش، ديوان لا أريد لهذي القصيدة أن تنتهي، ص48-49.

5 - محمود درويش، ديوان لا أريد لهذي القصيدة أن تنتهي، ص108.

وهذه المرة أوراقه تمزق و يجمد حبره ويتراءى السواد عبر سكون شاشة التلفاز، ليدل على ركون نفسه الى الحزن من جديد فلا حياة لشيء أمامه فبطلة مسلسله (فلسطين) مريضة ولا شيء يعمّ نفسه غير السواد فكان للون الأسود طاقة عارمة على صنع الجو الحزين، ونقله بأمانة للمتلقي وان حفته السخرية في كثير من الاحيان ورغم أنه وصف شيئاً جامداً من محتويات بيته بالسواد الا أن قدرة اللون على الانتشار نفسياً انعكست على ذاته. ثم استعمل الإشارة باللون مكملاً للسياق اللوني قائلاً : /10- هو الجدار . فأى موسيقى سترشديني الى /11- جهة العواطف ؟ والهواء مدخن هذا المساء/12- كأن جارا فوضويا ، أو صبيا ما شقيا أشعل/13- الكبريت في كوم القمامة . والهواء ملون/1.

فهو لا يستطيع ان يهتدي الى جهة العواطف وهواؤه مدخن لا صفاء فيه، وكأن جارا فوضويا أو صبيا شقيا قام بإشعال القمامة فتلون الهواء ولم يعد صافياً خالياً من المعكرات، فيعطي للقارئ طرحاً نفسياً واضحاً للحالة النفسية للشاعر الذي يتكدر هواؤه فيصبح كدخان خانق يحجب الرؤية ويحجب المشاعر أيضاً، وهذه الصورة التشبيهية أضاف الوصف باللون (ملون) وما يرافقه (مدخن) مما يعطي توضيحاً لداخل (درويش) الذي اضطرب مساؤه في هذه القصيدة (هذا المساء)، وقد ساد الصمت والجمود وأصبحت شاشة تلفازه سوداء والجدار هو الجدار لا يتحرك وللجدار دلالة على ما يسد الطريق على الشاعر للتحرر مما هو فيه من ضيق فأضاف هذا السياق للسياق الذي قبله ضبطاً تصويرياً وصدى نفسياً واضحاً، وهذا بفضل لمسة الألوان ومرفقاتها.

لكنه لا يدرج اللون على وتيرة تصويرية واحدة اذ يمزج به في سياق تنافري في قصيدة (الى شاعر شاب) فيقول: /11- الحقيقة بيضاء فاكتب عليها/12- بحر الغراب/13- والحقيقة سوداء، فاكتب عليها/14- بضوء السراب<sup>2</sup>. فهو يجمع بين الاضداد ليرسم الحقيقة كما رآها متغايرة، ومرة أخرى يورد لفظة الحبر فالكتابة لا تكون الا به ولكنه ليس حبراً عادياً انه حبر الغراب (الأسود) الذي سيمسح الحقيقة البيضاء ويجعلها شؤماً، اما الحقيقة السوداء فإنها تتستر بالضوء حتى تصبح (بيضاء) واضحة، لكن المفارقة انه ضوء السراب الوهم، فهي سوداء بسواد ما فعل الصهاينة في بياض فلسطين وسودوا واقعهم، وكل أمل لإعادتها هو سراب يتعد كلما وصلنا اليه وبهذا أعطى الشاعر لهذين اللونين الضدين بعداً تفسيرياً للصورة.

وفي سياق تدرجي تنويعي للألوان يقول في قصيدة (لا أريد لهذا القصيدة أن تنتهي): /106- فلتنكن مغنوياتنا عالية/107- عصافير زرقاء ، حمراء ، صفراء ، ترتشف/108- الماء من غيمة تتباطأ حين تطل على/109- كنتيك . وهذا النهار شفيف خفيف/110- بهي شهي ، رضي بزواره<sup>3</sup>.

1- محمود درويش، ديوان لا أريد لهذا القصيدة أن تنتهي، ص 142.

2- محمود درويش، ديوان لا أريد لهذا القصيدة أن تنتهي، ص 141.

3- محمود درويش، ديوان لا أريد لهذا القصيدة أن تنتهي، ص 71.

فهو في شيء من الرومانسية المجتذبة من سحر الطبيعية جعل هذا النهار شفيفا خفيفا، لأن العصافير بألوانها(الزرقاء والحمراء و الصفراء ) ترتشف الماء من غيمة على كتفيك، فهو يحاول رفع معنوياته مع حبيته والنظر بعين السعادة الى هذا النهار الذي كان خريفيا لا أمس ولا ذاكرة له ولها فيه، وأراده ملونا ومتفائلا يجعل من الازمة منهلا للعصافير، فهي عصافير زاهية الألوان ترتشف الماء من غيمة تباطؤ عند كتفي حبيته، ففي هذه الصورة زادت الألوان وتنوعها من استدعاء دلالة الفرح والسعادة والأمل في مستقبل أكثر زهوا .

وفي القصيدة نفسها يأتي بالألوان وما يدل عليها يقول :/232-سيري ببطء على العشب ، سيري ببطء/233-لكي يتنفس منك ويحضر/234-. والوقت/235-منشغل عنك ...سيري ببطء لأمسك/236- حلمي بكلتا يدي .رايتك من قبل /237-حنطية كأغاني الحصاد وقد دلكتها /238-السنابل، سمراء من سهر الليالي/239-بيضاء من فرط ما ضحك الماء حين /240-اقتربت من النبع سيري ببطء.<sup>1</sup>

فدللت (يحضر) على انبعاث الحياة وفرحها، بينما جاءت دلالات رقيق اللون (حنطية ،سمراء) للتعرق في معاني الأرض، أما (بيضاء) فدللت على الصفاء وعدم الاختلاط .وكلها معا تعطي ملمح الشوق النفسي لدرويش لمعاني الأرض العميقة عندما (تسير اليه ببطء) أي تقترب منه ويكون فيها كجنة ابدية يحن اليها.

ويقول في قصيدة (لو ولدت) :فماذا تكون هويتك اليوم؟/15-طبعا رباعية مثل ألوان رايتنا العربية/16-

سوداء ، خضراء ، حمراء ، بيضاء/17-ولكن جنسيتي تنخمر في المختبر/18-وأما جواز السفر/19-فما زال مثل فلسطين مسألة فيها نظر/20-وما زال فيها نظر والى آخره...<sup>2</sup>

فسؤال الهوية جعله يستحضر ألوان الراية الفلسطينية التي تتمازج مع ألوان الرايات العربية في تنبيه له الى ان فلسطين عربية، فجاءت الألوان هنا رمزا لكيثونة الفلسطيني ومكانته بين العرب، اذ تحمل الألوان عمق رمزية العلم للوطن وهوية (درويش).

وبذا فقد أحسن التأليف بين الألوان فلم تأت مزعجة "فاستخدام أعظم الألوان جمالا استخداما مضطربا

بلا ترتيب لن يولد في النفس المتعة نفسها التي يولدها تخطيط سهل لصورة ما بين اللونين الأبيض والأسود"<sup>3</sup> والذي تجاوزه (درويش) الى مزجية متناغمة تتوافق و الحركة النفسية الداخلية للشاعر.

فهو يضيفي الألوان (حنطية، سمراء، بيضاء) على أرضه لأنها أكثر الألوان ملائمة لنفسية العاشق لها،

فهي أرض خصبة تتراقص فيها السنابل وتزهو بأغاني الحصاد، وهي سمراء من سهر الليالي اما رؤيته لها في ثوب

البياض فلا يكون الا عندما تصل النبع وهو رمز على الحياة المستمرة فكان هذا التدرج منطقيا لإخراج صورة

مشاعره

1 -محمود درويش، ديوان لا أريد لهذا القصيدة أن تنتهي، ص 77.

2 -محمود درويش، ديوان لا أريد لهذا القصيدة أن تنتهي، ص 151-152.

3 -أرسطو، فن الشعر، سابق، ص 30.

ويقول في قصيدة ( لا أريد لهذا القصيدة ان تنتهي): /275- هي اسمك يطفو هلالا من اللازورد/276- على العدم الأبيض، استيقظي وانمضي<sup>1</sup>.

فتفسيره ان اسماء الاشخاص في الحياة كهلال لامع على بياض العدم ليزيد من دقة الصورة فالعدم أبيض وأوسع من نقطة الحياة، واسم فلسطين واضح بين رغم محاولة احاطتها بالعدم، فجاءت دلالة (الأبيض) على الموت والنهاية.

و يقول في قصيدة (في رام الله) :/43- انمض كي تعلمني السكينة .م/44- يمت مثلي ومثلك . نام مثل قصيدة /45- بيضاء .أولها كآخرها سراب<sup>2</sup>.

فهو يطلب من صديقه (سليمان) ان ينهض كي يعلمه السكينة لأنه يؤمن ان موتهما ليس حقيقيا فهو كقصيدة بيضاء صادقة خالدة كسراب من بدايتها الى نهايتها .فكان الوصف باللون (بيضاء) يوحي بدلالة الصدق والنقاء، ويفرز معاني الألم ايضا لأنها مهما قالت فإنها كسراب فارغة لم تصل الى منشودها، وبهذا عبر عن نفسية مهزومة حزينة لفراق الصديق، وحزينة لأن الشعر(القصيدة) لم تكفيها لدمل الجرح مهما امتلأت بالكلام (الشعر).

ويقول : هاهنا غدنا .ويفتح صاحبي قبر/50- الغزال الأبيض (انمض كي ينام /51- أبوك ، يا ابني، في سرير الأرض/52- ثانية ، ويخضر التراب )<sup>3</sup>.

ويتجاوز اللون الأبيض حقيقته (الغزال الأبيض) وهو التسمية الطبيعية المتعارف عليها لهذا النوع من الغزلان ليأخذ اللون عكس المعتاد الدلالة النفسية السلبية، فهو لون الموت (لون الكفن) ليزيد من هشاشته وضعفه فهو غزال بريء ويسقطها على السياق مطالبا للغزال الأبيض المقبور ان ينهض ليطلب الحياة لأنه أبيض اصيل وحر ويستحق البعث من جديد، فترتسم دالتين لدى القارئ دلالة الموت والغزال في قبره، ودلالة الانبعاث وصاحبه يطالبه بالنهوض حتى يحل مكانه ابوه لينبعث كطائر العنقاء من جديد، وتبعث الحياة في الأرض من جديد، وهذا ما انتجه اللون الأخضر (ويخضر التراب)، فيضفي هذه المرة لون البياض دلالة مغايرة و ممتزجة ويختلط مع لون الأمل في الغد الذي ينام فيه الأخضر فينبعث الوطن ويخضر، فكان للونين الأبيض والأخضر معنى نفسيا متكاملًا في هذه الصورة .

ويقول في قصيدة (مسافر): / .هناك صياد يصوب /17- بندقيته . سأعوي مثل ذئب كي تفر الطيبة/18- البيضاء من خط الرصاص ويجفل/19- الصياد .سوف نام قرب مغارة ، أنا/20- والطريق ،<sup>4</sup>

1 -محمود درويش، ديوان لا أريد لهذا القصيدة أن تنتهي، ص 81 -82.

2 - محمود درويش، ديوان لا أريد لهذا القصيدة أن تنتهي، ص 121-122.

3 -محمود درويش، ديوان لا أريد لهذا القصيدة أن تنتهي، ص 121 -122.

4 -محمود درويش، ديوان لا أريد لهذا القصيدة أن تنتهي، ص 125-126.

فرغم ان اللون الأبيض هنا قد يحمل على حقيقته فمن الطباء المعروفة في شبه الجزيرة العربية هي الريم وهي الظبية البيضاء غير انه في هذه الصورة تجاوز النعت المعهود الى اضافة صفة التحرر والانطلاق وصفة الاصاله فالظبية البيضاء رمز لكل ما يتعلق بفلسطين، وهي في أرضها بيضاء ترعى بلا هموم تغير وصفها الى السواد وهو يرى الصياد المتربص بها وسيعوي لتخويفها فتفر وقد تخلصت من الصياد، وهذه الصورة مقترنة بسفره الابدي فاختر اللون الأبيض ليزيدها براءة وينشر نشوة الانتصار والتحرر، مما اعطى الصورة سرا آخر للتأثير في القارئ الذي يتجاوز تسمية الظبية الى بقايا تأثير اللون الأبيض على المشهد ككل.

