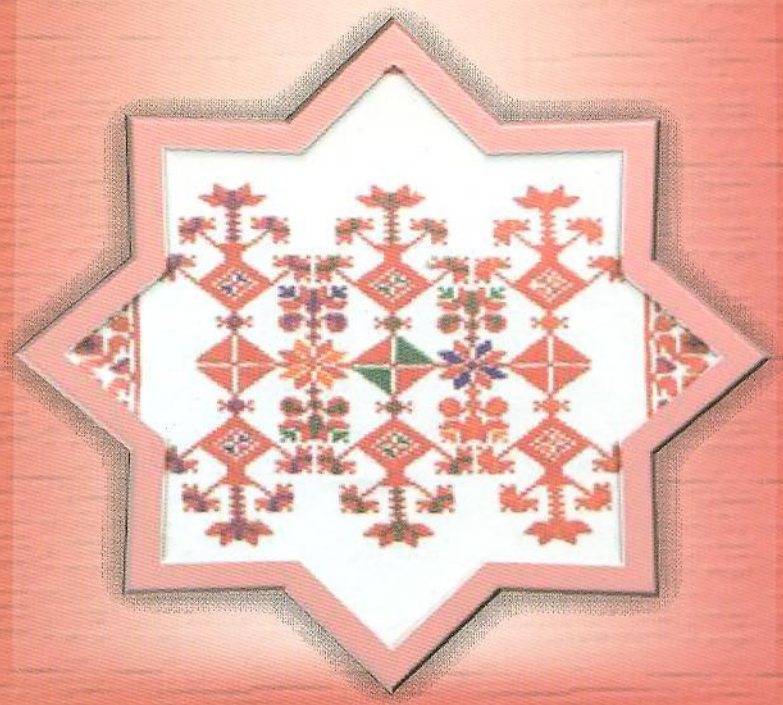
صالح خليل أبو أصبع



الحركة الشعرية في فلسطين المحتلة

بين عامي 1948م-1975م

دراسة نقدية

احتفالية جامعة فيلادلفيا
بالقدس عاصمة الثقافة العربية

الحركة الشعرية

في فلسطين المحتلة

بين عامي 1948م و 1975م

دراسة نقدية

المملكة الأردنية الهاشمية

رقم الايداع لدى دائرة المكتبة الوطنية:(4295 / 10 /2009)

811.09

ابو اصبع ، صالح

الحركة الشعرية في فلسطين المحتلة بين عامي 1975 ، 1948 م

/ صالح خليل ابو اصبع. - عمان : دار البركة للنشر والتوزيع ، 2009

( ) ص

ر.ا : (4295 / 10 /2009)

الواصفات : / الشعر العربي / النقد الادبي / التحليل الادبي /

أعدت دائرة المكتبة الوطنية بيانات الفهرسة الأولية

يتحمل المؤلف كامل المسؤولية القانونية عن محتوى مصنفه

ولا يعبر هذا المصنف عن رأي دائرة المكتبة الوطنية أو أي جهة حكومية أخرى

(ردمك) ISBN 978 - 9957 – 414 – 83- 2

حقوق الطبع محفوظة / 2009

لا يجوز نشر أو اقتباس أي جزء من هذا الكتاب ، أو اختزان مادته بطريقة الاسترجاع ، أو نقله على عن أي طريق ، سواء أكانت إلكترونية ، أم ميكانيكية ، أم بالتصوير ، أم بالتسجيل ، أم بخلاف ذلك دون الحصول على إذن المؤلف الخطي وبخلاف ذلك يتعرض الفاعل للملاحقة القانونية .

All rights reserved . No part of this part of this book may be reproduced, stored in a retrieval system, or transmitted in any form or by any means without the prior written permission of the auther.

دار البركة للنشر والتوزيع

ص.ب 1432 -11947 عمان/ الأردن

تلفاكس - 5527822 - 79 - 962 + هاتف جوال 5054540 - 6 - 962 +

E. Mall: darelbaraka@yahoo.com

5

الحركة الشعرية

في فلسطين المحتلة

بين عامي 1948م و 1975م

دراسة نقدية

تأليف

الدكتور صالح خليل أبو أصبع

منشورات جامعة فيلادلفيا

احتفالية جامعة فيلادلفيا بالقدس عاصمة الثقافة العربية

2009

إهـداء:

إلى شريكة حياتي،

التي تحملت معي معاناة البحث

صالح

محتويات الكتاب

تصدير الطبعة الجديد ة ومقدمة الطبعة الأولى 8-11

التمهيد 13-33

الباب الأول: الصورة الشعرية في شعر فلسطين المحتلة 33-111

الفصل الأول مفهوم الصورة الشعرية 35-44

الفصل الثاني الصورة المفردة البسيطة" 45-61

بناء الصورة المفردة عن طريق تبادل المدركات: 48

بناء الصورة المفردة عن طريق تراسل الحواس 55

بناء الصورة المفردة عن طريق التشبيه والوصف المبا 58

الفصل الثالث : الصورة المركبة 63-75

الصورة المركبة من خلال حشد الصور المفردة 65

العلاقة التكاملية في الصورة المركبة 71

الفصل الرابع الصورة الكلية 76-107

بناء الصورة الكلية من خلال البناء الدرامي 86

بناء بناء الصورة الكلية من خلال المقاطع 87

بناء الصورة الكلية من خلال البناء الدائري 94

بناء الصورة من خلال البناء التوقيعي 97

بناء الصورة الكلية من خلال البناء اللولبي 101

الباب الثاني: الرمــز في شعر فلسطين المحتلة 109-176

الفصل الأول مفهوم الرمز 110-122

الفصل الثاني مصادر الرمز وتوظيفها في شعر فلسطين المحتلة 123- 153

المصادر الذاتية للرمز 124

المصادر الجماعية "التراثية" للرمز 127
التراث الأسطوري 130
التراث الديني 137
التراث التاريخي والأدبي 143
التراث الشعبي 149
الفصل الثالث أشكال الرمز وتوظيفها في شعر فلسطين المحتلة 155-175
الرمز المفرد 155
الرمز المركّب 159
الرمز الكلي 166
الباب الثالث: الموسيقى في شعر فلسطين المحتلة 177-256
الفصل الأول: مفهوم الموسيقى 178-180
الفصل الثاني: الوزن في شعر فلسطين المحتلة 181-234
الأنماط الموسيقية للشعـر 182
القصيدة العمودية 185
القصيدة الحـرة 199
الفصل الثالث: القافيـة 235-255
القافية العمودية 240
القافية العمودية المتكررة 239
القافية العمودية المتعددة 242
القافية الحرة 244
القافية الحرة المقطعية: 244
القافية الحرة المتغيرة 248
القافية المرسلة 252

الفصل الثالث: التضمين النثري 273-257

الفصل الرابع: التدوير 289-275

الباب الرابع :قضايا وظواهر عامة في شعر فلسطين 309-291

الفصل الأول: ظواهر لغوية 309-293

المعجم الشعري 293

بناء الجمل وترتيب الكلمات 301

الاقتباس من الكتب المقدسة 307

الفصل الثاني: أساليب مستعارة من الفنون الأخرى 333-311

الاستعارة من المسرح 311

الاستعارة من الروايةالحديثة 317

الاستعارة من السينما 324

الفصل الثالث: ظاهرة التكرار 346-335

تكرار الكلمة المفردة 338

تكرار الجملة/ المقطع 340

الفصل الرابع: ظاهرة الغموض 362-347

الفصل الخامس: التعبير المباشر 372-363

الخاتمة 374-373

الملاحق : الأخطاء العروضية و الضرورات الشعرية والبحور المستخدمة 388-375

المصادر والمراجع 397-389

كلمة أولى : تصدير للطبعة الجديدة

منذ صدور هذا الكتاب قبل نحو ربع قرن لقي اهتماماً من دارسي الأدب العربي وقارئيه على حد سواء، وخلال هذه الفترة الطويلة التي انقضت جدّ على الوطن العربي كثير من المستجدات والعوامل التي أثرت على القضية الفلسطينية وتوجهاتها العربية والدولية، وكان من أبرزها الاجتياح الإسرائيلي للبنان واحتلال جنوبه عام 1982 ورحيل المقاومة الفلسطينية من لبنان وانتقال قيادتها إلى تونس، ثم اشتعال الانتفاضة الأولى، وبعد ذلك حرب الخليج الأولى، ومفاوضات أوسلو وما تبعها من اتفاقيات أتاحت لمنظمة التحرير الفلسطينية العودة إلى الوطن والدخول في دوامة بناء سلطة وطنية في ظل وجود احتلال إسرائيلي تقوم دباباته وقوته وغطرسته باقتحام القرى والمدن الفلسطسنية الموزعة بين تقسيمات أمنية (أ، ب، جـ)، ومع كل هذا أصبح الاهتمام العربي بفلسطين وهي قلب الصراع في المنطقة العربية، يتذاوى وتضاءل الالتفاف حول قضية الحرب المركزية الأولى. ورافق هذا عدم اهتمام بالأدب الفلسطيني ونقده بعد أن كان في السبعينيات والثمانينيات من القرن العشرين محور الاهتمام لدى القرّاء والنقّاد والصحافة على حد سواء.

وجاءت انتفاضة الأقصى أيلول / 2000 لتعيد القضية الفلسطينية مرة أخرى إلى الواجهة ولتتصدر وجدان المواطن العربي واهتمامه، وصار الاهتمام بالأدب الفلسطيني ومتابعته من الموضوعات المهمة التي تلقى استجابة من قبل الباحثين. ولما كانت الدراسات النقدية في أي موضوع لا يمكنها تجاوز الأدبيات السابقة التي غطّت جوانب الموضوع، فلقد كان كثير من الباحثين والدارسين وطلبة الدراسات العيا الذين يدرسون الشعر الفلسطيني يسألون عن

كيفية الحصول على كتاب ((الحركة الشعرية في فلسطين المحتلة))، وكانت الطبعة قد نفدت منذ زمن، وكان خلالها من أكثر الكتب اقتباساً من دارسي الشعر الحديث في فلسطين.

وكان لزاماً أن تُعاد طباعته في حُلّة جديدة تتوفر للقرّاء والمهتمين العرب حيثما كانوا.

وقد عرض أحد الناشرين إعادة نشر الكتاب مع إضافات تغطي المرحلة التي تلته، وعلى الرغم من وجاهة الرأي، إلا أن المرحلة التي تم تغطيتها خلال 30 عاماً مضت هي مرحلة تحتاج إلى كتاب مستقل في أكثر من مجلد ، إذ أن حجم ما نُشر خلالها يكاد يكون أضعاف المرحلة التي تمت دراستها في هذا الكتاب .

لذا آثرنا أن يتم نشر الكتاب بصورته الأولى الذي يَدرس مرحلة تاريخية تمتد من النكبة وحتى عام 1975. وطباعة الكتاب بصورته الأولى لها أهميتها التاريخية التي تفترض أنها قدمت رؤية الكاتب في مرحلة تاريخية تمَّ توثيقها منذ لحظة نشر الكتاب، وعليه فإعادة طباعة الكتاب تصبح أمراً مقبولاً وخصوصاً أنه كتاب نقدي وأظن أن صاحبه فكرياً ما زال يحمل رؤاه نفسها حين كتب الكتاب. ولعل الكتاب يوفر مرجعاً لدارسي الشعر في فلسطين.

وقامت جامعة فيلادلفيا بطباعة هذا الكتاب وغيره من الكتب احتفاء بالقدس عاصمة الثقافة العربية لعام 2009، ولها بذلك الفضل، ولرئيسها الدكتور مروان كمال الذي دعم ورعى الاحتفالية وأنشطتها ، ولأعضاء لجنة احتفالية القدس عاصمة الثقافة العربية لعام 2009 بالجامعة كل الشكر والتقدير .

وبالله التوفيق

صالح خليل أبو أصبع

غرة رمضان 1430-الموافق 2009/8/22 - عمّان

مقدمة الطبعة الأولى

ليس هناك مجال للإدعاء أنَّ هذه الدراسة هي الأولى من نوعها، فعلى امتداد الوطن العربي وعلى مدى أكثر من أحد عشر عاماً، لقي الشعر الفلسطيني في الوطن المحتل، عناية خاصة، وصدرت دراسات كثيرة ومتعددة، وذات أهمية خاصة إذ تناول بعضها شعراء بعينهم، أو بعض أعمالهم أو جانباً من جوانب الشعر المقاوم في فلسطين المحتلة، ولعل هذه الدراسة حلقة من حلقات الدرس والنقد للشعر الفلسطيني في الأرض المحتلة.

وأزعم أنها الدراسة الأولى التي عُنيت بالحركة الشعرية في فلسطين المحتلة، من وجهة فنية بحيث ركّزت على ظواهر الشعر الفنية أكثر من تركيزها على جانب المضمون. وما ذلك إلا إدراكاً لأهمية هذا الشعر من الناحية الفنية بعيداً عن كل مشاعر التعاطف والحب التي تنازع أي كاتب يتناول دراسة هذا الشعر.

وأعترف أن هذه الدراسة انصبت على الظواهر الفنية أكثر من انصبابها على المضمون – على الرغم من كل ما يستحقه من رعاية خاصة – ذلك لأنها نقد تحليلي لحركة شعرية عامة. هذا من ناحية منهجية. ومن ناحية أخرى، فإنها انصبت على مادة أساسية للبحث اعترف بأنها ليست كل ما أُنتج من الشعر الفلسطيني في الوطن المحتل، ولكنها مع ذلك تشمل معظم ما كُتب وأهم ما أنتجه الشعراء، سواء أكانت دواوين مهربة من الوطن المحتل، أم قصائد منشورة في صحف أو غير ذلك من دواوين أعيد طبعها في العواصم العربية.

وفي هذا الصدد سنجد أن ثمة أسماء لبعض الشعراء هي أكثر الأسماء دوراناً في دراستنا، وذلك ليس تفضيلاً شخصياً لهم... وإنما لاعتبارات فنية محضة، فقد آثرت أن تكون أفضل النماذج تمثيلاً للظاهرة هي التي نوردها بغض النظر عن قائلها، ومن

ثم فلا يمنع أن يتكرر للشاعر الواحد أكثر من نموذج وخاصة عند الشعراء المجيدين أمثال: محمود درويش وفدوى طوقان وسميح القاسم وتوفيق زياد.

ولا يفوتني أن أنوه بالفضل إلى كل من أسهم بملاحظاته القيّمة على المخطوط قبل طبعه وأخص بالشكر الأستاذ الدكتور محمود الربيعي والأصدقاء د. علي عشري زايد ومحمد الطحاوي وشعبان صلاح.

آمل أن يكون في هذا الكتاب ما هو نافع.

والله ولي التوفيق

صالح خليل أبو أصبع

طرابلس الغرب في كانون ثان 1978

التمهيد :

- صلة الشعر الفلسطيني في فلسطين المحتلة بالحركة الشعرية في الوطن العربي
- مراجعة الأدبيات وأهمية الدراسة والمنهج

التمهيد :

1- صلة الشعر الفلسطيني في فلسطين المحتلة بالحركة الشعرية في الوطن العربي

كشفت هزيمة الخامس من حزيران عام 1967 عن قدر التخلف والتفكك الذي يعانيه العرب، الأمر الذي جعلهم يعيدون تقويم ذواتهم في محاولة للنجاة، ولو كانت التشبث بقشة قد لا يحميهم من الغرق في لجة الهزيمة.

وحالما تعاظم مد المقاومة الفلسطينية، وتداعت إلى المسامع أنباء بطولات الفدائيين كان من الطبيعي أن تتجه الجماهير بأفئدتها وعواطفها ودمائها نحو المقاومة، تتلهف على تتبع نجاح عملياتها، ومن ثم أخذت فلسطين تشغل الانتباه، أرضاً وشعباً، بنادق وأقلاماً، عرباً ويهوداً.

وكانت صحوة أو شبه صحوة، تعالت خلالها الأصوات التي تنقد الذات، بل ربما تجرحها إلى درجة مرضية، وتعالت أصوات أخرى تدعو إلى مناقشة الموقف بهدوء وطالبت بأن تكتشف أسباب انتصار العدو وواقعه، وأن نكتشف في الوقت ذاته أنفسنا ونحدد بشجاعة أمراضنا وأسباب هزيمتنا.

وتوجهت الأنظار أكثر ما توجهت إلى عرب فلسطين المحتلة، تشاركهم وجدانياً شغوفة بتلمس أخبارهم وكيف يعيشون؟ وما طبيعة حياتهم السياسية، والإقصادية والاجتماعية؟ ولعل ذلك كله تبلوره نتاجاتهم الأدبية، فما طبيعة هذا الأدب؟ وفي أي اتجاه ينمو ؟

وإثر اكتشاف النغمة المقاومة في أدبهم، اندفع الأدباء والنقاد والناشرون وراء أشعارهم[1] ونشط جمهور الأدب لمتابعة هذا الإنتاج الذي خلق من نفسه في النهاية تجارة ناجحة لدى الوراقين، فالمادة جيدة والظروف مناسبة وجماهير الأمة العربية ترنو بإعجاب إلى هؤلاء الصامدين المقاومين للمحتل ببسالة.

كان الشعراء يعبّرون بكلماتهم الثائرة عن ضمير الأمة ووجدانها، ورفضها الكيان الصهيوني، وكانوا يعبرون عن التحامهم بالأمة العربية برغم الباب القسري الذي يعانونه.

وقد تفرد أدبهم بسمات خاصة تنبع من ظروفهم، حيث يخطّون كلماتهم برغم الحديد والنار ومن داخل السجون، وفي ظل أحكام الإقامة الجبرية والأحكام العسكرية وقد رافق الشعر الفلسطيني آنذاك ضجة وتهليلات من النقاد والأدباء جعلت شاعراً مثل محمود درويش يستنجد من النقاد والأدباء بهم، ويلح على أن الحركة الشعرية في فلسطين المحتلة جزء من حركة الشعر العربي، يقول في مقالة بعنوان: "أنقذونا من هذا الحب القاسي": "إن أخطر ظاهرة تستوقفنا في هذا السياق: هي أن وتيرة الحب قد أوصلت بعض المراقبين الأدبيين في العالم العربي إلى محاولة وضع شعرائنا ليس في مكان أوسع منهم فقط، وإنما إلى محاولة وضعهم على امتداد ساحة الشعر العربي المعاصر بحيث يغطونها كلها. إن ما في هذه المحاولة من خطورة يتعدى حدود المبالغة الفنية والتنكر غير المسؤول للواقع إلى الاعتداء على حركة تاريخ"[2]. وقد تعددت المؤامرات التي حيكت ضد الشعب العربي الفلسطيني، وضد

---

(1) كان يوسف الخطيب، وغسان كنفاني أول من نبها إلى شعر فلسطين المحتلة بإيراد نماذج منه مع دراسات عنه، وقد أذاع يوسف الخطيب من إذاعة فلسطين بدمشق عام 1964 نماذج منه.

وانظر يوسف الخطيب ديوان الوطن المحتل، دمشق ط1، أيلول، 1968، ص 5 .انظر غسان كنفاني، أدب المقاومة في فلسطين المحتلة 1948 – 1966، دار الآداب، بيروت.

(2) محمود درويش: شيء عن الوطن، دار العودة، بيروت، سنة 1971م، ص 28 .

ثورته، ومع هذه المؤامرات ضعفت حركة المقاومة، وأخذت مواقع الدفاع عن النفس والوجود، لتحمي ظهرها وصدرها هذه المرة من الأشقاء والأعداء.

ومع خبو نار المقاومة بدأت العناية بالشعر في فلسطين المحتلة تتضاءل. وكأن اكتشاف الأدباء له كقوس قزح الذي يطل بألوانه الجميلة برهة ثم ما يلبث أن يختفي، ويختفي معه إعجابنا به.

وكان لا بد من وقفة موضوعية مع هذا الشعر، بعد أن كلّ العازفون عن العزف على نغماته، ولنتعرف على الأبعاد الفنية للحركة الشعرية في فلسطين المحتلة بموضوعيّة، فإن هذا يقودنا إلى تساؤلات ها وجاهتها قبل اللجوء إلى تحليل الجوانب الفنية للشعر في فلسطين المحتلة، هذه الأسئلة في رأينا هي:

ما جذور هذا الشعر؟ وما مدى علاقته بالحركة الشعرية في الوطن العربي؟ وفي ظل أية ظروف نمت هذه الحركة الشعرية؟ وما هي الظروف الخاصة التي جعلت لهذا الشعر مذاقه الخاص؟

شعر فلسطين المحتلة ليس نبتاً شيطانياً

شهد جيل الشعراء قبل عام 1948 ضراوة الصراع مع المهاجرين اليهود وحكومة الانتداب، وبرز في تلك المرحلة ثلاثة شعراء قادوا حركة الشعر في فلسطين قبل سقوطها في يد الكيان الصهيوني، وهؤلاء الشعراء هم: إبراهيم طوقان، وعبد الرحيم محمود، وأبو سلمى (عبد الكريم الكرمي). وقد غنى ثلاثتهم للوطن حين أحسوا بفداحة الخطر الصهيوني الذي يهدد عروبة فلسطين، فترنموا بقصائد تحث على الجهاد وتشيد بالأبطال، وتبصرهم بأخطار الهجرة اليهودية وبيع الأراضي لليهود، وتفضح التواطؤ الإنجليزي.

وكانوا يمتلكون حساً تنبؤياً يوحي بوقوع الكارثة من خلال استبصار واع بواقعهم العربي المريض، وكان أن ألقى الشاعر الشهيد عبد الرحيم محمود عام 1930 قصيدة رحب فيها بالأمير سعود بن عبد العزيز، وتنبأ فيها بضياع المسجد الأقصى إذ قال:

- يا ذا الأمير أمام عينك شاعر ضمت على الشكوى المريرة أضلعه
- المسجد الأقصى، أجئت تزوره أم جئت من قبل الضياع تودّعه[3]

وكانت قصائدهم تشخص الأمراض التي يعانيها العرب، وتحثهم على التخلص منها ليفرغوا لأعدائهم.

وينقد إبراهيم طوقان التقاعس نقداً ساخراً بقوله:

- أنتم المخلصون للوطنية أنت الحاملون عبء القضية
- أنتم العاملون من غير قول بارك الله في الزنود القوية
- و "بيان" منكم يعادل جيشاً بمعدات زحفه الحربية
- واجتماع منكم يرد علينا غابر المجد من فتوح أمية
- ما جحدنا أفضالكم غير أنّا لم تزل في نفوسنا أمنية
- في يدينا بقية من بلاد فاستريحوا كي لا تطير البقية[4]

وقد تغنى الشاعر أبو سلمى بقصائد كثيرة كان لها مع قصائد الآخرين دور كبير في استثارة الهمم وإيقاد الحماس للتمهيد للثورة سنة 1936، مثل قصيدة يا فلسطين، وقصيدة جيل الثأر، وقصيدة فلسطين[5].

---

[3] عبد الرحيم محمود، ديوان عبد الرحيم محمود، جمع وتقديم: د. كامل السوافيري، بيروت، ص 14 .

(4) إبراهيم طوقان: ديوان إبراهيم، دار القدس، بيروت، سنة 1970، ص 163 .

وكان أبو سلمى واحداً من الشعراء الذين زاوجوا بين الحبيبة والوطن هذا التزاوج الذي نلمحه لدى شعراء الوطن المحتل بعد عام 1948.

يقول أبو سلمى مخاطباً حبيبته:

- يا ليتنا طيران خلف الربا نعلّم الأطيار سرّ الغنا
- يا ليتنا نجمان في أفقها نضيء للأحباب كل الدنا
- وكيف أنساك وأنت التي أحببت منك الشعب والموطنا[6]

وقد اشار محمود درويش إلى تلك الصلة التي تربط أبناء جيله من الشعراء في فلسطين المحتلة بالجيل الذي سبقهم حين كتب مخاطباً الشاعر أبا سلمى بقوله:

"أنت الجذع الذي نبتت عليه أغانينا، نحن امتدادك، وامتداد أخويك اللذين ذهبا إبراهيم، وعبد الرحيم الذي قاتل بالكلمة والجسد. لا لسنا لقطاء إلى هذا الحد. إننا أبناؤكم. لقد كنت شاعر المقاومة قبل اكتشاف النقاد لهذا التعبير وقبل تحوله إلى تعبير شائع"[7].

وقد أفاد الشعراء في فلسطين المحتلة من تجارب سابقيهم الذين غنوا للوطن، فحرروا الشعر من موضوعاته التقليدية، ومن التكلف والصنعة، وإسار الزخارف اللفظية حينما أخذت قصائدهم تنبع من تجاربهم وتصدر عن عاطفة صادقة ، وحين التزموا بقضايا وطنهم، يقول د. إحسان عباس "ومهما يكن من

---

(5) انظر بهذا الخصوص ما أورده د. كامل السوافيري في كتابه الإتجاهات الفنية في الشعر الفلسطيني المعاصر، مكتبة الأنجلو المصرية، سنة 1973، ص 18 .

(6) أبو سلمى: أغنيات من بلادي، دمشق ، سنة 1960، ص 14 .

(7) محمود درويش: مقدمة ديوان (من فلسطين ريشتي) لأبي سلمى، دار الأداب، بيروت سنة 1971، ص9. وانظر أمثلة التجسيد في الفصل الأول (الصورة الفنية).

شيء فربما نسي الشعراء المحدثون أن إبراهيم رائد من روادهم بل لقد جاراهم بالتنويع في داخل القصيدة على تنويعات من نوع جديد، ومن خلال البساطة المنفردة بوضوحها والتي أرادها مجالاً للشعر فتح لهم الباب إلى دهاليز الغموض، وعن طريق الالتزام بقضايا وطنه أعطاهم درساً عميقاً، إن الإرتباط بقضية الشعب لا بد أن يتم أولاً على مستوى التعبير (الدارج) المؤثر الموحي الذي يعي أن الشعر مظهر ضروري لتصفية المبتذل والمألوف"[8].

ونظرة واحدة إلى أغلب الشعر في فلسطين المحتلة وإلى تصريحات الشعراء أنفسهم ترينا كيف التزم الشعراء بقضايا وطنهم وارتبطوا بها على مستوى التعبير (الدارج) المؤثر الموحي، هذا محمود درويش يعلن في إحدى قصائده أنّ:

- قصائدنا بلا لون
- بلا طعم، بلا صوت
- إذا لم تحمل المصباح من بيت إلى بيت
- وإن لم يفهم البسطا معانيها
- فأوْلى أن نذرّيها
- ونخلد نحن للصمت[9].

وكما كانت الحركة الشعرية في فلسطين في ظل الاحتلال الصهيوني امتداداً للحركة الشعرية قبله، فإنها لم تكن متينة الصلة بالحركة الشعرية في وطننا العربي، فقد أثرت تيارات التجديد – التي شملت بنية القصيدة ومضمونها في الشعر العربي الحديث – على الحركة الشعرية في فلسطين المحتلة بالرغم من الحصار الثقافي

---

(8) إحسان عباس: دراسة في شعر إبراهيم طوقان (ديوان إبراهيم)، دار القدس، 1975، ص 211 .

(9) محمود درويش ، أوراق الزيتون، بيروت، ص 91–92 .

المضروب على الشعراء هناك بأشكاله المتعددة فهناك الحواجز التي تفرضها السلطة الصهيونية للحيلولة دون وصول الأدب العربي من عواصمه المختلفة وتياراته المتعددة إلى عرب الأراضي المحتلة، وهناك فرض الحاكم العسكري لنوع من الإنتاج الأدبي المطلوب ذيوعه وشيوعه، ثم قلة وسائل النشر وخضوعها لمراقبة السلطة[10].

برغم هذا الحصار فإن ما تسرب إلى الشعراء في الأرض المحتلة من تيارات التجديد في الشعر العربي كان له أثره في تطور بناء القصيدة العربية في فلسطين المحتلة.

لقد تأثر شعراء الأرض المحتلة بالتيارات الحديثة في الشعر العربي المعاصر حينما لجؤوا إلى القصيدة الحرة، أسلوباً للتعبير عن مضامينهم مستفيدين من إمكاناتها التي تعتمد على وحدة التفعيلة، وتنويع الإيقاعات في القصيدة الواحدة باستخدام أكثر من بحر، والمزاوجة بين الشكلين التقليدي والحر، واستخدامها للتضمين النثري والتدوير، ويمكن أن نلمح في نتاج شعراء فلسطين المحتلة تأثرهم برواد الشعر الحر، أمثال صلاح عبد الصبور، وبدر شاكر السياب وأدونيس ونزار قباني، وغيرهم.

وإن قراءة متفحصة لقصيدة (مقتل عواد الإمارة) لتوفيق زياد، ولقصيدة محمود درويش (آه عبد الله) ترينا إلى أي مدى تأثر هذان الشاعران بصلاح عبد الصبور في قصيدته المشهورة "شنق زهران" التي يقول فيها:

- (كان زهران غلاماً
- أمه سمراء، والأب مولد

---

(10) انظر بهذا الخصوص غسان كنفاني: أدب المقاومة في فلسطين المحتلة، ص 11-12 .

- وبعينيه وسامة
- وعلى الصدغ حمامة
- وعلى الزند أبو زيد سلامة
- ممسكاً سيفاً وتحت الوشم نبش كالكتابة
- اسم قريــة
- دنشواي
- شبّ زهران قوياً
- ونقيــاً
- يطأ الأرض خفيفــاً
- وأليفــاً
- كان ضحاكاً ولوعاً بالغناء
- وسماع الشعر في ليل الشتاء...)[11]

ويقول توفيق زياد في قصيدته "قتل عواد الإمارة من كفر كنّا":

- "كان عواد الإمارة طيباً، شهماً، شجاعاً.
- يطعم الأرض إذا جاعت
- جبيناً، وذراعاً
- كل ما كان...
- رصاصات ثلاث
- غبن فيه... فتداعى
- كان يهوى الضحك، والأطفالن والتبغ المحلي
- كان يهوى الرقص في الأعراس

---

(11) صلاح عبد الصبور: ديوان صلاح عبد الصبور، دار العودة، بيروت، سنة 1974 .

- والشاي الثقيل
- الخيل والفرسان، والماء المعطر
- والسياسة
- والروايات التي يورثها الناس هنا
- جيلاً لجيل...."[12]

ويقول محمود درويش في قصيدته (آه عبدالله):

- "كان عبدالله حقلاً وظهيرة
- يحسن العزف على الموّال
- والموّال يمتد إلى بغداد شرقاً
- وإلى الشام شمالاً
- وينادي في الجزيرة
- فاجأوه مرةً يلثم في الموّال
- سيفاً خشبياً وضفيرة
- حين قالوا إن هذا اللحن لغم
- في الأساطير التي نعبدها
- قال عبد الله: جسمي كلمات ودوي"[13].

وقراءة متفحصة لقصائد محمود درويش الأولى في ديوانه "عصافير بلا أجنحة" ترينا مدى تأثره بنزار قباني.

---

(12) توفيق زياد، ديوان توفيق زياد، دار العودة، بيروت، ص 209-211 .

(13) محمود درويش، يوميات جرح فلسطيني، دار العودة، بيروت، ص106-107 .

ولعل ظاهرة التدوير التي نلمحها الآن في الشعر الحر في الأرض المحتلة ترجع أصولها إلى التأثر ببدر شاكر السياب ، وإلى أدونيس بشكل أوضح الذي كان التدوير طابعاً متميزاً في شعره.

ولن نعدم وجود تأثيرات لشعراء عرب آخرين على شعراء فلسطين المحتلة ذلك أنهم أبناء أمة واحدة برغم ظروف الاحتلال التي فرضت عليهم العزلة والحصار الثقافي.

إننا حين نؤكد اتصال الحركة الشعرية في فلسطين المحتلة بالحركة الشعرية في الوطن العربي نؤكد حقيقة واقعة، ولكننا نؤكد في ذات الوقت أن لشعر فلسطين المحتلة نكهة خاصة أجمع النقاد على تسميتها شعر المقاومة.

لم تتح ظروف الاحتلال للعرب في الأرض المحتلة التواصل الثقافي الكامل، وإنما كان ذلك يتم عبر أجهزة الكيان الصهيوني الذي يمارس صنوفاً من الاضطهاد السياسي والاقتصادي والاجتماعي والتمييز العنصري للأقلية العربية التي تعيش في وطنها في ظل الاحتلال. وبقي من العرب في الأرض المحتلة أقلية سكانية بلغ عددها عام 1949 حوالى 160.000 نسمة، أي ما يعادل 13.6٪ من مجموع السكان في الأرض المحتلة، وبلغ عدد الأقلية العربية عامي 66-67 حوالي 312.500 نسمة أي ما يعادل 11.8٪ وقد حافظ العرب على ما يقارب هذه النسبة منذ سنة 1951 على الرغم من تدفق الهجرة الصهيونية إلى فلسطين[14].

وعاشت الأقلية العربية في ظل حصار نفسي وثقافي واحتماعي واقتصادي شامل إذ عاشوا تحت حكم القانون العسكري وممارسته لشتى أساليب الإرهاب

---

(14) د. صالح عبد الله سرية: تعليم العرب في إسرائيل. مركز الأبحاث الفلسطيني بيروت، ص 4 .

والضغط من خلال عدة وسائل تستهدف التضييق عليهم[15] وذلك بنقل أهل بعض القرى من قراهم وإسكانهم في قرى أخرى أو مصادرة بيوتهم وأرضيهم والحجر على حريتهم الشخصية ومنع التنقل إلا بتصريح خطي من الحاكم العسكري الإسرائيلي، وفرض الإقامة الجبرية على عدد كبير من الناس، وإقامة مراكز عسكرية بوليسية على مداخل المدن والقرى للتفتيش، ومداهمة البيوت، وما يرافق ذلك من نهب وضرب وتعذيب وإهانة، ومصادرة الحرية حتى في بيع سلعهم، إذ هم ملزمون بوضعها تحت تصرف دائرة التموين، وفرض الضرائب الباهظة على الأرض والعقارات وضرائب أخرى للجيش ومشاريع التعمير وللقرض الوطني اليهودي، وذلك كله بهدف التخلص ممن بقي من العرب في الأرض المحتلة، وإجبارهم على النزوح.

وأوضح تقرير للجامعة العربية أن سياسة إسرائيل تهدف إلى إستئصال شأفة العرب بالهجرة إلى الأقطار العربية المجاورة أو الفناء، ولتحقيق ذلك أنتهجت سبيلين:

1- الاستيلاء على أراضي العرب لصالح المهاجرين اليهود، وإلحاقها بالقوة بالمستعمرات اليهودية المجاورة وقدمت لذلك عدة قوانين تستهدف إيقاع الضرر بالعرب، وتمهد السبيل للاستيلاء على الأراضي، ومن أمثلة ذلك قانون الطوارئ، وقانون زراعة الأراضي الخراب، وقانون أملاك الغائب سنة 1958.
2- اضطهاد العرب، وذلك بنسف القرى والمدن مثل قرية – كفر برعم، فضلاً عن قتل الأبرياء، وطرد السكان ونقلهم من قراهم كما فعلوا بأهالي قرية البروة – قرية محمود درويش، وقرية أوت.

---

(15) د. يعقوب خوري، حقوق الإنسان في فلسطين المحتلة، مركز الأبحاث، بيروت، 1968، ص ص 20–21 .

كما عمدوا إلى تحديد حرية التنقل، وتحديد أجور العمال العرب والاعتداء على حرية المقدسات الإسلامية والمسيحية، وحرمان العرب من حق المواطنة. ووضع قيود على التجنس[16].

ولجأت إسرائيل كذلك إلى المذابح مثل مذبحة كفر قاسم التي قال فيها الشعراء الكثير[17].

إن كل أشكال الضغط والإضطهاد التي مارستها قوى التعسف الإسرائيلي على الأقلية العربية والتي عاناها الشعراء في وطننا المحتل يصورها لنا سميح القاسم بقوله: "ونحن نواجه باستمرار معركة السلطة ضدنا لقد حاولوا بمختلف الوسائل أن يفرضوا علي الصمت، أن أمتنع عن قول الشعر. طردوني من مدارس المعارف، حاولوا أن يطبقوا علي نظام الخدمة الإلزامية في الجيش، فامتنعت، فسجنوني، ثم فرضوا علي أن أقوم بتدريس الجنود سنتين، بعدها قالوا إنني أحرض الجنود ضد السلطة...فنقلوني إلى مكان آخر، وحالوا إغرائي بمركز ممتاز في جهاز الحكومة، وطلبوا مني أن أقوم بعمل رأيت أنه يضر ببعض السكان العرب، رفضت، واستقلت. جعلوني مدرساً في قرية درزية بعيدة، اشتغلت هناك، التف السكان حولي، غضبت السلطات من جديد، واستغل وزير المعارف صدور ديواني "أغاني الدروب" فطردوني من سلك التعليم"[18].

تحولت هذه المعاناة إلى تجارب عميقة جعلت للشعر في فلسطين المحتلة مذاقه الخاص، فحين صور الشعراء – مثلاً – مجزرة كفر قاسم، تناولها أكثر من شاعر كما

---

(16) جامعة الدول العربية، اضطهاد العرب في إسرائيل، تقرير أصدرته الشعبة السياسية، إدارة فلسطين، القاهرة، 1955 .
(17) الأمانة العامة لجامعة الدول العربية، الأقلية العربية في ظل إسرائيل، القاهرة، 1960. انظر تفاصيل مجزرة كفر قاسم ، ص 14 .
(18) سميح القاسم، عن الموقف والفن – حياتي وقضيتي وشعري، دار العودة، بيورت، 1970، ص 46 .

تناولوا كذلك كل أشكال الاضطهاد التي أشرنا إليها ... يقول سيمح القاسم في قصيدته "التعاويذ المضادة للطائرات" مشيراً إلى قرية البروة التي امنحت من على وجه الأرض:

- "وأبي يحشو رصاصاً
- في بقايا بندقية
- بين الحاح نداءات الرفاق
- راحت (البروة).. يا ويلي على تلك الشقية
- وعلى أهلي.. يشتد الخناق!
- كنت طفلاً آنذاك
- كنت أمتص حليب التاسعة
- وحليب الفاجعة"[19].

لم يكتف الحكم العسكري الصهيوني بكل تلك الإجراءات التي اتخذها، بل لجأ إلى محاولات طمس الشخصية العربية وتشويه بنائها حين انتهج سياسة العدمية القومية، حسب تعبير توفيق زياد حين يقول: " وهذا انتهجوا سياسة العدمية القومية، بعد أن برمجوها حتى أدق التفاصيل – ليس التهويد الجغرافي فحسب (بأخذ الأرض من أصحابها العرب) بل والتهويد الروحي أيضاً – وبعد أن فشلوا في تنظيف البلاد من العرب لجؤوا إلى تنظيف العرب من مشاعرهم القومية " .

لقد انتهجوا هذه السياسة طولاً وعرضاً، وأفقيا وعموديا، وفي كل مكان وكل مجال. كل المسؤولين عن المجالات العربية، وعن كل ما له علاقة بالعرب.

---

(19) سميح القاسم، دخان وبراكين، مكتبة المحتسب، القدس، ص 90–91 .

ويقول في موضع آخر: " وعرقلوا كل محاولة شريفة لإقامة مسرح عربي. في كل المدن والقرى العربية، لا توجد مكتبة عربية واحدة بلدية او حكومية. قطعوا الطريق على الفنانين العرب، قطعوا لقمة الخبز الحلال عن المثقفين العرب الشرفاء.

وهذا يبدو بشكله النموذجي في برامج التعليم بين العرب، حين أفرغوها من كل مضمون وطني أو تقدمي، وأكثر من ذلك حولوها الى برامج تجهيل. وحرموا الأناشيد الوطنية وأول ما بدؤوا به كان النشيد الذي ردده طلابنا جيلا بعد جيل[20]".

ولتحقيق أهدافهم كما أشار توفيق زياد عمدوا إلى تشويه التعليم العربي في فلسطين المحتلة[21] ، وحيث لا يستفيد العرب بقانون التعليم الإلزامي فتبقى نسبة كبيرة من أطفالهم في المدارس الإبتدائية لا يتابعون الدراسة حتى نهاية المرحلة[22] وكانت أقلية ضئيلة من الطلبة العرب تلتحق بالجامعات الإسرائيلية لا يتجاوز عددهم أربعمائة طالب، ولا يستفيدون من الامتيازات والتسهيلات الممنوحة لغيرهم حيث يسود المناخ البوليسي والجو القمعي ضدهم[23].

أما مناهج ما يخص التعليم فإن حكومة الاحتلال تعمد إلى جعلها منسجمة مع فلسفة الكيان الصهيوني وأسسه والتي تتمثل فيما يلي[24]:-

- اليهود أمة واحدة.

---

(20) توفيق زياد: عن الأدب والأدب الشعبي الفلسطيني، دار العودة، بيروت، 1970، ص85-86 .

(21) انظر بهذا الخصوص كتاب تشويه التعليم العربي في فلسطين المحتلة، نجلاء بشير، مركز الأبحاث، بيروت، 1971، ص 18 .

(22) نجلاء بشير بشور، المصدر السابق، ص 18 .

(23) سلمى حداد، الطلاب في إسرائيل، مركز الأبحاث، بيروت، 1971، ص38-39 .

(24) الدكتور صالح عبد الله سرية، تعليم العرب في إسرائيل، مركز الأبحاث، 1972، ص 40 .

- أرض إسرائيل هي وطن هذه الأمة، ولا بد من العودة إلى هذا الوطن والارتباط به.
- يجب أن تعاد صياغة هذه الأمة وفق الثقافة اليهودية والروح اليهودية.
- اليهود شعب الله المختار، ووسط مشاعر العداء يجب أن يكون المجتمع عسكرياً.
- لأجل المحافظة على دولة إسرائيل، وسط مشاعر العداء يجب أن يكون المجتمع عسكرياً.
- ينبغي أن تكون دولة إسرائيل دولة عنصرية"(يهودية خالصة).

وبناء على هذه الأسس فإن الكيان الصهيوني عمل على إبراز الشخصية اليهودية وعلى تربية العرب من أجل الولاء لدولة إسرائيل، وتزييف الشخصية العربية، ومحاولة طمسها، ولم يكتف بذلك، بل ضيق الخناق على العرب في حقهم إصدار الصحف، إذ إن أنظمة الطوارئ تمنح السلطة الإسرائيلية صلاحية رفض منح الرخص لإصدار الصحف بحسب رأيها المطلق حتى دون إبداء أسباب الرفض[25].

كما أن الرقيب كان يتدخل في حذف مقاطع من القصائد، ومنع نشر بعضها، ونجد الكثير من القصائد المنشورة لشعراء الأرض المحتلة مبتورة، إذ حذفت أجزاء منها بأمر الرقيب، وكان طبيعياً في مواجهة هذه الظروف أن يعبر الشعر العربي في فلسطين المحتلة تعبيراً صادقاً عن تجربة الشعراء في ظل هذه الظروف، وأن يأتي شعرهم انعكاساً لهذه الظروف، وأن يحمل سمات خاصة اكتسبها الشعر من خصوصية تجارب الشعراء، في ظل الاحتلال.

---

(25) محمد صبري جريس، الحريات الديمقراطية في إسرائيل، مؤسسة الدراسات الفلسطينية، بيروت، 1971، ص79، 88.

وقد سار الشعر العربي في فلسطين المحتلة من حيث مضمونه في خمسة اتجاهات رئيسية:-

- اتجاه ذاتي : إذ عبر الشعراء في قصائد عديدة عن مشاعرهم الخاصة وأحاسيسهم في قصائد الغزل والوصف.

لنماذج الجانب الذاتي أنظر :

ديوان ليلى :كرنيك على أجنحة القمر ./ محمد نجم الدين الناشف : من وحي الشرق. /جورج نجيب خليل : قصيدة بلادي.

- اتجاه وطني : عبر فيه الشعراء عن هويتهم الفلسطينية إزاء محاولة طمس هذه الشخصية وطالبوا بالصمود في وجه المحتل.

لنماذج الجانب الوطني انظر :

توفيق زياد : قصيدة : هنا باقون ص 456 . الأعمال الكاملة. أهون ألف مرة 485 شدة الحب ص 460./راشد حسين يافا : ديوان الوطن المحتل . ص 551. / شادي الريف : لحن الصمود : ديوان الوطن المحتل ص 561. /سليم يوسف جبران : لا تسافر ... ص :557./حنا أبو حنا : حكاية شعب نداء الجراح ص 84. /محمود درويش : أزهار الدم . آخر الليل . دار العودة . ص 49./محمود الدسوقي : قصيدة أنا عربي فلسطيني . ذكريات ونار ص7.

- اتجاه قومي : عبر فيه الشعراء عن انتمائهم العربي للأمة فشاركوا أمتهم آلامها وأفراحها، ونكساتها وانتصاراتها، فغنوا لثورة الجزائر وثورة اليمن وعدن.

لنماذج الاتجاه القومي أنظر :

قصيدة بورسعيد لحنا أبو حنا : نداء الجراح ص 109. /وقصيدته رسالة إلى جميلة ص 66.

وانظر قصيدة : حبيتبتي أم درمان لتوفيق زياد الأعمال الكاملة ص 421. /وقصيدة (14 تموز) الأعمال الكاملة ص 144. /وقصيدة (مصر 1951 قبل الثورة) الأعمال الكاملة ص 421.
وقصيدة ليلي العدنية : لسميح القاسم ديوان دخان وبركان.

- اتجاه أممي: من واقع انتمائهم الفكري وهروباً من طغيان العسف الإسرائيلي فإن الشعراء لجؤوا إلى الاتجاه الأممي بوصفه وسيلة (مشروعة) للنضال ضد (نظام) الحكم في كل مكان، وعبروا عن التحامهم بالطبقة العاملة، ونادوا بالأممية.

لنماذج الاتجاه الأممي : أنظر قصائد :
توفيق زياد، كوبا ص 103/ إلى عمال موسكو ص 124 / كراستابا بريستايا: لومومبا ص 166/ عثمان 313/ الأعمال الكاملة
وانظر لسميح القاسم قصيدة طلب انتساب للحزب ص 9 ديوان طلب انتساب للحزب.

- اتجاه إنساني : أبرز الشعراء في قصائدهم الجانب الإنساني للصراع العربي الإسرائيلي حينما حاولوا طرح الصراع على أنه ليس مسألة حقد عربي ضد اليهود، وقدموا لنا صوراً إنسانية لعلاقات بين العرب واليهود)

لنماذج الجانب الإنساني: انظر: محمود درويش قصيدة: جندي يحلم بالزنابق، ريتا والبندقية سميح القاسم: حوارية السنيلة وشوكة القندول.
تناولت دراسات عديدة سبق أن أشرنا إليها مضمون الشعر في الوطن المحتل، ولذا فإننا نكتفي هنا بهذه الإشارة، ونعمد إلى التحليل في دراستنا هذه اكتفاء بدراسات سبقت وأشبعت الشعر في الأرض المحتلة بحثاً وتنقيباً في عناصر المضمون ومكوناته

في القصيدة دون التفات إلى العناصر الفنية ذاتها والتي لا تنفصل عن المضمون بأية حال من الأحوال.

2 ـ مراجعة الأدبيات وأهمية الدراسة والمنهج:

أخذت أنظار القرّاء العرب وأدبائهم – إثر هزيمة الخامس من حزيران (يونيو 1967) – تتجه نحو فلسطين المحتلة لتتابع بشغف تلك الأصوات البكر التي انطلقت تتحدى الوجود الغاصب، وتؤكد أثر الهزيمة المرة، إن الصمود في وجه المحتل ضد عمليات التهويد وإذابة الشخصية العربية ليس أمراً أسطورياً خارقاً، بل هو من صنع إرادة البشر.

ولعل هذا من أبرز الأسباب التي وثقت العلاقة بين القارئ العربي وشعر فلسطين المحتلة، بعد أن ذاع صيت شعرائه، وبدأت الصحف والإذاعات تنقل أشعارهم، وأخذت دور النشر تتسابق في طبع أعمالهم وتوزيعها، وكأن اكتشاف هذا الشعر ولد مع الهزيمة.

وهناك – بلا شك – أقلام رائدة حاولت التعريف بهذا الشعر، قبل تاريخ الهزيمة وبعدها.

ولعل أقدم المحاولات في هذا المجال، محاولة يوسف الخطيب الذي أذاع من إذاعة فلسطين بدمشق، كثيراً من أشعارهم، فضلاً عن إصدار مجموعة من أعمالهم في "ديوان الوطن المحتل" ثم هناك محاولة غسان كنفاني في كتابه "أدب المقاومة في فلسطين المحتلة" الذي قدم فيه تعريفاً للحركة الشعرية في فلسطين المحتلة مع مناذج من قصائد الشعراء هناك.

ثم تأتي دراسة الدكتور كامل السوافيري بعنوان "الاتجاهات الفنية في الشعر الفلسطيني المعاصر" وهي رسالة دكتوراه تشمل المرحلة التاريخية من سنة 1926 إلى سنة 1960، وبرغم ما فيها من جهد إلا أنها لم تتناول جوانب الشعر الفلسطيني الذي ترعرع في ظل الاحتلال منذ سنة 1948-1960 ولذا لم تشمل دراسته شعراء فلسطين أمثال حنا أبو حنا وجورج نجيب خليل وتوفيق زياد وحبيب قهوجي وغيرهم.

وأصدر الدكتور عبد الرحمن ياغي كتابه "دراسات في شعر الأرض المحتلة عام 1969 وهو مجموعة محاضرات ألقاها على طلبة الدراسات العليا في معهد البحوث والدراسات العربية بالقاهرة، وقدم فيه تعريفاً عاماً بالشعراء محمود درويش وتوفيق زياد، وسميح القاسم من خلال دواوينهم. وكانت دراسة الدكتور ياغي كما قال في كتابه (هوامش على قصائد ودواوين الشعراء) اهتمت اهتماماً بالغاً بإبراز جانب المضمون الثوري المقاوم دون العناية اللازمة بالشكل الفني، وهذا أبرز مأخذ عليها.

كما نجد أن كتاب (الشعر المقاتل في الأرض المحتلة) لهارون هاشم رشيد لا يقدم أكثر من تعريف للمضمون الثوري للشعر في فلسطين المحتلة مع إبراز نماذج ومختارات للشعراء في الوطن المحتل.

وقد تناول الدكتور عبد الرحمن رباح الكيالي في كتابه "الشعر الفلسطيني في نكبة فلسطين" الشعر الذي كان نتاجاً لنكبة فلسطين. ويمكن إدراج هذه الدراسة ضمن تاريخ الأدب إذ اهتمت اهتماماً كبيراً بمضمون الشعر مع إبراز النماذج الدالة على ذلك، ونثرها، دون الاعتماد على التحليل الشامل.

ومن المحاولات الجادة في هذا المضمار، دراسة رجاء النقاش عن محمود درويش التي صدرت بعنوان (محمود درويش شاعر الأرض المحتلة)، وهذه الدراسة

التي قدمت لنا أحد شعراء الأرض المحتلة إنساناً وشاعراً، ومتتاز بمناقشتها الجوانب الفنية لدى محمود درويش، وبتحليلها ظاهرة الغموض والتصوف والطبيعة والحب والمرأة في شعره.

وهناك دراسات أخرى تعرض للشعر العربي الفلسطيني في الوطن المحتل، ركّز أغلبها على جانب المضمون المقاوم فيها، ومن هذه الدراسات جانب من كتاب "أدب المقاومة" لغالي شكري والذي رأى فيه أن الشعر في الأرض المحتلة ليس شعر مقاومة بل معارضة.

وجانب من كتاب "فن الشعر" لأدونيس الذي نفى عن الشعر في الأرض المحتلة صفة الثورية، ودراسة عباس خضر (أدب المقاومة).

ومن ثم فإن كل هذه الدراسات قد أضاءت السبيل أمامنا، لنقدم على محاولة علمية، تستهدف دراسة الشعر العربي في فلسطين دراسة نقدية. وقد رأينا أن تكون دراستنا دراسة فنية تستقصي أهم الظواهر الفنية في حركة الشعر في فلسطين المحتلة.

وقد واجهتنا إزاء ذلك مشكلة المصادر والحصول عليها، ولحسن الحظ أن أغلب الشعر في فلسطين المحتلة قد أعيدت طباعته في البلاد العربية، وقد استطعنا مع ذلك الحصول على عدد من النسخ التي طُبعت داخل الأرض المحتلة ولم يُعدْ طبعها خارجها.

وكانت إعادة طباعة بعض الدواوين في البلاد العربية تستهدف الربح المادي أساساً مما حدا ببعض الناشرين، طباعة الديوان الواحد بأكثر من اسم، أو إعادة طبع مجموعة من القصائد من عدة دواوين، بعنوان جديد. وإن لم تختلف القصائد.

أمام كل هذا حاولنا جهدنا أن نعتمد على كل ما صدر وبشكل خاص على الدواوين التي طُبعت داخل فلسطين المحتلة ذاتها.

واعتمدنا في دراستنا على المراجع ذات المستوى الأكاديمي الذي ينبع من اعتبارين:

- أولاً: مستوى الكتاب ذاته، وأسلوب معالجته.
- ثانياً: مستوى الكاتب أو المترجم، وأغلبهم من اساتذة الجامعات.

وقد اخترنا للتمثيل على الظواهر الفنية أفضل القصائد، وأنسبها تمثيلاً للظاهرة بغض النظر عن تكرار أكثر من نموذج للشاعر الواحد. وإن كنا في دراستنا للموسيقى قد قمنا بإحصائياتنا على جملة ما لدينا من مادة البحث، وهي حوالي 1285 قصيدة لمجموع الشعراء على اختلاف مستوياتهم الفنية وتفاوتها.

وقد حددنا المرحلة الزمنية لدراسة الشعر الفلسطيني بدءاً بقيام دولة الكيان الصهيوني على أرض فلسطين عام 1948، وانتهاءً بعام 1975. وقد استهدفنا بذلك أن نقدم دراسة فنية للحركة الشعرية في فلسطين المحتلة، ولذا جاء البحث في تمهيد وأربعة فصول وخاتمة.

اشتمل التمهيد كما رأينا على توضيح صلة الشعر الفلسطيني في ظل الاحتلال بالشعر الفلسطيني قبل ذلك وصلته كذلك بالحركة الشعرية في الوطن العربي ثم قدمنا تعريفاً عاماً بالظروف الخاصة سياسياً واقتصادياً واجتماعياً وثقافياً والتي عاناها الشعراء، ومما جعل لنتاجهم مذاقه الخاص.

وفي الباب الأول: تناولنا الصورة الشعرية، وقدمنا تعريفاً لها مستندين في ذلك إلى آراء النقاد، مع تحليل تطبيقي، ثم تناولنا في فصول ثلاثة أقسام الصورة وهي المفردة والمركبة والكلية.

وفي الباب الثاني: تناولنا الرمزفي ثلاثة فصول،

- وأوضحنا الفصل الأول معنى الرمز وحدوده والفرق بينه وبين الصورة،
- ثم تناولنا في الفصل الثاني مصادر الرمز وتحدثنا عن المصادر الذاتية والمصادر الجماعية (التراثية) مع تحليل النماذج ونقدها .
- وفي الفصل الثالث تناولنا أشكال الرمز وتوظيفها في الشعر الفلسطيني إذ درسنا الرمز المفرد والرمز المركب والرمز العام، مع دراسة تحليلية نقدية للنماذج التي تمثل تلك الأشكال.

وفي الباب الثالث: درسنا الموسيقى في الشعر، في ثلاثة فصول:

- الأول: درسنا فيه الوزن في القصيدتين التقليدية والحرة.
- والثاني: تناولنا القافية وأشكالها العمودية والحرة.
- والثالث: درسنا ظاهرتي التضمين النثري والتدوير في القصيدة.

وفي الباب الرابع: درسنا جملة قضايا رأينا أنها تشغل انتباه المتتبع لحركة الشعر في فلسطين المحتلة فدرسنا في:

- الفصل الأول: الظواهر اللغوية التي تتمثل في المعجم الشعري، وبناء الجمل وترتيب الكلمات، والاقتباس من الكتب المقدسة.
- وفي الفصل الثاني: أساليب مستعارة من الفنون الأخرى فدرسنا بالتحليل استعارة الحوار في المسرح، واستعارة أسلوب تيار الوعي من الرواية الحديثة واستعارة أسلوب المونتاج في السينما .
- وفي الفصل الثالث: درسنا ظاهرة التكرار بأنواعها ، تكرار الكلمة وتكرار الجملة أو العبارة، وتكرار الفقرة أو المقطع أو الأبيات.

- وفي الفصل الرابع: تناولنا مسألة الغموض في الشعر وفرقنا بينه وبين الإبهام وعرضنا بالتحليل لنماذج من كلا النوعين.
- وفي الفصل الخامس: تناولنا أسلوب التعبير المباشر بوصفه واحداً من أدوات التعبير في الأرض المحتلة وناقشنا دواعيه.

أما الخاتمة: فذكرنا فيها أهم الظواهر الفنية في شعر فلسطين المحتلة.

هذا وقد ألحقنا بالدراسة الإحصاءات الخاصة بفصل الموسيقى وألحقنا بها كذلك الأخطاء العروضية والضرورات الشعرية التي وردت في هذا الشعر.

وبعد فأرجو أن يكون في هذا العمل فائدة جديدة لوضع علامة على الطريق.

الباب الأول:

الصورة الشعرية في شعر فلسطين المحتلة

- **الفصل الأول: : مفهوم الصورة الشعرية**
- **الفصل الثاني: الصورة المفردة "البسيطة"**
- **الفصل الثالث : الصورة المركبة**
- **الفصل الرابع: الصورة الكلية**

الباب الأول: الصورة الشعرية في شعر فلسطين المحتلة

الفصل الأول:

مفهوم الصورة الشعرية

يتميز الأسلوب الشعري باستخدامه أشكالاً من التعبير المتخيل، لتوصيل الأفكار والعواطف، وذلك من خلال الإيحاء بها عن طريق التصوير، لا التعبير المباشر. والصورة الشعرية تركيب لغوي لتصوير معنى عقلي وعاطفي متخيل لعلاقة بين شيئين يمكن تصويرهما بأساليب عدة، إما عن طريق المشابهة أو التجسيد أو التشخيص أو التجديد أو التراسل[1].

---

(1) انظر تعريفات الصورة في **1-Encyclopedia Britanica V.12 ed. 14 P.108**
الموسوعة البريطانية المجلد **12** طبعة **14** ص **108** حيث تعرفها : بأنها " بشكل عام نسخة من شيء آخر أو تمثيل له، أو مقابلة، وهذا فإن انعكاس شخص في مرآة يسمى صورة"
ويعرفها قاموس الأدب العالمي بأنها "شكل وعلى وجه خاص – رؤيا وهي تعبير عن شيء ذى استجابة حسية تستخدم عادة تعبيراً ما أكثر دقة: **J. Tshiply "edited" Dictionary of world literature , P. 219.** -وكذلك تعريفها لدى أوستين وارن – رينيه ويلك بأنها : " إعادة إنتاج عقلية ، ذكرى، لتجربة عاطفية أو إدراكية عابرة، ليست بالضرورة تعبيرية". (أو ستين وارن –رينية ويلك – " نظرية الأدب" ترجمة محيي الدين صبحي، دمشق، **1972**، ص **204**.)

ولا تقدم الصورة الشعرية التجربة الخارجية – فحسب – بتصوير المعطيات الحسية التي يجربها الشاعر، بل إنها تتعدى ذلك ، إلى تصوير انفعالاته ومشاعره الداخلية، فالشعر كما يقول نوفا ليس : " تصوير الكنه النفسي ، كما هو تصوير العالم الداخلي بكلية . هذا ما توضحه الكلمات التي هي واسطته إن الكلمات هي بالتأكيد التجلي الخارجي لهذا العالم الداخلي من القوى "[2].

قد يكون التعبير بالحقيقة (الأداء المباشر) أقدر على رسم صورة موحية كقول ذي الرمة الذي استشهد به الدكتور محمد مندور أخطر من الرعب.

وتكمن أهمية الصورة في بعدها عن الأداء المباشر، وتقديمها الفكرة من خلال إيحاء وتركيز بهدف التأثير، ولا يتحقق نجاح الصورة على هذا الأساس الا : " بقدرة الكاتب على استيعاب الموضوع أو الموقف الذي يعالجه بدقة وحيوية وقوة واقتصاد . وليقوم بمثل هذا التأثير علينا ، فإن المعنى والمادة لا يمكن أن يكونا خياليين بعيدين عن تجربتنا ، بل يجب أن يكونا ملموسين وكأنهما بعبارة أخرى ينتميان إلى نسيج حياتنا . وأن التعود على مضمون معين لا يعني بالضرورة أن الصورة مألوفة وعامة، فإن الكتاب المجيدين عادة ما يخلقون صوراً مثيرة من أكثر الأشياء ألفة"[3].

فحينما يصور شاعر شاب من شعراء الأرض المحتلة حبه لوطنه، وفقدانه للسعادة بوجود الغاصب المحتل، فإننا لا نقابل موضوعاً جديداً، ولكن الشاعر استطاع أن يخلق صوراً جديدة ومثيرة من أكثر الأشياء ألفة على حسب تعبير كومبس. يقول أدمون شحادة :

- " عاشق أنى تلفت

---

(2) نوفاليس – فن الشعر – ترجمة رشيد حبشي، مجلة مواقف، العددان 24–35، بيروت، ص 207.

(3) Coombes: Literature Criticism, P. 43 .

- أرى وجه الغضب
- وعناقيد العنب
- كلما قامت بصدري
- وارتمت في غفلة اللذات
- تستجدي حنيني
- فجَّر الحب خلاياه العديدة
- وتأوهت ..... ولكن
- لم أزل أبحث عن نبع السعادة"[4]

يصور لنا الشاعر عشقه وطنه، وفي الصورة الأولى يجسد لنا الغضب حيث يرى وجهه عالقاً بالمرارات أنى يتلفت، ووجه أبناء شعبه الذين يرفضون الاحتلال، وهذا الغضب عالق فوق المرارات الجديدة التي خلفها الاحتلال. ثم يقدم لنا صورة أخرى معتمدة على التشخيص، إذ تنام عناقيد العنب في صدره باحثة عن الحنين ويصنع من عناقيد العنب النبيذ الذي يمنح شاربيه لذة موقوته، إلا أن هذا "العنب– الخمر" الذي يتسلل إلى الشاعر في غفلة من اللذات لا يهبه السعادة، يظل شاهداً على مأساة شعبه ووطنه ومن ثم فإن عناقيد العنب باستجدائها حنين الشاعر – وهذا يعني استسلامه لها وغياب وعيه – لا تجد في النهاية إلا صداً ورفضاً، حيث ينفجر حبه لشعبه ووطنه " فجر الحب خلاياه العديدة" ويقف الشاعر مع هذا الحب " ولكن لم أزل أبحث عن نبع السعادة" وهل نبع السعادة يتحقق دون انتصار وجه الغضب على المرارات بإنهائها وإزالة مسبباتها؟!.

فالصورة في الشعر لم تخلق لذاتها، وإنما لتكون جزءاً من التجربة، ولتكون جزءاً من البنيان العضوي في القصيدة، وكما يقول مكليش" إن الصور في القصائد لا تهدف

---

(4) ادمون شحادة : حين لم يبق سواك.

إلى أن تكون جميلة : بل إن عملها هو أن تكون صوراً في القصائد، وأن تؤدي ما تؤديه الصور في القصائد "[5].

فحينما يقول محمود درويش في قصيدته "وعود من العاصفة" :

- "وليكن
- لا بد لي أن أرفض الموت
- وأن أحرق دمع الأغنيات الراعفة
- وأعري شجر الزيتون من كل الغصون الزائفة
- فإذا كنت أغني للفرح
- خلف أجفان العيون الخائفة
- فلأن العاصفة
- وعدتني بنبيذ
- وبأنخاب جديدة
- وبأقواس قزح ....."[6]

فالشاعر هنا يقدم لنا صوره المتتابعة:

رفضه للموت/ احراق دمع الأغنيات الراعفة/ تعريته لشجر الزيتون من أغصانه الزائفة/ غناؤه للفرح خلف أجفان العيون الخائفة / وعد العاصفة له بالنبيذ والنخب الجديد وبقوس قزح.

---

(5) أرشيبالد مكليش (الشعر والتجربة) ترجمة: سلمى الخضرا الجيوسي . بيروت 1963م ، ص 67.

(6) محمود درويش: آخر الليل. دار العودة: بيروت ، ص 27– 28، أنظر القصيدة في: الصورة الكلية.

هذه الصورة المتتابعة لم تكن مستهدفة لذاتها، وقد تعجب بتصويره – مثلاً – لرفضه لأسلوب النواح والبكاء في أغانينا حيث (سيحرق دمع الأغنيات الراعفة) وبتصويره كذلك للاحتلال الذي شوه شجر الزيتون فامتدت إليه غصون زائفه ، وهذه الصور دون سياقها العاطفي في التجربة ، ومبعزل عن البناء الكلي للقصيدة، تصبح تصويراً مفتتاً لا قيمة له.

وتكمن فاعلية الصور أساساً في تمثيلها للإحساس كما يقول أوستن وارين[7] إذ إن الصفات الحسية التي تخلقها الصور، وإن كانت تخلق نوعاً من الحيوية لوضوح ودقة التفاصيل فهي ليست العامل الحاسم في إضفاء الفاعلية على الصورة إذ إن فاعليتها عند (أ. ريتشاردز) "ترجع إلى مقدار ما تتميز به هذه الصورة من صفات باعتبارها حدثاً عقلياً لها علاقة خاصة بالإحساس على نحو لم يمكن تفسيره حتى الآن. ولكننا نعلم أن استجابتنا العقلية والإنفعالية إزاء الصور يعتمد على كونها تمثل الإحساس أكثر مما تعتمد على الشبه الحسي بينها وبين الإحساس، وقد تفقد الصورة طبيعتها الحسية، إلى حد يجعلها تكاد لا تكون صورة على الإطلاق وإنما تصبح مجرد هيكل ومع ذلك فهي تمثل إحساساً لا يقل عن الإحساس الذي تولده لو كانت على درجة قصوى من الحسية والوضوح [8].

ومن ثم فإنه لا يمكن النظر في الصورة مبعزل عن نفسية الشاعر إذ إنها " تعبر عن نفس الشاعر وإنها تشبه الصور التي تتراءى في الأحلام"[9].

وقد اقترح كمال أبو ديب لكشف المعاني العميقة للقصيدة دراسة الصورة على مستويين. إذ أكد أولا على ضرورة: وجود الصورة ضمن سياق، إذ إنها من غيره

---

(7) أوستن وارين وصاحبه "نظرية الأدب" ترجمة محيي الدين صبحي، دمشق ، 1972، ص 241.

(8) أ.أ رتشاردز : مبادئ النقد الأدبي. ترجمة د. مصطفى بدوي، القاهرة سنة 1963 ، ص 172.

(9) احسان عباس : فن الشعر بيروت ط 3 ، ص 238

تكون وجوداً مسطحاً، وليس بنية متشابكة العلاقات فالصورة لا توجد في العمل الشعري وحدة قائمة بذاتها لها أبعادها الجمالية الذاتية الا أن يكون ذلك بحد ذاته لغرض ينبع من الموقف الشعري المتكامل. الصورة جزء حيوي في عملية الخلق الفني وينبغي أن تحلل في إطاره[10]. وأوافقه على اقتراحه دراسة الصورة على مستويين من الفاعلية (وهما المستوى النفسي والمستوى الدلالي، أو الوظيفة النفسية والوظيفة المعنوية) إذ يرى أن " حيوية الصورة وقدرتها على الكشف والإثراء وتفجير أبعادٍ متتالية من الإيحاءات في الذات المتلقية يرتبطان بالاتساق والانسجام اللذين يتحققان من بين هذين المستويين للصورة"[11].

وهذا المستوى من دراسة الصورة يثير مسألة مهمة، فإن تعدد المستويات – (وخاصة في دراستنا) يعني أن هناك مستويين من المعنى :- المعنى المباشر والمعنى غير المباشر- وهو معنى رمزي يمكن استكناهه من خلال تحليل عناصر الصورة وعناصر القصيدة. وهو ما سندرسه في الباب الثاني. وهذا لا يعني دراسة الصورة دارسة مسطحة لجانبها الدلالي المباشر فحسب، بل سنقوم بتحليل عناصر الصورة والغوص وراء معانيها، ودراسة أساليب بنائها التي استخدمها الشاعر من تجسيد للمعاني وتشخيص الأشياء بخلع الصفات البشرية عليها ثم لجوئه كذلك إلى تراسل الحواس بوصف المحسوسات بأوصاف محسوسات أخرى ولجوئه كذلك إلى التجريد، بتحويل المحسوسات ألى معان وخلع الصفات المعنوية عليها، وهذه المعالجات كلها لا يمكن النظر إليها من خلال المستوى الدلالي فحسب لأن ذلك يحيل الصور أحياناً إلى أشكال غير منطقية، لا يمكن الوصول إلى معانيها الحقيقية، إلا بالوصول إلى الدلالات النفسية في إطار التجربة الشعرية كلها.

---

(10) كمال أبو ديب في (الصورة الشعرية) مجلة مواقف – بيروت، العدد 27، ربيع 1974.

(11) كمال أبو ديب المصدر نفسه . ص19.

فكيف يمكننا أن نفهم صور سميح القاسم في الحركة الثالثة مثلاً من قصيدته: " في ساعات الليل" دون الغوص وراء دلالتها النفسية والمعنوية والتي يقول فيها:

- " اتركي طفلتنا ضمة أحلام وزنبق
- اتركيها نائمة
- ولأكن غيمة نار عائمة
- فوق أطراف الأصابع
- من ذراعيها،
- إلى بعض الشوارع
- وإلى بعض الدروب القاتمة
- اتركيها نائمة
- وإذا ما استيقظت من حلمها باكية :-
- " سرقوا مني دميتي!.
- طمئنيها، انني في الفجر راجع
- راجع ... لحماً وصوتاً ودماً
- أو شعاراً.
- فوق أطراف الأصابع"[12]

نحن هنا إزاء مجموعة من الصور، صورة طفلة نائمة بأحلامها وبريئة كالزنبق وأب هو غيمة نار عائمة، غيمة لأنها تمطر عطاء من أجل الوطن .... ، .... وهذا المطر نار على الأعداء إذ يعني بذل الدم والشهادة، وهذه الغيمة العائمة فوق أطراف أصابع الأم (الوطن) – تهمي على بعض الشوارع والدروب القاتمة التي تمثل العدو.

---

(12) سميح القاسم (قرآن الموت والياسمين) القدس (د.ت) ص . ص 36– 37.

وهنا صورة أخرى للطفلة – وهي رمز للأمل والمستقبل – لو استيقظت من حلمها وهي تهتف سرقوا دميتي فإن السارقين هنا حتى في الحلم لن يكونوا سوى الأعداء.

وتكون الصورة الأخيرة هي طمأنينة الطفلة على عودة حلمها ودميتها هي في حد ذاتها طمأنينة على المستقبل، حيث يرجع الأب (لحماً وصوتاً ودماً) يرجع (شهيداً) أو يرجع شعاراً متسللا فوق أطراف الأصابع، لأن الأعداء لا يتيحون له مثل هذه العودة. ولم يكن بإمكاننا فهم الصورة من خلال النظرة إلى جانبها الدلالي الحسي، لأن هذا الفهم سيحيل الصورة – دون الغوص إلى الأبعاد النفسية للصور – إلى ركام من الصور غير المترابطة وغير المنطقية.

وثراء الصورة يعطيها أبعاداً رمزية. يقول مصطفى ناصف "والقارئ حينما يجد صورة ثرية في المدلول يقول عادة إننا بصدد رمز. ويجب أن نتذكر أن الحد الفاصل بين الرمز وأية صورة أخرى لا وجود له. وأن المهمة الدقيقة هي كشف قدرة الصورة على تنوير العمل الأدبي من حيث هو كل من خلال ثرائها في المدلول وترابط هذا المدلول بسائر الجوانب"[13].

وقد نرى صوراً حسية يلجأ الشاعر فيها إلى تقديم صور بصرية وسمعية أو شميّة.

ويمكننا متابعة التصوير الحسي في قصيدة الأرض[14] لحنا أبو حنا، إذ يقول فيها:

- "المساء البنفسجيّ... يوشّي بردة الأفق بالطيوف الجميلة

---

(13) د. مصطفى ناصف: مشكلة المعنى ف يالنقد الحديث، القاهرة، 1965، ص 88 .

(14) حنا أبو حنا، نداء الجراح، دار العودة، بيروت، 1970، القصيدة ص 41 .

- والجبال الزرقاء يحضنها الأفـق فتغفـــو إغفـــــاءة معسولـــة
- ولحون الرعاة.. ودّعها المزمارُ فوق الهضـــاب تســـر عليلـة
- والمراعي تـودّع القطعـــان... والراعـي مضى يلـــم فلولـه
- وتعود الشياه، أجراسها الصفراء تنعي النهـار ترثـــي أفولـه
- ومـن الأرض مـن شـذى الخصـب تسـري عابقـات أنسـام عطـــر بليلـــة
- وتنادت إلى الغصون جموع الطيـر للنوم فـــي قطـوف ثقيلـة
- وكؤوس الزهور أسكرهـا الطـل فنامـــت علـــى ضفـــاف الخميلـة
- وتهادى السكون يستعطف الإغفاء في مقلـة المغيـب الكحيلـــة
- سكن الجو ثـــم أجفـل يرتـجّ لطعـــنٍ أدمـــى خُطـــاه الكليلـة

يمكننا في هذه المقطوعة من القصيدة أن نجول ببصرنا مع تلك الصور التي رسمها للكون، وهو يسير مع غياب الشمس نحو هدأة تنتظر معها السكون والراحة ذلـك لأن كل مظاهر الطبيعة التي نشاهدها توحي بذلك، فالمساء البنفسجي والـذي يـتم بـوداع الشمس للأرض، يوشي الأفق بأطياف جميلـة، والجبـال تغفـو إغفـاءة معسـولة وألحـان الرعاة تسـري عليلـة وكـل مظـاهر الطبيعـة الأخـرى تـوحي بالراحـة والاسـترخاء وهـي مشاهد حسية مثـل عـودة الشـياه وأجراسـها الـتي تخشـخش "صـورة سمعيـة" وشـذى الأرض الذي يعبق في الأنسام العليلة "صورة شمّيّة"... كذلك كؤوس الزهور الـتي نامـت (صـورة بصـرية) فهـذا التصـوير لمظـاهر الطبيعـة يسـتهدف تصـوير حالـة الطبيعـة الآسـرة الهادئـة لتكـون تمهيـداً لتقـديم مظهـر آخـر يفسـد جمـال هـذه المنـاظر ويحطـم

سكونها وجاء التركيز عليها لتعميق حدة التناقض[15] الذي يريد الشاعر تصويره فهذه الأرض التي هي لأصحابها لم تبقَ على حالها إذ:

- إنه البوم راح ينـدب بالشـؤم وراح الغراب يدعو مثيلـه
- واستفاق التراب غصّ بما روّاه كدح السواعـد المفتولـة
- وقلوب القرى أثار بها ذاك النحيـب الأليـم ذكرى وبيلـة"[16]

فإن جمال الطبيعة وسكونها اللذين صورهما في بدء قصيدته، لا تلبث أن تفسدهما صورة أشد قتامة تبدد كل ما فيه من هدأة وسكون، ذلك لأنّ الفلاح والفتيات اللائي كن يذرعن طريق العين بخفر وحياء ومعهن سلمى، لم يعد بإمكانهم جميعاً الوصول إلى الأرض:

- "نبأٌ أذهل الجداول في المرج فراحت تبكي على شطّيْها
- وأثار القلوب في القرية العزلاء يجري الدموع في مقلتيها
- نبأ يحظر الوصول إلى الأرض ويقصي الفلاح عن موسميها
- نبأ إن تحقق النبأ المشؤوم تهوي القرى على قدميها"[17]

ونقابل من ألوان التصوير كذلك صورة ذهنية ليس فيها تنسيق منطقي للصور الحسية المباشرة:

---

(15) يؤكد "كولن ويلسن" في كتابه (الشعر والصوفية) على أهمية إبراز التناقض في الشعر إذ يقول "ولكن أحد الأمور الشديدة الأهمية التي تسترعي انتباهنا هي أن قطب الرحى في الشعر هو التناقض" أي تغير الحالة الذهنية وقد حاول الشاعر هنا في قصيدته هذه أن يحقق ذلك. انظر كولن ويلن "الشعر والصوفية" ترجمة عمر أبو حجلة الديراوي ، دار الآداب، ص 57 .

(16) حنا أبو حنا، نداء الجراح، ص 42 ، ص 46-47 .

(17) حنا أبو حنا، المصدر السابق.

- "يا لعينيك ويا لي من جفوني
- قيدوا عينيك في حلمي
- وخلوا أغنياتي
- تتلظـــى
- في وهـاد الشوق
- والعام الحزيــن[18] .

ولا يمكننا رسم صورة حسية مباشرة لصور الشاعرة ليلى علوش، ولكـن يمكـن قبولها من خلال تفسير هسلر للصورة إذ يقول إنهـا (حلـم الشـاعر والحلـم لا يعـترف بالتـنسيق المنطقي للزمـان، ولا يعـترف نتيجـة لـذلك بالسـلبية، وهـذا يتـيح للصـورة الشعرية الخصوبة النفسية)[19].

ويصـبح مـن حـق المـرء أن يحـاول اسـتكناه هـذه الصـور الـتي انتزعتهـا الشـاعرة مـن اللاشعور.

إن الشاعرة هنا وهي تغني لحبيبها البعيد الذي تصوره بأنه:

- "اللحن وهي نايه الشادي الحنون"

تصور ذلك الحاجز الذي يقف بينها وبينه في وطنها الأسير. إنهـا تهـيم بعينيـه اللـتين يصنعان جنونها، لأن عيني حبيبها البعيد يأسرانها وهو رمـز للفـدائي الـذي صـورته بقولها على لسانه:

---

(18) ليلى علوش، سني القحط يا قلبي، القدس، 1972، ص 59 – 60 .

(19) د. عز الدين اسماعيل، الشعر العربي المعاصر، ص 138 .

- (إنني نسر الأعالي "القيدوه"(*)
- خلف قضبان الظهيرة)

والعينان بهما رؤية المستقبل والحقيقة... لذا فإن الأعداء قيدوا العينين وكأنهم أرادوا كبح جماح حركة المستقبل وطمس الحقيقة.

وتقييد العينين في حلم الشاعرة أقصى اضطهاد يمارس ضدها وهي التي قيدوا لها عيني حبيبها وكأنهم أرادوا حجب المستقبل والحقيقة، بل وحق الحلم في المستقبل، فالذين قيدوا العينين في الحلم لا بد أنهم قيدوا الحلم ذاته. ولم يترك الأعداء للشاعرة شيئاً سوى الصوت، وهو دون الفعل إذ تركوا لها أغنياتها أسيرة الشوق والحنين في عامها الحزين، الذي حال فيه الأعداء بين الشاعرة ومخلصها.

لقد كانت الصورة هنا ضرورة فنية وبرغم عالمها المتشابك فإن ما قدمته من إيحاءات تؤكد تلك الضرورة، كما يقول محيي الدين محمد "إن الصورة الفنية ضرورة شعرية كما هو الخط بالنسبة للرسام.. فكل الأحداث والأفكار والرؤى والأحلام تتحول إلى جملة من الصور الفنية الدالة أو الرامزة أو المشتبه بها...الخ".

فالصورة الفنية هي هذا الجانب من العالم الخالي من جفاف الواقع وصلابته وهموم الأرض ومشكلاتها، لأنه يستمد منه بناءه الداخلي، من غير أن يستمد دلالته السطحية أو المباشرة، ولما كان الشاعر إنساناً يمزج في باطنه بين الواقع والمحتمل بل ويضخم المحتمل على حساب الواقع، أصبحت وسيلته الوحيدة للتعبير هي نقل هذا

(*) انظر الفصل الرابع ، مبحث قضايا لغوية، استعمال الـ مع الفعل.

المحتمل بالكلمات في صور فنية ما دام المنطق والأفكار أعجز من أن يثبتا هذا الشيء المحسوس[20].

فالصور هنا تتفاعل وتتشابك ولا يمكن فهم صورة بدون ذلك الامتزاج الذي ينتج عن تراكم الصورة وتداخلها.

ولسهولة دراسة الصورة نقسمها من حيث البناء إلى ثلاثة أنواع[21] هي:

- الصورة المفردة – البسيطة.
- الصورة المركبة.
- الصورة الكلية.

وفي دراسة الصورة بهذا التسلسل، نسير معها من أبسط أشكالها إلى أكثرها تعقيداً وتركيباً.

---

(20) محيي الدين محمد ، محاولات في تحليل التجربة الشعرية، مجلة الشعر، العدد 18 يونيو 1965، ص 32 .

(21) وقد اشار (اوستين وارين) في مقالته ضمن كتاب نظرية الأدب، إلى دراسة "هنري ولز" عن المخيلة الشعرية والتي يصنف فيها نماذج الصورة إلى سبعة نماذج، هي الصورة العنيفة والصورة التزيينية وهما أكثر الأشكال فجاجة من الناحية الجمالية ثم يفوقهما الصورة الغزيرة وهي أكثر خفاء من النموذج العنيف ثم الصورة الكثيفة وهي أكثر خفاء من النموذج التزييني وهي صورة يمكن تبصرها بكل فجاجة. وقد اشار إلى أن أرفع أنواع الصور هي الخفية والجذرية والمتوسعة ونحن لم نأخذ بهذا التقسيم للصورة الذي تتداخل فيه أنواع الصور ونماذجها، وعمدنا إلى التقسيم المقترح لدراسة الصورة لبساطته وسهولة التعرف من خلاله على الصورة وبنائها وعناصرها.
انظر (اوستين وارين – رينيه ويلك) ، نظرية الأدب، ترجمة محيي الدين صبحي، ص 260–263 .

الباب الأول: الصورة الشعرية في شعر فلسطين المحتلة

الفصل الثاني

الصورة المفردة "البسيطة"

تقدم القصيدة في مجملها مجموعة من الصور التي تترابط متسلسلة، حين تقدم لنا الصورة المفردة أبسط جزئيات التصوير، إلى أن تصل بنا إلى الصورة المركبة من مجموعة متفاعلة من الصور، تستهدف في خاتمة المطاف تقديم صورة كلية عامة هي في جوهرها القصيدة ذاتها.

والصورة المفردة بهذا المعنى أبسط مكونات التصوير. إذ من خلالها يمكن دراسة الصورة الشعرية من حيث اشتمالها على تصوير جزئي محدد. يقدم لنا ما نسميه الصورة البسيطة، التي يمكن أن تدخل في تركيب بناء الصورة المركبة وهي أشمل وأكثر تعقيداً، وتشتمل على عدة صور مفردة مبنية بناءً محكماً من خلال علاقات خاصة معنوية ونفسية، مثل علاقات التداعي الحر والبناء الشكلي للصورة وغيرهما.

وتنبع أهمية دراسة الصورة المفردة البسيطة، بشكل مستقل، من أهميتها في التعبير عن المعاني والأبعاد النفسية للتجربة الشعرية.

ومن ثم كان للصورة البسيطة دلالتها المعنوية والنفسية المستقلة، في ذاتها، ولكنها ليست منعزلة انعزالاً تاماً أو منقطعة عن غيرها من الصور. فهي عضو من أعضاء الجسم له استقلاليته المحدودة وانفراده بخصائصه، ولكنه يموت بانعزاله عن باقي أعضاء الجسم.

إذن فالصورة المفردة – البسيطة (في حد ذاتها – تقدم مضموناً نفسياً متفاعلاً مع الصور الأخرى وهي كما يرى جبنكنز: تظهر قدراً غير عادي من الاكتمال الفردي والتحديد، وقدرة تدعو إلى الدهشة في اختيار مادة منتقاة ومحددة فقط في رصيدنا من التجريد. واستقلالاً عظيماً عن جملة هذه التجربة)[22].

ففي قصيدة (لوحة على الأفق) لمحمود درويش تقابلنا مجموعة من الصور البسيطة التي تشكل القصيدة يقول الشاعر[23]:

- (رأيت جبينك الصيفي
- مرفوعاً على الشفق
- (وشعرك ماعز يرعى)
- حشيش الغيم في الأفق
- تود العين لو طارت إليك
- كما يطير النوم من سجني)
- نقف هنا أمام مجموعة من الصور المفردة:

هناك حبيبة يرنو إليها ، وهذه الحبيبة لها جبين صيفي، وهذا يعني تلوح هذا الجبين بالسمرة، وهذه السمرة التي تكسوه إلماحة إلى أن الحبيبة "عربية"، وهذا الجبين العربي مرفوع على الشفق حيث نقطة التقاء المغيب بالنهار، وكأن الشاعر أراد أن يصور لنا هذه المحبوبة العربية بجبينها الصيفي الذي يكتسي بالصيف دلالة النضج علاوة على السمرة، كأنه يصوره لنا جبيناً شامخاً مهيئاً لاستقبال ولادة يوم جديد.