وفي قصيدة (تلال مقدسة) تشكل معاودة اللون الأبيض تناميا نفسيا للشاعر المتأمل:

41- والسحابة بيضاء، والابجدية بيضاء، /42- والأبدية بيضاء. كم أنت أنت وكم /43- أنت غيرك... حين

تصير تلالك بيضاء /44- خالية من خطاك وتاريخك الشفهي<sup>1</sup>.

فتصبح السحابة بيضاء صافية والابجدية بيضاء واضحة والأبدية بيضاء خالصة، ويدرك (درويش) هويته لأن تلاله الفلسطينية تصبح بيضاء خالية من كل سواد وخرف تاريخي زائف. فرسم اللون الأبيض ما يتأمله (درويش) في أفقه وما يرجوه أن يكون.

وزاد البياض من تفسير هذا الافق الذي سيكون أكثر صفاء ونقاء وحرية، ومنه تعميق الاحساس بشعرية اللون ومدى ضرورته للصورة وتفعيل سيكولوجيتها في هذا السياق.

كما حضر اللون الأبيض في الصورة التالية في قصيدة (الآن ههنا وهنا والآن): /61- الآن، في قيلولة

الزمن الصغير تغير الأبدية/62- البيضاء أسماء المقدس. لا نبى على/63- الطريق الساحلي<sup>2</sup>.

اذ يرى أن الأبدية ستصبح بيضاء لتغير المقدسات التي اختلقها اليهود على أرض فلسطين، وجعل بيت المقدس من ممتلكاته لبناء هيكل سليمان عليها، فالزمن في نظر الشاعر كفيل بان يظهر الحقيقة لأنه سيكون أكثر نقاء مما هو عليه الآن في الواقع الفلسطيني من أكاذيب اليهود، فهو يرى حاضرا ومستقبلا أكثر بياضا أي أكثر صدقا وطهرا ونقاء من كل الدساتس والتحريفات في الدين والتاريخ.

كما حضر اللون الأصفر وما يرافقه لإضفاء الدلالة النفسية في قصيدة (على محطة قطار سقط عن

الخريطة) يقول: /8- هناك أيضًا سروتان نخيلتان كإبرتين طويلتين /9- تظُران سحابة صفراء ليمونية<sup>3</sup>.

ففي رسم المشهد يدرج الشاعر اللون الأصفر ليعطي ملمح التعب والمرض الطاعني على المشهد من البداية فالمحطة التي يصفها الشاعر تشبه الوشم الدائب في جسد المكان وكل ما حولها موحش مقفر مهجور، حتى السحابة كانت صفراء ليمونية ليزيد من دقة الوصف للمعنى النفسي الذي يعج به المشهد من البداية: عُشْبٌ، هواءٌ يابسٌ، شوْكٌ، وصَبَّارٌ / 2- على سلك الحديد. هناك شكل الشيء /3- في عبثية الاشكال يمضغ ظلُّه... /4- عدم هناك

1 - محمود درويش، ديوان لا أريد لهذا القصيدة أن تنتهي، ص 135-136-137-138.

2 - محمود درويش، ديوان لا أريد لهذا القصيدة أن تنتهي، ص 17.

3 - محمود درويش، ديوان لا أريد لهذا القصيدة أن تنتهي، ص 25.

موثق.. ومطوّقٌ بنقيضه /5- وبامتان تحلقان /6- على سقيفة غرفة مهجورة عند المحطة /7- والمخطة مثل وشم ذاب في جسد المكان<sup>1</sup>.

وبهذا فقد أعطى اللون الأصفر لكل اللوحة مساحة الحزن والتعب والارهاق.

ويوظف ما يُرفق باللون في القصيدة ذاتها يقول : ... كنتُ منهوباً يطلّ /57- على خزائنه ويسأل نفسه: هل كان ذاك /58- العقل / ذاك الكنز لي؟ هل كان هذا /59- اللازوردِيُّ المبللُ بالرطوبة والندى الليليّ لي؟<sup>2</sup> فيستعمل لون (اللازورد) ومعناه يعطي للمكان قيمة أكثر فكنز الشاعر ثمين كقيمة (اللازورد)، وهو من أجود الاحجار الكريمة، وكنزه هو التراب الفلسطيني الكريم المبلل بالندى الذي أطال الشاعر تأمله على هذه المحطة. فأضاف اللون للصورة جمالا وقيمة بقيمة المعدن المختار الذي أخذ لونه للفائدة.

ويقول في قصيدة (لاعب النرد) : / 97- أتعثّرُ / أصفرُ / أخضرُ / أزرقُ / أنشقُ / أجهشُ /...<sup>3</sup> وهو يصف لحظة تسلله الى فلسطين بعد اخراجه من قريته، فيمزج الألوان ويناوب بينها ليدلّل على حالته النفسية المضطربة، حالة الطفل الخائف من ان تكتشفه دورية الجيش : / 103- ومن حسن حظّي أن الذئاب اختفت من هناك /104- مُصادفةً ، أو هروباً من الجيش / 4.

وبتوظيف اللون الأصفر الدال على المرض والتعب والخوف ثم اللون الأخضر المتمم للون الأصفر في الدلالة على أقصى لحظات الخوف والتعب ثم اللون الأزرق الدال على الاختناق من الخوف ايضا يعطي مشهدا متكاملا للحظة التي عاشها في طفولته وهي من أفسى ما بصم في ذاته وترسّب عبر السنين، فكانت الألوان خير تصوير للصورة الخارجية الدالة على الصورة الداخلية النفسية .

ويقول : / 192- لولا وقوفي على جبل /193- لفرحتُ بصومعة النسر: لا ضوء أعلى! /194- ولكنّ مجداً كهذا المتوجّج بالذهب الأزرق اللانهائي.<sup>5</sup>

ويأتي باللون الأزرق على حقيقته وعلى سبيل المجاز في هذه الصورة فالأزرق ههنا لون النقاء والهدوء، وقد كنى من خلاله عن الماء النقي الثمين بثمن الحياة، كما ذكر في السياق (ضوء) وهو تابع للون اذ يدل على الظهور والتميز في هذه الصورة .

ويأتي باللون الرمادي في القصيدة فيقول: /259- حين تبدو السماء رماديةً /260- وأرى وردة نتأت فجأةً /261- من شقوق جدار /262- لا أقول : السماء رماديةً /263- بل أطيل التفرّس في وردة /264- وأقول لها : يا له من نهاز!<sup>6</sup>

1- محمود درويش، ديوان لا أريد لهذي القصيدة أن تنتهي، ص 25.

2- محمود درويش، ديوان لا أريد لهذي القصيدة أن تنتهي، ص 29.

3- محمود درويش، ديوان لا أريد لهذي القصيدة أن تنتهي، ص 41.

4- محمود درويش، ديوان لا أريد لهذي القصيدة أن تنتهي، ص 41.

5- محمود درويش، ديوان لا أريد لهذي القصيدة أن تنتهي، ص 47.

6- محمود درويش، ديوان لا أريد لهذي القصيدة أن تنتهي، ص 51.

الرمادي محايد فانعدام النظر موضوعياً يعادل فقدان الحياة أو حضور الموت، فالترابط الدلالي بين هذه المعادلة الموضوعية دالة الحزن الشديد. فاذا ذكر الرمادي نعرف بأنه ليس أيضاً تماماً ولا أسوداً تماماً بل تمازج مريب بينهما ذاك اللون الدخاني الحزين.

حيث دل الرمادي على الكآبة واليباس والضيق وهي ما يميز واقع الفلسطينيين وواقع الشاعر، غير ان الشاعر في هذا السياق يظهر تفلته من هذه النفسية وتجاوزها ببصيص الأمل وتحسن اللون ولو من شقوق جدار فدل الجدار على العائق والحاجز ودلت الورد على الأمل، فالشاعر لا يريد ان يقول بان سماءه رمادية بل يريد ان يراها صافية، ويتفرس في الأمل مهما كان الواقع فعلاً رمادياً.

وفي صرخة عميقة ملونة بالأخضر يقول: /297- أحبك خضراء . يا أرض خضراء . ثُفَاخَةً /298- تتموج في الضوء والماء . خضراء . ليلك /299- أخضر . فجرك أخضر . فلتزرعيني برفق... /300- برفق يد الأم ، في حفنة من هواء . /301- أنا بذرة من بدورك خضراء.<sup>1</sup>

اذ أن الشاعر وجد في اللون الأخضر دليلاً على الحياة والخصب والنماء، لهذا جعل لوحته الفلسطينية خضراء الملامح في صرخة اخرج بها مكنوناته، فهو يجب أن يرى أرضه خضراء كتفاحة جميلة ولذيذة، ليلها أخضر وليس مظلماً، وفجرها أخضر، ثم يترجأها أن تزرعه برفق في هوائها كيف وهو بذرة من بذورها المفعمة بالحياة وكأنه يرجوها أن تعيده اليها وتحتضنه كما تحتضن الأرض البذرة فتعطيها حياة من جديد.

فكانت هذه الصورة من أكثر الصور تفسيراً لرغبة الشاعر في العودة الى أرضه وحبه الموهل في ذاته لها . اذ ان اللون الأخضر كفيل بترجمة حب الشاعر للحياة بل للحياة بفلسطين .

وفي قصيدة (الخوف) يوظف اللون قائلًا: /8- للخوف لون الماء، ملتبس ، أضوء/9- ذائب هو ، أم سراب يستحم بنفسه؟<sup>2</sup>.

فهو يقتبس لون الماء ليستقطه على معنى الخوف لإيصال ذلك الالتباس في إيجاد حقيقة لون الخوف فهو أضوء وذائب، ثم يجعله كلون السراب الموهم يستحم بنفسه، وبهذا يكون الشاعر قد صور المعنى الخفي الداخلي للخوف واضطرابه بنقل الحسي الى المعنوي خاصة اننا مخلوقون من الماء: /10- لا شيء يثينا عن التأويل الا الخوف/11- مما بعده ، ولأننا أبناء هذا الماء نخشى/12- السير في الصحراء والسكنى على قمم بعيدة.<sup>3</sup>

وفي قصيدة (اذا كان لا بد) وظف اللون الأزرق بدلالة أخرى: /13- وإذا كان لا بد من حلم ، فليكن/14- صافياً وحافياً أزرق اللون ، يولد من نفسه/15- كأن الذي كان كان . ولكنه لم يكن/16- سوى صورة الشيء في غيره-عكسه.<sup>4</sup>

1- محمود درويش، ديوان لا أريد لهذا القصيدة أن تنتهي، ص 53.

2- محمود درويش، ديوان لا أريد لهذا القصيدة أن تنتهي، ص 94.

3- محمود درويش، ديوان لا أريد لهذا القصيدة أن تنتهي، ص 95.

4- محمود درويش، ديوان لا أريد لهذا القصيدة أن تنتهي، ص 99.

فإدخال اللون الأزرق على مع وصفه(صافيا وحافيا) هذه الصورة للدلالة على نظرتة للحلم، فلا بد أن يكون صافيا لا كدر فيه، وأن يولد من نفسه كأن يحلم بأن ما كان في واقعه (احتلال فلسطين ونفيه) لم يكن فيعكس صورة الاشياء في غيرها، ويتحرر، فكان اللون الأزرق عند الشاعر أكثر دلالة على صفاء الحلم وحقيقته المنشودة فيه .

وقال /: 25- وان كان لا بد من علم للبلاد/ 26- فليكن عاليا ، وخفي المجاز... قليل السواد/ 27- وبعيدا ،

كأودية، عن جفاف المكان وأيدي الصغار/ 28- وعن غرف النوم . وليرتفع فوق سطح النهار.<sup>1</sup>

ويوظف اللون الأسود للدلالة على الحزن الذي يرغب ان يكون اقل حدة، وكان يريد لعلمه الرامز للوطن أن يكون عاليا دائما وأقل سوادا، أي أقل حزنا وهما، مع العلم أن من ألوان العلم الفلسطيني (الأسود) لهذا أشار الشاعر الى رغبته في أن يتخلى بعض الشيء على اللون الأسود لا على حقيقته بل على رمزيتة للحزن والواقع المرزي الذي يعيشه الوطن الفلسطيني.

ويقول في قصيدة (في بيت نزار قباني): / 22- أرض العبارة زرقاء ، شفاقة . ليله/ 23- أزرق مثل عينيه . آنية الزهر زرقاء/ 24- والستائر زرقاء. / 25- سجاد غرفته أزرق. دمعه حين يبكي/ 26- رحيل ابنه في الممرات أزرق . آثار/ 27- زوجته في الخزانة زرقاء . لم تعد/ 28- الأرض في حاجة للسماء ، فإن قليلا/ 29- من البحر في الشعر يكفي لينتشر الأزرق / 30- الأبدى على الأبدية.<sup>2</sup>

اذ شكل من اللون الأزرق صورا متناقضة في مشهد واحد، اذ تظهر دلالة الأزرق على النقاء والصفاء في ان عبارته زرقاء وليله أزرق مقتبس من لون عينيه وآنية الزهر زرقاء والستائر زرقاء وسجاد غرفته أزرق، ثم ما تلبث ان تسقط على ما يحول دلالتها الى الحزن والجمود والموت: فيصبح دمعه أزرق وهو يبكي رحيل ابنه الفقيد أزرق وآثار زوجته بالخزانة زرقاء، فتصبح الزرقة أكثر قسوة في هذا السياق .

ثم يلمح الشاعر الى ان قليلا من البحر كفيل بنشر اللون الأزرق في بيت نزار وفي هذا معنى دفين وهو ان بيت (نزار) بيت من الشعر اي انه مختلط ببحر الشعر لهذا لا تخلو نقطة فيه من اثر الشعر عليها فتصبح زرقاء : / 21- بيت الدمشقي بيت من الشعر.<sup>3</sup> فقد استلهم من البحر لونه وأسنده الى بيت نزار وكل ما ينسب الى الشاعر .

ويقول في قصيدة (في رام الله): / 18- فأقول : في لغتي من المنفى ضباب/ 19- الأن ، في الماضي نحملق في

غد/ 20- مترددا خلف الروابي الزرق.<sup>4</sup>

مستعملا اللون الأزرق هذه المرة للدلالة على الصلابة والعلو للروابي حتى يحصل على المعنى النفسي للتردد والخوف ، كما استعمل (الضباب) للتدليل على عدم الاتضاح، فهو في المنفى غير واضح اللغة، وهو في المنفى

1 - محمود درويش، ديوان لا أريد لهذا القصيدة أن تنتهي، ص 100.

2- محمود درويش، ديوان لا أريد لهذا القصيدة أن تنتهي، ص 116-117.

3- محمود درويش، ديوان لا أريد لهذا القصيدة أن تنتهي، ص 116.

4- محمود درويش، ديوان لا أريد لهذا القصيدة أن تنتهي، ص 119.

متمسك بالماضي ويحلم في الغد الذي يتراءى بشكل متردد خلف المرتفعات الزرقاء. فأضاف اللون الأزرق للصورة معنى الخوف والتردد.

ويقول في قصيدة (لن أبادل أوتار قيثارتني): /5- المكان على حاله، شجر ناقص . شجر /6- زائد. والسماة تنقحها غيمة. وهنا حجر /7- أخضر. وهناك حمام يحط على /8- كنف امرأة تتأمل... مرآتها شاردة.<sup>1</sup>

ففي هذه الصورة يجعل الحجر أخضرا لإضفاء دلالة الحياة عليه في شيء من السخرية .

ويقول في قصيدة (تلال مقدسة): /33- فاقراً اذا ما استطعت القراءة/34- تأويلك الخاص :بيضاء

فضية/35- هذه الشجرات اقل ارتفاعا من/36- الكلمات، وأكثر حزنا من الناي...<sup>2</sup>

وفي قصيدة(كلمات): /10- يمشي على أطلاله/11- يمشي خفيفا مثل اوراق الشجيرات،/12- ويصفر ويحمر

كأوراق الشجيرات.<sup>3</sup>

ففي هذا التشبيه اقتبس ألوان اوراق الشجيرات وقت الخريف ليعبر عن حالة الشاعر النفسية والريح

تتقاذفه فهو حزين حزن الاوراق المفارقة للشجرة وهي تفقد لونها الأخضر وتكتسي باللون الأصفر والأحمر.

ويقول في قصيدة (لا اريد لهذي القصيدة ان تنتهي):/36- من قال : حيث تكون الطفولة/37- تغتسل

الأبدية في النهر... زرقاء؟<sup>4</sup>

فيحضر معنى النقاء مع اللون الأزرق من جديد ليضيفه على الأبدية متسائلا هل من الممكن أن تنسي

الايام طفولته وما حصل فيها ، فتغتسل من كل الشوائب وتصبح نقية مطهرة من الاحزان.

ويقول :... قلت: سيري /233- ببطء على العشب ، سيري ببطء /234- لكي يتنفس منك و يخضر. و

الوقت /235- منشغل عنك...<sup>5</sup>

إذ يأتي بمعنى عودة الحياة مع اللون الأخضر (يخضر) وهو يوجه الخطاب الى الغريبة ويطلب منها السير

ببطء على العشب حتى يتنفس وتبعث فيه الحياة والنماء ويعود أخضر كما كان.

اما القصيدة الأكثر زركشة بالألوان فكانت قصيدة (عينان) اين يجد القارئ نفسه أمام لوحة كثيرة الألوان

غامضة التفسير فالعينان تائهتان في الألوان مما جعل اللوحة غامضة أكثر ،وقد اكسبهما جميع الألوان فراحت

ريشته التصويرية توقع بشتى الألوان منتفضة لتفضح العالم الداخلي للشاعر وواقعه يقول :/1- عينان تائهتان في

الألوان خضراوان قبل /2- العشب زرقاوان قبل الفجر تقتبس/3- لون الماء ثم تصوبان الى البحيرة نظرة/4- عسلية فيصير

لون الماء أخضر /5- لا تقولان الحقيقة تكذبان على المصادر/6- والمشاعر تنظران الى الرمادي الحزين/7- وتخفيان صفاته

وتهيجان الظل بين اللبكي/8- وما يشع من البنفسج في التباس الفرق /9- تمتلئان بالتأويل ثم تحيران اللون: هل هو/10-

1- محمود درويش، ديوان لا أريد لهذي القصيدة أن تنتهي، ص 132.

2- محمود درويش، ديوان لا أريد لهذي القصيدة أن تنتهي، ص 137.

3- محمود درويش، ديوان لا أريد لهذي القصيدة أن تنتهي، ص 153-154.

4- محمود درويش، ديوان لا أريد لهذي القصيدة أن تنتهي، ص 67.

5- محمود درويش، ديوان لا أريد لهذي القصيدة أن تنتهي، ص 79.

لازوردي ام اختلط الزمرد بالزبرجد والتركواز<sup>1</sup> /11-المصفي؟ تكبران وتصفران كما المشاعر/12-تكبران اذا النجوم تنزهت فوق السطوح/13-وتصفران على سرير الحب تنفتحان كي تستقبلا /14- حلما تفرق في جفون الليل تنغلقتان كي /15- تستقبلا عسلا تدفق من قفير النحل/16-تنطفنان كاللاشيء شعريا غموضا عاطفيا/17-يشعل الغابات بالأقمار ثم تعذبان الظل: /18-هل يخضوضر الزيتي والكحلي في أنا الرمادي/19-الحايد؟تنظران الى الفراغ تكحلان بنظرة /20-لوزية طوق الحمامة تفتحان مراوح الخيلاء/21-للطاووس في إحدى الحدائق ترفعان الحور/22-والصفصاف اعلى تهربان من /23- المرايا فهي اضيق منهما وهما في الضوء/24-تلتفتان للأشيء حولهما فينهض ثم يركض/25-لاهتا وهما هما في الضوء/26-من قدرى ارى او لا ارى ماذا يعد الليل /27-لي من رحلة جوية-بحرية وأنا أمامهما/28- أنا او لا أنا عينان صافيتان غائمتان/29-صادقتان كاذبتان عينها ولكن من هي؟<sup>2</sup>

فتشكلت الألوان التالية في نسيج الصور الشعرية عبر السطور لتحضر الألوان، وما يلحق بالألوان (خضراوان، زرقاوان، لون الماء، عسلية، أخضر، الرمادي، الليلكي، البنفسج، تحيران اللون، لازوردي ام اختلط الزمرد بالزبرجد والتركواز، يخضوضر، الزيتي، الكحلي، الرمادي، لوزية، الضوء، الظل، صافيتان، غائمتان) فجعل الجمع بين الألوان القصيدة " لوحة فنية نابضة بالحياة، تحاكي الطبيعة بما تجمعها من الألوان المختلفة وما تمثله من تناقضات، اضافة الى قدرة هذه الألوان في تجسيد انفعالات الشاعر المختلفة، وكلما تنوعت الألوان في القصيدة اعطتها صورة ادق عن الشاعر والخلفية التي كتبت فيها القصيدة.<sup>3</sup> فأصبحت كأيقونات في القصيدة امتزج فيه كلام عن الحببية المتخيلة مع الكلام عن ذات الشاعر.

فهو يعلن الاغماض في القصيدة منذ البداية، اذ لا ييوح بصاحب العينين المقصودتان منذ العنوان الذي جاء نكرة، ويزيد من الاريك أكثر عندما يصل الى السطر الأخير ويجعله تساؤلا (صادقتان كاذبتان عينها، ولكن من هي؟) ليحمل القارئ مسؤولية المشاركة في الاجابة عليه، وكما مر في الحديث عن العنوان أن هاتين العينين فلسطينيتي الملمح اثويتين غير انهما يمتزجان مع أنا الشاعر في الأخير، ويزيد اغماضا عندما يصبغهما كل مرة بلون دون ان يعطي ملامح اضافية لكشف الغموض، وازاحة القلق، وازاحة القارئ وما يفتأ ينتقل من لون الى لون الذي يقع في تساؤلات مفتوحة: لماذا؟

فكان التصوير باللون يتناقض لأنهما تائهتان بالألوان والعين اداة الرؤية وسيدة الحواس فلا ألوان الا بالعينين : /1-عينان تائهتان في الألوان خضراوان قبل /2-العشب زرقاوان قبل الفجر تقتبسان/3-لون الماء ثم تصوبان الى البحيرة نظرة/4-عسلية فيصير لون الماء أخضر<sup>4</sup>.

1- محمود درويش، ديوان لا أريد لهذا القصيدة أن تنتهي، ص 20.

2- محمود درويش، ديوان لا أريد لهذا القصيدة أن تنتهي، ص 21.

3-ينظر: امل محمود ابو عون، اللون وابعاده في الشعر الجاهلي شعراء المعلقات امودجا، رسالة ماجستير، جامعة النجاح الوطنية، فلسطين

. 2003

4- محمود درويش، ديوان لا أريد لهذا القصيدة أن تنتهي، ص 20.