---

(22) ايردل جنكنتو (الفن والحياة) ترجمة أحمد حمدي محمود، القاهرة، 1963، ص 215 .

(23) محمود درويش، عاشق من فلسطين، ص 63 .

وهناك صورة شَعْر هذه المحبوبة. وقد صوره تصويراً عجيباً – أخذه من نشيد الأنشاد.[24] – حين جعله كماعز يرعى الحشيش، ولكي تقترب إلى أذهاننا هذه الصورة جعل الماعز يرعى حشيش الغيم في الأفق، فَشَعْر المحبوبة يتناثر في الأفق كتناثر الماعز في المراعي، ولكن شَعْر المحبوبة هنا يهفهف في السماء كتماوج العشب، وتأتي هذه الصورة بعد صورة الجبين المرفوع على الشفق، (وحيث إن الشعر ماعز يرعى الغيم فإن الرأس التي تحمل هذا الشعر سوف تعلو الغيم... وماذا تكون نتيجة رعي الغيم سوى المطر... الذي يعني بدء حياة جديدة).

والصورة الأخرى التي يقدمها محمود درويش هي: رغبة الشاعر في أن تطير عينه (بصره) إلى تلك المحبوبة فيراها بسرعة، ولا يعدل هذه السرعة إلا طيران النوم من عين السجين، ولذا ود الشاعر لو أنه يرى محبوبته بنفس السرعة لتي يجافي بها الكرى عينه في السجن.

والشاعر في هذه الصور الثلاث يقدم صوراً حسية يمكننا تخيلها وهذه الصور تتفاعل في إطار التجربة الشعرية من خلال علاقات متشابكة لتصبح صوراً مركبة مجموعها تشكل الصورة الكلية للقصيدة، ولذا فإن تحليل عناصر الصورة المفردة سيتيح علينا التعرف على عناصر بناء الصورة، ويفسح لنا المجال – أثناء دراستنا الصورة المركبة أو الكلية –دراسة البنية الكلية للصور وتفاعلها وفاعليتها على المستوى النفسي والدلالي. ثم يعفينا من مغبة الوقوع في تكرار عناصر الصورة عند دراستها على مستويي الصورة المركبة والكلية.

وتبنى الصورة الشعرية بعدة أساليب يمكن بواسطتها تحقيق الكيان الفني للصورة ولعل أهمها:

---

(24) انظر نشيد الأنشاد الإصحاح الرابع، ص 987 .

أولاً: بناء الصورة المفردة عن طريق تبادل المدركات:

وتتم من خلال تبادل صفات الماديات للمعنويات أو المعنيوات للماديات وذلك بأحد الأساليب التالية:

1. التجسيد: ويتم من خلال إكساب المعنويات صفات محسوسة مجسدة "حيث تقدم الصورة فكرة أو خاطرة عن طريق إحساس مجسد "[25].
2. التشخيص: الذي يتم بخلع الصفات الإنسانية على كل من المحسوسات والماديات، أي بخلع صفات الأشخاص عليها.
3. التجريد: ويتم بإضفاء صفات معنوية على المحسوسات حيث تنهار الفوارق فيها بين ما هو حسي وما هو مادي.

ثانياً: بناء الصورة عن طريق تراسل الحواس أو تبادل المحسوسات البصرية والسمعية والشمية صفاتها.

ثالثاً: بناء الصورة عن طريق التشبيه والوصف المباشر.

ولا يعني بناء الصورة بإحدى الوسائل السالفة الاقتصار على طريق واحد في بناء الصورة. حيث يمكن أن يستغل الشاعر أكثر من أسلوب في تشكيل الصورة الواحدة.

ففي النموذج السابق لمحمود درويش نراه في الصورة الأولى "رأيت جبينك الصيفي مرفوعاً على الشفق" يستخدم الوصف المباشر "جبينك الصيفي" والتجسيد حينما جعل الشفق شيئاً محسوساً يمكن أن يرفع عليه الجبين.

---

(25) II. Goobes Literature and Criticism , P. 44 .

وفي صورته الثانية "وشعرك ماعز يرعى حشيش الغيم في الأفق" استخدم الشاعر أسلوب التشبيه (شعرك ماعز) واستخدم التجسيد ايضاً حينما جعل (للغيم حشيشاً) كالأرض.

وسنتناول بالتحليل نماذج متعددة من شعر فلسطين المحتلة التي تمثل تلك الوسائل البنائية للصورة:

أولاً: بناء الصورة المفردة عن طريق تبادل المدركات:

أشرنا إلى أن التجسيد يتم بخلع صفات محسوسة على المعنويات والتشخيص يتم بخلع الصفات الإنسانية على المحسوسات والمعنويات والتجريد يكون بخلع الصفات المعنوية على المحسوسات.

- يقول سميح القاسم في قصيدته "البيت الحزين"[26]:
- "قامرت في ملهى السنين
- خسرت جوهرتي الفريدة في مزاد الآخرين
- وبكيت في أسف وأخفيت الدموع.
- ودفنت في صمت أزاهيري.
- وأبّنتُ الربيع
- ورجعت للبيت الحزين
- أبكي على جدرانه.. وأبوح بالسر الهجين.
- ***
- وهناك من خلف السياج

(26) سميح القاسم، دمي على كفي، القدس، ص 48 .

- خفّت إلي نشائد الموتى
- وأطفأت السراج
- فعصرت من لهب العيوب
- فوراً.. وصحت: أنا هنا يا مشعل المتمردين"

يقدم الشاعر في هذه القصيدة – التي تأخذ أبعاداً رمزية – صوراً متعددة للوطن (البيت الحزين) ويصور فيها خيبة أمله التي أصابته من "أصدقائه الخاذلين" حينما رفع رايته الحمراء "وهج المعارك" إذ يعود إلى وطنه مهزوماً، ولكن لينهض مرة أخرى. حيث يهتف بالموت ذاته باسم الحياة إلى الأمام "وهتفت بالجثث المعفرة الطريحة في الزحام / باسم الحياة.. إلى الأمام / إلى الأمام إلى الأمام.

فهو يقدم لنا صورة أولى لمغامرته من خلال تصوير مجسد للزمن "قامرت في ملهى السنين" . فشاعرنا عاش مغامرة في حياته. حيث خسر جوهرة فريدة، وهي هنا كلماته المقاومة إذ ضاع صداها بين المزايدين. وخسارته هذه جعلته يفقد آماله "دفنت في صمت أزاهيري وأبّنت الربيع" فيجسد صورة للربيع وكأنه قتل نتيجة للمغامرة، المغامرة الخاسرة بين المزايدين، ولم يجد ملاذاً إلا الرجوع إلى جدران بيته الحزين يبوح إليه بالسر الذي يغص به حلقه-.

يعرفنا الشاعر في الصورة التالية كيف أن الأمل لا يموت حتى وإن دفن الأزاهير وأُبّن الربيع... إذ يصور أناشيد الموتى إنساناً يتحرك نحو الشاعر ويطفئ السراج – وهو بصيص نور – ، وكأنها أرادت تحدي إرادة الشاعر، فاستجاب لذلك حيث يبصر في لهب العيون نوراً، ويقف بالمتمردين صائحاً إذا كان معكم مشعلاً فأنا معي نور لهب العيون وفيه الحقيقة، التي لا تنطفئ كانطفاء المشاعل...

ولعل صورته التجسيدية (عصرت من لهب العيون نوراً) تقدم تصويراً رمزياً لما في العيون من تعبير غاضب وكأنه لهب يشع نوراً، وتكون كلمة "عصرت" تعبيراً عن تحقيق إرادته وكأن اللهب – ودائماً ينتج نوراً – لم ينر هنا إلا تحقيقاً لإرادة الشاعر.

وفي قصيدة لخليل توما بعنوان (أغنيات أيوب الفلسطيني) يكتسي الرفض – وهو مدرك معنوي – بأشكال حسية تجعلنا نلمح الرفض، كأنه كيان حسي مجسد يتحرك أمامنا.

- "يخرج من تحت الأرض
- شيء ندعوه الرفض
- يخرج من تحت الدور المنسوفة بين الأنقاض
- من عمق البئر المهجورة
- لا يعرف أن يغفو في ظل الأصفاد
- يخرج من تحت الأرض
- يخرج في شكل شظيّة
- في شكل شهاب من نار
- شيء ندعوه الرفض
- يخرج من تحت الأرض
- يأتي في نصف الليل
- قامته جسر يمتد على شطآن الجرح
- طوبى للصابر والثائر حتى الصبح". أغنيات الليالي الأخيرة (ص63 / 64)

يعمد الشاعر في هذه القصيدة إلى التجسيد الحسي للرفض حيث يجعله – وهو مدرك معنوي – كياناً حسياً مجسداً يخرج من تحت الأرض وذلك تعبيراً عن السرية، ويخرج من تحت الدور المنسوفة بين الأنقاض تعبيراً عن الغضب. ويخرج أيضاً من عمق البئر المهجورة، وهي التي تمنح الماء رمزاً للحياة والتجدد.

وهذا الرفض لا ينام في ظل الأصفاد، لأنه بطبيعته ضدها... وبعد أن يصور لنا الشاعر حركة الرفض، يقوم بتصوير الرفض ذاته لا حركته، حين يصوره في مجموعة صور تجمع بين العنف والإشراق معاً. إذ يصفه بأنه شظية، وهو شهاب من نار، ثم يقدم لنا تصويراً يعتمد على الإيحاء "قامته جسر يمتد على شطآن الجرح" فيجسد الرفض لنا بقمة طويلة ممتدة كجسر يصل بين جراح واسعة منتشرة متجمعة في جرح واحد كبير، ويمثل هذا الرفض جسراً يمتد على هذا الجرح، يعبر عليه الثائرون الصابرون ليل الجراح والآلام إلى فجر العودة والنصر.

وقد استخدم الشاعر محمود درويش إمكانيات تبادل المدركات صفاتها، حينما تبادلت المرأة والمدينة صفاتهما، وحين شخص الشاعر المدينة بالمرأة، ومزج بينهما في قصيدته (بين حلمي وبين اسمه كان موتي بطيئاً) يقول الشاعر في قصيدته:

- "أموت – أحبك
- إن ثلاثة اشياء لا تنتهي
- أنت، والحب، والموت
- قبلت خنجرك الحلو
- ثم احتميت بكفيك
- أن تقتليني
- وأن توقفي عني الموت

- هذا هو الحب.
- إني أحبك حين أموت
- وحين أحبك
- اشعر أني أموت
- فكوني امراة
- وكوني مدينة
- ولكن، لماذا سقطت، لماذا احترقت
- بلا سبب؟
- ولماذا ترهلت في خيمة بدوية؟
- لأنك كنت تمارس موتاً بدون شهية
- وأضافت، كأن القدر
- ينكسر في صوتها،
- هل رأيت المدينة تذهب
- أم كنت أنت الذي يتدحرج من شرفة الله
- قافلة من سبايا؟
- هل رأيت المدينة تهرب
- أم كنت أنت الذي يحتمي بالزوايا!
- المدينة لا تسقط. الناس تسقط".[27]

نطالع في هذه القصيدة وجه المدينة المحتلة التي سقطت بدون أن ندافع عنها (لم ندافع عن الباب، لم ينضج الموت فينا) والتي جاءها الشاعر بعد هزيمة 67 – منهزماً.. (وجئت منهزماً من جديد. كان سور المدينة يشبهني).

---

(27) محمود درويش، محاولة رقم 7، ص 76–79 .

ويعبر الشاعر أثناء قصيدته عن ذلك الازدواج في التعبير عن المدينة باعتبارها امرأة:

- "هل عرفت الندم"

- النساء – المدن قادرات على الحب، هل أنت قادر")

- "هل أنت أحلى النساء وأحلى المدن".

ولا ريب في أن هذا النوع من التصوير التجسدي المزدوج (للمدينة – المرأة) يستهدف استحضار المعنى الإنساني للوطن وللشعب الذي يسكن المدينة التي قدمها لنا بأنها امرأة لها كفان يحملان خنجراً إذ يقول: "قبلت خنجرك الحلو ثم احتميت بكفيك" وهي تقتل وتوقف عن الموت.

ويصور المدينة – الوطن وكأنها تمتلك سلاح الدفاع عن الذات، ولكن الذي يجعلها تسقط هو ذلك الوجه الآخر فيها وجه المرأة.. أي الإنسان.

فحينما يسألها الشاعر: "ولكن لماذا سقطت، لماذا احترقت بلا سبب، ولماذا ترهلت في خيمة بدوية" تجيبه المدينة بقولها "لأنك كنت تمارس موتاً بدون شهية".

فالمدينة هنا تدين أهلها الذين لا يضحون من أجل الدفاع عنها، وتسترسل في حديثها لتقدم جواباً قاطعاً: - "إنني المدينة – هنا ليست المرأة – لم أذهب / أنتم الذين هاجرتم وتدحرجتم قافلة من السبابا من شرفة الله – مدينة القدس – ".

إن المدينة تدين أناسها الذين نزحوا، أو النوع الآخر الذي احتمى بالزوايا ولم يقدم تضحيات. ويختم الشاعر تصويره بجملة مباشرة إذ يقرر أن (المدينة لا تسقط، تظل تحمل خنجراً، ولكن الناس يسقطون). ولكي يعمق حدة التناقض ويرينا مدى

التخاذل البشري، جعل الشاعر للمدينة خنجراً، بينما لم يحمل المواطن ذاته الخنجر، وجعله يحتمي بكفي المدينة بدلاً من أن يحميها. فأي تخاذل وتقصير في حماية (المدينة المرأة، الوطن).

ونقدم نموذجاً آخر لفدوى طوقان فيه تجسّد المعاني المجردة وتعمد إلى تشخيص المحسوسات وذلك في قصيدتها (نبوءة العرّافة) حيث نقرأ لها مثلاً:

(استراح الموتى – غصون الصمت – غابة الشعر – ليل غابة الشعر – غابة الظلام – مستودع الرؤيا – موطن لحلم). قول الشاعرة في قصيدتها[28]:

- "حين استراح الموت
- وعرّشت حولي غصون الصمت
- حنوت فوقه أنوء بالأسى
- أمسح صدره المهشم الضلوع
- أمسحه بالحب والأحزان والدموع
- لملمتها أشلاءه المبتلة
- بالدم والدخان والحصى
- لملمت ليل غابة الشعر
- والشفة التي تمزقت كما الزهر
- وماستي عينيه
- "واها كانت العينان مثقبين / غابة الظلام كانتا / مستود الرؤيا وموطن الحلم".
- لملمته شلواً فشلواً

---

(28) فدوى طوقان، على قمة الدنيا وحيداً، ص51–53 .

- باقة من الزهر
- أسلمتها إلى الرياح
- وقلت يا رياح
- هذي شظاياه ابذريها
- في السفوح والقنن
- وفي السهول، في ثنايا الغور
- في مسارب النهر
- خذيه وانثريه عبر كل ساحة الوطن"

صوّرت الشاعرة في قصيدتها هذه (قابيل الأحمر منتصباً في كل مكان / ... / يتسلق يقفز يزحف ثعباناً ويفح بألف لسان) فقابيل يحاول قتل أخيه هابيل، ليكونا رمزين للنظام الأردني والمقاومة الفلسطينية.

وتنعي الشاعرة في هذا المقطع أحد الشهداء الذي يصبح رمزاً للثورة بأكملها وتلجأ إلى ذلك بتصوير الشهيد بألوان مختلفة حينما تستخدم التشخيص والتجسيد في ذلك. تصور الموت المعنى المجرد وكأنه شخص كلّ من ممارسة القتل، واسترواح لتوحي لنا بفداحة ما جرى وضخامة عدد القتلى.

ثم تعمد إلى تصوير الوجوم بشجرة عرّشت حولها موحية بظلال الموت وبالوجوم الذي أصابها من جراء القتل.

وتصور الشاعرة كيف – وهي تنوء بثقل الأسى الجاثم على صدرها – ملّت اشلاء جثته، ويكون ذلك التجميع المادي لجثة الشهيد معادلاً نفسياً لرغبتها في استمرار حياته. ولذا نراها تقدم لنا تفصيلات لصوره الحسية، إذ تصور شعره الذي وصفته بالكثافة كالغابة والسواد كالليل. وكأن هذا الليل الذي تحرص على ملّه

"مللمت ليل غابة الشعر" إنما هو ليل آخره نهار. وكذلك نراها تحرص على لم شفته التي تمزقت وكأنها تحمل وصية تحرص على سماعها. وتحرص أيضاً على جمع ماستي عينيه وكأنها تريد أن تتعلم منها الصلابة والإصرار.

وتقوم الشاعرة بلم كل تلك الأجزاء من جسده وتسلمها للرياح التي مثلتها بشخص يستلم الشظايا ليبذرها في كل أنحاء الوطن لتنبت الثورة، ويكون نثر أشلاء الجسد، وكأنه استلهام لأسطورة إيزيبيس وأزوريس الفرعونية التي بها توزعت أشلاء جسده، وتم بعثه مرة أخرى وهكذا حال شهداء الثورة الفلسطينية. إن الشاعرة وقد لجأت إلى هذا التصوير المجسد، لتقدم لنا فكرة استمرار الثورة برغم الضحايا، وتعتمد في ذلك على ما في الصور المجسدة من إيحاء[29].

ثانياً: بناء الصورة المفردة عن طريق تراسل الحواس

يعتمد بناء الصورة عن طريق تراسل الحواس على تبادل صفات الحواس حيث يتم خلع صفة حاسة على حاسة أخرى مثل قول محمود درويش "رائحة البن ناي

---

(29) انظر التصوير عن طريق التشخيص والتجسيد على سبيل المثال عند :-
- حنا أبو حنا: نداء الجراح، ص 9 ، 16 ، 67 ، 89 .
- توفيق زيا: الأعمال الكاملة، ص 55 ، 187، 241 ، 255 .
- ليلى علوش: بهار على الجرح المفتوح، ص 7 ، 10 ، 87 ، 116 .
- فوزي الأسمر ، دامونيات (مجلة صوت لسطين، ص 90 ، 95 .
- جورج نجيب خليل: لهب الحنين، 10، 12، 16، 19، 20 ، 23 .
- عبد اللطيف عقل: قصائد عن حب لا يعرف الرحمة، 40 ، 50 ، 89 ، 90 .
- نزيه خير: أنياب صغيرة، ص27 ، 40 ، 46 ، 50 ، 51 ، 68 ، 69 .

تزغرد فيه مياه المزاريب" فقد وصف رائحة البن – وهي حاسة شمية بصوت ناي يزغرد وهو من المسموعات فتبادلت صفات الحواس هنا[30].

- ورائحة البن جغرافيا
- ورائحة البن يد
- ورائحة البن صوت ينادي ويأخذ
- ورائحة البن صوت ومئذنة (ذات يوم تعود)
- ورائحة البن ناي يزغرد فيه مياه المزاريب ينكمش
- الماء يوماً ويبقى الصدى" (أحبك أو لا أحبك، ص 153)

تتشكل رائحة البن عند محمود درويش في صور متعددة، فهي جغرافيا، ويد، وصوت، ولكن كيف تتراكب هذه الصور وتتشكل لتصبح ذات معنى؟ أي كيف تصبح رائحة البن جغرافيا؟ وكيف تصبح رائحة البن يدا؟ وكيف تصبح رائحة البن صوتا؟

اعتمد الشاعر في بناء القصيدة الفني على أسلوب تداعيات المعاني. فالشاعر هنا يجول في ذهن سرحان بشاره سرحان الذي اغتال كنيدي إثر تصريح له في احتفال صهيوني، قال لهم فيه "انتظروني كي أغسل فمي من أثر القهوة العربية".

---

(30) يفصل الدكتور محمد فتوح أحمد وجهة نظر الرمزيين في تراسل الحواس وتبادل المدركات بقوله: "يرى الرمزيون – وفي مقدمتهم بودلير – أن الانفعالات التي تعكسها الحواس قد تتشابه من حيث وقعها النفسي، فقد يترك الصوت أثراً شبيهاً بذلك الذي يتركه اللون أو تخلفه الرائحة. ومن ثم يصبح طبيعياً أن تتبادل المحسوسات فتوصف معطيات حاسة بأوصاف حاسة أخرى، بل لقد يضفي الشاعر خصائص الماديات على المعنويات أو يخلع سمات المعنويات على الماديات" ، الرمز والرمزية في الشعر المعاصر، القاهرة، دار المعارف، 1977 ، ص 251 .

فيجول الشاعر هنا بسرحان وهو يشرب القهوة وتصبح القهوة لدى سرحان رمزاً ووسيلة استدعاء للذكريات، فرائحة البن جغرافيا، لأنها هنا تستدعي وطناً له حدوده وترابه، إنها تستدعي إلى مخيلته وطنه فلسطين.

- "ورائحة البن ناي يزغرد فيه مياه المزاريب. ينكمش الماء يوماً ويبقى الصدى".

فرائحة البن هنا أيضاً ناي يزغرد: ولكن كيف تتشكل هذه الصورة الغريبة لرائحة البن التي شبهها بزغردة الناي "إن على الشاعر أن يبحث في الوسيلة التي يتوصل بها إلى "نقطة تلاقي حلمه الشعري بالحقيقة، إلى جلاء الصلة بين فكره والواقع، ليوحي في شعره بالحقيقة المطلقة"[31].

وقد التقى حلم الشاعر في هذه الصورة بالحقيقة، فالشاعر الذي جعل البن – وهو محور القصيدة – مجالاً لاستدعاء ذكريات سرحان، تصبح رائحة البن لديه ناياً، يسترجع معه صوت مياه المزاريب في بلدته التي تركها منذ طفولته، ويذهب الماء ويظل في ذاكرته صدى صوت الماء، وقد قام المقطع كله على مجموعة من تراسلات الحواس وتبادل معطياتها.

ونجد محمود درويش وهو الشاعر الذي استغل إمكانيات تراسل الحواس وتبادل المدركات بطريقة لافتة للنظر يستغل الإيحاءات التي تخلفها الألوان. يقول في قصيدته "طريق دمشق":

- "من الكستنائي يبدأ شعر حبيبي
- من البرتقالي يبدأ صوت حبيبي

---

(31) العبارة، لبيير ريفردين، انظر د. غنيمي هلال ، النقد الأدبي الحديث، ص 424 .

- من الفستقي... تنام ذراع حبيبي على الشرفات
- من اللازوردي يبدأ ظل حبيبي على البحر
- مشنقتى لا أراها .
- رأيت سواها
- من الأحمر احترق الصوت
- صاح بي الصمت
- حولني الموت
- أخضر بين الغيوم
- وأبيض فوق سطوح دمشق
- وهذا دمي
- مصدر اللون ، هذا دمي
- ..... يحارب". (محاولة رقم (7) ص.ص 171 – 172)

نلاحظ كيف تتراسل الألوان لدى درويش مع المحسوسات الأخرى فاللون الكستنائي "اللون البني" هو شعر حبيبه، ونحار كيف يبدأ صوت حبيبه من البرتقالي ولكن حينما يصبح اللون البرتقالي منطلقاً لسلسلة من المعاني المتداعية، يصبح هذا اللون بحق هو صوت الحبيبة، فاللون البرتقالي، يوحي بالبرتقال، والبرتقال يوصلنا بقطفه، وأحاديث الذين يقطفونه، وهؤلاء هم شعبه وهذا الصوت هو صوت شعبه الذي أصبح ذكرى صوت حبيبه...

ومثة صور صعبة ومحيرة مثل قوله:

- (من الفستقي تنام ذراع حبيبي على الشرفات / من اللازوردي يبدأ ظل حبيبي على البحر). ونحار في تفسير هذه الصور ولنحاول:

حينما يحترق الصوت يتداعى إلى ذهن الشاعر ما ينتج عن الاحتراق وهو الصمت الذي يتناسب مع القبر، وهنا نشاهد صورة عجيبة للشهيد وهي صورة خيالية محيرة فهو "أخضر بين الغيوم" واللون الأخضر الذي يدل على اليناعة "يناعة النبات" ويأخذ مدلولاً دينياً كذلك، والشهيد أزرق بين النجوم وورقته توحي بزرقة مياه البحار والأنهر والسماء التي تهب العطاء. ثم هو أبيض فوق سطوح دمشق: أبيض بما يعطيه اللون من معانٍ ترمز إلى الطهارة ويظل في النهاية مصدر اللون الذي احترق به الصمت (وهو اللون الأحمر) هو دم الشاعر "هذا دمي يحارب".

إن هذه الصورة التي رأيناها متتابعة لا يمكن عزلها عن السياق العام إذ رأينا كيف يستفيد الشاعر من إمكانيات التصوير من خلال التراسل بين معطيات الحواس وتبادل صفات المدركات. والشاعر هنا يلجأ إلى التقريب بين حقائق متباعدة وذلك خصيصة من خصائص التصوير الفني. فالصور المعنوية تتولد "من تقريب الشاعر – تقريباً تلقائياً – بين حقيقتين جد متباعدتين، يقف عليهما بفكره وخياله. فإذا كانت الحواس وحدها هي التي تجيز الصور الشعرية وتستحسنها فإن هذه الصور لا قيمة شعرية لها لأن الصور الشعرية تضعف كلما انحصرت في نطاق الحواس[32].

ثالثاً: بناء الصورة المفردة عن طريق التشبيه والوصف المباشر:

إن استغلال التشبيه والوصف المباشر في محاولة خلق صورة شعرية يعد من أبسط الأساليب الفنية في التصوير، وأقلها قدرة على الإيحاء وخاصة إذا وقف الشاعر عند مجرد التشابه الحسي بين الأشياء[33]، دون الغوص إلى معانيها النفسية.

---

(32) وانظر: غنيمي هلال ، ص 444 .

(33) نفس المصدر، ص 444 .

وهذا التشبيه الذي يمكن أن يكون واحداً من أشكاله المعروفة كتشبيه بليغ أو تمثيلي أو ضمني يشكل مع الوصف المباشر الذي قد يتحقق إما بالمجاز، أو بالتصوير الحقيقي وسيلة من وسائل تكوين الصورة.

يقول توفيق زياد:

- غداً العيد
- فالأرض شذى، ووعود
- والليلة صافية، بستان نجوم
- وعباءة أحلام وسلام
- والقمر المتالق كأس نديم
- والقرية لا تغفو
- فالليلة عيد
- *********
- ببيت "أبي عبد الرحمن" تجمعت الحارة
- تفتل كعك العيد
- وتودع آخر ساعات من رمضان
- وتعيش الليلة حتى الصبح
- تتحدث تشرب قهوتها .. وتثرثر.
- ويقص الواحد للآخر ما يتيسر
- عن أشياء أمر من العلقم
- وأمان كالعسل الأشقر
- وعن الوطن الغالي
- والفردوس المسلوب

- وعن السد العالي
- وبلاد المسكوب. (الأعمال الكاملة ص.ص 291 – 293)

في هذه القصيدة استخدم الشاعر الوصف المباشر حين قال: (الليلة صافية) يصور الليلة الصافية تصويراً جميلاً لم يفسده إلا الكلمة المباشرة "صافية" التي وصف بها الليلة إن تعبير الليلة بستان نجوم، يوحي بصفاء السماء وصفاء الليلة أيضاً، وترصيع السماء بالنجوم بكثافة لا يتم إلا إذا كانت السماء صافية. ثم يقرر أن القرية لا تغفو، وهو إذ يقدم لنا صورة بهذا الأسلوب التقريري للقرية، لا يكتفي بذلك بل يقدم وصفاً مباشراً للقرية الساهرة من خلال صور شعبية مثل "فتل كعك العيد، والتجمع في أحد البيوت والثرثرة حول القهوة".

وانظر هذه الصور المباشرة من الطبيعة التي جعلها جورج نجيب خليل ملائمة للحالة النفسية التي يعانيها ببعد إخوانه عنه نتيجة للتشتت الذي عاناه الفلسطينيون:

- "أي خير هذا الذي أنت فيه وأخوك الحبيب عنك بعيد
- وجراح القلوب تزداد عمقاً وبأغوارها دمٌ وصديد
- والهزار الطروب قد هجر الأيك فمات الصداح والتغريد
- والجنان الغناء أمست قفارا جن فيها ريحانها والورود
- ونوادي السعار بددها الدهر فبئس التبديد والتشريد
- والصخور الصمّاء فتّتها الحقد فذاب الصوّان والجلمود"

(لهب الحنين ص 20 – 21)

يقدم الشاعر مجموعة من الصور المفردة، إذ يقف متسائلاً كيف يكون الخير والأخ بعيد عن أخيه. ويصف وصفاً مباشراً لازدياد جراح القلوب عمقاً، دون أن

يقدم لنا تصويراً للجراح يوحي بازديادها، بل يصف مباشرة هذه الجراح (بها دم وصديد) ولم يزد ذلك الوصف إلا نوعاً من التفصيل لصورة الجراح التي لا يحتاج الخيال إلى كبير جهد كي يتصورها وهي مدماة مصددة.

ثم يصف موت الصداح والتغريد نتيجة هجر الهزار الطروب أيكه وهذه الصورة ليست بحاجة إلى أي خيال، لأنها تقع في باب تحصيل الحاصل، ومثلها صورة جفاف الريحان والورود، وذوبان الصوان والجلمود، فهذا الوصف مباشر يفقد القصائد روحها الشعرية والذي أساسه الإيحاء، وقد أكثر من الصور المباشرة، التي تعبر عن انفعال واحد، فأين هذا الوصف والتشبيه من تصوير محمود درويش للقدس والمدن الضائعة إذ يشبهها مرة بأنها ناقة تتطيها البداوة إلى السلطة الجائعة وبأنها منبر خطابه.

- .. وما القدس والمدن الضائعة
- سوى ناقة تتطيها البداوة
- إلى السلطة الجائعة
- وما القدس والمدن الضائعة
- سوى منبر للخطابة
- ومستودع للكآبة
- وما القدس إلا زجاجة خمر وصندوق تبغ
- ..... ولكنها وطني... (أحبك أو لا أحبك / 156)

فالشاعر يشبه القدس بناقة تتطيها الحكومات العربية للوصول إلى السلطة وهو يدين هذه الحكومات ويصفها بالتخلف والبداوة، فالقدس عنده ليست سوى "ناقة" وهؤلاء المتاجرون بجراح أمتهم "بداوة" تتطي هذه الناقة إلى السلطة، ثم هذه المدن منابر للخطابة، ومستودع للكآبة، وهي زجاجة خمر، يثمل الآخرون بنخبها،

وهي صندوق تبغ يدخنه الآخرون. ولكن برغم كل هذا التآمر العربي عليها تظل وطنه[34].

وهكذا ينجح الشاعر في توظيف هذه الصورة التشبيهية في هذه الإدانة المزدوجة لأولئك الذين يتاجرون بآلام أمتهم وجراحهم، حيث يدينهم أولاً باستغلالهم لهذه الآلام والجراح لصالحهم الشخصي، ويدينهم ثانياً بالتخلف والبداوة.

(34) انظر التشبيه والوصف المباشر لدى الشعراء – على سبيل المثال: خليل توما – أغنيات الليالي الأخيرة، ص 68–73 وانظر في الفصل الأخير – المباشرة ونموذجها عند توفيق زياد.

الباب الأول:

الفصل الثالث

الصورة المركبة

أشرنا أثناء حديثنا عن الصورة المفردة البسيطة إلى العلاقة التي تربطها بالصورة المركبة وبالصورة الكلية.

وليست الصورة المركبة في نهاية الأمر سوى مجموعة من الصور البسيطة المؤتلفة والتي تستهدف تقديم عاطفة أو فكرة أو موقف على قدر من التعقيد أكبر من أن تستوعبه صورة بسيطة فيلجأ الشاعر آنئذ إلى خلق صورة مركبة لتلك الفكرة أو العاطفة أو الموقف.

تقف فدوى طوقان على الجسر الذي يصل بين الأردن وأرض فلسطين، تستجدي العبور من أعدائها، وتملّ الانتظار، وتجيش في نفسها اشجان الانتظار للحصول على تصريح من عدوها للعبور إلى وطنها، فتقول وهي تصور هذه اللحظة من خلال صورة مركبة:

- "وقفتي في الجسر استجدي العبور
- آه أستجدي العبور
- إختناقي، نفسي المقطوع محمول على وهج الظهيرة
- سبع ساعات انتظار
- ما الذي قص جناح الوقت، من كسّح أقدام الظهيرة
- يجلد القيظ جبيني
- عرقي يسقط ملحاً في جفوني
- آه، آلاف العيون
- علقتها اللهفة الحرى مرايا ألم
- فوق شباك التصاريح، عناوين
- انتظار واصطبار
- آه نستجدي العبور "[35].

تقدم الشاعرة لنا مجموعة من الصور المفردة التي تتآزر في مجموعها لتقدم صورة مركبة واحدة وهي انتظار الشاعرة على الجسر سبع ساعات مستجدية العبور من الأعداء.

---

(35) فدوى طوقان، الليل والفرسان، ص 71 – 72 .

وهذه الساعات السبع مرت طويلة والطبيعة تتآمر على الناس مع الأعداء فالوقت يمر بطيئاً وحر الظهيرة لا يرحم ويستمر وكأن وقت الظهيرة أصيب بالكساح.

وتقدم صورة أخرى لشدة الحر التي تلسع جبينها بلا هوادة، وكأن هذا الحر الذي يجلدها بسوط، إنما هو بديل لما يفعله الأعداء، أو هو عقاب لكل أولئك الذين يمرون على الجسر بموافقة الأعداء، والذين كتب أن يكون عبورهم بشكل آخر عبور الفداء إلى الوطن المحتل.

وجاءت هذه الصورة المفردة لتعزز الصورة المفردة التي سبقتها ليصورا معاً تلك القسوة وذلك الألم اللذين ينبعان من انتظار في استجداء الأعداء للسماح لها بالدخول.

وتعميقاً لحدة المأساة فإن الشاعرة تقدم لنا صورة أخرى لتعزز تلك القسوة والألم، حينما جعلت آلاف الصور التي (علقتها اللهفة الحرى مرايا ألم) تتلهف للحصول على تصريح الدخول، في كل عين من تلك العيون هي مرآة ألم، تعكس لحظة معاناة استجداء المواطنين العرب لتصاريح الدخول من الأعداء من ناحية وهي مرايا الألم يرى كل واحد فيها آلام الآخرين.

وهذه الصور المفردة جاءت لتتآزر معاً – تحكمها علاقات متفاعلة – بحيث ننتقل من صورة إلى أخرى نقلات ليست مفاجئة، إذ إن صورها المفردة جاءت جميعها لترسم لنا "صورة الانتظار المملة الذليلة على الجسر". إن صورة واحدة من تلك الصور يمكنها أن تصور – فحسب- ملالة الانتظار، لكنها لا تستطيع تصوير تلك المعاني المركبة التي يولدها هذا الانتظار، مثل حدة المعاناة على المستوى الفردي والجماعي ذلك لأن التركيب في الصورة هو أحد الطرق التي تفتح آفاقاً لإثراء المعاني والتي عناها

"أرشيباله مكليش" حين قال إن في الشعر" ... علاقة معينة بين الصور، أو ما يمكننا تسميته بتزاوج الصور، وإن كان هذا التزاوج قد يتضمن أكثر من صورتين".

"إن الصورة الواحدة ترسم وتوطد بالكلمات التي تجعلها حسية وجلية للعين أو للأذن أو للمس – لأي من الأحاسيس. ثم توضح صورة أخرى قربها، فينبلج معنى ليس هو معنى الصورة الواحدة منهما ولا هو معنى الصورة الثانية، ولا حتى مجموع المعنيين معاً بل هو نتيجة هما، نتيجة للمعنيين في اتصالهما – وفي علاقتهما الواحد بالآخر"[36].

إذن فالصورة المركبة هي نتيجة الصلة بين صورتين مفردتين أو أكثر، وهذه العلاقة تخلق معنى منبثقاً من طبيعة تلك العلاقة.

وإذا كنا في الصورة المفردة قد أشرنا إلى طبيعة بناء الصورة، فإننا هنا أن نتساءل عن طبيعة تلك العلاقات التي تربط بين الصور المفردة لتكون لنا صورة مركبة؟.

يمكن النظر إلى طبيعة العلاقة في الصور المركبة، من زاويتين:

أولاً: من خلال حشد الصور التي تشكل بمجموعها صورة كلية، ويمكن أن يتم هذا الحشد بعدة أشكال إما عن طريق التشبيه المركب، أو عن طريق تراكم الصور المنتقاة بعناية مما يشبه المونتاج وبأسلوب تداعيات المعاني.

---

(36) أرشيبالد مكليش: الشعر والتجربة، ترجمة سلمى الجويسي، ص 77 . انظر الفصل الرابع مبحث "الاستعارة من السينما – المونتاج".وانظر كذلك موضوعه "الاستعارة من الرواية – أسلوب تيار الوعي".

ثانياً: من خلال تكامل الصور المفردة التي ترتبط ارتباطاً عضوياً وتكون الصورة مكملة للأخرى في بناء فني متكامل.

وتأتي الصورة المفردة عنصراً أساسياً في تكامل الصورة المركبة. وفي هذه الحالة تجيء الصورة مفصلة، أو شارحة مبررة، أو احتجاج، وسوف نرى في الصفحات القادمة كيف استغل الشعراء في الوطن المحتل هذين الأسلوبين في بناء صورهم المركبة.

1 - الصورة المركبة من خلال حشد الصور المفردة :

تنهض القصيدة على حشد مجموعة من الصور المتكاملة المترابطة، التي لا يمكن أن تكون كل صورة منها مقصودة لذاتها، وإنما هي عنصر من تركيب أكبر تتفاعل مع بقية عناصره وتتكامل معها لإحداث تأثير معين متكامل. ولو كانت كل صورة غاية في ذاتها لتحول العمل الشعري إلى ركام من الصور المتتابعة التي قد تخلب الحواس ولكنها لا تتآزر في النهاية على إحداث التأثير المعين الذي يهدف الشاعر إلى إحداثه من وراء عملية التأليف الشعري.

ومجموعة الصور التي تتآزر في تصوير جانب متكامل من جوانب الأثر الكلي الذي يريد الشاعر إحداثه بقصيدته هي ما نطلق عليه "الصورة المركبة".

ففي قصيدة "الجواد الأبيض يصهل على التل" يقدم لنا سميح القاسم صورة مركبة للمطر، تتألف من مجموعة من الصور المفردة البسيطة التي لا تحمل في ذاتها قيمة كبيرة دون النظر إلى التحامها ببقية الصور التي تؤلف معها هذه الصورة المركبة.

يقول الشاعر:

- "نهضت ريح الشمال

- نهضت سيئة الأصل.. أعني لنعد المدفأة
- وأمير الماء مزهو كديك حبشي
- نازل من حضرة الله تعالى
- وكأن الغيم سجادة صوف عجمية
- مدها سبحانه في قاعة القصر الكبير
- بعد أن أحكم إغلاق النوافذ
- ***
- وقريباً يزهر اللوز، وتأتي يا حبيبي
- من بلاد الذل والغربة
- يأتون معك
- سوف يأتون معك
- يا حبيبي وسنحكي
- وسنبكي يا حبيبي
- فاذكر الله "وهالأم" وها "الأرض" الكريمة(*).
- ***
- لحظة لا تخرج الآن،
- فهم في الساحة الآن،
- خريف وبنادق
- إنهم في الساحة الآن
- عيون تتوهج
- بالسكاكين الحرائق

(*) انظر الفصل الرابع، بحث ظواهر لغوية، إذ يستخدم الشعراء المفردات والتركيبات الشعبية لأم، أي هذه الأم، وهالأرض.. هذه الأرض.. الخ.

- وحياة، سمها حقل بنفسج
- إنهم في الساحة الآن.. مهل يا حبيبي
- ريثما يحجبهم عنا سياج الياسمين
- ثم مضي يا حبيبي
- في أمان الله والوعد الأمين"[37].

يقدم لنا الشاعر في هذه القصيدة التي تصور الصراع العربي الإسرائيلي برمزية شفافة من خلال هذه المقطعات الثلاث صوراً لا يمكن فهم القصيدة إلا بها وكل مقطعة من المقطعات الثلاث تشكل صورة مركبة، فالصورة الأولى تصور حركة الطبيعة مظهراً خارجياً يتواءم مع بناء القصيدة ومعانيها، فهو يبدأ بهذا التصوير المركب لغضب الطبيعة الهابطة من حضرة الله تعالى، وكأنه إيحاء بالغضب لما سيأتي حيث يقوم الأعداء بقتل الحب "طلقات تحت سقف اللوز / ركض / برقه / رف عصافير / وصرخة / برقه / رعد – وفي أقصى الحواكير انهمر / دمه الساخن واشتد المطر".

ها هي ريح الشمال "وهي ريح ممطرة" نهضت حاملة معها المطر إنها سيئة الأصل لأن اللاجئين في مخيماتهم ليس لديهم استعداد لاستقبال المطر، وهنا تكمن المفارقة، فالمطر الذي يرمز دوماً للخير والعطاء بالنسبة للاجئ نذير سوء، حيث لا يحمل له الخصب والعطاء. والمطر ينزل بغزارة إنه يأتي "معتداً بنفسه" وبريشه المنفوش كديك "حبشي – رومي" متغطرساً، لأنه نازل من حضرة الله. وأمير الماء هل هو شيء آخر غير الغيم وهو يشبه كثافته، "وكثافة الغيوم دليل على امتلائها بالماء" بالسجادة العجمية، وهي صورة بعيدة التناول.. ولكنها تدل على خيال خصب نشط.

---

(37) سميح القاسم، الموت الكبير، ص 59–61 .

هذه هي الصورة المركبة الأولى لمشهد الطبيعة الغاضب الذي جعله مستنداً (Back ground) لقصيدته ليمهد ويوحي لنا بما سيقع.

ثم تأتي الصورة المركبة الثانية لتعمق حدة المأساة التي ننتظرها في الصورة الثالثة، فإنه يجعلنا نرقب منها الأمل حيث سيزهر اللوز، ويجعلنا ننتظر عودة الحبيب، من بلاد الذل والغربة أو مثل هذه العودة تحقق للمحب سعادة وأي سعادة "فاللوز سيزهر" وهو تصوير لعودة ربيع جديد للوطن الذي سيعود إليه أبناؤه "يأتون معك / سوف يأتون معك / يا حبي وسنحكي، وسنبكي" ولكي لا ننغمس في هذا الجو المتفائل، فإنه يوحي إلينا بفاجعة النهاية "وسنبكي" وهكذا تأتي الصورة الثالثة لتقدم لنا العدو الذي ينتظر عودة الحبيب "الفلسطيني العائد" إلى وطنه أو يتربص به لاغتياله، "لحظة لا تخرج الآن / فهم بالساحة الآن / خريف وبنادق" فالأعداء ينتظرون عودة الحبيب لاغتياله، ولذا صور لنا العدو بأنه خريف وهو نصل به تذوي أوراق الشجر ويعتري اوراقها الموت، وهو بنادق لأنه يمارس القتل. والعدو تدمير مستمر "عيون تتوهج بالسكاكين والحرائق" والعدو يمقت الينعة والطهارة والارتباط بالأرض فهو حياة سمها حقل بنفسج، هذا الحشد من الصور يتآزر في بناء صورة مركبة للعدو.

وفي صورة مركبة لعبد اللطيف عقل نجده يقدم لنا الحزن في صورة مركبة عن طريق التشبيه المتتابع:

- "من أين تأتي كل هذه الأحزان[38]
- بيضاء كالقطن،
- ثقيلة/

(38) تحولت مستفعلن إلى مفاعيلان، انظر الفصل الثالث، المبحث الثاني الوزن في القصيدة الحرة "بحر الر جز".

- كالمعدن المطروق
- ملساء /
- مجدورة العينين / كالطفولة البلهاء
- مثل الحليب في فم المريض /
- مثل الماء
- كغيمة الرماد / ، تقتل الزرقة
- في السماء
- من أين هذا الحزن
- أين كان
- كيف صار
- كيف جاء
- كيف الذي بلا كيان
- يملأ الكيان". (قصائد عن حب لا يعرف الرحمة، ص 79 – 80)

وهذه القصيدة تحاول تصوير الحزن الشديد وعنوانها "تكوينات أولية لوجه الحزن".

يصور لنا الشاعر في قصيدته هذه الحزن حين ذكر فيها أن لأحزان تأتيه "بغير موعد كالموت تغمر الأشياء / لا يسبقها الوقت ولا تسبقه / فجاءت تقتحم الوقت ولا تسبقه". وهو يقدم تصوراً لثقل الأحزان ومرارتها حينما قدم حشداً من الصور المفردة لتصوير كثافة تلك الأحزان وحدة وقعها. ولكي يعمق حدّة هذه الأحزان وقساوتها يرسم تأثيراتها على الحواس البصرية والسمعية واللمسية والذوقية، فالأحزان بيضاء كالقطن، أي أنها تذكرنا بالموتى وأكفانهم (صورة بصرية). وهي

مؤذية شديدة الوقع كالمعدن المطروق الذي يؤذي الآذان وهي أحزان لا يمتلك المرء أن يمسكها إذ إنها تتسلل إلى النفس كالأفعى الملساء التي تسير دون أن نشعر بسيرها (حاسة اللمس) وهي أحزان تفوق التحمل، لأنها تشبه مرارة الحليب والماء في فم المريض. وهذه الأحزان تتخبط في أغوار النفس إذ إنها "مجدورةالعينين" و "كالطفولة" البلهاء التي تصبح وكأنها لا إرادية الأفعال ولا توزن بأي مقياس عقلي. ولكي يصور الشاعر مدى حدة هذه الأحزان، ومدى ثقلها فإنه يجسدها في مجموعة من الصور الحسية، التي تشترك الحواس كلها في إدراكها من بصر وسمع وملس وذوق.

وهذه الأحزان تحجب كل جمال عن النفس، فهي كالغيمة الرمادية التي تغطي زرقة السماء الجميلة. إن هذه الصورة المركبة للأحزان، جاءت وكأن الشاعر يقصد من صورها المفردة المتعددة، الإبانة عن تلك الأحزان الطاغية لحواس الإنسان كلها. وعندما تحمل الفكرة في طياتها التعقيد. تكون الصورة التي يعبر عنها الشاعر صورة مركبة. إذ لا تتسع المفردة ببساطتها للتعبير عن تعقيد الفكرة أو تنوع المشاعر. ويصور خليل توما العدو بصورة مركبة قدمها لنا من خلال حشد مجموعة من الصور المفردة بحيث يصبح العدو فكرة مجردة تتركب من: الأعداء الذين يحتلون الأرض، والحكام الذين يكبلون إرادة الشعب، والغرب الذي يحاصر العرب إعلامياً، وذلك في قصيدته "صورة متحركة":

- "وفوق ترابك المسروق يا وطني
- خيول الفرس والإفرنج قد عادت
- لتذبحني
- وكل خناجر الرومان قد شرعت
- ويؤسفني
- قيود السادة الحكّام رغم الهول

- ما زالت تكبلني
- وأفعى الشك والتضليل قد عادت
- ترش السم من أسوان لليمن
- وأحرق هاهنا في الهم
- لا الجلاد يهلني
- ولا عيناك ترحمني"[39].

فمنذ البدء يصور الشاعر الأعداء تصويراً غير مباشر إذ يقدم لنا معادلاً تاريخياً لهم تصبح فيه خيول الفرس والإفرنج رمزاً وتجسيداً للذين يغتصبون أرضنا العربية بدءاً من عربستان وانتهاء بفلسطين، هؤلاء الأعداء "خيول". عادت وهي تستهدف الوطن والإنسان العربي (تذبحني) هذه هي الصورة الأولى للأعداء. ثم يقدم صورة أخرى لجانب آخر من الأعداء حين يستعير خناجر الرومان للتعبير عن التطويق الإعلامي الذي يواجه العرب في الخارج. ثم يحشد صورة ثالثة للأعداء الداخليين حين يتحدث – بأسف – عن قيود الحكام التي تكبل حرية المواطنين وتمارس الكذب والتضليل في كل أنحاء الوطن العربي.

هذه هي مفردات الصورة المركبة للأعداء: عدو يحتل الأرض ويستهدف الإنسان العربي، وعالم يتآمر على العرب ويطوقهم إعلامياً، وحكام يكبلون حرية المواطنين ويمارسون الكذب والتضليل. هذه الصورة المركبة بعناصرها الثلاثة هي التي تجعله يقف حائراً بين الأعداء الذين لا يهلونه لتحرير وطنه، وبين عيني وطنه اللتين لا ترحمانه في تقاعسه عن تحريره، ولذا فإن الشاعر "يحرق في الهم" الهم الكبير النابع من الإحباط الذي يعيش بين الأمل والخيبة، بين التقاعس والعمل.

---

(39) أغنيات الليالي الأخيرة، ص 9 – 10 .

العلاقة التكاملية في الصورة المركبة

يتم بناء الصورة المركبة من خلال تكامل مجموعة من الصور المفردة التي تأتي لتقدم لنا صوراً بسيطة تفصيلية هي أشبه بالشرح والتفسير وجلاء الصورة المركبة، فحينما يقدم محمود درويش صوراً تفصيلية للغربة يعمد في ذلك إلى تفصيل الصورة الكلية التي يقدمها، فيقول:

- **(لا تذكرينا**
- **حين نفلت من يديك إلى المنافي الواسعة**
- **إنّا تعلمنا اللغات الشائعة**
- **ومتاعب السفر الطويل**
- **إلى خطوط الاستواء**
- **والنوم في كل القطارات البطيئة والسريعة**
- **والحب في الميناء**
- **والغزل المعد لكل أنواع النساء**
- **إنا تعلمنا صداقة كل جرح**
- **ومصارع العشاق**
- **والشوق المعلب**
- **والحساء بدون ملح)** **أحبك أولا أحبك 96/95**

يشكل الشاعر صورة مركبة تتألف من مجموعة من الصور البسيطة المفردة التي تدور كلها حول الهجرة، فيصور الهجرة أولاً في صورة انفلات الناس من يدي الوطن إلى المنافي، والانفلات هنا يعني أن مسؤولية الهجرة هي مسؤولية المواطنين – الإنسان – لا الوطن.

بعد هذا يقدم صوراً بسيطة متعددة للهجرة تتكامل معاً لتثري الصورة المركبة. إذ صور بعد ذلك أن هجرتهم كانت في أصقاع الدنيا "تعلمنا اللغات الشائعة" وتأقلم هؤلاء المهاجرون - مع طول غربتهم – مع الأجواء التي ارتحلوا إليها بدءاً من مظاهر الطبيعة "ومتاعب السفر الطويل إلى خطوط الاستواء"، وتحمل مشاقها، والنوم في كل القطارات البطيئة والسريعة، وهؤلاء المهاجرون تعلموا من وطنهم مداراة الناس والحكومات والتحدث بلغاتهم " والحب في الميناء/ والغزل المعد لكل أنواع النساء" وهؤلاء المهاجرون الذين اكتووا بالجراح تعلموا كيف يتضامنون مع جراح الشعوب المظلومة "إننا تعلمنا صداقة كل جرح" وكيف يموتون وهم يعشقون وطنهم وكيف يحتفظون بأشواقهم لوطنهم "الشوق المعلب".

هذه الصور المفردة تعمل معاً على تكامل بناء الصورة المركبة وهي هنا تفصل عناصر الصورة المركبة لتقدم في النهاية "صورة الفلسطيني الذي نزح عن وطنه فاعتاد مشاق الحياة وآلامها"[40].

وفي قصيدة فدوى طوقان "لن أبكي" تصوير لانتصار إرادة الشعب على هزيمة 67 بالحصان الذي اجتاز الكبوة وتقدم صوراً تفصيلية وكأن الشاعرة تقدم لنا رسماً توضيحياً لتجاوز الكبوة، تقول:

- "أحبائي حصان الشعب جاوز كبوة الأمس
- وهب الشهم منتفضاً وراء النهر
- أصيخوا، ها حصان الشعب يصهل واثق الهمة
- أفلت من حصار النحس والعتمة

---

(40) انظر كذلك لسميح القاسم "لا تبكي علي يا أمي" ، وهي تصور غربة الفلسطيني في منفاه (قران الموت والياسمين) ، ص 8-9 .

- ويعدو نحو مرفئه على الشمس
- وتلك مواكب الفرسان ملتمّة
- تباركه وتفديه
- وفي ذوب العقيق ومن
- دم المرجان تسقيه
- وفي أشلائها علقاً
- وخير الفيض تعطيـه
- وتهتف بالحصان الحر: عدواً يا حصان الشعب
- فأنت الرمز والبيرق
- ونحن وراءك الفيلق"

تقدم الشاعرة مجموعة من الصور المتآزرة التي تتسق لتقدم الصورة المركبة المتمثلة في تصوير نهوض الشعب وانطلاق ثورته، وقامت بتجسيد هذه الانطلاقة الثورية على هيئة حصان. ومن ثم فإن الشاعرة تلجأ إلى مجموعة من الصور المفردة التي تعمل على تكامل ذلك التصوير المركب للثورة. إذ إن الحصان يتجاوز الهزيمة التي أصبحت بالنسبة له ليست أكثر من ماض، وهذا الحصان (الثورة) هب خلف النهر منتفضاً دلالة على شدة عزيمته، وهذا الحصان (الثورة) استطاع أن يتخطى الحصار المفروض عليه وتجاوز واقعه المظلم، حينما "أفلت من حصار النحس والعتمة".

ثم تقدم لنا صورة، تكمل تلك الصور، فالحصان الذي انتفض مثل تلك الانتفاضة فإنه يعدو مسرعاً إلى حيث تشرق حريته "مرفأ الشمس" ولكي تتحقق هذه الحرية فإن الشاعرة تقدم صورة الفداء التي بدونها لا يمكن أن تتم الحرية ولا أن يصل الفرس "نحو مرفئه على الشمس) فهذا الفرس تفديه مواكب الفرسان "الجماهير العربية" حيث تقدم لإكمال مسيرته كل ما غلى من مال ودماء "ذوب العقيق ودم

المرجان، ومن أشلائها علفاً" وهذا العطاء للفرس "الثورة" سوف يحث الثورة على الاستمرار، وتصبح الثورة المستمرة المنطلقة رمزاً للمسيرة، وتصبح الجماهير هي الفيلق المقاتل. وجملة هذه الصور المفردة تقدم معاً صورة متكاملة الأبعاد لانطلاق الثورة واستمراراها الذي لا يتم إلا بالتضحية بالنفس والنفيس لتحقق الثورة انتصارها فيصل الفرس إلى مرفأ الشمس.

وفي قصيدة "سوء تفاهم" لفوزي الأسمر يصور الشاعر غربته على لسان فتاة قالت له إنه غريب عن شعبها، وتقدم صوراً تفصيلة لغربته المزدوجة عن الوطن والناس:

- غريب أنت عن داري وعن أهلي، غريب أنت
- كترتيل من الأهرام والأقصى، غريب أنت
- كأمثار من الصبار عن حلقي
- بعيد أنت
- فلون الوجه من صفد
- وشمس الله في عينيك
- للأبـد
- غريب أنت يجمعنا
- صليب من بلادكمو
- غريب أنت ... لا تغضب
- ففي العينين موضعكم
- وحق الضيف أغنية من الصحراء
- نغمتها".

(أرض الميعاد، ص 63 – 64)

يقوم الشاعر بتصوير الغربة عن الوطن وعن الناس "غريب أنت عن داري وعن أهلي" بمجموعة من الصور المفردة التي تتآزر معاً لتعمل على تكامل صورة الغربة التي أراد الشاعر إبرازها في صورة مركبة.

يقف التاريخ سداً بين الشاعر والفتاة فيصنع الغربة بينهما إذ إنه غريب عنها كغربة الأهرام والأقصى، وهو بعيد عنها وغريب عليها مثلما تكون مُرة الصبار ومرارتها غريبة عن حلق الفتاة، وهي ترى أن حاجزاً عريضاً، يحول بينهما، فهو عربي بوجهه الأسمر الذي لوحته شمس بلاده (فلون الوجه من صفد / وشمس الله في عينيك للأبد) وبرغم حدة الفوارق بينهما وشدة الغربة بينهما وعلى الرغم من هذه الغربة القاسية إلا أن هناك ما يجمع الشاعر والفتاة، وهي هموم وآلام واحدة وكأنها هي الصفة الوحيدة التي تجمع الناس، ولذا فإن الفتاة تستجيب لهذه الآلام وترحب بها وتكرمها "ففي العينين موضعكم / وحق الضيف أغنية من الصحراء نغمتها".

وفي قصيدة "الحزن" لليلى علوش تصور الشاعرة مرارة حزنها فتقول:

- "كئيب حزني المعجون بالصبار
- يلف القاع كالإعصار
- يحطم حانقاً كبري
- ويستلقي
- كسيف البال. منهوكاً
- يظل جدار هذا القلب"[41].

---

(41) ليلى علوش، بحار على الجرح المفتوح، ص 116 .

تصف الشاعرة هذا الحزن المرير "المعجون بالصبار" بالكآبة، وهما حالتان نفسيتان أولاهما طارئة، والأخرى مرضية، فكأنّ هذا الحزن لا فكاك منه، ولهذا فهي تقدم تفصيلات للصورة.

إنه ينزل إلى أعماق نفسها "يلف القاع" حيث يحطم بقوته كالإعصار كبرياءها وكأن الكبرياء حالة نفسية ترتبط بالسعادة!!

وهذا الحزن الذي جسدته في الصورة الأولى قوياً "كالإعصار" عادت في الصورة الثانية، وشخّصته إنساناً منهوكاً يستلقي بجوار ظل القلب، ولا يصل إليه..!!

إذن فأي تناقض هذا الذي تقع فيه الشاعرة، حينما تصور مرارة الحزن وكآبته الذي حطم كبرياءها، ومع ذلك فإن هذا الحزن لا يصل قلبها؟!

وأي حزن هذا الذي كان كالإعصار، الذي لف القاع – أعماق النفس – وحطم كبرياءها، ولكنه تراخى أمام القلب كسيف البال منهوكاً؟[42]

---

(42) انظر صوراً مركبة عن طريق التكامل لدى:
أ – ليلى كرينك على أجنحة القمر 35 .
ب – سميرة الخطيب، القرية الزانية، 58 .
جـ – عبد اللطيف عقل ، هي أو الموت، 115/82 .
د – سميح القاسم، قرآن الموت والياسمين: 51 – 52 .
هـ _ فوزي الأسمر ، ارض الميعاد، 69/33 .
و – توفيق زياد: الأعمال الكاملة، 414 .
ز – محمود عوض عباس، أنغام ذات إيقاع جاد، 45 .

الباب الأول

الفصل الرابع:

الصورة الكلية

1. البناء بناء الصورة الكلية من خلال البناء الدرامي
2. بناء بناء الصورة الكلية من خلال المقاطع
3. بناء الصورة الكلية من خلال البناء الدائري
4. بناء الصورة من خلال البناء التوقيعي
5. بناء الصورة الكلية من خلال البناء اللولبي

الباب الأول:

الفصل الرابع

الصورة الكلية

إن التطور الذي أصاب بناء القصيدة العربية الحديثة، جعلنا ننظر إليها بوصفها كياناً عضوياً متكاملاً، والقصيدة بهذه النظرة تصبح صورة كلية لا تتراكم فيها الصور دون ارتباط بل تتفاعل معاً لانتاج الصورة الكلية، فالقصيدة الناجحة كما يرى داي لويس هي التي فيها "يلتئم شمل عدد من التجارب الجزئية التي لا تربطها أصلاً أية صلة: بعض مشاهدات الشاعر وأفكاره ومطالعاته وإرهاصاته العاطفية، تجتمع هذه على نهج يفقد كل منها ذاتيتها وانعزالها وجزئيتها ويستوعبها وكل بنية مركبة تعطيها معنى، ومعناها عندنا أكبر من مجموع أجزائها. ونحن نحكم على قصيدة ما بالجودة ونشعر أنها ترضينا عندما تعطينا إحساساً بأنها شيء كامل، شيء تام لا يمكن أن يضاف إليه أي شيء، ولا يمكن أن ينزع منه أي شيء دون النيل من قيمته أو حتى الذهاب بحياته"[43].

وفي حديثنا عن الصورة المفردة أكدنا على دورها بوصفها لبنات أساسية في بناء العمل الشعري، وأشرنا إلى ضرورة ارتباطها بالتيار الشعوري العام للقصيدة، ذلك لأن الوحدة العضوية للقصيدة ما هي إلا وحدة الصور وتماسكها لتقدم لنا تلك الصورة الكلية المؤلفة من مجموعة متآزرة من الصور، والتي تعني انتقاء وجود صور غير جوهرية أو زائدة على بناء القصيدة.

---

(43) سيسل داي لويس (ما الشعر؟) ترجمة نصر عطا الله، مجلة الشعر، العدد العاشر، اكتوبر سنة 1964، ص 60

ذلـك لأن الوحـدة العضـوية ليسـت "إلا وحـدة الصـورة ووحـدة الصـورة هـي بالضرورة وحدة الإحساس أو هيمنة إحساس واحد على القصيدة كلها، وعلى هذا فالوحدة – العاطفية هي دليلنا على تحقيق الوحدة العضوية في العمل الفني ومعنى هذا أن الصور داخل العمل الفني ما هي إلا تجسيد للتجربة أو للحظة الشعورية التي يعانيها الفنان، والطبيعي أن تسيطر التجربة على كلماته وعباراته وموسيقاه وصوره"[44].

وهذه الوحدة التي تسيطر على القصيدة هي وحدة غنية بالتنوع من خلال الصور ولذا فإنه يمكنها أن تعبر عن أكثر من تجربة واحدة أو عاطفة واحدة ذلك (لأن الوحدة المطلوبة لا تحجز الشاعر عن تعدد التجارب والعواطف في قصيدته، إنما تشترط أن تكون جميعها متجانسة المغزى هادفة بتعددها إلى استجلاء وحدة في الوجود أو في موقف النفس البشرية منه)[45].

وإذا كانت القصيدة في نهاية الأمر هي وحدة تلك الصور المفردة والمركبة، فلنا أن نتساءل كيف تقدم هذه الصور العديدة تلك الصورة الكلية للتجربة الشعرية؟

استخدم شعراء فلسطين المحتلة أساليب عديدة في بناء قصائدهم لتغذية الصور الكلية، وهذه الأساليب هي:

1- بناء الصورة الكلية من خلال البناء الدرامي (القصصي – الحواري).
2- بناء الصورة الكلية من خلال المقاطع (البناء المقطعي – اللوحات).
3- بناء الصورة الكلية من خلال البناء الدائري

---

(44) د. محمد زكي عشماوي، قضايا النقد الأدبي والبلاغة، دار الكاتب العربي، ص110–111 .
(45) د. محمد النويهي، قضية الشعر الجديد، القاهرة، 1964، ص117–118 .

4- بناء الصورة من خلال البناء التوقيعي

5- بناء الصورة الكلية من خلال البناء اللولبي

وهـذه الأشـكال الشـعرية، ليسـت في نهايـة الأمـر إلا أسـاليب لبنـاء الصـور وتركيبها وتفاعلها لتقدم الصور الكلية للقصيدة.

وكثيراً ما تكون الفوارق واهية بين تلك الأشكال، إذ قـد تكـون هنـاك قصـائد درامية وهي في الوقت ذاته مبنية على نظام المقاطع، وقد تكـون دائريـة البنـاء وتحمـل معها بذور البناء الدرامي، وهكذا.

بناء الصورة الكلية من خلال البناء الدرامي

يتم تشكيل البنـاء الـدرامي للصـورة الكليـة بالاعتمـاد اعتمـاداً أساسـياً علـى عناصر التعبير الدرامي من حوار "ديالوج" وحوار داخلـي "مونـولج" وسـرد قصصي في البناء الشعري وذلك لتمثيل الصراع والحركة وهما جوهر الدراما.

وقد استخدم الشعراء في فلسطين المحتلة بناء الصورة الكلية بناء دراميـاً عـن طريـق الحـوار، بحيـث تقـترب مـن المشـهد المسـرحي، ويمكننـا أن نسـمي هـذا النـوع القصائد الحوارية، الـتي قـد تشـتمل علـى صـورتين – أو أكثـر – يتحـاوران – حـواراً مباشـراً. وقـد يتـدخل الشـاعر ليأخـذ دوراً أشـبه بتعقيبـات المؤلـف المسـرحي في مسرحيته.

ولنأخذ نموذجاً لسميح القاسم الذي يعد رائد هذا الأسـلوب في البنـاء الـدرامي في الشعر الفلسطيني. وسنرى كيف يتم بناء الصورة الكلية من خلال الحوار في قصـيدة كلمة السر (وهي حوارية بين الشاعر وجدّه الذي يظل يردد جملة "للحبر رائحـة الـدم" ويكون تكرارها ذا هدف معنوي، يقول:

- " – للحبر رائحة الدم
- قلبي وديع مثل نسمة
- وجهي نقي مثل غيمة
- قدّمت أغلى ما لـدي
- إليك يا جدي الجميل!
- للحبر رائحة الدم
- غنمي تظل نظيفـة
- شفتي تظل شريفة
- ويداي، باسمك تكدحان
- من الشروق إلى الأصيل..
- للحبر رائحة الدم
- نسّقت من وعَر حدائق
- ونحتُّ من صخر مطارق
- وتلوتُ ما عندي من الصلوات
- في الليل الطويل
- للحبر رائحة الدم
- كرمي الفسيح، بدون سور
- أبواب بيتي ،
- لا تخيّب طارقاً في الزمهرير
- زادي لكل فم يسير
- للحبر رائحة الدم
- قدموا من القرميد والفولاذ والدم والضباب
- أُقدموا على تابوت تاريخي،
- وأجنحة الخراب

- قدموا، ولم تُجدِ الرقـى
- يا جدي الأعمى، ولم يُجدِ الكتاب
- فارفد بنيك بموعظة
- للحبر رائحة الدم!
- قاسمتهم حزني وأرغفتي
- وسقفي والثياب
- لكني لن أشطر إبني إثنين
- يا جدي الممزق بالحراب
- فارفد بنيك بموعظة
- للحبر رائحة الدم
- لكن قلبي طيب
- ويدي معوّدة على المحراث يا جدي
- وسيفي في القراب
- من ألف عام في القراب
- فارفد بنيك بموعظة
- للحبر يا ولدي الحزين
- للحبر ... هلا تسمعون؟
- للحبر ... رائحة.... الدم!"[46].

تقدم هذه القصيدة صورة كلية تتمثل في حفيد يطلب من جده أن يوصيه وصية فتكون الوصية كلمة سر يظل يكررها الجد بأن للحبر رائحة الدم.

---

(46) سميح القاسم سقوط الأقنعة (الأعمال الكاملة)، ص 637 – 640 . وانظر لسميح القاسم حواريات أخرى في أعماله الكاملة ، صفحات 206 ، 528 ، 548 ، 556 . وانظر الموت الكبير ، ص 112.

والشاعر الذي يمتلك سلاح الكلمة، يطلب وصية من جده – الذي هو رمز لتراث الشاعر – ويطمع أن تكون الوصية غير تلك الجملة التي يكررها الجد، إلا أن الجد يرفض كل تلك التبريرات التي تطالب بوصية غيرها، ويصرُّ على وصيته الوحيدة بأن يكون الحبر دماً، وهي وصية تدعو الشاعر ليحمل السلاح ويقاتل.

والجد هنا كما وصفه الشاعر أعمى "يا جدي الأعمى" ولذا فإنه لا يرى الدم وإنما يشم رائحته، فيطلب من الشاعر أن يحول كلماته إلى دم. ويقدم الشاعر صورته على أنه وديع وداعة النسيم ووجهه نقي مثل الغيمة "وما فيها من عطاء" فكيف يصبح حبره دماً؟. ويصر الجد على ذلك، ومع هذا الإصرار يقدم الشاعر صورة جديدة لعله يقنع الجد "إنني أقمت الحدائق من الوعر، دليلاً على حبي للناس، ولله حيث تلوت الصلوات في الليل الطويل، ومع هذا يصر الجد على وصيته، ويقدم له الشاعر صورة عن كرمه الشديد "كرمي الفسيح بدون سور، وحيث لا تخيب أبوابه طارقاً وأن زاده يشارك به كل فم" ولكن الجد يردد وصيته "للحبر رائحة الدم". ولكن بعد أن مهد له "بأن كرمه بدون سور – أي أن وطنه كان مفتوحاً للغرباء اليهود – وأنهم شاركوه حتى في زاده".

ويقدم الشاعر هؤلاء الذين تسللوا إلى لكرم وإلى البيت وشاركوه زاده، يقدم هم الصورة التالية: "إنهم غرباء قدموا إلينا ومعهم الموت والدمار، وقدموا على تابوت تاريخي – أي نتيجة للضعف الحضاري الذي تعانيه الأمة العربية وبناء على ادعاءات،تاريخية ميتة لحقهم – ولم يجد مع هؤلاء تلك الأساليب المتخلفة التي تعتمد على التواكل لا التوكل على الله، ولذا فإن الشاعر يطلب ولأول مرة بشكل مباشرة موعظة من جده "قدموا، ولم تُجْد الرقى / يا جدي الأعمى، ولم يُجْد الكتاب / فارفد بنيك بموعظة". وتتكرر موعظة الجد "للحبر رائحة الدم".

ويفصل الشاعر صورة أولئك الغرباء – الأعداء وما فعلوه، فإنهم شاطروه حزنه وطعامه وبيته ولكن هذا على حساب أبناء الشاعر ولذا فإنه لا يريد أن يشطر إبنه إثنين نصف في الوطن ونصف خارجه ويطلب من الجد الممزق بحراب الأعداء موعظة مناسبة. وتتكرر الموعظة ذاتها.

ويبدو في النهاية أن الشاعر قد اقتنع بهذه الموعظة ولكنه يبرر الصعوبات بعدم تحويله الحبر إلى دم، إذ إن قلبه طيب، ويداه معتادتان على الفلاحة لا القتال، إذ لم يحارب من ألف عام فماذا يفعل؟ ولا نسمع في الخاتمة سوى صوت الجد "للحبر يا ولدي الحزين / للحبر ... هلا تسمعون / للحبر رائحة الدم".

وحينما يكف الشاعر عن مطالبة الجد بموعظة يكون هذا إيحاء بأنه قد استمع للموعظة الأخيرة التي لا موعظة بعدها. ويكون الشاعر قد اقتنع بأن للحبر رائحة الدم[47].

ففي هذه القصيدة الحوارية، استطاع الشاعر أن يجسد لنا وصية الجد للإبن بامتشاق السلاح في وجه الغزاة ولم يقدم ذلك بأسلوب مباشر، وإنما ترك ذلك من خلال تصعيد نفسي، تجده في تقديم صور من الإلحاح لطلب وصية مناسبة تدرج بها الشاعر إلى أن وصل إلى اقتناع بأن وصية جده مناسبة...

---

(47) انظر قصائد حوارية للشعراء:

أ – سميرة الخطيب: القرية الزانية، ص 133 .

ب – فاروق مواسي: في انتظار القطار: 39/25 .

جـ – عبد اللطيف عقل: قصائد حب لا يعرف الرحمة، ص 104 . هي أو الموت: ص 141 .

د – محمود درويش: أحبك أو لا أحبك: ص 123 .

هـ – توفيق زياد: سجناء الحرية: ص 93 .

و – ادمون شحاده، حين لم يبق سوال: ص 98 .

ز – سميح القاسم: قرآن الموت والياسمين: ص 105

وفي قصيدة (حادث ليلي) لتوفيق زياد نلمح كيف أن الأسلوب القصصي يمكنه أن يقدم الصورة الكلية من خلال نمو صورها الجزئية. وفي هذه القصيدة، يقدم لنا الشاعر صورة كلية للعسف الإسرائيلي الذي يغتال الأبرياء العرب وكل ذنبهم أنهم يعودون إلى وطنهم، يقول:

- "فتح الباب علينا فجأة وانهار أرضاً كالجدار
- كان في عينيه رعب، وعلى الجبهة فرخا جلنار
- وعلى الكتف اليسار
- ثوبه القطني معجون.. مع الكتف اليسار.
- ****
- لم يقل شيئاً ، قفزنا نحوه..
- مزقت الصمت امرأة
- "أينه ..؟؟؟" صاحت "أب أولادي الصغار"
- لم يقل شيئاً .. ولكن
- (طال)(*) من جيبه منديلاً معرق
- كان منديلاً عرفناه جميعاً
- كان مخضوباً مخرق
- صاحب المرأة "أواه" وراحت تتمزق.
- "آه.. كم موت علينا هذه الأيام أن نهرب منه!"
- زفر المنهار أرضاً كالجدار
- وعلى أسنانه شد كمن يبلع سكينة نار
- كنت أمشي خلفه لما سمعت المدفع

(*) انظر الفصل الرابع قضايا عامة مبحث اللغة استعمال المفردات العامية.

- الرشاش... أمشي كنت خلـ... كانت
- الليلة قمراء، وكان النهر مرآة وكنا
- نقطع الجسر حفاة صامتين...
- مثل رتل من لصوص حذرين
- كانت الليلة قمراء وكنا عشرة/ عشرين .. خمسين
- أنا لا أذكركم..
- لك يا أرض العذاب
- يا بيوت الطين... يا رائحة الأهل..
- ويا حفنة عشب وتراب
- مثل رتل من لصوص الليل كنا عائدين
- نقطع الجسر حفاة حذرين
- عندما انقضوا علينا فجأة مثل الذئاب
- فتحوا أفواه رشاشاتهم... متران كانا بيننا..
- آه كم موت علينا، / هذه الأيام، أن نهرب منه !!
- لم نكن نحمل حتى خنجراً / وتساقطنا على بعض.. تساقطنا
- وهو ..؟؟" صحنا كلنا صيحة شك وارتياب
- وهو ..؟؟ "صمت، ونشيجح، وسكاكين عذاب..
- ***
- "جمعونا كلنا في حفرتين / ورموا بعض التراب.
- لم أكن ميتاً ... ولما تركونا
- قمت.. كان النهر مرآة وكانت
- ليلة قمراء غرقى في الضباب
- وأنا أزحف في صمت وذعر وعذاب
- وعلى الأرض أمامي / كان منديله ملقى فعرفته / وحملته..

- ***
- جلست في قرنة الغرفة تبكي امرأة حبلى / وبنت .. وصبي
- أنت .. يا محمرة العينين... ما نفع البكاء؟
- عندما نفس الدماء / لا تساوي اليوم شيء!!
- آه يا رائحة الأهل / ويا بيتاً من الطين
- ويا حفنة عشب وتراب..
- كم علينا اليوم، من أجلكمو،
- أن نجرع الموت وألوان العذاب!! .."

تصور هذه القصيدة: "اغتيال العدو لمجموعة من العرب الذين عادوا إلى وطنهم متسللين كاللصوص (لقطع الجسر حفاة صامتين مثل رتل من لصوص حذرين).

هذه هي الصورة الكلية التي تقدمها لنا التجربة الشعرية، ويستخدم الشاعر الأسلوب القصصي في تصوير اغتيال هؤلاء ومن بينهم أب وطفلة وهذا الأب زوج لامرأة حبلى.

يستخدم الشاعر الأسلوب الدرامي في تقديم إحدى الشخصيات التي تروي لنا حكايتهم مع الأعداء. والشاعر يقدم لنا الناجي الوحيد من المجزرة بأسلوب درامي "فتح الباب / فجأة / انهار على الأرض / في عينه رعب / جرح في كتفه اليسار..".

هنا حركة متتابعة توحي بعنصر صراع، فالناجي الوحيد انهار لأن ما شاهده في تلك المجزرة وهو الجريح الناجي من الموت يجعله يعيش الرعب، وينهار بعد وصوله إلى قريته انهياراً تاماً .. وذلك يوحي بعمق مأساته إذ يعود لينعي استشهاد رفيقه الذي يخلف وراءه مأساة أسرة كاملة.

ويرسم الشاعر صورة حسية لهذا الناجي – الشاهد الوحيد على المأساة – انهياره التام على الأرض كالجدار – وجبهته المدماة، وكأن عليها فرخي جلنار (زهر الرمان بلونه الأحمر) ثم يصور امتزاج ثوبه القطني بكتفه الأيسر، إيحاء بجرحه الدامي الغائر في كتفه. ولم يقل شيئاً لأن المأساة أكبر من ان تحكى، ولذا فإن الزوجة الثكلى تحس بالمأساة حين لا ترى زوجها معه.

- "أينهُ ؟؟" صاحت ... أب أولادي الصغار".

ولم يجِر جواباً إذ كان مدمى الجسد والنفس، لقد وجد المنديل ملقى فحمله معه، وها هو يقدمه إليهم (مخضوباً ممزق" وهذا إيحاء بمآل صاحبه ولذا أدركت المرأة أية مصيبة حلّت بها "أواه وراحت تتمزق". وحينما تتأكد المرأة من مصير زوجها، يقدم شرحاً لما جرى وهو يغالب آلامه وجراحه الجسدية والنفسية "وعلى أسنانه شد كمن يبلع سكينة نار".

ويقدم صورة الطبيعة الجميلة، لتبرز حدة التناقض ولتكون شاهدة على ما يصنعه الأعداء من جرائم "الليلة قمراء، والنهر مرآة" فالهدوء في هذا الليل المقمر والسكون الذي تحرك فيه الرياح حتى صفحة مياه النهر، يمزقه رصاص الأعداء باغتيال أبناء الوطن العائدين إلى"ارض العذاب، وبيوت الطين ورائحة الأهل وحفنة التراب" حيث انقض عليهم الأعداء برشاشاتهم، ويلجأ إلى التصوير المباشر والتفصيلي لتصوير كيفية نجاة الناجي وكيف استشهد الشهيد إذ يقدم الشاعر صوره المباشرة التقريرية بتفصيلاتها " – صحنا كلنا صيحة شك وارتياب وهو؟ / صمت ونشيج وسكاكين عذاب / جمعونا كل في حفرتين / ورموا بعض التراب".

وحينما يقول "لم أكن ميتاً ولما تركونا قمت"... وأنا أزحف في صمت وذعر وعذاب وعلى الأرض أمامي / كان منديله ملقى فعرفته وحملته/ ".

فهذا التصوير المباشر ليس إلا اسهاباً أخل بالصورة، إذ إننا عرفنا من المقطع الثاني أنه حمل منديل الشهيد فلم يكن هناك داع لأن يفصل ذلك بقوله "وعلى الأرض أمامي كان منديله ملقى فعرفته وحملته".

ولا تناسب جملته التقريرية لم أكن ميتاً القصيدة ، فكانت كلمة (قمت) ستؤدي هذا المعنى إذ إن الميت لا يقوم.

وإذا تجاوزنا هذا الإسهاب الذي يناقض خاصية التركيز في الشعر نجد الشاعر يعود في قصيدته إلى استغلال الطبيعة معادلاً نفسياً لما جرى. لقد كانت بداية ليلتهم قمراء والنهر مرآة. والآن بعد هذه المجزرة فإن ذلك كله غرق في الضباب وكأن الطبيعة احتجت على ما جرى أو كأن الناجي – الشاهد على المجزرة - يرى الطبيعة وقد استحالت بهدوئها وبهائها إلى ضباب يغلف ذلك الجمال كله.

وماذا يفيد البكاء، إذا كانت الدماء التي تراق بتلك الطريقة لا تساوي أي شيء، حينما يستشهد الرجال دون أن يصنعوا شيئاً من أجل الوطن، وكأن الشاعر يريد منها أن تكف عن البكاء ويكون مقابل الدماء دماء أخرى ولكن شهادتها ذات قيمة حين تكون في سبيل التحرير. ثم يقدم نداءً أخيراً إلى الوطن بكل عناصره (الأهل والبيوت والعشب والتراب بأننا سنجرع الموت ونقاسي ألوان العذاب ما دام الوطن محتلاً).

هكذا قدم الشاعر قصيدته من خلال هذا البناء الدرامي الذي شاع كثيراً في الشعر العربي المعاصر، وفي شعر الوطن المحتل بشكل خاص(*).

(*) يمكن الرجوع إلى قصائد أخرى نذكر على سبيل المثال:

أ . فدوى طوقان: الليل والفرسان، قصيدة الفدائي والأرض، ص 38 . حمزة، ص 88 .

بناء الصورة الكلية من خلال المقاطع

المقصود ببناء الصورة الكلية من خلال المقاطع:

(1) استخدام المقاطع التي تشكل وحدات متنوعة ذات كيان خاص بشكل يرتبط فيه بعضها بالبعض الآخر ارتباطاً وثيقاً في وحدة متكاملة، نفسية أو منطقية، أو عضوية. بحيث يشكل هذا الترابط أساساً في بناء الصورة الكلية.

فهذه قصيدة لفدوى طوقان بعنوان خمس أغنيات للفدائيين، وهي ترقم كل مقطوعة برقم مستقل وتضع له عنواناً مستقلاً، وسنرى كيف يتم بناء الصورة من خلال المقاطع الخمسة:

خمس أغنيات للفدائيين

(1) مخاض:

ب . سميح القاسم: الأعمال الكاملة: ليلى العدنية ص **153** . وحيداً في ليلة رأس السنة/ **559** .
من يوميات جوني جيتار **241** . إسكندرون في رحلة الداخل والخارج / **705** / وقع خطى في دهليز الموت **424** .
أطفال رمح / **746** . ليليانا وعتروف.

جـ . محمود درويش:

1 – ديوان آخر الليل لدار العودة. جندي يحلم بالزنابق **49** ، أزهار اليوم **60** .
2 – يوميات جرح فلسطيني الجسر / **128** / آه عبد الله **103** .
3 – الكتابة على ضوء البندقية ص ن **37** .

د .جورج نجيب خليل: (لهب الحنين) **1** – الهزار الباكي، ص **18** . **2** – رياح تشرين ، ص **31** .

هـ . توفيق زياد: الأعمال الكاملة: **1** – مقتل عواد الأمارة، ص **208** . **2** – كفر قاسم ، ص **270** .
3 – سرحان والماسورة، ص **344** . **4** – قليلة الموت والشهادة.

و .حنا أبو حنا: نداء الجراح في هافانا / **33** / طفل من شعبي ص **89** .

ز .سالم جبران: كلمات من القلب إلى صديقة بالمراسلة، ص **11** ، يوم وليلة في المدينة، ص **51** .

- الريح تنقل اللقاح
- وأرضنا تهزها في الليل –
- رعشة المخاض
- ويقنع الجلاد نفسه
- بقصة العجز، بقصة الحكّام
- والأنقاض
- يا غدنا الفتي خبّر الجلاد
- كيف تكون رعشة الميلاد

- خبّرهُ كيف يولد الأقاح
- من ألم الأرض، وكيف يبعث الصباح
- من وردة الدماء في الجراح

(2) كيف تولد الأغنية:

- نأخذ أغنياتنا
- من قلبك المعذب المصهور
- وتحت غمرة القتام والديجور
- نعجنها بالنور والبخور
- والحب والنذور
- ننفخ فيها قوة الصوان
- والصخور
- ثم نردها لقلبك النقي
- قلبك البلّور
- يا شعبنا المكافح الصبور

(3) حين تنهمر الأنباء السيئة:

- الريح تجدل الدخان في الأغوار
- وفي دروب الليل والإعصار
- تنهمر الصخور والأحجار
- سوداء بالرمـاد
- سوداء بالدخان
- فلتنهمر كما تشاء هذه الصخور
- ولتنهمر كما تشاء هذه الأحجار
- فالنهر ماضٍ ، راكض إلى مصبه

- وخلف منحنى الدروب، في
- رحابة المـدى
- ينتظر النهار
- من أجلنا ينتظر النهار

(4) عاشق موتـه:

- تخطفُني الرؤيا مع ابتسامة الصباح
- أراه طائري يطير
- يهجرني قبل الأوان
- يفلت من يدي في
- دوامة الريـاح
- يدافع الرياح ثم يهوي
- من مشارق الكفـاح

**** ○

- وتفتح الصخور ساعديها
- جدوليْ حريـر
- تلقف طائري الذي يطير
- يهجرني قبل الأوان
- وتسترد ابنها الأوطان، تسترده
- لقلبها الحي العتيق
- يا شجر المرجان عرّشت غصونه
- على جوانب الطريق
- أعشق موتي في مواسم الفداء والعطاء
- أعشق موتي تحت طلل المصرح الغريق

(5) كفاني أظل بحضنها :

- كفاني أموت على أرضها
- وأدفن فيهـا
- وتحت ثراها أذوب وأفنى
- وأبعث عشباً على أرضها
- وأبعث زهـرة
- تعيث بها كف طفل منته بلادي
- كفاني أظل بحضْن بلادي
- ترابـا
- وعشبـاً

- وزهرة"[48].

فهذه خمس أغنيات – قصائد – قد يبدو لأول وهلة أنها مستقلة استقلالاً تاماً، وإذا قرأنا كل أغنية على حدة من المقاطع الخمس فقد نشعر باكتمالها، - ولكن قراءة فاحصة لهذه الصورة التي تشكلها القصائد سترينا كيف أنها تتكامل على المستوى النفسي، لتشكل صورة كلية واحدة. تقدم الأغنيات الخمس صورة الفداء، والفداء في أبسط معانيه، تضحية بالنفس من أجل ميلاد جديد وحياة جديدة للوطن. ولنر إذن كيف ترتبط هذه المقاطع الخمس نفسياً بهذه الفكرة – الصورة الكلية للقصيدة من خلال خمس صور مركبة.