فيمزج الشاعر في لوحته ألوان الطبيعة ليسقطهما على هاتين العينين فهما خضراوان قبل العشب وزرقاوان تقبسان لون الماء ونظرتهما الى البحيرة نظرة عسلية تجعل الماء أخضر، فيدخل القارئ في روعة التصوير وسحر التلوين، ويلمس الشعرية من جهة ويحس بنفسية الشاعر خاصة مع الاداء\*، ويلمس رومانسية المحبين في لوحات القصيدة، فيقتبس لون العسل وطعمه للنظرة الدافئة لهاتين العينين مما يحول لون الماء الى الأخضر، ولا تحفى دلالة اللون الأخضر على الحياة والتفاؤل، لكن يفاجئ الشاعر قارئه الذي اعلن عليه الاغماض والتخبئة من البداية بالمزيد من التلوين، فتصبح العينان هذه المرة : 5/ -لا تقولان الحقيقة تكذبان على المصادر/6- والمشاعر تنظران الى الرمادي الحزين/7- وتحفيان صفاته وتهيجان الظل بين الليلكي/8- وما يشع من البنفسج في التباس الفرق /9- تمتلنان بالتأويل ثم تحيران اللون :هل هو/10- لاوزودي ام اختلط الزمرد بالزبرجد والتركواز<sup>1</sup> /11- المصفى ؟

فهما من البداية تائهان ولهذا فلا بأس ان تحيران اللون وتمتلنان بالتأويل، وتخلطان المشاعر بين الصدق والكذب، وتحفيان حقيقة الرمادي، مما يملا ذات القارئ لهذه الصورة الملونة بالتأويل ايضا مع اتفائه مع الشاعر مبدئيا بانه مجرد تصوير، فهاتين الهينين تحيران من الواقع الرمادي الحزين، فقد اضاف (درويش) لفظة حزين للون الرمادي فهو اللون المرتبك بين الصفاء والتعكر مما يصرح بنفسية الحزن وأجواء الضيق، وهو لون واقع الشاعر الذي يريد اخفائه ومحاولة النظر بعين أكثر صفاء وتفاؤلا، مما يجعل العينين تحاولان البحث بين لون الظل واللون المشع من البنفسج لترتاح، ولكن هيهات للراحة. ثم لا تعرف اللون المهجين، اي لون هو من ألوان الاحجار الكريمة (اللازورد ام الزبرجد ام التركواز المصفى) ؟وهي ألوان الطبيعة الموحية بالسمو و الجمال التي يريد الشاعر لهاتين العينين ان تراها لأنها أكثر اراحة لها وطمأنة، ومنه تتخلص من اللون الرمادي والليلكي، ثم لا يكتفي الشاعر في تصويره لدواخله في رحلة العينين التأملية ليدخل ذاته مباشرة بروابط عاطفية يتحسسها القارئ من البداية عندما تساءل ما علاقة الشاعر بالعينين، وبدون روابط لغوية: ثم تعذبان الظل: /18- هل يخضوضر الزيتي والكحلي في أنا الرمادي/19- اخايد؟تنظران الى الفراغ تكحلان بنظرة /20- لوزية طوق الحمامة تفتحان مراوح الخيلاء/21- للطاووس في إحدى الحدائق ترفعان الحور/22- والصفصاف اعلى تحيران من /23- المرايا فهي اضيق منهما وهما هما في الضوء.<sup>2</sup>

اذ تبدو أنه رمادية وأنه واقعه وداخله في محاولة حثيثة للعينين لتغيير رماديته فتعذبان الظل متسائلتين هل يخضوضر الزيتي والكحلي يوما؟، وهو تساؤله الابدي: هل يتغير الواقع الكحلي الاليم الى واقع أخضر سعيدا ومتحررا، ويضيف الى اللوحة ما يرافق اللون ويدل عليه (لوزية، الطاووس، الصفصاف، المرايا، الضوء)، فالنظرة الى هذا الفراغ (الواقعي) تصبح لوزية مفعمة بالحياة والجمال، وتدب الحياة بخيلاء الطاووس، وجمال ألوانه وخضرة

\*- قصيدة (عينان) مؤداة من طرف الشاعر بأداء متميز ومتوفرة على اليوتوب.

1 - محمود درويش، ديوان لا أريد لهذي القصيدة أن تنتهي، ص 20.

2- محمود درويش، ديوان لا أريد لهذي القصيدة أن تنتهي، ص 20.

الصفصاف وعلوه و امتداد الضوء متجاوزة ضيق المرايا. فكان مشهدا ملونا رومانسيا طاغيا بجمال الألوان وسحرها.

الى ان يقول في الأخير: 24- تلتفتان للأشيء حولهما فينهض ثم يركض/ 25- لاهتا وهما هما في الضوء/ 26- من قدرى ارى او لا ارى ماذا يعد الليل / 27- لي من رحلة جوية-بحرية وأنا أمامهما/ 28- أنا او لا أنا عينان صافيتان غائمتان/ 29- صادقتان كاذبتان عيناها ولكن من هي؟<sup>1</sup>.

وهو يكشف بعضا من ذاته العميقة فواقعه (لاشيء) اذا ما فضحته العينان في الضوء، ويكشف في اشارة سريعة تستر وراء الصورة، وتركن الى الغموض، إن ما يرهقه من قدره وكشفته العيون المشابهة لعيونه انه مازال في ليل لا يعده باللااستقرار بل هو دائما مسافر من رحلات جوية الى رحلات بحرية، وهو مفضوح أمام العينان سواء احس بذاته ام افتقد الاحساس بما فعيناه المجهولتان صافيتان غائمتان، فيعود اللون من جديد لتفسير رؤية الشاعر التي تحل في رؤية هاتين العينين فرؤيته صافية (متفائلة) وغائمة (متشائمة) معا . وقد زاد حضور الألوان من ترجمة الصورة، وبهذا تتمازج كل الألوان في مسرح الشاعر، أملا منه في صنع فسيفساء بالشعر تشبه نفسه التي تاهت واضطربت في لحظات كثيرة وتريد الخلاص.

#### نتائج :

1. اضاف اللون للصورة دعما دلاليا كبيرا، فلم يكن سطحيا اضافيا بل كان مدخلا لفهم الصورة الشعرية إذ ترجم في كثير من الاحيان دواخل النفس الشاعرة، وأضاف للصورة قيمة جمالية واضحة وشعرية بادية.
2. اللون لا يفسر ولا نقاربه الامن خلال السياق الواسع، فلا نستطيع سلخه في جملة ضيقة (في سطر او سطرين)، إذ يضطر القارئ الى العودة الى مساحات واسعة من القصيدة ليجد مبررا لاستعمال لون من الألوان في السطر المقصود.
3. يمزج (درويش) الألوان في بعض صورته ليشكل فسيفساء بالمعنى، مما يزيد من الغموض وتخبئة المعنى النفسي أكثر، ويكتسب الشعرية وراء عنصر الفجأة، وعلى القارئ البحث عن ما وراء هذا المزج او التدرج في توظيف اللون في الصورة الواحدة.
4. استعمل (درويش) اللون نفسه في دلالات متنافرة أحيانا، حتى يتجاوز نمطية الدلالة ويخرج عن المألوف في توصيف اللون، فقد يكون الأبيض مثلا يدل على الصفاء والهدوء والفرح، وقد يكون دالا على الموت والعدم مع قدرته في دمج اللون في الصورة والذوبان فيها من جديد وبدلالة جديدة.
5. استعمل (درويش) مرفقات اللون خاصة من الفاظ الطبيعة كالليل والنهار والضوء والظلام والدخان والضباب، والشجر والعشب والسنابل والطاووس و اللوز والزيت، والحنطة، والاحجار الكريمة والمعادن مثل: اللازورد و الزبرجد و التركواز... مما يعطي الصورة احكاما وجمالا وثراء، ويعطي القارئ مفاتيح للفوز بالمعنى النفسي ومقارنته.

1- محمود درويش، ديوان لا أريد لهذا القصيدة أن تنتهي، ص 21.



خاتمة

- بعد خوض غمار الديوان الأخير لمحمود درويش بحثا على بعض اسرار الشعرية الدرويشية فيه، مثل العنونة وشعريتها، وشعرية المكون الايقاعي بنوعيه، ووقوفا على المكونات السيكلوجية لصوره الشعرية بأنواعها تم الحصول على مجموعة من النتائج اذكر منها :
- للعنوان طاقة شعرية هائلة مدروسة ومضبوطة .
  - تجاوز درويش النمطية في العنونة، الى الابداع والشعرية، وذلك لوجود تنوع بارز في ابنية العناوين بين (الافراد والتركيب، والتكبير والتعريف، وتوظيف الظروف.... وغيرها من هياكل العنونة)، وقد كان ينزاح بعناوينه عن التقريرية.
  - عناوين درويش تفيض بالشعرية، فكانت نصوصا موازية لا تقل عن المتن في توقيف القارئ بسحرها، وبما تستفزه من فلسفة للأسئلة، وتفتيش عن المخبوء .
  - لعناوين القصائد علائق ووشائج، فشكلت شبكة هندسية فيما بينها، اذ جاء عنوان الديوان مستلا من احدى القصائد المهيمنة، وتوزع الى ثلاث عناوين عريضة لمجموعة من العناوين المدرجة تحتها هي الاخرى مستلة من احدى القصائد المهيمنة : (لا اريد لهذي القصيدة ان تنتهي) و(لاعب النرد) و(ليس هذا الورق الذابل الا كلمات) فشكلت العناوين توليفة من النصوص الموازية للمتن.
  - تنوعت عناوين درويش بين المفردة والمركبة مثل (على محطة قطار سقط عن الخريطة) و(مسافر)، وجاء بعضها مباشرة لا يصدم فيه القارئ بالحيرة والارباك مثل: (الخوف، واقعيون، مسافر)، بينما جاء بعضها مراوغا منزاحا عائما، وهو كثير مثل: (لن ابدل أوتار جيتارتي، بالزنبق امتلاء الهواء، على محطة قطار سقط عن الخريطة....)، ومنها ما لبس جلباب الغموض واللبس فلا يجد القارئ له تأويلا حتى بعد قراءة القصيدة مثل: (عينان، يأتي ويذهب، ما أسرع الليل...)، أما بعضها الآخر فاختر درويش أن يجعله متناقضا في لغته ليربك القارئ ويشوشه ويخلق له الحيرة مثل: (ههنا، الآن...، وهنا والآن، رغبت فيك رغبت عنك، يأتي ويذهب)، وهكذا يجعله ينتج له الكثير من التأويلات والاحالات والتفسيرات، وكان هذا التنوع في العنونة مصدرا للشعرية .
  - بعض العناوين تكرر في صدارة القصائد اعلانا على البدء، وفي آخرها ليشكل حلقة دائرية نقطة بدايتها هي نقطة نهايتها، وبعض العناوين لم ترد اطلاقا في القصيدة ، اما البعض الآخر فتكرر مبعثرا في ثنايا القصيدة بلفظه او بمعناه حتى لا ينقطع الخيط بين العنونة والمتن.
  - تجاوزت عناوين درويش دور التسمية والتحديد الى دور التعبيرية والاعراء والتأثير ومنه الاحساس بالشعرية الطافحة منذ المكون الاول للقصيدة (العنوان)، فعلى القارئ البحث فيها قبل الخوض للقصيدة.
  - بعض العناوين جاء أكثر وضوحا بذكر اسم العلم (للأشخاص او الاماكن) مثل (طللية البروة، موعد مع ايميل حبيبي، في بيت نزار قباني)، وبعضها جاء مشفوعا بالإهداء مثل (في رام الله الى سليمان النجاب) مما تركه أكثر تنويرا واضاءة للنص، وعناوين اخرى تنتفض بدلالات قوية تأخذ قوتها من بنيتها المستحدثة مما هو

متداول مثل: (من كان يحلم، اذا كان لا بد، كأن الموت تسليتي، هنالك حب بلا سبب، لو ولدت)، إذ تعطي الضوء الخضر لعنصر التوقع.

● يغرس الشاعر الإيقاع غرسا لتخرج فروعها بطريقة هندسية ممتازة، مما يجعل للإيقاع العروضي هيمنة شعرية واضحة. تنوعت التفعيلات وتصرف الشاعر فيها مدعنا لها للسياق والحالة النفسية، وغطت تفعيلتا الكامل (متفاعلين) وتفعيلة المتقارب والمتدارك (فعولن، فاعلن)، وأحيانا يخلط بين البحرين دون أن يحس القارئ بهذه النقلة، وكثيرا ما يتحكم فيها إيقاعه المعنوي والنفسي.

● اعتمد الشاعر الخلط في قصائده بين ما هو خليبي عمودي (بشطرين) مثل (كأن الموت تسليتي، من كان يحلم، يأتي ويذهب)، واعتماده على البحور الشعرية الصافية، ومنها - وهو كثير - ما كان حرا يخضع للتفعيلة بحرية. إذ وقفنا على حقيقة التحول الجميل البارع في التعامل مع الوضعيات الإيقاعية المختلفة.

● اعتمد الشاعر في كثير من القصائد على الإيقاع الحوارى سرا خفيا يسري يجعل القارئ يشارك فيه دون أن يحس، والذي يخدم البناء الدرامي المتنامي والمتناوب في سيرة ذاتية يغلب عليها مشهدية الاستيعاد والتذكر صانعا محاورا له، ليكسر جمود السردية وينعش اللحظة الغائبة مما يزيد من شعرية القصائد ويؤكد لها.