في المقطوعة الأولى: تصور الشاعرة ميلاد الحياة الجديدة من خلال الألم "كما أن النصر سيولد في جوف الهزيمة".

في المقطوعة الثانية: تؤكد بصورة جديدة فكرة انبثاق الأمل من جوف الألم، فهي الفكرة الأكثر إلحاحاً على وجدانها وفكرها حين تعاني من ألم الهزيمة.

في المقطوعة الثالثة: تقدم صورة جديدة تكمل الصورتين السابقتين، وتعززهما إذ تقول مهما تكالب الأعداء على الثورة فإنها مستمرة، كمضي النهر لا يوقفه عائق في مسيرته، حتى لو كانت الصخور والحجارة المنهمرة.

في المقطوعة الرابعة: تنتقل إلى صورة أخرى، أكثر إشراقاً، فإذا كانت قد صورت في المقطوعات الثلاث، انتصار الحياة والأمل في المستقبل بانتصار الثورة، فإنها هنا تصور السبيل إلى تحقيق ذلك كله، فها هو طائرها "الفدائي" يفلت من يدها، ويضحي ويستشهد ليعود إلى حضن الوطن.

---

(48) فدوى طوقان: الليل والفرسان، ص 94 – 103 .

في المقطوعة الخامسة: تقدم الصورة الأخيرة وهي عودة الشهيد إلى حضن الأرض، ولكن هذه العودة – الاستشهاد – فيها انبعاث الحياة من جديد " وتحت ثراها أذوب وأفنى وأبعث عشباً على أرضها، وأبعث زهرة".

وهكذا نرى كيف تلتحم المقطوعات الخمس وتجيء هنا متفاعلة لتعزز الصورة الكلية التي تقدمها القصيدة. ففي الصورة المركبة الأولى تعود الشاعرة إلى لحظة المخاض التي يعيشها الوطن، لحظة ميلاد الثورة، وتقدم صورة الرياح وهي تنقل اللقاح من نبتة إلى أخرى لتخصب النبت، هكذا الثورة التي تنتقل من فرد إلى فرد.

وتصور الوطن – برغم ليل الاحتلال – مستجيباً "لرعشة المخاض" لميلاد ثورته بعد أن ظن العدو "الجلاد" أن الأمة المهزومة لن تنهض من بين الركام والأنقاض. وتعمد الشاعرة إلى تقديم معادل من الطبيعية لترسخ أبعاد هذه الصورة وتؤكد مضمونها الفني المتمثل في أن لذة الحياة تأتي مع المعاناة، فزهر الأقاح ينمو بعد أن تشق جذوره التراب، حيث صورت هذا الانشقاق وكأنه آلام الأرض التي من حضنها ينبت الزهر وتلح هذه المعاني على نفس الشاعرة المهزومة المتفائلة حين ترسم لنا في الصورة الثانية كيف تنبع الأغاني –تعبيراً عن الأمل – من القلوب المعذبة بالاحتلال، وهذه الأغاني يعجنها الشعب الصامد بنور المستقبل والتفاؤل والأمل، حينما ينفخ فيها بإرادته معاني القوة والصمود (تنفخ فيها قوة الصوان والصخور)، هذه الأغاني المعبرة عن معاني القوة والصمود ترتد ثانية إلى قلب الشعب النقي لا تلوثه إرادة غاصب.

في الصورة الثالثة: تقدم الشاعرة معادلاً من الطبيعة للفكرة التي تعبر عنها: حيث تصورها من خلال مظهرين من مظاهر الطبيعة "الصخور والأحجار السوداء بالرماد والدخان" والتي تنهمر لتسد مجرى النهر، وهذه الصخور هي الأعداء ومحاولتهم الدائبة للقضاء على المقاومة "وذلك بإيقاف النهر عن التدفق". والنهر

يرمز إلى الثورة، بكل ما يحمله من معاني الاستمرار والعطاء والتدفق. ويستمر النهر برغم كل الصخور والأحجار، حيث يسير جارفاً معه كل الصخور والأحجار، ليصل في النهاية إلى مصبه – أي انتصار الثورة.

في الصورة الرابعة: تنتقل الشاعرة لتصوير الفدائي طائراً، تمتلكه، ولكنه يهجرها قبل الأوان وكأنها أمه. وقد طار من العش قبل أوانه، وهذا يرمز إلى يفاعة هذا الطائر وشبابه، واندفاعه أيضاً. ويغالب الطائر الرياح، ولكنه يخر شهيداً ويسقط في حضن الأرض تحنو عليه "إذ تفتح الصخور ساعديها جدولي حرير" ذلك لأنه ابن الأرض يعود إليها وهو يدافع عنها.

وهذا فإن الشاعرة تخاطب شجر المرجان بقولها: إن الطائر، حينما هوى فقد عاد إلى حضن أمه الأرض، فينمو وتعرش غصونه على جوانب الطريق، فموته ليس موت فناء بل هو موت عطاء ونداء، لا تذهب دماؤه هدراً وإنما تكون من أجل صنع حياة جديدة، يكون سعيداً بموته وعاشقاً له، ولكنه لا يعشق الانتحار كل الأوقات، وإنما يعشقه – فحسب – في مواسم الفداء والعطاء من أجل الوطن. وفي الصورة الأخيرة تعبر الشاعرة عن رغبتها في الاستشهاد في أرض الوطن، وأن تدفن فيها كي تبعث على ثراها عشباً وزهرة يلعب بها أبناء بلادها، إنها تؤكد معنى التضحية من أجل المستقبل.

لقد قدمت الشاعرة لنا من خلال تلك المقطوعات الخمس صورة كلية لمعاني الفداء الذي يحقق – برغم المعاناة – حياة جديدة، وكانت قد ربطت تلك المقاطع من خلال وحدة نفسية سيطرت على أجزاء القصيدة كلّها. حيث دارت هذه الأجزاء كلّها حول هذا الإحساس الواحد المتمثل في أن الحياة تولد من خلال المعاناة والعذاب.

ومن القصائد المقطعية قصيدة "يوميات جرح فلسطيني"[49] لمحمود درويش وهي مؤلفة من أربع وعشرين رباعية مهداة إلى الشاعرة فدوى طوقان.

وقصيدة "من مفكرة أيوب"[50] لسميح القاسم وهي من ستة مقاطع كل مقطع فيها يحمل عنواناً وهذه العناوين هي على التوالي: "جدول أعمال" – أمشي – أندلسية – من أين – ماذا أقول – أحكي للعالم – معتاد – وقصيدته الرائعة في ذكرى المعتصم.

في قصيدة محمود درويش، يغنّي في مقاطعه قصة حبه لوطنه من خلال وحدة نفسية تشد خيوط المقاطع بعضها إلى البعض الآخر، يقول:

- "آه يا جرحي المكابر
- وطني ليس حقيبة
- وأنا لست مسافر
- إنني العاشق والأرض حبيبة (ص 41)

---

(49) محمود درويش: يوميات جرح فلسطيني.

(50) سميح القاسم ، الأعمال الكاملة، ص 171 .

وانظر لسميح القاسم قصيدته الطويلة إرم، وقصيدته أيها الحراس أراه حياً واقتلوني، ص 252، وقصيدته الرائعة في ذكرى المعتصم، ص 586 ، وقصيدته من هنا نبعث النسور، 513 .

وانظر قصائد أخرى مقطعية للشعراء:

1 – نزيه خير: أغنيات صغيرة، ص 76 .

2 – محمد غنايم: وثائق من كراسة الدم، ص 7 .

3 – سالم جبران: كلمات من القلب، ص 41 .

4 – ليلى علوش: بهار على الجرح المفتوح، ص 25 .

وحبه لوطنه ليس إلا وجهاً لقضية تشتت شعبه في المنافي، ووجهاً لوجود غاصب محتل عاد عام 1967 ليأسر "يسبي" باقي شعبه في الضفة الغربية وغزة.

- "صوتك الليلة سكين وجرح وضماد
- ونحاس جاء من صمت الضحايا
- أين أهلي؟ خرجوا من خيمة المنفى وعادوا
- مرة أخرى... سبايا".

وهنا يتجسد حبه لوطنه ورفضه للمحتل لتقديمه صورة الشهيد الذي صوره بوجه إله:

- "الندى والنار عيناه،
- إذا ازددت اقتراباً منه غنى
- وتبخرت على ساعده لحظة صمت وصلاة
- آه سمّيه كما شئت شهيداً، إنه أجمل منا
- غادر الكوخ فتى ثم أتى، حين أتى وجه إله". ص 39

بناء الصورة الكلية من خلال البناء الدائري

نعني بالبناء الدائري هنا: ابتداء القصيدة بموقف معين أو لحظة نفسية ثم العودة مرة أخرى إلى الموقف نفسه ليختتم الشاعر به قصيدته. وقد يلجأ الشاعر لتحقيق ذلك إلى تكرار الأبيات التي ابتدأ بها، أو تكرار نفس مضمون الفكرة التي ابتدأ بها.

ومن نماذج هذا النوع قصيدة لسميح القاسم بعنوان (انتظرني) يبدؤها وينهيها بقوله (عنقي على السكين يا وطني / ولكني أقول لك: انتظرني) يقول الشاعر:

- عنقي على السكين يا وطني
- ولكني أقول لك: انتظرني
- ويداي خلف الظهر يا وطني
- مقيدتان / لكني أغني
- لك آه يا جرحي أغني
- "أنا لم أخنك فلا تخني
- أنا لم أبعك فلا تبعني!
- وطن المزامير التعيسة والوجوه الضائعة
- وطن الجذور الحاقدة
- وطن العواصف والصواعق والليالي الباردة
- وطن البساتين السبيّة والأكف الضارعة
- وطن القرى الأطلال والدم والبكاء
- أأشد أزرك؟ أم تراك تشد يا مغدور أزري! ؟
- وطن الأكاذيب القديمة والرؤى والأنبياء
- أأكون سرّك؟
- أم تراك يا مغدور تكون سرّي؟
- وطن التمزق في المنافي والمذابح والملاجئ
- وطن الحقائب والمطارات الغريبة والموانئ
- وطن الغضب
- وطن اللهب

- يا من يبوس يديك عبر دموعهم مليون لاجئ
- وطن المذلة والأسى والكبرياء
- آمنت بالحب الذي يعطي، ويغني في العطاء
- ولذا أقول لك انتظرني
- عنقي على السكين، لكني أقول لك: انتظرني"[51].

يبدأ الشاعر قصيدته بتقديم صورة الفدائي الذي اختار الاستشهاد ملء إرادته إذ يقول (عنقي على السكين)، وهذا الفدائي أسير يداه مقيدتان برغم ذلك يغني للوطن، حين يقدم أوصافاً متعددة للوطن، لتأتي هذه الأوصاف مبرراً نفسياً لموقف الفداء الذي أعلنه في مطلع قصيدته، ويأتي بصورتين للوطن تسهمان في تعميق معنى الفداء.

فهذا الوطن مبتلى، إذ إنه مسبية بساتينه، وقراه أطلال، ووجوه أبناء شعبه خائفة باكية، ويعاني من مذلة الاحتلال. وهذه الصورة تحتم عليه أن يكون فدائياً ليخلص وطنه من بلواه.

والصورة الأولى للوطن تصوره بأنه وطن العواصف والصواعق والغضب واللهب، ولذا فليس عجيباً أن يكون أبناؤه قد آمنوا (بالحب الذي يعطي يُغْني في العطاء) ليس عجيباً أن يفديه أبناؤه. وهكذا يعود الشاعر إلى حيث ابتدأ بتقرير صورة الفداء من أجل الوطن.

في قصيدة "متى تأتي" لـ "ليلى كرنيك"[52] تقدم الشاعرة صورة إنسانة ملهوفة على الحبيب وتنتظر عودته متسائلة: متى تأتي

---

(51) سميح القاسم: الأعمال الكاملة، ص 688 ، 690 .

- "متى تأتي؟
- ونار الشوق في صدري تعذبني
- ووجه الصمت.... يرعبني
- وذكر حكاية الأيام والأحلام في نفسي يؤرقني
- وهذا السهد والأشباح في ليلي... تهاجمني
- وأفعى الغربة السوداء تنهشني
- وتزرع تربتي القفراء أشواكاً
- مدى الزمن
- وأنت هناك
- لا عيني ترى الأحلام
- لا أذني
- ستسمع صوتك المنغوم
- إيقاعاً وتحرسني
- متى تأتي". (على أجنحة القمر- ص 48-49)

وتأتي الشاعرة في قصيدتها بصور من الماضي الذي عاشت معه حيث تقول:

- متى تأتي أيا حلماً
- ليالي الأمس عشناه
- ورحنا نشرب الأفراح
- من كأس، كسرناه" على أجنحة القمر ص : 50

---

(52) ليلى كرنيك : على أجنحة القمر، ص 48-49 .

وبعد هذا تقدم صورة لما سيحدث حين يأتي، فإن حضوره سيجعل الطبيعة حولها تبتهج بقدمه:

- "متى تأتي وتبسم لي
- نجوم الليل إيناساً
- يهدهدني
- ويضحك بدرنا الفضي
- في ليلي ويؤنسني"

ثم تعود مرة أخرى إلى التساؤل من حيث بدأت قصيدتها:

- "فهل تأتي وتوقظني
- متى تأتي" ص 53

بدأت تساؤلها بمتى تأتي وصورت لنا نار الشوق في صدرها التي تجعلها تعاني ألم الشوق إلى حبيبها الغائب، ثم أسلمها هذا إلى ذكرى الأيام الجميلة معه، وبعودته تعود سعادتها، حينما صورت ذلك بانعكاس البهجة على مظاهر الطبيعة، ويكون الدوران حول هذا المعنى والإلحاح عليه واختتام القصيدة به له مبرره النفسي[53].

---

(53) انظر قصائد ذات بناء دائري على سبيل المثال للشعراء:

1 – محمود درويش: كتابة على ضوء البندقية 65/25 . يوميات جرح فلسطيني (سقوط القمر 110).

2 – عبد اللطيف عقل: هي أو الموت ، ص 34 ، 49 .

3 – سالم جبران: كلمات من القلب، ص 28 .

4 – نزيه خير: أغنيات صغيرة، ص 37 .

5 – يعقوب حجازي: قطرات من دمي، ص 58 ،79 .

6 – سميح القاسم: الأعمال الكاملة، ص 144 ، 190 ، 397 .

بناء الصورة من خلال البناء التوقيعي

نعني بالبناء التوقيعي هنا، بناء الصورة الكلية للقصيدة من خلال صورة واحدة، ونتيجة لهذا فإن القصيدة تقدم فكرة أو انطباعاً أو صورة باقتصاد شديد، واستخدام كلمة التوقيعي هنا لشبه القصيدة نتيجة لقصرها واكتنازها العاطفي والمعنوي، بما عرف في أدبنا العربي بأدب التوقيعات، والذي يتمثل في صياغة الحكّام آراءهم وتوجيهاتهم في صورة شديدة الاختصار ومكتنزة المعنى في ذات الوقت. وهذا النوع من القصائد القصيرة جداً، له شبيه في الشعر العالمي، إذ إن في الشعر الياباني نوعاً من القصائد الشديدة الاختصار واسمها الهايكو Haiku ، وهي قصيدة قصيرة جداً تقتصر غالباً على صورة عاطفية واحدة، يحاول فيها الشاعر إحداث تأثير جمالي مركّز، مستخدماً الحد الأدنى من أدوات التعبير[54].

ونلمح بدايات هذا الأسلوب منذ الديوان الأول لسميح القاسم في قصائده التي كان بعضها لا يزيد عن بيتين مثل قوله في توقيعه بعنوان "لأننا":

- **"أحسن أننا نموت لأننا لا نتقن النضال**
- **لأننا نعيد دون كيشوت لأننا لَهَفي على الرجال[55]**

فالشاعر في هذين البيتين اللذين جعلها قصيدة، يقدم صورة عاطفة واحدة "تصور حسرته لموت أناسه" وهذا ما عبر عنه مباشرة أولاً "لأننا لا نتقن النضال" ثم باستحضار شخصية دون كيشوت الذي كان يصارع طواحين الهواء، وهذا يوحي بأن

---

7 – توفيق زياد: الأعمال الكاملة.

(54) توماس موترو: التطور في الفنون، جـ 2، ترجمة محمد علي أبو درة وصاحبيه، القاهرة، 1972، ص 80 .

(55) سميح القاسم: الأعمال الكاملة، ص 370 .

نضالنا ذو أسلوب فج بلا طائل ثم يوحي بقوله لهفي على الرجال، إلى غياب الرجال الذين يعملون من أجل الوطن.

وفي توقيعة أخرى لسميح القاسم بعنوان "ما زال" يقدم صورة مكثفة لمعاناة الفلسطيني وأمله في الانتصار، ويلجأ لتصوير ذلك باستحضار صورة من التاريخ لأسلافه الذين فتحوا بسيوفهم العالم ودماؤهم ما زالت تقطر منه وهو يأمل باستمرار ذلك التاريخ المجاهد الوضيء:

- "دم أسلافي القدامى لم يزل يقطر مني "مجزوء الرمل"
- وصهيل الخيل ما زال، وتقريع السيوف
- وأنا أحمل شمساً في عيوني وأطوف
- في مغاليق الدجى... جرحاً يغني" الأعمال الكاملة 36

إن امتداد التراث بما فيه من أمجاد لدى الشاعر، هو الذي يجعله يحمل معه هذا التراث ليتخطى جراحه، حيث يحمل شمساً في عينيه ليقتحم الدجى، وليست هذه الشمس بنورها سوى عدالة قضيته، التي ترجع عدالتها إلى التاريخ ذاته، وإلى دماء أسلاف الشاعر التي روت هذه الأرض.

وفي توقيعه لسالم جبران يعمد إلى تصوير حبه لبلاده بأسلوب تصويري مباشر، إذ يقول:

- "كما تحب الأم طفلها المشوها
- أحبها
- حبيبتي بلادي" كلمات من القلب 102

لقد تعودنا من الشعراء تشبيه البلد بالأم ونفاجأ هنا بتشبيه جديد إذ نراه يشبه البلد هنا بالابن المشوه إشارة إلى الاحتلال الذي شوه بلاده، ذلك لأن الابن المشوه تحاول أمه أن تعوضه بمزيد من حنانها .

لكن بعض هذه التوقيعات لا يقدم لنا تصويراً فنياً متكاملاً، إذ تبدو أحياناً - نتيجة للمبالغة في قصرها – وكأنها عمل فني مبتور، يقول سميح القاسم في مقطوعة بعنوان أبدية:

- تتبدل الأوراق من آن لآن
- لكن جذع السنديان ..." الأعمال الكاملة 651

ومثل قوله بعنوان : " إذا لم "

- "كل الذي يقال
- لغو
- إذا لم يصنع الرجال" الأعمال الكاملة 650

فإن التوقيعة الأولى التي لجأ فيها إلى القطع موجباً ببقاء جذع السنديان و رسوخه، لا تقدم لنا تقريراً واقعياً لمظهر من مظاهر الطبيعة، ومثلها التوقيعة الثانية التي لا تقدم جديداً، فإن الكلام يظل لغواً إذا لم تتحقق بالفعل.

وينتج عن قصر التوقيعات حالة من الإبهام مثل (المؤمنة) لسميح القاسم حين يقول:

- "أعدموها قبل عشرين سنة

- أنجبت أثناءها تسعة أطفال
- وبعد
- عاقراً صارت
- فصارت مؤمنة
- وأحبتني كثيراً". (الأعمال الكاملة ص 624)

إن هذا الإيجاز، لا يترك فسحة أمام القارئ للوصول إلى معانيها، فمن هي التي أُعدمت قبل عشرين سنة أهي فلسطين؟! أم هي الأمة العربية؟ وإذا كانت فلسطين فمن هم الأطفال التسعة الذين أنجبتهم؟ ربما كانت الجيوش العربية التي دخلت لتحررها لكنها سبعة جيوش لا تسعة - ، ثم كيف أصبح عقرها سبباً في إيمانها وحبها للشاعر(*)؟

لعل أفضل التوقيعات هي تلك التي تقدم لنا صورة عاطفية واحدة مع قدر معقول من الطول يمكّن الشاعر من تقديم صورته بشكل كامل. ومن هذا النوع قصيدة "أغنية صغيرة لليأس" لفدوى طوقان تقول فيها:

- "وحين يمد، يشد، يمزق، يطحن، ينفضني
- يزرع النخل فيّ ويحرث بستان روحي
- يسوق إليها الغمام
- فيهطل فيها المطر
- ويورق فيها الشجر
- وأعلم أن الحياة تظل صديقة

(*) انظر الفصل الرابع قضايا عامة ، ظاهرة الغموض.

- وأن القمر / وإن ضل عني، سيعرف نحوي طريقه" (علـى قمـة الدنيا وحيداً ص 101)

فهنا تقدم الشاعرة تصويراً للأمل الذي يشرق برغم اليأس ومعاناة الألم.

فإن اليأس الذي يمتد في أعماق لنفس (يزرع النخل في ويحرث بستان روحي) هو ذاته الذي ينبثق منه الأمل حين يسوق معه المطر فتورق الأشجار دليلاً على انتصار الحياة وإشراقها، والشاعرة تؤكد ذات المعنى، حينما تظل واثقة بأنه مهما ضل القمر طريقه إليها فإنه سيعود.

ومن أمثلة القصائد ذات البناء التوقيعي التي نشعر باكتمالها قصيدة لسميح القاسم بعنوان (العائد):

- "عاد من كل العواصم
- عاد محمولاً على الأعناق من كل العواصم
- وجهه المجبول من طمي بلادي
- لم يزل يرشح ماء وبراعم
- عاد في الفجر.. وعادت معه كل المواسم
- وعلى جبهته جرح قديم
- وعلى عينيه ضوء وصراط مستقيم
- عاد فالباب يغني، والدوالي والحمائم
- أجمل قادم" الأعمال الكاملة 627 – 628

فهنا تصوير لعودة فدائي شهيد، محمولاً على الأكتاف في العواصم العربية ووجهه مجبول بطمي بلاده، ليقدم لنا صورة حسية جميلة تصور البذل والعطاء. فوجه الشهيد مجبول بطمي بلاده – الطمي يكسب التربة خصباً – وهذا الطمي يرشح ماء

ويزهر براعم "دليلاً على الحياة وتجددها" ومع هذا الفدائي الشهيد تعود إلى العرب مواسم عزهم وانتصارهم. وحينما يعود تفرح به مظاهر الطبيعة فالباب يغني – وهل هناك باب دون أهل؟ والحمائم والدوالي المكرمة لأنه أجمل قادم، وهل هناك أعظم ممن يضحي في سبيل الوطن في سبيل بيته وحقله وشعبه[56]؟

بناء الصورة الكلية من خلال البناء اللولبي

تقوم الصورة الكلية في البناء اللولبي، من خلال تداخل مجموعة من الصور والأفكار التي يقدمها الشاعر، بحيث يسير القارئ في مسارب عديدة متداخلة في القصيدة . ويلجأ الشاعر – في الأغلب – إلى استخدام أسلوب تيار الوعي لنقل لأفكار الباطنية، والتنقل من فكرة إلى أخرى، مع تداخل أكثر من صوت. وهذا النوع من القصائد – نتيجة لبنائه المعقد – يحتاج إلى نفس شعري طويل يسترسل فيه الشاعر مع أفكاره وصوره. ومن الشعراء الذين استخدموا هذا الأسلوب بشكل ملحوظ محمود درويش، وسميح القاسم، وفدوى طوقان، وعبد اللطيف عقل. وقد صدر لمحمود درويش ديوان (تلك صورتها وهذا انتحار العاشق) وهو عبارة عن قصيدة واحدة من هذا النوع، وكذلك صدر لسميح القاسم ديوان (مراثي سميح القاسم) وديوان "إرم" وكلاهما عبارة عن قصيدة واحدة من هذا النوع أيضاً.

---

(56) انظر نماذج عديدة من التوقيعات لدى سميح القاسم:

1 – الأعمال الكاملة صفحات: 37 ، 373 ، 377 ، 382 ، 390 ، 624 ، 627 ، 643 ، 648 ، 649 ، 650 ، 651 ، 693 .

2 – انظر لسالم جيران:

قصائد محددة الإقامة: ص 20 ، 22 ، 26 ، 38 ، 41 ، 50 .

3 – عبد اللطيف عقل: هي أو الموت، ص 176 .

4 – وانظر توفيق زياد: الأعمال الكاملة: 402 – 403 .

وقد يتنوع أسلوب هذه القصائد من ناحية الشكل أحياناً، فأحياناً يعتمد الشاعر على أسلوب المقاطع مثل قصيدة (ارم)، وقصيدة (أيها الحراس أراه حياً واقتلوني) و (مزامير) لسميح القاسم. وأحياناً يعتمد على الاسترسال مثل قصيدة "تلك صورتها وهذا انتحار العاشق" وقصيدة "حبيبتي تنهض من نومها" ومزامير وسرحان يشرب القهوة على الكافتيريا وكتابة على ضوء البندقية لمحمود درويش، وقصيدة "عن حب لا يعرف الرحمة" لعبد اللطيف عقل.

يقول الشاعر في قصيدة "تلك صورتها وهذا انتحار العاشق" نلتقي بنموذج للبناء اللولبي (*):

- "وأريد أن أتقمص الأشجار
- قد كذب المساء عليه. أشهد أنني غطيته بالصمت
- قرب البحر
- أشهد أنني ودعته بين النوى والانتحار
- وأريد أن أتقمص الأسوار
- قد كذب النخيل عليه. أشهد أنه وجد الرصاصة
- إنه أخفى الرصاصة
- إنه قطع المسافة بين مدخل جرحه والانفجار
- وأريد أن أقمص الحرس
- قد كذب الزمان عليه، أشهد أنه ضد البداية
- إنه ضد النهاية
- كانت الزنزانة الأخرى مساء
- كان بينهما نهار" (ص.ص7 – 9)

(*) أشرنا إلى القصيدة أثناء حديثنا عن أسلوب التضمين النثري.

ينقل الشاعر في قصيدته "تلك صورتها وهذا انتحار العاشق" حلماً طويلاً للفلسطيني الشهيد والحي، فهنا نقابل صورتين يتداخلان، هما صوتا المتكلم والغائب اللذان قال عنهما الشاعر في قصيدته:

- "أحضر
- كنت شاهده وشاهدها
- إني من الشهداء
- إلى الشهداء
- أنا المتكلم الغائب
- أنا الحاضر
- أنا الآتي" ص 33

يقدم لنا الشاعر هذين الصوتين اللذين يمتزجان بحب الوطن حين يقول:

- "حدقت في جرحي وقمحك
- للأشعة فيهما وطن يدافع عن مسافته
- ويسقط عندما تمضي
- وتسقط عندما تبقى حدوداً للأشعة
- والمدينة قرب حنجرتي تغني حين تسقط في مرايا النهر
- صوتي ليس لافتة
- ولكني أسميك البديل

فإننا نسير معه منذ بدء القصيدة بهذين المستويين من التعبير "حينما يبدأ بالمتكلم ثم يلجأ إلى الغائب ثم يعود إلى المتكلم مرة أخرى مستخدماً تداعيات المعاني، ويبدأ قصيدته بصوت الشهيد الذي يعلن عن رغبته في تقمص الأشجار أي

الالتحام بالوطن، - ثم يتداعى إلى ذهنه منظر الأسوار التي تحمي تلك الأشجار وتحمي معها الوطن ثم ينتقل إلى الحراس الذين يعملون على حماية تلك الأسوار – الفدائيين - ، ولكن الصوت الآخر للشهيد... كان يعقب – على هذا الصوت (المتكلم الغائب كما أشار إليه الشاعر) بأن المساء والنخيل والزمان قد كذبوا عليه، وكأنه يقصد أن يقول، إن هناك خداعاً كبيراً يمارس ضد الشهيد ذلك الذي "وجد الرصاصة وأخفاها، وقطع المسافة بين مدخل جرحه والانفجار" لقد كان هذا الخداع، متمثلاً بالماضي، والنخيل هنا رمز للحضارة العربية والخيال والشاعرية التي اصطدمت بواقع مغاير يجسد انهزام العرب وقتئذ، هذا الشهيد الفلسطيني ضد البداية، وضد النهاية أيضاً، تلك البداية التي كانت بالاحتلال فكانت زنزانته الأولى وكان هذا الشهيد الفلسطيني الحاضر الغائب ضد النهاية وضد الزنزانة الأخرى "لأنه وإن كان لا يخشى الشهادة، فإنه يبحث عن الحياة لوطنه ولشعبه، يبحث عن النهار الذي يتحقق بعد انتفاضته من الزنزانة الأولى" الاحتلال والتشرد ولعل هذا النهار الذي تحقق ما بين بداية الاحتلال، واستشهاده ليس إلا انتفاضة حينما حمل السلاح.

وفي قصيدة "ريبورتاج عن حزيران عابر"[57] لسميح القاسم نلتقي بعدة أصوات تتداخل وتتمازج في سبعة مقاطع، ويقوم الشاعر في قصيدته هذه باستخدام أكثر من بحر للتعبير عن تجربته الشعرية ويستخدم الشكل الحديث والتقليدي في بناء القصيدة. يقول في المقطع الأول:

- "بين أنقاض حزيران التقينا
- أنا والموت، تداخلنا، اشتعلنا وأضأنا
- وعلى أرصفة النكسة قابلت كثيرين – اعذروني
- فالعدد،

---

(57) سميح القاسم، الموت الكبير، ص 86-102 .

- صار شيئاً ونقيضه –
- قال لي الراوي الذي أصبح شعباً في جسد :
- "باسم مليون شريد مرة أخرى
- ومليون ذراع في السلاسل
- باسم طفل مرة أخرى يتيم
- وعجوز حرموها حفنة الذكرى
- وتاريخ السنابل"

ويلجأ الشاعر هنا إلى أسلوب القصص إذ يستخدم صوت الراوي – الذي يتحدث عن تجربته مع الاحتلال – ولكنه يعود إلى وعيه، ليقول لنا في ختام المقطع بعد أن ينهي الراوي حديثه:

- "وطفوْنا . وغرقنا
- وعلى الجرح خبوْنا
- وعلى الجرح احترقنا .

وفي المقطع الثاني يلجأ إلى السرد مع تداخلات نستمع فيها إلى صوت الراعي الشهيد مستخدماً من إمكانيات التنوع في الأبحر من البحر الرمل والوافر والمجتث. يقول في المقطع الثاني:

- "راعياً كان وغنّى
- قبل أن يسقط فيما بعد . والصحف تقول
- "عثرت دورية الأمن،
- على عنصر تخريب... قتيل
- راعياً كان.. وغنى قبل أن

- (أحبائي مضوا شرقاً وغرباً
- وفاتوني لنار الشوق نهبـــاً الوافر
- بعودتهم نذرت فماً وقلبـاً
- فشاخ فمي. وقلبي ذاب ذاب).
- كل العيون عيوني . المجتث
- سلاماً يا أحبائي سلامـاً
- من الجرح الذي صلّى وصاما
- دمي صوت وصيحاتي خزامى
- وأنتم صامتون بلا جـواب
- كل العيون عيوني
- أعينوني على جرحي أعينوا
- أهدهده ويوقظـه الحنيـن
- يهون الأمل لو عدتم يهـون
- فملء غدي الطفولة والسباب
- كل العيون عيوني" ص.ص89 – 90

فنحن نستمع إلى صوت الشهيد ببحر جديد "حينما ينقل الشاعر إلينا غنـاءه قبل استشهاده فيقول: "أحبائي مضوا شرقاً وغرباً". وبعـد أن نسـتمع لغنـاء الراعـي الذي يشدو لأهله "الذين تفرقوا شرقاً وغرباً" ويغني لعودتهم، يقوم الراوي في المقطع الثالـث بتقـديم صـورة أخـرى جديـدة رامـزة "لأيـوب الجديـد الـذي ازرق شـعره" وهـو الشعب الفلسطيني، ويقدم لنا صورة لمحبوبته زوجته "الأرض" .

"وبكـى في ردهـة الحـزن وغنـى للـتي صـارت نعيمـاً
وجهنم: /أجسـادك الكـثيرة/ محبوكـة في جسـدي /

ويـوم صـارت حولـك القلـوب / طبـول جـيش عـاد
بالبيــارق الكسـيرة / تقمصــت تغريــبتي الصـخور
والــدوالي / وفي أتــون زهــرك الــبري / تعمــدت
أصابعي. وجبهتي تعمدت وقبل أن يلوي بك الغروب
/ صـــعدت بـــالظهيرة / أجســـادك الكـــثيرة".
ص.ص 91 – 92 .

○وننتقل إلى المقطع الرابع فنستمع إلى صوت الراوي يقـدم إلينـا الشـهيد ببحر الرجز:

- "خطاه قدّاس على الأعتاب
- تهللي أيتها الأرصفة الحزينة
- تزيني أيتها الساحات والقناطر
- وليخرج الحزانى
- بغصن زيتون وياسمينة
- خطاه قدّاس على الأعتاب
- فانفتحي لملك المجد الذي أقبل، يا أبواب
- خطاه قداس

ثم يقدم صوت الفدائي الشهيد ببحر الرمـل بنـبرة عاليـة وخطابيـة في مواجهـة العدو إذ يقول:

- "بيدٍ أغلق أبواب جراحـي ويدي الأخرى على باب الصباح
- نصْلُ سفّـاحٍ على حنجرتي وعلى وجهي تهاويل الأضاحـي
- قبضة الجبهة لا تهلنـــي لحظة .. ما بين ذبح وانذبـــاح
- لم تزل نيرانهـم مفتوحـة ودمي ينــزف فــُلاً وأقاحــي

- أنا أوجاع ملايـين صحـت فصحت غضبـة حق مستبـــاح
- من رخام الأمس دوى ألمي يا سدود انتظري ديـن اكتساحـي
- أبذر الشمس على مستقبلـيوأشج الليـل عـن فضـل وشاحـي
- فاضربوا أوتادكم في وطني إنهـــا لعبـــة قـــش وريـــاح
- حرمـوا الـدوح على بلبلـه وأباحـوا لكمـو غير المبـــاح
- سأكيل الصاع صاعين لكم ناقلاً نـاريَ مـن سـاح لسـاح

ويعود الشاعر في المقطع الخامس إلى صوت الراوي مرة أخرى ثم ينتقل في المقطع السادس إلى سرد نلتقي به مع صوت الشاعر وصوت الفدائي في حوار غـير مباشـر ومـع تداعيات المعاني التي تقطع استرسال الحديث.

- أخذ الحكمة عن كتب الحزن، وكان عليه
- أن ينجز أمراً ما المتدارك
- حدثني من زهرة نار في سيناء ولم يسترسل:
- ويقول المثل الموروث من جيل لجيل
- السنونوة لا تخلق في الأرض ربيعـا الرمل
- ويقول المثل الموروث من جيل لجيل
- كل حق خلفه طالبـه
- لا . لن يضيعا" ص 99

وفي المقطع الأخير يقدم خلاصة لما قدمه لنا في المقاطع السابقة بأسلوب خطـابي موجه إلى الأعداء:

- "المارد يطلع من مارد

- وملايين تنبض في الساحات
- تنبض في الساحات. تموج تغني. تبكي
- قلباً واحداً
- وفماً واحداً
- لسنا شعب الخامس من شهر حزيران
- نحن ككل شعوب الأرض
- مثلك أيام السنة الشمسية
- والسنة القمرية" ص 100

وهكذا يستغل الشاعر هذه الإمكانيات للتلوين والتنويع للموسيقى الشعرية بتقديم تجربته الشعرية المعقدة بتداخلات لعدة أصوات، ومن خلال تيارات وعي تكون قادرة على التعبير عن عمق التجربة وتعقيداتها .

الباب الثاني:

الرمــز في شعر فلسطين المحتلة

الفصل الأول مفهوم الرمز

الفصل الثاني: مصادر الرمز

أولاً: المصادر الذاتية للرمز

المصادر الجماعية "التراثية" للرمز

1. التراث الأسطوري
2. – التراث الديني
3. التراث التاريخي
4. التراث الشعبي.

الفصل الثالث: أشكال الرمز وتوظيفها في شعر فلسطين المحتلة

5. الرمز المفرد
6. الرمز المركّب
7. الرمز الكلي

الباب الثاني :

الفصل الأول

مفهوم الرمز

الرمز من الوسائل الفنية المهمة في الشعر، إذ يعمد به الشاعر إلى الإيحاء والتلميح بدلاً من اللجوء إلى المباشرة والتصريح. والرمز الشعري بأبسط معانيه هو "الدلالة على ما وراء المعنى الظاهري مع اعتبار المعنى الظاهر مقصوداً أيضاً"[1]. وهو يعني اكتشاف تشابه بين شيئين اكتشافاً ذاتياً، إذ إنه لا يشترط التشابه الحسي بين الرمز والمرموز إليه حيث "إن الرمز بعد اقتطاعه من حقل الواقع يغدو فكرة مجردة ومن هنا لا يشترط التشابه الحسي بين الرمز والمرموز إليه بل العبرة بالواقع المشترك المتشابه الذي يجمع بينهما كما يحسه الشاعر والمتلقي"[2].

وهذا الواقع المشترك الذي ينبع من خلال أحاسيس الشاعر والمتلقي ليس في النهاية إلا الأثر النفسي الذي تخلفه هذه الأشياء التي يربط الرمز بينها من خلال قدرته الإيحائية.

فحينما يرمز عبد اللطيف عقل للوطن بالمرأة، فإن هذا الرمز لا يتشكل لوجود العلاقة الحسية والشبه بين الوطن والمرأة، بل ينبع من المعاني النفسية التي يخلفها مثل هذا الرمز وقدرته على الإيحاء.

---

1 إحسان عباس: فن الشعر، بيروت، دار الثقافة ، ط 3 ، ص 238.

– وتعرف الموسوعة البريطانية الرمز بأنه تعبير يطلق على شيء مرئي ليمثل (ليشبه) للمقل شيئاً لا يرى ولكنه يدرك بارتباطه به.

– وعرفته الجمعية الفلسفية الفرنسية بأنه "شيء" حسي يعتبر إشارة إلى شيء معنوي لا يقع تحت الحواس وهذا الاعتبار قائم على وجود مشابهة بين الشيئين أحست بها مخيلة الرامز".

انظر د. محمد فتوح أحمد "الرمز والرمزية في الشعر العربي المعاصر"، القاهرة، 1977 ، ص 40 .

وفي قاموس الأدب العالمي عرفت الرمزية بأنها إشارة لشيء آخر، والشيء يتعدى الشيء أو الفكرة التي تشير إليها، إلى مستوى آخر من المعنى الذي يصل إلى حد يشمل الروح، والجنس البشري.

ويعرفه أوستين وارن بقوله: "موضوع يشير إلى موضوع آخر لكن فيه ما يؤهله لأن يتطلب الانتباه أيضاً إليه لذاته، كشيء معروض" ، نظرية الأدب، ص 343 .

(2) د. محمد فتوح أحمد ، المصدر السابق، ص 39 .

يقول الشاعر عبد اللطيف عقل في قصيدة "حين تغني الجراح" عن الشهيد كمال ناصر:

- ألم يقع في الحب مرة وخانه ذكاء الحبيب؟
- ألم تكبله جميلة بحبها؟
- نعم. وقع ..
- وظل في أحضانها حتى نهاية المطاف
- أحبها منذ وعى الهوى
- أحبها رغم شراسة الرجال حولها
- قال لها قصائد طوال
- أحبها كأمه كأخته
- أحبها كما يحب المرء ربه
- وكان لا يخاف.
- وحين كانت الكلاب تقطع الطريق بينه وبينها،
- كان يفجر الصخور بالهوى ولا يخاف .
- وظل في أحضانها حتى نهاية المطاف .
- لا شيء كان يبعد المحب عن حبيبه،
- لا شيء، فالولادة الزرع
- وفي النهاية القطاف.
- وعذبوه في هواء
- سمعت شروده من مدينة إلى مدينة،
- وكل بقعة من الثرى استراح فوقها
- صارت تمور بالحياة.
- سمعت أنه انتفى

- سمعت أنه اختفى
- أجـل أجـل
- وجدت في أوراقه، قصيدة أرسلها
- رداً على رسالة من شاعرة
- أرسلها من مخبأة في حـارة
- كان الجنود حولها يحومون كالذباب
- يرصدون كل نأمـة،
- ويـبصرون ما يدور خلف كل باب
- أقرأهـا؟"[3]

ففي هذا المقطع حوار يدور عن شخصين العاشق – كمال ناصر – والمعشوقة الوطن.

ويمكننا أن نلمح أيضاً مستويين من الدلالة كلاهمـا مقصـود، فالمسـتوى الأول الظاهري هو الدلالة المباشـرة الـذي يمكـن أن نأخـذ معنـاه مـن خـلال نثرنـا للقصـيدة، والدلالة الأخرى الموحية وهي المعنى الرمزي الذي نلمحه حينما تصبح تلـك المعشـوقة هي الوطن. فهي حبيبة مثل كل الحبيبات يظل الحبيب في أحضانها، ويحبها منذ وعـى الهوى ويقول فيها القصائد. وهي كذلك مختلفـة عـن كـل الحيببـات، لأنـه أحبهـا كأمـه وأحبها كأخته وكربّه، وبرغم أنه انتفى واختفى "وأبعد عنهـا" إلا أنـه ظـل في أحضـانها حتى نهايته "الاستشهاد".

يقدم الشاعر هنا مستويين من التعبير، فما إن يظـن القـارئ أن تلـك الحبيبـة هي معشوقة من لحم ودم، حتى ينتقـل المسـتوى الرمـزي لهـا حينمـا تحـول الكـلاب –

---

(3) عبد اللطيف عقل قصائد عن حب لا يعرف الرحمة، ص. ص 11 – 114 .

الأعداء – بين الحبيب والحبيبة. وحيث تشرد العاشق في سبيل هذا الحب من مدينة إلى أخرى منفياً، وهل ينفى الإنسان إلا من أجل قضايا تتعلق بالوطن؟ ولكي يجعل للرمز مفتاحاً قادراً على إضاءة المعنى الرمزي، فإنه يجعل الذين يدورون باحثين عنه في كل زاوية، هم الجنود، وهل هم غير جنود الاحتلال؟ وهكذا نرى كيف يزاوج الشاعر في قصيدته بين مستويي التعبير، حيث تظهر فكرة الرمز تارة، وتختفي تارة أخرى، فينمو المعنى الرمزي مع المعنى المباشر نمواً داخلياً طبيعياًن يقول د. مصطفى ناصيف (إن المستوى الحرفي أو الظاهر لا يسخر بطريقة مصطنعة واضحة للتعبير عن معنى آخر. المعنى الثاني نمو نمواً باطنياً من المعنى الأول. ونستطيع أن نلخص الموقف فنقول: إن عملية تكوين المعنى أو الرمز ليست هي عملية الإنابة. يجب أن نشعر أن المستوى الأول مهم ضروري وأنه أحسن طريقة للتعبير عن المستوى الثاني. والعقل يعكف على هذا المستوى الأول إذا هو أراد أن يتمثل كل ما سواه. ولذلك يجب أن يتعانق المعنيان[4].

ويجب التفريق بين المعنى الإشاري للكلمة الرمز – وهو معين مباشر – والمعنى الإيحائي للرمز وهو معنى أدبي. إذ المفردات إشارات للأشياء، فحينما نقول "حصان"، فإننا نشير إلى ذلك الحيوان الذي نعرفه، ولكن حينما نستخدم الكلمة في سياق ما بمعنى إيحائي يحتمل أن تأخذ الكلمة معنى رمزياً، ففي قصيدة "لن أبكي" لفدوى طوقان لا نقف عند المعنى الإشاري لكلمة الحصان، ولكننا نتعداه إلى المعنى الرمزي حين يصبح الحصان رمزاً للثورة.

تقول الشاعرة:

- (أحبائي حصان الشعب جاوز كبوة الأمس.

---

(4) د. مصطفى ناصف، مشكلة المعنى في النقد الحديث، القاهرة، مكتبة الشباب، 1965، ص 91 .

- وهب الشهم منتفضاً وراء النهر
- أصيخوا، ها حصان الشعب يصهل واثق النهمة
- ويفلت من حصار النحس والعتمة
- ويعدو نحو مرفئه، على الشمس[5]

ومن ثم ليس المعنى الإشاري للكلمة – المستوى الدلالي المباشر – هو المقصود، وإنما الدلالة الرمزية الموحية للصورة هي المقصودة. ومن هنا يمكننا القول إن "الرمز والإشارة مرده إلى نوع الارتباط المقصود بالكلمة، وما يترتب على ذلك من خلاف في نوع الوظيفة المعنوية. والإشارة تنبئ عن موضوعها، على حين أن الرموز تقود المتكلم إلى أن يتفهم هذا الموضوع ويفكر فيه"[6].

ويعتمد الرمز على تلك الصور المعنوية التي يبتدعها الشاعر، وهي "صور متناقلة يطغى فيها المجاز على الحقيقة ويطغى فيها التلميح على التصريح. والمعاني صور غير حقيقية ولكنها ترافق الحقيقة كما يرافق الظل ما يجسمه. وهذه المعاني أشباح أشياء محسوسة لذلك لا نستطيع أن نعبر عنها بطريقة صريحة، ولذا كانت الرموز أنسب طريقة لها في التعبير"[7].

فالرمز يقدم لنا صورة حسية توحي بما هو معنوي حينما "يبدأ من الواقع بتجاوزه فيصبح أكثر صفاء وتجريداً، ولكن هذا المستوى التجريدي لا يتحقق إلا بتنقية الرمز من تخوم المادة وتفصيلاتها، لأنه يبدأ من الواقع ولكنه لا يرسم الواقع بل

---

(5) فدوى طوقان، الليل والفرسان، ص 53 .

(6) د. مصطفى ناصف ، المرجع السابق، ص 24 .

(7) إسماعيل رسلان، الرمزية في الأدب، القاهرة، د. ت ، ص 106 .

يرده إلى الذات. وفيها تنهار معالم المادة وعلاقاتها الطبيعية لتقوم على أنقاضها علاقات جديدة مشروطة بالرؤيا الذاتية للشاعر"[8].

ومن ثم كانت الصور الرمزية ذاتية لا موضوعية كما يقول د. غنيمي هلال إذ إن الصور الرمزية "تبدأ من الأشياء المادية على أن يتجاوزها الشاعر ليعبر عن أثرها العميق في النفس، في البعيد من المناطق اللاشعورية وهي المناطق الغائمة الغائرة في النفس، ولا ترقى اللغة إلى التعبير عنها إلا عن طريق الإيحاء بالرمز المنوط بالحدس. وفي هذه المناطق لا نعتد بالعالم الخارجي إلا بمقدار ما نتمثله ونتخذه منافذ للخلجات النفسية الدقيقة المستعصية على التعبير. فالصور الرمزية ذاتية لا موضوعية كما هو عند البرناسين، وهي تجريدية تنتقل من المحسوس إلى عالم العقل والوعي والوعي الباطني، ثم هي مثالية نسبية تتعلق بعواطف وخواطر دقيقة عميقة تقصر اللغة عن جلائها"[9]. ولكي تحقق الصور الرمزية تلك المعاني الإيحائية فإن صورها اعتمدت على تراسل الحواس وتبادل المدركات[10].

فإذا كانت المعاني الرمزية تستمد من المناطق اللاشعورية في النفس فهل لنا أن نفهم صورة لمرور القطار في قصيدة سميح القاسم "الموت في الغربة" بغير معناها الرمزي إذ يقول في قصيدته:

- "مر القطار بركّابه المتعبين
- مر بأحماله المرهقة
- مر

---

(8) د. محمد فتوح أحمد ، "الرمز والرمزية في الشعر المعاصر"، ص 140 .

(9) د. غنيمي هلال، النقد الأدبي الحديث، ص 418 .

(10) انظر المرجع السابق، ص 418-419. وانظر د. محمد فتوح أحمد، المرجع السابق، ص 139 ، كذلك انظر الفصل السابق بناء الصورة عن طريق تراسل الحواس.

- يمـر
- يمـر
- ونافذة الميـت المغلقة
- تؤدي تقاريرها للستائر
- ويمضـي مسافر
- ويأتي مسافـر
- وينفجر البرق بين المداخن
- عبر النوافـذ
- تحت الجسـور
- على بصمات الأصابع، فوق الزجاج
- على جثة الميت اليابسة
- وقبضته اليائســة
- تعض الحديد المطعم بالثلج
- في الركــن
- ركن الزمان، وركن السرير
- مير القطــار
- مَر الجراح
- مَر الصـور
- ويصهل في القرية النائية
- جواد من الياسمين
- مَر الصـور

- ..... وما من خبر "[11].

ففي هذه القصيدة اكتست الصور ثوباً من الغموض الذي أصبح واحداً من سمات الرمز. إذ إن الصور هنا تتاح من المناطق اللاشعورية وأغوار النفس حيث ينقل الشاعر مثل هذه الصور من العالم الباطني.

- "نافذة البيت المغلقة، تؤدي تقاريرها للستائر"
- "وينفجر البرق بين المداخن عبر النوافذ تحت الجسور على بصمات الأصابع"
- "قبضة الميت اليائسة تعض الحديد المطعّم بالثلج في الركن، ركن الزمان، وركن السرير".

فهل القطار هنا قطار حقيقي..؟ أو أن مرور القطار هو الزمن الذي يمر ومعه ثقل الحياة وما فيها من آلام وفراق وغربة؟ وهل مرور القطار سوى السفر والغربة ومروره الزمن؟

ويقدم لنا صورة رمزية حيث نافذة الميت المغلقة تؤدي تقاريرها للستائر دليلاً على غياب الإنسان (الميت لن يعود)، وحينما يتبدل المسافرون على هذه النافذة، يمضي مسافر ويأتي آخر، وتصبح الحياة وكأنها رحلة دائمة واغتراب مستمر. ولكن أي نوع من الاغتراب هذا؟ فهو اغتراب غير طبيعي، ومن أجله تغضب الطبيعة (حيث ينفجر البرق على بصمات الأصابع على جثة الميت اليابسة من المداخن عبر النوافذ تحت الجسور، فوق الزجاج) فانفجار البرق – وهو مظهر من مظاهر الطبيعة – يكون للبحث عن جثة الميت، وهو المغترب بغربة غير طبيعية، لأنه مقتلع من وطنه رغم أنفه.

---

(11) سميح القاسم، الموت الكبير، ص. ص 42 – 44 .

ثم يقدم لنا صورة لجثة الميت اليابسة وقبضته المتجمدة "تعض الحديد المطعم بالثلج" فالوقت وقت انفجار البرق، وتجمد القبضات على الثلج، هو وقت شتائي ويمر هذا الوقت مع مرور القطار (الزمن) ومعه مَر الجراح والصور (ذكرى) ومع مرور الزمن والألم والذكرى، يأتي الربيع حيث يصهل جواد من الياسمين على فلّة عارية (رمز المستقبل الجميل اليافع) ومع ذلك فإن سعاة البريد، لم يحملوا معهم أي خبر عن الميت الذي حمله الزمن وطوته الغربة، ولم يعد الغريب إلى وطنه جثة أو كياناً حياً. وكأن الشاعر يرفض الالتفات إلى الماضي المطوي، ليبحث عن المستقبل الذي يحمل أخبار الأحياء وعودتهم إلى وطنهم.

إن فهم الدلالة الرمزية للقصيدة يعتمد على القدرة الذاتية لإدراك هذه الصور الرمزية التي يقدمها الشاعر من عالمه الباطني وقد يختلف التفسير من قارئ إلى آخر. فالرمزية تعتمد في رأي روبرت مورس لوفت – بالضرورة – "على حدس الذهن الواحد، ويعوزها يقين المعرفة التي تضبطها معاناة الحقائق الخارجية. ولئن كانت تفتن النفس بما تهيء لها من طبيعة الأحجبة والتخمين فإنها تخلو من كل ضابط أصيب فيه الجوهر والمعنى بتفاؤل متزايد، من أجل مزاج الفنان"[12].

ومثل هذه الأحجية أو التخمين هي التي تجعل تفسير المعاني في القصيدة السابقة ليس تفسيراً نهائياً. ذلك لأن اكتناز المعنى في الصورة الرمزية دليل على ثرائها، فالرمز الناجح كما يرى ماثيسون "يمتلك حيويته المركزة الخاصة به من خلال

(12) روبرت مورس لوفت "الأدب والإيمان بالحياة (الأديب وصناعته) تحرير روي كاودن / ترجمة جبرا إبراهيم جبرا، ص 23 ، وهذا يعني أن الرمز لا يحقق لدى القارئ اليقين المطلق ولكنه يقين النفس بطبيعة الرمز المعتمد على التخمين.

نقله معنى تمثيله لشيء أكبر من ذاته، ولا يستطيع الرمز أن يخلق الوهم بأنه يعبر عن لغز الحياة نفسها إلا إن كان يجسد المطلق في المحدود والمجرد في المحسوس"[13].

ينتقل إلينا إيحاء هذه القصيدة من خلال كيانها الكلي، حين تخلق حالة أو موقفاً أو انطباعاً، إذ إن القصيدة الرمزية "تنقل للقارئ إيحاءات من"الكل" في خطفة، مع أن هذه الخطفة نفسها تأتي بعد الكد وبذل الجهد الكثير في التركيز، وليست القصيدة لتثير فكرة، وإنما لتلخص حالة أو موقفاً أو انطباعاً"[14].

وإذا كانت القصيدة الرمزية تعتمد على هذا الكيان الكلي لها فلا ينبغي أن نعجب حينما نجد قصيدة رمزية لا تقوم على التتابع المنطقي، ذلك لأن وحدة القصيدة وحدة مضمون نفسي، قد يعتمد على النقلات المفاجئة من فكرة إلى أخرى، ويقصد الشاعر بذلك إثارة عنصر المفاجأة رغبة في تقوية جانب الإيحاء، إذ إن إثارة صور مختلفة، وتقريبها للذهن في وقت واحد، من أسباب خلق حالة نفسية خاصة تتولد من تراسل المشاعر المختلفة، وذلك أنهم يقصدون إثارة عالم نفسي مستتر مجهول، لا يمكن إلقاء الأضواء عليه إلا عن طريق الإيحاء وتراسل الحواس والمشاعر والصور"[15].

ومثة نماذج كثيرة للقصائد الرمزية التي تعتمد على وحدة الشعور، نأخذ منها قصيدة (النهر غريب وأنت حبيبي) لمحمد حمزة غنايم وهي قصيدة توحد بين الوطن والحبيبة وبين العاشق والشعب:

- (أحفر وجهي المنحوف الأشلاء بوجهك حُبّاً
- أغرق فيك جنونا

---

(13) ف. أ. ماثيسون "ن. س. الشاعر الناقد"، ترجمة إحسان عباس ، بيروت، ص 230 .

(14) د. إحسان عباس ، فن الشعر، ص 72 .

(15) د. غنيمي هلال، المرجع السابق، ص 400 .

- أرقب ميلاد الكلمات على شفتيك
- "وابكي، أحفر، أصرخ،
- أرفض حتى حب الرب،
- عذاباً أو زخات عذاب
- اختصريني فيك حنينا ، أعشق ماء الأرض
- تصلب فيّ مساؤك.
- غابت أطرافي في أطرافك
- أصبحنا جسداً، لا تعرفنا عرافات المدن / السفلى،
- تذكرنا ريح العشق، ووجهك يطلع فيه الحب،
- وتنبت فيه الدفلى
- أرفعه، أدمغه، أتلمس في دربك دربي
- وألمّ خيوط النور لأزرع في حبك حبي
- أعشق طعم حجارة صلبك.
- أنفث فيك مزاميري
- أتذكرك
- أحدق فيك
- أحاول أن أبكيك وأعصر فيك شراييني
- أتلو في فجرك آياتي
- أعصر كلماتي، لا تسعفني كل تعاويذي
- لأتسلق أروقة عذابك
- أصلب برد فصولك في حلقي
- مغروراً أني مت، أحبك

- أنت الغربة
- أقوى من أقوى نفسي يحملنا صوب الرب"[16].

يقابلنا وجه الحبيب المنحوف – المبذور – أشلاء والموزع حباً في وجه الحبيبة. فهذا الحبيب هو أكثر من شخص، إنه الشعب الفلسطيني المشتت الذي يحب وطنه. ويجسد الشاعر حب هذا المحبوب والمحبوبة ليصبحا في مرحلة هي أقرب إلى مرحلة الحلول الصوفي (أغرق فيك جنوناً أختصر فيك حنينا – تصلب في مساؤك غابت أطرافي في أطرافك أصبحنا جسداً).

فالشاعر الذي يوحد بين طرفي الصورة (الحبيبة والحبيب) يجعل صوره تعتمد على إثارة عنصر المفاجأة، حين تصبح بعض الصور موحية دون أن تفهم عناصرها الجزئية مثل قوله: "أحفر وجهي المنحوف الأشلاء بوجهك حباً" فالوجه المنحوف هو وجه ممزق مبعثر فكيف له أن يحفر بالوجه حباً؟ على أنه يمكننا أن نحس بما توحي به هذه الصورة من تشتت الشعب الفلسطيني وحبه لأرضه.

ويجعل الشاعر هذه المحبوبة ذات وجهين يتداخلان ويتمازجان، فهي محبوبة ذات جسد لها أطراف ووجه يطلع فيه الحب وهي مصلوبة، وهي كذلك "لها مساء ومساء للأرض وفصول باردة، فجراً" وهذه المحبوبة – الوطن مصلوبة معذبة لأنها محتلة، وهي تعاني الحرية لوجود الغرباء المحتلين ولغربة أبنائها عنها في المنافي.

وأما الحبيب فإنه من أهل هذه الحبيبة يقول أشعاره ويعلن حبه وعدم نسيانه لها "أحاول أن أبكيك وأعصر فيك شراييني / أعصر كلماتي".

---

(16) محمد حمزة غنايم، وثائق من كراسة الدم، ص . ص 19 – 20 .

ونلمح في هذه القصيدة استخدام الشاعر العديد من الصور للتدليل على انفعال واحد والإيحاء به، وهذه الصور المختلفة تخلق ما أسماه د. غنيمي هلال الحالة النفسية الخاصة التي تتولد من تراسل المشاعر المختلفة، وتبادل المدركات في مثل قول الشاعر "أغرق جنوناً ميلاد الكلمات، زخات عذاب، تصلب المساء، أصلب برد فصولك".

ولا ريب أن الحد الفاصل بين الصور والرمز هو حد وهمي، إذ إن الرمز صورة توحي بلا تقرير أو وصف ، بيد أن الصورة يمكن أن تقرر وتصف، وحينما تحمل المعنى الإيحائي تصبح رمزاً، فإذا كانت الصورة تقدم لنا وصفاً حسياً، فإن الرمز هو المعنى الذي خلف هذا الوصف والمعنى الذي يوحي به.

لننظر إلى هذه الصورة التي يقدمها محمود درويش:

- "يا مصر أعطيني الأمان
- إني حرستك. كانت الأشياء آمرة وآمنة وكان
- المطرب الرسمي يصنع من نسيج جلودنا وتر الكمان
- ويطرب المتفرجين.
- قد زيفوا يا مصر حنجرتي
- وقامة نخلتي
- والنيل ينسى". (محاولة رقم 7 /ص .ص 140 – 141)

فهنا يقدم تصويراً يمكن إدراكه بنثر الصورة على الوجه التالي : "إن المطر الرسمي صنع وتر الكمان من جلودنا ليعزف عليه، ويطرب أولئك المتفرجين الذين لم يعانوا آلامنا". بيد أن هذا التصوير يصبح فاقد المعنى، إذا أهملنا دلالته الرمزية التي توحي بأن الإعلام العربي يمتص عرق الجماهير وكدهم، عازفاً على آلامهم

ليدغدغ عواطف الجماهير ومشاعرهم، دون أن يقدم لهم شيئاً، وهكذا تتجاوز الصورة هنا الدلالة الحسية وتصبح رمزاً.

والرمز قد يكون مفرداً[17]، يتمثل في كلمة واحدة تأخذ معنى رمزياً، وتصبح معادلاً للمرموز إليه، وهذا النوع هو أبسط أنواع الرمز، وتتنوع طبيعة هذه الرموز حيث نجد أن بعضها مأخوذ من مظاهر الطبيعة، مثل المطر الريح – العاصفة – الليل – الطوفان – الشمس – النهر – الجداول. ورموز أخرى مأخوذة من الإنسان وصفاته مثل: - آلام – الغريب – الحبيبة – المرأة – السلطان – الطفل – الجلاد – الفارس.

ورموز مأخوذة من الحيوانات والنباتات:

الحصان – الجواد – العصفور الدوري – الذئاب – الأفاعي – الوحش – الخفافيش – الشجرة – السوسنة – الدوح – النخلة.

ورموز مأخوذة من الأماكن: المدينة – القدس – بابل.

ورموز مأخوذة من الأشياء مثل الساعة – قنطرة ...الخ.

بيد أن هذه الكلمات إذا لم ترتفع في مستواها الدلالي عن المعنى المباشر للمفردة لا تصبح رمزاً ، وبذا فإن الرمز الذي تقدمه مثل هذه المفردات لا ينبع من معنى المفردة ذاته، وإنما من البناء المركب للقصيدة الذي يجعل للمفردة معنى إيحائياً رامزاً.

---

(17) أشار د. عز الدين إسماعيل إلى أن الرمز بالكلمة الواحدة ينقسم إلى نوعين نوع يرتبط بعناصر طبيعية كالمطر والبحر والنجم، ونوع يرتبط بالأماكن ذات المدلول الشعري الخاص – جيكور، وبويب، ودنشواي ...الخ. انظر المرجع السابق، ص 218.

ومن ثم فإن الطائر في قصيدة "بين لحظتين" لنزيه خير ليس طائراً حقيقياً ينتظره وإلا فأي طائرٍ هو الذي يعود ليغل موسماً في الجروح؟

- (فموعدي
- ورغم مولد الربيع
- يحس أن طائراً
- يعود من مهاجر الصقيع
- يغل في الجروح موسماً
- وألف موسم.. يضيع)

"أغنيات صغيرة / 8 – 10"

قد يكون الطائر هنا هو الفكرة التي تأتي الشاعر ثم تختفي، وندرك هذا المعنى حينما يتحدث عن السوانح المهاجرة.

- من أين يا صديق من أين تعبر السوانح المهاجرة / وتبدأ الطريق؟

ولا غرو أن مثل هذا الرمز المفرد بإيحائه يتيح للذهن قدرة على التخيل لما تحمله الكلمة من معنى رمزي.

وهناك من الرموز المفردة ما يسقط في حضن المطابقة، حينما تصبح الكلمة المفردة الرامزة هي مجرد إنابة تتم باستبدال لفظه بلفظ المرموز إليه ومنه قول ليلى علوش:

- "فأجبت بوُدّ
- بل أبقى
- كالجذر عماداً للأغصان

- فأنا منذور لبلادي
- وسأبقى رهناً للطوفان
- وبأرضي قد هب وجودي
- عملاقاً يتحدى الشيطان" ("سني القحط يا قلبي / 80")

فقد رمزت للثورة بالطوفان، ورمزت للأعداء بالشيطان وباستبدال كلمة بأخرى لا يختل المعنى ولا بناء القصيدة، وهذا الأسلوب يفقد الرمز طاقته الإيحائية حينما تستخدم الكلمة الرامزة عن طريق الإنابة. وإذا انتقلنا إلى مصادر الرمز، فإننا نجد أنها تتعدد، حيث نرى أن هناك رموزاً مصدرها الأسطورة، وهناك رموزاً مصدرها التراث الديني، وأخرى مصدرها التراث الشعبي وأخرى مصدرها التراث الأدبي، وهذه المصادر سنتناولها بالتفصيل في الفصل الثاني من هذا الباب.

أما الفصل الثالث فسنتناول فيه توظيف أشكال الرمز من رمز مفرد، ورمز مركب وعام. ملاحظة: لا يفوتنا التنويه ونحن بصدد دراستنا للرمز، أننا لا نقوم هنا بدراسة للمذهب الرمزي[18] ووسائله، بل إننا ندرس الرمز بوصفه عنصراً – فحسب – من عناصر التعبير الشعري في النتاج الشعري الفلسطيني في الأرض المحتلة.

(18) انظر الوسائل الإيحائية في نظرية الشعر الرمزي في الرمز والرمزية في الشعر العربي المعاصر، د. محمد فتوح أحمد، ص122 – 146 .

الفصل الثاني

مصـادر الرمـز

تتعدد أشكال الرموز وتختلف من شاعر إلى شاعر، وينبع هذا الاختلاف من مصدرين:

- أولهما: اختلاف المضمون والتجربة في القصيدة.
- ثانيهما: اختلاف مصادر الرمز.

ويمكننا تقسيم مصادر الرمز إلى نوعين أساسيين:

- أولاً: المصادر الذاتية.
- ثانياً: المصادر الجماعية "التراث".

ويستمد الشاعر عناصر الرمز من المصادر الذاتية، باختراع ذات لها، بما يتواءم مع حالته النفسية، وينسجم مع رؤيته الخاصة. وهذا يعني أنه يجد في عناصر الحياة الواقعية، بكل مظاهرها، وفي حياته النفسية مجالاً خصباً، ليمتاح منها رموزه. على أنه في المصادر الجماعية لا يقوم باختراع تلك الرموز، وإنما يقوم باستجلابها وتوظيفها بما يتلاءم مع تجربته الشعرية. وهنا يكمن الخلاف بين المصادر الذاتية والجماعية فالأولى مبتدعة والثانية موجودة بالفعل من قبل أن يستخدمها الشاعر. ولكن إبداعه يكمن في طريقة توظيفها.

ويتفق كلا الرمزين في أنهما يستمدان أهميتهما من أسلوب توظيفهما في بناء القصيدة، ومن الإيحاءات التي يقدمانها، فهما وإن اختلفا في منشئهما يتفقان في وظيفتهما.

أولاً: المصادر الذاتية للرمز

تتنوع المصادر الذاتية للرمز، بتنوع رؤى الشاعر وباختلاف تجاربه، فمن الرموز ما يستوحيه الشاعر من مظاهر الطبيعة كالمطر والرعد والبرق، ومنها ما يستمده من حياته الواقعية وعلاقته الإنسانية، كرموز الأم والحبيبة والطفل وعلاقته بباقي المخلوقات كالطيور والحيوانات.

فهذه فدوى طوقان تستخدم رمز الفرس الثكلى تعبيراً عن الأمة العربية، والفارس رمزاً للقائد الراحل عبد الناصر تقول:

- "آه ما آن له أن يترجل
- والتوت فوق أساها الفرس الثكلى
- وتاهت مقلتاها
- في الخضمّ الآدمي الهادر المسحوق
- من يفدي فتاها
- من يفك الفارس الغالي المكبل
- من إسار الموت، من يرجعه
- العاشق المدنف للصهوة للساحة
- من يرجعه؟
- والتوت فوق أساها الفرس الثكلى
- وعرت حزنها آها فآها
- من يفك الفارس الغالي المكبل؟

- آه ما آن له أن يترجل
- ****
- *قالت الريح: سيأتي
- موته الميلاد لا بد سيأتي
- في يديه الشمس، ذات الشمس. في
- مقلتيه الوجد، ذات الوجد والعشق
- المعنّى
- من جراح الأرض يأتي
- من سنين القحط يأتي
- من رماد الموت يأتي
- موته الميلاد لا بد سيأتي (على قمة الدنيا وحيداً ص 59-61 .)

فالشاعرة وهي تنعى وفاة جمال عبد الناصر، معلنة أن وفاته كانت مبكرة، أخذت رموزها من حياة الفروسية، فالقائد هنا الفارس، الذي يقود الأمة العربية، التي رمزت لها بالفرس الثكلى، الفاقدة فارسها وقائدها، وهنا تصور مدى الأسى والحزن الذي أصاب الأمة العربية بفقد القائد الخالد "والتوتْ فوق أساها الفرس الثكلى وتاهت مقلتاها" وودت الأمة العربية لو استطاعت إنقاذ القائد – الفارس من إسار الموت ليقود الأمة في معاركها المقبلة.

وتقدم صورة رمزية أخرى مستمدة من مظاهر الطبيعة، إذ الريح تعلن أن موته الميلاد، فالريح القوية المتجددة تؤكد أن الأمة حينما تفقد قائدها لا تموت، بل إنه يبعث من جديد في هذه الأمة من أحضان جراحها وآلامها، وعطاء الأمة يستمر، برغم كل الآلام.

ويأخذ محمود درويش صورة من حياته الباطنية، فيشكل من خلالها رمزاً موحياً، حينما يقوم بتصوير الحرب وأهميتها عند العربي فيقول:

- "نحارب؟ لسنا نحارب
- نطلع من شفرة السيف بين الدخان وبين اللهب
- نحارب؟ كـلا!
- نعيد إلى الياسمين بياضاً يحاصره الآخرون
- وظل التعب
- نعيد إلى الطير عادته في الفناء
- نعيد إلى البحر لون السماء
- نعيد إلى الصخر شكل الندى
- ومذاق العنب
- نحارب؟ كـلا
- نعيد إلى بردى طوله المنزلي
- وندفع عنه الزكاة لصيف بخيـل
- ولسنا نحارب
- لكننا نطرد النمل من دمنـا
- شرب النمل حتى الثمالة،
- لسنا نحارب
- لكننا نقتفي أثر النبض فينا"[19].

فالشاعر يبين كيف أن الحرب ليست مجرد قتال بل إعادة أشكال الحياة إلى طبيعتها، حينما تعيد الحرب للياسمين بياضه الذي دنسه الأعداء، وتعيد إلى الطير

---

(19) محمود درويش: محاولة رقم 7 ، ص . ص 168-169 .

غناءه، وإلى البحر لونه. وكأن مظاهر الطبيعة كلها قد تغيرت أشكالها وتلونت بلون المحتل باحتلاله الوطن. إذن فالحرب ليست مجرد سلاح يشهر في وجه سلاح، وإنما هي طرد الأعداء من وجودنا.. الأعداء الذين تغلغلوا فيه حتى وصلوا الدماء "لكننا نطرد النمل من دمنا". فالحرب هي إعادة نبض الحياة إلى الأمة "لكننا نقتفي أثر النبض فينا". ولجأ الشاعر إلى تقديم ذلك المعنى من خلال صور متتابعة تشمل مظاهر الطبيعة في الوطن من الياسمين والطير والبحر والصخر والنهر، وكأنه أراد أن يقول إنه بعودة هذه الأمور إلى حالتها الطبيعية نعيد إلى الوطن وجهه الحقيقي.

ثم يقول إننا لا نحارب وإنما نطرد الأعداء "النمل" الذين تغلغلوا في كياننا وامتصوا دماءنا حتى أصبحنا بلا حياة. وما الحرب إلا إعادة الحياة إلينا من جديد "ولكننا نقتفي أثر النبض فينا".

ولو راجعنا الصور الجزئية التي جاء بها الشاعر لرأينا أنها صور ذاتية مثل قوله "نعيد إلى الصخر شكل الندى ومذاق العنب".

فالشاعر يريد أن تصبح الصخور الجامدة في ظل الاحتلال، صخوراً معطاء في ظل التحرير. ومثل قوله نعيد إلى بردى طوله المنزلي وندفع عنه الزكاة لصيف بخيل" يشير إلى أن الهزيمة التي لحقت بالعرب عام 67 قد قصرت قاماتهم، بل وقصرت أنهرهم، وبهذا أضحى نهر بردى قصيراً، ولا يعيده إلى طبيعة "طوله المنزلي" إلا انتصار يمحو عار الهزيمة، وهذا الانتصار لا يتحقق إلا بالتضحية "وندفع عنه الزكاة لصيف بخيل".

وكذلك يرمز في الصورة الأخيرة إلى الأعداء بالنمل الذين يتغلغلون في الدماء ويشربونها فيبقونها هيكل أمة.

ومثل هذه الصور قدم محمود درويش رموزه، وهي صور مخترعة تتواءم مع لحظته الشعورية ومع تجربته الشعرية.

ثانياً: المصادر الجماعية "التراثية" للرمز:

يعمد الشاعر في كثير من الأحيان إلى الموروث الثقافي مستخدماً عناصره، سواء أكانت شخصيات أم أحداثاً أم أقوال شخصيات يتخذ منها رموزاً يوظفها في بناء القصائد. وهذه المصادر التي يتاح منها الشاعر هي مصادر جماعية لأنها:

- إما أن تكون صادرة من اللاوعي الجماعي مثل الأسطورة، والتراث الشعبي.

- وإما أن تكون دينية مثل التراث الديني الإسلامي والمسيحي واليهودي.

- وإما أن تكون فردية الطابع، ولكنها اكتسبت جماعيتها حينما أصبحت موروثاً متداولاً بأيدي الجميع، يمكن أن يقع عليه أي شاعر فيوظفه مثل التراث التاريخي – التراث الأدبي.

وقد تنوعت المصادر التراثية في شعر فلسطين المحتلة، إذ استخدم الشعراء التراث الديني والتراث الشعبي بشكل ملحوظ، كما استخدموا أيضاً التراث الأدبي والتراث التاريخي والأسطوري، ولعل أسباب ذلك راجعة إلى جملة عوامل فنية وسياسية.

ويعزو د. علي عشري زايد أسباب لجوء الشعراء إلى استخدام التراث إلى خمسة عوامل هي:

العوامل الفنية: وهي إحساس الشاعر بمدى غنى التراث ثم نزعته إلى إضفاء نوع من الموضوعية والدرامية على عاطفته الغنائية.

العوامل الثقافية: وهي من تأثير حركة إحياء التراث وتوجه الأنظار إلى كنوزه، وتأثر الشعراء بالاتجاهات الأوروبية الداعية إلى الارتباط بالموروث وخاصة دعوة ت. س. إليوت.

العوامل السياسية والاجتماعية: حيث يلجأ الشعراء حين يشتد القهر السياسي والاجتماعي للتعبير بطرق فنية غير مباشرة تحمي أصحاب الكلمة من بطش القوى السياسية وأجهزتها ومن البطش الأدبي لبعض القوى الاجتماعية.

العوامل القومية: وذلك في مواجهة الخطر الذي يهدد الكيان القومي للأمة العربية. ولذا ترتد تلقائياً إلى جذورها تأكيداً لكيانها، والتراث هو واحد من تلك الجذور القوية التي ترتكز عليها الأمة.

العوامل النفسية: الهروب من حساس الغربة الذي يعانيه الشاعر في العالم المعاصر يدفعه إلى الهرب من هذا الواقع ونشدان عالم آخر أكثر نضارة وسذاجة وعفوية، وكان يجد هذا العالم بين أحضان التراث وخصوصاً التراث الأسطوري[20].

وهذه العوامل التي أشار إليها الدكتور علي عشري تصدق إلى حد كبير على الأسباب التي حدت بالشعراء في الوطن المحتل إلى استخدام عناصر التراث في قصائدهم واستخدامها استخداماً معاصراً رامزاً.

فإن الشعراء في فلسطين المحتلة وهم يعانون وطأة الاحتلال يعانون من ظرف سياسي، محصلته في النهاية جملة من الظروف الثقافية والاجتماعية والقومية والنفسية، فإن وجود الكيان الصهيوني على أرض فلسطين، مع وجود تلك الأقلية العربية، في وطنها يشكل أولاً تحدياً قومياً، لوجودهم، ولمشاعرهم ولكيانهم.

---

(20) د. علي عشري زايد (استدعاء الشخصيات التراثية في الشعر العربي المعاصر)، ص 10-47 .

ثم إن هذا الكيان السياسي الصهيوني سيسبب من الضغوط النفسية والعملية ومن الإرهاب الفكري وكبت الحريات ما يحول بين الشعراء وممارسة التعبير عن ذاتهم القومية.

وهذا الكبت السياسي والضغط السياسي العنصري أيضاً يجعل الشعراء يشعرون باغتراب كامل عن المجتمع الصهيوني، ويوجههم نحو الالتفات إلى عناصر أصيلة تعبر عن ذاتهم مثل اللجوء إلى التراث الشعبي والتاريخي والديني والأدبي.

ولقد مارس الكيان الصهيوني تجاه شعراء فلسطين المحتلة كل وسائل البطش والتنكيل من سجن وتوقيف وإقامة جبرية وفصل من العمل، ومطاردات، مثل اعتقال الشعراء سميح القاسم وتوفيق زياد وسالم جبران ومحمود الدسوقي وحنا أبو حنا الذين قالوا قصائد تعد شهادات على تلك الوقائع.

هذه العوامل مجتمعة كانت من أسباب لجوء الشعراء إلى توظيف معطيات التراث في شعرهم لتحمل معاني معاصرة، أكثر إيحاء، ولتكسب أشعارهم أبعاداً يحتاج إلى مثل هذه السمة الموضوعية في شعرهم الغنائي.

فحينما يستدعي محمود درويش شخصية قابين (قابيل) في قصيدته "الموت مجاناً" فإن هذه الشخصية تمنح القصيدة معاني إيحائية جديدة، يقول فيها:

- "يا كفر قاسم ليس قابين أخي
- إني شهيد الأصدقاء
- إني أخاف على المحبة من أساطير الشقاء
- فلترفعي جيداً إلى شمس تحنّت بالدماء
- إني شهيد الأصدقاء".

فالشاعر يستغل قصة هابيل وقابيل التي جاءت في الموروث الديني [21] حيث يوظف المعني بشكل معاصر من وراء قتل قابيل لأخيه هابيل، أي حينما يعتدي قابيل على حقوق أخيه هابيل ويقتله لأطماعه الشخصية.

والشاعر يجعل قابين (قابيل) معادلاً تراثياً للعدو الصهيوني الذي قام باقتراف مجزرة كفر قاسم، والشاعر هنا يرفض أخوه هذا القاتل وهذا الرفض له مبرراته، فإن قابين هو أسطورة الشقاء، لأنه يقتل المحبة بقتله أخاه، لذلك يرفض الشاعر أخوّته، ويطالب كفر قاسم أن تصمد برغم ضحاياها.

ومن ثم فإن هذه الإيحاءات للعناصر التراثية حدت بالشعراء إلى استخدام العناصر التراثية وتوظيفها رمزياً باستخدام الأسطورة والتراث الديني والتاريخي والشعبي وذلك باستخدام:

1- التراث الأسطوري
2- التراث الديني
3- التراث التاريخي
4- التراث الشعبي.

1 - التراث الأسطوري

---

(21) ورد ذكر القصة في القرآن الكريم "سورة المائدة" آيات 31-35 ، وانظر كذلك قصة هابيل وقابيل في كتاب قصص القرآن تأليف محمد أحمد جاد المولى وأصحابه، المكتبة التجارية ، القاهرة، الطبعة التاسعة، ص 8 – 12

- كذلك وردت القصة في الكتاب المقدس العهد القديم وسفر التكوين، الإصحاح الرابع.
- ثم انظر قصة قابيل وهابيل (الفولوكلور في العهد القديم) تأليف جمس فريزر، ترجمة الدكتورة نبيلة إبراهيم، الجزء الأول، القاهرة، عام 1974 ، ص 73 .
- ثم أنظر القصة في مروج الذهب – للمسعودي، القاهرة، 1966، ص 25 – 27 .

الذي يعنينا من الأسطورة ما تقدمه لنا من دلالات رمزية حينما يستدعي الشاعر الشخصيات الأسطورية أو مواقفها، وتأتي محملة بمعانيها الأصيلة وبدلالتها الرمزية المعاصرة، فكما يقول د. عز الدين إسماعيل (ينبغي أن تحمل هذه الشخصيات في السياق الشعري ملامح الشخصي والعام، أو بعبارة أدق – الفردي والجمعي. فإذا هي فقدت في السياق الشعري هذه القدرة فقدت وجودها الرمزي وفقدت لذلك – تأثيرها الشعري المنشود)[22].

واستغل الشعراء أسطورة عشتار وتموز السومريتين[23] واللتان تتناولان الطقوس الخاصة بآلهة الحصاد وبزوجها إله الخضار والماشية.

واستغلوا من الأساطير المصرية القديمة أسطورة إزيس وأوزوريس رمز الانبعاث[24].

كما استغلوا كذلك الأساطير الإغريقية مثل أسطورة بنيلوب ويولبيسيس وانتجونا ومارس إله الحرب وحصان طروادة[25].

---

(22) د. عز الدين إسماعيل: الشعر العربي المعاصر قضاياه وظواهره الفنية، ص 204 .

(23) لتفصيل أسطورة عشتار وتموز انظر د. فاضل عبد الواحد على (المقدمة) كتاب (عشتار ومأساة تموز) ، بغداد، 1970.

– أساطير العالم القديم، تأليف د. صمويل نوح كريمر (ترجمة د. أحمد عبد الحميد يونس)، القاهرة، سنة 1974، ص86–97، كذلك انظر عدنان بن ذريل التفسير الجدلي للأسطورة، دمشق، سنة 1973، ص 55 .

(24) لتفاصيل الأسطورة انظر:

أ – د. صموئي نوح كريمر ، المصدر السابق، ص 54 وما بعدها.

ب – عدنان بن ذريل ، المصدر السابق، ص 38 وما بعدها.

جـ – د. لويس عوض، أسطورة أو ربست والملاحم العربية، القاهرة، سنة 1968، ص 104 .

د – د. شكري محمد عياد، البطل في الأدب والأساطير، القاهرة ، ط 2 ، سنة 1971، ص129–133 .

(25) انظر عن الأساطير اليونانية القديمة (مايكل هـ. جيمسون)، كتاب أساطير العالم ، نشر وتقديم د. صمويل نوح كريمر، ص 205–230 .

ففي قصيدة (أوزوريس الجديد) يستعير الشاعر صوت أوزيريس ليقدم لنا صورة معاصرة، وهو لا يستعير الأسطورة بحذافيرها وإنما يأخذ منها معنى البعث الجديد.

يقدم الشاعر صوت أوزوريس، معلناً إعداده للحياة الجديدة حيث يقول:

- "أنا والسيول المستميتة...
- قد كانت المطار والأحزان والشمس العنيدة
- نحيا على جرف النفايات المقيتة
- ونعدُّ للدنيا الجديدة". دمي على كفي ص 97

ثم لا يلبث أن يقدم تفصيلاً لمهمته هو والسيول المستميتة "هنا ترمز للثورة" التي ستعيد وجه الحياة إلى الحدائق والأشجار والمدارس والمصانع والمزارع

- "أنا والسيول المستميتة
- في سفرة لا تنتهي... حتى نعيد إلى الحدائق
- حسونها المنفي.. والجذر "الترمد" في الحرائق *
- حتى يشب اللوز والزيتون والتفاح
- في جرح الخنادق!
- ويرمّم الإنسان أنقاض المدارس والمصانع
- وتفجر الألغام أنهارا ..

كذلك كتاب "الأسطورة اليونانية" للأب فؤاد جرجي بربارة، دمشق، 1966 .

* انظر في الفصل الرابع : قضايا لغوية، إدخال الـ على الفعل "الترمد".

- وتخضر المزارع!" دمي على كفي، ص 97

إلا أن أوزوريس يعلن لزوجه إيزيس بأنه "والسيول المستميتة – الثورة" لن ينتهيا أشلاء شتيتة على يد القرصان "الأعداء".وهذه إشارة إلى الأسطورة التي جاء فيها أن أوزوريس توزع جسده أشلاء قبل أن يبعث من جديد.

- "أنا والسيول المستميتة
- يا زوجتي إيزيس.. آلهة مريدة
- لن تنتهي في مسلخ القرصان أشلاء شتيتة!" دمي على كفي ص 98

ويصبح أوزوريس الجديد هو الفلسطيني الذي لن يرضى بأن يتمزق على أيدي الأعداء "مسلخ القرصان".

ومهما يكن فإن صورة أوزوريس الأسطورية التي كانت في ذهن الشاعر عن تمزق أوزوريس القديم – الأسطوري – أشلاء، تختلف عن صورة أوزوريس الجديد الفلسطيني الذي لم يتمزق، وكل ما تمزق منه ليس إلا أحلاماً شهيدة، ولا يبقى أمامه سوى الواقع الذي سيبعثه من جديد.