● ينوع الشاعر في قوافيه إذ جاء بالقافية التقليدية في قصائده العمودية، بينما بنى أغلب ديوانه على قافية حرة بين متناوبة ومتقاطعة ومقطعية... وغيرها، فالتغيير الحر الذي تتميز به هذه التقفية يمنح الشاعر قدرة أكبر على استثمار الوظيفة الدلالية والشعرية للقافية بنحو أفضل مما تمنحه الأنواع الأخرى، لأنه غير مضطر لاستخدام تقفية معينة مالم تؤد وظيفة دلالية شعرية زائداً وظيفتها الإيقاعية.

● قد يبني درويش مقاطع طويلة على غير قافية فيغيبها، فيكون كل سطر متفردا باخره دون أن يشترك مع ما قبله او بما بعده، وهذا النمط قليل في شعره، وبروزه بوضوح كان في الديوان، كما في قصيدة (هذا المساء) لأنه يميل فيه الى الشرح والتفصيل والتطوير، فيهمه التصوير والنقل أكثر من الاهتمام بالقافية حينها، وهو بهذا يكسر الملل والرتابة ويصنع الفجأة لدى القارئ مما يقوي الشعرية في الديوان..

● وتأكد أن التكرار سمة إيقاعية درويشية بامتياز - كما رأينا - فهي سمة أتقنها ومارس من خلالها لعبته المفضلة في تجديد الحس الموسيقي مخترقا حدود البنى المعهودة.

● لم تخل قصيدة من التكرار مهما كان طولها أو قصرها، فكانت أنماطه كلها حاضرة من تكرار العبارة الطويلة التي قد تكون جملة شعرية مثل قصيدة (لن ابدل اوتار جيتارتي)، أو تكرار جملة (تركيبا) تام المعنى، أو تكرار كلمة (فعلا أو اسما أو حرفا) وكذلك تكرار صوت، وقد يكون مقصودا يستدعيه تثبيت الدلالة واللاحاح عليها، او غير مقصود استدعته الحالة النفسية للشاعر (ثورة، توتر، حزن، هدوء...)، وفي الاخير ومهما كان سبب وروده فان أثره الإيقاعي حادث لا محالة، كذلك لم تخل من التوازي والجناس والطباق والمقابلة والتي عملت في شكل سري خفي جنبنا الى جنب مع التكرار لإكمال صورة الإيقاع ومنه الحصول على الشعرية.

- كانت شعرية درويش عالية في تشغيل تقنية التدوير، اذ توفرت في ديوانه استعمالات متنوعة له يجعله حادا ومتسارعا أحيانا وهادئا فاترا أحيانا أخرى، ويأدرجه في مقاطع وتغييبه في أخرى في القصيدة ذاتها أو يجعل قصائد مدورة بشكل كامل، وأخرى لم يمسه التدوير نهائيا بما تقتضيه الدلالات والانفعالات وتأرجحات النفس الأدائي والاستيعابي والتذوقي في الديوان، وهو بذلك ينوع أدواته الإيقاعية دون تحسيس المتلقي بصعوبة في ذلك أو بصنعة فيه، وكان من الشعراء الذين استغلوا كل البعد الإيقاعي في النص الشعري مما يدل على نجاحهم، وإفادتهم من الفضاءات الشعرية التي تسهم في تطوير أعمالهم الفنية.
- اضاف اللون للصورة دعما دلاليا وشعريا كبيرا، فلم يكن سطحيا اضافيا بل كان مدخلا لفهم الصورة الشعرية إذ ترجم في كثير من الاحيان دواخل النفس الشاعرة، وأضاف للصورة قيمة جمالية واضحة.
- اللون لا يفسر ولا نقاربه الامن خلال السياق الواسع فلا نستطيع سلخه في جملة ضيقة (في سطر او سطرين)، إذ يضطر القارئ الى العودة الى مساحات واسعة من القصيدة ليجد مبررا لاستعمال لون من الألوان في السطر المقصود.
- يمزج درويش الألوان في بعض صورته ليشكل فسيفساء بالمعنى، مما يزيد من الغموض وتخبئة المعنى النفسي أكثر، وعلى القارئ البحث عن ما وراء هذا المزج او التدرج في توظيف اللون في الصورة الواحدة.
- استعمل درويش اللون نفسه في دلالات متنافرة أحيانا، حتى يتجاوز نمطية الدلالة، ويخرج عن المألوف في توظيف اللون، فقد يكون الابيض مثلا يدل على الصفاء والهدوء والفرح، وقد يكون دالا على الموت والعدم، وقد يكون الازرق دالا على الهدوء والصفاء، وقد يكون دالا على الوحشة والبرودة والجفاء، مع قدرته في دمج اللون في الصورة والذوبان فيها من جديد وبدلالة جديدة.
- استعمل درويش مرفقات اللون خاصة من الفاظ الطبيعة كالليل والنهار والضوء والظلام والدخان والضباب والشجر والعشب والسنابل والطاووس و اللوز والزيت، والحنطة، والاحجار الكريمة والمعادن مثل : اللازورد و الزبرجد و التركواز... مما يعطي الصورة احكاما وجمالا وثراء، ويعطي القارئ مفاتيح للفوز بالمعنى النفسي ومقارنته.
- الصورة الشعرية أساس الشعر الحديث، ذات تركيب نفسي خيالي واقعي في آن واحد، وهي خلاصة تجربة ذهنية يخلقها إحساس الشاعر لتلك التجربة وقدرة خياله على تحويلها من كونها ذهنية غير مجردة إلى رسمها صورة بارزة للعيان يتذوقها متلقوها فينشُدون انشداداً واعياً أو غير واع إلى فكرتها ومضمونها و يجعل التأويل عملا لا متناهيا، ويرهنه لقراءات متعددة منفتحة على عدة جسور يمنحها النص.
- قد تحولت قصيدة درويش الى لوحات شعرية تحوي عدة صور صغيرة او بطاريات صورية تقوم بمد قصيدته بشحنات هائلة من الطاقة التي تجعلها حية ومتوهجة ومثارة لأطول مدة ممكنة الى درجة ان بعض قصائده من كثرة صورها قد تحولت الى مشاهد سيميائية تقرأها فتحسبها مادة حية تجري امام ناظريك.

- هيمنت على ديوان الشاعر صور شعرية ثيمية، طرحت غطاءها النفسي على كامل الديوان، واكتسحت بدالاتها اغلب الصور الشعرية واهمها: ثيمة الحب اذ غذى رافد الحب اسطر درويش قصيدة قصيدة وظهر بملامح متنوعة كحب الوطن وحب الحبيبة وحب الحياة وحب اللغة والشعر و ثيمة الموت التي هيمنت على القصائد بأجوائها فتصوير الموت لدى درويش بات من فلسفته اليومية وقرينا للحياة، لهذا فقد خاطبه بطرائق متنوعة وصوره بصور مدهشة فيجعله أحيانا رفيقا متلطفا و احيانا خصما يعد لحربه ويهزمه وأخرى يجعله تسلية ، وأحيانا يضع كل رايته معترفا أنه لا يجابهه الا في اللغة، وتطغى ثيمة الحزن والتذكر والتناسي على جسد القصائد بارزة إذ غلفت أغلب صورها وتسملت الى كل المواضيع، أما ثيمة الحلم فقد تشكلت هي الاخرى بطرائق متنوعة فلا يؤمن درويش إلا بحلمه ولا يراه الا حقيقة يتأسى بها ويعيش حياة أخرى تلتف واقعه وتشد كينونته، أما ثيمة الغربة فكانت أوسع حضورا وهيمنتته، كيف لا وهو المنفي الغريب بالقوة تؤلمه الذكرى ويحرقه الحنين، لهذا ما يبرح تصوير غربته ويدخل في حوار مع الغريبة (فلسطين) يبكي لها شوقه وإيمانه بها وبالعودة اليها ويصعب الفصل بينها لأنها متداخلة ومتكاملة وتتبع من ذات شاعرة واحدة.
- يصعب الامساك باللحظة السيكلوجية في الصورة الشعرية الجزئية، وأحيانا لا يتم التعرف على اللحظة النفسية الا بتمام المقطع او القصيدة، وذلك أن الصورة الشعرية لا تكتمل الا باكتمال دلالتها راضخة للإيقاع النفسي الداخلي ايضا.
- هذا التنوع في الصور الشعرية الثيمية يبرهن على القدرة الشعرية التي يكتسبها الديوان ككل، فتشكيل الصور بطرائق مدهشة كل مرة هو أقوى عنصر يهبئ للشعرية البروز ومنه للشعر التميز .

## ملخص بالعربية:

وأنت تقرأ الديوان الأخير لمحمود درويش تسري إلى ذهنك تساؤلات كثيرة، ويتملكك فضول الكشف عن أسرار هذا الإبداع، ومن أين أتى هذا التميز؟

لهذا تناول البحث الديوان الأخير للشاعر محمود درويش (لا أريد لهذي القصيدة أن تنتهي) بالوقوف على أهم أسرار الشعرية فيه، إذ تعنى الشعرية بما يجعل الشعر شعرا، فكان الوقوف على أهم مكونات الشعرية لديه بعد الوقوف على محطة المصطلح وتتبع مفاهيمه، بدءً بشعرية العناوين وسر لغتها و أثرها الشعري، ثم تتبع سرّ شعرية الإيقاع بعد التمهيد لأهميته الشعرية، وتتبع الإيقاع العروضي خاصة القافية وشعرية في الديوان، وكذا شعرية التدوير فيه، والإيقاع غير العروضي تركيزا على شعرية التكرار وشعرية الطبقات والموازنات في الديوان، وبما أن أهم مكون لغوي للشعرية هي الصورة الشعرية، فقد تم الوقوف عليها من زاوية جديدة هي تتبع الصور الثيمات في الديوان سيكولوجيا، ومعرفة صداها النفسي لدى الشاعر وما يتركه لدى القارئ، مع قراءة سيكولوجية الصورة اللونية التي لا تقل أثرا في بيان الشعرية، وفي إخراج المكون النفسي للشاعر.

En lisant le dernier recueil poétique de Mahmoud Derwiche, de nombreuses questions viennent à l'esprit. Et on est hanté par une curiosité insistante de dévoiler les secrets de cette créativité, et d'où vient toute cette distinction?

Pour cela, cette recherche aborde le dernier recueil poétique de Mahmoud Derwiche (je ne veux pas que ce poème arrive à sa fin), en mettant l'accent sur les plus importants secrets de la poétique dans le recueil, la poétique qui signifie ce qui rend la poésie une poésie, en se basant sur les composants de la poétique les plus essentiels, après le passage par le "terme" et le suivi de ses concepts et notions, commençant par la poétique des titres, le secret de leur langage, leur impact poétique. Puis le suivi du mystère de la poétique du rythme, à la suite d'une introduction à son importance poétique, et le suivi du rythme prosodique, notamment le rime et sa poétique dans le recueil, la poétique du recyclage, le rythme non prosodique, en se concentrant sur la poétique de la répétition, la poétique des contrepoints et métaphores dans le recueil. Et comme la composante la plus importante de la langue de la poésie est l'image poétique, on l'a approché sous un nouvel angle qui consiste à suivre psychologiquement les thèmes des images dans le recueil, et leur écho psychique chez le poète et ce qu'il laisse chez le lecteur, au même temps qu'une lecture de la psychologie de la l'image colorée qui n'a pas un moindre effet dans la révélation de la poétique et l'extraction de la composante psychologique du poète.))

## الملخص باللغة الأجنبية

En lisant le dernier recueil poétique de (( Mahmoud Derwiche)), de nombreuses questions viennent à l'esprit. Et on est hanté par une curiosité insistante de dévoiler les secrets de cette créativité, et d'où vient toute cette distinction?

Pour cela, cette recherche aborde le dernier recueil poétique de Mahmoud Derwiche (je ne veux pas que ce poème arrive à sa fin), en mettant l'accent sur les plus importants secrets de la poétique dans le recueil, la poétique qui signifie ce qui rend la poésie une poésie, en se basant sur les composants de la poétique les plus essentiels, après le passage par le "terme" et le suivi de ses concepts et notions, commençant par la poétique des titres, le secret de leur langage, leur impact poétique. Puis le suivi du mystère de la poétique du rythme, à la suite d'une introduction à son importance poétique, et le suivi du rythme prosodique, notamment le rime et sa poétique dans le recueil, la poétique du recyclage, le rythme non prosodique, en se concentrant sur la poétique de la répétition, la poétique des contrepoints et métaphores dans le recueil. Et comme la composante la plus importante de la langue de la poésie est l'image poétique, on l'a approché sous un nouvel angle qui consiste à suivre psychologiquement les thèmes des images dans le recueil, et leur écho psychique chez le poète et ce qu'il laisse chez le lecteur, au même temps qu'une lecture de la psychologie de la l'image colorée qui n'a pas un moindre effet dans la révélation de la poétique et l'extraction de la composante psychologique du poète.))