- "ما كان منا أمس .. يا إيزيس .. أحلام شهيدة
- في الأرض نبعثها غداً..
- دنيا منورة.. جديدة" دمي على كفي ص 98

بيد أن هناك من استخدم هذه الأسطورة استخداماً محدود الدلالة، حينما جعلت سميرة الخطيب الشخصية الأسطورية إيزيس بديلاً لها، مع الإدلاء بالمعنى الأسطوري بشكل مباشر مما يفقد الأسطورة معنى حضورها تقول:

- "فكيف تقول:
- "ابتعدي"؟
- وكيف أموت في يأسي..؟
- أنا إيزيس .. فافهمني..!
- بإيماني..
- أعيد إلى آزوريس
- رغم الموت والرمس" القرية الزانية، ص 16

وتستعير سميرة الخطيب الأسطورة اليونانية "بنيلوب" التي ظلت تنتظر عودة زوجها "أوديسيوس" ولم تمل الانتظار، وتجعل بنيلوب بديلاً لشخصيتها مع التصريح بالمعنى الأسطوري المباشر. حيث تقول في خطاب لحبيبها السجين:

- "أكثير.. وحش
- يهوي بالأسواط عليك؟
- أمّا عنّي.. فأنا بنيلوب..
- وسأنسج شالاً من زرد
- وأعمّده
- بالدم النازف من بلدي
- وأزينّه بعروف الشيح
- النابت فوق ثرى جـدي

- وسأنتظرك.
- حتى الأبد..
- والأبد قريب" (القرية الزانية، ص 53)

فالشاعرة هنا استعارت من الشخصية الأسطورية بعض أفعالها، "وسأنسج شالاً من زرد" .كما أنها استعارت المدلول العام للشخصية الأسطورية وهو الانتظار والوفاء وقدمته لنا بشكل مباشر.

- "وسأنتظر حتى الأبد، والأبد قريب".

هذا ويستخدم محمود درويش شخصية (تليماك بن يوليسيس) حيث يستحضرها بالاسم مع إضمار دلالتها التراثية[26] وذلك بإضفاء دلالات معاصرة مناقضة للشخصية وذلك على سبيل المفارقة التصويرية .

وكما جاء في "الأوديسة" فإن "تليماك" بن "يوليسيس" "عوليس" يخرج مع البحار "منتور" في رحلة باحثاً عن أبيه ، والشاعر هنا يستحضر هذه الشخصية بالاسم ولكن بدلاً من أن يخرج باحثاً عن أبيه "عن الشعب المشرّد" يظل في أرضه.

- "أكواخ أحبائي على صدر الرمال
- وأنا مع الأمطار ساهر
- وأنا "ابن عوليس" الذي انتظر البريد من الشمال
- ناداه بحار ، ولكن لم يسافر
- لجم المراكب، وانتحى أعلى الجبال
- يا صخرة صلى عليها والدي لتصون ثائر

---

(26) انظر: د. علي عشري زايد ، المصدر السابق، ص 221 .

- أنا لن أبيعك يا لآلي
- أنا لن أسافر، لن أسافر لن أسافر!
- أصوات أحبائي تشق الريح ، تقتحم الحصون
- يا أمنا انتظري أمام الباب ، إنّا عائدون"

(عاشق في فلسطين ص 41 – 42)

فإن عوليس استجاب لنداء البحار وسافر بحثاً عن أبيه، ولكن ابن عوليس الجديد "الفلسطيني" لا يسافر، والبون شاسع بين سفريهما فالأول لن يخسر شيئاً في ارتحاله، أما ابن عوليس الجديد الذي ينتظر عودة شعبه، فإن سفره هنا يعني تركه للوطن وهذه خيانة، وهكذا استفاد الشاعر من استحضار هذه الشخصية وإخفاء دلالتها الأسطورية وإكسابها بعداً مناقضاً للبعد الأسطوري مما يعمق المعنى ويضفي على تلك المفارقة دلالتها الإيحائية الكبيرة.

ويستغل الشاعر سميح القاسم قصة مدينة إرم[27] وما نسج حولها من أساطير وهو في قصيدته الطويلة تلك يقوم باستحضار الاسم التراثي لمدينة إرم التي ورد اسمها في القرآن الكريم، ولكنه يكتب كما قال عن "إرم التي يحلم بها إرم جديدة، إرم فاضلة تحلم بها الإنسانية جمعاء وتناضل من أجلها".

وهكذا لا يترك الشاعر لمدلولها التراثي والأسطوري سوى المفارقة التي يحققها استحضار اسمها فإن إرم الأولى إرم الرذائل التي يغضب الله على أهلها فيصيبهم بوابل من غضبه. أما إرم التي يكتب عنها الشاعر فهي إرم المستقبل المضيء، وكأنه قصد

---

(27) انظر مقدمة سميح القاسم لقصيدته إرم، ص 27–29 .

من ذلك أن يبرز بإيراده هذا الاسم التراثي، أن يظل في أذهاننا عالقاً ذلك المعنى الذي من أجله تم تدمير إرم لكي نبحث معاً عن إرم جديدة فيبدأ قصيدته بنشيد الافتتاح:

- "البشرية: إرما ... تريد قافلة؟!
- الشاعر: إرما .. على أرض جديدة
- إرما .. سعيدة
- إرما .. ولكن فاضلة!
- البشرية: ماذا لديك؟!
- الشاعر: لدي عن إرم قصيدة!
- البشري: فلتسكتوا .. فلتسكتوا وليلق شاعرنا نشيده!" (إرم ص 35)

فمنذ البدء يقرر الشاعر إرم التي تريدها القافلة هي إرم جديدة سعيدة وفاضلة غير إرم التي جاءتنا بالتراث والتي رويت حولها الأساطير ولكن مدينته طريقها صعب طويل، ولكنها ستنتصر وتقاوم إرم الفاضلة التي لن تحققها سوى الثورة:

- "لا .. يا طفلنا الموعودا .. لن نبقى عبيده!
- فوراء سور العصر خلفنا شعائره البليده!
- ووراء سور العصر خلفنا كهوف الموت
- موحشة معذبة .. وفتنا الليل والأسلاك
- الأنقاض والقتلى ونصب المجد
- في الأرض البعيدة!
- واجتاز موكبنا مخاضات الدم الكبرى
- إلى شطآن .. جنتنا السعيدة!!" (إرم ص 72)
- والتي ستتحقق من خلال البذل والعطاء.

- "وهناك في الأفق القريب.. هناك في الأفق البعيد
- ليست تتم الأرض دورتها بلا نصر جديد
- فاحمل لواءك.. وامضِ في هذا الطريق
- أبدأ .. على هذا الطريق!!
- شرف السواقي.. إنها تغني فدى النهر العميق" (إرم ص 96)

ونجد شاعراً آخر يستحضر اسم إرم "ذات العماد" ويكون استحضاره ها هنا استحضاراً لدلالاتها التراثية حين يقول عبد اللطيف عقل في قصيدته (الرفض بالرقص):

- "آخ. يا حيفا تقريتك في وجه "يعاد"
- أطعميني، هدني الجوع، على أهدابك
- اللقيا وفي زوادتي خبز المعاد
- أخ. يا حيفا تقريتك في الرقص
- وفي الموت وفي .....
- ذات العماد" (قصائد عن حب لا يعرف الرحمة، ص 100)

فهنا يستحضر الشاعر دلالاتها التراثية ولكن من غير مطابقة بين حيفا وإرم ذات العماد.

وقد ترك الشاعر الدلالة التراثية لمدينة إرم وهي التي أصابها الدمار، وكأنه يوحي بأن ما سيصيبه، وهي في حضن الاحتلال هو ما أصاب قوم عاد حينما أهلكوا

في مدينتهم إرم وهكذا يعطي استحضار الاسم التراثي "إرم" هذا المدلول الرمزي الإيحائي للإفساد الذي يعيشه المحتلون في مدينة حيفا[28].

2 - التراث الديني

إن طبيعة الصراع في فلسطين المحتلة بين العرب واليهود لا تقف عند حد الصراع المادي المتمثل في احتلال الأرض بل تتعداه إلى صراع ذي صبغة ثقافية.

وقد حاول الكيان الصهيوني الغاصب أن يشوه الوجه العربي للأقلية العربية التي بقيت متشبثة بوطنها – فلسطين – ، وكان نتيجة لذلك أن عمد العدو إلى تشويه الثقافة العربية، وإفساد برامجها التعليمية ومحاصرة الأنشطة الثقافية وتعمد شيوع الجهل بين المواطنين، وكان طبيعياً أن يرتد الشعراء الفلسطينيون إلى تراثهم الديني، باعتباره واحداً من مقومات شخصيتهم العربية في مواجهة الكيان الصهيوني الذي يحاول أن يستند في وجوده إلى مبررات دينية. وكأن ارتداد شعراء فلسطين إلى تراثهم الديني يتاحون منه موضوعاتهم ويستدعون شخصيات ويستحضرنها رموزاً ليس إلا تحدياً للكيان الصهيوني وإدعائه أحقيته بالوطن استناداً إلى افتراءات دينية. ثم نراهم يرتدون إلى التراث الديني اليهودي والمسيحي وكأنهم بذلك ينفون هذا الوجود القائم على أساس ديني باعتبار أن لأديان ليست ملكاً خاصاً لأحد، وأنها لا تضف شرعية على اغتصاب الأوطان. هذا من ناحية، ومن ناحية أخرى فإن

---

(28) لاستخدام الرمز الأسطوري يمكننا متابعة ذلك لدى الشعراء:

أ – ليلى علوش "أول الموال آه" إيزيس ، ص 84 .
بمار على الجرح المفتوح "الإله مارس"، ص 64 .
"سني القحط يا قلبي" ، عشتار، ص 96 .

ب – سميح القاسم "دمي على كفي" يوليس، ص 11 / 61 .
الأعمال الكاملة انتيجونا، ص 66 .

جـ – محمود درويش "عاشق من فلسطين، ص 33 / 41 .

للموضوعات الدينية وشخصياتها من الغنى والثراء في مدلولاتها الرامزة ما جعل الشعراء يلجؤون إلى التراث الديني باعتباره مصدراً من مصادرهم التي يستغلونها .

ومن الشخصيات التي تناولها الشعراء في فلسطين لمحتلة شخصية أيوب، نوح، قابيل، ومحمد "عليه الصلاة والسلام"، والمسيح. ولعل الشعراء أكثر انجذاباً نحو شخصية أيوب، ذلك الذي يرمز إلى تحمل العذاب بلا سبب، سوى إرادة إلهية لاختبار قوة صبره وإيمانه – يقول سبحانه وتعالى "وأيوب إذ نادى ربه أني مسّني الضر وأنت أرحم الراحمين. فاستجبنا له فكشفنا ما به من ضرّ وآتيناه أهله ومثلهم معهم رحمة من عندنا وذكرى للعابدين) سورة الأنبياء83-84.

وفي قصيدة مقطعية طويلة لسميح القاسم بعنوان "من مفكرة أيوب" تأخذ شخصية أيوب رمزاً واضح الدلالة على أيوب الجديد "الفلسطيني" الذي امتحنه الله ببلاء اشد من بلاء الجسد الذي امتحن به أيوب النبي – فأيوب الجديد امتحن بترك الوطن ومتزيقه، وتشتيت أبنائه. ولكن الشاعر الذي يجعل قصيدته على شكل المذكرات لا يستحضر من الشخصية التراثية سوى اسمها ، ويستعير دلالتها التراثية، عامداً إلى إضفاء دلالة معاصرة مناقضة للدلالة التراثية مما يولد شعوراً حاداً بالمفارقة بين تلك الشخصية الدينية، المؤمنة الصابرة الصامدة وأيوب الجديد الذي يقول:

- "سأسب الدين مراراً ... لا بأس!
- فمفيد للصحة أن تغضب.
- لا داعي لليأس" (دخان البراكين – 30)

وهذا الكفر الذي يصبح بديلاً لإيمان أيوب، هو في الحقيقة رفض لاستسلام أيوب لقدره، لأن أيوب الفلسطيني يحمل آلامه ويتحداها ويسير منتصب القامة:

- "منتصب القامة أمشي
- مرفوع الهامة أمشـي
- في كفي قصفة زيتون،
- وعلى كتفي نعشي
- وأنا أمشي .. ص- 32

لكن يظل هناك ملمح واضح المعالم من صفات الشخصية الدينية وهي عدم اليأس تشترك فيها شخصية أيوب "الدينية" التراثية وشخصية أيوب المعاصرة:

- "يحكى أن هناك رياحاً
- وهناك لقاحاً
- وهناك جذوراً
- لم تمرض باليأس" ص - 35

ثم يعود الشاعر في نهاية قصيدته في مذكراته – بعد أن عبر على مذكرات أيام 7 - 67/5/11 - إلى استحضار شخصية أيوب واستعارة بعض أحداث حياتها حينما يهتف أيوب:

- "كل الأخبار تقول
- أنا ما خاصمت الله
- فلماذا أدبني بالوجـع
- حسنـاً ..... !
- فاسمعني أنفخ في الصور
- يا لعنة أيوب .. ارتفعي
- يا لعنة أيوب .. ثوري

- واسمعني أصرخ يا أيوب
- لا تخضع للوجع
- لا تجع!"

يستحضر الشاعر هنا شخصية أيوب الذي رضي بآلامه، قال لزوجه: "فقال لها تتكلمين كلاماً كإحدى الجاهلات ألخير تقبل من عند الله والشر لا تقبل. في كل هذا لم يخطئ أيوب بشفتيه" سفر أيوب 10/9.

والشاعر يتمرد على قبول أيوب لأوجاعه وآلامه ولا يرضى بامتحان الإله، لأن أيوب الفلسطيني ليست علاقته علاقة الإنسان بربه هنا لتمتحن عزيمته في تحمل البلاء، بل هي علاقة بين شعب محتل وطنه وشعب غاصب، وقبول أيوب (الفلسطيني) لآلامه إنما هو استسلام للأعداء وقبول بالهزيمة، ولذا فإن الشاعر يهتف بأيوب طالباً منه الثورة والتمرد على الآلام[29].

وفي قصيدة (إلى السيد المسيح وعيده) لفدوى طوقان تستحضر الشاعرة"السيد المسيح في عيده" وتوجه إليه خطاباً، وتوظف قصة الكرامين الذين قتلوا الوارث الوحيد لصاحب الكرم كي يرثوا هذا الكرم – وقد جاء ذكر قصته كمثل على لسان السيد المسيح.

وإذ تستحضر الشاعرة شخصية السيد المسيح، فإنها تترك لنا الوصول إلى دلالتها الرمزية المعاصرة، وتجعل مدينة القدس تصلب، وكأنها تشير إلى أن أولئك الذين صلبوا السيد المسيح قد أعادوا جريمتهم مرة أخرى باحتلال القدس وصلبها:

---

(29) انظر استخدام شخصية أيوب التراثية لدى: خليل توما : أغنيات الليالي الأخيرة، ص 61 ./محمود درويش: حبيبتي تنهض من نومها، ص 40./محمود درويش: عاشق من فلسطين، ص 81 .

- "يا سيد يا مجد الأكوان
- في عيدك تصلب هذا العام
- أفراح القدس
- صمتت في عيدك يا سيد كل الأجراس
- من ألفي عام لم تصمت
- في عيدك إلا هذا العام" (الليل والفرسان ص 32-33 .)

ثم توظف الشاعرة بعضاً من أقواله حين تقول:

- "قتل الكرامون الوارث يا سيد
- واغتصبوا الكرم
- وخطاة العالم ريشن فيهم طير
- الإثم
- وانطلق يدنس طهر القدس
- شيطانياً ملعوناً، يمقته حتى الشيطان" (ص 34 – 35)

وهنا لا نأخذ من المثل الذي قدمه السيد المسيح دلالته الحرفية، فإن اليهود الذين هم هنا "الكرامون" الذين قتلوا الوارث واغتصبوا الكرم، لم يكونوا حراساً على الكرم "فلسطين"، وإنما المقصود هنا استحضار الدلالة الرمزية المعاصر، لتلك

النهائية للكرامين، والتي جاءت في إنجيل مرقس حيث إن صاحب الكرم يأتي ويهلك الكرامين"[30].

هذا ويقوم محمود درويش في قصيدته المقطعية "نشيد للرجال" باستحضار المسيح "عليه السلام"، ومحمد "صلى الله عيه وسلم"، وحبقوق أحد أنبياء اليهود، ويقدمه إلينا من خلال حوار مباشر "هاتفي" بينه وبين كل منهم:

ففي حديثه مع المسيح يقول الشاعر:

- " – أريد يسوع..
- نعم من أنت؟
- أنا أحكي من إسرائيل
- وفي قدمي مسامير ..
- وإكليل من الأشواك أحمله
- فأي سبيل
- اختار يا ابن الله، أي سبيل" (عاشق من فلسطين، ص 95)

يستحضر الشاعر شخصية المسيح ويستعير لنفسه بعض صفات صلب المسيح وعلى رأسه إكليل الشوك، وكأنه يعيد إلى الأذهان مرة أخرى قصة الصلب الجديد الذي يمارسه اليهود على الشعب الفلسطيني، ويصبح السيد المسيح رمزاً لهذا العذاب والاصطبار عليه، وتكون عبارته الخطابية للشاعر "أقول لكم: أماماً أيها البشر" تلخيصاً لتخطي الألم ولتجاوز المعاناة. أما استحضار شخصية النبي محمد

(30) العهد الجديد إنجيل مرقس ، الإصحاح الثاني عشر، 9

"صلى الله عليه وسلم" فقد كانت مباشرة حينما يسأله الشاعر ما أفعل، ونستحضر مع السؤال تلك السيرة المجاهدة العظيمة للنبي محمد "صلى الله عليه وسلم":

- أريد محمد العرب
- نعم من أنت
- سجين في بلادي
- بلا أرض
- بلا علم
- بلا بيت
- رموا أهلي إلى المنفى
- وجاؤوا يشترون النار من صوتي
- وأخرج من ظلام السجن
- ما أفعل؟" (عاشق من فلسطين ، ص 96)

فالشاعر يجعل شخصية الرسول تقدم وصية بشكل مباشر:

- "تحدّ السجن والسجّان
- فإن حلاوة الإيمان
- تذيب مرارة الحنظل"

ويقدم لنا أحد أبناء إسرائيل "حبقوق" – وله سفر باسمه من أسفار العهد القديم وهذا النبي الذي استحضره الشاعر نسمعه وهو يتألم لمعاناة العربي:

- ألو هالـو !
- أموجود هنا حبقوق؟

- نعم من أنت؟
- أنا يا سيدي عربي
- وكانت لي يد تزرع
- تراباً سمّدته يد وعين
- وكانت لي خطى وعباءة
- وعمامة ودفوف
- وكانت لي ....
- كفى يا بني
- على قلبي حكايتكم
- على قلبي سكاكين" (ص 97 – 98)

وشخصية النبي حبقوق التراثية شخصية رامزة إلى السلام جاءت لتحقق حدة المفارقة بين الواقع الحالي للصهيونية التي تستغل الدين في إقامة كيان يعتدي على الآخرين وشخصية النبي اليهودي حبقوق الذي يدعو للسلام، وكأن الشاعر هنا يستحضر كلماته في إصحاحه الثاني حين يقول لك:

"ويل للمكسب بيته كسباً شريراً ليجعل عشراً في العلو لينجو من كف البشر. تآمرت الخزي لبيتك. إبادة شعوب كثيرة وأنت مخطئ لنفسك لأن الحجر يصرخ من الحائط فيجيبه الجائز من الخشب" سفر حبقوق الإصحاح الثاني 9 – 11. ويل للباني مدينة بالدماء وللمؤسس قرية بالإثم. أليس من قبل رب الجنود أن الشعوب يعيون للنار والأمم للباطل يعيون لأن الأرض تمتلئ من معرفة مجد الرب كما تغطي المياه البحر".

هذا النبي الذي يرجو الويل للذين يبنون مدينة بالدماء ويؤسسون القرى بالإثم هو الذي يتألم لحكاية العربي الذي قام اليهود ببناء كيانهم على حسابه بالدماء

والإثم، وكأن الشاعر باستحضار حبقوق الشخصية الدينية الرامزة إلى السلام أراد أن يدين الكيان الصهيوني الذي أقام وجوده على دماء العرب وضحاياهم[31].

3 - التراث التاريخي والأدبي

لم يقتصر الشعراء في فلسطين المحتلة في رموزهم التراثية على الجانب الأسطوري والديني، وإنما عمدوا إلى استدعاء الشخصيات والأحداث التاريخية التي كان لها دور بارز في تاريخ الأمة العربية مثل شخصية خالد بن الوحيد وصلاح الدين، وعمرو بن العاص وحطين وصفين. كما استدعوا شخصيات أدبية مثل عنترة، وقيس بن الملوح وامرئ القيس.

ففي قصيدة "البطل الذي شرب حتى فقد صوابه" تستحضر الشاعرة أسماء تاريخية مع إضمار دلالتها التراثية:

- "أراك تزعزع كل يقيني
- وفي مقلتيك
- تشب الحرائق، أعتى الحرائق
- وترجع في مقلتيك أمامي

---

(31) انظر التراث الديني الرمزي لدى كل من:

1 - محمود درويش: حبيبتي تنهض من نومها "أيوب"، ص 40 ./ محاولة رقم 7 قصة هاجر، ص 45 ./عاشق من فلسطين "رضوان"، ص 86 ./ عاشق من فلسطين "أيوب" ، ص 81 .

2 - فدوى طوقان: على قمة الدنيا وحيد "قابيل"، ص 47 .

3 - ادمون شحاده: حين لم يبق سواك "هابيل الطوفان"، ص 37 .

4 - خليل توما: أغنيات الليالي الأخيرة "أيوب"، ص 61 .

5 - سميح القاسم: دمي على كفي – القدس نوح ، ص 124 .

6 - نزيه جبر: أغنيات صغيرة "يوسف – وفرعون"، ص 102 .

- العصور القديمة
- وترجع صورة بغداد ملّا
- تهاوت أمام خيول التتار
- ولكن "حطين"
- رغم الأسـا
- تظل تجهّز في مقلتيك
- خيول النهار "[32].

هذا الطفل الذي تخاطبه الشاعرة ليس إلا الفدائي الذي يمثل الأمل والمستقبل فهو الذي تقول عنه:

- "أراك تحطم كل السدود
- وتنبش كل قبور العهود التي ظللتها
- خيوط الهزيمة"

وهكذا تسترجع الشاعرة من خلال صور رامزة من التاريخ صورة الهزيمة العربية أمام خيول التتار، فالهزيمة بحضورها المعاصر دلالة غنية رامزة. فإن التفكك الذي أصاب الخلافة الإسلامية، هو الذي أودى بها إلى تلك الهزيمة أمام التتار. ثم أن لهذا الحضور التاريخي دلالة أخرى، أشبه بالإدانة لعسف الاحتلال الإسرائيلي الذي يشبه في سلوكه التتار في همجيتهم، هذه هي الصورة الأولى.

وفي استحضار (حطين) تقدم الشاعرة وجهاً آخر للأمة العربية، وهو نقيض للوجه الأول. فإن هزيمة الصليبيين في حطين، لم تأت إلا بعد وحدة الإرادة العربية

---

(32) ليلى علوش: سني القحط يا قبي، ص. ص: 87 – 88 .

وتصبح حطين هنا رمزاً موحياً للمستقبل المنتصر لإرادة الأمة، حيث ستتقدم خيول النهار في مواجهة خيول التتار.

ويستحضر محمود درويش في قصيدته "صوت ضائع في مهرجان" اسمي صلاح الدين وخالد وهما يرمزان للقائد المنتصر ويجيء اسماهما ليعمّقا حدة التناقض حينما نستحضر دلالتهما التاريخية. يقول الشاعر:

- "تعرف القصة من أولها
- وصلاح الدين في سوق الشعارات
- وخالـد
- بيع في النادي المسائي
- بخلخال امرأة
- والذي يعرف ... يشقى
- نحن أحجار التماثيل
- وأخشاب المقاعد
- والشفاه المطفأة
- أوقعني نبضك يا سيدتي
- يصغر الميدان من طلعته
- اسكتـوا" (يوميات جرح فلسطيني، 91 – 92)

إن صوت الشاعر ضائع في مهرجان من المزايدات الكلامية التي أصبحت واحدة من مظاهر الحياة العربية، إنه صوت يدين المتاجرة بالشعارات، وقد استحضر الشاعر بطلين من التاريخ، صلاح الدين وخالداً، وهما ليسا لحماً ودماً يباعان في سوق الشعارات أو في النادي المسائي، إنهما رمزان نقيضان للثرثرة ورفع الشعارات الكاذبة، فاستحضارهما إذن استحضار لجهادهما وانتصاراتهما، صلاح الدين الذي

كان يقاتل ولا يتاجر بالشعارات يباع الآن في سوق الشعارات، وكذا خالد بن الوليد الذي مات على فراش المرض وهو يتمنى و مات في ساحة القتال، فإن هذا إدانة قاسية للمتاجرين بالشعارات والذين يبيعون قضيتهم من أجل امرأة. وقد عمد الشاعر إلى استحضار رموزهما لتعميق حدة المفارقة، وإبراز التناقض بين ماض يتغنى به العرب وحاضر أليم يعيشونه. وهناك شخصيات تاريخية ذات ملمح أدبي[33] مثل عنترة وقيس وامرئ القيس وليلى العنيفة، تستحضر هي الأخرى باعتبارها رموزاً معاصرة. ففي قصيدة "كوابيس الليل والنهار" لفدوى طوقان توظف الشاعرة القصة التاريخية لحب عنترة وعبلة، ويصبح استحضارهما رمزاً يثري الواقع حيث تصير عبلة الأسيرة رمزاً للوطن المحتل، وعنترة رمزاً للفدائي. تقول الشاعرة:

1. عنترة العبس ينادي من خلف السور
2. يا عبل تزوجك الغرباء وإني العاشق
   أ- لا ترفع صوتك يا عنترة ويلي ويلي
   ب- أنا ابن العم وعرق العين
3. (يا ويلي عنتر مختبئ في أجفاني)
   أ- يسمعك الجند، يراك الجند
   ب- يا عبل دعيني أطعم من
4. زيتون العينين دعيني
5. لا تقصيني عن زيتونك لا تقصيني
   أ- طرقات الجند على بابي ويلي ويلي
   ب- يا عبلة يا سيدة الحزن خذي زهرة قلبي الحمراء

---

(33) انظر د. علي عشري زايد "استدعاء الشخصيات التراثية في الشعر العربي المعاصر في حديثه عن الشخصيات الأدبية التراثية"، ص 161 .

6.صونيها أيتها العذارء

أ- الجند على بابي ويلاه

ب- حتى الله تخلّى عني حتى الله

ت- خبئ رأسك! خبئ صوتكّ

ث- وبنو عبس طعنوا ظهري في ليلة عدد ظلماء".

(على قمة الدنيا وحيداً 24-26)

تستحضر الشاعرة هنا شخصية عنترة وعبلة بحبهما، الذي لم تستطع أن تحول دونه الحواجز، ولقد كان عنترة الفارس خير المدافعين عن قومه وعن حبه. ويصبح عنترة الجديد هو الفدائي الفلسطيني الذي يأخذ سمات من ملامح عنترة التراثية، يأخذ منه حبه لعبلة. ويعني هنا حبه للوطن. وتأخذ من ملامح عنترة التراثية فروسيته وهنا تعني فدائيته ورفضه للاحتلال:

"يا عبل تزوجك الغرباء وإني العاشق

- يا عبل دعيني أطعم من / زيتون العينين دعيني / لا تقصيني عن زيتونك لا تقصيني".

ويلتقط الشاعر خليل توما هذا الرمز التراثي فيجعل عنترة رمزاً للشعب الفلسطيني وعبلة رمزاً للوطن في قصيدته "عنترة يرفض أكفانه" حيث يعمل عنترة لتخليصها، ويصف عبلة بقوله:

- "يا عبل يا وجه المرابع والحقول
- عيناك آباري التي رُدمت
- وجبينك الوضاح واحاتي التي سُرقت

- وكرامة الوطن الجريح تصيح في وجه القيود
- الحر في المنفى وهزيمة أخرى تعود" (أغنيات الليالي الأخيرة، ص 101)

فعبلة تصبح والوطن شيئاً واحداً، فهي آباره التي ردمها المحتل، وهي واحاته التي سُرقت، حيث جُرحت كرامة الوطن، وحيث حلّت الهزيمة، ويكون خطابه لعنترة خطاباً مشروعاً لكي يمسح عار الهزيمة:

- "يا عنترة.. يا عنترة.. أشرع رماحك في الصدور الغادرة
- واعمل يمينك في الرقاب الجائرة
- هل يُحسن العبد الطعان؟
- العبد يحسن رعي ماشية وضان
- يا عنترة! .. ما شئت فأمر، أنت منذ الآن حر". (أغنيات الليالي الأخيرة ، ص 102)

والشاعر كما استعار من شخصية عنترة التراثية فروسيته، فإنه استعار كذلك منه انتصاره، ويصبح انتصار عنترة الفارس هو انتصار الشعب الفلسطيني وتحرير وطنه.

- كل الزغاريد الجسورة لعلعت
- والفارس المنصور يمسح دمعتين
- وتعود كل مواسم الأعياد في كفيه
- زفّتْهُ آلاف الشموس وعانقت قدميه". (أغنيات الليالي، ص 103)

ونلتقي بنموذج آخر من هذه الاستخدامات الرمزية في قصيدة "من ينقذ سلمى في زمن القحط وجوع الأمطار" للشاعر محمود عوض عباس الذي يستغل تلك الصرخة الشهيرة التي أطلقتها المرأة الهاشمية حين وقعت في أسر الروم، والتي أشار إليها أبو تمام في قصيدته المشهورة عن يوم فتح عمورية:

"رب وامعتصماه انطلقت .....)

عاد الشاعر المعاصر فاستخدمها باعتبارها رمزاً للشهامة والاستجابة للدفاع عن كرامة العربي والانتقام من الأعداء. وقد حقق هذا الاستخدام الرمزي المفارقة الجادة المطلوبة بين المسارعة للنجدة والتهاون وعدم الاستجابة لصرخة سمى التي ترمز لفلسطين.

- " سلمى قالوا عنها :
- تبكي وتصيح وتندب
- "وامعتصماه"
- ترفع عن جبهتها المخضوبة
- بالدم وهج العار
- تتحشرج هذي الكلمات
- على الشفتين
- لكن الغوث وأشكال النجدة
- لا تتعدى الباب
- لا تتحدى أوهام النخوة
- لا تخرج عن دائرة الأخبار
- تقف دموع الخوف على سلمى
- وتجف لعمق اليأس

- وراء الأسوار". (أنغام ذات إيقاع حاد 16 – 17)

فسلمى هي الوطن الذي نتبين ملامحه من قول الشاعر:

- يا سلمى حتى لو كنّا
- في مركب صيد يتقاذفه
- الإعصار.
- ما كنا يا تكوين القدس
- وتلوين الحسرة في عينيها
- ما اخترنا غيرك دار". (أنغام ذات إيقاع حاد ص 18)

ثم يستعير الشاعر شخصية قيس بن الملوح الشاعر العاشق العذري، ليصبح رمزاً للمحب المدنف، ويصبح رمزاً لحب الشاعر لوطنه الذي يستشهد في سبيل هذا الحب:

- "قتلوا قيسك يا سلمى
- صلبوه الليلة
- ذبحوه على كل محطة شؤم
- وما أكمل قيسك يا سلمى
- المشوار
- صلبوه بتهمة ترتيل الأشعار
- على خط النار
- ذبحوه بتهمة حبك مع
- سبق الإصرار" (أنغام ذات إيقاع حاد ص 19-20)

فالشاعر يستحضر شخصية قيس وإن كان جعل محبوبته سلمى بديلة لليلى، لأن قيس العاشق التراثي هو الشاعر المعاصر العاشق لفلسطين، وليلى التراثية المعشوقة، هي سلمى المعشوقة "الوطن".

4 - التراث الشعبي

يشمل التراث الشعبي المعتقدات الشعبية والعادات والإبداع الأدبي الشعبي[34] من حكايات وحكم وأمثال وغناء شعبي.

وقد كان الإبداع الأدبي الشعبي واحداً من المصادر التي غذت الشعر الفلسطيني في الأرض المحتلة، ولم يكن اعتماد الشعراء على التراث الشعبي نابعاً من قصور في الأداء، بل كان نابعاً من رغبة هؤلاء في التشبث بالتراث في مواجهة المحتل الذي حاول اغتصاب التراث ونسبته إلى نفسه بعد أن اغتصب الوطن. لذلك كتب الشاعر توفيق زياد يقول: "نحن لا ننظر إلى الأدب الشعبي المتناقل وكأنه شيء من أثر الماضي أو أيقونات نعلقها على الصدور أو أشياء أثرية للزينة أو نصوص تحفظ كما يحفظ القرآن المسلم غير العربي. ونحن لا ننظر إليه كجثة يجب تحنيطها، ووضعها في مزار. إنما ننظر إلى الأدب الشعبي من وجهة نظر الحاضر – والمستقبل. ففي مسيرتنا نحو الحرية السياسية والاجتماعية نحن بأمس الحاجة إلى أن نشحذ ذلك السلاح الأصيل، إنه لازم لنا لنصقل به نفسيتنا حتى يزدهر كل ما هو خير وطيب بها.

إن معرفة شعبيتنا وشعبنا لتراثه الفولكلوري هو أمر ضروري له ليتربى على تقاليد إنسانية ووطنية"[35].

---

(34) انظر فوزي العنتيل (الفولكلور ما هو دراسات في التراث الشعبي)، دار المعارف، 1965، ص 77.

ونلحظ توظيف الشعراء للأغاني الشعبية في بناء القصائد، واستخدام أساليب القص الشعبي واستخدام المفردات الشعبية والعامية بالإضافة إلى الشخصيات الشعبية التي جاءت في الإبداع الأدبي الشعبي مثل شخصية السندباد وجحا.

وفي قصيدة لسميح القاسم بعنوان (لقاء غير مفاجئ مع جحا المفاجئ)[36] يستحضر شخصية جحا التراثية الرامزة إلى اللامبالاة والسخرية والجبن، ويصحب الشاعر جحا – وعمامته معه في رحلته:

- " في ليلة قمراء
- كان جحا مسافراً
- صادفته في الدرب بين القدس والفيحاء
- لم أطرح السلام
- لأنني خشيت أن يرد
- وكنت أمشي عارياً وخائفاً".

يحاول الشاعر أن يستنطق الموقف بالسخرية، فهو حين صادف جحا لم يطرح عليه السلام لأنه كان عارياً وخائفاً، فالعري والخوف للسخرية التي اشتهر بها جحا، ويشير بهما – العري والخوف – للهزيمة التي لحقت بالعرب، فيسير العربي من الكرمل ويافا إلى الخليل، يعني أن حدود عام 1948 بين الضفة الغربية وفلسطين المحتلة قد انهارت، وما كان ذلك إلا بعد هزيمة 1967 .

---

(35) توفيق زياد: (صور من الدب الشعبي الفلسطيني) ، المؤسسة العربية للدراسات ، بيروت، سنة 1974، ص 16 .

(36) مجلة الجديد ، العدد السابع، 1973 ، فلسطين المحتلة، ص 46 .

ويأبى جحا الشخصية الساخرة إلا أن يسخر من صاحبنا حينما يناديه بصاحب العطوفة ليقول له بأنه يسير معه منذ الهزيمة:

- "فكركرت ضحكته المعروفة
- وصاح بي، وهو يشد جبّته الخبيثة للوراء
- يا صاحب العطوفة
- منشي معاً. إن شئت أو ما شئت!
- لأننا من سنة أو خمس
- سرنا معاً من الجليل
- وكنت أنت عارياً وخائفاً
- من سنة أو خمس
- سرنا معاً. من شاطئ الكرمل. من يافا إلى الخليل
- وكنت أنت عارياً وخائفاً"

وحالما يقدم لنا جحا ساخراً من صاحب العطوفة فإننا ندرك معنى تكراره للجملة "وكنت أنت عارياً وخائفاً" وكأن هذه السخرية من عري وخوف وصاحب العطوفة "ليست إلا تكثيفاً لحدة الشعور بمرارة الهزيمة، وهذا التكثيف نشعر به لأنه جاء من خلال سخرية جحا بتلك الشخصية اللامبالية.

وتتكشف السخرية حينما نجد الشاعر وجحا يتسامران تحت قباب القدس المحتلة، وهذا أيضاً تكثيف لحدة المأساة، وكأن الشاعر وجحا أصبحا وجهين لشخصية واحدة منسجمة.

- "وأمس ودعنا معاً كل ليالي الأنس
- تحت قباب القدس".

لكن جحا بشخصيته التراثية اللامبالية، يغادر القدس حاملاً على حماره مئذنة وقمراً، وكأنه يحتج على الاحتلال الصهيوني للأماكن المقدسة، وكأنه يفر بأحلامه حينما حمل القمر معه:

- "كان جحا الطيب والخبيث
- محملاً على حماره
- مئذنة وقمراً
- وبعد أن صلى وصليت. تصافحنا
- ولم نسر معاً".

ثمة تساؤل أخير هو إذا كان جحا قد ارتحل بالمئذنة والقمر، فأين ذهب الشاعر (صاحب العطوفة)؟ إن سميح القاسم يقدم جواباً مباشراً حينما يقول "ولم نسر معاً" وندرك أنه ظل في القدس مرتبطاً بها بعد أن سخر منه جحا وسار غير مبال.

ويستغل الشاعر سميح القاسم الأغاني والحكايات الشعبية مع تعديلاتها تعديلاً طفيفاً. وتملك الأغاني الشعبية أبعاداً رمزية في قصيدته "محاولة لتركيب صور قديمة ممزقة". يقول في المقطع الثاني والثالث منها وهما تطوير لأغنية من أغاني الأطفال:

- "يا قمر القميرة
- تسألني ممن أنا زعلان
- منك أنا زعلان
- منك فقد حرمتني الرمّان
- وأنت، طول الليل
- في حاكورة الجيران!

- ***
- يا غيم يا عنيـد
- شتّ ، كما تريد
- فبيتـنا حديد
- ولا نخاف بقرة السماء
- ولا سيوف الغيمة السوداء
- لأننا مجتهدون طيبون". (الموت الكبير ص 73 – 74)

في المقطع الأول يصبح القمر رمزاً للأماني والأحلام التي يعتقدها الشاعر، وحينما يجعل الشاعر حرمانه حرماناً من الرمان أحد أنواع الأشجار المثمرة، فكأنه يوحي بحرمانه من الأرض التي تنتج الرمان.

وفي المقطع التالي نجد الشاعر يتحدى الغيم العنيد، والذي يصبح بالنسبة للشاعر رمزاً للحقل، فالأمطار بالنسبة له لا ترمز للخير لأنها رمز الخير لمن يمتلك الأرض، أما هو فيعلن الصمود في وجه الغيمة السوداء المحملة بالأمطار، والبقرة السماوية حيث أن شعبه "مجتهد طيب"[37].

---

(37) انظر استخدام التراث اشعبي: لدى

1 – محمود درويش : آخر الليل، أغنية شعبية ، ص 21 .

2 – توفيق زياد : الأعمال الكاملة، أغنية شعبية، ص 191 .

3 – ليلى علوش: أول الموال آه، أغنية شعبية، 119/7 . بهار على الجرح المفتوح، أمثال ص 79 .

4 – سميح القاسم: الموت الكبير : 69/54/15 . دخان البراكين: 89/82 .

الباب الثاني :

الفصل الثالث

أشكال الرمز وتوظيفها في شعر فلسطين المحتلة

1 - الرمز المفرد

تردد الرمز المفرد في الشعر الفلسطيني على نحو ملحوظ، حينما تناولت موضوعاته الثورة والعدو والفداء والوطن. واستعار الشعراء لها رموزاً مفردة للدلالة عليها.

وقد تعددت طبيعة هذه الرموز، فاستمدت عناصرها من مظاهر الطبيعة والإنسان والحيوان والنباتات والأماكن والأشياء.

ومن مظاهر الطبيعة التي شاع استخدامها رموزاً في الشعر الفلسطيني "الطوفان رمزاً للثورة" وفي قصيدة تحمل عنوان "الطوفان" لسالم جبران تأخذ الكلمة المفردة وكلمة رمزية. يقول الشاعر:

- " أنا على الصليب
- وتحت جسمي الذابل الخضيب
- يرقص، في نشوة الانتصار، جلادون
- كفـى
- لقد مـت .. كفى
- فلينزلوا الجثمان
- وليدفنـوه
- عبثـاً
- لا بد أن أعود
- فبعد أعوام، رفاقي، يحمل الطوفان

- الجوع، والأصنام، والديدان
- ولن يظل غيرنا
- أنا وأنتم إخوتي
- والشمس .. والزمان[38].

يقدم الشاعر صورة فلسطيني يتعذب، ويرقص الأعداء من نشوة انتصارهم، ويموت هذا الفلسطيني الذي يطالب الأعداء بأن يدفنوا جثمانه، ولكنه يرى في موته بعثاً جديداً "لا بد أن أعود ويأتي الطوفان، رامزاً به إلى الثورة لتقتلع الجوع والأعداء، ولن يبقى منها سوى أهل الوطن والمستقبل المشرق.

وقد استخدمت فدوى طوقان رمز الطوفان بصورة أخرى وبمعنى مضاد للمعنى السابق، حينما جعلته رمزاً للاحتلال الصهيوني (العدو) ورمزت للأمة العربية بالشجرة. تقول فدوى طوقان في قصيدتها (الطوفان والشجرة):

- "يوم الإعصار الشيطاني طغى وامتد
- يوم الطوفان الأسود
- لفظته سواحل همجية
- للأرض الطيبة الخضراء
- هتفوا، ومضت عبر الأجواء العربية
- تتهادى بالبشرى الأنباء:
- هوت الشجرة
- والجذع الطود تحطم، لم تبق الأنواء
- باغية تحياها الشجرة

---

(38) سالم جبران، كلمات من القلب، ص 77 .

- .***
- هوت الشجرة؟
- عفو جداولنا الحمراء
- عفو جذور مرتوية
- نبيذ سفحته الأشلاء
- عفو جذور عربية
- توغل كصخور الأعماق
- وتمد بعيداً في الأعماق
- ستقوم الشجرة
- ستقوم الشجرة والأغصان
- ستنمو في الشمس وتخضر
- وستورق ضحكات الشجرة
- في وجه الشمس
- وسيأتي الطير
- لا بد سيأتي الطير
- سيأتي الطير
- سيأتي الطير[39].

تستخدم الشاعرة أكثر من رمز مفرد فهناك "الطوفان الأسود – رمز الاحتلال الصهيوني"، و "الشجرة – رمز الأمة العربية" " والطير – رمز السلام والخير". ويمكننا التفريق بين بناء الرمز كما استخدمته فدوى طوفان وكما استخدمه سالم جبران حينما جعل كلمة الطوفان بديلاً لكلمة الثورة، فإنه ضيق إلى أبعد الحدود من

---

(39) فدوى طوقان، الليل والفرسان، ص 16 – 19 .

إمكانيات الرمز الإيحائية، بينما يحمل الرمز عند فدوى طوقان شحنات إيحائية أكبر، حينما تصبح الكلمات المفردة مطلوبة لذاتها ومطلوبة لمعانيها الرمزية أيضاً.

وتمهد الشاعرة لهذا الطوفان بيوم إعصار كبير طاغ تلفظه سواحل همجية "الكيان الصهيوني" ويحطم جذوع الشجرة، وهذا مستوى دلالي مباشر. إذ تجعل للطوفان معنى واقعياً حين تتحدث عن الأنواء، وعن الأشجار وأغصانها وجذوعها التي تبقى في الأعماق. وظهور المستوى الرمزي للرمز خلف الدلالي المباشر هو الذي يكسب الرمز غناه، ولا تصبح الدلالة الرمزية هنا مجرد استبدال مفردة بأخرى، كما لدى سالم جبران، بل إن استبدال كلمة بكلمة أخرى يفسد الصورة، لأن المعنى الرمزي لا يتحقق من مجرد الإتيان باللفظة المفردة بل من خلال السياق الذي تجيء فيه. وهذه هي الرمزية الحقة التي هي سمة أسلوبه وليست سمة خاصة بالكلمة المفردة.

ومن الرموز التي أكثر منها الشعراء رمزهم للثورة بالحصان – الجواد الفرس. وقد ورد هذا الرمز كثيراً في شعر سميح القاسم، ففي قصيدته "الباب قبل الأخير" قوله:

- "آن للمقتول أن ينسى قليلاً
- من تفاصيل الجريمة
- فأعدي للجواد الأبيض الماء
- أعدي من زهور اللوز والرمان
- يا أمي .. قلادة
- للجواد الأبيض الصاعد
- من وادي الأساطير المعادة
- وارتقي لي معطفي البالي
- ارتقي قلبي، يا أمي

- وأشلاء بلادي[40].

جعل الشاعر الجواد الأبيض رمز الثورة، ولا يجيء هذا الرمز الجزئي والمفرد عن طريق الإنابة بإحلال كلمة مفردة مكان أخرى، كما نجده عند الكثيرين من الشعراء، بل إن القاسم يجعل الكلمة المفردة للجواد تأخذ مدلولها الرمزي من خلال التركيب الشعري، لأن في الإنابة في التعبير تضييق للمجال الإيحائي للرمز إلى أبعد الحدود.

ثمة قصائد عديدة غير مبنية بناء رمزياً، ومع ذلك فإننا نجدها توظف الرمز المفرد في بنائها حين يأتي رمزاً جزئياً مثل قول محمود درويش في رباعياته في قصيدة "يوميات جرح فلسطيني".

- "عالم الآثار مشغول بتحليل الحجارة
- إنه يبحث عن عينيه في ردم الأساطير لكي يثبت أني:
- عابر في الدرب، لا عينين لي، لا حرف في سفر الحضارة
- وأنا أزرع أشجاري على مهلي وعن حبي أغني".(يوميات جرح فلسطيني ، 46-47).

فيمكننا تصور عالم الآثار ينقب بين ركام التاريخ، ليثبت وجوده وينفي وجود العربي الأصيل في هذا الوطن. وعالم الآثار هذا يحاول أن يؤصل وجوده في أرض فلسطين، موهماً العالم بأن العرب ليسوا إلا عابرين ودخلاء على هذه الأرض. ولكي ينفي الشاعر حق هذا العالم الأثري – الكيان الصهيوني – فنه يجعله يبحث عن عينيه – وسيلة الرؤية – بين الأساطير، ليوحي بأن الكيان الصهيوني تاريخياً وواقعياً ليس

---

(40) سميح القاسم: الموت الكبير، ص 17–18 .

إلا أسطورة كاذبة مصيرها الزوال، ويظل هو صاحب الأرض ثابت الصلة بها حينما يزرع أشجاره – بثقة فيها – على مهل، ويغني عن حبه لهذا الوطن وكأن ما يقوله عالم الآثار لا يعنيه لأنه كلام هراء.

2 - الرمز المركّب :

هو معنى يقوم القارئ باستشفافه من خلف المعنى الظاهري للمفردات في سياقها العام.

وقد اشرنا في الرمز المفرد إلى أن الكلمات يمكن أن تحمل معاني رمزية من خلال القصيدة، ذلك لأن الرمز ليس مفردات وإنما هو أسلوب، لذا كانت الكلمات الرامزة التي تأتي على شكل إنابة كلمة مكان أخرى، أقل إيحاء من الكلمات التي تحمل معانيها الثنائية الحقيقية والرمزية بترابط عضوي في مبنى القصيدة، وذلك كله لأن "المعنى الرمزي هو إشارة متنوعة من معان قائمة بالفعل بالعالم، أو في حصيلتنا من التجربة، تزود بها الصور المتخيلة". وتعمل العناصر الحسية والصفات الصورية بوصفها رموزاً، وتقوم بتزويد الصورة المتخيلة بهذا المضمون الإضافي بوساطة توجيه انتباهنا إلى أشياء غريبة عن المادة الوسيطة والتصميم..[41]

ففي الرمز المركب يتم انتزاع المعنى من خلال مجموعة الصور التي يقدمها الشاعر، بحيث توجه انتباهنا إلى مستوى آخر من المعنى يختلف عن المعنى المباشر.

في قصيدة لمحمود درويش بعنوان "تأملات في لوحة غائبة" يوحد فيها الشاعر بين المرأة المحبوبة والوطن، ونستشف المعاني وإيحاءاتها من ثنايا تركيب صور القصيدة.

---

(41) إيردل جنكنز "الفن والحياة" ترجمة أحمد حمدي محمود، ص 222 .

يقول الشاعر:

- "كأني على موعد دائم معها
- ها هي الأرض تكمل دورتها
- ها هو الوقت يثمر تفاحة
- نلتقي؟
- لم أجد غيرها امرأة ذاهبة
- لم أجد غيرها خنجراً قادماً
- كأن خطاها مفاجأة الموت.
- تأتي مفاجئـة
- وكأني على موعد دائم معها .
- تأخـرت ....
- أسرعـت ....
- إن فراغك ممتلئ قمرا
- أحبك، أم أتنفس؟
- أنتظر الشفتين، أم الصاعقة؟
- لجسمك صوت يذكرني بالولادة
- حين أمـوت
- (ومن عادتي أن أموت كثيراً)
- تأخـرت ...
- أسرعـت ...
- كالصاعقة!
- وأكتب عنك بـلاداً
- ويحتلها الآخرون

- وأرسم فيك جـواداً
- ويسرقه الآخرون
- وأكتـب
- أرســم ....
- كان ذراعاك فاتحة الحزن والزهر
- كنت أعود إلى الأرض
- كنــت
- أصاهر في كفك الحجرا
- وكان فراغك ممتلئاً قمـرا
- كأني على موعد دائم معها
- ها هي الأرض تكمل دورتها
- ها هو الوقت يثمر تفاحـة
- وللوقت كف تداعبنـي
- مــرة،
- وتقتلنــي
- حــرة،
- أيها الوقت كن يدها كي أراك
- أيها الوقت كن يدها كي أراها".

وبملاحظة بناء هذه القصيدة، نرى كيف اعتمد الشاعر على الثنائية في التعبير عن حبيبته.

فهي "امرأة ذاهبة، تأتي، وتتأخر، وتسرع، ولها شفتان وجسم"

وهو "يكتب عنها بلاداً، ويحتلها الآخرون. ويعود إلى الأرض، يصاهر في كفها الحجر".

ثمة صورة هنا لامرأة غير حقيقية، وثمة وطن أيضاً لا يعبر الشاعر عنه تعبيراً مباشراً، هنا صورتان (المرأة – الوطن) تمتزجان، تظهران وتختفيان، ومن خلال تركيب صورتيهما يبين لنا المعنى الإيحائي الذي يقدمه تركيب الصور، والشاعر يصور في قصيدته تلك الغربة التي يعانيها لبعده عن وطنه، وذلك الحب الذي فيه يظل الشاعر على موعد دائم مع الحبيبة، وهذا الحب الذي هو بديل للحياة ذاتها / إذ يقول "أحبك، أم أتنفس" والذي تسبح معه القبلة – وهي لقاء الحبيب والحبيبة والمغترب بوطنه – معادلة للصاعقة، ويكون التساؤل انتظر الشفتين أم الصاعقة، تساؤل عن لقاء الوطن أو الثورة. وهذه المحبوبة الوطن، جسمها له صوت يذكر بالولادة، وهل هذه الولادة سوى البعث الجديد عند موت الشاعر. يقول: "لجسمك صوت يذكرني بالولادة / حين أموت / ومن عادتي أن أموت كثيراً".

ويصبح صوت الشاعر رمزاً للفلسطينيين كلهم الذين يضحون ويستشهدون في سبيل الوطن "ومن عادتي أن أموت كثيراً".إن هذه المرأة من طينة غير بشرية لأنها الوطن، فالشاعر – الفلسطيني "يصاهر في كفها الحجر".وهذه المحبوبة مرتبطة بالزمن لأن به دورة الحياة، فهي تذهب وتأتي مفاجئة، وحيث يصبح الفلسطيني على موعد دائم معها "الوطن"، وحينما تتأخر وتسرع، فإن الفراغ الذي تتركه ممتلئ بالقمر ليرمز إلى الخيال والأحلام التي يعيشها الفلسطينيون بالعودة إلى وطنهم.

ويصور الشاعر ذلك الإحباط وتلك الهزائم التي تحيق بالفلسطيني، وفي مواجهتها لا يمتلك سوى الأمل بالمستقبل واللقاء الدائم بالحبيبة والأحلام وبعودتها برغم كل هزائمه المتلاحقة، التي عبر عنها بقوله "وأكتب عنك بلاداً / ويحتلها الآخرون / وأرسم فيك جواداً / ويسرقه الآخرون".

حيث يقوم الأعداء باحتلال مجرد حلمه ببلاده، وحيث يقومون كذلك بسرقة مجرد رسمه لجواد كرمز للفارس المنقذ لبلاده. ولكن الشاعر لا يرضى بالهزيمة إذ يظل يرسم لأن الحبيبة هي بلاده ولأن الجواد هو ثورته.وبرغم هذا فإن هذه الحبيبة – الوطن – تحمل معها الحزن وله مبرره، حيث يوجد الغاصب، وتحمل معها الوجه الآخر تحمل الزهر عنوان الأمل والانتصار.

ويظل الزمن في هذه القصيدة بطلها لأنه المستقبل، فإذا كانت الأرض تكمل دورتها. وهذا إيذان بطبيعة مجرى الأمور، فإن الوقت كفيل بأن يعيد لفلسطين عروبتها، "وتكمل الأرض دورتها" .والزمن له كفّان إذ يمارس مع الشاعر مهمتين حيث يداعبه ويقتله.. حين تلعب به السنون بمنحه الأماني العذاب، وتقتله حينما لا تتحقق هذه الأماني.

وتكون صرخة الشاعر الأخيرة للزمن أن يكون يد الحبيبة كي يراه لأنه لا يرى شيئاً سوى الوطن، ولأن الزمن عنده لا أهمية له إذا لم يكن متعلقاً بالوطن. ويريد من الوقت أن يكون يد الوطن لأنه يبحث عن المستقبل حيث لا يرى في وطنه سوى وطن حر ومنتصر.

ويقدم سميح القاسم تصويراً رمزياً لشخصية الشعب الفلسطيني من خلال "قصة رجل غامض" يقدمه على أنه:

- "في آخر الطريق كان واقفاً، في آخر الطريق
- كشبح الفزاعة المنصوب في الكروم
- في آخر الطريق
- كالرجل المرسوم فوق شارة المرور
- في آخر الطريق

- وفوق منكبيه كان معطف عتيق
- "الرجل الغامض" كان اسمه
- وكانت المنازل البيضاء
- تغلق دون وجهه أبوابها
- وشجرات الياسمين وحدها
- كانت تحب وجهه المصقول بالحب والبغضاء
- "الرجل الغامض" كان اسمه
- وكانت البلاد
- ترزح تحت الحزن والجراد
- وصار يا ما صار في يوم من الأيام
- أن سار للأمام
- وجلجلت صرخته في ساحة المنازل البيضاء
- وازدحم الشيوخ والأطفال والرجال والنساء
- في ساحة المنازل البيضاء
- وهالهم أن أبصروه يضرم النيران
- في المعطف العتيق
- وكان فوق منكبيه المعطف العتيق
- وصار يا ما صار
- أن السماء احتقنت بغيمة خضراء
- وغيمة بيضاء
- وغيمة سوداء
- وغيمة حمراء
- وغيمة غامضة بدون لون
- وصار يا ما صار

- أن أبرقت وأرعدت
- وانهمرت أمطـار
- وانهمرت أمطـار
- الرجل الغامض كان اسمه
- وشجرات الياسمين وحدها
- كانت تحب وجهه المصقول بالحب والبغضاء
- وأصبحت تحبه المنازل البيضاء". (قران الموت والياسمين: 73 – 76)

تأخذ هذه القصيدة قالباً "دراميا" يتلاءم مع تطور شخصية "الرجل الغامض" الذي تبدأ القصيدة بتصويره كهيكل ثابت لا يريم، ويحمل على كتفيه ثقل الماضي دون أن يتقدم، ثم تقدمه لنا بأنه سار إلى الأمام، وأنه أحرق المعطف العتيق – الماضي – وانعتق منه، ومن ثم يمكننا متابعة التصوير لهذا الرجل وما تقدمه الصور المركبة وما توحي به من معان رمزية.

في الصورة الأولى قدم لنا ذلك الرجل الغامض المرتدي المعطف العتيق واقفاً في آخر الطريق جامداً لا يتحرك، ووقوفه في آخر الطريق، التي كررها مرات ثلاثاً يدلنا على أنه على وشك الوصول إلى طريق جديد، هذه الصورة توحي إلينا بحالة الشعب الفلسطيني الذي كان قبل انطلاقة ثورته جامداً، ويحمل على ظهره تاريخ القديم "المعطف القديم". وهو غامض لأن الآخرين لا يفهمونه.

وفي الصورة الثانية: يقدم الشاعر الرجل الغامض حيث تغلق أبواب المنازل البيضاء في وجهه – والمنازل البيضاء هي طهارة الوطن الذي لا يرضى بالمحتل والتي ترفض أن تستقبله، دون أن يحرر الأرض من العدو – ولكن شجرات الياسمين وحدها كانت تفهم شخصية هذا الرجل الغامض، كانت تحب وجهه الممتلئ بالحب لوطنه،

والبغض لأعدائه، حيث كانت بلاده ترزح تحت نير الاحتلال (حيث يفرش الحزن والجراد) . ولكن هذا الرجل الغامض – الشعب الفلسطيني – تقدم للأمام نحو تحرير أرضه بانطلاق ثورته.

ثم يقدم لنا صورة أخرى لتحرك الرجل الغامض وإضرامه لنيران الثورة. حين نسمع صرخة في ساحة المنازل البيضاء، وازدحم الخلق يشاهدون الرجل الغامض يحرق معطفه القديم، مؤكداً إرادته الذاتية وبدء عمله من أجل الوطن.

وفي الصورة التالية يقدم لنا تصويراً جميلاً لما حققه الرجل الغامض حينما انطلق بثورة "فهناك السماء تكتسي بغيمات خضراء وبيضاء وسوداء وحمراء" هذه الغيمات هي لون العلم الفلسطيني الذي به تحقق الكيان الفلسطيني، وهكذا لم يعد الرجل الغامض غامضاً. تنهمر الأمطار للثورة والخير الذي تأتي به، وهكذا تصبح المنازل البيضاء تحبه كما تحبه شجرات الياسمين.لا شك في أن شفافية الرمز أكسبت هذه القصيدة جمالاً، حينما كانت كل صورة تسلمنا إلى الأخرى لتوحي لنا بالرمز وتساعد على فهمه.

كذلك ينقل إلينا سالم جبران في قصيدته "المسيح قام"، بأسلوب رمزي، يقظة الشعب الفلسطيني بعد عشرين عاماً من الاحتلال، فثمة شاب اسمر في العشرين من عمره قام من قبره بعد أن قضى عشرين عاماً من العذاب والأسى، قام ومعه إرادة الحياة الحرة.

وقدم الشاعر رمزه من خلال التصوير المركب التالي:

- "عشرون عاماً من عذاب وأسى
- كانت على ضريحه
- وكل ما في الأرض من خيش

- ومن جوع ومن سقـام
- في وجود يكره الأيتام والأرقام
- كانت على حـر
- وألف إكليل من العار ومن مهازل الأيام
- وألف طن من كلام السجع
- في فضائل المرحوم،
- لا يعدله كلام
- كانت على ضريحه
- وقـام
- أسمر في العشرين
- ضوء الشمس في بعض نبضه
- يريد أن يعيش تحت الشمس
- أو يموت في الضرام" (قصائد ليست محددة الإقامة ، ص 56-57)

إن شفافية الرمز تتضح من القرائن التي جاء بها الشاعر (حيث على الضريح الخيش والجوع والمرض) وهي من سمات حياة اللاجئ، ثم عدم انتمائه بعد أن فقد الفلسطيني وطنه، ثم يصور التباكي العربي على ضياع فلسطين "ألف إكليل من العار وألف طن من كلام السجع في فضائل المرحوم"، ثم يقدم بعد عشرين عاماً من ضياع فلسطين، ميلاد الشعب الفلسطيني شاباً قوياً في العشرين من عمره بعد انتفاضة حركة المقاومة في الأرض المحتلة بعد هزيمة يونيو 1967[42].

(42) انظر لسميح القاسم قصيدة "أريد أن أذهب إلى عملي" وهي رمزية تمثل شخصاً ممزق الأجزاء يريد أن يذهب إلى عمله وكل جزء من أجزائه من بقعة عربية، قران الموت والياسمين، ص 102 .

وهكذا يتركب الرمز من خلال مجموعة صور تسلمنا إلى المعنى الرمزي الذي أشرنا أليه.

3 - الرمز الكلي:

ينبع الرمز الكلي من المعنى الإيحائي الذي يقدمه تكامل بناء القصيدة حين تتساند جميع صورها وعناصرها الفنية لتقديم هذا المعنى الرمزي. وقد تشتمل القصيدة ذات الرمز الكلي على رموز مفردة أو رموز مركبة، ويتمثل في الرمز الكلي نوعان من البناء الرمزي:

النوع الأول: تمثله الاستعارة الرمزية

وهو يعتمد على تمثيل الفكرة بشكل قصصي أو حواري يقدم الشاعر فيه شخصيات رامزة كالطيور والحيوانات والأشياء، ويهدف منها إلى تمثيل فكرة مجردة، بأسلوب تصويري ليس مستهدفاً لذاته، وإنما يكون للتعبير عن الفكرة التي يستشفها القارئ بسهولة[43].

وهذا النوع يلجأ الشاعر فيه غالباً إلى التصريح بالفكرة في نهاية قصيدته، مما يفقدها كثيراً من إيحائيتها.

ومن أمثلة هذا النوع قصيدة "الهزار الباكي" لجورج نجيب خليل يقول فيها:

---

(43) لتعريف الاستعارة الرمزية محمد فتوح أحمد، الرمز والرمزية في الشعر المعاصر، انظر ص 160-161 . وكذلك ص195-196 .

- "صوت شجي رن في مسمعي فترجمت تأثيره أدمعي
- ذاك هزار ذاكر إلفه إذ هجر الأيك ولم يرجع
- ولّى ولم يرع حقوق الهوى فاستعرت في القلب نار الجوى
- ألم يكن يعرف أن النوى رزية تفت في الأضلع؟!
- خدينه نضو مهين الجناح أما شدى فشدوه كالنواح
- لم يبق فيه موضع للجراح فصادقٌ إن هو لم يسجع
- في بيته أمسى غريب الديار خالفه عنه بعيد المزار
- فلتعذروه، إن قلب الهزار أرق من طل على نعنع
- فلتبك يا طائر طول الجفاء فذاك رمز صادق للوفاء
- ولترقبن عودة عهد الصفاء وأوبة المحبوب للأربُع"

هب الحنين، ص 18-19 .

يصور الشاعر هزاراً هجر أيكه وترك إلفه وحيداً، ويعاني الهزار المهجور قوة الهجر وطول الجفاء حيث أصبح غريباً في بيته، ويبكي لطول الفراق، ويقرر الشاعر أن هذا البكاء رمز للوفاء ويطالبه أن ينتظر عودة المحبوب، وقد جسد الشاعر المستوى الرمزي للفكرة التي يوحي إليها في البيتين الأخيرين حين يقول الشاعر:

- فلتبك يا طائر طول الجفاء فذاك رمز صادق للوفاء
- ولترقبن عودة عهد الصفاء وأوبة المحبوب للأربُع"

فالشاعر يرمز في هذه القصيدة إلى فكرة محورها أن من يترك وطنه لا بد أن يعود إليه إذا أصبحت الظروف مواتية.

ويقدم محمود الدسوقي نموذجاً آخر للاستعارة الرمزية حين يقول:

- بيضة وضعتها(*)
- خلسة يوماً دجاجة
- ما لنا فيها ولا في بيضها
- والحق حاجة
- ذلك البيض أتانا
- بالكتاكيت اللعينة
- تملأ الكون ضجيجاً
- دأبها وقت السكينة
- تتلف الأزهار في حقلي
- وأشجاري الثمينة
- ومحاصيلي إذا لاحت لها
- باتت سجينة
- يا رفاقي ما لنا في البيض حاجة
- اسمعوني .... يا رفاقي
- أخرسوا صوت الدجاجة" (ذكريات ونار ص26-27)

ولا شك في أن الرمز هنا يشف شفافية كبيرة حينما تصبح الدجاجة رمزاً للانتداب البريطاني الذي تبنى وجود اليهود ورعى هجرتهم إلى فلسطين ، فكثروا في فلسطين وكثرة اليهود –الكتاكيت- أفسدت الحياة على أصحاب البلد –

(*)في البيت الأول خلل في الوزن ويمكن أن يسلم منه لو وضعنا قد قبل الفعل بحيث يصبح البيت: "بيضة قد وضعتها / خلسة يوماً دجاجة".

العرب – وأتلفت الأزهار والأشجار والمحاصيل، مع أن أصحاب البلد ليسوا بحاجة لا للبيض ولا للدجاج[44].

ويقول الشاعر إن هذا الكيان الصهيوني الدخيل الذي جاء به الانتداب البريطاني ورعاه في فلسطين إنما هو وجود مفسد لا حاجة لنا به.

أما النوع الثاني: فهو رمز كلي لا يقوم على تمثيل الفكرة المحددة الواضحة المعالم، وإنما يقدم رمزاً عاماً ينبع من تكامل بناء القصيدة، ويجيء رمزاً غنياً بالإيحاءات التي تحتمل أكثر من معنى، وتحتمل أكثر من تفسير. وهذا النوع من الرموز يعتمد على الصور الرمزية المركبة أكثر من اعتماده على الرموز المفردة، وتحقق الصور فيه هذا المعنى الرمزي العام.

وقد أكثر الشعراء الفلسطينيون من استخدام رمز المرأة، تعبيراً عن الوطن. ولا عجب إذ نرى المرأة أو الحبيبة، تمتزجان أحياناً امتزاجاً كاملاً بالوطن أو الأرض، ويصبح الغزل في إحداهما هو الغزل في الأخرى، وحب إحداهما هو حب الأخرى. ففي قصيدة "أحب على الطريقة الفلسطينية" للشاعر عبد اللطيف عقل يقدم صورة لحبيبته التي يحبها سواء أكان حياً أم ميتاً، ولا تستطيع إدراك الصورة الكاملة لهذه المحبوبة إلا بتكامل القصيدة، فهذه المحبوبة التي لها عينان وشعر، وراحتان ومقلتان والتي هي والشاعر "حبيبان ماتا من الوجد سمراً وأسمر"، هذه الحبيبة ليست في الحقيقة إلا رمزاً للوطن الذي يطارده جنود الاحتلال:

- "أعيشك في المحل تيناً وزيتاً
- وألبس عريك ثوباً معطـر

---

(44) انظر قصيدة "حوارية السنبلة وشوكة القندول" التي تناولناها بالفصل الرابع عند حديثنا عن أساليب مستعارة من الفنون الأخرى "الاستعارة من المسرح".

- وأبني خرائب عينيك بيتاً
- وأهواك حياً . وأهواك ميتاً
- وإن جعت أقتات زعــتر
- وأمسح وجهي بشعرك، ألتاع
- يحمر وجهي المغبــر
- وأولد في راحتيك، جنينــا
- وأمنو، وأمنو ، وأكبـر
- وأشرب معناي من مقلتيك
- فيصحو وجودي ويسكـر
- أسافر عبر النجوم، وأنت الحقيبة
- أنت جواز المرور المزور
- وأزهو بتهريب عينــيك
- عند الحــدود،
- وأزهو، وأزهو وأفخـر
- وحين يصادرك الجنــد،
- قبـل الحشيش،
- ويفقؤون بؤبؤ عين المدور
- أحسّ بأني أغسل من العار
- أصبحت أنقــى
- أصبحت أطهر
- ولما يخافون من تحت إبطي
- فأحجز في الغرف الضيقات
- أذيـل باسمــك
- أوراق محضــر

- وحين أساق وحيداً
- لأجلد بالذل
- أضرب بالسوط في كل مخفر
- أحس بأنا حبيبان، مات من الوجد
- سمرا .... وأسمر
- تصيرينني وأصيرك
- تيناً شهياً ولوزاً مقشّر
- وحين يهشم رأس الجنود
- وأشرب برد السجون،
- لأنساك، أهواك أكثر". (هي والموت/ ص 34-39)

نطالع قصيدة حب، ولكنه حب من نوع فريد. فهذه المحبوبة امرأة، ولكنها أيضاً الوطن ويبني الشاعر قصيدته على هذين المستويين.

ولا غرو فإن بناء القصيدة على هذا النحو أكسبها تلك اللمحة من الغموض التي تثري الصورة وتجعلها أكثر قدرة على الإيحاء.

ويخلع الشاعر صفات الوطن والأرض والمدينة على المرأة "أعيشك في المحل تيناً وزيتاً / وأبني خرائب عينيك بيتاً / وإن جعت أقتات زعتر" ثم يجعل لهذه المرأة صفات الإنسانة المعشوقة التي يتغزل بها مثل قول "أمسح وجهي بشعرك" ألتاع، يحمر وجهي المغبر / أولد في راحتيك جنيناً وأنمو وأكبر / وأشرب معناي من مقلتيك".

يصور الشاعر العاشق، حبه العظيم للوطن، إذ يحبه وقت محله فيعيش قانعاً برغم المحل "تيناً وزيتوناً ويلبس عريه ثوباً معطر" لأن حب الوطن الوفاء له لا يتجلى إلا في وقت المحن، ولذا فإن الشاعر يبني من خرائب هذا الوطن بيتاً، ويهواه في حياته

ومماته، هذا قمة الوفاء والحب للوطن. ثم يقدم صوراً سريعة متتالية لمدى تعلقه "بالمحبوبة – الوطن" وذلك حين يصور كيف أنه يولد في راحتي المحبوبة، الوطن وهي التي تربيه ومن وجود الوطن – المحبوبة يستقي كيانه ومعناه كإنسان. وينتقل بعد هذا إلى صورة رمزية أخرى حينما تصبح – الحبيبة الوطن ملازمة له لا تفارقه في سفره فهي الحقيبة، وهي جواز سفر مزور، ذلك لأنها كيان غير معترف بها.

ويعتز الشاعر بتهريبه للحقيبة – أي لشخصية الفلسطينية – ولكن الجند الأعداء يخافون من هذه الحقيبة "شخصية الفلسطينية" – فيحجزون الشاعر ويفتشونه بحثاً عن الحبيبة – الوطن ويصادرونها، ويعذب من أجلها، يجلد ويهان لأنه فلسطيني، ولكنه يشعر عند ذلك بالتوحد بالوطن وكأنهما ماتا وجداً "أحسّ بأنا حبيبان، ماتا من الوجد سمرا .. وأسمر" فيلتحمان ويصبحان تيناً ولوزاً – وهما من ثمار فلسطين – وبرغم كل الآلام التي يسببها هذا الحب، - حين يهشم الجنود رأسه ويذيقونه مر العذاب في السجون – إلا أنه يبقى على حبه ووفائه لهذه المحبوبة بل يزيد حبه لها لأنها وطنه.

ثمة محاولة الآن لإعادة تركيب المعنى الرمزي لهذه القصيدة، إذ إن الشاعر يحب وطنه فلسطين حباً يقترب من مرحلة التوحد الصوفي. مهما أصاب هذا الوطن من مصائب، يحمل معه حبه لوطنه أينما حل ومهما واجه الشاعر من مصاعب، ومهما حاول الأعداء أن ينسوه حبه لوطنه بالسجن وبالتعذيب، يصبح حبه لوطنه شديداً. وهذا هو المعنى الرمزي الذي نأخذه من بناء الصور التي تآزرت لتقدم لنا هذا المستوى من الدلالة غير المباشرة للمعنى.

ويأخذ رمز المرأة عند محمود درويش معنى آخر في قصيدته (المدينة المحتلة) حين تصبح الطفلة رمزاً للقدس، والأم رمزاً لفلسطين وهذه هي القصيدة:

- "الطفلة احترقت أمها[45]
- أمامها
- احترقت كالمساء
- وعلموها أن يصير اسمها
- في السنة القادمة
- سيدة الشهداء
- وسوف تأتي إليها
- إذا وافق الأنبياء!
- الطفلة احترقت أمها
- أمامها
- احترقت كالمساء
- من يومها
- لا تحب القمر
- ولا الدمى
- كلما
- جاء المساء صرخت كلها
- أنا قتلت القمر
- لأنه قال لي.. قال.. قال
- أمك لا تشبه البرتقال
- ولا جذوع الشجر
- أمك في القبر
- لا في السماء

---

(45) انظر موسيقى هذه القصيدة عند حديثنا عنها في البحر البسيط من الفصل الثالث.

- الطفلة احترقت أمها
- أمامها
- احترقت كالمساء (أحبك ولا أحبك ، ص 131 – 132)

تتسم هذه القصيدة بغموض شديد، ولولا أن الشاعر جعل لها عنواناً شديد الإيحاء "المدينة المحتلة" لما كان في مقدور المرء أن يتوصل إلى معناها الرمزي ولاتسمت بالإبهام، الذي تنغلق فيه القصيدة ويحار المرء في تفسيرها[46].

تقدم القصيدة على المستوى الحرفي والدلالي المباشر، طفلة احترقت أمها أمامها، وهذه الأم شهيدة، وسوف تأتي إذا وافق الأنبياء على عودتها، وهذه الطفلة منذ موت أمها لا تحب القمر ولا الدمى. وتقتل القمر لأنه لم يقل لها إن أمها تشبه البرتقال وجذوع الشجر وإنها في السماء.

بهذا المستوى النثري لا تقدم القصيدة شيئاً، ولكن بالنظر إلى مستواها الرمزي تلتقي بمعان جديدة فالطفلة هي القدس، والأم هي فلسطين، واحتراق الأم هو ضياعها الكامل بيد الأعداء، إذ ضاعت فلسطين، والقدس ترقبها وترقب ضياعها أيضاً. وكأن ضياع فلسطين "احتراقها" يشبه احتراق "المساء"، وهذا تصوير للنور الذي يطغى على المساء فيختفي، ولكن المساء لا ينتهي وإنما سيعود ثانية، وهكذا الأم المحترقة ستعود ثانية.

وتصوير احتراق الأم بالمساء تصوير له ما يبرره نفسياً، فإن ظلمة المساء تعادل احتراق الأم "ضياع الوطن" وكذلك فتصوير الأم بأنها سيدة الشهداء مبرر

---

(46) انظر الفصل الرابع: قضايا عامة، ظاهرة الغموض، وفيه تعريف للإبهام.

أيضاً، إذ علموا الابنة أن اسم الأم يصير في السنة القادمة سيدة الشهداء، ففلسطين التي ضاعت إنما هي شهيدة الوطن العربي، الذي قع تحت سطوة الأطماع الاستعمارية الصهيونية. وفلسطين سيدة الشهداء سوف تعود إلى أبنائها، لأن الشهداء "أحياء عند ربهم يُرزقون".

ثم يقدم لنا صورة أخرى للقدس (الطفلة) التي لا تحب القمر ولا الدمى، فهي لا تحب القمر الذي قتلته، لأنه قال لها إن أمها (فلسطين) لا تشبه البرتقال ولا جذوع الشجر، وكأنه قال لها بأنها غريبة عن فلسطين العربية، وكأنه قال لها أنت أورشليم، لا القدس، فرفض بذلك أصالتها (جذوع الشجر) وفلسطينيتها المشتهرة "بالبرتقال" وقتلت القمر أيضاً لأنه قال لها إن أمها في القبر لن تعود مرة أخرى، ولكنها تعرف أن فلسطين ستعود لأنها في السماء لا في القبر.بهذا التفسير تكتسب القصيدة بُعداً جديداً ومعاني جديدة تتكامل من خلال تركيب الصور وبنائها الكلي.

ويأخذ رمز الطفل عند ليلى علوش بعداً جديداً في قصيدتها "الطفل الذي هرم قبل ولادته" إذ تقول:

- "تظل على الضفة القانية
- تشيخ على الضفة الثانية
- كوهم حزين
- ضنين
- خرجت نشيطاً من الأغنيات
- لتبحث عن مقلة حانية
- فضنت بها يا صغيري الحياة
- وضعت على الضفة النائية
- نشيطاً صعدت إلى المشنقة

- ولوحت لي بالمنى الزاهية
- ولما رأيت انبثاق الربيـع
- على جبهة حرة عاليــة
- تلاشى المساء
- وعم الضياء
- ولكن للحظة
- تداعت سريعاً
- نظرت حوالي.... يا حسرتي
- وكانت هنـاك
- بقرب الجدار
- شظايا ابتساماتك المشرقة
- ودم .... يسيل في المطرقة" (سني القحط يا قلبي ، ص 6 – 8)

تقدم الشاعرة مجموعة من الصور التي توحي بالمعنى الرمزي، فهذا الطفل يشبه الوهم الحزين الذي يظل على الضفة الثانية ويشيخ عليها ، وهو يخرج من الأغنيات باحثاً عن الحنان، ولكن الحياة تضن عليه فيضيع على الضفة النائية، ثم، لأن الحياة لم تحن عليه، يصعد إلى المشنقة نشيطاً ملوّحاً بالأماني ويعم الضياء مؤقتاً فرحة بالاستشهاد ، ولكن هذا الضياء يضيع حينما تراجع الأم نفسها فلا تجد في الشهيد إلا شظايا طفلها .تصور الشاعرة أم الفدائي الذي يستشهد وهي تتحدث عن طفلها ، ويظل الابن بالنسبة لأمه طفلاً مهما كبر ، ويظل أملاً كبيراً بالنسبة ها ، وهذا هو ابنها بعيد عنها "على الضفة الثانية" .ويكبر الطفل هناك ويشيخ حينما يستشهد بعيداً عن أمه، ويكبر كالوهم، "خرجت نشيطاً من الأغنيات" وخرج باحثاً عن الحنان في الحياة، وهذا الحنان ليس سوى الوطن الذي يفتقده حينما تدنس أقدام الغزاة ترابه.

وتفاجئنا الشاعرة بصورة لضياع الطفل على الضفة النائية، ولكن كيف يضيع الطفل هناك، إذا كان هذا المكان فيه يتحقق وجوده، حينما يحمل السلاح؟ وبعد أن تؤكد أن الطفل كان مستعداً للتضحية "حيث صعد نشيطاً إلى المشنقة" وكان باستشهاده يلوح بالأماني الزاهية وانتصار الوطن.

ويؤكد هذا المعنى قول الشاعرة بعد ذلك "ولما رأيت انبثاق الربيع على جبهة حرة عالية تلاشى المساء". فاستشهاد طفلها – الفدائي، كان انبثاقاً لفجر الحياة، وبدءاً لانتهاء الظلام الذي يعيشه الفلسطينيون بعيداً عن وطنهم دون أن يقاتلوا في سبيله[47].

(47) انظر لفدوى طوقان قصيدة "إيتان في الشبكة الفولاذية" وهي تقدم لنا صورة لطفل يهودي يقع في الشبكة الفولاذية – الكيان الصهيوني – ويصبح رمزاً لكل اليهود الذين تغرر بهم الصهيونية في فلسطين. ديوان "على قمة الدنيا وحيدا" ، ص 96–100 .

الباب الثالث:

الموسيقى في شعر فلسطين المحتلة

الفصل الأول: مفهوم الموسيقى

الفصل الثاني: الوزن في شعر فلسطين المحتلة

القصيدة العمودية

القصيدة الحـرة

الفصل الثالث: القافيـة

القافية العمودية

القافية الحرة

الفصل الرابع: التضمين النثري

الفصل الخامس : التدوير

الباب الثالث : الموسيقى في شعر فلسطين المحتلة

الفصل الأول : مفهوم الموسيقى

لا يختلف نقاد الأدب ودارسوه على أن الموسيقى في الشعر من أهم عناصره، ولعل الوزن والقافية هما أكثر عناصر الموسيقى أهمية في الشعر، وإذا كانت عناصر الموسيقى تتعدد لتشمل الجناس[1] في الشعر، إلا أنه يظل للوزن والقافية مكانة خاصة.

فالوزن يتحقق من خلال الإيقاع المنظم الذي يعتبر كما يقول ماياكوفسكي "الطاقة الأساسية للشعر، ولا يمكن أن يفسر، ولكنه يمكن أن يوصف بأنه يشبه التأثير المغناطيسي أو الكهربائي"[2].

ويمكن تعريف الإيقاع "بالمعنى الواسع للعبارة على أنه تعاقب أنغام منسقة في عملية تتابع ألحان ووقت"[3] ، وتأتي القافية لتحقق دوراً مهماً في اتساق النغم إذ بكونها عدة أصوات تتكرر في ختام كل بيت أو سطر شعري فإن هذا التكرار يشكل جزءاً من موسيقى القصيدة حين يصبح "بمثابة الفواصل الموسيقية يتوقع السامع

---

(1) انظر د. إبراهيم أنيس "دلالة الألفاظ"، القاهرة، 1962، ص 203 .

(2) V. Mayakovsky on the Arty Graft of Writing U.S.S.R. P. 145.

(3) جورج واطسون دراسات ماركسية في الشعر والرواية ، ترجمة د. ميشال سليمان – بيروت، سنة 1974، ص 29 . يقرر أرسطو في كتابه (فن الشعر) أن الإيقاع واللحن والوزن تستخدم جميعها في تحقيق المحاكاة، يقول: "على أن الناس قد اعتادوا أن يقرنوا بين الأثر الشعري وبين الوزن. فإطلاق لفظ الشعراء عليهم ليس لأنهم يحاكون بل لأنهم يستخدمون الوزن نفسه".وهذا القول إشارة واضحة إلى أهمية الوزن في الشعر. انظر (فن الشعر) ترجمة د. عبد الرحمن بدوي ، القاهرة، 1953، ص 5 – 12 .

ترددها ويستمتع بمثل هذا التردد الذي يطرق الأذن في فترات زمنية منتظمة، وبعد عدد معين من مقاطع ذات نظام خاص يسمى الوزن[4].

والوزن والقافية اللذان يحققان النغم الموسيقي يهدفان إلى تحقيق التوقع كما يرى رتشاردز إذ يقول عن الوزن إنه: "الوسيلة التي تمكن من أن يؤثر بعضها في البعض الآخر على أكبر نطاق ممكن، ففي قراءة الكلام الموزون يزداد تحديد التوقع الذي هو عادة غير شعوري في هذه الحالة كما هو في الحالات الأخرى، زيادة كبرى بحيث أنه في بعض الحالات التي ستعمل فيها القافية أيضاً، يكاد يصبح التحديد كاملاً. وعلاوة على ذلك فإن وجود فترات زمنية منتظمة في الوزن يمكننا من تحديد الوقت الذي سيحدث فيه ما نتوقع حدوثه"[5].

وقد ثار جدل حول موسيقى الشعر الحر، إذ رأى بعض النقّاد ضرورة التزام الشعراء بالوزن التقليدي[6]، وبالقافية الموحدة، ودافع آخرون[7] عن الشعر الحر

---

(4) د. إبراهيم أنيس موسيقى الشعر ، القاهرة، ط 3 ، سنة 1965 ، ص 246 . كذلك انظر تعريفات القافية لدى القدامى تعريف الخليل بن أحمد بأنها "هي من آخر حرف في البيت إلى أول ساكن يليه مع حركة ما قبله" ونظر تعريف الأخفش الذي قال أنها : "آخر كلمة في البيت" في كتاب أوزان الأشعار، والكافي في علم القوافي لابن السراج الشنتريني ، تحقيق د. محمد رضوان الداية، بيروت، ط 2 ، سنة 1971، ص 97-99 . وانظر مثلاً تعريفها لدى:

- د. مدوح حقي (العروض الواضح)، بيروت، ط 14 ، 1970م، ص 113 – 114 .
- السيد أحمد الهاشمي، ميزان الذهب في صناعة شعر العرب، القاهرة، 1968 ، ص 123 وتعريفه لا يخرج عن تعريف القدامى.

(5) أ. أ. رتشاردز (مبادئ النقد الأدبي)، ترجمة د. مصطفى بدوي، القاهرة، سنة 1963، ص 194 . انظر تأثير الوزن لدى كوليردج في كتاب "النظرية الرومانتيكية في الشعر" ترجمة د. عبد الحكيم حسان، القاهرة ، سنة 1971، حيث يرى أنه "يزيد الحيوية والقابلية لدى كل من المشاعر العامة والانتباه عن طريق الإثارة المتصلة بالمفاجأة وعن طريق ردود الأفعال السريعة من جانب حب الاستطلاع"، ص 296 .

وانظر تأثيره لدى باتريك ملا هي : "عقدة أوديب في الأسطورة وعلم النفس". ترجمة جميل سعيد، بيروت، سنة 1962، ص 128.

(6) انظر بهذا الخصوص على سبيل المثال آراء:

1 – شوقي ضيف: فصول من اشعر ونقده، ص 30 .

الذي أخذ في الانتشار وأصبح بعد أكثر من ربع قرن، يقف على أرض صلبة بما يتيحه الشكل الجديد من طواعية في التعبير وإن اختلفت المضامين أو طالت التجارب، وقد حدث التطور في موسيقى القصيدة العربية بعد أن كانت القصيدة التقليدية تعتمد على وحدة البيت كنظام أساسي للبنية الإيقاعية فيها، وكذلك الالتزام بالقافية الموحدة فيها.