# قائمة المصادر والمراجع

## قائمة المصادر والمراجع:

### القرآن الكريم

### أولاً: المصادر العربية:

- محمود درويش، الديوان الأخير (لا اريد لهذي القصيدة أن تنتهي)، رياض الريس للكتاب والنشر، ط1، 2009.
- سميح القاسم. محمود درويش، الرسائل، دار العودة، بيروت.
- محمود درويش، ديوان اوراق الزيتون، دار العودة، بيروت، ط13، 1989.
- محمود درويش، شيء عن الوطن، دار العودة، بيروت، ط1.
- محمود درويش، في وصف حالتنا، مقال جنون ان تكون فلسطينيا، دار الكلمة، بيروت، ط10، 1987.

### ثانياً: المراجع العربية:

- ابراهيم أنيس، موسيقى الشعر، مكتبة الانجلو مصرية، القاهرة، 1972.
- ابراهيم خليل، مدخل لدراسة الشعر العربي الحديث، دار المسيرة للنشر والتوزيع، 2003.
- ابراهيم محمد علي، اللون في الشعر العربي قبل الاسلام قراءة ميثولوجية، جروس برس، ط1، 2000.
- ابن سينا، الخطابة من كتاب الشفاء، تح: محمد سليم سالم، القاهرة، وزارة المعارف، 1954.
- ابن سينا، فن الشعر (من كتاب الشفاء)، تح: عبد الرحمن بدوي، الدار المصرية للتأليف والترجمة، القاهرة، 1966.
- ابن عبد ربه، العقد الفريد، ط1، دار الفكر، بيروت، م3، ج6، ص115.
- أبو الحسن حازم القرطاجني، منهج البلغاء وسراج الأدباء، تق وتتح: محمد الحبيب بن الخوجة، دار المغرب الإسلامي، بيروت، 1986.
- أبو العلاء المعري، رسالة الغفران، دار المعارف بمصر، تح: عائشة عبد الرحمن (بنت الشاطئ)، ط6، 1977.
- أبو الوليد ابن رشد، تلخيص كتاب الشعر، تح: تشارلز بتروث، وأحمد عبد المجيد هريدي، هيئة الكتاب، القاهرة، 1987.
- أبو الوليد ابن رشد، نص تلخيص كتاب الشعر لأرسطو، تح: محمد سليم سالم، لجنة إحياء التراث، القاهرة.
- أبو عثمان عمرو بن بحر الجاحظ، كتاب الحيوان، ج3، دار الجيل، بيروت، 1986.
- أبو علي أحمد ابن محمد المرزوقي، شرح ديوان الحماسة، القسم الأول، دار الجيل، بيروت، ط1، 1991.

- أبو نصر الفارابي، كتاب الحروف، تح: محسن مهدي، بيروت، دار المشرق، بيروت، ط 2، 1999.
- إحسان عباس، فن الشعر، دار الثقافة، بيروت، لبنان، ط 3.
- أحمد الشايب، أصول النقد الأدبي، مكتبة النهضة المصرية، القاهرة، ط 2، 1973.
- أحمد جواد مغنية، الغربية في شعر محمود درويش، 1972-1982، الفارابي، بيروت، ط 1، 2004.
- أحمد حسن الزيات، دفاع عن البلاغة، عالم الكتب، القاهرة، ط 2، 1967.
- أحمد درويش، في النقد التحليلي للقصيدة المعاصرة، دار الشروق، القاهرة، مصر، ط 1، 1996.
- أدونيس، الشعرية العربية، دار الآداب، بيروت، ط 1، 1985 .
- أدونيس، سياسة الشعر، دار الآداب، بيروت، 1996.
- أدونيس، فاتحة لنهايات القرن، دار العودة، بيروت، ط 1، 1980.
- أدونيس، كلام البدايات، دار الآداب، بيروت، ط 1، 1989.
- أدونيس، مقدمة للشعر العربي، دار العودة، ط 3، بيروت، 1979.
- أرسطو طاليس، فن الشعر، تر: عبد الرحمن بدوي، دار الثقافة، بيروت .
- أرسطو، كتاب أرسطو طاليس في الشعر، تح: شكري عياد، الهيئة المصرية العامة للكتاب.
- اعتدال عثمان، إضاءة النص، قراءات في الشعر العربي الحديث، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ط 2، 1998.
- أماني سليمان داود، الاسلوبية والصوفية، دراسة في شعر بن منصور الحلاج، دار مجدلاوي، عمان، ط 1، 2004.
- أمل الجبوري، لك هذا الجسد لا خوف، دار الساقى، بيروت، لبنان، ط 2، 2000.
- أمين ألبرت الريحاني، مدار الكلمة-دراسات نقدية- دار الكتاب اللبناني، بيروت، و دار الكتاب المصري، القاهرة، ط 1، 1980.
- بسام قطوس، سيمياء العنوان، وزارة الثقافة، عمان، الأردن، ط 1، 2001.
- بسام قطوس، مقاربات نصية في الادب الفلسطيني الحديث، مؤسسة حمادة للدراسات، 2000.
- بشرى البستاني، قراءات في النص الشعري الحديث، دار الكتاب العربي للطباعة والنشر والتوزيع والترجمة الجزائر، ط 1، 2002.
- بشرى موسى صالح، الصورة الشعرية في النقد العربي الحديث، المركز الثقافي العربي، بيروت، ط 1، 1992.
- بن رشيق القيرواني، العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده، تح: محمد محيي الدين عبد الحميد، دار الجيل، بيروت، 1972، ج 1، ط 2.

- تهاني شاكر، محمود درويش ناثرًا، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، ط1، 2004.
- توفيق الزايدي، تجليات مفهوم الأدبية في التراث النقدي، دار سراج للنشر، تونس 1985.
- توفيق فريزة، كيف اشرح النص الادبي، دار قرطاج، تونس، 2000.
- جابر عصفور، الصورة الفنية في التراث النقدي والبلاغي، المركز الثقافي العربي، ط3، 1992.
- جابر عصفور، مفهوم الشعر، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ط 5، 1995.
- جمال خضير الجنابي، اهمية الصورة الشعرية ووظيفتها عند هشام القيسي، مطبعة رؤى، السليمانية، 2015.
- جودت نور الدين، مع الشعر العربي (اين هي الازمة؟)، دار الآداب، بيروت، ط1، 1996.
- حاتم الصكر، قصيدة النثر والشعرية العربية الجديدة من اشتراطات القصد الى قراءة الاثر، بحث ضمن كتاب: الشعر العربي في نهاية القرن، الحلقة النقدية في مهرجان جرش الخامس عشر، المؤسسة العربية للدراسات و النشر، بيروت، ط1، 1987.
- حسن عز الدين البناء، الشعرية والثقافة، المركز الثقافي العربي، ط 1 .
- حسن ناظم، مفاهيم في الشعرية، دراسة مقارنة في الأصول والمنهج والمفاهيم، المركز الثقافي العربي للطباعة والنشر والتوزيع، بيروت، ط1، 1994م.
- حسين الواد، في مناهج الدراسات الأدبية، منشورات الجامعة، الدار البيضاء، ط2، 1985.
- حمد جاسم الحسين، قراءة في تجربة ابن المعتز، الأوائل للنشر والتوزيع، سوريا، ط 1، 2000.
- حميد الحمداني، اسلوبية الرواية، منشورات دراسات سال، الدار البيضاء، ط1.
- خليل الموسى، قراءات في الشعر العربي الحديث والمعاصر، دراسة ، اتحاد الكتاب العرب، دمشق، سوريا، ط1، 2008.
- رجاء النقاش، محمود درويش شاعر الارض المحتلة، دار الهلال، ط2، 1971.
- رجاء عيد، الشعر والنغم، دار الثقافة للطباعة، القاهرة، 1975.
- رجاء عيد، فلسفة البلاغة بين التقنية والتطور، منشأة المعارف، الإسكندرية، ط2.
- رجاء عيد، لغة الشعر قراءات في الشعر العربي المعاصر، منشأة المعارف بالإسكندرية، 2003.
- رمضان الصباغ، في نقد الشعر العربي المعاصر، دراسة جمالية، دار الوفاء للطباعة والنشر، ط1، 2002.
- رمضان بسطاويسي محمد غانم، جماليات الفنون وفلسفة تاريخ الفن عند هيجل، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، ط1، 1987.
- زين الدين المختاري، المخل الى نظرية النقد النفسي، سيكولوجية الصورة الشعرية عند العقاد، دراسة، منشورات اتحاد الكتاب العرب.

- ساسين سيمون عساف، الصورة الشعرية، وجهات نظر عربية وغربية، دار مارون عبود، بيروت، ط1، 1985.
- سامح الرواشدة، إشكالية التلقي والتأويل، دراسات، منشورات أمانة عمان الكبرى، عمان، 2001.
- السعيد الورقي، لغة الشعر، دار المعرفة الجامعية، 1998.
- سعيد جبر محمد ابو خضرة، تطور الدلالات اللغوية في شعر محمود درويش، دار الفارس للنشر والتوزيع، الاردن، ط1، 2001، ص98.
- سمر الديوب، الثنائيات الضدية، دراسة في الشعر العربي القديم، منشورات الهيئة السورية للكتاب، وزارة الثقافة، دمشق، 2009.
- سيد البحراوي، العروض وإيقاع الشعر العربي، الهيئة المصرية العامة للكتاب، 1993.
- سيد البحراوي، في البحث عن لؤلؤة مستحيلة، دار الفكر الجديد، بيروت، 1988.
- السيد الورقي، لغة الشعر الحديث، دار النهضة للطباعة، بيروت، 1984.
- سيد قطب، النقد الادبي، أصوله ومناهجه، دار الشروق، القاهرة، ط 8 ، 2003.
- سيزا قاسم وآخرون، بناء الرواية دراسة مقارنة في ثلاثية نجيب محفوظ، دار التنوير، بيروت، ط 1، 1985.
- شاكر النابلسي، مجنون التراب، دراسة في شعر وفكر محمود درويش، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، 1987.
- شكري عياد، موسيقى الشعر العربي، القاهرة ، ط1، 1968.
- صالح أبو إصبع، الحركة الشعرية في فلسطين المحتلة، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، 1978.
- صفاء خلوصي، فن التقطيع الشعري، دار الشؤون الثقافية، بغداد، 1978.
- صلاح فضل، أساليب الشعرية المعاصرة، دار قباء، للطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة، 1998.
- صلاح فضل، بلاغة الخطاب وعلم النص، عالم المعرفة، ع 164، الكويت، 1992.
- صلاح فضل، تحولات الشعرية العربية، دار الآداب، بيروت، ط1، 2004.
- صوفية السحيري بن حنيرة، الجسد و المجتمع، دراسة أنثروبولوجية لبعض الاعتقادات و التصورات حول الجسد، مؤسسة الانتشار، تونس، 2008.
- ظاهر محمد فزاع الزواهرة، اللون ودلالته في الشعر، دار الحامد للنشر والتوزيع، الاردن.
- عاطف جودت نصر، الرمز الشعري عند الصوفية، دار الاندلس للطباعة والنشر والتوزيع، بيروت، ط1، 1987.
- عبد الرحمن بدوي، الشعر الأوربي المعاصر، مكتبة الانجلو المصرية، القاهرة، 1965.