ومع ثورة الشعر الحر نجد أن نظام الخليل بن أحمد العروضي قد اهتزت دعائمه، إذ أنه لم يعد لأوزان أبحر الشعر قداستها، حين عمد الشعراء إلى الركون إلى التفعيلة كوحدة أساسية في الإيقاع، محطمة بذلك وحدة البيت التقليدية. وحين عمد الشعراء كذلك إلى استخدام عدة أوزان في القصيدة الواحدة ليس فقط بأسلوب مقطعي، بل حين تداخلت الأصوات المتعددة، وتيارات الوعي في القصيدة ليعبر الشاعر عنها بالإيقاعات الموسيقية المتعددة بأوزان مختلفة.

بل وتعدى الشعراء ذلك إلى استخدام التضمين النثري في بناء قصائدهم حينما عمدوا إلى استخدام التدوير في أسطرهم الشعرية بحيث أصبح يشكل ظاهرة بارزة من ظواهر الشعر الحر.

---

2 – الحساني عبد الله "عفت سكون النار".

3 – د. بدير متولي حميد، "ميزان الشعر"، دار المعرفة، القاهرة، 1970، ص 150–151 .

(7) انظر على سبيل المثال:

1 – د. محمد النويهي: قضية الشعر الجديد، القاهرة، 1964 ، ص 37 وما بعدها.

2 – د. عز الدين إسماعيل: الشعر العربي المعاصر، قضاياه وظواهره الفنية، القاهرة.

3 – نازك الملائكة: قضايا الشعر المعاصر، وهذه الكتب الثلاثة تختص بدراسة الشعر الحر وظواهره الفنية.

4 – د. علي عشري زايد، موسيقى الشعر الحر.

5 – د. إبراهيم أنيس: موسيقى الشعر.

6 – د. كمال أبو ديب: البنية الإيقاعية في الشعر العربي، بيروت، 1970 .

ولا غرو أن ما طرأ من تغيير على إيقاع القصيدة، قد مس كذلك قافيتها مساً جوهرياً، فإن القصيدة الحرة، قد نوعت في قوافيها دومنا انتظام بل وتخطت ذلك إلى إرسال قوافيها إرسالاً تاماً. على حين كنا نرى أن التطوير في قافية القصيدة التقليدية لا يتجاوز التنويع.

وإمعاناً في البحث عن أفضل الأشكال للتعبير، فإن الشعراء زاوجوا في بناء قصيدتهم الواحدة بين الشكلين الحر والتقليدي، إذ كانوا يرون أن مضامين معينة كانت تحتاج إلى إيقاعات بارزة، مما جعلهم يوظفون البناء التقليدي في إطار القصيدة الحرة.

وهكذا فإن دراسة الموسيقى في شعر فلسطين المحتلة، لا بد أن تتناول كل تلك العناصر والظواهر، وسيتم هذا في ثلاثة فصول:

الفصل الثاني: الوزن.

الفصل الثالث: القافية.

الفصل الرابع: التدوير والتضمين النثري.

الباب الثالث:

الفصل الأول:

الوزن في شعر فلسطين المحتلة

إن أهمية الإيقاع في الشعر لا تأتي من وزنه، الذي يحدث نوعاً من التطريب فحسب، بل إن الوزن يساند المعنى، ويمكن أن يعبر عن العاطفة ويتلون بتلونها. "والقيمة

الحقيقية للإيقاع وذلك النوع منه المسمى بالوزن، لا تكمن في العلاقات الصوتية نفسها بل في التهيؤ النفسي الذي يحدثه الأثر الأدبي الجيد، من خلال شبكة عظيمة من العادات والمشاعر والدوافع، يبدأ من الكلمات الأولى ويستمر في النمو "[8].

وقد تحدث (جون كرو رانسوم) عن الوسائل والخطط التي تعلمها الشعراء خلفاً عن سلف – والوزن أحدها – باعتبارها أعمدة الشعر، إذ يقول متحدثاً عن هذه الوسائل والخطط ومشيراً إلى أهمية الوزن من بينها "لست أدري ما الذي سيحدث للشعر إن هو حرم منها أو إن هي انهارت وتهدمت"، قلت لست أدري ولكن لعلني سأكتشف ذلك عن قريب إذا لم يتبدل المناخ اللغوي.

أولى هذه الخطط: الوزن، فالوزن طريقة لفرض الصورة صوتياً على الانتباه الذي قد ينهمك دون الوزن في معاني الألفاظ نفسها، وهذا يخلق تشتيتاً للانتباه قد يكون وحده كافياً لتحويل المتلقي إلى تجربة جمالية.. فيصبح المفعول الصوتي قرينة، من حول العمل السمانتي، إلا أنّ له تأثيراً غريباً في العمل السمانتي في إلهام التأمل فيه. إن الوزن يفعل في قريحة الشاعر عندما ينظم قصيدته فيغير نظمه، ثم يفعل في نفس السامع فيغير فهمه لما يقرأ[9].

الأنماط الموسيقية للشعر

---

(8) د. شكري عياد: "موسيقى الشعر العربي"، ص 142 .

(9) روي كاورين "تحرير" (الأديب وصناعته)، ترجمة جبرا إبراهيم جبرا، بيروت، سنة 1962 .
انظر : مقالة الشعر كلغة بدائية "ل جون كرورانسوم، ص 108–109، ورانسوم يقصد بكلامه أن الوزن يساعد على تركيز وعي المتلقي في المضمون المتكامل للصورة الشعرية ويشده إلى هذا المضمون بدل أن يتشتت خلف معاني المفردات والألفاظ.

ولم يتخل الشعر العربي عن الوزن باعتباره عنصراً مهماً من عناصر القصيدة إذ يتجاور في الشعر العربي الحديث نظامان من الشعر الموزون:

أولهما: القصيدة العمودية

وهي القصيدة التي نظمت على البناء التقليدي، كما جاء في شعر العرب. وتعتمد على وحدة البيت لا وحدة التفعيلة، وهي تلتزم بالقافية العمودية بأنواعها المتعددة[10].

ثانيهما: القصيدة الحرة

وهي القصيدة التي تحررت من قيود الشعر التقليدي ووزنه وقافيته، وتركت وحدة البيتين ولجأت إلى وحدة التفعيلة، ونوعت في استخدام القافية دون التزام بنظام محدد لها.

ولم يتخل الوزن في كلا النظامين عن مهمته، التي تحدث عنها الدكتور شكري عياد، ورانسوم.

وإذا كان كلا النظامين يحقق بأسلوبه الخاص، ذلك النوع من الإيقاع الموسيقي، الذي لا غنى عنه للقصيدة، فإن لكل منهما أمناطه في تحقيق مثل هذا الإيقاع.

وعلى الرغم من انتشار القصيدة الحرة كماً ونوعاً، ومزاحمتها للقصيدة التقليدية، فإن الأخيرة ما زالت تعيش جنباً إلى جنب مع القصيدة الحرة. إذ نجد أن مجموع[11]

---

(10) انظر أنواع القافية العمودية في المبحث الثاني من هذا الفصل.

(11) جميع الإحصاءات والنسب في هذا البحث تعتمد على مادة البحث وتقتصر على قصائد الشعراء الذين تناولهم البحث ونلحق في نهاية الفصل قائمة مفصلة بمادة الدرس مع الإحصاءات.

القصائد التقليدية لشعراء فلسطين المحتلة قد بلغ 247 قصيدة من مجمل 1285 قصيدة أي بنسبة 19.5% تقريباً وهو ما يقارب من خُمس الإنتاج.

وفي النظامين نجد أن القصيدة استخدمت أمناطاً متعددة من الوزن هي:

أولاً: القصائد ذات البحر الواحد: وهي نوعان:

1 - القصائد ذات النمط البسيط: وفي هذا النمط عمد الشاعر إلى استخدام تفعيلة واحدة متساوية متكررة، وهي في الأبحر البسيطة التالية (الكامل متفاعلن / الرمل – فاعلاتن / المتقارب فعولن / المتدارك – فاعلن / الرجز – مستفعلن / الوافر – الهزج / وفي الوافر التام تحول الأخيرة إلى مفاعل (فعولن)[12].

2 - القصائد ذات النمط المركب:[13] وهي القصائد التي تتركب من تفعيلتين مختلفتين متعاقبتين "متجاوبتين".

---

(12) انظر بحث د. علي عشري زايد " موسيقى الشعر الحر " ، حول الوافر والهزج واعتبارهما بحراً واحداً . كذلك انظـــــر د. إبراهيم أنيس: "موسيقى الشعر"، ص 110 .

(13) نفس لمصطلح الذي استخدمه د. علي عشري المصدر السابق.
- واستخدم أحمد كشك مصطلح التركيب ... مجلة الثقافة العربية، ص 45 .
- واستخدمت نازك الملائكة مصطلح الممزوج للدلالة عليه – الشعر المعاصر، ص 83 .
- وستخدم د. ندور تعبيراً عنه التفاعيل المتجاوبة – "الميزان الجديد"، ص 235 .

فضلنا استخدام مصطلحي البسيط والمركب لدلالتهما على طريقة بناء التفاعيل في القصيدة من جهة، ثم لورودهما في التراث من جهة أخرى حيث يقول ابن السراج عن أنواع الشعر "وهي على ضربين: بسيط ومركب، فالبسيط بحر تماثلت أجزاؤه، وأعني بالبسيط ما لم يكن مركباً من جنسين نحو الوافر والكامل وهزج والرجز والرمل ولمتقارب والمتدارك.

أما المركب فهو كل بحر اختلفت أجزاؤه، نحو الطويل المديد والبسيط والسريع والمنسرح والخفيف والمضارع والمقتضب والمجتث.

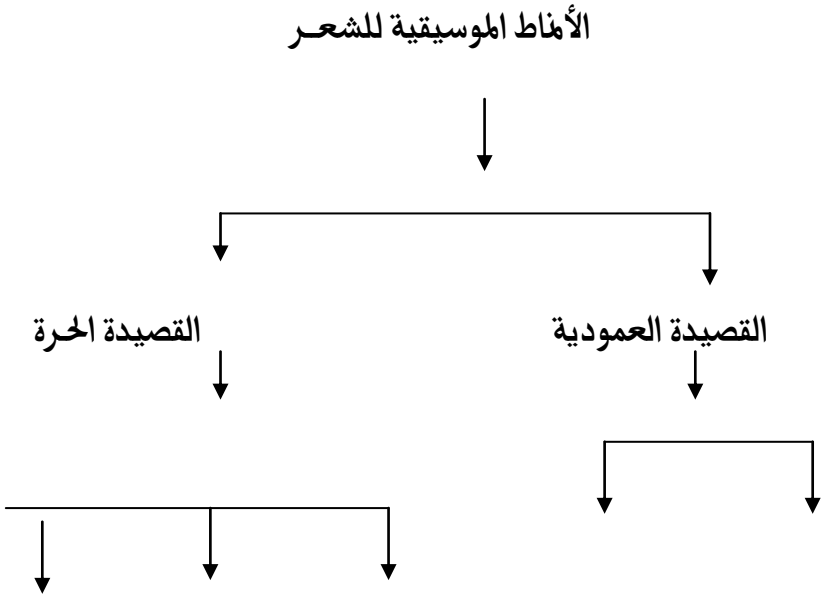
انظر "المعيار في أوزان الأشعار"، تحقيق د. محمد الدابة، ط 2 ، 1971، ص 18 .

واستخدم شعراء فلسطين المحتلة من الأبحر ذات النمط المركب:

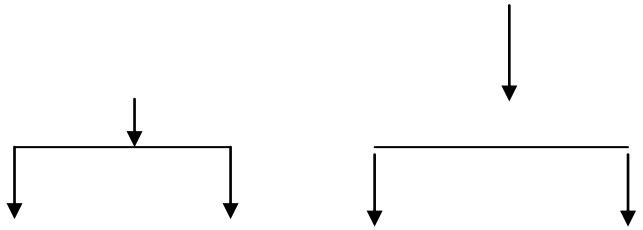
- بحر السريع مستفعلن مستفعلن مفعولاتن (التي تتحول إلى فاعلن).
- بحر المديد فاعلاتن فاعلن فاعلاتن
- بحر المجتث مستفعلن فاعلاتن
- بحر البسيط مستفعلن فاعلن مستفعلن فاعلن
- بحر الطويل فعولن مفاعيلن فعول مفاعيلن

ثانياً: القصائد ذات النمط المتعدد الأوزان : وهي القصائد التي تشمل وزنين أو أكثر في بناء شعري واحد.

ثالثاً: القصائد ذات النمط المزدوج: وهي القصائد التي يزدوج فيها نظاما الشعر الحر والعمودي في بناء شعري واحد ويمكن تمثيل أنواع الشعر الذي ندرسه بالرسم التالي:



ذات الوزن الواحد متعددة الأوزان ذات الوزن الواحد متعددة الأوزان النمط المزدوج



النمط البسيط النمط المركب النمط البسيط النمط المركب

الشكل رقم (1): أنواع الشعر

1 - القصيدة العمودية:

أ . ذات الوزن الواحد:

أولاً : النمط البسيط

إن نظرة واحدة إلى نسبة استخدام الأبحر ترينا كيف أن الأبحر ذات النمط البسيط قد استخدمت أكثر من غيرها، إذ بلغت نسبتها إلى نسبة مجموع القصائد 13.8% بينما بلغت نسبة المركب 5.2% ، واحتل البحر الكامل – لدى شعراء الأرض المحتلة بشكل إجمالي – المرتبة الأولى في الشعر التقليدي ويليه بحر الرمل.

وهاتان النسبتان تؤيدان ملاحظة الدكتور إبراهيم أنيس الذي تكلم عن استخدام الشعراء عموماً للبحور فقال: "ويتضح من هذه النسب مدى اهتمام شعرائنا بالبحر

الكامل وكثرة النظم فيه حتى بدأ ينافس الطويل في منزلته القديمة، كما نرى أن الخفيف قد بدأت تعلو أسهمه في سوق الشعر. أما الرمل فهو ذلك البحر الذي ظل في أشعار القدماء خامل الذكر، حتى جاء العصر الحديث ونهض نهضة كبيرة أوشكت أن تنزله المنزلة الثانية في أوزان الشعر"[14].

وتطابق فرضية الدكتور أنيس عن منزلة بحري الكامل والرمل، ما وصلنا من هذه الأبحر في الشعر التقليدي فحسب، وإن كانت منزلة هذين البحرين تختلف من شاعر إلى آخر، فبينما نرى أن استخدام الكامل التقليدي لدى محمود درويش يحتل المرتبة الأولى، يجيء الرمل لديه في المرتبة الثانية.

ويأتي الكامل عند سميح القاسم في المرتبة الرابعة بعد الرمل والرجز والمتدارك على التوالي.

ويحتل لدى توفيق زياد المرتبة الرابعة بعد الرمل والمتدارك والرجز على التوالي.

وعند فدوى طوقان يحتل المرتبة الأخيرة بعد الرجز والمتدارك والمتقارب والرمل والوافر على التوالي، حيث لم تستخدم في دواوينها – مجال الدراسة – سوى بحر البسيط من البحور المركبة.

---

(14) د. إبراهيم أنيس: موسيقى الشعر، ص 200 .

1 – جميع النسب التي وردت وسترد بعد الآن هي نسبة ورود عدد القصائد وليست نسبة ورود الأبيات.

2 – انظر الجداول الملحقة لكل النسب والإحصاءات المتعلقة بهذا الفصل.

وعند ليلى علوش يجيء في المرتبة الرابعة بعد الرمل والمتقارب والمتدارك على التوالي.

وعند جورج نجيب خليل يحتل المرتبة الأولى ثم يليه الخفيف ويأتي الرمل في المرحلة الرابعة.

أما عند عبد اللطيف عقل فإن الكامل يجيء ترتيبه الخامس مع المتقارب بعد الرمل والوافر والمتدارك والرجز على التوالي[15].

ولعل استعمال الكامل بهذا الانتشار[16] يرجع إلى عاملين كما يرى د. علي عشري:

أولاً: نسبة شيوعه في التراث الشعري القديم مما جعل إيقاعه مألوفاً على الأذن العربية فاعتمدت عليه.

ثانياً: التشكيل الإيقاعي لهذا البحر وما يتمتع من جلال وفخامة في الإيقاع مردها إلى كون وحدة إيقاعه (متفاعلن) من أوفر وحدات الإيقاع ملامح إذ تتكون من ثلاثة مقاطع قصيرة(ق) ومقطعين متوسطين(م) حسب الترتيب التالي:

ق + ق + م + ق + م بالإضافة إلى قلة ما يعرض لها من زحافات.

---

(15) اخترنا سبعة شعراء وأجرينا نسباً عامة على عدد قصائدهم واستخدام نسبة الأبحر فيها ونسبة التقليدي والحر لدى كل شاعر وكان اختيارنا نابعاً من اعتبارات هي:

أ – القدرة الفنية والإنتاج الوفير لهم مثل الشعراء: محمود درويش وفدوى طوقان وسميح القاسم وتوفيق زياد.

ب – تمثيل الأصوات الشابة الجديدة والتي برزت من خلال أكثر من عمل مثل عبد الطيف عقل وليلى علوش.

جـ – تمثيل الشعر التقليدي من خلال شاعر بلغ نسبة التقليدي في شعره 98% وهو جورج نجيب خليل وسنورد جداول النسب لهؤلاء الشعراء.

(16) انظر: د. علي عشري: "موسيقى الشعر الحر"، ص 145 .

ونلاحظ في استخدامات البحر الكامل في الشعر التقليدي لدى شعراء فلسطين المحتلة ما يلي:

1 - استخدام التذييل وهو زيادة الساكن في تفعيله الكامل التام، ولم يأت التذييل إلا في المجزوء من الشعر العمودي، وإن كان الشعر الحر قد استخدم التذييل كثيراً.. يقول محمد نجم الدين الناشف[17]:

- جاء الصباح كما عهدناه معاً زمن الصبا البسام كالحلم الجمي
- - - ب - / ب ب – ب - / - - ب - / ب ب – ب - / - - ب - / - - ب –
- متَفاعلن مثْفاعلن / مثْفاعلان
- لكنه ما عاد تسحره الرؤى في حيرة نامت على لحن (نبيل)
- - - ب - / - - ب - / ب ب – ب - - - ب - / - - ب - / - - ب

2 - زيادة أو إنقاص عدد التفعيلات في البحر الكامل:

وإذ نرى أن قصيدة (ايخمان)[18] بكاملها لتوفيق زياد، قد جاءت من مجزوء الكامل (أربع تفعيلات) نجده يدخل في بنائها تفعيلة خامسة:

- كم معتل كرسي الزعامة وهو أجدر بالسجون

---

(17) محمد نجم الدين الناشق (من وحي الرق)، طولكرم، 1972، ص 23 .

(18) توفيق زياد: الأعمال الكاملة، ص 91 .

- ب - / - - ب - / ب ب – ب - / ب ب – ب - .
- فافتح عيونك لن يضل الـدرب مفتـوح العيـون
- ب - / ب ب – ب - / - - ب - / - - ب - .
- يا شعب قل للظالمين أتحسبـون بأنكـمْ ستخلّدون
- ب - / - - ب - / ب ب – ب - / ب ب – ب - / ب ب – ب -

فالبيت الثالث جاء من خمس تفعيلات هي على التوالي "مثْفاعلن / مثْفاعلن / متَفاعلن / متَفاعلن / متَفاعلان.

واستغل جورج نجيب خليل إمكانات التنويع في تفعيلات قصيدته انتصار الفضيلة[19] حينما جزأها إلى ستة مقاطع:

جاء الشطر الأول من ثلاث تفعيلات ثالثها (متَفَا) والشطر الثاني تفعيلتان ثانيهما مثْفا.

- جاءت وفي أجفانها بلل لتبث شكواهـا
- - ب - / - - ب - / ب ب ب - / ب ب –ب - / - -
- فمصابها يا صاحبي جلل والدهر أشقاها

المقطع الثاني: جاء الشطر الأول من تفعيلتين كاملتين، والشطر الثاني من تفعيلتين إحداهما مثْفا:

- أختاه أرجو المعذرة أنا لست بالقاضي

---

(19) جورج نجيب خليل ن لهب الحنين، ص 79 .

- - - ب - / - - ب - - - ب - / - -
- لو كنت صاحب معذرة حققت أغراضـــي

المقطع 3 ، 4 ، 5 : جاء فيها الشطر الأول من ثلاث تفعيلات والشطر الثاني من تفعيلتين:

- فترقرقت في جفنها الوسنان من وجدها عبرة
- وتفاعلت في صدرها الأحزان وتأججت جمرة

المقطع السادس:

جاء على نمط مجزوء الكامل تفعيلتان في كل شطر:

- فإذا المنى تتحقق لألأة الأنوار
- وإذا السعادة تعبق بأريجها المعطار

وهذا التجديد في تنويع التفعيلات يشبه إلى حد ما نظام الموشحات ولا يخرج في جوهره عن بناء القصيدة التقليدية التي تعتمد أسلوب الشطرين والقافية الموحدة، وإن كان هذا يعد تطويراً لمجزوء الكامل، الذي يتكون من شطرين متساويين، وكل شطر من أربع تفعيلات.

وقد استخدم الشاعر في المقطع الأول والثالث والرابع والخامس خمس تفعيلات، وفي المقطع الثاني والسادس استخدم أربع تفعيلات.

وإذا كان الزحاف الشائع الذي يطرأ عليه هو الإضمار "متفاعلن" وهو يساوي المقياس (مستفعلن) فإنه كما يقول د. أنيس "يحق لنا أن نعد المقياس مستفعلن مقياساً للبحر الكامل مثله مثل متفاعلن سواء بسواء، إذ نسبة شيوع مستفعلن في

البحر الكامل لا تقل عن نسبة شيوع متفاعلن إن لم تزد عنها وعلى هذا فمقياس البحر الكامل في حشو البيت يجوز أن يكون متفاعلن أو مستفعلن"[20].

وملاحظة الدكتور أنيس بصدد تداخل المقياس (مستفعلن) في حشو البيت في البحر الكامل ملاحظة صحيحة، إذ نرى شاعراً مثل توفيق زياد يخلط في خاتمة قصيدته العمودية بشطرين من البحر الرجز من النمط الحر بزحافاته الكثيرة:

- [شعب بأيديه يصارع جحفلا بمدافع وبطائرات حوم
- - - ب - / - - ب - / ب ب – ب - ب – ب - / ب ب – ب - / - - ب -
- لن تقذف السلاح
- لكنها تبدل الخنادق[21]

- - ب - / ب – ب - / ب - -]

وليس بإمكاننا اعتبار بحر ما خير بحر للتعبير عن عاطفة معينة. وذلك ليس ضعفاً في طواعية البحر التعبيرية، بل يزيد من قدرته على تلوين إيقاعه بلون العاطفة ذاتها، إذ أن الزحافات التي تطرأ على تفعيلات البحور تتيح للشاعر ذلك، بالإضافة إلى أن اللغة بإمكانياتها السخية تمنح الشاعر هذا التلون.

فالبحر الكامل – على سبيل المثال – الذي اشتهر بجلجلة إيقاعه وفخامته، تتلون إمكانياته في التعبير إذ هو "يبطئ بإيقاعه بحيث يتسع للمضامين التي تحتاج إى لون

---

(20) د. إبراهيم أنيس، موسيقى الشعر، ص 64 .

(21) توفيق زياد: العمال الكاملة، ص 44 – 45 .

من البطء في الإيقاع كالمضامين الفكرية والاجتماعية التي تحتاج إلى لون من التأمل المتأني في نفس الوقت الذي يتسع فيه للمضامين التي تحتاج إلى إيقاع فخم مجلجل"[22].

كما نجد أن التذييل فيه يناسب الحزن والصيغة المذالة "فاعلان" صيغة حزينة الإيقاع بسبب حرف المد الواقع قبل الروي والذي يتسع لامتداد الصوت بالأنين والتوجع"[23].

وهذا يؤكد قدرة البحر بتعذر الإمكانات النغمية على التعبير عن تجارب متنوعة ومشاعر متعددة.

ويمكننا أن نأتي بنماذج عديدة، للشاعر الواحد، حيث استخدم البحر للتعبير عن أكثر من عاطفة، وهذا ينسحب ليس على الكامل – فحسب – وإنما على كل البحور.

أما بحر الرمل[24] فيحتل المرتبة الثانية، بينما يحتل في الشعر الحر المرتبة الأولى، واستخدامات بحر الرمل ليس فيها ظواهر جديدة.

وكذلك بحر المتقارب[25] الذي جاء في نفس الترتيب بعد الرمل. ولم يخرج عن دائرة الشعر التقليدي في أنظمته من زحاف وعلل.

وكذلك الأمر بالنسبة لكل من المتدارك والوافر[26] والرجز[27] الذي كان يسمى بطية الشعراء ثم تراجع لتبلغ نسبته 1 % .

---

(22) د. علي عشري: المصدر السابق نفس، ص 146 .

(23) د. علي عشري: المرجع نفسه، ص 148 .

(24) انظر بحر الرمل دواوين عصافير بلا أجنحة 17 ، 29 ، 46 ، أغاني الدرب 41/7/ من وحي الشرق 33/20/14 .

(25) انظر المتقارب في دواوين أغاني الدروب ، ص 9 . نداء الجراح 20 / 51 / 121 / . كلمات من القلب 32 . أرض الميعاد / 67 .

ونلاحظ أن استخدام هذه الأبحر جميعها لم يخرج عن استخدام البناء العمودي في الشعر.

ثانياً: النمط المركب

تراجع استخدام الأبحر المركبة في الشعر التقليدي منذ مطلع هذا القرن، والنسب التي أوردها الدكتور إبراهيم أنيس خير دليل على ذلك.

ويمكننا القول إن البحور المركبة بدأت تنزوي باستثناء بحري البسيط والخفيف.

ولعل التبرير النفسي الذي قدمه محيي الدين صبحي لانزواء بعض الأبحر المركبة وبقاء بعضها يمثل جانباً من الحقيقة حينما يقول: "وعدم وجود ضابط، في اللاشعور القومي. لسرعة الإيقاع الحياة". يبين السبب في أن البحور التي طاعت للتجديد هي أصلاً بحور الحماسة والفردية والارتجال كالبسيط والرجز والكامل. أما البحور العميقة القادرة على نقل إيقاع جماعي جليل، كالبحر الطويل مثلاً فإنها امتنعت على التطويع وربما لن يسلس قيادها إلا بعد عودة اللاشعور الجماعي إلى النمو عبر التطور التقني للمجتمع العربي وبيئته[28].

وإذا كان هذا يصدق على الشعر الحر فإنه كذلك يصدق على التقليدي لأن كليهما تعبير عن الحياة وواقعها وعن مشاعر الشاعر وإحساساته تجاه عصره.

وإن نسب ورود هذه الأبحر المركبة في الشعر التقليدي كما ذكرناها، تخالف رأي الحساني عبدالله حيث يقول: "وبعملية حسابية بسيطة نعلم أنهم نبذوا من بحور

---

(26) انظر الوافر في دواوين أرض الميعاد / 58 أغنيات صغيرة ض 5 في انتظار القطار ص 86/ 88 .

(27) انظر الرجز في دواوين نداء الجراح 70 / أغنيات صغيرة / 104 الأعمال الكاملة لتوفيق زياد 72/46 .

(28) محيي الدين صبحي: مهرجان المريد الشعري الثاني، ط 1972 ، ص 166 .

الشعر – إذا نفينا المضارع لأنه منفي من قديم، وأضفنا مخلع البسيط لأنه في الحقيقة بحر مستقل وإن لحق بالبسيط – عشرة أبحر كلها سائغ مستعمل حتى اليوم هي الطويل والمديد والبسيط ومخلع البسيط والوافر والسريع والمنسرح والخفيف والمقتضب والمجتث. ثم أضف إلى هذه العشرة ما يتفرع منها وما يزيد عليها بالاختراع[29] ولأن هذا الحديث وإن كان مقصوداً به الشعر الحر، فإنه ينطبق على الشعر التقليدي أيضاً حيث نجد أن الأبحر التي ذكر أنها مقصورة على التقليدي، قد استخدم بعضها الشعر الحر.

كما نجد أن بعض هذه الأبحر قد انزوى من الشعر التقليدي بنفس القدر الذي انزوى به من الحر.

فإن أبحر البسيط والوافر والخفيف والسريع لم تزل تستخدم في كلا النظامين الحر والعمودي، وأما الأبحر الأخرى فقد انزوت من كليهما أيضاً.

وإذا كان لا بد من التحدث عن انزوائها فليس المبرر هو طغيان الشعر الحر أو عجزه عن التعبير بها، خاصة – وأن الذين كتبوا الشعر الحر أغلبهم كتبوا التقليدي – إذ أن طبيعة تغيير الحياة، وتغيير المضامين، أثر في استخدام إيقاعات معينة. وجعلها تستخدم أوزاناً أكثر عذوبة وسلامة وطواعية للتعبير عن الحياة. وليس أدل على هذا من أن هذه الأبحر التي تراجعت في الاستخدام، تراجعت في الشعر الحر والتقليدي على السواء.

ولا نجد في الشعر التقليدي الذي كتبه شعراء فلسطين المحتلة سوى قصيدة واحدة من البحر الطويل، وقصيدة واحدة من البحر المديد ومثلها في الشعر الحر.

---

(29) الحساني حسن عبد الله: عفت سكون النار، ص 10 .

هذا ونجد أن استخدام الشعراء للأبحر المركبة التي أوردناها لم تخالف عمود الشعر التقليدي إلا مخالفات يسيرة. ففي بحر المجتث الذي بلغت نسبة ما جاء منه تقليدياً 0.15% وهي نسبة ضئيلة نجد منه قصيدة لمحمود درويش بعنوان (موال)[30] يقوم بتغيير الضرب في بيت واحد منها على غير ما جرى عليه الشعر التقليدي، يقول:

- يداك فوق جبينـــي تاجـان مـن كبريـــاء
- ب – ب - / ب ب - - - ب - / - ب - .
- إذا انحنيت انحنـى تـل وضاعـت سمـاء
- ب – ب - / - ب - - - ب - / - ب - .
- مُتفْعلـن فاعـلا مستفعلن فاعلان]
- ولا أعـود جديـراً بقبلـــة أو دعـــاء
- ب – ب - / ب ب - ب – ب - / - ب - .

فجاء ضرب البيت الثاني على (فاعلا) بينما الأضرب الأخرى (فعلاتن) وهذا مخالف لما جاء في التقليدي.

كذلك نجد في بحر الخفيف مخالفة أخرى لدى حنا أبو حنا حيث تتحول فاعلاتن إلى فاعلتن وهذا شاذ .... يقول[31]:

- عرق الكدح ريها الدافق فيضاً من منهل الحيـاة الأبيـــة

---

(30) محمود درويش: آخر الليل نهار، دار العودة، ص 22 .

(31) حنا أبو حنا، نداء الجراح، ص 42 .

- ب ب - - / ب – ب - / - ب ب - / - - - / ب – ب - / - ب - -
- فعلاتن متفعلن فاعلتن مفعولن متفعلن فاعلاتن

وفي بحر السريع يقدم محمود درويش على مخالفة عروض البيت وتحويله من مفعلا (فاعلن) إلى فعلن وذلك في تجاربه الشعرية الأولى[32] إذ يقول:

- يقرّب المرآة من وجهها فيتبع الوردي والأحمر
- ب – ب - / - ب - / - ب - ب – ب - / - - ب - / - ب –
- متفعلن فاعلن مفعلا متفعلن مستفعلن مفعلا
- وترمي الخصلات طائشة والعطر في غاياتها ينشر
- ب – ب - / - - ب - / ب ب - - - ب - / - - ب - / - ب –
- متفعلن مستفعلن فعلن مستفعلن مستفعلن فاعلن
- وتريك الفستان تريكه يا ويله ... يطول أم يقصر
- ب – ب - / - - ب - / ب ب - - - ب - / ب – ب - / - ب –

(32) محمود درويش، عصافير بلا أجنحة، ص 72 / 73 يهمل محمود درويش هذا الديوان من إنتاجه.

ففي البيتين الثاني والثالث نجده يستخدم في عروض القصيدة (فعلن) برغم التزامه في جميع أبيات القصيدة بالتفعيلة مفعلا (فاعلن)[33].

ولعل الذي أوقعه في هذه المخالفة للشعر التقليدي، أن مفعلا تساوي فاعلن، ولن تختل الموسيقى منها لو جاءت صيغة أخرى من صيغ (فاعلن) في اضرب نفسه وهي (فعلن).

ب - القصائد المتعددة الأوزان:

إن استخدام التعدد في القصيدة، ينبع من إحساس الشاعر بضرورة التعبير عن تجربته من خلال إيقاعات متعددة، بحيث تتموج موسيقاه مع تموج عاطفته، ومع اختلاف معانيه، حيث أن الوزن "سيظل دائماً خاضعاً للمعنى الذي قصد له الشاعر، ولألوان الزخرفة المختلفة التي يتطلبها الفكر والإحساس"[34].

---

(33) انظر نفس الملاحظة لدى جورج نجيب خليل: لهيب الحنين في قصيدته "حسناء السفينة"، ص 150 في البيت الذي يقول فيه::

تسحرني الأهداب حالمـــــــة لكن رويدا.. فانطقي واصدقي

مستفعلن مستفعلن فعلن

(34) إليزابت درو: اشعر كيف نفهمه ونتذوقه. ترجمة محمد إبراهيم الشوبي، بيروت، 1961، ص 51 .

ولظاهرة التعدد بداياتها التي تعود إلى مطلع هذا القرن، ولها أمثلة في تجارب جبران خليل جبران[35] وأبي شادي.

واستغل كثير من شعراء الشعر الحر إمكانيات التعدد الموسيقية والتعبيرية، أما استغلال مثل هذه الإمكانيات في القصيدة التقليدية فكان محدوداً.

وقد استفاد توفيق زياد وفدوى طوقان وليلى علوش ومحمود درويش وسميح القاسم إلى أبعد مدى من الإمكانيات التي تتيحها لهم القصيدة الحرة المتعددة الأوزان.

ولا نجد في الشعر التقليدي من النمط المتعدد الأوزان سوى قصيدة (لجورج نجيب خليل) هي (نشيد السلام)[36] التي استخدم فيها بحرا (الرجز والرمل) وقصيدتين (لحنا أبو حنا) أولهما (أنسام قلب)[37] وهيمن (المتدارك) و (الرمل) وهي عبارة عن مقطوعتين. ثم قصيدته الثانية (سؤال)[38] وهي من (بحر الرجز) وقد استخدم فيها تفعيلات من البحر الكامل.

ويستخدم جورج نجيب خليل بحر الرجز والرمل، في قصيدة نشيد السلام لتحقيق مستويين من المعنى فيستخدم بحر الرجز لتحقيق الغنائية حيث يقول:

في حضن كل واد وفوق كل تـــل

يـــردد العبـــاد أنشـــودة الأزل

---

(35) علي عشري زايد: مجلة الثقافة العربية، السنة الثالثة، 1976، وانظر موسيقى اشعر الحر (مجمع الأوزان)، عند أبي شادي.

(36) جورج نجيب خليل: لهيب الحنين، ص 64 – 66 .

(37) حنا أبو حنا: نداء الجراح، ص 118 .

(38) حنا أبو حنا: المصدر السابق، ص 709 .

سلام .... سلام

وكونـنـــا أصــم لا يسمع النـــداء

فجـردوا الهمـــــم ووحـدوا الحـداء

سلام .... سلام

هذا المقطع يحقق الغنائية التي ينشد الشاعر من أجلـها، وتصبح كاللازمـة الموسـيقية بانسيابها، وإن اختلفت كلماتها. فإن المعنى الـذي تحققـه واحـد، فهـذه اللازمـة الـتي تتكرر بعد مقطع من "بحر الرمل" يعود إليها الشاعر ثانية إلى "الرجز" ويقول:

فلتغمـد السيـــوف ولتهتـك السجـــوف

ولتنقـــر الدفـوف وليصـدح النغـــم

سلام ..... سلام

ويعود إليها بعد مقطع ثان من "بحر الرمل":

فليصـــدح النفيـــر بصوتـه الجهيـــر

ولتبســم الدهــور من رقــة النغـــم

سلام .... سلام

هذه اللوازم الموسيقية الهادئة، تصبح أشبه بافتتاحية الاحتفـال، الـذي يخطـب الخطبـاء فيه. فبعد كل لازمة من هذه اللوازم الموسيقية الهادئة التي تقدم مناخاً نفسياً ملائماً.

يقوم الشاعر بتوجيه دعوته مخاطباً بلاد الأنبياء الصالحين، في المقطع (الرملي) الأول، وربوع الخير في المقطع الرملي الثاني..:

- يا بـلاد الأنبيـاء الصالحيـن كنت في الماضي مناراً للأمـم
- فلتظلي دائماً فـي كـل حيـن بسمة وضاءة فـي كـل فـــم
- ولنقم في أرضنا صرحاً مكين مشرق الطلعة سامي الشمـم
- ولنكن رمز الوفا في كل دين في شمـوخ يتسامـى للقمـم

هذا ما يريد الشاعر أن يوصله (دعوة للسلام) بين كل الديانات.

وبعد أن غنى لأغماد السيوف في افتتاحية موسيقية هادئة خاطب ربوع الخير فقال:

- يا ربوع الخير يـا رمـز الجـلال في روابيـك أفانـين المنـى
- أنت أرض الحسن والسحر الحلال أنت مهد الوحي وهّاج المنى
- ضحك العنقود فـي عـب الـدوال وتجلى الورد عنـد المنحنـى
- وشدا الحسّون في تلـك الظـلال فانتشينـا وأعدنا "الميجنـا"

ثم يعود إلى لازمة موسيقية من الرجز لتمهد لمقطع الأخير من "بحر الرمل":

يا لواء السلم يا أحلـى لـواء في ضمير الغيب يا ما أروعك

.....

.....

هكذا تأتي للنهاية وهذا يتطلب من الشاعر أن يختم خطابه، وأن يسدل الستار، مرة أخرى ليختم قصيدته:

فتكســر القيــود ولتهــدم الســدود

ولتنشــر الـورود وليصــدح النغــم

سلام ..... سلام

وفي قصيدة (سؤال) لحنا أبو حنا يضمن الشاعر قصيدته - التي تتجاوز ستين بيتاً – أربعة أبيات تشتمل على تفعيلة الكامل (متفاعلن) وذلك في المقطع الرابع.

وإذا كانت القصيدة قد سارت بكاملها على (بحر الرجز) – وباستثناء هذه التفعيلات من (الكامل) المختلطة بتفعيلات الرجز - ، فإننا هنا لا نعتبر هذه القصيدة من القصائد الممزوجة، بل نعتبر الشاعر قد وقع في خطأ عروض. وهذا مثال على قصيدته[39]:

1. لا تنسجـوا خيـوط أوهـام على جـرح نـدي

ب - / ب – ب - / - - ب - / - - ب –

2. فجرحنا أبداً نـــدي

ب – ب - / ب ب – ب –

متفعلــن متفاعلــن

3. من نحن؟ نحن هبة من شعبنا المتجـــدد

ب - / ب – ب - / - - ب - / ب ب – ب –

مستفعلن متفْعلـن مستفعلن متفاعلـن

(39) حنا أبو حنا: نداء الجراح، ص 74 .

4. من نسرنا الجبار ينفس ريش عهد مقعد

ب - / - - ب - / ب ب - ب - / - - ب -

مستفعلن مستفعلن متفاعلن مستفعلن

5. ما نحن إلا شعلة من أفقه المتوقد

- ب - / - - ب - / - - ب - / ب ب - ب -

مستفعلن مستفعلن مستفعلن متفاعلن

- ففي البيت الأول استخدم الشاعر تفعيلات الرجز.
- وفي البيت الثاني استخدم مرة مستفعلن وفي الثانية متفاعلن (الكامل).
- وفي البيت الثالث استخدم ثلاث تفعيلات من الرجز وكانت الرابعة متفاعلن.
- وفي البيت الرابع استخدم أربع تفعيلات كانت الثالثة متفاعلن (الكامل).
- والأبيات الثلاثة من الرجز إلا إذا جعلنا مستفعلن هنا هي متفاعلن المضمرة.

وفي هذا تعسف لا يتلاءم مع سياق القصيدة وإلا لأصبح هذا البيت والذي يليه ورقم (2) من مجزوء الكامل ولو اعتبرناها كذلك، فإننا سنجده قد استخدم مجزوء الكامل استخداماً غريباً لا شبيه له في الشعر التقليدي أو الحر. ولكن السياق الشعري يرفض هذه الفرضية ويجعلنا نرجح وقوع الشاعر في الخلل العروضي.

أما قصيدته الثانية "أنسام قلب" فالأجدر اعتبار مقطوعتيها قصيدتين مستقلتين. إذ إنهما تعبران عن تجربتين مستقلتين، تماماً، فالمقطوعة الأولى "أهواك" يعبر فيها الشاعر عن حبه لمحبوبته:

"أهواك وكم بخلت شفتي بالبوح لغيرك أهواك"

أما المقطوعة الثانية "صار ذكرى" فهي تعبير الشاعر عن ضياع حبه الذي أصبح ذكرى:

" بعد أن كان هوانا حلماً وأماني صار ذكرى".

وإذا اعتبرنا أن المقطوعتين قصيدة واحدة، فيكون التعبير عن كل منهما ببحر مختلف دليلاً على اختلاف العاطفة والتجربة في كلتا المقطوعتين، ولكنني أرجح أنهما قصيدتان مستقلتان إذ وضع لكل مقطوعة عنواناً مستقلاً بالإضافة إلى العنوان الرئيسي "أنسام قلب".

إلى هنا نرى كيف أن إفادة الشكل التقليدي من إمكانيات القصيدة المتعددة الأوزان كان في أضيق الحدود، وسنرى في القصيدة الحرة كيف أحسن الشعراء الإفادة من هذه الإمكانيات.

2- القصيدة الحرة

أجمع معظم دارسي الشعر الحر على أنه لا يستخدم إلا البحور البسيطة وأن استخدامه للبحور المركبة تعترضه مخاطر جمّة.

ورأت نازك الملائكة[40] أن البحور البسيطة وهي تسميها (الصافية) – التي يستخدمها الشعر الحر هي: الكامل – الرمل – الهزج – الرجز – المتقارب – المتدارك: مجزوء الوافر. وأن استخدام البحور المركبة – وتسميها الممزوجة – لا يجوز منها إلاّ السريع، والوافر. أما الطويل والمديد والبسيط والمنسرح فلا تصلح للشعر الحر على الإطلاق لأنها ذات تفعيلات منوعة لا تكرار فيها.

ويشير د. عبد القادر القط، إلى تلك الظاهرة، ولكن دون أن يطلق أحكاماً حول البحور المركبة. "فالمعروف أن هذا الشعر لا يستخدم إلا البحور البسيطة التركيب التي تعتمد على تفعيلة واحدة ولذلك لا يستخدم إلا ستة بحور هي الكامل (متفاعلن) والرجز (مستفعلن) والهزج (مفاعيلن) والمتقارب (فعولن) والرمل (فاعلاتن) والمتدارك (فاعلن)". ولا شك في أن تكرار التفعيلة الواحدة مهما يتنوع عددها في الشطر الواحد، يولد إيقاعاً واضحاً حاداً أكثر مما في البحر المتنوع التفعيلات. ونلاحظ أن من بين البحور الستة بحرين يمتازان بإيقاع راقص منغم هما المتقارب والمتدارك وهما من أكثر الأوزان دوراناً في الشعر المنطلق[41].

ويلاحظ د. شوقي ضيف أن أصحاب النمط الجديد من الشعر الحر "لا يكادون يتجاوزون في نظمهم ثمانية بحور. هي : الكامل والرجز والسريع والرمل والمتقارب والهزج والوافر والخبب، وبذلك أهملوا ثمانية أخرى من أوزان العروض، لها إيقاعاتها

---

(40) نازك الملائكة، قضايا الشعر المعاصر، ص 82 – 84 .

(41) د. عبد القادر القط: ثورة الشكل وثورة المضمون ، مجلة الشعر، عدد: 9 ، 1964 .

وأنغامهـا، وكـأنهم ضـيقوا علـى أنفسـهم الـدروب الـتي يسـلكونها إلى تصـوير أحاسيسهم"[42]. وهذه الأبحر التي ذكرها هي أبحر بسيطة.

وقد مرت سنوات على مثل هذه الاستقراءات التي تصدق – إلى حد بعيد – على واقع الشعر الحر الذي اعتمد أكثر ما اعتمد على الأبحر البسيطة.

وإذا كان هذا لا ينفي – كما سنرى – استخدام الشعراء للأبحر المركبة – وإن كانت نسبة ورودها أقل بكثير من الأبحر البسيطة في الشعر الحر. وهذا لا يعيب الشعر الحر، ولا الشعراء، إذ نجد في كل عصر من العصور بحوراً معينة يكون لها السبق في نتاج الشعراء دون غيرها. فهناك أبحر لها حظ من الشيوع، وهناك أبحر تعتبر خاملة.

ففي الشعر القديم، نجد أن الطويل والكامل والبسيط ثم الوافر والخفيف، هي الأبحر التي ظلت مستخدمة خلال عصور طويلة. ويؤكد هذا الإحصائيات التي أوردها الدكتور إبراهيم أنيس، يقول: "على أننا حين قمنا بإحصاء نسبة الشيوع لكل بحر من هذه الحور تبين لنا أن البحر المسمى بالطويل يكاد يستأثر بثلث الشعر العربي القديم. وأن البحرين الكامل والبسيط يحتلان المرتبة الثانية من حيث نسبة الشيوع. ويجيء بعدها كل من الوافر والخفيف.

تلك هي البحور التي ظلت في كل العصور الأدبية موفورة الحظ يطرقها الشعراء ويكثرون النظم فيها ولم يحاولوا النظم من البحور الأخرى إلا بنسبة قليلة"[43].

---

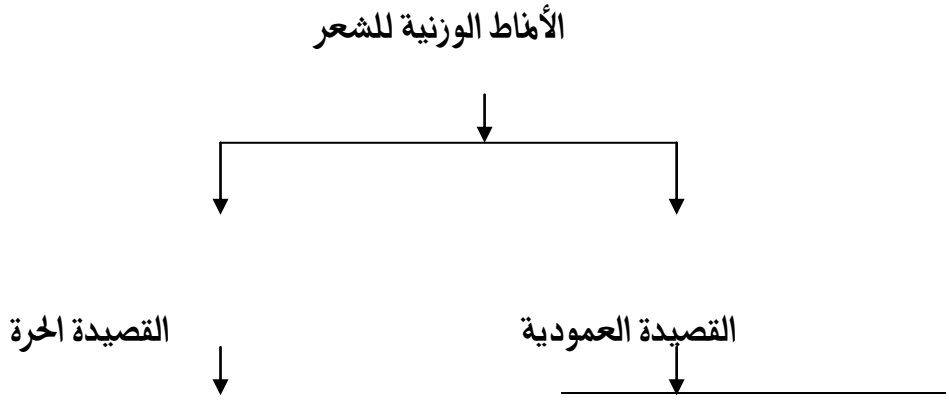
(42) د. شوقي ضيف: فصول في الشعر ونقده، ص 51 – 52 .

(43) د. إبراهيم أنيس، عناصر الموسيقى في الشعر العربي، مجلة الشعر، العدد الثاني، إبريل 1976، ص 14 .

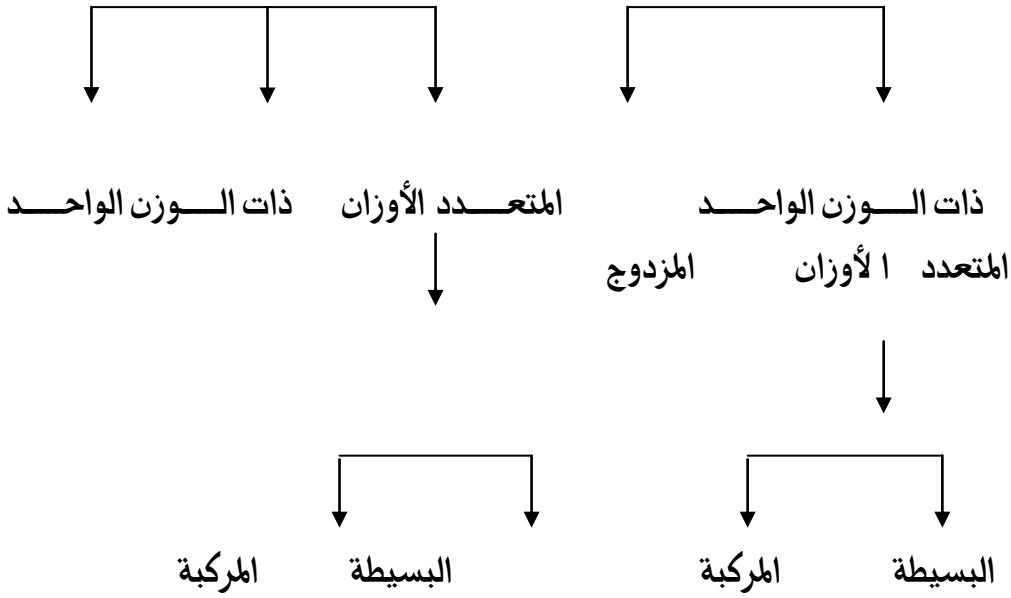
وإذا كان الشعراء على امتداد عصور الأدب قد ظلّوا يستخدمون في شعرهم خمسة أبحر هي الطويل والكامل والبسيط والوافر والخفيف، فإننا ندهش لذلك السخط الذي يصب على الشعر الحر لأنه لا يستخدم إلا أبحراً معدودة!...

وإذا كان الشعر الحر قد أسقط من إنتاجه البحر الطويل والبسيط – إلى حد ما – فإنه استغل إمكانيات أبحر أخرى، كالرمل والمتقارب والمتدارك والرجز، وبذا نجد أن الشعر الحر طوع في أشعاره أبحراً أكثر مما كان يستخدم فيما مضى. فالآن نقرأ قصائد الشعر الحر بأبحر الكامل والرمل والمتقارب والمتدارك والرجز (والوافر – الهزج) والخفيف، إذن ليس من داع إلى مثل هذه الضجة المفتعلة حول الأبحر المفقودة[44].

وسوف نتعرف من خلال دراستنا هذه على استخدام الشعراء للأبحر البسيطة والمركبة في القصيدة الحرة ذات الوزن الواحد الذي يظهر في الرسم التالي موقعها بين أنماط الوزن:



(44) هذا ويمكننا الإشارة إلى أن ديواناً مثل الأصمعيات، يشتمل على اثنتين وتسعين قصيدة لاثنين وتسعين شاعراً ، نجد فيه البحر الطويل يستغرق أكثر من ثلثه إذ يبلغ مجموع قصائده (33) قصيدة ثم أكثر من ربعه من البحر الكامل (24) قصيدة ثم يأتي بعدهما (الوافر الهزج)، 14 قصيدة، ثم البسيط سبع قصائد، وكلاً من الخفيف والمتقارب أربع قصائد، ثم الرجز ثلاثاً والسريع قصيدتين والمنسرح قصيدة". وهذا أبلغ رد على أولئك الذين يسخطون على الشعر الحر لاستخدامه أبحراً معدودة – أنظر الأصمعيات – اختيار الأصمعي – وشرح أحمد محمد شاكر وعبد السلام هارون، القاهرة ، دار المعارف، ط3، 1967 .



الشكل رقم (2)

وتبلغ عدد القصائد ذات الوزن الواحد من إجمالي القصائد الحرة 935 قصيدة بنسبة 92% ، وهذا يدلنا على أن استخدام البحر الواحد ما زال له السبق في إطار القصيدة الحديثة. إذ إن مجموع القصائد ذات الأوزان المتعددة بلغت (81) قصيدة أي بنسبة 8% من إجمالي الشعر الحر (1016) وبنسبة 6.3 % من إجمالي الشعر كله (1285) قصيدة. وهذه النسب ترشدنا إلى أن استخدام البحر الواحد، يتيح للشعراء فرصة التعبير عن أفكارهم وعواطفهم، وإذا كان الشاعر قد لجأ إلى استخدام أكثر من وزن فذلك لأنه أراد تطويع الأدوات الفنية المتنوعة المتاحة له.

وسنبدأ بدراسة القصائد ذات الوزن الواحد:

1 - القصائد ذات الوزن الواحد

أ . القصيدة البسيطة:

يتيح النمط البسيط للقصيدة الحرة إمكانيات كبيرة، إذ به تتحرر من طول البيت، المعتمد على عدد محدد من التفاعيل، ويصبح للشاعر الحرية الكاملة في أن يمتد نفسه الشعري من تفعيلة واحدة إلى حد يتجاوز الثمانية، بل ويستخدم علاوة على ذلك التدوير في شعره فيتم اتصال الموسيقى في فقرة شعرية مترابطة قد تصل إلى خمسين تفعيلة[45]. هذا وقد كان للنمط البسيط – الذي تتماثل تفاعيله وتتكرر حسب حاجة الشاعر – قصب السبق بين الأنماط كلها، إذ بلغت نسبة استخدامه في الشعر إلى إجمالي الشعر كله 83.3% بينما بلغت نسبة الأبحر المركبة فقط 3.8% واستخدم شعراء الأرض المحتلة من الأبحر البسيطة الأبحر التالية حسب نسبة شيوعها:

1. الرمل وبلغت نسبة استخدامه إلى إجمالي الشعر كلّه 19.9%
2. الرجز وبلغت نسبة استخدامه إلى إجمالي الشعر كلّه 17.6%
3. المتدارك وبلغت نسبة استخدامه إلى إجمالي الشعر كلّه 13%
4. الكامل وبلغت نسبة استخدامه إلى إجمالي الشعر كلّه 11.2%
5. المتقارب وبلغت نسبة استخدامه إلى إجمالي الشعر كلّه 9.5%
6. الوافر وبلغت نسبة استخدامه إلى إجمالي الشعر كلّه 8.2%

1 - بحر الرمل :

أفاد الشعراء من إمكانيات هذا البحر التعبيرية (ففي الرمل أصلاً نوع من الإنسيابية والاسترسال يجعله صالحاً للتعبير عن العواطف الحادة غضباً كانت أم فرحاً)[46]، وتقول سلمى الجيوسي عنه: "يمكنه أن يتقلب بين أيدي الشعراء في ألف لون وقالب

---

(45) انظر هذا الفصل: المبحث الثالث (قضية التدوير).

(46) د. علي عشري زايد، موسيقى الشعر الحر، مخطوط ، ص 152 .

محتفظاً دائماً برشاقة هي فيه أصلاً. ولكن لابساً ثوب الحزن مرة والغضب مرة أخرى والمرح ثالثاً"[47].

في قصيدة مرثية الفارس – إلى جمال عبد الناصر، لفدوى طوقان ترثي القائد الذي فقدته العروبة تستغل الشاعرة إمكانيات البحر باستعمال أغلب صيغ "فاعلاتن".

1. وافتدانا فاعلاتن
2. آه ما أغلى الفداء فاعلاتن – فاعلان
3. واشترانا فاعلاتن
4. آه ما أغلى الثمن فاعلاتن – فاعلن
5. وعلى وخز مسامير الألم فعلاتن / فعلاتن / فاعلن
6. وعلى حز سكاكين العياء فعلاتن / فعلاتن / فاعلان
7. أسند الرأس وأرخى فاعلاتن / فعلاتن
8. هدب جفنيه ونام فاعلاتن / فعلان
9. وبعينيه رؤى الحب وأحلام السلام فعلاتن / فعلاتن / فعلاتن / فاعلان
10. آه ما آن له أن يترجل فاعلاتن / فعلاتن / فعلاتن
11. والتوَتْ فوق أساها الفرس الثكلى فاعلاتن / فعلاتن / فعلاتن / فا
12. وتاهت مقلتاها علاتن / فاعلاتن
13. في الخضم الآدمي الهادر المسحوق فاعلاتن / فاعلاتن / فاعلاتن / فاع –
14. من يفدي فتاها لاتن / فاعلاتن

---

(47) سلمى الخضراء الجيوسي نقلاً عن "موسيقى الشعر الحر" لعلي عشري، ص 152 .

15. من يفك الفارس الغالي المكبل فاعلاتن / فاعلاتن / فاعلاتن
16. من إسار الموت من يرجعه فاعلاتن / فاعلاتن / فعلا –
17. العاشق المدنف للصهوة للساحة تـــن / فـــاعلاتن/ فعلاتـــن/ فعلاتن/ فع –
18. من يرجعه؟ لاتن / فعلا
19. والتوتْ فوق أساها الفرس الثكلى فـاعلاتن / فعلاتـن / فعلاتـن / فا –
20. وعرت حزنها آها فآها علاتن / فاعلاتن/ فاعلاتن
21. من يفك الفارس الغالي المكبل فاعلاتن / فاعلاتن / فاعلاتن
22. آه ما آن له أن يترجل فاعلاتن / فعلاتن / فعلاتن

ونلاحظ في هذا الجزء من القصيدة كيف استخدمت الشاعرة صيغ الرمل المتعددة في داخل القصيدة الواحدة واستخدمت كذلك إمكانيات السطر الشعري، الذي يطول ويقصر إذ نجد أسطراً شعرية من تفعيلة واحدة مثل السطر الأول والثالث، ونجد أسطراً من تفعيلتين مثل: الثاني والرابع والسابع والثامن. وهناك أسطر من ثلاث تفعيلات مثل 5 ، 6 ، 9 ، 10 ، 11 ، 20 ، 22 بل ونجد أسطراً من خمس تفعيلات مثل الحادي عشر والثاني عشر، إذ إن الباب بين البيتين ليس له مبرر. كذلك السطران الثالث عشر والرابع عشر فيمكن وصلهما في سطر شعري واحد، فيصبح كل سطر منهما مكوناً من خمس تفعيلات.

كذلك فإن وصل التاسع عشر بالعشرين يجعل السطر من ست تفعيلات. هنا يمكننا النظر في أبيات القصيدة وموسيقاها الهادئة التي إخالها تناسب جلال الموقف الحزين واستخدام حروف المد وتسكين القوافي (وافتدانا / آه ما أغلى الفداء واشترانا / آه ما

أغلى الثمن / وعلى حز سكاكين العياء / أسند الرأس وأرخى / هدب جفنيه ونام / وبعينيه رؤى الحب وأحلام السلام).

وننتقل الآن إلى صورة أخرى ترينا كيف يمكن الإفادة من إمكانيات بحر الرمل في التعبير عن المعاني والمشاعر – مهما اختلفت - .

نلمح في قصيدة سميح القاسم (الجواد الأبيض يصهل على التل[48]) كيف يصور الشاعر العسف اليهودي في الأرض المحتلة، وفي مقابل هذا العسف يظل الجواد الأبيض يصهل في الريح ودوامات أوراق الشجر رمزاً للثورة التي تستمر برغم سقوط الشهداء، لنأخذ مقطعاً من قصيدته:

- طلقات تحت سقف اللوز فعلاتن / فاعلاتن / فاع
- ركض لاتن
- برقه فاعلا –
- رف عصافير تن / فعلاتن / فا
- وصرخة ... علاتن
- برقة ... رعد... وفي أقصى الحواكير انهمر فاعلاتن/ فاعلاتن/ فاعلاتن/ فاعلن
- دمه الساخن ... واشتد المطر فعلاتن / فعلاتن / فاعلن
- وعلى التل جواد أبيض فعلاتن / فعلاتن / فاعلا –
- يصهل في الريح تن / فعلاتن / ف –
- ودوامات أوراق الشجر علاتن / فاعلاتن / فاعلن

---

(48) سميح القاسم: الموت الكبير القصيدة، من ص 59 – 65 .

نتابع في هذا المقطع الموسيقي ومعانيه، كيف التحما تماماً، فهنا حالة قتل – استشهاد. رصاص يطلق، رصاصة تتلو رصاصة، وتتدفق الكلمات واحدة وراء الأخرى كانطلاق الرصاص. ركض / برقه / رف عصافير / وصرخة / برقه رعد. ولا يكون تجزيء التفعيلات هنا مجرد شكل. إنها هنا توائم اندفاع الرصاص، طلقة طلقة، ركض/ برقه / رف عصافير / وصرخة، وكان بإمكاننا أن نعد الرصاصات التي انهالت على الشهيد من خلال تلك الكلمات.

واستخدم الشاعر – فقط – صيغتين من صيغ فاعلاتن هما فعلاتن المخبونة، والصيغة المحذوفة التي حذف سبب خفيف من آخرها فاعلا فاعلن.

وقد استخدم فاعلن في أضرب لثلاثة أسطر مقفاة: النهر – المطر – الشجر، ولا يفوتنا استخدامه لكلمات يتكرر فيها حرف الراء، بشكل يلفت النظر وهو كحرف تكراري ينتج نوعاً من الصدى، الذي يتمشى هنا مع إطلاق الرصاص ومع الغضب الذي يولده الاستشهاد، وتكون رد فعل القتل اشتداد المطر الذي يعني دوماً العطاء. ويكون الجود الذي يصهل في الريح، مؤكداً على استمرار الثورة برغم الدماء الساخنة المسفوحة.

2 - بحر الرجز:

وإذا انتقلنا إلى بحر الرجز فإننا نجده، يحتل المركز الثاني بعد الرمل في الشعر الحر في فلسطين المحتلة، وتعتور صيغته الرئيسية "مستفعلن" الكثير من الزحافات والعلل، التي تجعل أوزانه أحياناً تقترب من النثرية[49]. وذلك حينما يكثر الشاعر من تنويع صيغ تفعيلات البحر في قصيدته.

---

(49) لمناقشة هذا الجانب – انظر د. علي عشري في "موسيقى الشعر الحر" ، ص 171 .

في قصيدة توفيق زياد "عن الرجال والخنادق"[50] نرى كيف استخدم الشاعر إمكانيات القصيدة الحرة، فنوّع في طول أسطره الشعرية، باستخدام عدة صيغ من تفعيلة الرجز. يقول:

- يا غابة من الرجال الشعث والبنادق مستفعلن/ متفعلن/ مستفعلن/ متفعل
- يا أفقاً يموج بالنشيد، بالبيارق مستعلن/ مستفعلن / مستفعلن / متفعل
- تحية السلاح مستعلن / متفع
- للدم، للتراب، للجراح مستعلن / متفعلن / متفع
- للهب الذي آتاك بالسلام مستعلن / متفعلن / متفعلان
- يا خنادق مستفعلن

نوّع الشاعر في عدد أسطره الشعرية وتفعيلاتها. فالبيت الأول والثاني جاء كل منهما من أربع تفعيلات. وجاء الثالث من تفعيلتين. وجاء الرابع والخامس كل منهما من ثلاث تفعيلات. وجاء السادس من تفعيلة واحدة.

واستخدم الشاعر عدة صيغ من "مستفعلن" وهي مستعلن / متفعلن / متفعل / متفع/ متفعلان. ونجد استخدام التفعيلة "متفع" قد كثر استخدامها في الشعر الحر في موضع الضرب من السطر الشعري.

---

(50) توفيق زياد: الأعمال الكاملة.

هـذا وإن الحريـة الـتي أباحتهـا القصـيدة الحـرة للشـاعر، جعلتـه يسـتخدم جميـع صـيغ التفعيلات بدون النظر إلى اسـتعمالاتها التقليديـة، الـتي عـادة تلتـزم مواقـع معينـة في الحشور والضرب أو غير ذلك.

كذلك استخدم الشعر الحر مع مستفعلن صيغة غير معهـودة كمـا تراهـا عنـد (عبـد اللطيف عقل) إذ تتحول التفعيلة عنده إلى مفاعيلان[51].

- من أين تأتي كل هذه الأحزان — مستفعلن / مستفعلن / مفاعيلان
- بغير موعد كالموت تغمر الأشياء — مـــتفعلن / مفـــاعيلن/ متفعلن/ مستفع –
- لا يسبقها الوقت ولا تسبقه — لـــن / مســـتعلن / مســـتعلن / متفعلن
- من أين تأتي كل هذه الأحزان — مستفعلن / مستفعلن / مفاعيلان
- لعلها القدس يبوت في حاراتها — مـــتفعلن / مســـتعلن / متفعـــل/ مستفعلن –
- الزمان والزيتون والأطفال — مســـتعلن / مســـتفعلن / مفاعيلن / م –
- والرهبان — فاعيلان

استخدم الشـاعر في حشـو السـطر الثـاني والسـادس مفـاعيلن. واسـتخدمه في أضـرب الأسطر الأول والرابع والسابع مفاعيلان، وهي صيغة جديدة لصيغ "الرجز" لم تستخدم قبـل ذلـك. ولعـل السـبب في ذلـك يرجـع إلى أن مفـاعيلان إحـدى صـيغ مفـاعيلن،

---

(51) عبد اللطيف عقل: قصائد عن حب لا يعرف الرحمة، 76 – 86 .وانظر سميح القاسم: دخان البراكين.استخدامه مفاعيلن مع بحر الرجز في قصيدته (زنابق لزهرية فيروز)، ص 69–72 .

ومفاعيلن التي استخدمها الشاعر كذلك ليست من ناحية كمية إلا مستفعلن مع اختلاف ترتيب المقاطع، وكلاهما يتكون من مقطع قصير ومقطعين متوسطين. وإن اختلف ترتيبهما إلا أنه من ناحية صوتية تأخذ التفعيلتان مدى زمنياً واحداً.

هذا بالإضافة إلى أنهما ينتميان إلى دائرة عروضية واحدة. ولذلك لو بدأنا في مفاعيلن من المقطع الثالث (عي) فسوف تنتهي إلى مستفلعن (عيلن مفا) - مستفعلن، ونتيجة لهذا تسللت هذه التفعيلة إلى بعض القصائد الحرة الرجزية.

3 - البحر المتدارك:

ننتقل الآن إلى ثالث الأبحر البسيطة "بحر المتدارك" الذي استخدم بكثرة نظراً لما يحققه تكرار تفعيلته "فاعلن" من إيقاع واضح.

ففي قصيدة لمحمود درويش[52] استخدم فيها بحر المتدارك جاءت معظم تفعيلاتها تامة بدأ فيها أول سعر شعري في القصيدة بـ فعولن وأتت أضرب القصيدة فاعلاتن أو فعلاتن أو فاعلات وكرر ذلك في كثير من شعره حيث يقول:

- "أنا آت إلى ظل عينيك آت فعولن / فاعلن / فاعلن/ فاعلاتن
- ب -- / - ب - /- ب - / - ب- -

ويقول في القصيدة:

---

(52) محمود درويش: حبيبتي تنهض من نومها / قصيدة أنا آت إلى ظل عينيك، ص 45 – 62 .
وانظر: سميرة الخطيب (القرية الزانية) تحول فاعلن إلى فاعلاتن، ص 151 .

- ما الذي يجعل القلب مثل القذيفة فـاعلن/ فـاعلن/ فـاعلن/ فاعلاتن
- وضلوع المغنين سارية للبيارق فعلـن/ فـاعلن/ فـاعلن/ فعلـن/ فاعلاتن
- ما الذي يفرش النار تحت سرير الخليقة فـاعلن/ فـاعلن/ فـاعلن/ فعلن/ فاعلاتن
- ما الذي يجعل الشفتين صواعق؟ فـاعلن/ فـاعلن/ فعلـن/ فعلاتن
- غير حزن المصفد حين يرى فـاعلن/ فـاعلن/ فعلـن/ فعلن
- أخته... أمـه .. حبيبه فاعلن / فاعلن/ فاعلن
- لعبة بين أيدي الجنود -- فـاعلن/ فـاعلن/ فـاعلن/ ف –
- ومن سماسرة الخطب الحامية علـــن/ فعلـــن/ فعلـــن/ فعلن/ فاعلن
- بين نارين: نار من البيت تأتي فـاعلن/ فـاعلن/ فـاعلن/ فـاعلا/ فا
- ونار من الضاحية علن/ فاعلن/ فاعلن
- فبعض القيود ويأتي فلن/ فاعلن/ فعلن/ فا
- إلى الموت... يأتي علن/ فاعلن/ فـا
- إلى ظل عينك يأتي علن/ فاعلن/ فاعلاتن

وتعـددت أطـوال تفعـيلات الأسـطر الشـعرية مـن ثـلاث تفعـيلات إلى أربـع إلى خمـس تفعيلات.

كما نلاحظ أن هناك ثلاث مجموعات من السطور تتصل موسيقاها عن طريق التدوير وهي الأسطر السابع والثامن ثم التاسع والعاشر ثم الحادي عشر والثاني عشر والثالث عشر، وتمثل كل مجموعة منها بيتاً شعرياً واحداً وزعه الشاعر على عدد من الأسطر، ويبلغ طول البيت سبعاً أو ثماني تفعيلات وقد استخدم من صيغ المتدارك فاعلن/ فاعلاتن/ فعلن/ فعلن/ وفاعلان.

ويستخدم سميح القاسم في قصيدته "ينبغي[53]" التفعيلة الكاملة (فاعلن) والمذالة (فاعلان) على غير ما عهد في القصيدة التقليدية التامة، التي لم تستخدمها سوى في عروض مجزوئها وهذا الاستخدام يرينا الإمكانات التي تتيحه القصيدة الحرة والناتجة من الحرية في استغلال الصيغ المتنوعة للتفعيلة الواحدة إذ يقول سميح القاسم:

- وجه حريتي نطفة في السجون — فاعلن/ فاعلن/ فاعلن/ فاعلان
- قوس نصر النهار — فاعلان/ فاعلان
- ثغرة في جدار — فاعلن/ فاعلان
- والمقيمون في منزلي اللاجئون — فاعلن/ فاعلن/ فاعلن/ فاعلان
- بعد حين — فاعلان
- ساعة أو قرون — فاعلن/ فاعلان
- نأكل العشب عامين مما تربي السفوح — فـــاعلن/ فـــاعلن/ فـــاعلن/ فاعلن/ فاعلان
- وتسوي لنا بيرقاً — فعلن/ فاعلن/ فاعلن
- من ضماد الجروح — فعلن/ فاعلان
- كل صعب يهون — فاعلن/ فاعلان

---

(53) سميح القاسم: سقوط الأقنعة، ص 6 – 7 .

- ولذا ينبغي ينبغي أن أكون فعلــن/ فــاعلن/ فــاعلن/ فاعلان

تختم كل الأسطر الشعرية بالتفعيلة المذالة "فاعلان" باستثناء سطر واحد هو اسطر الثامن الذي يمكن إخضاعه لنفس النظام بإضافة السطر التاسع إليه، وبه يكتمل المعنى، وينتهي بالقافية الموافقة لقافية البيت السابق.

- "نأكل العشب عامين مما تربي السفوح"
- "ونسوي لنا بيرقاً من ضماد الجروح".

وقد التزم سميح القاسم في قصيدته هذه بضرب واحد، هو فاعلان مما يجعلنا نشعر بإيقاعها الرتيب، نتيجة لالتزامها بالصيغتين (فاعلن/ فاعلان (باستثناء ترديد فعلن مرتين فقط بين إحدى وثلاثين مرة ترددت فيها التفعيلة، وقد جاءت في السطرين الثامن والحادي عشر، وزاد في رتابة القصيدة عدم استغلاله لصيغ فاعلن مما كان سيكسر حدة هذه الرتابة. ولعل من الأسباب التي عززت رتابة القصيد، وجود القافية المحورية المردفة بحرف مد والتي شملت القصيدة هي: (السجون – اللاجئون – حين – قرون – يهون- أكون). ثم أن تنويع القافية لم يفسد كثيراً في كسر الرتابة، حيث إن القافية الثانية تشمل حرف مد قبل الروي، فتقترب "السفوح والجروح" من "السجون" و "اللاجئون". واستخدمت سميرة الخطيب زيادة الساكن على تفعيلة المتدارك المخبونة "فعلن" وتصبح "فعلان". تقول في قصيدتها "بنيلوب"[54].

- يا أخت الدرب أجيبيني فعلن/ فعلن/ فعلن/ فعلن

---

(54) سميرة الخطيب: القرية الزانية، ص 52 .

▪ أتخلّى الربّ عن الأرض	فعلن/ فعلن/ فعلن/ فعلن
▪ وكتبت إليك	فعلن/ فعلان
▪ لبيـك	فعلان
▪ يا حب العمر المنهوب	فعلن/ فعلن/ فعلن/ فعل
▪ أكثير عندك يا محبوب	فعلن/ فعلن/ فعلن/ فعلان
▪ أكثير قيد في رجليك	فعلن/ فعلن/ فعلن/ فعلان
▪ من أجل صباح	فعلن/ فعلن/ فعـ -
▪ تغزله شمس الحرية في عينك؟	لن/ فاعلن/ فعلن/ فعلن/ فعلن/ فعل

وفي هذا المقطع نشعر بالفرق بين إيقاعاته وإيقاعات المقطع السابق لسميح القاسم حيث إن هذا المقطع استخدم صيغاً متعددة للتفعيلة فاعلن وهي فعلن. فعلن فعلن فعل/ فعلان..

ولعل تنوع هذه الصيغ وغلبة صيغ فعلن عليها تنقل هذا الوزن إلى وزن الخبب الذي ينظر إليه كثيراً من النقاد العروضيين على أنه بحر مستقل[55] برغم صلته القريبة بالمتدارك.

4 - البحر الكامل:

أشرنا عند حديثنا عن البحر الكامل في القصيدة التقليدية، إلى إمكانية الأيقاعية، وهذه الإمكانيات ذاتها جعلته يحتل في الشعر الحر مكانة متفوقة منذ بداية ظهور حركة الشعر الحر في الوطن العربي.

---

(55) انظر صلة المتدارك بالخبب عند د. علي عشري زايد، موسيقى الشعر الحر، ص188-190 .

ونجده في الشعر الحر في فلسطين المحتلة ظل من الأبحر الأكثر انتشاراً وإن كانت أبحر أخرى قد زحزحته عن موقعه. إذ بلغت نسبة وروده في شعر الأرض المحتلة 11.3% وهي نسبة تأخذ في اعتبارها عدد القصائد، لا الأسطر الشعرية ولو أخذنا نسبة إيراد الأسطر الشعرية لوجدنا هذا البحر يتقدم على غيره من الأبحر حيث تجد شاعراً كمحمود درويش الذي جاء الكامل في شعره محتلاً المنزلة الأولى بنسبة 27.7% تطول قصائده جداً بحيث تساوي القصيدة الواحدة من ناحية الطول عشر قصائد على الأقل من القصائد القصيرة لسالم جبران أو سميح القاسم مثلاً.

فقصيدة محمود درويش "قتلوك في الوادي"[56] بلغت أربعاً وستين صفحة من القطع المتوسطة، وبلغت قصيدة "الخروج من ساحل المتوسط" اثنتي عشرة صفحة من القطع المتوسط. ومن قصيدته "قتلوك في الوادي" يقول:

▪ أهديك ذاكرتي على مرأى من الزمن	متفاعلن/ متفاعلن/ متفاعلن، متفا
▪ أهديك ذاكرتي	متفاعلن/ متفا
▪ ماذا تقول النار يا وطني؟	متفاعلن/ متفاعلن/ متفا
▪ ماذا تقول النار؟	متفاعلن/ متفاع
▪ هل كنت عاشقتي	متفاعلن/ متفا
▪ أم كنت عاصفة على أوتار؟	متفاعلن/ متفاعلن/ متفاع
▪ وأنا غريب الدار في وطني	متفاعلن/ متفاعلن/ متفا
▪ غريب الدار.	علن/ متفاع

ونلاحظ هنا التزام محمود درويش في أضرب أسطره الشعرية، بصيغة (متفا) المتحركة المخبونة.

---

(56) محمود درويش، محاولة رقم (7)، ص 31 .

كما نلاحظ أنه استخدم في حشو أسطره الشعرية صيغة (متفاعلن) المخبونة بالإضافة إلى الصيغة الرئيسية لبحر الكامل متفاعلن. وهذه الصيغ بترددها في الأسطر الشعرية، جعلت لموسيقى الأبيات إيقاعات منوعة وتم تنويعها بتنوع القافية في المقطع (من الزمن – وني – وكني/ ذاكرت – عاشقتي / النار – أوتار – الدار).

وفي قصيدة ليلى علوش "مرثية فارس تحبه الشمس"[57] تستخدم من تفعيلات الكامل، التفعيلة العامة ثم المخبونة والمذالة ولعل عدم التنويع فيها أكسب إيقاعات الأسطر الشعرية ذلك الانسياب الذي أخاله يوائم عاطفة الرثاء، مع استخدامها لأحرف المد في مفرداتها، وحرف الهاء في نهاية الأسطر، إن كان يؤخذ عليها تجزيء بعض الأسطر الشعرية بلا مبرر إذ تقول:

- لا تغضبي يا شمس مني لو جرؤت متفـــاعلن/ مفـــاعلن/ متفاعلن/ مـ
- على البكاء متفاعلن/ مـ –
- فإنني تفاعلن
- لم أستطع مد اليدين متفاعلن / متفاعلن/ مـ
- إلى يديه تفاعلان
- بالرغم من عصف العواصف حوله متفـــاعلن/ متفـــاعلن/ متفاعلن
- وبريق أشرعتي الذي متفاعلن/ متفاعلن
- كان الأمان بناظريه متفاعلن/ متفاعلان
- لم أستطع متفاعلن
- فلقد تطاول ظلك المنهار فيَّ متفاعلن/ متفاعلن/ متفاعلن

(57) ليلى علوش، بحار على الجرح المفتوح، ص 39 .

- من بعد خفض بيارق الفرسان متفاعلن/ متفاعلن/ متفاع –
- في الدرب لن / متفا
- تداري كل تحنان لدي علن/ متفاعلن/ متفاعلن
- فعجزت عن إبعاد قلب متفاعلن/ متفاعلن/ متـ
- كان مشدوداً إليَّ فاعلن/ متفاعلن
- وعجزت عن سير إليه متفاعلن/ متفاعلن

واستخدمت الشاعرة في عروض الأسطر الصيغ التالية (متفاعلن/ الكاملة) (ومتفاعلان المذالة) و (متفاعلن المخبونة) ولم تلتزم في العروض بصيغة واحدة كما رأينا عند محمود درويش. وإذا كان للشاعرة مبررها المعنوي في فصل السطر الثاني عن الأول، فإن فصل الأسطر الثاني والثالث والرابع بعضها عن بعض لا مبرر له، فكان من المفروض أن تُكتب هكذا:

"فإنني لم أستطع مد اليدين إلى يديه" إلا إذا كانت تريد التأكيد على انفصال يديها. وكذلك في الأسطر العاشر والحادي عشر والثاني عشر "من بعد خفض بيارق الفرسان في الدرب توارى كل تحنان لدي". وكذلك في الثالث عشر والرابع عشر "فعجزت عن إبعاد قلب كان مشدوداً إلي". أما العاشر والحادي عشر والثاني عشر فيبلغ طولها إذا أدمجت في بيت واحد ست تفعيلات. أما الثالث عشر والرابع عشر فيبلغ طولهما أربع تفعيلات.

وكل هذه الكمية من التفعيلات اعتاد القارئ العربي عليها إذ إن البيت الشعري التقليدي تبلغ تفعيلاته في معظم صوره مثاني تفعيلات. ولعل الشاعرة بتجزئتها هذه الأسطر، أرادت أن تنفي عن نفسها سمة التقليدية حيث إن أربع تفعيلات يمكن اعتبارها من منهوك الكامل، والتفعيلات الست من مجزوء الكامل.

5 - البحر المتقارب:

المتقارب من الأبحر التي استخدمها الشعراء في الأرض المحتلة، للتعبير عن عواطف متعددة من خلال إيقاعه الواضح. إذ إنه من "الأوزان المتميزة الإيقاع بالرغم من القصر النسبي لوحدة إيقاعه (فعولن) التي تتكون من مقطع قصير (ف) – ومقطعين متوسطين "عو – لن" والسبب الأساسي في تميز إيقاعه هو أن وحدة الإيقاع فيه لا يعرض لها في الحشو من الزحافات سوى نوع واحد هو "القبض" حذف الخامس الساكن"[58].

في قصيدة (لنزيه خير) بعنوان "أغنية إلى الأقمار المحنطة"[59] يقول:

- **"تكونين حبي إذا ما أتيت — فعولن/ فعولن/ فعولن/ فعول**
- **أشد عليك الإزار — فعول/ فعولن/ فعول**
- **وأمنح وجهك ضوء النهار — فعول/ فعول/ فعولن/ فعول**
- **ولكن — فعولن**
- **ولكن حذار — فعولن/ فعول**
- **لأني أجيء أسيرا — فعولن/ فعول/ فعولن**

استخدم الشاعر أربع تفعيلات، ثم ثلاثاً، ثم أربعاً، ثم تفعيلة واحدة، ثم تفعيلتين، ثم ثلاث تفعيلات منوعاً في استخدام صيغ (فعولن) حيث استخدم في الضرب (فعولن) مرتين، و (فعول) مرتين و (فعول) مرتين أيضاً.

ونزيه خير يلجأ إلى المساواة بين أطوال أبياته هذه المساواة التي تشيع كثيراً في نماذج المتقارب الحرة، حيث يقول في ذات القصيدة:

---

(58) د. علي عشري، موسيقى اشعر الحر، ص 181 .

(59) نزيه خير، أغنيات صغيرة، ص 59–62 .

- عشقت عيوناً تخاف السفر — فعـول/ فعـولن/ فعـولن/ فعو
- وكنت أخاف رحيل القمر — فعـول/ فعـول/ فعـولن/ فعو
- وحين رأيتك لا تهجرين — فعـول/ فعـول/ فعـولن/ فعول
- حسبت بأني حملت السنين — فعـول/ فعـولن/ فعـولن/ فعول
- على وعد صبح — فعولن/ فعولن
- على بعض حين — فعولن/ فعول
- ولكن.. كأول ليل الخريف — فعـولن/ فعـول/ فعـولن/ فعول
- رأيت طلوع القمر — فعول/ فعولن/ فعو
- رأيتك في لحظة — فعول/ فعولن/ فعو
- يبدل وجهك لون المطر.. — فعـول/ فعـول/ فعـولن/ فعو

فقـد تسـاوى طـول الأبيـات الأول والثـاني والثالـث والرابـع والسـابع والعاشـر بـأربع تفعيلات في كل سطر. كما تساوى طـول الخـامس والسـادس بتفعيلـتين في كـل سـطر. وتساوى الثامن والتاسع بثلاث تفعيلات في كل سطر. ونجده قد التزم في ضرب الأبيـات على التتابع التفعيلات التالية:

الأول والثـاني: فعـو، الثالـث والرابـع: فعـول، السـادس والسـابع: فعـول، الثـامن والتاسع: فعو.

6 - البحر الوافر:

الوافر آخر الأبحر البسيطة إذ إن وحدة إيقاعه تتكون من تكرار صيغة مفاعلتن ست مرات، وصيغ أضرب الوافر المستخدمة هي الصيغة المقطوعة (مفاعل - / فعولن) ولا يستعمل إلا مع الوافر التام، ثم مفاعلتن التامة والمعصوبة منها (مفاعلتن – مفاعيلن) وهاتان الصيغتان تستخدمان في مجزوء الوافر.

ويشترك بحر الوافر وبحر الهزج في إيقاع واحد، وذلك بصيغة مفاعلتن المعصوبة يقابلها (مفاعيلن) في الهزج.

وإذا كان مجزوء الوافر يستخدم مفاعلتن أربع مرات فإن الهزج يستخدم (مفاعيلن) أربع مرات وهكذا يشترك البحران في وحدة الإيقاع مما جعل النقاد يعتبرونهما بحراً واحدا[60].

ففي قصيدة (لفوزي الأسمر) بعنوان "أنا عبد"[61] يتم المزج بين الإيقاعين ولا نفرقهما. لنأخذ مقطعين من قصيدته:

- أنا عبد أنا فحم مفاعيلن/ مفاعيلن (أو مفاعلتن/ مفاعلتن المعصوبة).
- وقلبي ناصع أبيض مفاعيلن/ مفاعيلن (أو مفاعلتن/ مفاعلتن).
- وما ذنبي مفاعيلن (أو مفاعلتن المعصوبة).

---

(60) انظر في ذلك: د. إبراهيم أنيس، موسيقى الشعر، ص 110 . وكذلك : د. علي عشري زايد، موسيقى الشعر الحر، ص 162-163 .

(61) فوزي الأسمر: أرض الميعاد، ص 40 .

- إذا ربي براني هكذا أسود مفاعيلن/ مفاعيلن (أو مفاعلتن/ مفاعلتن المعصوبة).
- أنا عبد أنا غيم مفاعيلن مفاعيلن (أو مفاعلتن مفاعلتن المعصوبة).
- حضنت البدر في صدري مفاعيلن مفاعيلن (أو مفاعلتن/ مفاعلتن المعصوبة).
- ومن حولي مفاعيلن (مفاعلتن المعصوبة).
- وشاح أسمر اللون مفاعيلن مفاعيلن (أو مفاعلتن/ مفاعلتن المعصوبة).
- وإن كاد السواد يرى مفاعيلن / مفاعلتن (التامة).
- فخلف الأسود الأبيض مفاعيلن مفاعلتن (التامة).

ويعتبر العروضيون المقطع الأول والثاني من البحر الهزج باستثناء السطر قبل الأخير الذي تأتي فيه تفعيلة الوافر الكاملة مفاعلتن، ولورود هذه التفعيلة فإنهم يجعلون البحر مجزوء الوافر وهذا تعسف واضح في الباب بين موسيقى واحدة ولإيقاع واحد.

وتقوم الشاعرة فدوى طوقان في قصيدتها "لن أبكي"[62] بتشكيل تفعيلات الوافر، وتستخدم (مفاعلتن) المعصوبة، وأحياناً مفاعلتن التامة، وتستخدم كذلك في أضرب الأسطر

مفاعلتان المعصوبة المذالة... تقول في مقطع منها:

---

(62) فدوى طوقان: الليل والفرسان، ص 48 – 51 .

- على أبواب يافا يا أحبائي مفـــــــــاعلتن/ مفاعلتن/ مفاعلتن
- وفي فوضى حطام الدور مفاعلتن/ مفاعلتن/ مـ
- بين الردم والشوك مفاعلتن/ مفاعلتن
- وقفت وقلت للعينين مفاعلتن/ مفاعلتن
- قفا نبـك مفاعلتن
- على أطلال من رحلوا وفاتوها مفـــاعلتن/ مفـــاعلتن/ مفاعلتن
- تنادي من بناها الدار مفاعلتن/ مفاعلتان
- وتنعي من بناها الدار مفاعلتن/ مفاعلتان
- وأن القلب منسحقاً مفاعلتن/ مفاعلتن
- وقال القلب: ما فعلت؟ مفاعلتن/ مفاعلتن
- بك الأيام يا دار مفاعلتن/ مفاعلتن
- وأين القاطنون هنا مفاعلتن/ مفاعلتن
- وهل جاءتك بعد النأي مفاعلتن/ مفاعلتن
- هل جاءتك أخبار مفـاعلتن/ مفـاعلتن

- هنا كانـوا مفاعلتن
- هنا حلموا مفاعلتن
- هنا رسموا مفاعلتن
- مشاريع الغد الآتي مفاعلتن
- فأين الحلم والآتي وأين همو مفاعلتن/ مفـاعلتن/ مفاعلتن
- وأين همـو؟ مفاعلتن

- ولم ينطق حطام الدار مفاعلتن/ مفاعلتان
- ولم ينطق هناك سوى غيابهمو مفـــــاعلتن/ مفـــــاعلتن/ مفاعلتن
- وصمت الصمت، والهجران" مفاعلتن/ مفاعلتان

(ص48-50)

وبمراجعة ترتيب الشاعرة لأسطرها الشعرية، واستخدامها الصيغ المتعددة لمفاعلتن، يمكننا أن نعرف كيف استطاعت الشاعرة تحطيم النبرة العالية، وإكساب الوافر هذا الإيقاع الهادئ الحزين ، الذي يتناسب مع عاطفتها الإنسانية، وذلك من خلال تمايز طول الأسطر، وتنويع تفعيلاتها، في أضرب الأسطر إذ راوحت في استخدام طول الأسطر بين التفعيلة الواحدة والأربع تفعيلات، ذلك إذا ربطنا بين كل سطرين متواليين مما وضعنا تحتهما خطاً.

وتنوعت تفعيلات الأضرب فقد جاءت مفاعلتن/ مفاعلتن/ مفاعلتن. واستخدام مفاعلتان بما فيها من عصب وتذليل لعله يناسب اللوعة والأسى والحزن العميق الذي نستشعره ونحن نقرأ أسطر القصيدة، بما فيها من أحرف مد تختم الأسطر بها:

- "تنادي من بناها الدار
- وتنعي من بناها الدار
- ولم ينطق حطام الدار
- وصمت الصمت والهجران".

ب - القصيدة ذات البحر المركب :

لا تزيد نسبة ورود القصائد المركبة في الشعر الحر، في شعر الأرض المحتلة، عن 3.4% وهي نسبة جد ضئيلة، إذا علمنا أن هذه النسبة موزعة بين خمسة أبحر هي

الخفيف 1.6% السريع 0.85% والبسيط 0.85% والمجتث 0.07% والمديد 0.07% ويستأثر الخفيف بمفرده بما يقرب من نصف النسبة بينما لا نجد المديد يأتي مستقلاً في قصيدة بمفرده، وإنما يرد ذلك ضمن قصيدة متعددة الأوزان[63] لتوفيق زياد، وكذلك لا نجد من المجتث سوى قصيدة واحدة لسميح القاسم[64] التزمت في كل سطر بتفعيلتين، يمكن اعتبارها تقليدية البناء، وإن كانت لم تلتزم بالقافية التقليدية في كل أبياتها وهذه هي:

- لا تعدموني برفق — متفعلن / فاعلاتن
- ولا تطيلوا الوقوف — متفعلن/ فاعلات
- على منصة شنقي — متفعلن / فعلاتن
- فلست سلطان عشقي — متفعلن/ فاعلاتن
- يصيح يا أرض رقي — متفعلن/ فاعلاتن
- للعاشق الملهوف — متفعلن / فعلات (موفعول)
- أنا التهامة برقي — متفعلن/ فعلاتن
- على شفار السيوف — متفعلن/ فاعلات
- تصيح: شقي وشقي — متفعلن/ فاعلاتن
- في العالم المخسوف — متفعلن/ فعلات (مفعول)

- أما البحر السريع والبحر البسيط فقد ورد كل منهما في إحدى عشرة قصيدة. أما البحر الخفيف فقد بلغ مجموع قصائده إحدى وعشرين قصيدة. إذن يمكننا القول بأن القصيدة الحرة ذات البحر المركب لم تستخدم من الأبحر المركبة سوى ثلاثة، هي الخفيف والسريع والبسيط.

---

(63) توفيق زياد، الأعمال الكاملة قصيدة سرحان والماسورة، ص344-359 .

(64) سميح القاسم، قران الموت والياسمين، ص 23 .

في قصيدة"خائف من القمر[65]" يطوع محمود درويش هذا البحر، محتفظاً لتفعيلاته بتجاوبها وتكرارها المنتظم:

1. "خبئيني أتى القمر فاعلاتن/ متفعلن
2. ليت مرآتنا حجر فاعلاتن/ متفعلن
3. ألف سر سرى فاعلاتن/ مستفعلن/ فع
4. عار وعيون على الشجر لاتن/ فعلاتن/ متفعلن
5. لا تغطي كواكباً ترشح الملح والحذر فـــاعلان/ مـــتفعلن/ فاعلاتن/ متفعلن
6. خبئيني من القمر فاعلاتن/ متفعلن
7. وجه أمسي مسافر ويدانا على سفر فـــاعلاتن/ مـــتفعلن/ فعلاتـــن/ متفعلن
8. منزلي كان خندقاً، لا أراجيح للقمر فـــاعلاتن/ مـــتفعلن/ فاعلاتن/ متفعلن
9. خبئيني بوحدتي فاعلاتن/ متفعلن
10. وخذي المجد والسهر فعلاتن/ متفعلن
11. ودعي لي مخدتي فعلاتن/ متفعلن
12. أنت عندي؟ أم القمر؟ فاعلاتن/ متفعلن

ويطوع الشاعر هذا البحر في شعره الحر، بحيث استخدم تجاوب التفعيلتين فاعلاتن/ متفعلن على التعاقب.

---

(65) محمود درويش، عاشق من فلسطين، ص 60-61 .

ولا يجدي أن تحاول ربط الأسطر الشعرية بعضها ببعض لكي تصبح القصيدة من مجزوء الخفيف، فإذا جاز ذلك في بعض الأسطر، فإنها لا تجوز في بعضها الآخر، وحيث يصبح مجموع تفعيلات السطرين الأول والثاني أربع تفعيلات ويصبح مجموع السطرين الثالث والرابع خمس تفعيلات، بينما يبقى هناك تفعيلتان مستقلتان "خبئيني من القمر". إذن فالنموذج يرينا إمكانيات استغلال الأبحر المركبة في الشعر الحر.

وفي قصيدة لعبد اللطيف عقل ينوع في تفعيلاته ولكن لا تأخذ أسلوب التجاوب الذي نراه عند محمود درويش. يقول في قصيدة "بطاقة شخصية لحب ممنوع"[66]:

- يرسم الصمت حول عيني هالة — فاعلاتن/ متفعلن/ فاعلاتن
- والتلوي على النهار انتظار — فـــاعلاتن/ مـــتفعلن/ فاعلاتن
- أشرب الخوف — فاعلاتن/ متف
- لا تخافي، انتظرنا — علن / متفعلان
- أنت لا تدركين معنى الجهالة — فاعلاتن/ متفعلن/ فاعلاتن
- ناصل الوجه لا تنز حروفي — فاعلاتن/ متفعلن/ فعلاتن
- والعصافير ملء عينيك صارت — فالاعتن/ متفعلن/ فاعلاتن
- أغنيات ألم من حولها الخوف — فـــاعلاتن/ مـــتفعلن/ فاعلاتن
- لا تموت الحروف فالوجد حالة — فاعلاتن/ متفعلن/ فاعلاتن

ولا يجيد الشاعر استخدام هذا البحر[67] ، إذ يقع في الخلل العروضي، حينما يقول في نفس القصيدة (بطاقة شخصية لحب ممنوع):

---

(66) عبد اللطيف عق، هي أو الموت، ص 40-44 .

1. فاستريحي نسيت ألوان وجهي — فاعلاتن/ متفعلن/ فاعلاتن
2. أقلع الموت من صراخ المزامير — فاعلاتن/ مستفعلن/ فاعلاتان
3. لو لم — فاعل / متفا
4. أمْلاك في نقا الأرض — فعلاتن/ مستفعلن/ فاع..
5. قرآنا يعز في الدرب حتى — لاتـــــن/ فـــــاعلاتن/ مستفعلاتن
6. لا تموت الأقدام في ساحة الوقف — فاعلاتن/ مستفعلن/ فاعلاتان

والخلل في الأسطر الثالث والرابع والخامس. الثالث: جاء على فاعل – متفا.

الرابع والخامس: فعلاتن/ متفعلن/ فاعلاتن/ فاعلاتن/ مستفعلاتن.

2 - البحر السريع:

استخدم سميح القاسم بحر السريع كثيراً في قصائده، ومن توقيعاته الشعرية بعنوان "حلم عبد الناصر"[68] يقول:

1. ما طرحت زيتونة الذاكرة — مســـتعلن/ مســـتفعلن/ مفعلا
2. مْارها إلا وراء الرحيل — متفعلن/ مستفعلن/ مفعلات
3. يا موت — مستفع
4. فافتح شرفة الآخرة — لن/ مستفعلن/ مفعلا

---

(67) أنظر قصيدة أحزان الصيف القادم الديوان السابق، ص 45–48 .
وانظر استخدام محمد حمزة غنايم لهذا البحر حيث يكثر الخلل في أسطره الشعرية، ديوان: وثائق من كرامة الدم، ص25، 28، 38 .

(68) سميح القاسم: الموت الكبير، ص 154 .

5. وماشيا متفعلن

6. اخترق المستحيل مستعلن/ مفعلات

وبهذا التشكيل الحر يمكننا ملاحظة أن الذي جرى ليس سوى تجزيء البيت التقليدي بحيث يمكن أن يكتب كما يلي:

- ما طرحت زيتونة الذاكرة ثمارها إلا وراء الرحيل
- يا موت فافتح شرفة الآخرة وماشياً أخترق المستحيل

والشاعر في هذا البحر يلجأ إلى أسلوب التجزئة، لأن تفعيلات البحر هنا ليست متجاوبة كتفعيلات الطويل والبسيط مثلاً حيث تكررت التفعيلتان اللتان يتألف منهما الإيقاع إذ إن تفعيلات السريع هي: مستفعلن- مستفعلن – مفعولاتن.

ويطور سميح القاسم بحر السريع فيحذف التفعيلة الأولى من بعض الأبيات بحيث يجعل أبياتاً تسير على (مستفعلن مستفعلن منفعلان) ويجعل أبياتاً أخرى تسير على (مستفعلن مفعلا) وقد التزم هذا في القصيدة كلها. وذلك في قصيدة "الرعب[69]".

1. حين تغيب الشمس قالوا أغيب مستفعلن/ مستفعلن/ مفعلات
2. في حجرة من وطن مستفعلن/ مفعلا
3. أحرم قالوا من عناق الهموم مستعلن/ مستفعلن/ مفعلات
4. بيني وبين القمر مستفعلن/ مفعلا
5. يرعبهم أعلم بث الضجر مستعلن/مستعلن/ مفعلا

---

(69) سميح القاسم: ويكون أن يأتي طائر الرعد، ط 2 ، 1969، ص 32 .
كذلك انظر قصيدة "بعث" ديوان (قران الموت والياسمين)، ص 10 .

6. بيني وبين النجوم مستفعلن/ مفعلا

7. يرعبهم ملس جذوع الشجر...الخ" مســـتعلن/ مســـتعلن/ مفعلا

ويستخدم محمود درويش بحر السريع في قصيدته "حبيبتي تنهض من نومها"[70] مثل الاستخدام الأول لدى سميح القاسم وهو توزيع التفعيلات على الأسطر الشعرية دون اللجوء إلى حذف التفعيلة الأولى. ولكن الربط بين التفعيلات لا يؤدي إلى الوحدة المعنوية للبيت كما رأينا لدى سميح القاسم: يقول في قصيدته:

1. "طفولتي تأخذ في كفها متفعلن/ مستعلن/ معلا
2. زينتها من كل شيء مستعلن/ مستفعلن/مفـ
3. ولا علا
4. تنمو مع الريح سوى الذاكرة مســتفعلن/ مســتعلن/ مفعلا
5. لو أحصت الغيم الذي كدسوا مستفعلن/ مستفعلن/ مفعلا
6. على إطار الصورة الفاترة مـــتفعلن/ مســـتفعلن/ مفعلا
7. لكان أسبوعاً من الكبرياء مـــتفعلن/ مســـتفعلن/ مفعلات
8. وكل عام قبله، ساقط متفعلن/ مستفعلن/ مفعلا
9. ومستعار من إناء المساء مـــتفعلن/ مســـتفعلن/ مفعلات

---

(70) محمود درويش، حبيبتي تنهض من نومها، ص 7 .

10. يوم تدحرجت على كل باب مســتفعلن/ مســتفعلن/ مفعول

11. مستسلماً للعالم المشغول مســتفعلن/ مســتفعلن/ مفعول

12. أصابعي تزفر لا تقذفوا متفعلن/ مستعلن/ مفعلا

13. فتات يومي للطريق الطويل" متفعلن/ مستفلن/ مفعلات

ويستدعي التشكيل الموسيقي ربط الأسطر 1 + 2 + 3 معاً بينما يستدعي المعنى ربط الأول والثاني معاً والثالث والرابع معاً، كما يستدعي التشكيل الموسيقي ربط الطريق. الرابع والخامس – على أساس البناء التقليدي – إلا أن المعنى يستدعي ربط السطرين الخامس والسادس معاً.

2 - البحر البسيط: تبلغ نسبة وروده 0.85% . إذ جاء فقط في ثلاث قصائد، إحداها مقطع من مقاطع قصيدة"سقوط القمر[71]" لمحمود درويش. والثانية قصيدة "المدينة المحتلة"[72] لمحمود درويش، وهي ذات إيقاع جديد يعتمد على مجزوء البسيط دومًا تقيد بما ورد في الشعر التقليدي. ثم قصيدة وحيدة لسميح القاسم هي "يا قيصر الروم"[73] وهي تقوم على توزيع التفعيلات على أسطر شعرية حيث جاءت كما يلي:

1. "يا قيصر الروم: قالوا الجار للجار مســتفعلن/ فــاعلن/ مستفعلن/ فاعل

---

(71) محمود درويش، يوميات جرح فلسطيني، ص 115 .

(72) محمود درويش، أحبك أو لا أحبك، ص 129 .

(73) سمح القاسم، سقوط الأقنعة، ص 57 .

2. وأنت دار بما حملتني دار مــتفعلن/ فــاعلن/ مــتفعلن/ فاعل

3. دمي يسيل، ووجهي ضائع ويدي مــتفعلن/ فعلــن/ مســتفعلن/ فاعل

4. مشلولة وفمي سدوه بالقار مســـــتفعلن/ فعلـــــن/ متفعلن/ فاعل

5. وأنت دار بما حمّلتني .. دار مـــــتفعلن/ فـــــاعلن/ متفعلن/ فعلن

6. فاربط كلامك، خذ عني جراجمه مستفعلن/ فعلـن/ مستفعلن/ فعلن

7. يطلون بالموت أبوابي وأشجاري مستفعلن/ فـاعلن/ مستفعلن/ فاعل

8. ماذا تريد؟ وهذي جزيتي ذهب مستفعلن/ فعلـن/ مستفعلن/ فعلن

9. من بيد تجد إلى أعتابكم جار مســـــتفعلن/ فـــــاعلن/ مستفعلن/ فاعل

10. يا قيصر الروم قالوا الجار للجار مســـــتفعلن/ فـــــاعلن/ مستفعلن/ فاعل

11. وأنت لي حطب التاريخ في ناري مــتفعلن/ فعلــن/ مســتفعلن/ فاعل

وكل الذي صنعه سميح القاسم، في هذه القصيدة، أنه جعل كل سطر شعري في أربع تفعيلات "نصف البيت القديم" ولكي يشعرنا بوحدة كل سطر موسيقياً جعل لهذه الأسطر قافية مشتركة، تضيع إذا قمنا بإدماج الأسطر الشعرية بعضها مع بعض

لتشكيل أبيات قصيدة تقليدية. وهذه القصيدة في الحقيقة تقليدية البناء وكل ما فيها من تصرف أن الشاعر كرر الشطرة الثانية من البيت الأول (وأنت دار ...) ولو رفعنا هذه الشطرة لاستقام تقطيع القصيدة على المقياس التقليدي للبحر. وبربط أسطر القصيدة تصبح:

- يا قيصر الروم قالوا الجار للجار وأنت دار بها حملتني دار
- دمي يسيل، ووجهي ضائع ويدي مشلولة وفمي سدوه بالقار
- وأنت دار بها حملتني دار فاربط كلامك، خذ عني جراجمه
- يطلون بالموت أبوابي وأشجاري ماذا تريد؟ وهذي جزيتي ذهب

بل وإن مثل هذا الربط يجعل الأبيات تفقد معانيها المستقلة التي تتحقق في أبيات القصيدة التقليدية وهذا يؤكد الشكل الحر لهذه الأبيات.

ولمحمود درويش مقطع في قصيدته سقوط القمر من البحر البسيط تم تشكيله كما يلي:

1. "في البال أغنية مستفعلن/ فعلن
2. يا أخت لم تلد مستفعلن/ فعلن
3. نامي مستف
4. لأكتبها علن/ فعلن
5. رأيت جسمك مستفعلن/ فع ـ
6. محمولاً على الزرد لن/ مستفعلن/ فعلن
7. وكان يرشح ألواناً متفعلن/ فعلن/ مستف
8. فقلت لهم علن/ فعلن
9. جسمي هناك مستفعلن/ فا

10. فسدوا ساحة البلـد علن/ مستفعلن/ فعلن
11. كنـا صغيرين مستفعلن/ فاع
12. والأشجار عالية لن/ مستفعلن/ فعلن
13. وكنت أجمل من أمي متفعلن/ فعلن/ مستفـ
14. ومن بلدي علن/ فعلن
15. من أين جاؤوا مستفعلن/ فـا –
16. وكرم اللوز سيجه علن/ مستفعلن/ فعلن
17. أهلي وأهلـك مستفعلن/ فعو
18. بالأشواك والكبد" لن/ مستفعلن/ فعلن

وهنا تتكون تشكيلات السطر الشعري من تفعيلتين، وأربع تفعـيلات، بـربط السـطر بالـذي يليـه في الأبيـات الموضـوعة بـين الأقـواس. وهـذه الأسـطر بـرغم انتظـام عـدد تفعيلاتها لا نستطيع كتابتها بالطريقة التقليدية حيـث يضـيع منهـا تـرابط المعـاني، وقافيتها المنوعة فتصبح:

1. في الباب أغنية يا أخت لم تلد نامي لأكتبها (ست تفعيلات)
2. رأيت جسمك محمولاً علـى الـزرد وكـان يرشـح ألوانـاً فقلـت هـم (ثـاني تفعيلات)
3. جسـمي هنـاك فسـدوا سـاحة البلـد كنـا صـغيرين والأشـجار عاليـة (ثاني)
4. وكنـت أجمـل مـن أمـي ومـن بلـدي مـن أيـن جـاؤوا وكـرم اللـوز سـيجه (ثاني)
5. أهلي وأهلك بالأشواك والكبد (اربع)

وعلاوة على أن هذا التشكيل ليس معهوداً في بحر البسيط التقليدي، فإن معاني الأبيات لا تتم بانتهائها، بل إن هذا الترتيب يوقع خللاً في ترابط المعاني.

ومحمود درويش يطور إمكانية استخدام تفعيلات البحر البسيط في قصيدته الرمزية "المدينة المحتلة"[74] إذ نشاهد ألواناً غريبة من التشكيلات، ولكنها ذات إيقاع جميل.

1. "الطفلة احترقت أمها	مستفعلن/ فعلن/ فاعلن
2. أمامها	متفعلن
3. احترقت كالمساء	مستفعلن/ فاعلان
4. وعلموها: يصير اسمها -	مستفعلن/ فاعلن/ فاعلن
5. في السنة القادمة -	مستعلن/ فاعلن
6. سيدة الشهداء	مستعلن/ فعلان
7. "وسوف تأتي إليها	متفعلن/ فاعلن/ فا -
8. إذا وافق الأنبياء"	علن/ فاعلن/ فاعلان
9. الطفلة احترقت أمها	مستفعلن/ فعلن/ فاعلن
10. أمامها	متفعلن
11. احترقت كالمساء	مستعلن/ فاعلان
12. من يومها لا تحب القمر	مستعلن/ فاعلن/ فاعلن
13. ولا الدمى	متفعلن
14. كلما	فاعلن
15. جاء المسا صرخت كلها	مستفعلن/ فعلن/ فاعلن
16. أنا قتلت القمر	متفعلن/ فاعلن/

(74) محمود درويش: أحبك أو لا أحبك، ص 131 ، وانظر تحليل القصيدة في الفصل الثاني – الرمز الكلي.

17.	لأنه قال لي.. قال.. قال	متفعلن/ فاعلن/ فاعلان
18.	أمك لا تشبه البرتقال	مستعلن/ فاعلن/ فاعلان
19.	ولا جذوع الشجر	متفعلن/ فاعلان
20.	أمك في القبر	مستفعلن/ فاعـ
21.	لا في السماء	لن/ فاعلان

ونلاحظ في هذه القصيدة اعتمادها على تفعيلتي البسيط (مستفعلن + فاعلن) وما يتفرع عنهما من صيغ:

- مستفعلن ـــــ متفعلن ـــــ مستعلن
- فاعلن ـــــ فعلن ـــــ فاعلان ـــــ فعلان

وقد كرر الشاعر التفعيلة الثانية، فأعلن في كل قصيدته بدلاً من مستعلن... ولعل ذلك يرجع إلى إحساس الشاعر المرهف، الذي حول مستفعلن إلى مستفعل وهي تساوي فاعلن، فأصبح الوزن (مستفعلن – فاعلن – مستعل) وهو يساوي (مستفعلن – فاعلن – فاعلن) ثم استغل الشاعر إمكانات صيغ فاعلن بزيادة الساكن عيها. وهذا تطوير لموسيقى الشعر.

2 - القصيدة المتعددة الأوزان:

إن التعدد في أوزان القصيدة يمكن أن يتيح لها فرصاً للتعبير عن تعقيد التجربة، وثراها، ويظل للتعدد إمكانيات موسيقية، تساعد على تلوين المعاني والعاطفة، حينما يصبح المعنى والموسيقى شيئاً واحداً لا يمكن فصمهما في القصيدة. وكما يقول مكليش: (الكلمات نفسها مبنية بناء مزدوجاً. إنها أصوات تعتبر رموزاً للمعاني، وهي أيضاً رموز للمعاني تعتبر أصواتاً. وأنت لا تستطيع أن تستعملها بإحدى الصفتين، دون أن تستعملهما بالصفة الثانية، أي أنك لا تستطيع أن تستعمل الجرس

دون المعنى، ولا تستطيع كذلك أن تغير الصوت تغييراً مادياً دون أن تغير المعنى، وبالأحرى تفقده)[75].

من خلال هذا الفهم لدور الموسيقى يمكننا تتبع الدور الفني الذي تحققه التنوعات الإيقاعية في القصيدة من خلال تعدد أوزانها. وقد استغل الشعراء تعدد الأوزان في قصائدهم المقطعية إذ لوّن الشعراء تجاربهم الموسيقية باختلاف المقاطع واختلاف أبعادها النفسية. وفي قصائد أخرى تتداخل الأوزان في بناء القصيدة انسجاماً مع الحالة الشعورية واتساقاً مع المعاني المضطربة والمتداخلة. ويبلغ مجموع نسبة ما ورد من القصائد المتعددة الأوزان 6.3% وهي تدلنا على بدء اهتمام الشعراء بهذه الإمكانيات التي يتيحها هذا التعدد. في قصيدة "الفدائي والأرض[76]" لفدوى طوقان تتعدد الأصوات وتتعدد معها البنى الموسيقية، لتعب عن الأبعاد الفكرية والنفسية في القصيدة.

تتكون قصيدة الفدائي والأرض، من ثلاثة مقاطع: المقطع الأول والثالث نسمع فيهما صوت الفدائي. والمقطع الثاني نستمع فيه إلى الراوي. في المقطع الأول يتحدث الفدائي الشهيد مازن:

- "أجلس كي أكتب. ماذا أكتب؟
- ما جدوى القول
- يا أهلي يا بلدي يا شعبي.. الخ"

جاء هذا المقطع من بحر المتدارك وفيه نشعر بتوتر المتحدث. وكان البحر بموسيقاه السريعة معبراً عن انفعال المتحدث وتوتره (فعلن/ فعلن/ فعلن/ فعلن) ثم

---

(75) أشيبالد مكليش: الشعر والتجربة، سلمى الخضراء الجيوسي، بيروت، سنة 1963، ص 38 .

(76) فدوى طوقان، الليل والفرسان، ص 38–47 .

تنتقل الشاعرة إلى الصوت الآخر صوتها – صوت الراوي ليحدثنا عن مازن. وجاء الحديث بعد ذلك من بحر آخر، فالصوت هو صوت جديد يروي ولا يصنع الأحداث، يرثي ولا يمنع الشهادة.

- "في بهرة الذهول والضياع
- أضاء قنديل إلهي حنايا قلبه
- شع في العينين وهج جمرتين
- وأطبق المفكرة
- هب مازن الفتى الشجاع...
- بحمل عبء حبه
- كل هم أرضه شعبه
- كل أشتات المنى المبعثرة...الخ".

وهنا تستخدم الشاعرة بحر الرجز لتروي لنا قصة مازن، راثية، فرثاؤها يأتي لسرد قصة بطولته فحسب. ويكون للموسيقى دورها في تحقيق معاني الحزن. وأظن أن الإكثار من أحرف المد يوائم النفس الحزينة والذي جاء في الكلمات: (الذهول... الضياع... أضاع... قنديل... إلهي... حنايا الشجاع...).

وتكثر من حرف الهاء في الروي، وهو يناسب كذلك موقف الحزن: (قلبه... مفكرة ... حبه ... أرضه ... شعبه). ثم تعود بنا الشاعرة إلى الشهيد ليحكي عن لحظة استشهاده، ويكون ذلك بالعودة مرة أخرى إلى البحر المتدارك، فالفدائي ما زال يتحدث وها هنا يحب بالموت... ويستشهد:

- "طوباسي وراء الربوات
- آذان تتوتر في الكلمات

- وعيون .. هاجر منها النوم
- الريح وراء حدود الصمت
- تندلع تدمدم في الربوات
- تلهث خلف النفس الضائع
- تركض في دائرة الموت
- .....
- يا ألف هلا باملوت

ويكون انقطاع الأبيات هنا ذا هدف تعبيري، فالفدائي استشهد ولم يكمل حديثه، فتقوم الشاعرة بإكماله، ولا يكون ذلك من خلال صوت جديد، أو بحر جديد، بل يكون متابعة لما يريد الشهيد قوله، وكأن استخدامك البحر نفسه يوحي بالمضمون هنا... فكأن الشاعرة تقول للشهيد نحن لا نكمل حديثك بنفس صوتك وموسيقاك سنكمل مسيرتك.

- " يا ألف هلا باملوت
- واحترق النجم الهاوي ومرق" ....الخ

وفي قصيدة أشعار عراقية لسالم جبران نجده يستخدم عدة أبحر وهي مكونة من خمسة مقاطع، جاءت كل مقاطعها من (البحر المتدارك) باستثناء المقطع الثالث "إلى شاعر عراقي" وهو بحر الرجز، وكأنه أراد أن يخص الشاعر بهذا الصوت المنفرد. فإذا كان المقطعان الأول والثاني قد جاءا من المتدارك في قصيدته حيث يروي فيهما قصة عذاب فتاة وبائع صحف، يتنقل في المقطع الثالث إلى بحر الرجز مخاطباً الشاعر. وحينما يخاطب الجلاد بالمقطعين الرابع والخامس يعود إلى المتدارك مرة أخرى وكأن هذا الغضب الذي يوجهه إلى الجلاد هو امتداد لذلك الألم، الذي وصفه لنا في المقطعين الأولين.

- " هذا الشعر الأسود
- .....
- فهو بقية رأس فتاة
- داستها قبل قليل
- عجلات الدبابات"

والمقطع الثاني كان عن بائع الصحف الذي حكم عليه بالإعدام:

- "وقضت محكمة الفاشست الزعران
- أن يعدم إنسان"

وعندما يخاطب الشاعر ينتقل إلى بحر الرجز في المقطع الثالث:

- "فالحرس القومي يا شاعرنا
- ترعبه القصائد الخضراء"

ويختم القصيدة بمقطعين من المتدارك مخاطباً فيهما الجلاد:

- "اشرب كأس الدم يا جلاد
- اشرب واشبع
- وانشر في ساحات مدينتنا
- قطعان الفاشست الأوغاد
- ..... " الخ
- وفي المقطع الأخير يقول:

- لي في وطني بيت واغضب يا جلاد ...الخ[77].

ويستخدم توفيق زياد تعدد الأوزان مع تعدد الأصوات التي تتحدث في قصيدته الدرامية. (مقتل عواد الأمارة من كفر كنّا). وهذه القصيدة في ثلاثة أصوات وصوت من بعيد وتهليلات جماعية وقد بناها الشاعر باستخدام بحريْ الوافر والرمل.

1 - فالصوت الأول جاء من بحر (الوافر) يخبرنا فيه عن موت عواد الأمارة

- "على الأسفلت مات اليوم "عواد الأمارة"
- رغيف الخبز في يده، وفوق الكتف فأس
- رصاصات ثلاث
- جئنه يصفرن
- من صوب البيادر"

---

(77) سالم جبران: كلمات من القلب ، ص 65-71 .

في هذه القصيدة لا تناقش مستوى المباشرة فيه وإنما تنوع الأداء الموسيقي وانظر قصائد ذات أوزان متعددة للشعراء:

أ - محمود درويش: 1 - أوراق الزيتون ص 90 .
2 - آخر الليل 49/ 77 .
3 - حبيبتي تنهض من نومها القصيدة
4 - يوميات جرح فلسطين 127/111 .
5 - محاولة رقم 7 67 .
6 - أحبك أو لا أحبك، مزامير ص 21 - 22

ب - عبد اللطيف عقل: 1 - قصائد عن حب لا يعرف الرحمة 104/94/87/64
2 - هي أو الموت ص 156 .

جـ - خليل توما: أغنيات الليالي الأخيرة 61/21 .

د - نزيه خير: أغنيات صغيرة 75

سميح القاسم: الأعمال الكاملة ص 374-376

- توفيق زياد : الأعمال الكاملة ص 357

2 – 3 أما الصوت الثاني والثالث فجاءا يعددان أوصاف (عواد الإمارة) ومناقبه، وجاءا من

(بحر الرمل).

4 -ويعود الصوت الأول واصفاً لعواد الأمارة وطريقة قتله ويكون هذا امتداداً للصوت الثاني والثالث، لذا جاء من بحر الرمل أيضاً.

5 – 6 ثم يعود الصوتان الثاني والثالث لا يصفان وإنما يحكيان عن أحلام عواد الأمارة وانتهائها.

ويجد الشاعر هنا ضرورة تغيير البحر فيلجأ إلى (الوافر). فإذا كان هناك واصفاً من خلال بحر (الرمل) فإنه هنا ينقل لنا أحلام الشهيد وكيف انتهت.

وبعد هذا ينتقل في المقاطع السابع والثامن والتاسع والعاشر والحادي عشر والثاني عشر مرة أخرى إلى بحر الرمل لنستمع إلى الصوت الأول (7) والصوت الثاني (8) والثالث (9) والأصوات الثلاثة (10) وصوت من بعيد (11) والتهليلية الجماعية (12) وهذه الأصوات كلها تأتي من بحر الرمل. وهي في مجملها تعود لتحكي كيف أن القتل قد أصاب ستة رجال منذ بداية العام.

وإذا كان التنويع في الأوزان يفيد القصيدة في بنائها الدرامي إلا أن تعدد الأصوات بمثل هذه الكثرة لم يكن له مبرر فني، إذ بالإمكان إلغاء الصوت الثالث وإدماج صوته بالصوت الثاني، دون فاصل أو إحساس بعدم الانسجام.

3 - القصيدة ذات النمط المزدوج:

لجأ شعراء فلسطين المحتلة إلى استخدام الطاقات التعبيرية للقصيدة العربية بشكلها القديم والحر، ومما يشير إلى حيوية الشكلين وقدرتهما على الأداء والتلازم في التعبير عن تجربة واسعة معقدة. وهذا ما نراه لدى الشعراء الذين استخدموا قصيدة النمط المزدوج التي تستخدم الشكل الحر والشكل التقليدي في بناء فني واحد، ويشير سميح القاسم[78] إلى هذه التجربة في مقابلة صحفية ذكر فيها أنه لجأ في قصيدة "حوارية العار" إلى استخدام هذين الشكلين للتعبير عن مضمونين مختلفين رأى ضرورة التعبير عنهما بموسيقى مختلفة. ولنأخذ مثالاً من قصيدته التي أشار إليها وهي قصيدة حوارية العار[79] "البحر الكامل".

القصيدة كما يدل عليها عنوانها، حوارية درامية، فيها تتعدد الأصوات، ففيها على التتابع: السادن، العبيد، واوزيريس، والشاعر، والسلطان، فصوت السادن هو صوت سيده الذي يقدم ولاء الطاعة للسلطان ولعبيد الذين لا يقدمون للسلطان سوى التسبيح بحمده.

أما السلطان فإنه يمارس سلطته ليكمم الأفواه، ويمارس القمع ضد الرافضين لسلطته. وأوزيريس: رمز انبعاث الحياة. والشاعر: هو الصوت الموقظ لشعبه من سباته. هذه الأصوات كلها تتداخل ويمتاز بينها صوت وضح النبرات مجلجل وهو صوت الشاعر، وقد جاء هذا الصوت بالوزن العمودي. وكأن سميح القاسم قد أراد للشاعر أن يستعيد ويستحضر صوت الشاعر القديم، الذي كان يثير الحماس في القبيلة للذود عن حماها. فإذا جاء صوت أوزوريس صوتاً رمزياً هادئاً للتحذير.

1. "أوزوريس:

---

(78) انظر مقابلة سميح القاسم في مجلة الطريق، العدد 12، بيروت، 1968م.

(79) سميح القاسم: دمي على كفي، القدس، ص 80 .

2. عبر القرون الدامسات وعبر طوفان الرماد
3. عبر المذلة، والخيانة والشقاء.
4. عبر الكوارث والمخاطر
5. عبر المسافات السحيقة، عبر آلاف المجازر
6. عبر انكسار الرافدين
7. وعبر أحزان الجزائر
8. عدنـا
9. وملء قلوبنا وهج النبوة والفداء
10. عدنـا
11. وملء شفاهنا
12. تسبيحة الأفق المكبل للضياء
13. عدنـا
14. فإما للزوايا الداكن يا شعبي
15. وإما للواء".

يأتي صوت الشاعر بالشعر العمودي مجدداً دور الشـاعر التقليـدي في القصـيدة، الـذي كان يحرض أبناء قبيلته على النزال والغزو، وهنا يحرض على الصمود والمقاومة :

1. غير اللـواء الحـر لا نترســم وبغير صك جراحنا لا تقسم
2. ولغير قدس الشعب لسنا ننحني وبغير وحي الشعب لا نتكلم
3. فلتشرب الرايات نخب جراحنا كأساً يفيض على جوانبها الدم

ويأتي صوت أوزوريس محذراً من الصمت حينما تتـداخل أصـوات السـلطان والسـادن والعبيد:

1. "مستنقعات الصمت للديدان فليقنع بصمتـــه
2. من باع للشيطان جذوته، وخان عهود بيتـــه
3. مستنقعات الصمت للديدان والقمم العصيـــة

يستجيب الشاعر لهذا التحذير والنداء وتكون استجابته ليست خطاباً وإنما تأتي قسماً، بالصوت العالي المجلجل بالشكل التقليدي:

1. قسماً بأطلال لنا تتكلـــم وبصحوة تبني الزمان وتهدم
2. قسماً بمن أهووا وآخر شهقة مـــنهم بميـــدان الفـــداء تقدمـــوا
3. قسماً بأعراس الجراح وفجرها غير اللواء الحر لا نترسم

وفي قصيدة محمود درويش "وعاد في كفن"[80] من (بحر الرجز) يستخدم بيتين فقط من مجزوء الرجز جاءا على الطريقة التقليدية، ويستخدمهما الشاعر كمفتاح يهيء الذهن لمتابعة قصة الشهيد... ويصبح هذان البيتان كلازمة يكررها الشاعر ، فتلفت السمع والذهن إلى حكاية الشهيد:

- يحكـــون فـي بلادنـــا يحكون في شجـــن
- عن صاحبي الذي مضى وعـاد في كفـــــن

بعد هذين البيتين يهيء الذهن لاستقبال قصة صاحبه "الذي عاد في كفن".. من هو ..؟ كيف مات ...؟ وماذا وراءه..؟

1. "كان اسمـه.....

---

(80) محمود درويش، أوراق الزيتون، دار العودة، ص 34 .

2. لا تذكـروا اسمه
3. خلوه في قلوبنـا
4. لا تدعو الكلمة
5. تضيع في الهواء كالرماد
6. خلوه جرحاً راعفاً...لا يعرف الضماد".

وبعد مقطعين يعود الشاعر إلى نفس الافتتاحية التقليدية لقصيدته، وتكون مهمتها هنا الربط المعنوي والتهيئة النفسية لاستمرار الحديث عن هذا الشهيد...

1. يحكـــون فـي بلادنـــا
2. يحكون في شجـــن
3. عن صاحبي الذي مضى
4. وعـاد في كفـــــن
5. ما قال حين زغردت خطاه خلف الباب
6. لأمه: الوداع
7. ما قال للأحباب.... للأصحاب
8. موعدنا غداً ... الخ".

ويكمل الشاعر القصة وتكون مهمة المطلع التقليدي هي مهمة نفسية، بما يحقق الوقع التقليدي المطلع بقافيته النونية، من تهيؤ وانتباه لما سيأتي بعد ذلك.
وفي قصيدة "إيقاعات في بئر مهجورة"[81] لمحمود عوض عباس يستخدم فيها بحرين هما الوافر والرمل في قصيدته الشكل الحر والشكل التقليدي الذي يختم بها قصيدته، وإذا كان يختم قصيدته بالبناء التقليدي فإنه يمهد له شكلياً ومعنوياً...

---

(81) محمود عوض عباس: أنغام ذات إيقاع واحد، ص 64-73 .

- **فوجود الحق أقوى**
- **من حراب الساقطين.**

******

الباب الثالث:

الفصل الثالث:

القافيـــة

تعتبر القافية عنصراً رئيسياً مهماً في القصيدة، ولم تتخل عن أهميتها على امتداد تاريخ تطور القصيدة العربية. وإذا كنا اليوم نرى تحللاً من قيود القافية

التقليدية التي تلزم الشاعر بروي واحد في قصيدته، فإن هذا الانفكاك من أسر القافية ليس نبتاً شيطانياً، بل له جذوره التراثية. ولعل الموشحات كانت أول ثورة على نظام القافية العمودية المتصلة، حينما لجأ الموشحون[82] إلى تنويع أحرف الروي في قوافيهم.

وفي مطلع هذا القرن لجأ الشعراء إلى تنويع القوافي في القصيدة الواحدة باستخدام الأسلوب المقطعي. ثم وصل التطور في الشعر الحر إلى إرسال القوافي إرسالاً تاماً في بعض القصائد. وقد أطلق بعض النقاد صرخات الذعر خشية زوال القافية، بعد أن رأوا ذلك الفيض من الشعر الحر والقصائد النثرية، مما يوقع القارئ في اللبس لعدم تمكنه من التمييز بينهما.

ولكن متابعة نتاج الشعراء الذين كتبوا الشعر الحر، يجعلنا نؤكد أن إهمالهم للقافية يجب ألا يخيف أنصارها لأن الشعراء هم أكثر الناس إدراكاً لأهمية القافية (فالشاعر الذي يتصرف في القواعد الصارمة للوزن، يستطيع أن يخرج من الوزن الواحد إيقاعات مختلفة من حيث صورتها المادية وتأثيرها النفسي. ولكن هذا التصرف في الوقت نفسه يجعل الشاعر محتاجاً إلى أداة تقيد الإيقاع الأصلي للوزن، ذلك الإيقاع الذي يفترض حسن ثباته كجزء من الشكل الشعري – وهذه الأداء هي القافية).

والشعراء يدركون وظيفة القافية التي أشار إليها (أوستن وارين) بقوله: "إنها ظاهرة بالغة التعقيد فلها وظيفتها الخاصة في التطريب كإعادة – أو ما يشبه الإعادة – للأصوات)[83]، وهذه المهمة التي تحققها القافية يحرص الشعراء عليها. إذ إن

---

(82) انظر الموشحات للكاتب د. إبراهيم أنيس، كتاب موسيقى الشعر. كذلك انظر موسيقى الشعر لحر، د. علي عشري زايد.

(83) أوستن وارين – رينيه ويلك، نظرية الأدب، ترجمة محيي الدين صبحي، 72 ، ص 208 .

الإيقاع الجميل الذي تحققه القافية بعض مما يرويه الشعراء في شعرهم. وهكذا فإن الشعراء لم يهملوا القافية في القصيدة الحرة بل طوروها لتكون أكثر مؤاتاة للبناء المركب في القصيدة الحديثة.

إن طرح القافية بشكلها التقليدي له ما يبرره، كما يرى الدكتور شكري عياد إذ يقول: "فإذا كانت قيمة القافية في الإيقاع هي ضبط خطواتنا في القراءة، أي مساعدتنا على تحديد الأجزاء أو المقاطع التي تكون وحدة البناء في القصيدة، فطبيعي ألا تكون لها هذه القيمة إذا اختلفت الوحدات أو الأسطر في الطول. ومن هنا تيسر إخراج القافية في الشعر الحر. على حين فشلت تجارب الشعر المرسل، أو بالأحرى أن القافية في الشعر الحر لم تعد لها نفس الوظيفة الإيقاعية التي نعرفها في الشعر المتساوي الأسطر"[84]. ويؤكد د. عياد على الدور الذي حققه الشعر الحر بتحرير القافية من ارتباطها بالوزن، وإذ كان تحرير الوزن من القافية يعني طرح القافية طرحاً تاماً في بعض المقاطع، فإن تحرير القافية من الوزن يعني عدم الالتزام بموضع معلوم ترد فيه. وقد أتاح ذلك الباب للشاعر فرصة صياغة القصيدة في أشكال أكثر شمولاً من البيت، إذ إن البيت فقد اكتماله القديم: "وتفتت إلى وحدات متفاوتة الطول أشبه بالجمل الموسيقية التي يجب أن تلتئم في وحدات أكبر. وفقدان البيت لوحدته الراسخة هو مصدر الخطر، ومجال الإيداع في الوقت نفسه، للشاعر الحر"[85].

ولكن التحرر الذي أصاب القافية لم يرق للتقليديين، واعتبروا التحرر في استخدامها خسارة فادحة وعجزاً كبيراً يعيب بنيان القصيدة. يقول د. شوقي ضيف: "ومن المؤكد أن أركاناً كثيرة من بنيان الإيقاع الشعري الموروث سقطت أو خرّت من إيقاع الشعر الحر، فقد خر ركن البيت وركن الشطر وركن القافية، وهي

---

(84) د. شكري عياد: موسيقى الشعر العربي، ص 104 .

(85) د. شكري عياد، المصدر السابق، ص 105 .

أركان تحرم الأذن فيه أنغاماً كثيرة، بل أنها لتنقله نقلاً من عالم الأذن إلى عالم البصر وكأنه شعر ينظم ليقرأ لا ليسمع ولا لينشر أو يتغنى به، فقد حطمت فيه حدود القوافي والشطور والأبيات وأصبح سطوراً تطول وتقصر، والبصر ينحدر فيها من بدئها إلى نهايتها دون توقف أو تمهل أو خواتم منتظرة"[86].

ولا يطلق د. شوقي ضيف قوله تعميماً على كل الشعر الحر حين يستبشر خيراً ببعض تجارب الشعر الحر التي استخدمت أشكالاً من التقفية إذ يقول عن عودة جرس القوافي في بعض تجارب الشعر الحر: "تجعلنا نؤمن بأن إحساساً عميقاً أخذ يسري في نفوس أصحابها بأنه ينبغي أن يسعوا إلى الملاءمة بين إيقاع شعرهم الجديد، وإيقاع الشعر الموزون وهي ملاءمة يحسن أن تتسع، فتشمل الالتحام بين لسطر. وبين الشطر والأبيات التحاماً من شأن الشاعر النابه أن يقيم نظامه، بحيث يصبح لهذا الإيقاع الشعري الجديد نظاماً دقيقاً من النسب النغمية واللحنية"[87]. ويطرح الحساني عبد الله مسألة التحرر في القافية بقوله: " وإذا اعترض الوزن أو استهوته

– بقصد الشاعر – قافية إثر الوقوف والاستئناف غير مبال بالتبعثر لأنه لا يجد ما يدعوه إلى اجتياز العقبة أو مقاومة الإغراء"[88].

ويمكننا القول إن القافية لم تغب غياباً كاملاً من موسيقى الشعر الحر – باعتراف د. شوقي ضيف – فما حدث أنها تحررت من رتوبها بتنوعها، وليس كل الشعر ينظم لينشد أو يتغنى به (ومهما يكن فمن الخطأ الادعاء بأن كل الشعر يجب أن يكون منغماً وبأن النغم هو أكثر من جزء واحد في ذلك المركب الذي تتألف منه

---

(86) شوقي ضيف، فصول في الشعر ونقده، القاهرة، ص 315 سنة 1971 .

(87) شوقي ضيف، فصول في الشعر ونقده، ص 317 .

(88) الحساني حسن عبد الله ، عفت سكون النار، ص 31 .

موسيقى الكلمات وإذا كان المراد ببعض الشعر أن يغنى فإن أكثره في الأدب الحديث معد ليتلى كما يُتلى الكلام العادي)[89].

وليست القافية في الشعر الحر مسألة اعتراض وزن أو استهواء قافية للوقوف عليها كما يرى الحساني عبد الله. فالقافية الجديدة (كلمة تتيح للقارئ الوقوف والحركة في آن واحد، في حين كانت القافية القديمة تلزم بالوقوف وتعينه حتى عندما لا يقف عندها القارئ"[90]. فالقافية الجديدة هي أفضل وأنسب كلمة تأتي في نهاية السطر. ولا يعتمد الشاعر فيها على ثقافته اللغوية بل تبعاً لحاجته الفنية لها.

وإذا كان اعتبار القافية ركناً أساسياً في القصيدة ليس محل خلاف فلا يعني هذا وقوفنا أمام إبداع الشعراء، وتطويرهم لإمكانيات القصيدة، وأن نظرة فاحصة لإنتاج الشعراء الذين كتبوا القصيدة الحرة، تعطينا صورة واضحة لعنايتهم بالقافية بأشكالها المتنوعة وليس أدل على هذا من فرح د. شوقي ضيف بعودة القافية للقصيدة – وإن كانت لم تختف أصلاً – إذ يقول "ولم تعد حقاً مكررة ولكنها عادت منوعة على شاكلة تنويعها في الأشعارالدوبيت (لموشحات) والمهم أنها عادت وأن أصحاب هذه التجارب أحسوا في عمق الحاجة إلى وقائعها حتى يرضوا الآذان"[91].

وتؤكد الشاعرة نازك الملائكة على أهمية القافية في الشعر الحر في كتابها قضايا الشعر المعاصر، إذ تقول "ومهما يكن من فكرة نبذ القافية وإرسال الشعر

---

(89) ت. س. اليوت (الشعر بين نقاد ثلاثة)، ترجمة د. منح خيري، ص 28 .

(90) د. عز الدين إسماعيل ، الشعر العربي المعاصر، ص 114 – 115 .

(91) شوقي ضيف: فصول في الشعر ونقده، ص 317 .

فإن الشعر الحر بالذات يحتاج إلى القافية احتياجاً خاصا . وذلك لأنه يفقد بعض المزايا الموسيقية المتوافرة في شعر الشطرين الشائع"[92].

ثم تعود لتؤكد على ضرورة القافية في مقالة نشرتها بعد كتابها ذلك بأربعة عشر عاماً وفيها تعدد العوامل التي تجعل التقفية ضرورة نفسية وسيكولوجية ملحة[93] لأنها تحدد نهاية السطر . وتلم شتات الجو بالنغم العالي الذي تحدثه وهي تهدي القارئ أثناء قراءته للقصيدة، وتعبر عن تحكم الشاعر فيما يقول كما تعبر عن أفكاره الداخلية التي لا يتعمدها . وهي ضرورية لأنها نغم. وهي تقيد الشاعر وتفيده إذ تحصره بما يقوي بصره، وهي ذات موجة غامضة يستشعرها دون أن يشخصها .. وهي توحي بوضوح الفكرة حين تعزل شطراً عن شطر.

ولا خلاف على أهمية القافية وفائدتها إنما يكمن الخلاف على وظيفتهما حين كانت في القصيدة التقليدية عامل عزل بين أبيات القصيدة، أصبحت في القصيدة الحرة جزءاً من عوامل التواص النفسي بها . ومن ثم فإن هناك نمطين رئيسيين من القافية هما :

القافية العمودية، والقافية الحرة، وتحت هذين النمطين تندرج أنظمة من القوافي متعددة وهي:

أولاً : القافية العمودية ويندرج تحتها نظامان:

1. القافية العمودية المتكررة.
2. القافية العمودية المتعددة.

---

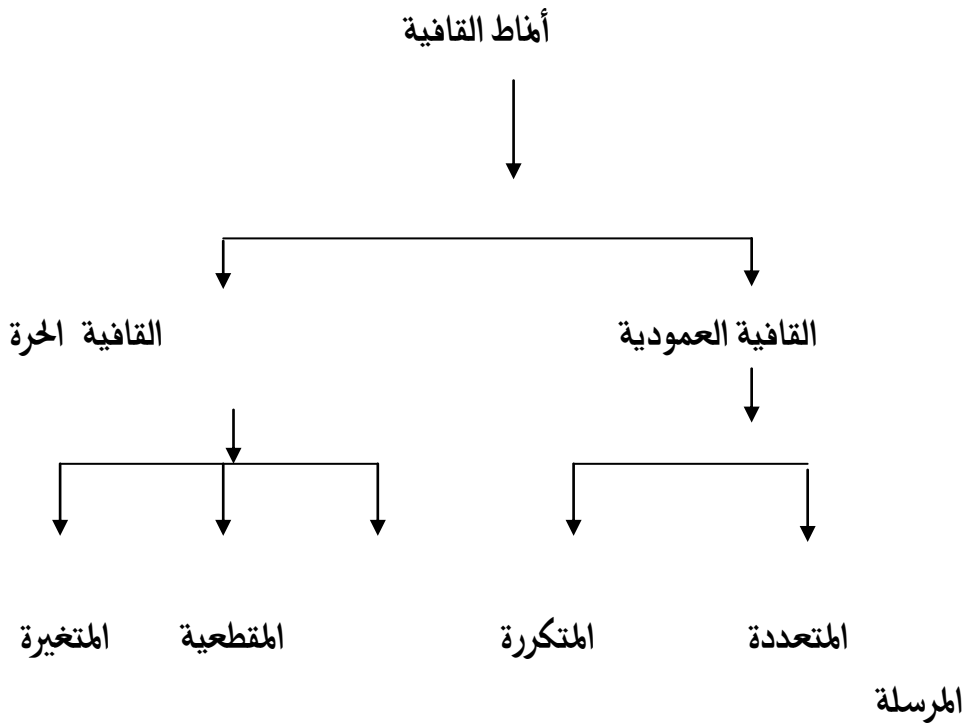
(92) نازك الملائكة، قضايا الشعر المعاصر، ص 184 ، انظر ما بعدها.

(93) نازك الملائكة، سيكولوجية القافية، مجلة الشعر، العدد الثالث، يوليو 1976، انظر ص 10-16 .

ثانياً : القافية الحرة ويندرج تحتها :

1. القافية الحرة المقطعية.
2. القافية الحرة المتغيرة.
3. القافية الحرة المرسلة.

شكل رقم (3) أنماط القافية



أولاً : القافية العمودية

يعرّف الخليل بن أحمد القافية بقوله: "هي من آخر حرف في البيت إلى أول ساكن يليه مع حركة ما قبله"[94]. وتجمع التعريفات للقافية بأنها التوافق في تكرار أصوات وأحرف متماثلة في أواخر الأبيات الشعرية. واستخدم القافية العمودية شعراء عدة، وكتبوا الشكلين الحر والتقليدي على السواء إذ نجد توفيق زياد قد جاء له 39 قصيدة مستخدماً فيها الشعر التقليدي بنسبة 42% من مجمل قصائده، ومحمود درويش بنسبة 23.5% من مجمل شعره وسميح القاسم بنسبة 6% وفوزي الأسمر بنسبة 8.6% ... وهذا يدل على أن القافية العمودية لم تفقد وظيفتها، وأن للشاعر الحرية في اختيار أسلوب التقفية الذي يراه مناسباً. ويمكننا في إطار القافية العمودية أن نلحظ نظامين يندرجان تحتها :

1 - القافية العمودية المتكررة:

"وهي القافية العمودية التي تسير على النهج الاتباعي بالتزام روي واحد على امتداد القصيدة كلها. وفي قصيدة الشاعر جورج نجيب خليل "نحن بخير"[95]، والتي جاءت على البحر الخفيف من أربعة وثلاثين بيتاً، يقول فيها :

---

(94) ابن السراج الشنتريني (الكافي في علم القوافي) ص 98 . كذلك انظر في نفس الكتاب تعريف ابن السراج: "بأنها كل ما يلزم الشاعر إعادته في سائر الأبيات من حرف وحركة. هذا هو المفهوم من تسميتها قافية لأن الشاعر يقـــفوها أي يتبعها فتكون قافية بمعنى مقفوة". ص 97 . كذلك يعرفها السيد الهاشمي: بأنها "التوافق على الحروف الأخيرة" . انظر ميزان الذهب في صناعة شعر العرب، القاهرة 68، ص 123 . ويعرفها د. إبراهيم أنيس "بأنها عدة أصوات تتكرر في أواخر الأشطر والأبيات من القصيدة"، انظر موسيقى الشعر، ص 246 .

(95) جورج نجيب خليل: لهب الحنين، ص 20 .

1. أي خير هذا الذي أنــت فيــه وأخوك الحبيب عنك بعيــد؟!
2. وجراح القلوب تــزداد عمقــاً وبأغوارهــا دم وصديــد
3. والهزار الطروب قد هجر الأيك فمات الصــداح والتغريــد
4. والجنان الغناء أمســت قفــارا جف فيها ريحانها والــورود
5. ونوادي السمّـار بدّدهــا الدهــر فبئس التبديــد والتشريــد
6. والصخور الصمّاء فتّتها الحقد فذاب الصــوّان والجلمــود

وجاءت هذه القصيدة بروي "الدال" جامعة في ردفها حرفي اللين "والياء والواو" وهو جائز عروضاً. وتحقق القافية في هذا النموذج إيقاعاً معنوياً وموسيقياً في الوقت ذاته، ولكن الشاعر يقع في شرك الموسيقى في البيت الثالث والرابع والخامس والسادس، حينما يقول جف ريحانها والورود، ألا يمكن أن تجف الياسمين والبرتقال الخ... كذلك قوله التبديد والتشريد فكلمة التشريد جاءت لإقفال الإيقاع الموسيقي وكذلك كلمة الجلمود.

ولنأخذ نموذجاً آخر تلعب فيه القافية دورها المناسب موسيقياً ومعنوياً في قصيدة قصيرة بعنوان (قربان) من البحر الكامل يقول سميح القاسم:

1. هذي الحروف المدهمــة يا سيدي أحــزان أمــه
2. سطرتهــــا بتمــردي في فجر آت لــم أضمـه
3. وبهــــا أروي غرســه بلظى جحيمك مستحمه
4. لأصيد من وادي الأسـى والدمع للأطفــال بسمه
5. لأرد للثكلـى ابنهــــا لأعيــد للمفجــوع أمــه
6. يا سيدي فاغضب وثــر واقطع علي طريق لقمــه
7. حسبي من الــزاد الصمود ومن جنى الإيمان نعمــه
8. يا سيدي! أنا لن أجــوع وبي من الأحقــاد تخمــه

9. فاشحذ مداك على جراحي إنني قربان كلمه

فالقوافي هنا، هي الكلمات الوحيدة المناسبة للمعاني والتي لا يمكن الاستغناء عنها معنوياً وموسيقياً. وناسبت القافية العمودية هنا القصيدة القصيرة إذ إن "القافية الواحدة في الشعر العربي تناسب كل المناسبة شعر المقطوعات حيث يركز الشاعر معنى واحداً، أو شعوراً واحداً في أبيات قليلة. فيكون في حاجة إلى إحكام الربط بين بعضها. وتعاون القافية الواحدة، والوزن الواحد على ذلك إذ إن البيت الأول يحدث نمطاً من التوقع، يعالجه الشاعر بالإشباع والمفاجأة المقبولة إلى أن يتمثل المعنى أو الشعور كاملاً في آخر البيت"(97). وقد استطاع الشاعر تصوير الحالة الشعورية من خلال هذه القافية الساكنة، التي تشبه الحشرجة. معبرة عن الغيظ المكبوت. وتتكامل هذه القصيدة القصيرة باعتبارها دفقة نفسية متتابعة باختتامها بسخرية من العدو والاستهتار بإجراءاته.

يا سيدي! أنا لن أجوع وبي من الأحقاد تخمه

فاشحذ مداك على جراحي إنني قربان كلمه

2 - القافية العمودية المتعددة:

وهي القافية التي تتعدد فيها أحرف الروي بالتتابع، سواء أكان ذلك على أساس تنويع القافية في القصيدة العمودية غير المقطعية أو في القصيدة العمودية المقطعية.

---

(97) د. شكري عياد: موسيقى الشعر العربي، ص 143 .

في قصيدة "رسالة إلى جميلة"[98] للشاعر (حنا أبو حنا) ينوّع قوافيه بشكل رباعي في ثمانية مقاطع، باستثناء المقطع السادس وهو من ثلاثة أبيات:

يخاطب في المقطع الأول جميلة الجزائرية:

1. "لا تقولي: كيف شقّت دربها هذي الرسالـة
2. قد هدتها فـوق زنزانتـك البيضـاء هالـه
3. من ضياء اليأس والعزم ومن نور البسالـة
4. وصمود يصرع الظلم ويغتـال رجالـــه"

ثم ينتقل من هذه القافية الساكنة الهادئة – التي تعتبر تمهيداً للرسالة التي بعثها للمناضلة – ينتقل إلى قافية أخرى في المقطع الذي يليه، وهي برويها الرائي تمثل صوتاً أعلى من التمهيد، حيث يبلغها تحيات شعبه، وإعجابهم بها مستخدماً روي الراء المتحرك:

1. "فإذا حياك في الزنزانة الرطبـة عطـر
2. وإذا شعّ بهـــا دفء وإينـاس وبهـر
3. إنها منا تحيـات وإعجـاب وفخـر
4. وقلوب كلها قلـب خافق حولك مئر"

---

(98) حنا أبو حنا: نداء الجراح، دار العودة سنة 1960، ص 66 . كذلك انظر له قصيدة (شعب أنا)، ص 62، الأرض، ص41. انظر محمود درويش "قصيدة الأوراس" ديوان أوراق الزيتون، ص 105، حيث يستخدم قافيتين متواترتين في أربعة مقاطع الأولى روي الحاء المتحركة ورد فمها الألف – ثم المقطع الثاني الروي بالراء والمقطع الثالث يعود للقافية الأولى وفي الرابع يعود للثانية. انظر له كذلك قصيدة اعترافات وهي من عشرة مقاطع بقوافي متنوعة ديوان (عصافير بلا أجنحة)، من ص39–45 .

وباستثناء المقطع السابع فإن روي القصيدة يظل يتردد بين روي الحاء وروي الراء متعاقبين ومع اختلاف الحروف في كل قافية، إذ جاء بترتيب القوافي كما يلي:

- ففي المقطع الثالث كانت مثل البطولة – القتيلة – الرجولة – جيله
- "المقطع الرابع كانت القافية هي: نور – العبير – البصير – النفير
- المقطع الخامس المشنقة – محرقة – مغلقة – مطرقة.
- المقطع السادس : الجزائر – ثائر – الخناجر
- المقطع السابع: وحدنا – السنا – كلنا – هنا.
- المقطع الثامن يعود إلى قافية المقطع الثالث البطولة – الوسيلة – الخميلة – جميلة.

كذلك يتم التنويع في القافية العمودية عن طريق التتابع، وقد يأتي هذا التنويع متوائماً، مع تغير البحر كما جاء في قصيدة لجورج نجيب خليل بعنوان "نشيد السلام[99]" حيث استخدم فيها الرجز – الرمل – ثم الرجز – ثم الرمل – ثم الرجز – وأخيراً الرمل. يبدأ الشاعر قصيدته ببحر الرجز:

" في حضن كل واد وفوق كل تـــل

يــردد العبـــــاد أنشــودة الأزل

سلام ..... سلام

وكوننـــا أصـــم لا يسمـع النداء

---

(99) جورج نجيب خليل: لهب الحنين، ص 64–66 .انظر ليلى علوش: سني القحط يا قلبي، ص 55 – 57 .كذلك انظر محمد نجم الكاشف "من وحي الشرق" 49/33/31/29/23/20/14 ومحمود درويش: عصافير بلا أجنحة، ص 59 .

فجــردوا الهمـــم ووحدوا الحداء"

ثم ينتقل إلى "الرمل" بقافية جديدة:

- "يا بلاد الأنبيـاء الصالحيــن كنت في الماضي مناراً للأمــم
- فلتظلي دائماً في كــل حيــن بسمـةً وضاءةً فــي كل فـــم
- ولنقم في أرضنا صرحاً مكين مشرق الطلعة سامي الشمـــم
- ولنكن رمز الوفا من كل دين في شمــوخ يتسامــى للقمـــم

وهكذا يستمر بتنويع القافية في القصيدة مع تنويع الأبحر.

ثانياً: القافية الحـرة وهي ذات أمناط ثلاثة::

أ - القافية الحرة المقطعية:

ويتم فيها تنويع القوافي بحيث تقف كل قافية فيها عند حدود المقطع، وتتغير مع كل مقطع جديد. وقد تتمثل بتكرار قافية أساسية، في كل مقطع سواء أكانت واحدة أم مزدوجة وتمثل قصيدة محمود درويش "يوميات جرح فلسطيني"[100] من بحر الرمل نموذجاً لهذا النظام فالقصيدة تتكون من أربعة وعشرين مقطعاً تختلف أطوالها، سواء مقاطعها أو أسطرها الشعرية.

يقول فيها:

---

(100) محمود درويش يوميات جرح فلسطيني، ص33-48، وانظر له نفس الديوان قصيدة سأؤمن، ص 55 . انظر قصيدة "وقع خطي في دهليز الموت" لسميح القاسم وهي مكونة من ثلاث مقاطع ديوان (ويكون لن يأتي طائر الرعد)، ص121-124 . وانظر ليلى علوش ، أول الموال آه، ص 71 .

(1) "

- نحن في حل من التذكـار
- فالكرمـل فينا
- وعلى أهدابنا عشب الجليل
- لا تقولي: ليتنا نركض كالنهر إليها .
- لا تقولي:
- نحن في لحم بلادي... هي فينا

(2)

- لم نكن قبل حزيران كأفراخ الحمام
- ولذا لم يتفتت حبنا بين السلاسـل
- نحن يا أختاه من عشرين عـام
- نحن لا نكتب أشعاراً
- ولكنّـا نقاتل

(3)

- ذلك الظل الذي يسقط في عينيك
- شيطـان إله
- جاء من شهر حزيران
- لكي يعصب بالشمس الجباه
- إنه لون شهيـد
- إنه طعم صـلاه
- إنه يقتل أو يحيا

- وفي الحالين آه".

وهذه المقاطع الثلاثة تكفي للدلالة على هذا الأسلوب

- ففي المقطع الأول استخدم قافية واحدة هي "فينا" وأقفل بها المقطع.
- وفي المقطع الثاني استخدم قافية مزدوجة وأقفل بإحداها المقطع.
- وفي الثالث استعمل قافية واحدة محورية وبها أقفل المقطع.

ثم هناك نوع مقطعي ويتمثل بتنوع قوافي كل مقطع من مقاطع القصيدة دون التزام بقافية واحدة أو بقافية محورية واحدة أو مزدوجة في كل مقطع. فقد يشمل مقطع على قافية واحدة أو مرسلة، ويشمل غيره على قافيتين أو ثلاث أو أكثر، وقد يشمل المقطع الواحد على قافيتين أو ثلاث ولكن ذلك التنوع يتم بدون انتظام.

يقول سميح القاسم في قصيدته "من يوميات جوني جيتار"[101] وهي من ستة مقاطع:

(1)

- في البركة الدكناء
- حيث التماسيح، وأفعى الماء
- يبدأ يا حبيبي
- دربي إلى خطيئتي
- فهي لي الزاد والثياب والجيتار
- ودفتر الأشعار.

---

(101) سميح القاسم (دخان البراكين)، القدس 113 . وانظر قصيدة أطنان رفح، الموت الكبير، ص 115 ، سنة 1972. وانظر ديوان دامونيات، فوزي الأسمر ، قصيدة "ترانيل". وهي مكونة من عشرة مقاطع، ص 95-96 .

(2)

- أغمس غرتي
- في الحبر – يا حبيبتي – وأرسم الحداد
- على جبيني الشمع
- ومن خلال الدمع
- أواصل الإنشاد
- لحبي المتروك في مدينتي
- لوجهك المودّع المغمور بالبكاء
- كزهرة الشتاء
- فليرحم الرئيس
- ولترحم السماء
- وجهك والعودة يا حبيبتي"

المقطع الأول اشتمل على ثلاث قواف هي:

الدكناء – الماء / حبيبتي – خطيئتي / الأشعار

أما المقطع الثاني فاشتمل على أربع قواف:

غرتي – مدينتي – حبيبتي / الحداد – الإنشاد / الشمع – الدمع – البكاء – الشتاء – السماء.

كذلك يشتمل المقطع الثالث على قافيتين هما : الجيتار – النار – ينهار / ارتعاش – رشاش.

والمقطع الرابع يشتمل على قافيتين: الخيال/ الخيال – الشمال – القتال/حبيبتي – حبيبتي

المقطع الخامس يشتمل على قافيتين: الميلاد والإنشاد – الرماد الرماد – الأولاد / الجدران – الميزان.

أما المقطع الأخير فيشتمل على خمس قواف:

الكمين – حزين – حزين – كمين – حين – سكون /

حبيبتي – دينزويت – حبيبتي – حبيبتي – حبيبتي – حبيبتي

طروب – جنوب / اليسار – الجيتار – الأزهار – الأزهار – المطار / الجرحى – مرحى

وهذا التنويع في القافية يكسب القصيدة إيقاعات مختلفة ويلاحظ أكثر استخدامها في القصائد الدرامية مما يتيح مع تنوع القوافي، اليسر في التعبير عن المواقف الدرامية التي استخدمت هذا اللون من القوافي قصيدتين طويلتين لتوفيق زياد[102] وهما :

- عمّان في أيلول، وهي في خمسة مقاطع حرف (ص 5 – 68 .)
- مئة سنة على كومونة باريس وهي في ثمانية مقاطع حرف (ص 69 -128)

وفيها استفاد الشاعر من إمكانيات القافية المتنوعة حيث تنقل في قوافيه من استخدام القوافي المقطعية المحورية إلى القوافي المتنوعة المتغيرة ومثل ذلك قصائد

---

(102) انظر مصطلح القصيدة الدرامية، الفصل الأول.
توفيق زياد: قتيلة الموت والشهادة، بيروت، سنة 1972 .

سميح القاسم الطويلة "ارم"[103] و "اسكندرون في رحلة الخارج ورحلة الداخل" و "رحلة السراديب الوحشية"[104] وقصيدة فدوى طوقان "الفدائي والأرض"[105].

ب –القافية الحرة المتغيرة:

النمط الثاني من أنماط القافية في الشعر الحر هو نمط القافية المتغيرة، ويقوم فيها الشاعر باستخدام العديد 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. وهذا النوع هو أكثر الأنواع دوراناً في الشعر الحر. وهذا نموذج لخليل توما من قصيدته "الطريق إلى عمّان"[106] يقول فيها:

1. أجفان الفأس الغافي في حضن الأرض
2. تحلم بالأعماق المهجورة
3. تحلم بالأسطورة
4. والشجر الخاشع بالأنفاس المقهورة
5. قنطرة تحلم بالجدول يأتيها يومياً
6. وتجــوع
7. أجنحة تسترخي فوق الجسر المصدوع
8. الطرقات، الكلمات، الجدران
9. أعمدة الهاتف

---

(103) سميح القاسم (أرم)، مكتبة عمان، سنة 1970 .

(104) سميح القاسم، اسكندرون في رحلة الداخل والخارج، الناصر، شباط 1970 .

(105) فدوى طوقان: الليل والفرسان، دار الآداب، بيروت، ط 1 ، 1969، ص 38 .

(106) خليل توما: أغنيات الليالي الأخيرة، ص 32 .

10. أعشاب الحقل، الإنسان
11. أكوام الهشيم. عيدان الثقاب
12. القفل والمفتاح والباب
13. يلفها
14. يلفها الضباب
15. في ساحة الرعود والسحاب
16. في الليلة الأخيرة

ونلمح هنا تغير القوافي في هذه القصيدة:

- فالقافية الأولى في الأبيات 2-3-4-16
- القافية الثانية في الأبيات 6-7
- القافية الثالثة في الأبيات 8 – 10
- القافية الرابعة في الأبيات 11 – 12 – 14 – 15

ونماذج هذا النمط كثيرة في دواوين الشعراء في الأرض المحتلة[107].

---

(107) انظر مثلاً:

1 – فدوى طوقان أ – على قمة الدنيا وحيداً، ص 70 .

ب – الليل والفرسان، ص22–23.

2 – سميح القاسم: أ – الموت الكبير 209/194/193/184 ...الخ.

ب – سقوط الأقنعة، 33 .

3 – محمود درويش: أ – العصافير تموت في الجليل، ص 68.

ب – الكتابة على ضوء البندقية، ص 65 .

ج – أحبك أو لا أحبك، ص 115 .

4 – ليلى علوش: سني القحط يا قلبي، ص 66 .

5 – توفيق زياد : الأعمال الكاملة، ص 405 .

كما أن الشعراء استخدموا نوعاً من القافية المتغيرة الذي فيه تتنوع القوافي وتتغير مع احتفاظ الشاعر في قصيدته بقافية محورية أساسية.

يقول سميح القاسم في قصيدته القصيرة "لا تحرميني"[108] :

1. (إذا صرت كفوءاً
2. لأن تسكبي دمعة واحدة
3. على جثتي العائدة
4. لا توصدي باب سرك
5. ولا تحرمي زوجك الحب والمائدة
6. وحلماً قصيراً على دفء صدرك
7. أنا الرحلة الخالدة
8. أنا العود الخالدة
9. فلا تحرميني..)

ونلحظ في هذه القصيدة قافيتين الأولى محورية والثانية غير محورية. وقد جاءت المحورية في الأبيات: الثاني والثالث والخامس والسابع والثامن "واحدة/ العائدة/ المائدة/ الخالد / الخالدة". وغير المحورية جاءت في الأبيات: الرابع والسادس (سرك /

---

6 – سميرة الخطيب، ص 382 .

7 – عبد اللطيف عقل: أ – هي أو الموت، ص 96 . ب – قصائد حب لا يعرف الرحمة، ص 64 .

8 – ادمون شحادة: حين لم يبق سواك، ص 47 .

9 – فوزي الأسمر: أرض الميعاد، ص 69 ..... وغيرهم.

(108) سميح القاسم : الموت الكبير، حيفا، ط 2 ، 1973، ص 192 .
كذلك انظر : دواوين سميح القاسم.أغاني الدروب 91/38. دمي على كفي، ص 35 . الأعمال الكاملة ص370–371. دخان البراكين 121. الموت الكبير، ص 193 .

صدرك) أي أن القافية المحورية تكررت 5 / 9 من القصيدة. وفي قصيدة "جبين وغضب"[109] لمحمود درويش نتعرف على القافية المحورية:

1. "وطني يا أيها النسر الذي يغمد منقار اللهب
2. في عيونـي
3. عبر قضبان الخشب
4. كل ما أملكه في حضرة الموت
5. جبين وغضب
6. وأنا أوصيت أن يزرع قلبي شجرة
7. وجبيني منزلاً للقبّرة
8. أيها النسر الذي لست جديراً بجناحك
9. إنني أوثر إكليل اللهب
10. وطني إنّا ولدنا وكبرنا بجراحك
11. وأكلنا شجر البلوط ..
12. كي نشهد ميلاد صباحك ..
13. أيها النسر الذي يرسف في الأغلال دون سبب
14. أيها الموت الخرافي الذي كان يحب
15. لم يزل منقارك الأحمر في عيني
16. سيفاً من لهب
17. وأنا لست جديراً بجناحك
18. كل ما أملكه في حضرة الموت

---

(109) محمود درويش ، آخر الليل داء العودة، ص 78 .وانظر كذلك يوميات جرح فلسطيني، ص 51/ 97 . العصافير تموت في الجليل: 39/68/81 . الكتابة على البندقية / 65 .

19. جبين وغضب

جاءت القافية المحورية في الأبيات التالية: الأول والثالث والخامس والتاسع والثالث عشر والرابع عشر والسادس عشر والتاسع عشر: اللهب – الخشب – غضب – اللهب – سبب – يحب – هب – غضب.

أما القوافي الأخرى غير المحورية فقد جاءت في:

- الرابع والثامن عشر: الموت – الموت.
- السادس والسابع: شجرة – قبرة.
- الثامن والعاشر والثاني عشر والسابع عشر: جناحك – جراحك – صباحك – جناحك.

ونلحظ أن القافية المحورية هي التي تشكل دوماً أعلى نسبة في القوافي، وتتكرر فيها بعض الكلمات أكثر من مرة وتختم بها القصيدة في أغلب الأحيان[110].

ونلاحظ أن القصيدة ابتدأت بالقافية المحورية في السطر الأول (المطبقة) وانتهى بها في السطر الأخير بكلمة الشفقة، ونلاحظ كذلك تكراره بكلمة "الشفقة" وهي من القوافي المحورية وكررها متابعة. وهذا التغير الذي نلحظه في القافية يفيد الشاعر منه في التعبير عن تجربته ويتيح للشاعر حرية في اختيار القافية الملائمة معنوياً وموسيقياً.

---

(110) يمكن متابعة هذا النمط لدى غالبية الشعراء، انظر على سبيل المثال:
أ – محمود عوض عباس: أنغام ذات إيقاع واحد، ص 83/77 وغيرها.
ب – عبد اللطيف عقل: 1 – هي أو الموت، ص 27 . 2 – قصائد عن حب لا يعرف الرحمة، ص 28
جـ – توفيق زياد: الأعمال الكاملة، 203/49 .
د – ونظر سالم جبران، قصائد ليست محددة الإقامة: 62/58/56 .

جـ - القافية المرسلة:

تتمثل في تحرر القصيدة تحرراً كاملاً من القافية إلا ما جاء منها عرضاً. وإذا كانت القافية المرسلة تطرح قضية غياب هذا الإيقاع العذب الذي تحققه القافية فإن القصائد المرسلة تتراوح في جودتها باختلاف إمكانية الشعراء أنفسهم، فإرسال القافية يحتاج إلى إمكانيات شاعرية تحقق تعويضاً عن فقدان هذا العنصر الموسيقي المهم في القصيدة.

ولعل إحساس بعض الشعراء – بأن الجرس الموسيقي الذي تحققه القافية بتكرارها يقف حجر عثرة أمام انسياب الإيقاع الداخلي الذي يتحقق باسترسال المعنى – هذا الإحساس هو الذي حدا بهم لإرسال قوافيهم، ذلك لأنه لا يمكن فصل الجرس الموسيقي عن المعنى كما تقرر اليزابيث درو :

(إن الجرس يسند المعنى، وأنه ليست له قيمة جمالية مستقلة في ذاته وهذا هو أساس الزخرفة اللفظية صغيرة كانت أم كبيرة وليس الوزن إلا عنصراً واحداً من عناصر الجرس. ولا يمثل النظام الوزني في نفسه إلا الإطار الآلي أو العرفي، الذي يستطيع الشاعر في داخله أو بارتسامة له أن ينمي الحركة الشعرية وينصب العرف المأثور زخرفة المؤثرات الصوتية المتكررة التي تمتع الأذن ولكن إذا لم تؤد القصيدة شيئاً سوى تكرار هذه المؤثرات في رتابة دائمة فإن النتيجة ستكون مجرد خلق شيء يثير الضجر والملل. إنما نقرة الوزن المنتظمة عند الشاعر الحاذق هي الأساس، أو القاعدة التي يتباعد عنها ثم يعود إليها وهي عنصر في حركة أكبر، وتلك الحركة هي الإيقاع، والإيقاع يعني التدفق أو الانسياب وهذا يعتمد على المعنى أكثر مما يعتمد على الوزن وعلى الإحساس أكثر من التفعيلات. وهي تمثل الحرية التي يمكن أن يمارسها الشاعر في إطار الضرورة التي فرضها على نفسه – هي صوت الشاعر الخاص يتحدث

من خلالها العرف التقليدي الوضعي[111]. ولعل خير تأكيد على ذلك أن كثيراً من القصائد التي أرسلت القوافي كانت من القصائد المدورة[112]، والتي تحتاج نفساً موسيقياً واحداً في قراءتها، إذ تصبح بعض قوافيها إنما هي نوع من التقفية الداخلية. بل ونجد نوعاً آخر من القصائد المركزة التي يمكن تسميتها بالتوقيعات والتي قد تأتي في سطر شعري واحد، هذه الأسطر (التوقيعات) – "القصائد" ، لا تحتاج إلى قافية.

يقول سميح القاسم في إحدى توقيعاته – وهي كثيرة جداً وتشكل ظاهرة في شعره – يقول في قصيدته التوقيعة:

بعنوان (ضيق)

لمحاكم التفتيش أشكو[113] مفاعلن متفاعلان

وبعنوان (يوم كنت سلعة)

قتلوني مـرة فعلاتن/ فعلن

وانتحلوا وجهي مرارا[114] مثْفعلاتن / فاعلاتن

فإن هذه التوقيعات لقصرها الشديد لا تحتمل التقفية، فما جاء بعنوان ضيق هو شطر من بيت من مجزوء الكامل. وما جاء بعنوان يوم كنت سلعة شطر من بيت من مجزوء الرمل.

---

(111) إليزابيث درو ، الشعر كيف نفهمه ونتذوقه، ترجمة د. محمد إبراهيم الشوش، بيروت، 1961 ، ص 50 – 51 .

(112) انظر ظاهرة التدوير.

(113) سميح القاسم: الموت الكبير، ص 208 .

(114) سميح القاسم: الموت الكبير، ص 207 .

وإذا كانت هناك بعض (قصائد – توقيعات) لسميح القاسم وغيره، قد جاءت ذات قواف فإنها كانت تحتمل التقفية من ناحية شكلية بحتة إذ إن طولها يتيح لها ذلك. أما النماذج التي مثلنا لها هنا فهي لا تدخل ضمن القصائد.

تقول ليلى علوش في قصيدتها "جولة عادية في عالم غير عادي"[115]

1. (أنقل الخطو على دقات قلبي
2. فإذا اشتط النهار
3. وتعالـــت
4. في تجاويف الطبول الثائرة
5. ألف صرخـة
6. تلهب الأنفاس في الوجه النحاسي
7. وانطلـق
8. مثل الوحشي يا (افريقيـا)
9. من جنازير النخاسة
10. أنقل الخطو إلى الأدغال فوراً) - من بحر الرمل

وهنا تحررت الشاعرة تماماً من القافية.

وهذا نموذج آخر من قصيدة "ومضة من رجع الصدى"[116] لأدمون شحادة يقول:

1. ودروبي في انحدار الصمت تبقى متعبة
2. مثل تاج فوق رأس الملكة

---

(115) ليلى علوش: سني القحط يا قلبي، ص 38 – 44 .

(116) أدمون شحادة، حين لم يبق سواك، ص 89 .

3. ورياح الصبح في أيام حبي
4. تطلق الجني شوقاً .. في الظهيرة
5. في الليالي الحالكة
6. وفتاتي خلف شباك البيوت المقفلة
7. يوم كان السور أعلى من رؤوس العاشقين
8. تتلظى في غضب... الخ)

ولعلنا نلحظ الفرق بين الموسيقى في القصيدتين – برغم أن كليهما من بحر الرمل – فإن القصيدة الأولى حاولت الاستعاضة عن القافية بنوع من القافية الداخلية الجزئية (الأنفاس النحاس- النخاسة). تعالت - دقات ... بينما انعدمت في المقطع الثاني، مع ضعف صورتها الشعرية.

ويحقق إرسال القافية طاقات كبيرة لدى محمود درويش في قصيدة "بين حلمي وبين اسمه كان موتي بطيئاً" يقول في قصيدته المرسلة:

1. "باسمها أتراجع عن حلمها .. ووصلت أخيراً إلى
2. الحلم. كان الخريف قريباً من العشب. ضاع اسمها
3. بيننا ... فالتقينا .
4. لم أسجل تفاصيل هذا اللقاء السريع أحاول شرح
5. القصيدة كي أفهم الآن ذاك اللقاء السريع
6. هي: الشيء أو ضده، وانفجارات روحي
7. هي: الماء والنار كنّا على البحر مَشي

8. هي: الفرق بيني وبيني ...الخ[117].

ونرى أن هذه الأمناط المتعددة من القوافي كلها تتماشى مع طلاقة الشعر الحر وتلقائيته ولا يجوز لنا أن نفرض على شاعر ما التزام قافية ما، فإن ذلك يخالف التلقائية المبدعة، وإذا جاءت القوافي، فإنها في القصيدة الحرة الجيدة هي أفضل كلمة يمكن أن تكون محققة الإيقاع والمعنى معاً ، وهذه القافية التي أصبحت جزءاً من الإيقاع الكلي للقصيدة تقوم بوظيفة إيقاعية في القصيدة كلّها لا في البيت الواحد في علاقته بما قبله وما بعده[118]، كما كان في القصيدة التقليدية.

---

(117) محمود درويش: محاولة رقم 7 ، ص 69 – 70 .

(118) د. شكري عياد، موسيقى الشعر العربي، ص 118 .

الباب الثالث:

الفصل الثالث :

التضمين النثري(*)

ليس هناك خلاف على أهمية الموسيقى في القصيدة، كما أشرنا[119] وإذا كانت أشكال القصيدة الحرة ما زالت تتطور، ويأخذ بناؤها الفني أشكالاً وأساليب عديدة، فإن التضمين النثري في القصيدة الحرة هو واحد من هذه الأشكال التي استخدمها شعر الأرض المحتلة على أنه جزء من البناء الفني للقصيدة في مناذجه العديدة.