- عبد الرحمن تبر ماسين، العروض وايقاع الشعر العربي، دار الفجر للنشر والتوزيع، 2002.
- عبد الستار جواد، التحديات التي تواجه القصيدة العربية الحديثة، المحوران الثاني والثالث من الشعر العربي عند نهاية القرن العشرين، إعداد عائد خصباك، بغداد، 1989.
- عبد الغفار مكاي، ثورة الشعر الحديث من بودلير الى العصر الحاضر، الهيئة المصرية العامة للكتاب، 1972.
- عبد القادر الرباعي، الصورة الفنية في شعر أبي تمام، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، لبنان، ط2.
- عبد القادر هني، النظرية الإبداعية في النقد العربي القديم، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، ط1، 1999.
- عبد الكبير الشرقاوي، شعرية الترجمة، الملحمة اليونانية في الأدب العربي، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 2007.
- عبد الله الغدامي، الخطيئة والتكفير، من البنيوية إلى التشریحية، كتاب النادي الثقافي، السعودية، ط1، 1985.
- عبد الله حسن، الصورة والبناء الشعري، دار المعارف، القاهرة.
- عبده وازن، محمود درويش، الغريب يقع على نفسه، دار رياض الريس للكتب والنشر، بيروت، ط1، 2009.
- عبدي بدوي، قضايا حول الشعر، دار المعارف، مصر، 1985.
- عبید محمد صابر، القصيدة العربية الحديثة بين البنية الدلالية والبنية الإيقاعية، اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 2001.
- عثمان موافي، في نظرية الادب، من قضايا الشعر والنثر في النقد العربي القديم والحديث، دار المعرفة، الاسكندرية، 2000.
- عدنان بن ذريل، النص والأسلوبية، بين النظرية والتطبيق، منشورات اتحاد الكتاب العرب، 2000.
- عز الدين اسماعيل، الاسس الجمالية في النقد العربي، عرض وتفسير ومقارنة، دار الفكر العربي، ط3، 1974.
- عز الدين إسماعيل، التفسير النفسي للأدب، دار العودة، بيروت، ط4، 1988.
- عز الدين اسماعيل، الشعر العربي المعاصر قضاياها وظواهره الفنية والمعنوية، دار الفكر العربي، ط3.
- عز الدين المناصرة، علم الشعريات قراءة مونتاجية، دار مجدلاوي للنشر والتوزيع، ط1، 2007.
- علاء الدين رمضان، البويطيقيا، فن صياغة اللغة الشعرية، علامات في النقد، ج 28، مج 7، 1998.
- علوي الهاشمي، فلسفة الايقاع في الشعر العربي، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، ط1، 2006.

- علي البطل، الصورة في الشعر العربي حتى القرن الثاني الهجري، دراسة في اصولها وتطورها، دار الاندلس، ط2، 1981.
- علي بن عبد العزيز الجرجاني، الوساطة بين المتنبي وخصومه، تح: محمد أبو الفضل إبراهيم وعلي البجاوي، عيسى البابي الحلبي وشركاه، ط4، 1966 .
- علي بن محمد الشريف الجرجاني، التعريفات، مكتبة لبنان، بيروت، 1978.
- علي جعفر العلاق، في حداثة النص الشعري، دراسة نقدية، دار الشروق للنشر والتوزيع، الاردن، 2003.
- علي عشري زايد، بناء القصيدة العربية الحديثة، مكتبة الآداب، القاهرة، ط4، 2002.
- علي علي صبح، البناء الفني للصورة الأدبية عند ابن الرومي، المكتبة الأزهرية للتراث، ط2، 1996
- علي يونس، النقد الادبي وقضايا الشكل الموسيقي في الشعر الجديد، الهيئة المصرية العامة للكتاب، 1985.
- عمر احمد الريحان، الأثر التوراتي في شعر محمود درويش، دار اليازوردي للنشر، الاردن، 2009.
- عمرو بن بحر الجاحظ، الحيوان، تح: عبد السلام محمد هارون، دار الكتب العلمية، بيروت، 1969، ج3، ص132.
- فانتن عبد الجبار جواد، التجربة الشعرية ومظاهر التشكيل البنيوي، الصورة اللونية افق الدلالة وحساسية التعبير الشعري، ضمن: سيمياء الخطاب الشعري -من التشكيل الى التأويل-، قراءات في قصائد من بلاد النرجس، اعداد: محمد صابر عبيد، دار مجدلاوي للنشر والتوزيع، عمان، الاردن، ط1، 2010
- فاطمة محمد محمود عبد الوهاب، في البنية الإيقاعية للقصيدة العربية، دار المعرفة، الجزائر، 2009.
- فتحي ابو مراد، شعر امل دنقل - دراسة اسلوبية-، عالم الكتب الحديث، ط1، 2004.
- فتحية محمود، محمود درويش ومفهوم الثورة في شعره، المؤسسة الجزائرية للطباعة، الجزائر، 1987.
- فهد ناصر عاشور، التكرار في شعر محمود درويش، دار الفارس، الأردن، ط01، 2004 .
- فؤاد رفقة، الشعر والموت، دار النهار للنشر، بيروت، ط1، 1973.
- قدامة بن جعفر، نقد الشعر، تح: محمد عبد المنعم خفاجي، دار الكتب العلمية، بيروت.
- قيس حمزة الخفاجي، المفارقة في شعر الرواد، دار الأرقم للطباعة، بابل، 2007.
- كمال أبو ديب، في البنية الإيقاعية للشعر العربي الحديث، دار العلم، بيروت، ط2، 1981.
- كمال أبو ديب، في الشعرية، مؤسسة الأبحاث العربية، بيروت، ط1، 1987 .
- كمال خير بك، حركة الحدائث في الشعر العربي المعاصر، دار الفكر، بيروت، ط2، 1986.
- لطفي عبد البديع، التركيب اللغوي للأدب (بحث في فلسفة اللغة والاستطبيقا)، الشركة الوطنية للنشر ولونجمان، القاهرة، مصر، ط1، 1997.

- محسن أطميش، دير الملاك، دراسات نقدية للظواهر الفنية في الشعر العراقي المعاصر، دار الرشيد، بغداد، 1982.
- محمد الجزار، العنوان وسيميوطيقا الاتصال الأدبي، دراسات أدبية، الهيئة المصرية العامة للكتاب، 1998.
- محمد الداوي، دينامية الإقراء، فضاءات مستقبلية، ط1، 1996.
- محمد النويهي، قضية الشعر الجديد، معهد الدراسات العربية العالية، جامعة الدول العربية، 1964.
- محمد الهادي الطرابلسي، خصائص الاسلوب في الشوقيات، المجلس الأعلى للثقافة، 1996.
- محمد بن احمد واخرون، البنية الايقاعية في شعر عز الدين المناصرة، اتحاد الكتاب الفلسطينيين، ط1، 1998.
- محمد بنيس، الشعر العربي الحديث، ج3، الشعر المعاصر، دار توبقال، 1990.
- محمد صابر عبيد، القصيدة العربية الحديثة بين البنية الدلالية والبنية الإيقاعية، اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 2001.
- محمد صلاح زكي ابو حميدة، الخطاب الشعري عند محمود درويش، مطبعة المقداد، غزة، ط1، 2000.
- محمد عزام، تحليل الخطاب الأدبي على ضوء المناهج النقدية الحديثة، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 2003.
- محمد غنيمي هلال، النقد الأدبي الحديث، مكتبة نهضة مصر للطباعة والنشر،
- محمد غنيمي هلال، دراسات ونماذج في مذاهب الشعر ونقده، نهضة مصر للطباعة والنشر،
- محمد فتوح احمد ، الرمز والرمزية في الشعر المعاصر، دار المعارف، مصر، 1977.
- محمد فكري الجزار، العنوان و سيميوطيقا الاتصال الأدبي، الهيئة المصرية للكتاب، مصر، 1998
- محمد فكري الجزار، لسانيات الاختلاف -الخصائص الجمالية لمستويات بناء النص في شعر الحداثة-،هيئة قصور الثقافة، 1995.
- محمد كنوني، اللغة الشعرية، دائرة الشؤون الثقافية، بغداد، 1997.
- محمد لطفي اليوسفي - تجليات في بنية الشعر العربي المعاصر - دار سراس للنشر، تونس، 1985.
- محمد لطفي اليوسفي، الشعر والشعرية، الدار العربية للكتاب، تونس، 1992.
- محمد ماجد الدخيل، الصورة الفنية في الشعر الاندلسي شعر الاعمى التطيلي نموذجا، دار الكندي للنشر والتوزيع، عمان، 2006.
- محمد مفتاح، دينامية النص، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، ط2، 1990.
- محمد مفتاح، مجهول البيان، دار توبقال، ط1، 1990.
- محمد ناصر، الشعر الجزائري الحديث، اتجاهاته وخصائصه الفنية،

- محمود درابسة، مفاهيم في الشعرية، دراسات في النقد العربي القديم، مؤسسة حمادة للدراسات الجامعية والنشر والتوزيع، أربد، الأردن، 2003 .
- محمود درويش المختلف الحقيقي دراسات وشهادات، دار الشروق للنشر والتوزيع، عمان الاردن، ط1، 1999.
- محمود عبد الوهاب، ثريا النص، مدخل لدراسة العنوان القصصي، دار الشؤون الثقافية، بغداد(الموسوعة الصغيرة)، 1995.
- محي الدين طالو، الرسم واللون، مكتبة الاطلس، 1961.
- مدحت الجيار، جماليات المكان في مسرح عبد الصبور، دار اليازوردي للنشر، الاردن، 2009.
- معمر حجيج، استراتيجية الدرس الأسلوبي ( بين التأصيل و التنظير و التطبيق)، دار الهدى للطباعة و النشر و التوزيع، عين مليلة، الجزائر.
- مكرم شاكر اسكندر، أدباء منتحرون، دراسة نفسية، دار الراتب الجامعية، 1992.
- منح خوري، الشعر بين نقاد ثلاثة ت. س. اليوت، ارشيبالد ماكلش، اي. اي. رتشاردز، دار الثقافة، بيروت، ط1، 1966.
- نازك الملائكة، قضايا الشعر المعاصر، منشورات مكتبة النهضة، ط3، 1967.
- ناصر شبانة، الانتشار والانحصار، دراسة في حياة عبد الرحيم عمر وشعره، وزارة الثقافة، الأردن، 2002.
- نبيلة إبراهيم، فن القص في النظرية والتطبيق، سلسلة الدراسات النقدية ، مكتبة غريب.
- نجاة عبد الله، قيامة استفهام، دار الشؤون الثقافية، ط1، بغداد، 1996.
- نصر سامي، الجسد في شعر محمود درويش، دار كنوز المعرفة للنشر والتوزيع، عمان، ط1، 2015.
- نعيم اليافي، مقدمة لدراسة الصورة الفنية، منشورات وزارة الثقافة والإرشاد القومي، دمشق، 1982.
- نور الدين السيد، الأسلوبية وتحليل الخطاب، دار هومة للطباعة والنشر، الجزائر، ج2.
- يحيى حمودة، نظرية اللون، الاردن، 1981.
- يمى العيد، في معرفة النص، دار الآفاق الجديدة، بيروت، 1985.
- يوسف اسكندر، اتجاهات الشعرية الحديثة الاصول والمقولات، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، 2008.

### ثالثاً: المعاجم والقواميس:

- أبو الفضل جمال الدين محمد بن مكرم ابن منظور، لسان العرب، مادة (شعر)، مج 4، ج26، دار صادر، بيروت.
- أحمد بن فارس بن زكريا، معجم مقاييس اللغة، تح: عبد السلام محمد هارون، دار الفكر للطباعة والنشر، بيروت، مج3، 1979.

● محمد بن يعقوب الفيروز ابادي، القاموس المحيط ، تح : مكتب تحقيق التراث في مؤسسة الرسالة ، ط8 ، 2005.

● محمود بن عمر الزمخشري، أساس البلاغة، مادة (شعر)، تح : محمد باسل عيون السود، دار الكتب العلمية ، بيروت ، ط1، 1998، مج1.

### رابعاً: المراجع المترجمة:

● أ أ ريتشاردز، مبادئ النقد الأدبي والعلم والشعر، تر: محمد مصطفى بدوي، مراجعة: لويس عوض وسهير القلماوي المجلس الاعلى للثقافة، المشروع القومي للترجمة، 2005.

● آن جفرسون ودفيد روسي، النظرية الأدبية الحديثة، تقديم مقارن، تر: سمير مسعود، منشورات وزارة الثقافة، دمشق، 1992.

● ترفيتان تودوروف، الشعرية، تر : شكري المبخوت ورجاء بن سلامة، دار توبقال، الدار البيضاء، ط1، 1987.