يقول سميح القاسم في حديث معه: "نحن ملزمون أن نلقي الشعر أمام الجماهير وأن نسمعه. هذا ما تفرضه علينا ظروفنا النضالية، وجمهورنا معتاد على الإيقاع في الشعر. الإيقاع نفسه يصل أكثر قلوب الجميع، يهزها، يعمل فيها. فلا بد إذن من الموسيقى والأوزان". وفي نفس الحديث يقرر: "أعتقد أن الأوزان التقليدية قد تسيء إلى بعض المواضيع الحديثة فتفقدها الحياة والحرارة، على أن هذا لا يعني التخلي عن الأشكال التقليدية. أحياناً توجد مواضيع معينة تفرض مشاكلها وإيقاعاتها ورنينها... لذلك فإن اختيار الأشكال الحديثة لا يعني بالضرورة التخلي عن الأشكال القديمة.. أنا ضد الاختيار المفتعل.. إما هذا... وإما ذاك.." ثم يضرب مثلاً على ذلك "في ديواني الأخير" دخان البراكين... قصيدة بعنوان "القديسات الخمس" وصلت في مقطع من هذه القصيدة إلى ضرورة وضع نبأ صحفي إخباري، ولم

(*)نعني بالتضمين النثري هنا إيراد متعمد لنثر في البناء الشعري، ومما لا يدخل ضمن وزن القصيدة.

(119) انظر هذا الفصل "مدخل الموسيقى، ص 112 وما بعدها.

أشعر بضرورة صياغة هذا الجزء شعراً، فوضعته كما هو بشكل صحفي نثري، أي كما يجب أن يكون"[120].

يؤكد سميح القاسم أن استخدام الكلام النثري غير الموسوق في إطار القصيدة الموسقة له ما يبرره فنياً، إذ إنه يستهدف بالنقلة من الشعر إلى النثر، لينقل ما ينتج عن الموسيقى من إحساس انفعالي إلى حالة من الهدوء النفسي، تتحقق باستيعاب القصيدة لمقطع نثري أو أسطر نثرية إذ إن للغة الشعر والموسيقى وظائفها الانفعالية، كما يقول د. عبد الحميد يونس "فإن الموسيقى في الأدب ترتفع عن مجرد موسيقى لغوية لسانية، وتستعين بدلالات أخرى غير مجرد دلالات المخرج والنبرة، توجد في الترديد والمماثلة والمقابلة والتوقف والاسترسال والإيقاع، وهي تصاحب الشعور المعبر عنه، وتساير جيشانه، وتحكي درجته ومقداره فإذا زاد الانفعال ارتفعت النبرة وتداخلت وتعقدت، وإذا هدأ واقترب من التأمل خفتت هذه النبرة وانبسطت. فالشعر هو الجانب الذي يحكي قوة الانفعال، والنثر الفني هو الجانب الآخر الذي يحكي هدأة هذا الانفعال، وتقف في منزلة من المنزلتين انفعالات متوسطة بين العنف والهدوء.. تأخذ من خصائص الشعر ومن خصائص النثر الفني على السواء، والمقترب من النثر هو "النثر الشعري"[121] وهذا التمايز في قوة الانفعال – كما يقرر د. يونس – بين الشعر والنثر، هو أحد العوامل التي جعلت الشعراء يستخدمون التضمين النثري في قصائدهم.

---

(120) سميح القاسم ، حديث معه أجراه محمد دكروب ، مجلة الطريق البيروتية ، العددان 10 – 11 ، كانون الأول 1968، ص 66 .

(121) الأسس الفنية للنقد الأدبي، د. عبد الحميد يونس، ط 2 ، 1966، دار المعرفة، ص 125 .

... ويأتي التضمين النثري بوصفه معادلاً موضوعياً[122] لحالة نفسية إذ تكثر فيه العاطفة، أو انسياباً لتداعي المعاني، ومحققاً كذلك هدفي القطع والوصل في البنية الإيقاعية لقصيدة أو تعبيراً عن الدرامية والخطابية المباشرة وقد يكون نوعاً من العجز الشعري، ... ولكن يجب الحذر من التمادي في هذه الظاهرة التي قد تحول القصيدة إلى شكل نثري كامل، يجعل كاتباً يهودياً هو الدكتور شموئيل موريه. أستاذ الشعر العربي الحديث في الجامعة العبرية، يهش لقصائد نثرية صدرت في الأرض المحتلة لميشيل حداد بعنوان "الدرج المؤدي إلى أغوارنا" يهش الكاتب اليهودي لها لأن "الشاعر" لا يستخدم الأوزان أو الهياكل الإيقاعية التقليدية لأنها ثارت على النظرية التقليدية للشعر وأغراضه ومواضيعه. فلذلك تحاول مثل هذه التجارب الشعرية خلق إيقاع جديد نابع من مضمونها، هو الإيقاع الداخلي الخاص بالشاعر وبتجربته الشعرية، إنه هيكل إيقاعي جديد مختلف عن الهيكل التقليدي حتى أن القارئ العادي يظن أنه يقرأ نثراً غامضاً، ولكنه إذا دقق النظر في أية قصيدة فإنه سيجد أن هناك إيقاعاً داخلياً، بل قد يجد تفاعيل مختلفة في نفس القصيدة ولكنها تفاعيل صاغتها موجات الشعور ومستواه.."[123]

يهش الناقد اليهودي لمثل هذا النوع والذي يصبح نثراً يتضمن شعراً إذا جاز لنا اعتبارها شعراً على الرغم من أنها ليست إلا توارد بضع تفعيلات مختلطة بلا بحر شعر – جاءت عرضاً كما تأتي في الحديث اليومي، مثل هذا النوع يؤدي في

---

(122) المعادل الموضوعي كما يراه ت. س. إليوت يكون بالعثور على مجموعة أشياء على موقف على سلسلة من الأحداث تكون هي الصيغة التي توضع فيها تلك العاطفة، حتى إذا أعطيت الوقائع الخارجية التي لا بد أن تنتهي خلال التجربة الحسية استشيرت العاطفة على التو ("ت. س. إليوت" الشاعر الناقد ترجمة إحسان عباس، ص 133)

(123) د. شموئيل موريه – دراسة وتقييم المجموعة (الدرج المؤدي إلى أغوارنا) ، دار النشر العربي، 1969، ص142–143.

النهاية إلى تشويش القارئ الذي لا يستطيع التمييز بين القصيدة الحرة وقصيدة النثر.

ونحن لا يضيرنا أن تكون قصيدة النثر ذات كيان مستقل، ولكن يجب أن تأخذ كل الأشياء أسماءها الحقيقية... ولعل هذا ما يؤخذ على سميح القاسم في تجاربه الأخيرة ولعل أشهرها قصيدته التي أسماها السربية ونشر مقاطع منها في مجلة الجديد التي تصدر في حيفا المحتلة وهي قصيدة نثرية... تتضمن مقطعاً شعرياً واحداً من الرجز[124] هذا النوع نضعه في قائمة القصيدة النثرية وليس هنا مجال دراستها.

في قصيدة "القديسات الخمس" نقرأ للشاعر سميح القاسم:

- (أيقظتنا شاحنات الجند رتلا إثر رتل
- وهدير القاذفات
- رائحات غاديات
- وعلى الريق، عوت صفارة الإنذار
- في رعب وذل
- فكفرنا
- وجرعنا كأسنا المر، فخدرنا الجراح
- ثم قلبنا .. على أعصابنا – صحف الصباح
- أول الأخبار كان:

---

(124) مجلة "الجديد" العدد 1/1974، ص 36 وعنوانها (إلهي . إلهي لماذا قتلتني) تبدأ بقوله: (حتى نكون متساويين حول مائدة المفاوضات ينبغي علي أولاً أن أفضح العالم ومن ثم نتبادل التحيات والسجائر الفاخرة ونستدعي رجال الصحافة ومصوري التلفزيون".

"أمس مساء، احتشد جمهور كبير من المدعوين، في قاعة الخالدين على اسم " ..... " إلى مكان ما في البلاد ... وبينما كانت الجوقة الموسيقية تعزف النشيد الوطني. جرت في الجو المهيب مراسيم التكريس وأعلنت أن الخمس شهيدات قديسات!".

تعقيب:

حفلة التكريس، كانت ممتعة.

ملاحظة هامة:

لم يشاهدها الرجال الأربعة![125] .

... هنا يهد الشاعر لتوعية هذا الخبر... على الريق.. عوت صفارة الإنذار في رعب وذل وكان الكفر... إذاً هناك خبر جلل، من أجله كان الكفر، وشربنا على الريق هذا الكأس المر – بمذاقه الكريه .. استعداداً للخبر... وقمنا بتخدير الجراح وكانت الأعصاب متوترة أثناء تقلب صحف الصباح لخبر كريه، ولكن هذا الخبر هل يمكن للشعر أن يحقق وقعه...؟! هنا ينكسر استمرار انسياب العاطفة موائماً ذلك الخبر. وإذا كان الشاعر لا يمتلك من أدواته ما هو أعز من الإيقاع، فإنه يقوم بتحطيم الإيقاع الشعري فداء لهذه الشهادة، وتحطيم استمرار الموسيقى لا يساوي الشهادة، ولكنه يهد لها، وهكذا جاء الخبر منثوراً محققاً هذا الهدف.

---

(125) سميح القاسم "دخان البراكين" – القدس د. ت – ص 89 . وانظر سميح القاسم "الموت الكبير" في قصيدته الجواد الأبيض يصهل على التل ، حيث يضمن القصيدة خبراً. وانظر القصيدة من ص 59 – 60 والخبر 63–64 .

أما الشاعر عبد اللطيف عقل، فإنه يقدم لقصيدته (قصيدة على الحافة) بقوله: (حين ترتفع درجة حرارة التجربة، يصير التعبير لا فرق فيه بين النثر والشعر)..[126]

وكأنه بعنوان القصيدة أراد أن تكون على حافة النثر والشعر، فالقصيدة تبدأ بالنثر من ص 14-23 وينهيها بالبحر المتدارك من ص 23-33 ، مضمناً ما جاء من المتدارك ببضعة أسطر نثرية. يتسم أسلوب البداية النثرية للقصيدة بالأسلوب القصصي، فهو يروي قصة حبه لسلمى – الوطن – بأسلوب المتكلم:

"أحبها وظنوني جبانا، أتأملها مصلوبة تنزف من جسدها العاري مسامير الدم يتغلغلني داء، حسبوني أشفى منه، وكلما سحقوا عظمي، صارت روحي أكثر خشونة.. الخ ص 14".

وحينما ينتقل إلى الشعر.. نجد أن هذا الانتقال يصاحبه توهج العاطفة الذي تسهم في تحقيقه البنية الموسيقية. فبعد أن ينهي المطلع النثري بقوله (تربعت في الطفولة على أرصفة القرية، أسعدتني ألواح الصبار وحيوانات أخرى ونباتات، وفي المدينة على خبط العصا جوع يتبناني) ص 23 . ينتقل بعد هذا إلى البحر المتدارك في مناجاة لحبيبته يستلزمها الشعر لتكون أكثر شحناً بالعاطفة... يقول:

- "سلمى احترقي بي..
- ذوب الحب على شفتيك الظامئتين..
- مدار الأشياء..
- أزرعك على فسخة تين في حقل الشمس

---

(126) عبد اللطيف عقل، هي أو الموت، الناصرة، ط 1 ، ص 14 .

- الزمن طفولة.." الخ.

وينتهي من هذه المناجاة التي أخذت شكلاً من تداعيات المعاني، ليصل إلى مرحلة يريد فيها أن يوجه حديثاً غير عاطفي، فلا يجد أسلوباً أبلغ من أسلوب الخطاب لتبليغ وصاياه، ولا يجد أسلوباً أسهل من التعبير عنه بالنثر فيقول:

"تجملي بالعافية، الشمس لاصقة بوجنتيك، فاستريحي على السياج.. الفارس حين يجيء لا يقرع باب بيته أو باب بيت أعدائه.." (ص 29)

ثم حينما يرتد إلى نفسه مرة أخرى، نجده يعود إلى المتدارك ثانية،ولا يغير البحر.. إيحاء نفسياً إلى امتداد تلك التداعيات السابقة وتلك المناجاة فيقول:

- "حبي يسجنني، ليس معي أوراق دخول.
- أبحث عن ثوب في لون الحب
- لست أحبك بالتقديس..
- ألقي جسدي في أشواك الحضن المفتوح". (ص 29)

ويتابع قصيدته إلى أن يأتي إلى آخرها.. ويقدم التماساً لقصور كلماته ولكي يتأكد هذا القصور فإنه لا يقصّر في التعبير عنه شعراً. وهكذا يختم قصيدته نثراً فيقول:

- "التماس أول...
- لتسامحني بلاغتك على قصور كلماتي..
- التماس ثـان..
- لترفضي حبي إن لم يكن بالجسد..
- التماس أخير:
- ليكرمني جسدك بالاحتضان.." (ص 32 – 33)

ويكتب الشاعر محمود درويش -وهو أكثر شعراء الأرض المحتلة تطويراً لشكله الفني- قصيدة طويلة بعنوان: مزامير، مكونة من سبعة عشر مقطعاً، يستخدم فيها على التوالي حسب ترتيب مقاطعها: (المتقارب – النثر – الرمل – النثر – النثر – النثر الكامل – النثر – النثر – المتدارك – النثر – النثر – النثر – المتدارك – النثر – النثر) ثم المقطع الأخير يستخدم فيه (الرمل – المتدارك – الرمل) وهذه القصيدة التي تشتمل على أحد عشر مقطعاً نثرياً[128] وستة مقاطع شعرية موزونة، يمكن النظر إليها على مستويين:

أولاً: كل مقطع مستقل بنفسه، وبذا تستريح من النظر إليها ،ويتم الباب بين القصيدة النثرية وهي الأحد عشر مقطعاً المذكورة، ثم القصائد الشعرية الستة الباقية وأرقامها: 1-3-7-10-14-17 .

ثانياً: النظر إليها على أنها قصيدة واحدة ذات إيقاعات متعددة ومتباينة باستخدامها التضمين النثري.

وإذا كان الشاعر قد فرض على تلك المجموعة من المقاطع عنواناً واحداً وهو – مزامير- دليلاً على ترابطها بنوع من الوحدة، فإن هذا يستدعي النظر في مستويات أدائها باعتبارها كياناً مركباً قائماً بذاته يتسم بالثراء من خلال ما يمكن أن نسميه التنوع داخل الوحدة.

وعلى الرغم من أن المقاطع النثرية تبلغ أحد عشر مقطعاً، إلا أنها نظراً لتتابعها في بناء القصيدة، تصبح عبارة عن خمسة تضمينات نثرية هي على التوالي:

---

(128) محمود درويش، أحبك أولا أحبك، دار الآداب، بيروت، 1972، ص 26 .

المقطع الثاني منفرداً ثم الرابع والخامس والسادس وحدة واحدة ثم الثامن والتاسع وحدة ثالثة ثم الحادي عشر والثاني عشر والثالث عشر وحدة رابعة، ثم الخامس عشر والسادس عشر وحدة خامسة.

فالمقطوعة الأولى من البحر المتقارب يليها المقطوعة النثرية الثانية.

ثم الثالثة من بحر الرمل يليها الرابعة والخامسة والسادسة النثرية.

ثم السابعة من بحر الكامل يليها الثامنة والتاسعة النثريتان.

ثم العاشرة من بحر المتدارك يليها الحادية عشرة والثانية عشرة والثالثة عشرة النثرية ثم الرابعة عشرة من بحر المتدارك يليها الخامسة عشرة والسادسة عشرة النثريتان، ثم السابعة عشرة من بحر الرمل / المتدارك / الكامل.

بعد المقطع الأول الذي يتحدث فيه عن المرأة – الوطن:

- "يا امرأة وضعت ساحل البحر الأبيض المتوسط في حضنها، وبساتين
- آسيا على كتفيها.. وكل السلاسل في قلبها.. أريدك، أو لا أريدك..
- إن خرير الجداول. إن حفيف الصنوبر..
- إن هدير البحار. وريش البلابل محترق في دمي. ذات يوم
- أراك وأذهب" (ص 9)

ويتحدث عن معشوقته بهذه الحرارة حينما يقول لها:

- "أغنيك، أو لا أغنيك..
- أنت الغناء الوحيد وأنت تغنينني لو سكت..
- وأنت السكوت الوحيد.." (ص 10)

وهنا بعد أن كان يخاطب الشاعر الحبيبة – رمز الوطن، ينتقل بعد هذا إلى مستوى آخر من التعبير، إذ يخاطب الوطن مباشرة، والخطاب المباشر تلائمه لغة النثر إذ يقول:

- "في الأيام الحاضرة. أجد نفسي كالشجر الطالع من الكتب..
- والريح مسألة عابرة...
- أيها الوطن المتكرر في الأغاني والمذابح. دلني على مصدر الموت..
- أهو الخنجر أم الأكذوبة...
- أيها الوطن المتكرر في المذابح الأغاني، لماذا أهربك من مطار
- إلى مطار.. كالأفيون والبحر الأبيض وجهاز الإرسال.. (ص 11 – 14)

بل ويعلن عن نفسه بصوت عال حين يقول:

- "لم يبق لتاريخ العرب اسم أستعيره لأتسلل به إلى نوافذك السرية،
- كل الأسماء السرية محتجزة في مكاتب التجنيد المكيفة الهواء.. فهل تقبل
- اسمي – اسمي السري الوحيد – محمود درويش".

ثم ينتقل بعد ذلك إلى بحر الرمل في كلمات أشبه بالتوقيعات، يشحنها بالعاطفة لتعبر عن القضايا التي يتناولها بسرعة فينشد:

- "يوم كانت كلماتي..
- تربـــة ...
- كنت صديقاً للسنابل...
- يوم كانت كلماتي..

- غضباً ..
- كنت صديقاً للسلاسل ...الخ". (ص / 17)

بعد هذا ينتقل إلى النثر مرة أخرى، لا ليناجي نفسه، أو ليعبر عن الذات، بل ليروي وتكون لغة النثر الهادئة سبيل ذلك:

"تركت وجهي على منديل أمي. وحملت الجبال في ذاكرتي ورحلت. كانت المدينة تكسر أبوابها، وتتكاثر فوق سطوح السفن، كما تتكاثر لخضرة في البساتين التي تبتعد...الخ". ص20

ولا ينتقل في المقطوعة السابقة إلى الشعر على نحو عشوائي. ففي المقطوعة السابقة (من البحر الكامل) تأتي على شكل منولوج داخلي يستخدم فيه الأبيات المدورة لتأكيد تتابع المعاني وتداعيها أيضاً.

"ظل النخيل. وآخر الشهداء. والمذياع يسل / صورة صوتية عن حالة الأحباب يومياً – أحبك في / الخريف وفي الشتاء – لم تبك صيفاً أنت تبكي نحن ننسى – تفاصيل / المدينة، كانت امرأة، وكانت أنبياء، البحر: لا : البحر لم يدخل منازلنا بهذا الشكل / خمس نوافذ غرقت، ولكن السطوح تعج بالعشب المجفف والسماء ودعت سجاني. سعيداً كان بالحرب الرخيصة". (ص29)

ثم يعود بعد ذلك في المقطعين الثامن والتاسع إلى النثر مخاطباً البلاد:

"أيتها البلاد التي يعرف المزاج أسماءها / تعرفك سياط التاريخ، وسجون التاريخ ومنافي التاريخ.. الخ". (ص 32)

ويختتم المقطع التاسع بقوله:

"بين الابتعاد والاقتراب / حجر في حجم الحلم / لا يقرب / ولا يبتعد وأنت بلادي / وأنا لست حجراً، ولهذا لا أحادي السماء، وما أوازي الأرض وأبقى غريباً". (ص 36)

هذه الغربة ترده ثانية إلى وعيه ليتحدث عن غربته في ضواحي الطفولة ويكون في نهاية المقطع قد اقترب من تخوم الوزن الشعري فجاءت بعض عباراته موزونة مثل قوله "وأنت بلادي ... ولهذا لا أحاذي السماء ... وأبقى غريباً" وإذا كان الشعر هو أحد وسائل التعبير الذاتي، لذا نجده في المقطع العاشر يتحدث عن غربته في ضواحي الطفولة في مقطع من البحر المتدارك:

- "حالة الاحتضار الطويلة
- أرجعتني إلى شارع في ضواحي الطفولة
- أدخلتني بيوتاً / قنابل / سنابل
- منحتني هوية
- جعلتني قضية
- حالة الاحتضار الطويلة". (ص 37)

ويعود ثانية إلى النثر ليشرح حالته في ثلاثة مقاطع 13/12/11 ويبدأها بقوله:

"لم يبق لي إلا أن أتشرد في ظلك الذي هو ظلي.. ولم يبق لي إلا أن أسكن صوتك الذي هو صوتي" (ص 42)

ويختمها بقوله:

"إني أتأهب للصراخ على حافة الحقيقة كما يتأهب البركان للانفجار" (ص 49)

وهنا يكون صراخه شعراً ويكون استخدامه للتكرار أيضاً أسلوباً من أساليب الصراخ ها هو يعلن بصرخة عالية من البحر المتدارك:

- "الرحيل انتهى..
- من يغطي حبيبي..
- كيف مر المساء المفاجئ..
- كيف اختفى
- في عيون حبيبي
- الرحيل انتهى". (ص 50)

وحينما يقرر في النهاية أن أصدقاءه يمرون ويموتون

- "أصدقائي يمرون عني
- أصدقائي يموتون فجأة (ص 50)

فإنه لا يقف راثياً، وما دام لا يرثي فهو لا يقول الشعر.. إنه يحكي ويشخص حاله، بعد أن افترست الحدود أصدقاءه، لذلك يلجأ للنثر ثانية في المقطعين 16/15 .

- "هارب من الحدود التي افترست أصدقائي والحدود تعدو ورائي..
- الحدود تقترب وتقترب وتلامس حلقي .. الخ" ص 53

وحينما ينهي المقطع يقول: "وعندما التف حبل المشنقة حول عنقي كرهت أعدائي كثيراً، لأنهم سرقوا ربطة عنقي..". (ص 57)

فإن هذا الكره سوف يصنع الأمل.. وبه يأتي إلى ختام قصيدته حينما يختمها بهذا الأمل المرتجى وهو – التحرير – العودة إلى القدس.

- "قريباً يصبح الدمع سنابل..
- آه يا أطفال بابل..
- ستعودون إلى القدس قريباً..
- وقريباً تكبرون.
- وقريباً.
- وقريباً.
- وقريباً .
- هللويا .. هللويا .. (ص 60)

هذا .. ونجد سميح القاسم في قصيدته الطويلة.. مراثي سميح القاسم.. يلجأ إلى التضمين النثري من خلال الإيرادات الدينية باجتزاء آيات من القرآن الكريم أو الكتاب المقدس وتضمينها في العمل. وتأتي هذه الإيرادات بهمتي.. القطع والوصل. كأسلوب فني يعمل الشاعر فيه على قطع الاسترسال الشعري ثم جعله وسيلة للوصل فيما سبق أن قطعه:

- "فماذا يجيء غداً يا طبيب العيون
- فماذا يجيء غداً؟
- فماذا يجيء.

- (وجاء أخوة يوسف فدخلوا عليه فعرفهم وهم له منكرون، ولما جهّزهم بجهازهم، قال ائتوني بأخ لكم من أبيكم، ألا ترون أني أوفي الكيل وأنا خير المنزلين).
- فإن لم تأتوني به فلا كيل لكم عندي ولا تقربون"
- فإن لم..
- فلا كيل ..[129]

فماذا يجيء / .. تداعيات المعاني استقدمت إلى وعيه الآية الكريمة (جاء أخوة يوسف) فلما تقطع التواصل الموسيقي وإن لم ينقطع التواصل النفسي بما قبلها وما بعدها "فإن لم تأت به فلا كيل" ... (فإن لم) ... فلا كيل... ويأتي القطع هنا والوصل باستخدام الآية القرآنية قوة حضور التاريخ وانقطاعه.

ويمكننا متابعة كل الإيرادات الدينية في مراثي سميح القاسم، وتتبعها على مثل هذا المستوى بتحقيقها القطع والوصل سواء ما جاء من القرآن الكريم أو الكتاب المقدس أو العبارات العبرية والإنجليزية التي تضمنتها قصيدته هذه.

وإذا كانت الظاهرة النثرية تتحقق من خلال ورود العبارات والجمل النثرية، فإننا لا يمكننا أن نتجاهل ظاهرة الترقيم في الأبيات الشعرية. فهي في قراءتها تحقق قطع الاسترسال الشعري، ونجد مثل هذا عند سميح القاسم في قصيدته:

"هرمون الأستروجين يحرك مخلتي" من بحر الكامل يقول فيها:

(1)

---

(129) سميح القاسم (مراثي سميح القاسم)، دار الآداب، بيروت، 73، ص 11 .

- في الحزن والفوضى وسوء التغذية
- تنمو جوارح نخلتي الصغرى
- وتنمو الأغنيـة.

(2)

- أنا سيد المستقبل المنحوت من لحمي ورملي
- فاعزف على الأمطار
- يا موت البذور الرائعة.
- ليفصد الآتي من الماضي احتقان الأدوية.. الخ[130].

نجد صدى هذا الأسـلوب عنـد ليلـى علـوش في ديوانهـا (أول المـوال آه) ففـي قصيدة"استفزاز" تستخدم الأرقام والأبجدية معاً ! وهي "من بحر الرجز".

" أ – يستفزني الغبار

- فالغبار فيه نكهة الدم
- وفيه كل ما يفيئه المهرجون
- وفيه خشخشة لكل أقراص النعاس والأفيون
- وفيه أقذع الشتائم، التمائم، الجنون... الخ.[131]

---

(130) سميح القاسم (قرآن الموت والياسمين)، القدس، 1970 ، ص. 57–58
كذلك انظر لسميح القاسم: أ – دخان البراكين، ص 71 . ب – الموت الكبير، ص 204 .
انظر استخدام النثر لتحقيق تداعيات المعاني، ديوان (حين لم يبق سواك) لأدمون شحاده، ص 42–46 .
(131) ليلى علوش، أول الموال آه، القدس، ص 40–41 .

كما نجد الشاعرة في قصيدتها (واحد اثنين يا حيا الله) والتي تستخدم فيها البحور (المتدارك – البسيط – الرجز) تقوم بالتضمين النثري حينما تنقل حواراً شعبياً قاصدة من ذلك تحقيق البساطة والطبيعية ولكنها لم توفق في ذلك، إذ إن بعضاً من الحوار جاء موزوناً بينما جاء بعضه الآخر بلا وزن، مما يرجح كونه خللاً عروضياً:

- "يتمركز تحت الفانوس..
- يا حيا الله... عشرة عيدان.
- ماتت عفراء وما تدري
- المجد للّه في العلى[132] .. وعلى الأرض.
- السلام . وفي الناس المسرة.
- من أقوى
- حنجرة بول روسيون
- أم حنجرة بلال
- يطربني موال بلادي
- من مضى
- حدقات باتريس لومومبا
- أم حدقات عنترة بن شداد؟
- حدقات زرقاء اليمامة
- ولكنهم كذّبوها
- عنترة مات من الحر
- وقيس موّته العشق

---

(132) ملاحظة: هكذا جاءت في الديوان وصوابها (العلا).

- طاعون الغيرة موّت قيس
- ألم تسمع
- في شيكاغو
- تعزو اغتصب فتاة بيضاء
- وجدوه مدمى وبجسمه
- خمسون رصاصة
- خمسون رصاصة.."[133]

ونجدها تستخدم التضمين النثري لنقل تداعيات المعاني فتقول في قصيدتها (الرسالة التي تركها (س) "قبل موته" من بحر الرمل.

- وأخ مات حديثاً
- "باسه" ثم اختنق

(اختنق أثناء أزمة النفط الأخيرة نتيجة تسرب الغاز من أنابيب النفط التي تمتد من السعودية إلى صيدا).

وتقول :

- (قل لهم إنني أعشق نكهة السيرج مجبولاً
- بعود الند والزعتر والفلفل وعرق السابلة
- والبخور
- في مسارب "باب خان الزيت".

---

(133) ليلى علوش : أول الموال آه، ص 53 .كذلك انظر، ص : 95 ، من نفس الديوان.

- "ذلك كان قبل أن تتحول ثلاثة أرباع الحوانيت إلى "سنتاوى" لبيع التحف والعاديات[134].

وتوظف فدوى طوقان التضمين كما يوظّفه سميح القاسم ولا تكتف بإدخال العنصر الدرامي إلى القصيدة، بل إنها تلجأ إلى استخدام اللغات الأجنبية في قصيدة لها تتردد جملة (افتح الباب) بأربع لغات! تقول فيها:

- "وبنو عبس طعنوا شهري
- في ليلة غدر ظلماء.

- Open the door
- Ouver la Portc

- افتاح آت هاديليت
- افتخ باب!

- وبكل لغات الأرض على بابي يتلاطم

  - صوت الجند

- يا عبلة إني..

- يا ويلي..."[135] هنا تستخدم اللغات الإنجليزية والفرنسية والعبرية والعربية المنطوقة بلسان يهودي لتؤكد بهذا التضمين غير الموسوق هوية

---

(134) ليلى علوش، أول الموال آه، ص. 111 – 112. كذلك انظر: ص 95 من نفس الديوان.
(135) فدوى طوقان، على قمة الدنيا وحيداً، دار الآداب، ط 1، 1972، ص 26–27.

الطـارقين، إذ إن هـؤلاء جـاؤوا مـن شـتات الأرض وليسـوا شـعباً واحـداً. وحينما تقدم التضمين النثري تمهد له برابط لفظي..

- (اقرأ خبراً كالأخبار)

ثم تسوق الخبر..

(بيت لحم – فوجئ المزارعون في خربة سكاريا بمجموعة من الجرافات خرجت من مستعمرة كفار عصيون وشرعت في قلع المزروعات في أراضي تلـك البلـدة). ثـم تقول شعراً:

(اقرأ شكوى مرفوعة لوزير الحرب..)

ثم تقدم الشكوى[136] بأسلوب نثري متـوائم مـع انفعالاتهـا، فهـذه الأخبـار التي أصبحت تتكرر، وتلك الشكوى المتضمنة في الخبر الثالث لم يعد لتكرارها ما يثير عاطفتها أو يشحنها أصبحت جميعها أمراً اعتياديـاً لا يحـرك شـجن الشـاعرة. ولا يثير عاطفتها ، ولذا جاء الخبر نثراً. تقول:

(ذات الأخبار...

لا شيء جديد في الأخبار

لا شيء مثير...)[137]

---

(136) فدوى طوقان، على قمة الدنيا وحيداً، ص 29 – 31 .

(137) فدوى طوقان، المصدر السابق، ص 31 .

ويطالب (ت. س. اليوت)[138] عند حديثه عن المصاعب التي تواجه الشعر والدراما، بالحد من استخدام الشعر في الدراما، إذ يقول:

(يترتب على ذلك ضرورة تجنب مزج النثر بالشعر، في المسرحية الواحدة، لأن من شأن النقلة من هذا إلى ذلك أن تصدم المشاهد. وهو يدرك أواخر التعبير إدراكاً واعياً. وقد يكون لهذه النقلة ما يبررها إذا قصد الكاتب من ورائها إحداث مثل هذه الصدمة، وهو ينقل المشاهد من مستويات الواقع إلى مستوى عداه". ولذا فإنه يطالب "من الواجب تجنب استخدام النثر إلا فيما ندر، وأن من الواجب أيضاً اختيار ذلك الشكل من النظم الذي يتسع لكل ما نريد أن نقوله، فإذا وجدنا موقفاً لا يمكن تتبعه بالنظم، فهذا لا يعني إلا جمود ذلك النوع من النظم الذي اخترناه".

وإذا كان الناقد الكبير اليوت يطالب بتجنب النثر في المسرحية الشعرية برغم إمكانياتها الكبيرة التي تفوق إمكانيات القصيدة، فإننا لا نطالب بوجوب تجنب التضمين النثري في القصيدة ولكننا نرى ترشيد استخدامه في أسلوب فني يفيد بناء القصيدة ويثريها. ومن خلال النماذج التي أشرنا إليها في دراستنا نجد أن شعراء كفدوى طوقان، ومحمود درويش، وسميح القاسم.. قد استطاعوا أن يجدوا لاستخدام النثر داخل العمل ما يبرره فنياً وشعورياً، وإن كنّا نجد شاعرة مثل ليلى علوش تقع في مهاوي التقليد باستخدام النثر بلا مبرر فني ويظل الباب مفتوحاً أمام الطاقات الشعرية المبدعة لاستخدام النثر بما يمكنه من إفادة القصيدة دون أن تصبح نثراً.

---

(138) مقالات في النقد الأدبي، ترجمة لطيفة الزيات، مقالة الشعر والدراما، ص 91-92 .

الباب الثالث: الموسيقى في شعر فلسطين المحتلة

الفصل الرابع:

التدويــر

نعني بالتدوير هنا، ظاهرة اتصال الموسيقى في البيت أو السطر الشعري بما يليه، سواء أكان ذلك لاتصال الوزن أو لاتصال المعنى، مما يستدعي نفساً موسيقياً متواصلاً.

وقد جاء في تعريف البيت المدور أنه "ذلك الذي اشترك شطره في كلمة واحدة بأن يكون بعضها في الشطر الأول وبعضها في الشطر الثاني، ومعنى ذلك أن تمام وزن الشطر يكون بجزء من كلمة"(139).

وظاهرة التدوير في الشعر الحر لها جذورها التراثية من خلال ظاهرتين هما:

أولاً: التدوير بين شطري البيت الشعري بحيث لا تكتمل التفعيلة في الشطر الأول إلا بجزء من أول الشطر الثاني. ومنه قول عمر بن معد يكرب:

- وعلمت أنـي يوم ذا ك منازل كعباً ونهدا
- قوم إذا لبسوا الحديـــــد تنمّروا خلقاً وقـدّا

ثانياً: التضمين وهو من عيوب القافية: وإن كانت ظاهرة التضمين القديمة ليست هي التدوير بعينه، إلا أن اتصال المعنى في البيت القديم بالذي يليه يستدعي نفساً موسيقياً واحداً لإكمال المعنى الذي لا يتم إلا بقراءة البيت التالي حيث إن التضمين هو ألا يتم معنى البيت إلا بما بعده سواء تم اللفظ أو لم يتم. غير أنه إذا تم لفظ البيت الأول وجاء البيت الثاني مفسراً ومبيناً لمعناه لم يكن عيباً"(140).

---

(139) نازك الملائكة، قضايا الشعر المعاصر، بيروت، ط 1974، ص 108 .

(140) ابن السراج الشفتريني، المعيار في أوزان الأشعار والكافي في علم القوافي، بيروت، ط 1972، ص 112 .

ويعرّفه د. بديع حقي بأنه : إدخال بيت في آخر بصورة لا يمكن معها استقلال أحدهما إذا فصل عن الآخر كقول عمر بن أبي ربيعة: [141]

- يا ذا الذي في الحب يلحى أمـا — تخشى عقاب الله فينـا أمـا
- تعلم أن الحـب جـاء رأسـا — والله لو حملـت منـه كمـا
- حملـت مـن حـب رخيـم — ملت على الحب فدعني وما
- أطلب أني لست أدري مبـا — قتلـت إلا أنـني بينمـا
- أنا ببـاب القصـر في بعض ما — أطلب من قصرهم إذ رمـى

وتعريف د. بديع حقيق للتضمين في جوهره يعطي مدلولاً صوتياً موسيقياً بالإضافة إلى كونه معنوياً. وهذا يجعلنا ندرجه ضمن التدوير الذي يعني استمرار النفس الموسيقي من خلال إدخال بيت في بيت آخر، وهو ما يحققه التضمين. لكن هل التدوير بصورته التراثية الثانية (التضمين) يعد عيباً؟

يذكر ابن السراج أن الخليل بن أحمد "لم يذكر التضمين في العيوب ولا عدّه منها، لأن المعنى صحيح: وكذلك الأخفش لا يراه عيباً. ولكن بعضه حسن وبعضه قبيح[142] وللتضمين نوعان:

- جائز: ما تم المعنى بدونه، ولكنه احتاج إليه للتفسير أو الوصف وبقية التوابع والفضلات.

- غير جائز (قبيح): وهو ما لم يتم الكلام إلا به كالخبر والفاعل وجواب القسم والشرط ومثاله:

---

(141) د. بديع حقي: العروض الواضح، بيروت، ط 14 ، سنة 1970، ص 143 .

(142) ابن السراج، المرجع السابق، ص 114 .

- وهم وردوا الجفـار على تميـم وهم أصحاب يوم عكاظ أنّـى
- شهدت لهـم مواطـــن صادقـات شهدن لهم بحـسن الظن منّـا[144]

ويتحدث الحساني عبد الله عن ظاهرة التضمين التراثية بقوله "فالتضمين وهو يعد عيباً، وعيبه أنه يحدث ضرباً من اختلاف الظن ويقطع المتصل نزولاً على حكم العارض، لكن القافية تهون منه لأن المتعة بها تشغل الانتباه قليلاً عن كون الوقفة لا لزوم لها، فإذا قل – وهو قليل في الشعر الموزون المقفى – كان حسناً لأن في تغيير الوتيرة وتعليق الانتباه شيئاً من التنويع في موسيقى الشعر، والمعنى كما عرفنا عنصر من عناصرها[144]...

ويمكننا القول بأن التضمين بمفهومه التراثي – لا يعد عيباً إذا استخدم استخداماً مناسباً بحيث لا يجعل النفس ينقطع، والمرء يتابع المعنى واصلاً بين أبيات القصيدة.

ولا نوافق الحساني عبد الله باعتباره القلة – في حد ذاتها – كما وردت في الموزون المقفى تجعل الشعر حسناً. ذلك لأن هذه القلة كما وردت في الشعر التقليدي يمكن أن ترد في الشعر الحر. ويكفي أن نقول إن التضمين كواحد من مظاهر التدوير، يمكن أن يكون حسناً أو رديئاً على السواء، إذ نرى أن التدوير يحقق هدفاً موسيقياً في تخفيفه لحدة الإيقاع في السطر الشعري، عندما تتواصل الأبيات معنوياً وموسيقياً، بحيث لا تتيح للقارئ الوقوف بصوته عند نهاية السطر الشعري. وحينما يتحقق التحام الموسيقى بالمعنى، إذ لا يمكن الباب بينهما، فموسيقى القصيدة جزء هام من معناها.

---

(144) د. بدير متولي حميد، ميزان الشعر، دار المعرفة، ط 3 ، 1974 ، ص 161 .

(144) الحساني حسن عبد الله، عفت سكون النار، القاهرة، 1972، ص 230 .

وهكذا نرى أن التدوير في الشعر الحر يحقق الارتباط الموسيقي لنهاية السطر الشعر بما بعده. ونجد جذوره التراثية في اتصال الوزن بين شطري البيت بما عرف تراثياً "بالتدوير"، ثم أن ارتباط السطر الشعري بما بعده معنوياً ما يستدعي اتصال النفس الموسيقي ونجد أصوله الظاهرة التراثية في ظاهرة"التضمين"[145]. وإذا كان التدوير يعد عيباً في القصيدة التقليدية، فإننا يجب أن نلاحظ أن الارتباط الموسيقي لنهاية البيت الشعر التقليدي بالبيت الذي يليه يعد أمراً صعباً، نظراً لأن البيت الشعري التقليدي يشكل وحدة مستقلة كاملة.

ولذا كان يكتفى منه بالتدوير – فحسب – باتصال عروض البيت بأول الشطر الثاني منه مثل قول جورج نجيب خليل من شعراء الأرض المحتلة:

- وطغى الزمهرير، واصطرع الموج وراحت تلهو به أنواؤه
- واستكان الأنام للمغضبة الكبرى فلم ينفع الأبي إباؤه[146]

وكان الارتباط المعنوي لنهاية البيت الشعري بما بعده يعد بعضه معيباً والآخر حسناً، لأن القصيدة التقليدية اعتمدت على وحدة البيت، لا الوحدة العضوية، أو الشعورية للقصيدة، هذه الوحدة التي أصبحت عنصراً أساسياً لتكوين القصيدة الحديثة إذ إن وحدة الموضوع ووحدة المشاعر التي يثيرها الموضوع وما يستلزم ذلك من ترتيب الصور والأفكار ترتيباً به تتقدم القصيدة شيئاً فشيئاً حتى تنتهي إلى خاتمة يستلزمها ترتيب الأفكار والصور على أن تكون أجزاء القصيدة كالبنية الحية لكل جزء وظيفة فيها، ويؤدي إلى بعض عن طريق التسلسل في التفكير

---

(145) يرى أسامه بن منقذ أن التضمين "هو أن يتضمن البيت كلمات من بيت آخر" وذلك يعني إيراد جزء من بيت لشاعر آخر في صلب بيت جديد والتضمين بهذا المعنى غير ما نقصده هنا والذي اعتبره القدماء كواحد من عيوب القافية. انظر: أسامه بن منقذ، "البديع في نقد الشعر"، تحقيق د. أحمد بدوي وزميله، القاهرة، 1960، ص 249 .

(146) جورج نجيب خليل، لهب الحنين، ص 31 .

والمشاعر[147] . وبناء على هذا المفهوم الحديث للقصيدة تصبح مسألة التدوير مبررة نفسياً وفنياً علاوة على كونها ظاهرة موسيقية حيث تتحقق العلاقة العضوية بين المعنى والموسيقى.

ولعلنا لاحظنا حرص التقليديين على استقلال البيت كاملاً، إذ اعتبروا أن الجائز في التضمين ما تم المعنى بدونه، ولكنه احتاج إليه للتفسير أو الوصف وبقية التوابع أو الفضلات، وبينما يصبح التدوير في الشعر الحر مظهراً من مظاهره الفنية، نجد رائدة من رواد الشعر الحر وهي نازك الملائكة تشن هجوماً قاسياً على ظاهرة التدوير برغم اعترافها بفضله في الشعر التقليدي: "وللتدوير في نظرنا فائدة شعرية وليس مجرد اضطراد يلجأ إليه الشاعر، ذلك أنه يسبغ على البيت غنائية وليونة لأنه يمده ويطيل نغماته"[148]. ولكنها بالنسبة للشعر الحر تقرر من البدء "أن التدوير يمتنع امتناعاً تاماً في الشعر الحر، فلا يسوغ للشاعر على الإطلاق أن يورد شطراً مدوراً وهو يحسم الموضوع"[149].

وهذه الأحكام النهائية لها ما يبررها من أسباب – من وجهة نظرها – ويمكننا مناقشتها على ضوء النماذج التي لدينا من الشعر الحر في الأرض المحتلة. وهي ترى أن التدوير يمتنع في الشعر لأنه شعر ذو شطر واحد، وذلك يتضمن الحقائق التالية:

كان شعر الشطر الواحد لدى العرب في العصور كلها قديماً وحديثاً شعراً يستقل فيه الشطر استقلالاً تاماً فلا يدور آخره. وذلك منطقي وهو يتماشى مع

---

(147) د. محمد غنيمي هلال، النقد الأدبي الحديث، بيروت، 1973، ص 401 .

(148) نازك الملائكة، قضايا الشعر المعاصر، بيروت، ج 4 ، 1974، ص 108 .

(149) نفس المصدر، ط 4 ، 1973، ص 112 .

معنى التدوير الذي لا يقع إلا في آخر الشطر الأول ليصله بالشطر الثاني. وذلك القول في القصائد ذات الشطرين وحسب[150].

وللرد عليها يمكننا القول إن استقلال الشطر الواحد أو البيت الواحد استقلالاً تاماً فيما مضى قد منع فيه التدوير، وأما اتصال السطر الشعري في القصيدة الحرة بما يليه – بناء على تغيير مفهوم شكل القصيدة – كما أشرنا، جعل التدوير مبرراً موضوعياً ونفسياً ومعنوياً وشكلياً أيضاً. حيث إن اختلاف عدد التفاعيل في السطر الواحد تبرر اتصالها بما بعدها.

وإذا كانت نازك الملائكة قد رأت أن التدوير لا يقع إلا في آخر الشطر، ليصله بالشطر الثاني، فكان عليها أن تتذكر أن مثل هذا الوصل، كان يتم في إطار وحدة متكاملة، هي وحدة البيت، التي لم تعد ذات بال في القصيدة الحديثة ذات الوحدة العضوية.

وترفض نازك الملائكة التدوير لأنه "يعني أن يبدأ الشطر الثاني بنصف كلمة، وذلك غير مقبول في شطر مستقل، وإنما ساغ في الشطر الثاني من البيت لأن الوحدة هناك هي البيت الكامل لا شطره. أما في الشعر الحر فإن الوحدة هي الشطر ولذلك ينبغي أن يبدأ دائماً بكلمة لا بنصف كلمة..."[151] وتمثل لذلك بفقرة لجورج غانم (من المتقارب) يقول فيها:

- (لا هتف قبل الرحيل
- ترى يا صغار الرعاة يعود الر
- فيق البعيد).

---

(150) نفس المصدر، ص 112 .

(151) نفس المصدر، ص 113 وما بعدها.

لكن هذا المثال ليس فيصلاً في القضية، ذلك لأن الشكل الكتابي لا يفرض نفسه على التذوق، فقراءة هذه الأبيات لا تقبل بمثل هذا التجزيء المتعسف لكلمة الواحدة. فالقارئ سيتابع قراءته متتبعاً للمعنى من جهة، ومن جهة أخرى استجابة لموسيقى الكلمة المفردة التي يحققها ارتباط الكلمة كما اعتاد أن يلفظها.

وفي النموذج التالي لسميح القاسم يلجأ الشاعر إلى التدوير دون أن يعمد إلى تمزيق الكلمات انسجاماً مع تكامل التفعيلات، بل ترك القارئ يسترسل مع النم المتصل والمعنى المتتابع في أسطره المدورة:

- مأساتك السوداء كانت منذ قال الله: فليكن الوجود
- وكان... ثم بدا له أن يصنع الشمس اللعينة والحياة
- فدارت الأجرام في الفلك المقيت ودبّت الأحيـاء
- في الآفاق سائبة يعيش ببعضها بعض... وكنت
- لتلتقي في روحك الموبوء آلام الخليقة والشقاء المر
- من ندم يغلغل في كيانك كلما أوغلـت
- في تقليد ما سواك، بالعقل المعذب والهيام
- بشهوة صفراء رائعة البداية مرة التاريخ
- فاجعة الختام!"[152]

لم يقم الشاعر بتجزيء الكلمة الواحدة على سطرين، لأنه يدرك أن السطر الشعري لن يبتدئ ولن ينتهي بنصف كلمة. ولم يقصد الشاعر – على سبيل المثال – أن نقرأ السطر الأول والثاني هكذا:

---

(152) سميح القاسم (أرم) منشورات عمان، ط 2 ، 1970 ، ص 39–40 . وانظر المقطع الذي يليه ص 40–41 .كذلك انظر يعقوب حجازي، قطرات من دمي، ص 26 .

- "مأساتك السوداء كانت منذ قال الله فليكن الوجو
- (د) وكان ثم بدا له أن يصنع الشمس اللعينة والحياة ...."

ذلك لأن بالتدوير يتم اتصال النفس الموسيقي والنفس المعنوي، فقراءتنا دوماً ليست قراءة تفاعيل عروضية، إنما هي أولاً قراءة معانٍ. ولنأخذ نموذجاً من قصيدة أخرى غير مدورة، ونرى هل تكون قراءتها مطابقة لشكل كتابتها؟

يقول محمود درويش في قصيدته "أغنية ساذجة على الصليب الأحمر"[153] من بحر الرمل:

• هل لكل الناس في كل مكان	ثلاث تفعيلات
• أذرع تطلع خبزاً وأماني	ثلاث تفعيلات
• ونشيداً وطنياً؟	تفعيلتان
• فلماذا يا أبي نأكل غصن السنديان	أربع تفعيلات
• ونغني خلسة شعراً شجياً؟	ثلاث
• يا أبي! نحن بخير وأمان	ثلاث
• بين أحضان الصليب الأحمر!"	ثلاث

تتنوع عدد التفعيلات في أسطر هذا المقطع، وتتكرر فيه القافية، وعلى الرغم من عدم وجود التدوير في أسطره، إلا أننا لا نقف عند قراءتها مع نهاية السطر الشعري، لأن ذلك سيؤدي إلى اختناق المعنى لو وقفنا عند كلمة (مكان) في السطر الأول، أو كلمة (أماني) في السطر الثاني... وكلمة (أمان) في السطر السادس.

---

(153) محمود درويش، آخر الليل نهار، عمان، 1968، ص 57 .

وهل بإمكاننا أن نقرأ المقطع التالي لليلى علوش حسب ترتيبه الشكلي في قصيدتها "لا فائدة"[154] التي تقول فيها :

- غرامك قيدي فعولن / فعولن
- فأين أفـر فعولن / فعول
- وروحي فعولن
- وجرحي فعولن
- ودمعي فعولن
- وفرحي فعولن
- مواويل أقمارنا الخالدة فعولن/ فعولن/ فعولن/ فع

فهل بإمكاننا – برغم عدم التدوير – أن نقف في قراءتنا عند حدود كل سطر شعري دون أن نتابع ما يليه حتى ولو كانت الشاعرة تقصد التركيز على كل كلمة بمفردها حينما تركتها في سطر مستقل؟ لا شك أن القراءة تتخطى هدف الشاعرة وتتم واصلة هذه التفاعيل والتي هي في حد ذاتها قراءة ذات مظهر موسيقي يحكمه اعتباره تدويراً يستهدف ربط المعنى.

ويتجاوز التدوير باستمرار النفس الموسيقي القافية، وإن كانت نازك الملائكة ترى أنه يقضي عليها لأنه يتعارض معها تمام التعارض[155]. ولا يحقق التدوير القضاء على القافية لأنه غالباً ما يستخدم في الشعر ذي القافية المرسلة[156] ، وإذا كانت القافية موجودة فإنها تصبح نوعاً من القافية الداخلية التي لا يضيع صداها. وهكذا لا تصبح مسألة غياب القافية أو ضياعها مدعاة للتباكي، هذا مع الإشارة إلى

---

(154) ليلى علوش، سني القحط يا قلبي، القدس، 1972، ص 83 .

(155) نازك الملائكة، المصدر السابق، ص 114 .

(156) انظر في هذا الفصل: مبحث القافية (القافية المرسلة) ،

أن ضياع القافية في القصيدة الحرة لا يقل أهمية عن ضياعه في القصيدة التقليدية، مع التدوير وهذا نموذج من قصيدة (سطور من البدء الباقي)[157] لنزيه خير – يقول فيها:

- "سجدوا لوجه الشمس
- كان نحيبهم نعما /
- وكانت أغنيات الحزن رائعة/
- على وقع الخطى العرجاء /

1 -

- عائدة من الميدان/
- تحمل بعض أخبار /
- عن الشرف الذي نهكته أقدام الغزاة/
- وحللت في الحزن ولولة النساء له الخراب/
- سقطت بلا عينين أستار /
- عن الوجه الذي رصدوه أقداساً/

2 -

- وضيعت المآسي السود /
- فوق طريقه الدامي ربيع الأمسيات
- فإذا الوجوه /
- غريبة القسمات/

---

(157) نزيه خير: أغنيات صغيرة، دار الجليل للطباعة وانشر، عكا، 1969، ص 15–16 .

- غائرة العيون/
- كما بدت في أول الصمت الذي عرفته عينا آدم/

3 -

- يرثي خطيئته/
- وينشد آخر الأحزان مغفرة/
- بدت شوهاء/
- واجمة السمات

والترقيم يدل على مجموعات ثلاث في التدوير، والقافية أصلاً لا تتكرر في عشرين سطراً سوى ثلاث مرات وحينما نقرأ المجموعة الثالثة تضيع إحدى هذه القوافي ويبقى فقط تكرار واحد للقافية في هذه القصيدة المرسلة. وفي هذه المجموعات الثلاث من التدوير يمكننا متابعة توظيف التدوير بما يخدم المعنى والأبعاد النفسية للقصيدة، بحيث تحقق كل مجموعة من المجموعات المدورة الثلاث بُعداً معنوياً ونفسياً متوائماً مع ارتباط أسطرها ارتباطاً موسيقياً وثيقاً.

ففي المجموعة الأولى يقدم الشاعر تصويراً لذلك الحزن الذي رجع به العائد من ميدان المعركة مهزومين، حيث انتهك الغزاة شرفهم الوطني.

ثم يقدم في المجموعة الثانية تصويراً لضياع الأماني والآمال التي حملها العائدون وخابت إثر حلول الهزيمة.

ويأتي التدوير في كل مجموعة من تلك المجموعات كرابط موسيقي يوائم بين ارتباط الأسطر الشعرية معنوياً وموسيقياً.

ونخالف رأي نازك الملائكة التي ترى أن التدوير في الشعر الحر يمتنع لأنه شعر حر. وأنه ليس من سبب يبرره على الإطلاق[158]. نخالف ذلك، إذ نرى أن للتضمين مبرراته الفنية التي تتبع في كثير من الأحيان، من أسلوب استخدامه، وهو أسلوب له أسسه النفسية، فإن استرسال الشاعر في بوح خواطره وأفكاره وحواراته ومنولوجاته أو تداعيات المعاني التي يوردها، تستلزم انسياب النغم، وترابطه وتلاحمه موسيقياً ومعنوياً. وليس ذلك عجزاً من الشاعر بقدر ما هو طاقة فياضة.

فالشاعر محمود درويش الذي وصفته نازك الملائكة بأنه شاعر موهوب وأن شعره مملوء بالموسيقى، وهو قدير في رفرفة النغم في قصائده[159] يستخدم التدوير في قصائده الأخيرة بعد أن كتب القصيدة التقليدية والقصيدة الحرة غير المدورة، فالتدوير لديه وسيلة فنية موسيقية توائم البناء النفسي للقصيدة.

فحينما يستخدم محمود درويش تيار الوعي، ليتذكر ما قاله وزير الأمن الإسرائيلي نجده يدور الأسطر الشعرية، لتشكل نفساً واحداً ينساب كانسياب تيار الوعي ذاته مؤذناً بأن ذلك تيار وعي يتداعى إلى الذهن.

- "وعلى لائحة الإعلان يحتد وزير الأمن[160]:
- لن نُرجع شبراً واحداً للاجئين.
- والفدائيون مجتثون.. منذ الآن
- لن يخمش جندي. ومن مات /

- 1

---

(158) نازك الملائكة، المصدر السابق، ص 115 .

(159) نفس المصدر، ص 22 .

(160) محمود درويش، كتابة على ضوء البندقية، بيروت، 1970، ص 53-54 .

- على تربة هذا الوطن الغالي/
- له الرحمة والمجد .. ورايات الوطن!
- "وعلى لائحة الإعلان يحتد وزير الأمن:
- لن نُرجع شبراً واحداً للاجئين.
- والفدائيون مجتثون.. منذ الآن

- 2

- لن يغمض جندي. ومن مات /
- على تربة هذا الوطن الغالي/
- له الرحمة والمجد .. ورايات الوطن!
- شوملیت اكتشفت أن أغاني الحرب

- 3

- لا توصل صمت القلب والنجوى إلى صاحبها .
- نحن في المذياع أبطال

- 4

- وفي التابوت أطفال
- وفي البيت صور..
- ليتهم لم يكتبوا أسماءنا

- 5

- في الصفحة الأولى.

- فلن يولد حي من خبر..."

فالتدوير هنا ليس مسألة تتبع طول السطر الشعري أو قصره كما نلحظ في المقطوعة السابقة. واستخدام التدوير يتبع إيراد الحوار أو أسلوب النص.. وكلاهما كأسلوبين من أساليب الحديث اليومي، لا يحتاجان إلى تقطيع موصول الكلام بل ينساب الحديث متصلاً فيها دون انقطاع وكأن الشاعر يريد أن ينقل إلينا المشاعر بنبض الكلام في الحديث اليومي ليكسب شعره واقعية.

يقول محمود درويش – وهو أكثر الشعراء استخداماً للتدوير كأسلوب فني – في الأرض المحتلة – في فقرة شعرية مدورة متصلة سنكتبها كتابة أفقية لتصل الموسيقى واضعين خطاً مائلاً، ليفصل بين الأسطر الشعرية كما أوردها في قصيدته: (الخروج من ساحل المتوسط)

- سيل من الأشجار في صدري/
- أتيت.. أتيت/
- سيروا في شوارع ساعدي تصلوا/
- وغزة لا تصلي حين تشتعل الجراح على مآذنها. وينتقل/

1 -

- الصباح إلى موانئها. ويكتمل الردى فيها. /
- أتيت.. أتيت.

2 -

- قلبي صالح للشرب/

- سيروا في شوارع ساعدي تصلوا /
- وغزة لا تبيع البرتقال لأنه دمها المعلب. كنت أهرب /

- 3

- من أزقتها، وتكتب باسمها موتي على جميزة، فتصير سيدة/
- وتحمل بي فتى حراً ./
- فسبحان التي أسرت بأوردتي إلى يدها ! /

- 4

- أتيت .. أتيت .
- غزة لا تصلي/
- لم أجد أحداً على جرحي سوى فمها الصغير،
- وساحل المتوسط اخترق الأبد..)[161]

وجاءت هذه الفقرة المتصلة في خمسين تفعيلة من تفاعيل الكامل. عرض فيها الشاعر جزءاً من قصة حبه لوطنه وتجسده في هذا الوطن الذي يحتله الأعداء متمثلاً بصوت الشهيد الذي يتحدث إلينا ونتابع تدفق مشاعر الشاعر وهو يصور ذلك الحب وتلك العلاقة، ونلمح في هذه الأبيات كيف أن التدوير – كظاهرة موسيقية – يستدعي طاقة شعرية كبيرة، تحقق مثل هذا التواصل الموسيقي في أسطرها ويصبح الشاعر وحده – هو القادر على تحديد متى يبتدئ سطره الشعري ومتى ينتهي تبعاً للدفقات الشعورية لديه. ويقول د. عز الدين إسماعيل "أما متى ينتهي السطر الشعري في

---

(161) محمود درويش، محاولة رقم 7 ، ص 33 – 34 .

القصيدة الجديدة فشيء لا يمكن لأحد أن يحدده سوى الشاعر نفسه، وذلك وفقاً لنوع الدفقات والتموجات الموسيقية التي تموج بها نفسه في حالته الشعورية المعينة"[162].

كيف يمكن للقارئ أن يتابع جملة شعرية طوية متصلة قد تصل إلى خمسين تفعيلة كما رأينا؟ إن هذا طول ينقطع معه النفس فلا يستطيع المرء متابعة القراءة وهذا أهم عيوب التدوير.

ولا شك في أن للشاعر الحق في التعبير عن خلجات نفسه وتدفق مشاعره، ولكن الشاعر لا يكتب لذاته، فإن القارئ في نهاية الأمر هو المتلقي وهو الذي سيشعر بعبء الطول الذي يأتي حصيلة للتدوير. وقد أشار د. عز الدين إسماعيل إلى هذا العيب حينما تحدث عن القصيدة الحرة بقوله "أن عيب مثل ذلك التشكيل الموسيقي للجملة الشعرية يأتي عادة من ناحيتين: أما من حيث طول النفس الذي نحتاج إليه لمتابعة الجمة حتى نهايتها وهو شيء قد يخرج عن حدود قدراتنا أو هو على الأقل قد يرهقنا. وأما من حيث أن النفس الصوتي الواحد (أي الجملة الشعرية) قد يكون متضمناً أكثر من جملة أي أن المعنى يحتم التوقف في حين يحتم النفس الموسيقي الاستمرار"[163]. فالطول يفوق قدراتنا حينما نجد في قصيدته هذه مقطعاً مدوراً يصل إلى خمسين تفعيلة مترابطة. ومسألة التدوير تأخذ في هذا المقطع شكلاً موسيقياً فريداً، ذا أهمية خاصة، فإن النموذج السابق حينما نقرأه مدوراً يكون من البحر الكامل لكن إذا اعتبرنا نظام الفقرات فإننا سنجد أن ما قمنا بترقيمه يأتي من الوافر.

وإذا كان التدوير لدى شاعر قدير كمحمود درويش يحقق تلك الإمكانية الموسيقية الرائعة للسياق الشعري الواحد بحيث يتيح إمكانية توارد إيقاعين

---

(162) د. عز الدين إسماعيل، الشعر العربي المعاصر، ص 67 .

(163) د. عز الدين إسماعيل، المصدر السابق، ص 75 .

موسيقيين تبعاً لقراءتنا للقصيدة الواحدة، فإن العجز في استخدام إمكانيات التدوير يظهر لدى شاعرة ناشئة، وإن كان قد صدر لها ثلاثة دواوين وهي ليلى علوش، فإن التدوير لديها يمكن أن ينتج عنه الخلل الموسيقي مما يستدعي أن تجزئ أبياتها ليسلم الوزن، أو إننا مطالبون في أحيان كثيرة أن نقوم بإلغاء الحركات كي نحاول ضبط وزن أبياتها لنأخذ نموذجاً على ذلك:

- "إن تلك الأقدار قد أهوت علينا
- يا صديقي
- بالمطارق، والمعاول، والحجارة
- أو تسلى موعـد
- خلف موال المرارة
- في انتفاضات يدينا
- فاحترس!"

فنحن مضطرون إلى كتابتها بالشكل التالي (مع تسكين كلمات المطارق والمعاول والحجار):

- "إن تلك الأقدار قد أهوت علينا
- يا صديقي
- بالمطارق
- والمعاول
- والحجارة
- أو تسلى موعد
- خلف موال المرارة
- في انتفاضات يدينا

- فاحترس"[164] .

وقد يكون ذلك خطأ مطبعياً ، إلا أن تكراره في أكثر من موضع مع صدور الديوان في مكان إقامة الشاعرة يجعلنا نرجح أن ذلك ليس خطأ مطبعياً .

من هذا النموذج ندرك الفرق بين شاعرية محمود درويش من جهة وليلى علوش مثلاً من جهة أخرى، فمحمود درويش لا يختل الوزن لديه باتصال الأسطر الشعرية ولا نحتاج لتسكين الكلمات أو اختلاس الحركات كي يستقيم الوزن وهذا فارق بين شاعريتين.

---

(164) ليلى علوش: انظر ديوانها (سني القحط يا قلبي) سنة 72، ص 33 . وانظر صفحات 163/105/95 .

الباب الرابع

قضايا وظواهر عامة في شعر فلسطين المحتلة

الفصل الأول: ظواهر لغوية

الفصل الثاني: أساليب مستعارة من الفنون الأخرى.

الفصل الثالث: ظاهرة التكرار

الفصل الرابع: ظاهرة الغموض

الفصل الخامس: التعبير المباشر

الباب الرابع

الفصل الأول

ظواهر لغوية

اللغة باعتبارها ظاهرة اجتماعية وسيلة التخاطب والتفاهم، وهي أداة التوصيل البشرية الأولى لنقل الفكر، وهي كذلك أداة الفنون الأدبية – ومنها الشعر الذي يتحقق بها كيانه.

فما الشعر إلا كلمات نظمت بطريقة خاصة، وهذه الخصوصية هي ما يميزه عن النثر وعن لغة التخاطب.

وترجع خصوصية الشعر واختلافه عن غيره من أساليب القول إلى تلك العلاقات والارتباطات الجديدة بين المفردات، وما تخلقه هذه العلاقات من صور وأخيلة "ومهمة الأديب الناجح أن يعمل على تحطيم الارتباطات العامة للألفاظ . تلك الارتباطات التي يخلقها المجتمع، وأن يخرج عن السياق المألوف إلى سياق لغوي مليء بالإيحاءات الجديدة"[1].

وعلى الرغم من أن الشاعر يستخدم مفردات اللغة وألفاظها، وتختلف لغته عن لغة الحياة اليومية، ومع ذلك أصبح الشعر اليوم يستخدم المفردات والكلمات الشائعة في الحديث اليومي.

1 - المعجم الشعري:

اتجه الشعراء في الوطن المحتل اتجاهاً شعبياً باستخدامهم لمفردات الحياة اليومية، والاقتراب من لغة الشعب، مما دعى إلى إدخال بعض الألفاظ المتداولة – في

---

(1) د. محمد زكي عشماوي: قضايا النقد الأدبي والبلاغة، دار الكتاب العربي، د. ت. ، ص 19 .

الكلام العادي واللهجة المحلية – إلى البناء الشعري، وأدى ذلك إلى تكوين معجم شعري خاص بهم.

وليست اللغة الشعرية مجرد نقل لألفاظ الكلام العادي إلى نطاق لغة الشعر، لأن ذلك النسخ فيه تشويه لصورة الإبداع الفني، فلغة الشعر تمتاز بتلك العلاقات التي صنعها الشاعر بتجاوز المفردات، وترتيب الكلمات وانتقائها، مما يجعل هذا التشكيل طابعاً مميزاً عن الكلام العادي. يقول سميح القاسم:

- صاعد من صدأ المنفى وقضبان السجون
- صاعد ملء الليالي الدموية
- ملء أحزان النهارات .. نداء وشظية
- صاعد ... فانتظريني
- خنجري من فضة الموت ومن عشبي وطيني
- وجوادي غضب الريح
- ومهمازي حنين الياسمين
- صاعد يا حبي الغالي..."[2]

يستخدم الشاعر هنا مفردات الكلام العادي "صدأ ، منفى ، قضبان، سجون، الليالي، أحزان، أنهار، نداء، خنجر، موت، عشب، حنين، ريح، ياسمين، حب ، غالي".

في هذه الأبيات يصور الشاعر انتفاضة الفلسطيني، ولحاقه بركب الثورة إذ يتخلص من آلامه وعذابه، حين يخرج من المنافي التي تشتت بها، وحين يخرج من السجون حيث عذب داخل الوطن المحتل وخارجه.

---

(2) سميح الاسم، الموت الكبير، ص 19 .

لقد خرج من حياة مليئة بالآلام، حين صور ليله بأنه دموي، ونهاره مليء بالأحزان، خرج ثورة حين كان نداء وشظية. ويجعل الشاعر سلاحه خنجراً، ولكنه خنجر عجيب، لأنه صنع من فضة الموت ومن العشب والطين، وكأنه يقول "إن سلاحي ليس إلا الاستشهاد والتشبث بالوطن بعشبه وطينه". ويعمل الشاعر خياله أيضاً حينما يقدم لنا صورة "جوادي غضب الريح، ومهمازي حنين الياسمين" فحركته هنا كالجواد سريعة وكالرياح غاضبة، ويجعل حافزه على الحركة "مهمازه" حنين الياسمين وما به من رقة، وما يرمز به إلى العلاقة الدائمة بين النبات والتراب.

إذن يمكننا القول بأن الشعر اصطنع لنفسه لغة خاصة، حينما صور قساوة غربته وطولها صدأ المنفى وحين جعل "خنجره من فضة الموت – العشب والطين" وحين جعل "جواده غضب الريح ومهمازه حنين الياسمين".

ولكن ما يحققه بناء الجُمل وتركيبها من صور ومعان، تجعل هذا الكلام يخرج من دائرة الكلام العادي إل الخلق الفني، وذلك لأن "الأديب أولاً وقبل كل شيء خالق ، واللغة في يد الأديب أو الفنان ليست وسيلة لنقل الأفكار وإنما هي خلق فني في ذاتها"[3].

وقد أثارت مسألة المعجم الشعري – منذ أن طرحها "ورد زورث" في مقدمة ديوانه " "الأقاصيص الشعرية الوجدانية" – جدلاً عنيفاً حينما طالب ورد زورث الشاعر بأن يقلد ويستخدم لغة الناس. مستهدفاً من ذلك كما قال هو عن نفسه "أن أجعل لغتي قريبة من لغة الناس، وبالإضافة إلى ذلك، لأن المتعة التي عزمت بيني وبين نفسي أن أتيحها من نوع يختلف كل الاختلاف عن تلك التي يفترض كثير من

---

(3) د. محمد زكي عشماوي، قضايا النقد الأدبي والبلاغة، ص 15 .

الأشخاص أنها الهدف الصحيح للشعر"[4]. وقد اعترض كولوردج على رأي ورد زورث الذي يعتبر أن اللغة الملائمة للشعر بصفة عامة تكون من اللغة المأخوذة من أفواه الناس في الحياة الحقيقية اللغة التي تشكلها بالفعل أحاديث الناس الطبيعية تحت تأثير المشاعر الطبيعية[5].

وتطورت اللغة الشعرية منذ الثورة الرومانتيكية، وأصبحت تقترب بمفرداتها من لغة الحديث العادي، ولكن هذا القرب، لا يعني نسخاً لصورة الحديث العادي وإنما استفادة منه وتطويراً له.

ويكاد ينحصر معجم الشعر[6] في الأرض المحتلة في عدد محدود من المفردات، التي تستعمل جلها في الحديث اليومي، بل ونجد الشعراء يقلدون – أحياناً – أسلوب الخطاب والحديث العادي في أشعارهم، ويتخذون من بعض المفردات العامية أداة للتعبير بما تتيحه تلك الألفاظ العامية من معان وظلال.

ويمكننا أن نلحظ ونحن بصدد دراسة المعجم الشعري في فلسطين المحتلة أن هناك مفردات لا تتجاوز 165 مفردة، يتكرر لفظها سواء هي أو مؤنثها أو مثناها أو جمعها في هذا الشعر وهي مستخدمة في لغة الحديث اليومي.

ولو دققنا النظر في هذه المفردات لوجدنا أن لها جميعها علاقة بصورة مباشرة أو رمزية بالوطن المغتصب، وكلها تجيء للتعبير عن تلك العلاقة الوطيدة بين الإنسان والوطن أو للتعبير عن معان مثل الشهادة، الحب، التضحية، الفداء،

---

(4) د. عبد الحكيم حسان "ترجمة" النظرية الرومانتيكية في الشعر ، ص 438 .

(5) دكتور عبد الحكيم حسان "ترجمة" النظرية الرومانتيكية في الشعر، انظر مناقشة كولوردج لآراء ورد زورث، ص 270 وما بعدها.

(6) نعني بمعجم الشعر هنا :المفردات المتداولة في قصائد الشعراء.

المقاومة، الصمود، والانتصار، وهي في مجملها ترتبط بقضية الوطن. ويمكن تصنيف هذه الكلمات إلى إحدى عشرة مجموعة: منها ما يتعلق بمظاهر الطبيعة، ومنها ما يتعلق بالإنسان وتحديد شخصيته كالأم والأب – الإنسان – الرجل والمرأة. ومنها ما يتعلق بالحيوانات والطيور والنباتات والزمان. ومنها ما يتعلق بطبيعة الأرض ، ومنها ما يتعلق بالأدوات[7].

وإذا كانت بعض المفردات قد استخدمت بدلالتها القاموسية البحتة، فإن كلمات أخرى اكتسبت معاني خاصة من خلال تركيب الجمل وبنائها في الشعر الذي هو في التصوير والتخيل. وتتلون بعض المفردات بمعان وإيحاءات رمزية تختلف من موضع إلى آخر في قصائد الشاعر ذاته كما تختلف في استعمالها من شاعر إلى شاعر.

---

(7) هذه المفردات هي:

أ –الشمس ، القمر، الكواكب، النجم، السماء، غيم، رعد، برق، عاصفة، ريح، دخان، صاعقة، طوفان.

ب –الليل ، النهار، الساعة، اليوم، الأسبوع، الشهر، السنة، الأمس، الآن، غداً، العام، القـــرن، الصبـــــــاح، المســـــــــاء،

الخريف، الربيع، الشتاء، الصيف، القديم، الجديد،

جـــ – الأب ، الأم، الرجل، المرأة ، الطفل، فتاة، رجل، صبي، أمي، بشر، إنسان، فتى، لاجئ، راعي، فلسطيني، عربي، يهودي ، شعب ، أمـــة.

د – سلام، حرب، فداء ، ألم، سعادة، حلم، حزن، رفض، مقاومة، جرح، انتحار، موت، انتصار، هزيمة، قاسي، صافي، ذكرى ، حرام، حياة، غضب.

هـــ – فرس، خيل، جواد، عصفور، غزال.

و – أرض، جبل، تراب، تل، وادي، حجر، بحر، رابية، شرق، ذرة، حديقة، غرب، شمال، الماء، حقل، بيت، باب، شباك، جدار، حدود، طريق، درب.

ز – سجن، أسر، زنزانة، قبر، سجادة، أسير، شهيد، قتيل ، ضحية، قاتل، جريح ، عائد، جندي، فدائي.

ح – ياسمين، ورد، بذار، شجر، حصاد، زهر، قمح، زيتون، برتقال، تفاح، تين، ليمون، بيّارة، الخصب.

ط – سكين، سيف، رمح، بندقية، نار، طائرة، كتاب، قلم، راية، علم، قصيدة، صليب، جرس، جرح، كلمة، شظية، قنبلة، شعر.

ي – (الألوان) أحمر، أخضر، أبيض، أزرق.

ك – قلب، وجه، يد، جسد، عين، لسان ، شعر، شفة، دم، قدم، رأس.

يقول سميح القاسم في قصيدة "وصية":

- "اسندوني إذا قُتلت بصخرة
- وارفعوا لي وجهي إزاء الرياح
- واتركوني أفنى لآخر ذرّة
- في غيوم الدجى وعشب الصباح"[8].
- ويقول في قصيدة "مكافأة":
- "مكافأتي للرياح العنيدة
- غداة تهز الخشب
- غداة تبل وريـده
- فقولوا لها أن تبادر
- وأن تحمل الماء في دربها
- وتبن البيادر
- وأن تحفظ الخصب في صلبها
- مكافأتي للرياح العنيدة
- مهب جديدة لدنيا جديدة"[9].
- وفي قصيدة "أتحدى" يقول:
- كل ما أفهمه من لغة الريح
- وأسرار القرى المندثرة
- ومواويل الينابيـع
- على أعشابها المحتضرة

---

(8) سميح القاسم، سقوط الأقنعة، ص 85 .

(9) سميح القاسم، ويكون أن يأتي طائر الرعد، ص 83 .

- شهقة ... أن أتحدى"[10].

ويكرر الشاعر كلمة الريح في قصائده الثلاث حيث يقول في:

- الأولى: وادفعوا لي وجهي إزاء الرياح.
- الثانية: مكافأتي للرياح العنيدة.
- الثالثة: كل ما أفهمه من لغة الريح.

وكل كلمة لها في موقعها معان وإيحاءات خاصة. ففي القصيدة الأولى تحمل كلمة الريح دلالتين: - دلالة قاموسية، وأخرى رمزية إذ إن رغبة الشاعر عند قتله أن يكون وجهه إزاء الرياح التي تهب، وتحمل الرياح معها صفات القوة والاندفاع، وهي من صفات الثورة. وهكذا تتسم الرياح بغنى دلالتها عندما تشتمل على الدلالتين القاموسية والرمزية.

أما في القصيدة الثانية فإنه يستخدم كلمة الرياح بمدلولها الرمزي، حين ترمز إلى الثورة، إذ لا يعني الشاعر الرياح كمظهر من مظاهر الطبيعة، وإنما يرمز بها للثورة التي تتحقق بها دنيا جديدة لوطن حر. وتستخدم كلمتي الريح في النموذج الثالث بدلالاتها القاموسية فقط إذ تعني هنا الريح الحقيقية.

واقتصار المعجم اللغوي على عدد محدد من الألفاظ(*)، لا يعني فقر التعبير والتصوير الشعري، فإن إبداع الصور لا يأتي من ثراء الألفاظ وإنما من أسلوب

---

(10) سميح القاسم، قرآن الموت والياسمين، ص 53 . كذلك يمكن النظر في أي عمل من أعمال الشعراء وما تكتسبه اللفظة الواحدة من دلالات عند الشاعر الواحد.

(*) ما أوردناه من كلمات لا يدخل فيه الأفعال وهي في أغلبها ليست أفعالاً من لغة الحديث اليومي لأن الأفعال في الحديث اليومي محدودة ثم يعتور تركيبها الكثير من التعديل والملحقات.

استعمال المفردات في تركيب فني متخيل كما رأينا عند سميح القاسم إذ تتلون معاني المفردة الواحدة مع تنوع التجارب.

تمكن الشعراء في فلسطين المحتلة من أن يقدموا من خلال معجمهم المحدود ذاك قصائد جيدة بمضامين جيدة. ويلاحظ هنا أن للأفعال مكانة خاصة في المعجم الشعري، فالأفعال التي تستخدم ليست من المستخدمة في الحديث اليومي باستثناء بعض الأفعال التي لا مناص من استخدامها مثل (ضحك، أكل، شرب، حمل، صام، صلى، حمد، قال)، وإن كان يصيبها الخلل الذي يصاحب الحديث اليومي في أية لهجة.

واستخدم الشعراء أفعالاً وصيغاً علمية بدرجة محدودة، وكان هذا ينبع من رغبتهم في أن يكتسب أداؤهم سمة واقعية، فمن استعمالاتهم التي أكثروا منها إدخال "الـ" على الفعل، وجاء ذلك في الشعر القديم على سبيل الندرة والشذوذ "الترضى حكومته". ولكن الإكثار من هذا الأسلوب أصبح يشكل ظاهرة[11] وهو في ذلك متأثر بقصائد النثر التي كان من روادها يوسف الخال وأبو شقرا وجبرا إبراهيم جبرا في مطلع الخمسينات وقد أكثرت ليلى علوش من إدخال "أل" على الفعل بشك لافت للنظر تقول:

- "وجميع أقنعة الرجال الزيفوها
- الزخرفوها
- البخروها بالمحال

(11) وقد أشارت كتب اللغة إلى أنها ظاهرة شاذة بدخولها على الفعل المضارع وهي أكثر شذوذاً بدخولها على الفعل الماضي، وقد نوه إلى خطورة هذه الظاهرة كل من نازك الملائكة في كتابها "قضايا الشعر المعاصر"، والدكتور محمد فتوح أحمد في كتابه "الرمز والرمزية في الشعر المعاصر".

- تخفي شباكها والزوارق واللآلئ والبيارق"[12].

فقد أدخلت الشاعرة "أل" على ثلاثة أفعال متتابعة: زيف ، زخرف، بخر . ويمكن أن نلتمس أصلاً لهذا الأسلوب في اللهجات المحلية إذ تستخدم: اللي راح، اللي أكل، اللي شرب. وتكون "أل" هنا موصولة واختصاراً للاسم الموصول الذي – التي ولكن هذا الاستعمال ليس له ما يبرره لغوياً ولا معنوياً .

ولا غرو أن الواقعية الجديدة في الأدب الإنساني بشكل عام اتجهت مادتها اللغوية نحو لغة الشعب المحكية، والاقتراب منها ، إلا أن ذلك لا يعني تحطيم قواعد اللغة وأصولها .

واستخدم شعراء فلسطين المحتلة في أشعارهم الكثير من الألفاظ الدارجة – وإن كان لبعضها أصول في اللغة الفصحى – وهم يرومون بذلك هدفين:

* أحدهما تأكيد الأصالة باستخدام الألفاظ الدارجة الفلسطينية، ذلك لأنهم يواجهون المحتل، الذي يحاول طمس وجه العروبة والشخصية الفلسطينية، ولذا فإنهم يستخدمون لغة الشعب ومفرداته تحدياً للغاصب وتأكيداً على استمرار كيان الشعب ووجوده من خلال استعمالهم للغته اليومية في أشعارهم.

* والآخر أن استخدام تلك المفردات – من وجهة نظرهم – يعني اقتراب لغتهم من لغة الجمهور ، تأكيداً على واقعية أشعارهم وأمثلة ذلك كثيرة عند توفيق زياد وسميح القاسم وليلى علوش وعبد اللطيف عقل الذي نراه يستخدم مفردات عدّة من اللهجة الدارجة، على حين كان بوسعه أن يستبدل ألفاظاً فصيحة دونما إخلال بالمعنى أو الوزن. أنظره يقول:

---

(12) ليلى علوش، سني القحط يا قلبي، ص 97، انظر 48/47 .وانظر سميح القاسم: ص 17 .

- "ونسوي من شروش الياسمين
- أغنيات عربيــة
- حملت في رحمها عمر السنين"[13].

فإن كلمة شروش كان يمكن أن تستبدل بكلمة جذور دومنا خلل معنوي أو موسيقي، وكلمة جذور في حد ذاتها – تحمل معاني التأصيل الذي قصده من الإتيان باللفظة اشعبية "شروش".

ومنه قولــه:

- "ينشف البحر
- وفي غزة قطعان العصافير
- عناقيد البلح
- تزرع الشاطئ رفضاً ومشاوير طويلات
- وماء وفرح"
- .....
- "لا تنــم
- ارمع من الرمــل

---

(13) عبد اللطيف عقل، قصائد عن حب لا يعرف الرحمة، ص 60 ، 61 ، 62 .
انظر كذلك استخدام الألفاظ الدارجة على سبيل المثال لا الحصر:
أ –توفيق زياد: الأعمال الكاملة، صفحات: 48 ، 56 ، 63 ، 76 ، 94 ، 95 ، 99 ، 108 ، 415 .
ب – ليلى علوش : سني القحط يا قلبي ، ص 11 ، 16 ، 75 ، 120 .
جـ – سميح القاسم: دخان البراكين، ص 37 ، 38 .
د – فدوى طوقان، الليل والفرسان، ص 24 ، 25 ، 28 .
هـ – محمود درويش: عاشق من فلسطين، ص 87 .

- تعرفنا على الرفض احترقنا فيه روحاً وكيان"

استخدم (ينشف، مشاوير، أرمع) وهي من الألفاظ الشعبية الدارجة في اللهجة الفلسطينية والأولى والثانية هما أصولهما الفصحى والثالثة كلمة عامية.

2 - بناء الجمل وترتيب الكلمات

تحتل الجمل الاسمية في لغة العصر مكان الصدارة في الاستعمال اليومي، هذا بعد أن زحزحت الجمل الفعلية من هذا المكان الذي احتلته ردحاً من الزمن في لغة التراث إذ إن الجملة الفعلية هي الأساس في التعبير.

وقد عزا الدكتور السعيد بدوي عناية كاتب ما بالجملة الاسمية أو بالجملة الفعلية إلى درجة اقتراب الكاتب من التراث أو بعده عنه، إذ يقول "الصبغة العامية اليوم هي إيثار الجملة الاسمية في الكتابة، وإن كانت الجملة الفعلية لا زالت تستخدم بكثرة. وقد يكون من الممكن تصنيف الكتاب المعاصرين تصنيفاً داخلياً بحسب قربهم أو بعدهم عن لغة التراث. على أساس نسبة شيوع الجملة الفعلية والاسمية في كتاباتهم[14]. وهذا قد يصدق إلى حد كبير على الكتابة النثرية، ولكن ليس سهل التطبيق على الشعر الذي تتحكم فيه عوامل عدة وقواعد موسيقية قد تجعل الشاعر مضطراً لأن يقدم الاسم أو الفعل تبعاً للمضمون النفسي والشكل الموسيقي.

وعند إجالة النظر في الشعر الفلسطيني في الوطن المحتل يمكننا أن نلمح المراوحة في استخدام الجمل الاسمية والفعلية لدى الشاعر الواحد من قصيدة إلى أخرى،

---

(14) د. سعيد بدوي: مستويات العربية المعاصرة في مصر، دار المعارف، القاهرة، سنة 1973، ص 102.

وكذلك من شاعر إلى آخر. وقد استخدم الشعراء الجملة الاسمية والجملة الفعلية بما يوائم التعبير الشعري ذاته.

يقول عبد اللطيف عقل في إحدى قصائده:

- "ما زلت في المدينة اليباب
- ما غبت عن عيونها
- وما استفاق وعيها على المصاب
- ما قلــت:
- كيف حالها لوافد منها
- ولم تقــل:
- طال غيابه
- ما ظل بيننا مودة ولا عتاب
- كما عرفتها
- سمينة، غبية، قصيرة الباع
- خبيرة في الفحش،
- مستطيلة الثياب
- وما أزال مثلما أنا.
- أطارد الحيات في حاراتها.
- أعسف العث عن السقوف.
- أقتل الغربان في هامات أهلها
- ومن ضميرها أصيد الذئاب

- ..... [15]

وتسير القصيدة إلى نهايتها مع غلبة الجملة الفعلية فيها بشكل ملحوظ بينما نراه في قصيدة أخرى يكثر من استخدام الجمل الاسمية يقول:

- "ملحوظة نسيت أن أقولها
- مدينتي واقعة ما بين شاطئ الرفض
- وشاطئ الشعور بالعذاب.

- 2 -

- مدينتي أجرى الأطباء لرحمها جراحة
- يخشون أن لا تستطيع بعد ضعف رحمها
- الإنجـاب.

- 3 -

- في ليلة القـدر
- تنام فوق ذلها
- تلتحف الله الذي استحال في حاراتها
- شماعة حاضرة الغياب[16]
- .....

ثم يختتم قصيدته بخمس جمل فعلية متتابعة.

---

(15) عبد اللطيف عقل، هي أو الموت، ص 115 – 117 .

(16) عبد اللطيف عقل، نفس المصدر السابق، ص 115–117 .

ولعل هذه المراوحة في استخدام الجمل الاسمية والجمل الفعلية ينبع من توازن لدى الشعراء يتحقق من خلال صلتهم أولاً بالتراث وأسلوبه، ثم من خلال تأثرهم بالأدب الغربي، سواء أكان هذا الاتصال مباشرة أو تم عن طريق الترجمة.