● ترفيتان تودوروف، نظرية المنهج الشكلي، (نصوص الشكلايين الروس)، تر: ابراهيم الخطيب، مؤسسة الأبحاث العربية، بيروت، لبنان، ط1، 1982.

● جاستون باشلار، جماليات المكان، تر: غالب هلسا، المؤسسة الجامعية للطباعة والنشر، ط2، 1984.

● جاك دريدا، الكتابة والاختلاف، تر: كاظم جهاد، دار توبقال، ط1، 1988.

● جاكبسون، قضايا الشعرية، تر: محمد الولي ومبارك حنون، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، 1988.

● جان كوهن، بنية اللغة الشعرية، تر: محمد الولي ومحمد العمري، دار توبقال، المغرب، ط1، 1986.

● جان كوهن، النظرية الشعرية، بناء لغة الشعر، ج1، تر: أحمد درويش، دار غريب للطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة، 2000.

● جورج مونان ، مفهومات البنية في النص، تر: وائل بركات ، دار معهد للطباعة والنشر والتوزيع، سورية، دمشق، ط1، 1996.

● جيرار جينيت، مدخل لجامع النص، تر: عبد الرحمن ايوب، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، 1986.

● دي سي ميويك، المفارقة، تر: عبد الواحد لؤلؤة، دار الرشيد، بغداد، 1982.

● ر.م. البيريس، الاتجاهات الأدبية الحديثة، تر: جورج طرايشي، عويدات للنشر والطباعة، بيروت، ط3، 1980.

- رمان سلدن، النظرية الأدبية المعاصرة، تر: جابر عصفور، دار قباء للطباعة والنشر، القاهرة، ط1، 1998.
- روبرت شولز، السيمياء والتأويل، تر: سعيد الغانمي، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط1، 1994.
- روبرت شولز، اللغة والخطاب الأدبي، تر: سعيد الغانمي، الدار البيضاء، ط1، 1993.
- روز غريب، تمهيد في النقد الأدبي، ديناميك غرافيك للطباعة، 1999.
- رولان بارت، درجة الصفر للكتابة، تر: محمد براءة، دار الطليعة، بيروت، ط2، 1982 .
- رولان بارت، لذة النص، تر: منذر عياشي، مركز الانماء الحضاري، 2002.
- رينية ويلك، وأوستن وارين، نظرية الأدب، تر: محي الدين صبحي، مراجعة: حسام الدين الخطيب، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط2، 1981.
- س جويار، مسائل الفلسفة في الفن المعاصر، تر: سامي الدروبي، دار اليقظة العربية للتأليف والترجمة والنشر، دمشق، ط2، 1965.
- سيسل دي لويس، الصورة الشعرية، تر: أحمد نصيف الجنابي، مالك مير، سلمان حسن، دار الرشيد للنشر، بغداد، 1982.
- ف. أ. ماثيسن، ت. س اليوت الشاعر والناقد، تر: د. إحسان عباس، مؤسسة فرانكلين للطباعة والنشر، 1965، بيروت - نيويورك.
- فريدريك نيتشة، هكذا تكلم زرادشت، كتاب للجميع ولغير أحد، تر: علي مصباح، منشورات الجمل، بغداد، ط1، 2007.
- كريستوفر كودويل، الوهم والواقع في منابع الشعر، تر: توفيق الاسدي، دار الفارابي، بيروت، 1982.
- مارتن هيدجر، في الفلسفة والشعر، تر: عثمان أمين، القاهرة، 1963.
- ماري جويو، مسائل فلسفة الفن المعاصر، تر: سامي الدروبي، دار اليقظة العربية للتأليف والترجمة والنشر، دمشق، ط2، 1965.
- مجموعة كتاب سوفيت، موسوعة نظرية الأدب - الصورة - الطبع - المنهج، تر: جميل نصيف التكريتي، دار الشؤون الثقافية، بغداد، 1986.
- ميكائيل ريفاتير، معايير تحليل الأسلوب، تر: حميد حميداني، منشورات سال، ط1، 1993.
- هنري ميتشونيك، راهن الشعرية، تر: عبد الرحيم حزل، منشورات الاختلاف، 2003.
- اليزابيث درو، الشعر كيف نفهمه و نندوقه، تر: ابراهيم الشاوش، منشورات مكتبة منيمنة، بيروت، 1961.
- يوري لوتمان: تحليل النص الشعري، تر: محمد فتوح أحمد، دار المعارف، مصر، 1995.

## خامسا: المجلات والدوريات:

- أعمال ملتقى معهد اللغة العربية وآدابها، منشورات جامعة باجي مختار، عنابة، 1995.
- جريدة الشرق الاوسط، 1 اغسطس 2008، ع 10859، دمشق.
- جريدة الفينيق، ع: 22، 1997 .
- مجلة GEO الفرنسية. ع 243 أيار مايو .
- مجلة ابحات اليرموك ، م 16، ع 1998، 2.
- مجلة ابحات اليرموك ، م 9، ع 1، 1991.
- مجلة الآداب (البيروتية)، ع: 4-6، 1990.
- مجلة الآداب واللغات، جامعة برج بوعريبيج، ع 4، جوان 2016.
- مجلة الأفلام، العراق، ع: 10-11-12، 1995.
- مجلة الأفلام، بغداد، ع: 12 أيلول 1976.
- مجلة الأفلام، ع 2-3، آذار- نيسان، 1992.
- مجلة الجامعة الاسلامية، م 9، ع 2، 2001.
- مجلة الطريق، موسكو، 1968.
- مجلة الطليعة الادبية، وزارة الثقافة الفنون، دار الحرية للطباعة، بغداد، 1979.
- المجلة العربية للعلوم الإنسانية، ع 81، 2003.
- مجلة العلوم الإنسانية والاجتماعية، مج 15، ع 21، 1999.
- مجلة الفكر العربي المعاصر، ع 64، 65، 1989.
- مجلة الكرمل، ع 11، 1984.
- مجلة الكرمل، ع 52، 1997.
- مجلة الكرمل، ع 6، 1982.
- مجلة المجمع العلمي العربي، ج 4، 1921.
- مجلة المعرفة، دمشق، وزارة الثقافة، عدد 344، 1992.
- مجلة الموقف الأدبي، ع 70، 2002.
- مجلة جامعة النجاح للأبحاث، غزة، مج 22، 2008.
- مجلة جرش للبحوث والدراسات، ع 2، م 2، 1997.
- مجلة حوليات الجامعة التونسية، ع 32، 1991.
- مجلة دراسات سال، ع 1، خريف 1987.
- مجلة شؤون ادبية، ع 7-8، 1988.

- مجلة عالم الفكر، تصدر عن المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، مجلد 28، ع 1، يوليو / سبتمبر، 1999.
- مجلة عالم الفكر، مج 35، 2007.
- مجلة عالم الفكر، مج 25، ع 3، المجلس الوطني للثقافة والفنون الكويت.
- مجلة عيون المقالات، الدار البيضاء، ط 1، 1990.
- مجلة فصول، الحداثة في اللغة و الادب، ج 1، مج 4، ع 3، 1984.
- مجلة فصول، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، الحداثة في اللغة والأدب، مج 4، ع 4، ج 2، 1984.
- مجلة فصول، ع 2، م 5، 1985.
- مجلة فصول، ع 1، 1997.
- مجلة فصول، مج 15، ع 2، 1996.
- مجلة كل العرب، 1-28-1987.
- مجلة كل العرب، ع 231، 1، 1987، باريس.
- مجلة كلية الآداب والعلوم الإنسانية، فاس، ع 9، 1987.
- مجلة مجمع اللغة العربية، دمشق، ج 2، م 2.
- مجلة مجمع اللغة العربية، دمشق، ج 2، م 42، 1927.
- مجلة مشارف، ع 14، 1997.
- مجلة معهد اللغة العربية وآدابها، ع 1، جامعة الجزائر، 1992.
- مجلة مواقف، بيروت، كانون الثاني - نيسان، 1971.
- مجلة نزوى، ع 72، 2012.
- مجلة: قافلة الزيف، 1395، م 23، ع 4، ربيع الثاني.
- محاضرات الملتقى الوطني الأول السيمياء والنص الأدبي، منشورات جامعة بسكرة، 7-6 نوفمبر، 2000.
- محاضرات الملتقى الوطني الثاني السيمياء، والنص الأدبي، منشورات جامعة بسكرة، 15-16 أبريل، 2002.

### الرسائل والاطروحات:

- آسيا زمولي، رياض حدوفوف، طراد هشام، مذكرة لنيل شهادة ليسانس في الأدب بعنوان: شعرية العنوان في ديوان اللهب المقدس، جامعة تبسة، دفعة 2004.
- أم السعد فضيلي، البنى الصرفية سياقاتها ودلالاتها في شعر (محمود درويش) قصيدة (لاعب النرد) أنموذجا، رسالة ماجستير، جامعة سطيف، الجزائر، 2012.

- أمل محمود أبو عون، اللون وابعاده في الشعر الجاهلي شعراء المعلقات أمودجا، رسالة ماجستير جامعة النجاح الوطنية، فلسطين، 2003 .
  - أنس كاظم ياسر، اللون الأبيض بين سلطة المفهوم وتقنية الرسم، رسالة ماجستير، جامعة بغداد، كلية الفنون الجميلة، 2002.
  - جمال مجناح، دلالات المكان في الشعر الفلسطيني المعاصر بعد 1970، رسالة دكتوراه، جامعة باتنة، الجزائر، 2008.
  - حامد سالم درويش الرواشدة، الشعرية في النقد الحديث دراسة في النظرية والتطبيق، رسالة دكتوراه، جامعة مؤتة، الاردن، 2006.
  - عوض بديوي، الايقاع الداخلي في القصيدة العربية الحديثة رؤية معاصرة، رسالة ماجستير، جامعة اليرموك، الاردن، 1995.
  - محمد جمال صقر، علاقة عروض الشعر ببنائه النحوي، رسالة دكتوراه، جامعة القاهرة، 1996.
  - مسعود وقاد، جماليات التشكيل الايقاعي في شعر عبد الوهاب البياتي، دراسة في الجذور الجمالية للإيقاع، أطروحة دكتوراه، جامعة باتنة، الجزائر، 2010.
  - مؤمنات الشامي، الايقاع في شعر نزار القباني، رسالة ماجستير، جامعة دمشق، سورية، 2002.
- المراجع الأجنبية:**
- Joseph Besa Comprubi : les fonctions du titre nouveaux actes .
  - , 82,2002Pulim Université de Limoges،. 1999 ،sémiotiques
  - Roman Jakobson،Essais de linguistique générale،2003
  - .Gérard Genet. Seuil, Seuil,Paris,1987.
  - pierre grimal .dictionnaire de la my thologie ,dreque et :l
  - romain ,
  - Léo H.ock : la marque du titre , dispositifs Sémiotiques d'une
  - moutors publishers .Paris1981

# فهرس الموضوعات

فهرس الموضوعات:

الصفحة	الموضوعات
أ	مقدمة
01	مدخل
24	الفصل الأول : شعرية العناوين في ديوان لأريد لهذي القصيدة أن تنتهي لحمود درويش.
24	أهمية العنوان وقراءته.
28	شعرية العناوين في الديوان الاخير
53	الفصل الثاني : شعرية الايقاع في ديوان لأريد لهذي القصيدة أن تنتهي لحمود درويش.
53	تمهيد .
54	شعرية الايقاع العروضي
54	أولا: الايقاع العروضي للديوان
57	ثانيا: شعرية التدوير في الديوان.
84	ثالثا: شعرية القافية في الديوان.
117	شعرية الايقاع غير العروضي
117	تمهيد:
121	شعرية التكرار والتوازي والطباق في الديوان الاخير .
163	الفصل الثالث : سيكولوجية الصورة الشعرية في ديوان لا أريد لهذي القصيدة أن تنتهي لحمود درويش.
163	لغة الشعر.
169	شعرية الصورة الشعرية وأبعادها النفسية
178	الصورة الثيمة في الديوان:
178	ثيمة الحب.
192	ثيمة الموت.
210	ثيمة الحزن والتذكر والتناسي.
232	ثيمة الحلم.
244	ثيمة الغربة .
267	شعرية صورة اللون

284	خاتمة
288	الملخص باللغة الفرنسية
289	قائمة المصادر والمراجع
303	فهرس الموضوعات