وقد يرجع استخدام الجملة الفعلية أو الجملة الاسمية إلى الحالة النفسية التي صدرت عنها تلك المعاني، والرغبة في التركيز على جانب معين يكون له الصدارة في إثارة الانتباه كما أنه يمكن القول بأن البناء الشعري الموسيقي، يستدعي أحياناً البدء في الجمل الاسمية وأحياناً بالفعلية. هذه جملة أسباب قد تفسر لنا استخدام الشعراء للجمل الاسمية أو الفعلية.

ولننظر فيما تقدمه لنا بعض التجارب الشعرية في التطبيق على ذلك. تقول ليلى علوش في قصيدة تراوح فيها بين الجمل الفعلية والاسمية[17]:

- "لم تفدني ناقلات النفط والتيجان، والدور الكبيرة
- فأنا اعتدت جراحي
- لا تساومني على أوتار صوتي
- فأنا اخترت المسيرة
- لا تلمنـي
- إنني ضيعت عمري في الخدود المرمرية
- وعيون الطفل والمجهول في الأضلاع أفراح خفية
- في انقلاب الحرف
- لا أمسي يهون
- يا غريب الدار
- أو طفلي يهون
- إنك اللحن، وإنـي
- نايه الشادي، الحنون
- ضلفة الباب تنادي
- كل نبضاتي تنادي
- وانفجار الحزن في كل التصاوير .. ينادي

---

(17) ليلى علوش، سني القحط، ص 60-65 .

- إنني طير وأنت... دوح ورد ... في بلادي

كان الابتداء بالفعل أو الاسم، في هذه القصيدة، يرجع إلى أهميته عند الشاعرة، فحينما تحدثت عن النفط والتيجان والدور الكبيرة، كان يعنيها عدم الفائدة، لذا ابتدأت بالجملة الفعلية "لم تفدني". وكذلك حينما تحدثت عن جراحها، فإن ما يعنيها هنا ليس الجراح – في حد ذاتها – بل ما تمثله هذه الجراح لها، ولذا ابتدأت بالضمير "أنا" مؤكدة موقفها الذي تمثل باعتيادها على الجراح. وحينما أشارت إلى أوتار صوتها، كان يعنيها موقف الآخرين منها، لذا ابتدأت بجملة فعلية طلبية منفية " لا تساومني".

ويلاحظ في الشعر الفلسطيني في الوطن المحتل استخدام الشعراء للأفعال متتابعة بإلغاء أحرف العطف، وهذا التابع في الجمل الفعلية يصور الحركة وترددها مع السرعة وما تقتضيه من اختصار للزمن الذي يحققه الشعراء بإلغاء أدوات الربط بين الجمل.

يقول سميح القاسم:

- "أظهر
- أخفي
- أنتمي
- أنشق
- استحضر الأرواح
- في الليل
- تستحضر الأرواح في الفجر
- أشقى
- أزدري

- ألتـاح
- تأخذني الأنهــار
- أعود في الأمطار
- يأكل لحمي البرق
- اشرب ماء النهر
- ابدأ كالأمواج في النهاية
- وأنتهي. كالرغو في البداية"[18]
- ويقول عبد اللطيف عقل في قصيدة له:
- أرغى / أزبد / طارد / قاتل/ أقعى في الظل
- وباعد ما بين الفخذين
- أشعلني / نام/ أفاق/ تربع تحت الكرسي
- كما يتربع بيت الشعر على الصفحة
- قمنا / كان ذباب الشارع يلبس أجمل ما في الفترينات"[19].

فهنا يستخدم الشاعر تتابع الجمل الفعلية بدون أدوات الربط، وهي في سرعة تتابعها تمثل تلك الحركة التي أرادها الشاعر، فعبر سميح القاسم عن الحركة بالظهور والاختفاء والانشقاق والعودة والاستحضار. وعبّر عبد اللطيف عقل عنها بالإرغاء والإزباد والمطاردة، والقتال والإقصاء والمباعدة والإشعال والنوم والاستيقاظ والتربع والقيام. وهي كلها أفعال تدل على الحركة، والقيام بعمل، والتتابع لدى سميح القاسم عبر عن الحركة الموّاره في النفس وما يعتورها من شقاء وازدراء ويأس وأمل.

---

(18) سميح القاسم، الموت الكبير، ص 235 – 236 . نفس الديوان، ص 66 . كذلك انظر فدوى طوقان، على قمة الدنيا وحيداً، ص 101 . ليلى علوش، سني القحط، ص 91 .

(19) عبد اللطيف عقل، قصائد عن حب لا يعرف الرحمة، ص 75 .انظر له ديوان هي أو الموت، ص 156 / 157 .

هذا ويلاحظ أن الشعراء يؤثرون – أحياناً – تقديم التوابع على متبوعاتها وتقديم المسند إليه على المسند. ومن ذلك قول محمود درويش:

(1)

- ليوم يحددني موعداً، قلت للكرمل الآن أمضي[20]
- وإعادة تركيبها يمكن أن يتم بالصورة التالية:
- قلت للكرمل الآن أمضي ليوم يحددني موعدا.

(2)

- ساعة الميلاد قلدت الزمان، وحاولتني[21]
- وبإعادة تركيبها تصبح:
- قلدت ساعة الميلاد الزمان، وحاولتني

(3)

- الغريب النهر – قالت واستعدت للغناء[22]
- وترتيبها النحوي كما يلي:
- قالت: النهر الغريب واستعدت للغناء

والشاعر في السطر الأول يعنيه "ذلك اليوم الذي يحدده موعداً" لذا ركّز في تركيب جملته عليه وابتدأ به. وهذا يدل على ما يختلج نفسه من تشوق إلى هذا اليوم – الموعد – الذي يحقق طموحاته. وفي السطر الثاني تأخذ ساعة الميلاد أهمية لدى

---

(20) محمود درويش ، محاولة رقم (7)، ص 35 – 49 .

(21) محمود درويش ، محاولة رقم (7)، ص 35 – 49 .

(22) نفس المصدر السابق، ص 35 – 49 .

الشاعر، ولذا فإن هذه الأهمية استلزمت تقديم المسند إليه (ساعة الميلاد) على المسند (قلدت) ذلك لأن ساعة الميلاد هي التي قلدت الزمان وحاولت تقليد الشاعر. ومثل هذا في السطر الثالث إذ إن الذي يجلب النظر ليس النهر، وإنما غرابته، فقدم الوصف على الموصوف وقدم المقولة على فعل القول.

والشاعر هنا يحطم البناء التقليدي لبنيان الجملة، ويغير في ترتيبها وارتباطاتها من ناحيتي الشكل والمعنى، وهذا من سمات الخلق والابتكار. فلو أنه استخدم نفس الكلمات بنفس مدلولاتها وترتيبها وبناء جملها كما هي في الواقع لما قدم شيئاً يستحق الذكر. فنحن نرى الشاعر يلجأ إلى الاعتماد على المراكز الموحية في جمله حيث يحذف ما يراه غير محقق لعنصر الإيحاء وحيث يقيم بناء قصيدته وجملها على عنصر المفاجأة دون الالتزام بالتسلسل المنطقي لجمله، ومعتمداً في ذلك على وحدة الشعور التي نراها تكتمل باكتمال بناء القصيدة.

3 - الاقتباس من الكتب المقدسة

ويتأثر شعراء الوطن المحتل بأسلوبي القرآن الكريم والكتاب المقدس، ويتضح هذا التأثر بتقليد سميح القاسم للأسلوب القرآني ولغته حين يقول:

- لام نـون
- وضراعة روحي وعمادي في الحمأ المسنون
- والكفن الطالع من جلدي
- والتابوت الطالع من جسد الزيتون
- والأسلاف الموتى، الأحياء الموتى
- والأحفاد الآتون
- حملني أهلي دمهم حملت لساني دمهم

- صاحوا من حنجرتي المذبوحة[23]

ويفتتح الشاعر المقطع بالأحرف الأبجدية التي يفتتح القرآن الكريم بها بعضاً من سوره – التي حار المفسرون في تفسيرها – ونجد هنا أن الروح العامة لبناء جمله جاءت تقليداً لبناء الجمل في القرآن الكريم، وكذلك فإن مفرداته تتاح من مادة القرآن الكريم – ضراعة – الحمأ المسنون – الزيتون والقسم في قوله وضراعة روحي.

يقول سبحانه وتعالى في صورة القلم: "ن ، والقلم وما يسطرون، ما أنت بنعمة ربّك بمجنون، وإنّ لك لأجراً غير ممنون، وإنك لعلى خلق عظيم، فستبصر ويبصرون، بأيكم المفتون". (الآيات 1 – 6)

ويتضح تأثر سميح القاسم بالنهج القرآني من خلال الروح العامة للصياغة. ويمكننا تفسير أحرف الأبجدية التي يفتتح بها الشاعر مطلع مقطعه، فإن لام ، نون : هي كلمة "لن" تعني الرفض والمقاومة، ومن ثم فإن الأحرف الأخرى التي يفتتح بها مقاطع القصيدة هي أحرف كلمة بلادي (ب ، ل ، ا ، د ، ي) .

ونلمح تأثير القرآن الكريم في قصيدة "طريق دمشق" لمحمود درويش حينما يستعير من القرآن الكريم ما يحرفه تحريفاً طفيفاً، يقول:

- "أعد لهم ما استطعت...
- وينشق في جثتي قمر... ساعة الصفر دقت
- وفي جثتي حبة أنبتت السنابل
- سبع سنابل، في كل سنبلة ألف سنبلة
- هذه جثتي... أفرغوها من القمح ثم خذوها إلى الحرب"[24].

---

(23) سميح القاسم، مراثي سميح القاسم، ص 12 . كذلك انظر: الموت الكبير، ص 81 – 82 .

وتأثره بالقرآن الكريم واضح من قوله تعالى:

"وأعدّوا لهم ما استطعتم من قوة ومن رباط الخيل ترهبون به عدو الله وعدوكم، وآخرين من دونهم لا تعلمونهم الله يعلمهم". سورة الأنفال، آية رقم 60

وبقوله تعالى: "اقتربت الساعة وانشق القمر" سورة القمر، آية رقم 1

وقوله تعالى: "مثل الذين ينفقون أموالهم في سبيل الله كمثل حبة أنبتت سبع سنابل في كل سنبلة مائة حبة". سورة البقرة: آية رقم 261

هذا وقد تأثر الشعراء كذلك بأسلوب الكتاب المقدس وبناء جمله، وعند قراءتنا لمراثي سميح القاسم نلمس تأثره بأسلوب التوراة ونلمح في المقطع التالي روح نشيد الإنشاد إذ يقول:

- رأيت زوارق أهلي، رأيت الشباك، رأيت الغرق
- صرخت، ولم يسمعوني، استجرت، ولم ينجدوني
- صغيراً على سطح بيتي
- يداي ... وطائرة من ورق
- ضحكت وكان على الأفق ظل الفراشة
- ذهلت وصار على الأفق شكل الغراب
- فزعت وصارت على الأفق طائرة ... طائرة[25]

---

(24) محمود درويش: محاولة رقم 7 ، ص 175 . وانظر نفس الديوان، ص 34 .وانظر سميرة الخطيب، القرية الزانية، ص 23 .حنا أبو حنا، نداء الجراح، ص 27 .

(25) سميح القاسم، مراثي سميح القاسم، ص 22 .

جاء في نشيد الإنشاد من الكتاب المقدس:

"قمت لأفتح لحبيبي ويداي تقطران مراً وأصابعي مر قاطر على مقبض القفل. فتحت لحبيبي لكن حبيبي تحول وعبر نفسي خرجت عندما أدبر. طلبته فما وجدته، دعوته فما أجابني وجدني الحرس الطائف في المدينة، ضربوني، جرحوني، حفظة الأسوار رفعوا إزاري عني، أحلفكن يا بنات أورشليم إن وجدتن حبيبي أن تخبرنه بأني مريضة حباً"(26).

---

(26) الكتاب المقدس: نشيد الإنشاد ، الإصحاح الخامس، ص 5 – 8 .

وانظر تأثر محمود درويش بنشيد الإنشاد في ديوان "الكتابة على ضوء البندقية"، ص 74 – 75 .

الباب الرابع : قضايا وظواهر عامة في شعر فلسطين المحتلة

الفصل الثاني

أساليب مستعارة من الفنون الأخرى

المسرح – الرواية – السينما

تأثر الشعر الحر في الوطن العربي منذ نشأته الأولى بالشعر الغربي، فقد غامر مستفيداً من تلك الأساليب التي لجأ إليها الشعر الغربي، باستعارة وسائل فنية من الفنون الأخرى كالمسرح والرواية والسينما .

استفاد الشعر من المسرحية باستخدامه الحوار في بناء القصيدة، واستعار أسلوب تيار الوعي من الرواية الحديثة، وأما السينما فقد أثرت على الشعر بإدخاله أسلوب المونتاج في بنية القصيدة.

(1) الاستعارة من المسرح

ارتبطت المسرحية منذ نشأتها بالشعر، إلا أنها ما لبثت أن تحررت منه، وإن كان هذا التحرر لم يقض على المسرحية الشعرية التي استمرت جنباً إلى جنب مع المسرحية النثرية. بيد أنه يمكن القول بأن الشعر الغنائي بدأ يستعير من المسرح عنصر الحوار في ثنايا القصيدة، الأمر الذي يكسب القصيدة عنصراً دراميا يزيد من حيويتها، والعنصر الدرامي في الشعر يكمن في قدرته على أن يبلغنا الإحساس بحياة واقعية، والإحساس بالراهن القائم – أي بالخصائص التامة للحظة من اللحظات حسبما يحس المرء بها إحساساً فعلياً"[27]. يقول هيدجر: "على أن الحوار ليس وجهاً من وجوه استعمالنا للغة فحسب بل اللغة لا تكون أصيلة إلا من حيث هي حوار. فإن ما نعنيه باللغة عادة – وهو نسق الكلمات وقواعد تركيب الكلام – ما هو إلا الجانب الخارجي للغة. وإذن فما معنى الحوار؟ بالبداهة هو التكلم مع الآخرين عن شيء. والكلام عندئذ هو الوسيط بيننا إلى جمع الشمل والالتقاء"[28].

والحوار بما يتسم به من حركية، يكسب القصيدة الغنائية حداً دراميا.

وهذا نموذج لمحمود درويش يستخدم فيه الحوار إذ يقول:

- " ــ المدينة أقرب!! أنت المدينة
- لست مدينــة
- أنا امرأة عاطفيــة
- هكذا قلت قبل قليـل
- واكتشفت الدليل
- وأنت البقيـة

---

(27) ف . أ – ماتيسن (ت . س . اليوت) الشاعر الناقد ، ترجمة د. إحسان عباس، ص 147 .

(28) مارتن هيدجر ، في الفلسفة والشعر، ترجمة د. عثمان أمين، القاهرة، 1963، ص 87 .

- ـ آه كنت الضحيـة
- فكيف أكون الدليل
- وأنت البقية
- ـ آه ، كنت الضحية
- فكيف أكون الدليل؟
- وكنت أعانقها . كنت أسألها نازفـاً
- ـ أأنت بعيدة؟
- على بعد حلم من الآن
- والحلم يحمل سيفاً . ويقتل شاعره حين يبلغه
- ـ كيف أكمل أغنيتي
- والتفاصيل ضاعت.. وضاع الدليل؟
- انتهت صورتي
- فابتدئ من ضياعك...[29]

يحادث الشاعر المدينة – المرأة، كلاهما واحد وكلاهما في النهاية رمز الوطن، ويأتي الحوار بحرارته تلك وبدراميته ليخدم الرمز ويثريه، فهذه المدينة – المرأة تتكلم، وهي تحادث (ابنها – عشيقها – حبيبها) الذي يغني لها (أموت – أحبك إن ثلاثة أشياء لا تنتهي: أنت ، والحب، والموت) وفي هذا الحوار الحي تتكشف لنا صورة هذه المحبوبة:

- "تشبهين المدينة
- هل رآك الجنود على حافة الأرض
- هل هربوا منك

---

(29) محمود درويش، محاولة رقم 7 ، ص 72 – 76 .

- أم رجموك بقنبلة يدوية"

ويلعب الحوار – بما فيه من علاقة جدلية بين المتحاورين – دوراً في كشف صورة المتحاورين، من خلال هذه العلاقة التي تربط بين الحبيبة الوطن والمواطن، وهي علاقة حركية ، ويجسدها هذا الحوار، ونتعرف من خلاله على هوية الشاعر كرمز للفلسطيني المشرد:

- "ولماذا أنا
- أشـرد
- أو أتبـدد
- بين الرياح وبين الشعوب"

ويمكننا التعرف على طاقات الحوار في قصيدة "كوابيس الليل والنهار" لفدوى طوقان إذ يأتي إلى ذهن البطلة حوار درامي، يوقف تسلسل السرد لديها فيكسب قصيدتها بعداً درامياً حيوياً، تقول:

- " ـ يا عبل تزوجك الغرباء وإني العاشق
- ـ لا ترفع صوتك يا عنتر ويلي ويلي
- ـ أنا ابن العم وعرق العين
  - (يا ويلي عنتر مختبئ في أجفاني)
- ـ يسمعك الجند، يراك الجند
- ـ يا عبل دعيني أطعم من
  - زيتون العينين دعيني
  - لا تقصيني عن زيتونك لا تقصيني
- ـ طرقات الجند على بابي ويلي ويلي

- ـ يا عبلة يا سيدة الحزن خذي زهرة قلبي الحمراء
  - صونيها أيتها العذراء
- ـ الجند على بابي ويلاه
- ـ حتى الله تخلّى عني حتى الله
- ـ خبئ رأسك! خبئ صوتك!
- ـ وبنو عبس طعنوا ظهري في ليلة غدر ظلماء
  - Open the door
  - Ouvre la porte
  - افتاح آت هاديليت
  - افتخ باب !
- ـ وبكل لغات الأرض على بابي يتلاطم صوت الجند
- ـ يا عبلة إني..
- ـ يا ويلي!
  - ..... " (30)

إن هذا الحوار بدراميته، قد جسد الصراع بين الفتاة العربية وجنود الاحتلال وكشف كل مشاعر الخوف التي تنتاب مواطنة عربية جاء الجنود الأعداء يفتشون بيتها .. إن الرعب يتسلل إلى قلوبنا ونحن نتابع الحوار، وقلوبنا واجفة خشية أن:

---

(30) فدوى طوقان: على قمة الدنيا وحيداً، ص 24 – 27 . وانظر تحليلها في الفصل الثاني عند حديثها عن مصادر الرمز "التراث التاريخي والأدبي". وانظر استخدام الحوار كذلك عندها في الليل والفرسان، ص 40 .كذلك انظر :

أ – عبد اللطيف عقل ، قصائد عن حب لا يعرف الرحمة، ص 40 ، 67 ، 104 .

ب – ليلى علوش ، سني القحط يا قلبي، ص 76 .

جـ – سميح القاسم ، أول الموال آه، ص 99 . العمال الكاملة، ص 206، 409، 424 .

د – محمود درويش، آخر الليل، ص 49 .

هـ – توفيق زياد، الأعمال الكاملة ، قصيدة رمضان كريم، ص 291 .

- "يسمعك الجند يراك الجند"
- "الجند على بابي يا ويلاه"
- "خبئ رأسك! خبئ صوتك".

وبرغم أن الحوار جاء في وعي الشاعرة من خلال طرقات الجنود على الباب إلا أن له وظيفته البنائية في تركيب وتكثيف مشاعر الخوف، وتكتسب واقعية الحوار صورتها من خلال لغة الأعداء وهم يصرخون بالإنجليزية والفرنسية والعبرية والعربية الملحونة "افتح الباب".

واستخدم سميح القاسم قصيدة يمكن تسميتها (بالقصيدة الحوارية) وهي عبارة عن لوحة حوارية متكاملة تشبه المشهد المسرحي، يوظف الحوار فيها لتكامل بناء القصيدة.

هنا في (حوارية السنبلة وشوكة القندول) يمكننا متابعة تلك العلاقة الجدلية الضدية بين السنبلة وشوكة القندول وهما رمزان موضوعيان، فالسنبلة هي الشعب الفلسطيني، وشوكة القندول رمز للاحتلال الصهيوني لفلسطين، ويكتسب الحوار أهميته الفنية من خلال ما يتيحه الجدل من صراع..

"حوارية السنبلة وشوكة القندول"[31] (من البحر الكامل) والمشهد حقل على الشاطئ الشرقي للبحر المتوسط:

-سميح القاسم: الموت الكبير، ص 78-80 .انظر نفس الديوان (الاثنان الواحد، ص 113) . حوار مع شمس أرى، ص 247 . حوارية القنطرة والياسمين، ص 61 . حيث صار الموت عادة، ص 28 .
وفي "الأعمال الكاملة" حوارية العار، ص 548 . حوارية مع رجل يكرهني ، ص 556 . كذلك انظر:
أ - أدمون شحاده (حين لم يبق سواك)، قصيدة سيرة بني أسد، ص 98 .

- السنبلة: لا تقتليني قبل ميعادي مع اموت الحياة.
- شوكة القندول: اقتل بالمجان مهنتي الوحيدة.
- السنبلة: لكن زهرتك الجميلة عسل.
- شوكة القندول: وشهوتي العتيدة
- درب وموتك منتهاه
- السنبلة: عيشي وموتي كيف شئت
- ما بين زهرتك الحزينة
- وظلام شهوتك اللعينة
- عيشي وموتي .. واتركيني
- شوكة القندول: قدر علينا ... أن تعيشي كي أموت
- أو أن تموتي كي أعيش
- السنبلة: في الحقل متسع لنا
- شوكة القندول: قدر علينا
- يا جارتي قدر علينا
- (تدخل النار وينهض الرعب)
- السنبلة وشوكة القندول: لا تقتلينا
- يا نار، نحن صغيرتان وحلوتان معاً تربينا
- لا تقتلينا
- لا تقـ .....
- (يبقى الرماد، وسنبلة وشوكة قندول على الأفق)

ب – توفيق زياد (الأعمال الكاملة)، قصيدة مقتل عواد والأمارة، ص **208** . وقد أشرنا إليها في القصائد ذات الأبحر المتعددة.

جـ – عبد اللطيف عقل ، قصائد عن حب لا يعرف الرحمة، قصيدة حين تغني الجراح، ص **104** .

يعطينا الشاعر – في هذه القصيدة – مفاتيح الرمز[32] فالمشهد حقل على شاطئ شرق البحر المتوسط أي (فلسطين)، وشوكة القندول تعلن "قدر علينا أن تعيشي كي أموت أو أن تموتي كي أعيش" فأحد الشعبين سيبقى له الوطن، وبقاء احدهما يعني نهاية وجود الآخر... هذا هو منطق الصراع الذي يتجسد في هذه الحوارية التي جاءت شكلاً ومضموناً موائمة. الصراع الذي كان نهايته دخول الحرب حيث "دخلت النار ونهض الرعب وهما مشهدان من مشاهد الحرب". وتأتي الحرب لتعصف بهما، فيبقى الرماد الذي – دوماً – يخصب الأرض.. فتنمو سنبلة وشوكة قندول جديدتان على الأفق.

(2) الاستعارة من الرواية الحديثة

استغلت القصيدة الحرة تيار الوعي في ثناياها، مستفيدة من إمكانات هذا التكنيك الذي استخدمته الرواية الحديثة (وتيار الوعي "ليس تكنيكاً لذات التكنيك، لكنه أسلوب يعتمد على إدراك قوة الدراما التي تعتمل في أذهان البشر)[33] . ويعرف روبرت همفري قصص تيار الوعي "بأنه نوع من القصص يركّز فيه أساساً على ارتياد مستويات ما قبل الكلام من الوعي بهدف الكشف عن الكيان النفسي للشخصيات[34]. وقد أوضح كذلك أنواع التكنيك المستخدمة[35] في "تيار الوعي" وهي أربعة أنواع أساسية من التكنيك التي تقدم تيار الوعي وهي:

---

(32) لن نناقش هذه القصيدة الحوارية من ناحية فكرية إذ إننا منذ البدء سنقف مع السنبلة التي ستبقى، ولن نرضى لشوكة القندول أن تحيا على أرضنا، لكن هذا شيء والفن شيء آخر.
ولا يفوتنا أن ننوه بأنه صدر في الأرض المحتلة مسرحية شعرية واحدة كتبها الشاعر سميح القاسم هي مسرحية "قرقاش" وهي رمزية، وتتكون من افتتاحية وأربع لوحات، وقد استخدم فيها العديد من الأبحر الشعرية، وحيث أننا لا ندرس هنا البنية المسرحية – التي مجالها المسرح لا الشعر – لذا تناولناها باعتبارها نصوصاً شعرية بالدرجة الأولى.

(33) روبرت همفري ، تيار الوعي في الرواية الحديثة، ترجمة د. محمود الربيعين القاهرة، ط2 ن 1975، ص 40 .

(34) روبرت همفري، المصدر نفسهن ص 20 .

1 - المنولوج الداخلي المباشر: وهو يقوم على نحو عشوائي تماماً كما لو لم يكن هناك قارئ.

2 - المنولوج الداخلي غير المباشر: وفيه يقدم المؤلف الواسع المعرفة مادة غير متكلم بها، ويقدمها كما لو أنها كانت تأتي من وعي شخصية ما مع القيام بإرشاد القارئ ليجد طريقه خلال تلك المادة وذلك عن طريق التعليق والوصف.

3 - الوصف عن طريق المعلومات المستفيضة: واستخدامه من قبل "المؤلف الواسع المعرفة" يسمح بقدر من التنوع يكاد يساوي التنوع الموجود في الأسلوب بعامة.

4 - مناجاة النفس (وهو تكنيك تقديم المحتوى الذهني والعمليات الذهنية للشخصية مباشرة من الشخصية إلى القارئ، بدون حضور المؤلف، ولكن مع افتراض وجود الجمهور افتراضاً صامتاً).

وإذا كان الوعي يمتاز[36] بأنه شيء ذاتي، وبأنه لا يتوقف إطلاقاً، فإنه كان لا بد لجريان الوعي من حدود وتنظيم، ولذا كان التداعي الحر هو الأساس المنظم لحركة "تيار الوعي" هذا التداعي الذي تنظمه ثلاثة عوامل وهي الذاكرة التي هي أساسه ثم الحواس التي تقوده وثالثاً الخيال الذي يحدد طواعيته[37].

وإذا كنا قد أفضنا في الحديث عن تيار الوعي وألوانه التكنيكية فذلك لكي نأمن اللبس حينما نأتي ببعض النماذج التي تمثل استخدام تيار الوعي أو أحد ألوانه

---

(35) روبرت همفري، المصدر نفسه، الصفحات 42 ، 56 .

(36) روبرت همفري، المصدر نفسه، ص 62 .

(37) روبرت همفري، المصدر نفسه، ص 65 .

التكنيكية. ففي قصيدة لفدوى طوقان بعنوان "في المدينة الهرمة" تنقلنا من خلال تداعيات المعاني ما بين لندن ونابلس، تقول فيها:

- .....
- "ويحمر ضوء الإشارة والمد يرتد
- تعود الخفافيش للذاكرة
- ونصف مزنجرة تعبر السوق، افسح
- فيه مكاناً لتعبر، إني تعلمت
- ألا أعرقل خط المرور
- وعن ظهر قلب حفظت دروس
- نظام المرور
- .....
- وتقول في نفس القصيدة:
- "أشك لعل بقاياهمو في القبور تئن وتلعنني حين
- أفسح في السوق درباً لتعبر نصف مزنجرة ثم أمضي بغير اكتراث"
- رسالة عائشة تستريح على مكتبي
- ونابلس هادئة والحياة تسير كماء النهر
- يبادلني خاتم السجن صمتاً فصيحاً "يقول
- لها حارس السجن إن الشجر
- تساقط والغابة اليوم لا تشتعل
- ولكن عائشة ما تزال تصر على القول
- أن الشجر
- كثيف ومنتصب، كالقلاع، وتحلم
- بالغابة التي تركتها تؤج بنيرانها

- قبل خمس سنين
- .....

وترتد الشاعرة إلى واقعها ثانية حيث يجري حوار بينها وبين الشخص الذي تعرفت عليه فتقول:

- "ويحضر ضوء الإشارة. ويجرفني المد.
- تهرب ذاكرتي، والخفافيش تهوي إلى
- قاع بئر عميقـة
- بغير ظل طريقه
- يتابع ظلي، يوازيه، يمتد جسر!
- لعلك مثلي غريبة؟
- .....

من خلال هذه القصيدة[38] يمكننا التعرف على الإمكانات التي حققتها تداعيات المعاني حيث يأتي "تيار الوعي" إلى ذهن البطلة لتنتقل ما بين لندن ونابلس وتستطيع أن تنتقل بحذق حينما تصطدم بالإشارة الحمراء، وهي تحمل أكثر من معنى

---

(38) فدوى طوقان، على قمة الدنيا وحيداً، ص 7–17 .وانظر نفس الديوان: صفحات 44 م 74 / 98 .كذلك انظر لها الليل والفرسان: ص 72 . و انظـــــر:

أ – عبد اللطيف عقل هي أو الموت ، صفحات 66 ، 96 ، 156 ، 161 .قصائد عن حب لا يعرف الرحمة، صفحات 45 ، 52 ، 55 .

ب – سميح القاسم: انظر على سبيل المثال (مراثي سميح القاسم) قصيدة أرم ص 49، واسكندرون في رحلة الداخل والخارج، الموت الكبير صفحات: 22 ، 34 ، 99 ، 194 ، 199 ، 221 . الأعمال الكاملةك 194 ، 414 ، 744 .

جـ – محمود درويش على سبيل المثال:حبيبتي تنهض من نومها، ص 24 – 45 .تلك صورها وهذا انتحار العاشق.محاولة رقم 7، ص 91 وما بعدها.أحبك أو لا أحبك، ص 74 ، 89 .

د – أدمون شحاده: حين لم يبق سواك ، ص 54 – 58 .

لاشعوري، فاللون الأحمر بدمويته يذكرها فوراً بوطنها المحتل وبغاصبيه، وهي في الشارع اللندني تتذكر شوارع مدينتها، وهناك تتذكر كيف مر مجنزرة للعدو إذ على الشاعرة ألا تعرقل مجنزرة.

وهي تسخر من نفسها بقولها "أني تعلمت ألا أعرقل خط المرور" وهذه السخرية التي توحي هنا بالاستسلام، أو مداراة العدو على أقل تقدير، تجعلها تنتقل بذاكرتها إلى وجه مشرق مضيء، إلى عائشة الفدائية الأسيرة، وحينما تتذكر عائشة يأتي إلى وعيها ذلك الحوار الذي جرى بين عائشة وسجانها، معلنة أن الثورة مستمرة (الشجر المنتصب)..

وحين يخضر ضوء الإشارات تعود الشاعرة إلى واقعها وتتعرف بشخص يغير ظل طريقه، يتابع ظلي يوازيه / يمتد جسر: لعلك مثلي غريبة؟ وتنفصل القطرتان عن المد ثم تغيبان بين زوايا حديقة، ويحادثها عن أوزيورن وعن الإمبراطورية الآفلة. ويدعوها إلى النزل هنالك في العطفة الجانبية حانوت خمر / وفي النزل ذوق وتدفئة مركزية. ولكنها لم تكن معه، وليس أدل من ذلك بأن وعيها كان مشغولاً بأمر تافه بعيداً عنه:

"وتعبر سيدة لندنية / تبث تشكو إلى كلبها وخز / عرقي النسا والتهاب المفاصل" وتظل وحيدة حيث تعلن "كلنا في حصار التوحيد" وتقول له "وحيداً تظل ولو حضنت مئات النساء".

هنا يمكننا التعرف على هذه الإمكانيات التي أتاحها استخدام "تيار الوعي" ليس فقط في نبش الذكريات بل إنه يتخطى حدود الزمان والمكان بحرية، مع ما يمنحه من بعد درامي في القصيدة.

ويمكننا أن نأخذ نموذجاً آخر لعبد اللطيف عقل، وفيه يستخدم الشاعر تيار الوعي مستعيناً على تحقيقه بتنويع الإيقاع الموسيقي، ففي قصيدته المتعددة الأوزان "الموت ثلاثاً" استخدم فيها أبحر "الوافر ، المتدارك ، الرمل" يقول:

- يوزعني امتداد الدرب
- تلقيني عصا التيــار
- بين العين والحاجب
- وأرجو منك عفو الخوف
- عفو الموت، عفو شقائنا الدائب.
- أظل أنز ماء القلب
- أستجدي عطاء التين والزيتون وافر
- أستلقي على نهديك يا أرضاً
- تراجع قيدها الكاذب
- "أمي تقرأ في وجهي كل خطوط الذل
- وترصد في عيني معاني الخوف
- تبحث في صدري عن نار كانت تغلي
- عن سكين صدأت عن حد السيف
- تركض من قمة رأسي حتى أخمص قدمي
- تسأل شعر الرأس الواقف في حلقــي متدارك
- عن أرنبة الأنف"
- وفي شفتيك يا وطني
- تموت سورة الغضب:
- عراة في مهب الريح يرتجفون
- مثل القش، يختنقون مثل الليل

- يخضلون كالهدب
- حفاة في هجير الوقت ينسلون
- مثل الداء، يرتدون كالمطاط وافر
- ينتفخون كاللعب
- وينساقون في التيار، ينساقون كالقصب
- (تأدب) يستحيل البحر بعد العصف
- أفاقاً من الشغب
- (تأدب) كيف كان الشعر يأخذنا
- يدوخنا بلا كذب
- رهيب ما تعلمني، وقال الرفض
- سيدنا : جلال النار في اللهب
- تخطينا قصائدنا
- وكان سقوطنا في الليل
- نصف الليل – كالشهب
- " أمي الأرض تقول:
- "اسقط يا ولدي اسقط متدارك
- لا تغمض عينيك، توهج
- ما أحلى النار
- أرصد موتك
- يحلق في ليلك هذا
- يرتد إليّ نهـار
- الشهب إذا سقطت مشتعلات
- يغسلها الوهج من العار"
- قلت كل الكلمات

- قلت ما قيل وما سوف يقال
- ظلّت الأحرف في وهدتها رمـل
- ظل المحال
- ثم جاء الليل – نصف الليل – فات
- وتوحدنا مع الموت
- وبيروت مدينة.
- ألفت في عهرها ذل السكينة
- كل شيء كان في بيروت يرعاه الموات
- وآفاق الصبح
- ما عاد الذي قيل يقال
- صارت الكلمة قديسين، أجراس
- الكنائس.
- أعلنت في الصبح تمكين المحال
- لم يقم عيسى، وسور القدس
- لم ينكر على الليل الهلال
- ليس ما يهوي شهاب، هذه:
- كلمة الله التي جسّدها موت الرجال"[39]

وتتداخل في هذه القصيدة الأصوات الداخلية والخارجية إذ جاءت تيارات الوعي "ما بين علامـات التنصيـص" مـن بحـر المتـدارك متداعيـة إلى ذهــن الشاعـر من خـلال صوت أمـــه – الأرض- وتأتي من خلال هذا تأكيداً على تمييز هذا الصوت

(39) عبد اللطيف عقل، هي أو الموت، قصيدة الموت الموت ثلاثاً، ص 156-165 .

الداخلي وتفرده عمّا عداه، فهو يأتي من وعي الشاعر على لسان الأرض التي تخاطب الشاعر.

ويعترف الشاعر بالغموض الذي يكتنف القصيدة إذ يقول:"وقد لا أكون مفهوماً حسبي أن أكون محسوساً"[40] وبرغم ذلك فإنه يمكننا إدراك هذا التمايز النفسي الذي حققه تيار الوعي ضمن القصيدة، فالشاعر حين يشكو من الشقاء الذي أصابه في وطنه المحتل يأتي صوت (الأم- الأرض) باحثاً عن الثورة لدى الشاعر حيث تقرأ الأم – الأرض خطوط الذل والخوف في وجهه، لكنها تبحث في صدري عن نار كانت تغلي عن سكين صدأت / عن حد السيف: (والأم – الوطن) – وهي عكس الأم الإنسانة التي تطلب لابنها الحياة ولا تستعذب النار، فهي تستعذب النار لأنها تحرر الوطن وتستعذب الموت لأن فيه معنى الاستشهاد والتضحية لتحرير الوطن.

تقول الأم – الأرض لابنها (ما أحلى النار – ارصد موتك تخلق في ليلك هذا / يرتد الليل نهار: الشهب إذا سقطت مشتعلات يغسلها الوهج من العار).

هذا هو صوت الأم – الوطن يستعذب النار وتطالب الشاعر أن ينظر في الليل حيث من الليل يرتد النهار، والشهادة تغسل العار... فالشهب التي تسقط يغسلها الوهج من العار...

(3)– الاستعارة من السينما

---

(40) عبد اللطيف عقل، قصائد عن حب لا يعرف الرحمة، ص 16 .

استفادت الفنون الأدبية من إمكانيات التقنية التي تقدمها السينما، وكان أن استعار كل من الرواية والشعر أسلوب المونتاج من السينما.

وقد استخدم المونتاج في الشريط السينمائي كأسلوب تعبير "لوصف أحوال مضطربة وإيقاعات عصبية، وسرعات مدمرة، مما جعل من الممكن إحداث تأثيرات جديدة كل الجدة، ستحيل بلوغها في أي فن آخر وعلى أن الطابع البؤري في أسلوب المونتاج هذا لم يكن ينحصر في تقصير التقطيع أو في سرعة تغيير اللقطات وإيقاعها، وتوسيع حدود ما هو ممكن سينمائياً بقدر ما كان ينحصر في أن الفيلم لم يعد يضع وجهاً لوجه ظواهر عالم متجانس في الموضوعات بل عناصر للواقع غير متجانسة تماماً"[41].

وقد استخدمت الرواية الحديثة المونتاج للتعبير عن الحركة وتعدد الوجوه وذلك لتقديم ما هو غير ساكن وغير ممركز، واستخدمت في تيار الوعي ليسهم في تقديم العنصر المزدوج في الحياة الإنسانية أي الحياة الداخلية مع الحياة الخارجية في وقت واحد[42] وقد استخدمه الشعر لتحقيق ذات الهدف.

وإذا كان المونتاج من العوامل التي اكسبت السينما شاعريتها – إذ ترتكز عليه كما يقول موريس سوتشكوف (إن الشعرية السينمائية ترتكز على ديناميكية في الموضوع المتحرك في الزمان والمكان،ونقل حر للأحداث وتطورها الزمني الحذر وتغير متكرر للزوايا يسمح برؤية الشيء المصور على أنحاء مختلفة وتعاقب للمراحل المتعارضة وتجميع الواقع طبقاً لمبدأ المونتاج، وقد أثرت تأثيراً شديداً في النثر المعاصر الذي أنشأ يستخدم بدوره طائفة من تقنيات تصوير العالم التي ابتدعتها

---

(41) أرنولد هاوزر "الفن والمجتمع عبر التاريخ" ، ترجمة فؤاد زكريا، ص 55 – 56 .

(42) روبرت همفري "تيار الوعي في الرواية"، ص 21 . انظر ص 71–73 .

السينما)[43]. وان حرياً بهذه الشاعرية السينمائية التي أثرت في النثر المعاصر أن تؤثر في الشعر ذاته، ومن ثم فإننا نجد الشاعر المعاصر يتوسل بأسلوب المونتاج في شعره، بالتقاط مجموعة من الصور غير المترابطة، ويكون حشدها بهدف خلق انطباع عام، أو تصوير موقف للتعبير عن أحوال مضطربة معينة وإيقاعات وسرعات مدمرة على حسب تعبير "هاوزر" وذلك لأن (طريقة المونتاج تعتمد على الإيحاء بالواقع المركز عن طريقة تكديس الصور، وليس تقديم واقعة محددة، ومن المعروف أن المونتاج في الأدب انتخاب لإيقاعات لا يشترط فيها أن تكون مرتبة ترتيباً عقلانياً ونظامياً)[44].

في قصيدة (سرحان يشرب القهوة في الكافتيريا) – (من المتقارب) وهي قصيدة درامية مركبة، يستخدم الشاعر كل الإمكانات الجديدة، المتاحة للقصيدة الحرة من استخدام التدوير، والتكرار، وتيار الوعي والمونتاج والحوار يقول فيها: "وكل البلاد بعيدة – شوارع أخرى اختفت من مدينته (أخبرته الأغاني وعزلته ليلة العيد أن له غرفة في مكان) ورائحة البن جغرافيا / وما شردوك .. وما قتلوك / أبوك احتمى بالنصوص، وجاء اللصوص/ ولست شريداً.. ولست شهيداً../ وأمك باعت / ضفائرها للسنابل والأمنيات/ (وفوق سواعدنا فارس لا / يسلم (وشم عميق) وفوق أصابعنا كرمة لا تهاجر / وشم عميق.

خطى الشهداء تبيد الغزاة / (نشيد قديم)

ونافذتان على البحر يا وطني تحذفان المنافي ... وارجع / (حلم قديم جديد)

---

(43) موريس سوتشكوف، المصائر التاريخية للواقعية، ص 181 .

(44) خلدون الشمعة، الشمس والعنقاء، دمشق، 1974م، ص 173 .

شوارع أخرى اختفت من مدينته (أخبرته الأغاني وعزلته ليلة العيد أن له غرفة في مكان (/ ورائحة البن جغرافيا / ورائحة البن يد / ورائحة البن صوت ينادي ... ويأخذ / رائحة البن صوت ومئذنة (ذات يوم تعود) / ورائحة البن ناي تزغرد فيه مياه المزاريب. ينكمش / الماء يوماً ويبقى الصدى/ وسرحان يحمل أرصفة ونوادي ومكتب حجز / التذاكر. سرحان يعرف أكثر من لغة وفتاة. ويحمل / تأشيرة لدخول المحيط وتأشيرة للخروج. ولكن سرحان/ قطرة دم تفتش عن جبهة نزفتها .. وسرحان قطرة دم/ تفتش عن جثة نسيتها ... وأين؟

ولست شريداً .. ولست شهيداً / ورائحة البن جغرافيا / وسرحان يشرب قهوته/ ويضيع.

في هذا المونولوج غير المباشر نجد محمود درويش يستخدم الأسلوب السينمائي في المونتاج، حيث يقوم بتجميع اللقطات المتنافرة لتكون في النهاية وحدة متكاملة مستخدماً معها أسلوب القطع في المونتاج السينمائي فهذه اللقطات المختلفة هي:

- أبوك احتمى بالنصوص.
- جاء اللصوص.
- أمك باعت ضفائرها للسنابل والأمنيات.
- فوق سواعدنا فارس لا يسلم (وشم عميق) وهذا التعقيب يستخدم للقطع.
- فوق أصابعنا كرمة لا تهاجر (وشم عميق) (والوشم هنا جاء للقطع أيضاً).
- خطى الشهداء تبيد الغزاة (نشيد قديم) النشيد القديم للقطع.
- ونافذتان على البحر يا وطني (حلم قديم – جديد).
- شوارع أخرى اختفت من مدينته.

- رائحة البن جغرافيا . رائحة البن يد .
- سرحان يحمل أرصفة ونوادي ومكتب حجز التذاكر .
- سرحان قطرة دم تفتش عن جبهة نزفتها / سرحان قطرة دم تفتش عن جثة نسيتها . وأين؟ (الاستفهام هنا قطع).

وظف الشاعر هذه المجموعة من الصور في تركيب واحد، وإن كانت صوراً مستقلة يمكن أن تتسم بالتناقض أو الترابط غير المنطقي، إلا أن تيار الوعي هنا يكسبها وحدتها الخاصة، ويكون لهذه اللقطات وظيفتها البنائية في القصيدة.

فالشاعر يصور لنا من خلال تلك الانتقالات وتيارات الوعي كيف فكر سرحان بشاره سرحان في اغتيال كنيدي ولماذا قام بالاغتيال؟ وينتقل به ومعه من الولايات المتحدة – حيث يجري معه التحقيق، وحيث قام بفعل الاغتيال – إلى وطنه حيث كان الحب.:

(ما كان حباً / يدان تقولان شيئاً ... وتنطفئان. /ونعرف، كنا شعوباً) وصرنا حجارة/ ونعرف أشياء أكثر) - 147 .

وينتقل بنا الشاعر مع سرحان الذي يحقق معه في زنزانة في الولايات المتحدة:

"سرحان هل أنت قاتل؟ / ويكتب سرحان شيئاً على كم معطفه، ثم تهرب ذاكرة من ملف الجريمة تهرب / تأخذ منقار طائر / وتأكل حبة قمح بمرج ابن عامر / وسرحان متهم بالسكوت، وسرحان قاتل"/ 149 .

- ما اسمك؟
- نسيت
- وما اسم أبيك؟

- نسيت
- وأمـك ؟
- نسيت
- وهل مُت ليلة أمس؟
- لقد مُت دهراً .
- حلمت؟
- كثيراً
- بماذا؟
- بأشياء لم أرها في حياتي

○ وصاح بهم فجأة

- لماذا أكلتم خضاراً مهربة من حقول أريحا ؟
- لماذا شربتم زيوتاً مهربة من جراح المسيح؟

○ وسرحان متهم بالشذوذ عن القاعدة ، (ص=148-149)

وينتقل الشاعر بسرحان من وإلى وطنه الذي عاش يحلم به دون أن يراه.

(وما القدس والمدن الضائعة/ سوى منبر للخطابة/ ومستودع للكآبة وما القدس إلا زجاجة خمر وصندوق تبغ / ولكنها وطني / من الصعب أن تعزلوا / عصير الفواكه عن كريات دمي / ولكنها وطني / من الصعب أن تجدوا فارقاً واحداً / بين حقل الذرة/ وبين تجاعيد كفي / ولكنها وطني) (ص 156 – 157)

وهكذا يكون اجتزاء الشاعر للصور، له مبرراته النفسية والفنية فهي تصور نفسياً حالة سرحان الممزق بين وطنه الأصلي فلسطين الذي عاش ولم يره، وبلده الثاني

أمريكا الذي تربى به ولكنه لم ينس وطنه الأول ولذا فإن (سرحان متهم بالشذوذ عن القاعدة) هذا التمزق النفسي يوائمه أسلوب المونتاج وتيار الوعي اللذان يتحققان من خلال الصور والانتقالات المفاجئة من صورة إلى أخرى ومن مكان إلى آخر، وهذا الأسلوب يحقق هنا ما عناه (ارنولد هاوز) بوصف أحوال مضطربة معينة، وإيقاعات عصبية وسرعات مدمرة... وهذا ما يمكن أن نصف به نفسية سرحان في هذه القصيدة.

ومن مقطع من قصيدة "اسكندرون في رحلة الخارج ورحلة الداخل" نتعرف على إمكانات المونتاج في القصيدة:

- (صمتي وبيداء تموج
- في حفلة الكوكتيل والقبطان يغمزها فتأتي

  - هل تأذنين برقصة؟
  - هل تشربين؟
  - من أين أنت؟

- ويصبح تركي بدين

  - كل الذين عرفتهم ماتوا

- وآخر أصدقائي
- ضبطوه مختلساً نقود البنك
- كان مقامراً وغداً يموت على النساء.
- ومهاجر ضاقت به البلجيك
- كالإسفنج يشرب، وهو يجأر بالغناء
- "ناء أنا، يا بنت، نـاء"

- والجاز يصخب – آخ يسقط آخ
  - يحملني – يهيج
- صمتي وبيداء تموج
- ويلح بحّار عجــوز

- من أين أنت؟ وما لديك؟
- أنا من بلاد الله أبحث عنه في بلد غريب
- وإذا عثرت عليه؟
- أسرد قصتي.
- أصغي إليك.
- رافقتها طفلاً لمدرسة السموم الطائفية.

- قبلتها سراً.
- ومنا خلف سور العائلية.
- عارية كانـت
- وكنت زميلها في الكارثة
- يوم اكتشفت سقوطها في ملجأ الأيتام فجأة
- فعقدت قبل الأربعين – قراننا!
- وبدون حب جارف
- في ملجأ الأيتام فجأة
- يوم اكتشفت سقوطها البحري والبري والجوي فجأة
- وسقطت مطعوناً
- ونجم سينمائي يداعب لحمها

- ويبيح دفئه[45]

ينتقل الشاعر في هذا المقطع مع القبطان والتركي البدين وأصدقائه والبحار العجوز، الذي يلح عليه بالسؤال "من أين أنت" وإذا كانت كل هذه المتناقضات التي تلف الشاعر، وكل ذلك الصخب الذي يرافق موسيقى الجاز حول الشاعر فإن كل هذه اللقطات المتناثرة جاءت لتعزز تلك الوحشة والغربة اللتين يعيشهما وذلك يتم من خلال صور متضادة:

"صمتي وبيداء تموج" هو يعيش الصمت، أما الآخرون فإنهم يموجون في صخب الجاز، في حفلة الكوكتيل" وكذا يتنقل الشاعر – على طريقة المونتاج – ليصور عمق الإحساس بالهوة التي تفصله عن الآخرين.

وإذا كان المونتاج – كما رأينا – يدخل في ثنايا القصيدة فإنه يجوز لنا اعتبار المونتاج إطاراً شكلياً للقصيدة بحيث نجد قصيدة تتكون من عدة مقاطع، كل مقطع يشكل في حد ذاته كياناً مستقلاً عن الآخر، ولكن القصيدة باكتمالها تحقق من خلال تجميع تلك المقاطع وحدة فنية متكاملة وهذا التقطيع والوصل في بنية القصيدة أشبه بالمونتاج ومن نماذج قصيدة "عمّان في أيلول" التي تتكون من خمسة أجزاء هي على الترتيب:

1. تهليلة الذين يرفضون أن يموتوا ويرفضون أن يستسلموا.
2. يوميات من عرس الدم.
3. نماذج عادية من شعب غير عادي.

---

(45) سميح القاسم: اسكندرون في رحلة الخارج ورحلة الداخل، الناصرة، شباط 1970، ص 10 – 14 .انظر له في ديوان "دخان البراكين" 102–103 دمي على كفي 103/102 . انظر الفصل الأول.– بناء الصورة الكلية من خلال المقاطع.

4. كلمات عن خصم غير مقطوع الرأس ولكنه بروح واحدة.
5. أسئلة لا بد منها.

وكل مقطع من هذه المقاطع يتكون من أجزاء، فالمقطع الأول يتكون من ثمانية أجزاء، والمقطع الخامس يتكون من خمسة أجزاء، بينما كل من المقطعين الثاني والرابع جاء بدون تجزيء. ومثل هذه القصيدة بأجزاء من المقطع الثالث الذي يتكون من أربعة أجزاء:

3 - نماذج عادية من شعب غير عادي.

- 1 -

- يا عوض النابلسي[46]
- (الاسم الحركي: فراس)
- أعرف أنك أنت الآن تموت خلف المتراس
- تنزف روحك من جرح في الرأس.

---

(46) توفيق زياد: قليلة الموت والشهادة، ص 7-67 .كذلك انظر له قصيدة العذراء ذات الأفرهول الأزرق، 69 – 127 .وانظر في أعماله الكاملة، ص 187 – 360 .

- لكنك تقرأ شعراً
- عبر مئات الأميال – أنا
- أسمع صوتك
- خشناً مثل يدي حجار
- أنك تنشد أغنية تحفظها
- منذ بدأت تعي ... الخ ... (ص32 -33)

- 2 -

- يا "سلمى قشقاش"
- (الاسم الحركي "رجاء العماش")
- عبر مئات الأميال أراك متمترسة خلف الرشاش
- تحملين العلم الخفاق إلى أعلى من أقدام الأوباش
- يا سلمى قشقاش
- إني أكتب هذه الكلمات لعينيك
- الظامئتين إلى الحرية والحب
- في وجهة الموت المنصب
- في وجه الدبابات العددية
- الدبابات المحشوة ناراً..... الخ (ص 39 – 40)

- 3 -

- يا "مسعود الشيبان"
- (الاسم: مذر العدوان)
- عبر مئات الأميال أراك

- تتربص
- في زاوية (المدرسة الأهلية)
- في أحد الأحياء الشعبية
- من عمـان .....الخ. (ص45 – 46)

- 4 -

- يا فهد المحمود
- (الاسم الحركي أبو داوود)
- حبري دمعي ودمي، وأنا
- أكتب هذه الأسطر عنك
- عبر مئات الأميال أراك
- تعبئ مدفعك الرشاش

ونتابع من خلال هذه المقاطع تنقلات الشاعر مع أربعة من الفدائيين الذين دافعوا عن الثورة الفلسطينية في أحداث أيلول في عمان.

ولم يكن في مقدور الشاعر – وهو ينتقل في تصوير عديد من الشخصيات ومزيج من المشاعر عبر أمكنة متباعدة – تصوير ذلك كله دون التوسل بأسلوب النقلات المفاجئة السريعة، والصور المتعددة التي استفاد فيها من إمكانات المونتاج السينمائي[47] ومن ثم يمكننا القول بأن أسلوب المونتاج في القصيدة قد أخذ أسلوبين متمايزين هما:

---

(47) انظر قصائد لشعراء آخرين استفادوا من هذا الأسلوب في دواوينهم:
1 – سميح القاسم: أ . دخان البراكين، ص 113 – 123 .ب . سقوط الأقنعة، ص 45 .

أولاً: توظيف المونتاج في البناء الداخلي للقصيدة كما رأينا ذلك في النموذجين اللذين اقتبسا من شعر محمود درويش وسميح القاسم.

ثانياً: استخدام المونتاج في البناء الشكلي للقصيدة وهذا يعني الاستفادة من التنوع الذي يحققه هذا الأسلوب فتفيد القصيدة منه سواء في بنائها الدرامي الذي يحتاج إلى عدة أصوات متداخلة ومعقدة أحياناً، ثم بنائها المقطعي، الذي يعتمد على عدة مقاطع، يجمعها في النهاية خيط شعوري واحد.

جـ . قرآن الموت والياسمين، ص **24** .د . الموت الكبير. هـ . قصيدة إرمو . رحلة السراديب الموحشة.

2 – محمود درويش: أ . أحبك أو لا أحبك، مزامير، ص **7** . ب . آخر الليل، ص **6** ، **49** ، **77** .

3 – فدوى طوقان: أ . الليل والفرسان، ص **9** .ب . على قمة الدنيا وحيداً ، ص **74** .

4 – ليلى علوش: سني القحط ، ص **38** ، **127** .

5 – خليل توما: أغنيات الليالي الآخرة، ص **66** .

6 – عبد اللطيف عقل: قصائد عن حب لا يعرف الرحمة، ص **40** . هي أو الموت، ص **85** / **2** .

7 – نزيه خير: أغنيات صغيرة، ص **76** .

8 – سالم جبران: كلمات من القلب، ص **65** .

الباب الرابع

الفصل الثالث

ظاهرة التكرار

التكرار ظاهرة من ظواهر الشعرية الحديثة، التي بـدأت في الانتشـار مـع مطلـع هذا القرن وإن كانت جذورها التاريخية تمتد إلى التراث الشعبي العربي القديم. إذ نجد أن ابن سنان الخفاجي في كتابه (سر الفصاحة) يشـير إلى ولـع الشـعراء والكتّـاب مـن أهل زمانه بتكرار الألفاظ، فيقول:

"حتى لا يكاد الواحد منهم يغفل عن كلمة واحـدة فـلا يعيـدها في نظمـه أو نثره ومتـى اعتـبرت كلامهـم وجدتـه علـى هـذه الصـفة، ومـا أعـرف شـيئاً يقـدح في الفصاحة ويغش في طلاوتها أظهر من التكرار لمن يؤثر تجنبه، وصـيانة نسـجه عنـه، إذا كان لا يحتاج إلى كـبير تأمـل، ولا دقيـق النظـر، وقلمـا يخلـو واحـد مـن الشـعراء المجيـدين أو الكتـاب مـن اسـتعمال ألفـاظ يـديرها في شـعره، حتـى لا يخـل في بعـض

قصائده بها، فربما كانت تلك الألفاظ مختارة، يسهل الأمر في إعادتها وتكريرها، إذا لم تقع إلا موقعها وربما كانت على خلاف ذلك"[47].

وقد أكد ابن سنان أن التكرار لا يعد عيباً، إذا كان المعنى المقصود لا يتم إلا به[48]. ولا يخرج تقويم التكرار في الشعر الحديث عن هذا التصور، فإذا لم يحقق هدفاً معنوياً أو موسيقياً لا غنى عنهما، يصبح نافلة يمكن حذفها، بل ويصبح مخلاً ببناء القصيدة ذاتها. ويعتبر التكرار ظاهرة موسيقية ومعنوية في آن واحد، فهو ظاهرة موسيقية عندما تتردد الكلمة أو البيت أو المقطع على شكل اللازمة الموسيقية، أو النغم الأساسي الذي يعاد ليخلق جواً نغمياً ممتعاً. ويصبح هذا التكرار على المستوى اللغوي، ذا فائدة معنوية، إذ إن إعادة ألفاظ معينة في بناء القصيدة، يوحي بأهمية ما تكتسبه تلك الألفاظ من دلالات، مما يجعل ذلك التكرار مفتاحاً في بعض الأحيان لفهم القصيدة.

وترى نازك الملائكة أن هناك قانونين يحكمان التكرار هما:

أن التكرار في حقيقته إلحاح على جهة مهمة في العبارة يعنى بها الشاعر أكثر من عنايته بسواها، فالتكرار يسلط الضوء على نقطة في العبارة ويكشف عن اهتمام المتكلم بها. والتكرار يخضع للقوانين الخفية التي تتحكم في العبارة، أحدها قانون

---

(47) ابن سنان الخفاجي، سر الفصاحة، شرح وتصحيح عبد المتعال الصعيدي، القاهر، 1969، ص 95 – 96

(48) المرجع السابق، ص 92 .كذلك ويمكننا الرجوع إلى كثير من النماذج التي فيها تتكرر الكلمة المفردة في البيت الواحد مما يدخل في باب رد الإعجاز على الصدور انظر: – ابن سنان، سر الفصاحة، ص 185 .
وانظر: حفني شرف، الصور البديعية، جـ 2، ط 1، 1966، ص 51، 72 .كذلك تشابه الأطراف في المصدر السابق لحفني شرف، ص 271 – 273 .وانظر الأمثلة التي أوردها نازك الملائكة من الشعر القديم في فصل أساليب التكرار في الشعر، ص 253 . وفصل دلالة التكرار في الشعر، ص 265 .

التوازن، ففي كل عبارة طبيعية نوع من التوازن الدقيق الخفي الذي ينبغي أن يحافظ عليه الشاعر في الحالات كلها .

إن للعبارة الموزونة كياناً ومركز ثقل وأطرافاً وهي تخضع لنوع من الهندسة اللفظية الدقيقة التي لا بد للشعر أن يعيها ، وهو يدخل التكرار على بعض مناطقها . فالتكرار يجب أن يأتي في العبارة في موضع لا يثقلها ولا يميل بوزنها إلى جهة ما[49] . وقانون التوازن هذا الذي أشارت إليه الكاتبة، مسألة ذوقية، إذ يتبع القوانين الخفية على حسب تعبيرها – وقانوناها ليسا في النهاية إلا تفسيراً لقانون التكرار الذي تعود في نهاية حديثها فتقرره حين تقول "التكرار يجب أن يجيء من العبارة في موضع لا يثقلها ولا يميل بوزنها إلى جهة ما". ونرى أن الحكم على صلاحية إيراد التكرار أو عدمه – وما يتبع ذلك من تفسير لما يحققه هذا التكرار، إنما هو توظيف هذا التكرار ومدى نجاحه في موضعه.

وقد أشار صبري حافظ إلى أنه يمكن النظر إلى التكرار على أربعة مستويات وهي الزاوية الموسيقية حيث يحدث التكرار للكلمات أو الأبيات أثراً موسيقياً ، ثم الزاوية اللفظية إذ يكون الإلحاح على بعض الكلمات داخل تركيب يشير إلى ما يقدمه التكرار من معنى لا يتحقق إلا به. ثم الزاوية القاموسية وهي تشير إلى قاموس الشاعر اللغوي والكلمات الأثيرة لديه، ثم الزاوية المنطقية وفيها يتم البحث عن علاقة التكرار لدى شاعر معين بالتراث[50].

ونحن إذ نرى أهمية دراسة التكرار من هذه الزوايا الأربع إلا أننا نرى أن الزاويتين الأولى والثانية تعنيان هذه الدراسة أكثر من الزاويتين الأخيرتين اللتين

---

(49) نازك الملائكة: قضايا الشعر المعاصر، ص . ص 266–268 .

(50) صبري حافظ ، مقالة البحث عن منهج لنقد الشعر الحديث، مهرجان المربد الثاني، ص. ص 304– 305.

تتناولان شاعراً معيناً ودراسة شعره دراسة مفصلة تحليلية. هذا وتقوم نازك الملائكة بتصنيف التكرار من جهة الدلالة إلى ثلاثة أصناف هي:[51]

- التكرار البياني: وغرضه التأكيد على الكلمة المكررة أو العبارة ومن معاينة تصوير الحركة أو التردد.

- تكرار التقسيم: وهو تكرار كلمة أو عبارة في ختام كل مقطوعة من القصيدة،والغرض الأساسي منه أن يقوم بعمل النقطة في ختام المقطوعة ويوجه القصيدة في اتجاه معين. ومنه نوع آخر يرد فيه التكرار، في أول كل مقطوعة وهو يؤدي وظيفة افتتاح المقطوعة ويدق الجرس مؤذناً بتفرع جديد للمعنى الأساسي الذي تقوم عليه القصيدة.

- التكرار اللاشعوري: وشرطه أن يجيء في سياق شعوري كثيف يبلغ أحياناً درجة المأساة، ومن ثم فإن العبارة المكررة تؤدي إلى رفع مستوى الشعور في القصيدة إلى درجة غير عادية. وباستناد الشاعر إلى هذا التكرار يستغني عن الإفصاح المباشر وإخبار القارئ بالألفاظ عن مدى كثافة الذروة العاطفية. وتنبع القيمة الفنية للعبارة المكررة في هذا الصنف من التكرار من كثافة الحالة النفسية التي تقترن بها.

وتخلط الناقدة في هذه الأنواع الثلاثة، بين إيراداتها الدلالية والشكلية. فبينما أوردت التكرار اللاشعوري والبياني بدلالته الحركية والتردد، فإنها تورد معهما تكرار التقسيم والذي هو ناحية شكلية يمكن أن يحمل دلالات لاشعورية أو دلالات بيانية.

---

(51) نازك الملائكة، المصدر السابق، ص . ص 270 – 281 .

وفي دراستنا للتكرار، وإذ نقدر وجهة نظر صبري حافظ في تصنيفه لدراسة مستويات التكرار الأربعة وتصنيف نازك الملائكة لدلالة التكرار، إلا أننا سنتناول التكرار من ناحية شكلية في تقسيمنا له إلى ت نوعين هما : 1) تكرار الكلمة المفردة . 2) وتكرار الجملة /تكرار المقطع، وسوف نقوم في إطار هذا التقسيم بمحاولة فهم دلالة التكرار على المستويين المعنوي والموسيقي.

أولاً: تكرار الكلمة المفردة

إن تكرار الكلمة يحقق إيقاعاً يساير المعنى ويجسمه ويعبر عن معانيه... إذ يمكن لتكرار الكلمة أن يعبر عن الزمن وامتداده أو قصره أو عن الحركة أو عن الحركة بأشكالها أو يعبر عن القلة أو الكثرة. وقد استخدم الشعراء هذا اللون من التكرار في شعرهم بشكل لافت للنظر.

1. تقول فدوى طوقان في قصيدتها "اينان في الشبكة الفولاذية"[52]:
2. "تحت الشجرة" وهي تفرع، تكبر تكبر
3. في إيقاعات وحشية

.....

4. أخشى يا طفلي أن يقتل فيك الإنسان
5. أن تدركه السقطة أن يهوي
6. يهوي
7. يهوي للقاع"

---

(52) فدوى طوقان، على قمة الدنيا وحيداً، ص 96 – 100 .

فإن تكرار كلمة تكبر، وكلمة يهوي، إنما هو تكرار إيقاعي إذ كررت الشاعرة تفعيلة "فعلن" وهذا التكرار الإيقاعي يتسق مع المعنى الذي تقصده الشاعرة، حين صورت لنا تفريع الشجرة وكبرها، وتكرار "تكبر" هو تصوير للكبر ذاته. وأما خشية الشاعرة من ذلك السقوط إلى الهاوية، فجعلها تصور ذلك السقوط المريع – لو قتل في طفلها الإنسان – الذي سيهوي إلى القاع. وإعادة كلمة "يهوي" جاءت تصور عمق الهاوية التي يمكن أن يتردى إليها. وللتعبير عن مرور الزمن يكرر سميح القاسم كلمة "انتظار" أربع مرات:

1. "وبكيت في ذل وعار
2. ومكاتب العمل انتظار
3. وانتظار
4. وانتظار وانتظار"[53] .

وتكرار كلمة انتظار، يشعرنا بطول ذلك الانتظار والملل منه. ولتصوير الحركة يقول سميح القاسم:

- "مر القطار بركّابه المتعبين
- مر بأحماله المرهقة
- مـر
  - مـر
  - مـر"[54].

---

(53) سميح القاسم، دمي على كفي، القدس، ص 15 .

(54) سميح القاسم، الموت الكبير، ص 42 .

فكلمة مير تدل على حركة القطار وتتابع سيره. وتستخدم ليلى علوش تكرار الكلمة في تصوير القلة أو الكثرة، إذ تقول:

- "شموع بقلبي تخاف الرياح
- وخطو النسائم فوق السطوح
- بـرق
- بـرق
- بـرق"[55] .

فترديد كلمة برق هنا يدلنا على الرقة المتناهية للنسائم فوق السطوح التي أخذت ترق، فأزاحت خوف الشاعرة من أن تطفئ الرياح شموع قلبها، وكأن التكرار هنا جاء تطميناً لقلبها الواجف. وقد جاء ترديد الكلمة مقصوداً به التركيز المعنوي على ما تستهدفه القصيدة، فقد كرر "جورج نجيب خليل" كلمة (سلام) في قصيدته (نشيد السلام) عشر مرات حين ردد كلمتي (سلام... سلام) في خاتمة كل مقطع، مشيراً بذلك إلى المعنى الرئيسي الذي يهدف إليه:

"في حضن كل واد وفوق كل تـــــل

يـــردد العبـــــاد أنشـــــودة الأزل

سـلام .... سـلام"[56]

---

(55) ليلى علوش، سني القحط يا قلبي، ص 47 .

(56) جورج نجيب خليل، لهب الحنين، ص 64 – 66 .

وحينما تصبح كلمة "فلسطين" في حد ذاتها تحدياً للوجود (الصهيوني) يصبح تكرارها عند محمود درويش ، ليس مجرد تكرار لفظي، وإنما هو استحضار وتجسيد للوطن ومعناه في مواجهة الغاصب المحتل:

- "فلسطينية العينين والوشم
- فلسطينية المنديل والقدمين و الجسم
- فلسطينية الكلمات والصمت
- فلسطينية الصوت
- فلسطينية الميلاد والموت
- حملتك في دفاتري القديمة
- نار أشعاري
- حملتك زاد أسفاري"[57]

ثانياً: تكرار الجملة /المقطع

استعمل الشعراء تكرار الجملة، أو السطر الشعري في مواقع عديدة من القصيدة، في بدايتها ووسطها وفي نهايتها، ويأتي تكرار السطر الشعري في بداية المقاطع للتنبيه – كما أشارت نازك الملائكة – متيحاً للذهن توقداً، ليس شكلياً وحسب وإنما نفسياً كذلك. ففي قصيدة "العالم الضائع" لسالم جبران، والتي يتحدث فيها عن الماضي، يبدأ قصيدته بهذا السطر:

---

(57) محمود درويش: عاشق من فلسطين، ص 12–13 . كذلك انظر:
أ –سميح القاسم "قران الموت والياسمين" وقصيدة أتحدى وتكراره لكلمة أتحدى فيها 12 مرة. ص 53–54 .
ب –فدوى طوقان في قصيدة "حرية الشعب" كررت كلمة حريتي ثماني عشرة مرة. انظر الخيل والفرسان، ص104–107 .

"هل تذكرون نحن كنا يومها صغار"[58].

ثم يحدثهم عن ذكرياته، ويعود في المقطع التالي إلى سرد ذكرياته وينتقل مرة أخرى إلى تذكيرهم:

"هل تذكرون؟ نحن كنا يومها صغار"

وفي المقطع الثالث يكرر الشاعر نفس السطر مفتتحاً به المقطع، ومنبهاً به الذاكرة[59]. هذا ويلجأ محمود درويش إلى تنويع تكرار السطر أو الجملة فيأتي في مطالع المقاطع أحياناً، وأحياناً أخرى في نهايتها، ولكن الشاعر لا يترك التكرار ينساب كاملاً ليولد في النفس الملل، بل إنه يفاجئنا حينما يغير كلمة أو كلمتين في سطره الشعر المتكرر:

يبدأ محمود درويش قصيدته "المطر الناعم في خريف بعيد"[60] بقوله:

"مطر ناعم في خريف بعيد والعصافير زرقاء... زرقاء"

ثم يبدأ المقطع الثاني بقوله:

"مطر ناعم في خريف غريب والشبابيك بيضاء... بيضاء"

والمقطع الثالث يبدأ:

---

(58) سالم جبران: كلمات من القلب، ص 38 – 40 .

(59) انظر قصيدة (في 5 حزيران) فإن سميح القاسم يكرر السطر الشعري "في الخامس من شهر حزيران الماضي" ويكون التاريخ مبرراً كافياً لاسترجاع الذكرى.

(60) محمود درويش، العصافير تموت في الجليل، ص 14 .

"مطر ناعم في خريف حزين والمواعيد خضرا... خضراء"

هنا يعتمد الشاعر على عنصر المفاجأة لتفتيح الذهن وشحذ الوعي لما سيقوله، فبينما ينتظر القارئ في بداية المقطع الثاني أن يعاود الشاعر مطلع المقطع الأول "مطر ناعم في خريف بعيد" نجده يجعل الخريف غريباً، وتكون الشبابيك بيضاء. ويعود مرة أخرى إلى استخدام المفاجأة، مع المقطع الرابع حينما يعمد إلى تكرار نفس السطر الذي بدأ به القصيدة، وذلك بعد أن يكون القارئ قد استعد نفسياً إلى تقبل هذا النوع من التكرار غير المكتمل. ولكن هذا التلوين في مثل هذا التكرار غير المكتمل، ليس المقصود منه عنصر المفاجأة فحسب، بل يرتبط بالمعاني التي تليه. فإذا كان المطر الناعم جاء في خريف بعيد، فإن العصافير زرقاء تلك التي تطير بعيداً وتتلون بالسماء الزرقاء. ويصبح الخريف غريباً حينما تفر حبيبته من جسده، أو حينما يفر الوطن من جسده وهما شيء واحد. هذا الفرار الغريب يوائم غربة الخريف ذاتها. ثم يأتي بنا إلى خريف حزين، حيث تكون المواعيد لديه خضراء، فهذا الحزن يساير مصرع الياسمين، وتكون المواعيد الخضراء راية للانبعاث والأمل في المستقبل إذ يقول (وموتي جنين) ثم يعود مرة أخرى إلى السطر الأول الذي بدأ به قصيدته:

- "مطر ناعم في خريف بعيد، والعصافير زرقاء والأرض عيد"
- ويختتم محمود درويش كل مقطع بقوله:
- "فأنا لا أريد غير منديل أمي وأسباب موت جديد"

وهذا التكرار الذي يلازم ختام كل مقطع لا يعني سوى التأكيد المقطعي على ما يريده، والإصرار على أن يحوز منديل أمه وأسباب موت جديد:

- "منديل أمه": وهل هو شيء غير الذكرى، غير ذكرى – الوطن؟

- "وأسباب موت جديد" ... أليست هي الشهادة في سبيل – الوطن؟[61]

ويأتي التكرار منساباً في البناء كمنولوج داخلي:

وفي قصيدة "أعدكم بأن ترثوا جياداً نفاثة"[62] لسميح القاسم يكرر الشاعر ثلاث مرات قوله: "جسدي ينمو على كل الجهات . فاشهدوني. ها أنا انفض أكفاني وآتي".

وجاء هذا من بحر الرمل مغايراً باقي القصيدة التي جاءت من المتدارك، وتكرار هذه العبارة على فترات متباعدة في القصيدة، أكسب هذا التكرار أهميته المعنوية من خلال المعنى الذي يحمله وهو الرفض والصمود ومقاومة المحتل. ثم من خلال إيقاعه المتميز الذي عبر عن حالة نفسية داخلية ترفض المحتل وترفض تزييفه للوطن ومعامله وتعني بأن العدو لن يستطيع القضاء على الجسد إذ إن "الشعب ينمو على كل الجهات ومن جوف الموت كذلك".

ويأخذ التكرار – أحياناً – عند سميح القاسم رتابة مملة غير مستساغة عندما لا يصبح في القصيدة سوى التكرار "وإذا كان التكرار في الصوت – غالباً – ممتعاً إلا أن الإفراط فيه يمكن أن يصير مزعجاً". ففي قصيدته "التجلي" يقوم الشاعر بتكرار كلمة رأيتها سبع مرات، ويكرر "في ساحة المدينة" ثماني مرات. ويكرر كلمة أنكرتها ست مرات. ولا يبقى فيها من الأسطر غير مكرر سوى سطر واحد هو قوله "وحين صاح: من ولي أمرها" وهذه هي القصيدة:

---

(61) انظر استخدام ليلى علوش للتكرار المكتمل "إن تقمصت...

(62) وهو هنا يعني استنفاد كل الأسباب وانتهاء الصبر.. ديوان "سني القحط يا قلبي"، ص 105–106 .

"رأيتهـا

- رأيتهـا في ساحة المدينة
- رأيتها نازفة في ساحة المدينة
- رأيتها مقتولة في ساحة المدينة
- رأيتها... رأيتها
- وحين صاح:
  - من ولي أمرها؟
- أنكرتهـا
- أنكرتها في ساحة المدينـة
- أنكرتها نازفة في ساحة المدينة
- أنكرتها مائلة في ساحة المدينة
- أنكرتها مقتولة في ساحة المدينة
- أنكرتها"[63]

والإفراط في التكرار جعله مزعجاً، وخاصة أنه يمكن اختصار القصيدة إلى نصفها فتكرار الإنكار بتفصيلاته لم يكن له مبرر ما دام الإنكار قد تحقق، وهو يعني إنكارها في الساحة نازفة مائلة مقتولة. وهذا يخالف الروح الشعرية التي من أهم ميزاتها التركيز. ولذا فإن التكرار قد جعل هذه القصيدة تقترب من أسلوب الحديث اليومي بتفصيلاته. وتستخدم فدوى طوقان التكرار للتعبير عن الحركة

(63) سميح القاسم : قران الموت والياسمين، ص 18
كذلك انظر (قران الموت والياسمين)، قصيدة نرجسية أيوب، ص 44 .

والاستمرار[64]، إذ إن ترديد العبارة – ويعني استمرارها في بناء القصيدة – يوائم معاني الحركة والاستمرار.

- "آه عشرون قمر
- مر عشرون قمر
- وحياتي تستمر
- وغيابك
- كحياتي يستمر
- .....
- وحياتي مع شعبي تستمر
- .....
- وبلادي كوز رمان يفور الدم –
- فيه ويغمغم
- وحياتي تستمر
- وحياتي تستمر

في قصيدة "الأرض" لحنا أبو حنا – وهي قصيدة عمودية ذات قواف مقطعية – يقوم الشاعر بإعادة بيتين من قصيدته، وهما اللذان بدأ بهما قصيدته.

---

(64) فدوى طوقان: الليل والفرسان، ص 85 – 87 . وانظر تكرار العبارة والجملة عندها في: أ – أمام الباب المغلق، ص 22 / 50 . ب – على قمة الدنيا وحيداً، ص 24 / 46 .

كذلك انظر:– عبد اللطيف عقل: هي أو الموت، ص 67 إلى 90 .

– ليلى علوش: أ – أول الموال آه 16 ، 17 ، 22 ، 32 ، 35 ، 54 ، 60 ، 78 / ب – سني القحط يا قلبي: 38، 84 ، 97 ، 105 ، 134 .ج – بهار على الجرح المفتوح: 32 ، 60 ، 103 .

– توفيق زياد: أ – الأعمال الكاملة: 421 .ب – قليلة الموت والشهادة، ص 63 .

د – فوزي الأسمر: – أرض الميعاد، 131 / 63 .

هـ – حنا أبو حنا: نداء الجراح، ص 41 – 49 .

- المساء البنفسجي يوشي بردة الأفق بالطيوف الجميلة
- والجبال الزرقاء يحضنها الأفق فتغفو إغفاءة معسولة[65]

ويكررهما في المقطع الأخير الذي أعاد فيه نفس القافية التي ابتدأ بها إذ يعيدنا بالبيتين مرة أخرى إلى حيث ابتدأت القصيدة. وفي قصيدة (شدة الحب) لتوفيق زياد، يعيد مقطعاً بعينه، ليؤكد لنا بتركيزه عليه حرصه على توصيل المعاني التي جاء بها وهو يفتتح به قصيدته:

- "من شدة حبي سأموت
- إن يوماً سأموت
- لا حزناً أو حسرة
- لكن
- من شدة حبي ..
- ويجعلنا نتشوق لمعرفة أسباب موته، ويكون جوابه في المقطع التالي:
- "من شدة حبي
- لك يا وطني المحتل
- ثم يكرر المقطع الأول بعد المقطع الثاني:
- "من شدة حبي سأموت
- ..... الخ".
- ويختتم قصيدته، معقباً على حبه القاتل هذا، بقوله:
- " أسمعتم بالحب القاتل
- هذا هو

---

(65) نداء الجراح، 36 ، 53 ، 70 ، 105 .

- يا شعب الحب القاتل"[66]

وتكرير ذلك المقطع يستهدف الإلحاح على المعنى، حينما يكرر (من شدة حبي) في قصيدته ست مرات ويجعل محمود درويش لبيتين من (بحر الرجز) مهمة التمهيد لحديثه عن الشهيد:

- "يحكـون فـي بلادنـا يحكون في شجـن
- عن صاحبي الذي مضى وعـاد فـي كفـن"[67]

ويجيء هـذان البيتـان بإيقاعهمـا التقليـدي ناقوسـاً ينبـه الأذهـان إلى حكايـة صاحبه الذي عاد في كفن، ثم يقـوم بروايـة حكايتـه ويعيـدهما مـرة أخـرى في المقطـع الثالـث، ليفتتحـا هـذا المقطـع. ونعـود معهمـا إلى الـوراء، فنعـرف كيـف كـان وداع الشهيد لأمه.

ويستخدم محمود درويش التكرار في بداية قصيدته "الدانوب لـيس أزرق"[68] ثم يعود مرة أخرى ليختم بها القصيدة فيكمل باسـتدارة القصـيدة ميناءهـا النفسـي إذ تنتهي من حيث تبدأ. ولا يكون التكرار تاماً. بـل يكـرر الشـاعر مـن المقطـع مـا يلزمه منه معنوياً فهو يبدأ بقوله:

- "هي لا تعرفـه
- كان الزمـان
- واقفاً كالنهر في جثتـه
- قالت له: جسمي مكان

---

(66) توفيق زياد: الأعمال الكاملة، ص 374 – 376 .

(67) محمود درويش: أوراق الزيتون، ص 34 – 38 .

(68) محمود درويش: على ضوء البندقية، ص 65 – 68 . وانظر فاروق مواسي (في انتظار القطار)، ص 5–13 .

- ويختتم قصيدته بقوله:
- "في انفجار القبلة الأولى
- وفي جثته كان الزمان
- واقفاً كالنهر في جثته
- قالت له:
- جسمي مكـان.

وهكذا يمكننا ملاحظة استخدام الشعراء للتكرار بتحقيق عنصر المفاجأة، كما حقق في النماذج السابقة مهمة التركيز على المعنى، أو تحقيق إيقاع موسيقي، أو تحقيق ربط معنوي ونفسي بين أجزاء القصيدة.

الباب الرابع : قضايا وظواهر عامة في شعر فلسطين المحتلة

الفصل الرابع

ظاهرة الغموض

(إن الشعر يضاد أي نوع أدبي آخر، فقوانينه تسمو على مثاليات أي نوع وتسمو على الانخداع والوهم الواقعي، - ومن حسن الحظ أنه يقوي الغموض بين لغة الحقيقة ولغة الخلق)[69]. هذا ما أعلنه رائدا السريالية (اندريه بريتون) و (بول ايلوار) في ديسمبر 1929، ويبين لنا السعادة التي مترهما في إعلان المهمة التي يحققها الشعر بتقويته الغموض الذي أصبح واحداً من ظواهر الشعر المعاصر.

---

(69) Maurice Nadeam "the History of Surrealism" , Pelican Books. P. 73-99.

وقد تحدث امبسون (Empson) الناقد الإنجليزي عن أنماط الغموض في كتابه المشهور "سبعة أنماط من الغموض" فأوضح أن تلك الأنماط تنبع من البناء اللغوي لتركيب الكلمات، وقد حدد الغموض في بداية كتابه بقوله "يعني الغموض في الكلام العادي كلاماً واضحاً ولكنه يكون عادة بارعاً ومضللاً". واقترح أن تستعمل الكلمة بمعناها الواسع، فتعتبر مما له صلة وثيقة بهذا الموضوع أي ظل من الفرق بين الكلام – مهما كان تافهاً – لأن هذا الفرق يفسح مجالاً للاختبار بين ردود الأفعال الطويلة واتجاه نفس القطعة من اللغة(70). وإذا كان (امبسون) قد ركز على ذلك الغموض الذي ينبع من استخدام اللغة ومن الجانب النفسي لفهمها، فإن ناقداً آخر وهو جـ. س.فريزر G.S.Fraser يؤكد بأن أي شعر يجب أن يكون صعباً، ويبرر وجهة نظره من زاوية لغوية ونفسية وثقافية حينما يقول: "من وجهة نظري. فإن جميع الشعر يكون صعباً بالنسبة للناقد الحي الضمير، إذ إنه من الغريب أننا نستخدم اللغة أساساً، والأغرب أننا نستخدم اللغة الشعرية. وتنبع الغرابة – إلى حد بعيد – من استخدامنا لغة شعرية... إن وجهة نظري – بصفة جزئية – أن التفسير الكامل الحقيقي لأي قصيدة أو قطعة إنما هو محاولة من خلال حدود إدراك الشخص ورؤياه ومعلوماته"(71).

ويشكو البعض من الغموض في الشعر المعاصر، والبعض الآخر يراه مظهراً من مظاهر العمق والإبداع فيه، لكننا نفرق بين لونين من ألوان التعبير – يجعلان القصيدة صعبة الفهم- هما الإبهام والغموض، فالإبهام لا يترك للقارئ مجالاً لفهم القصيدة واستيعابها، أما الغموض فيهو الحد الفاصل بين القصيدة المسطحة والقصيدة المغلقة، التي تقطع الصلة بين الشاعر والمتلقي. فالغموض في حد ذاته

---

(70) William Empson "Seven Types of Ambiguity", "Edinburgh – 1961" p. 1 .

(71) **John Wain "edited" (Interpretations) – G.S.Fraser. On the Interpretation of the Difficult Pocm., 221-222.**

ليس سوى مظهر فني ينبع من تعقيد التجربة الفنية المعاصرة. فالشعر المعيب هو الشعر المبهم لا الغامض، كما يجمع النقاد. يقول مائيو أرنولد "ما ليس يمتنع هو الذي لا يضيف أي شيء إلى معرفتنا، هو ذلك الذي يتمم تصوره في إبهام ويتم عرضه في تفكك. هو عرض عام غير محكم واه. بدلاً من أن يكون خاصاً محكماً ثابت الأركان[72].

إن البحث عن أسباب الغموض[73] في الشعر يستدعي النظر فيه على مستوى العمل الإبداعي والمتلقي ذاته، فالقصيدة التي لا يفهمها أحد ليست عملاً فنياً لأن مسؤولية الشاعر هي توصيل قصائده إلى الناس. لأنه "بشر يتحدث إلى البشر ويعمل جاهداً ليعثر على أجود الألفاظ من أجود نسق، لكي يجعل تجربته تعيش مرة أخرى لدى الآخرين"[74]. ولذا فإن الناقد الكبير (أ. أ رتشاردز) يرى أن اللبس الذي نراه في الشعر "قد يكون مرده إما عجز الشاعر أو عجز القارئ"[75]. أما عجز الشاعر عن التوصيل فإنه يصنع الإبهام، بينما يتمثل عجز القارئ في عدم قدرته على استيعاب الغموض ناهيك عن الإبهام في القصيدة.

---

(72) ف. أ. مائيس "ت. س. إليوت الشاعر والناقد" ترجمة د. إحسان عباس، ص 129 .

(73) يحدد ت. س. إليوت صعوبة الشعر في مقالته "الشعر الصعب" بأربعة أسباب:

أ – أسباب شخصية يتعذر معها على الشاعر أن يعبر عن نفسه دون غموض.

ب – دافع الرغبة في التجديد.

جـ – صعوبة قد تكون ناتجة عن تخوف القارئ "التخوف الذاتي أو الموحي به" من صعوبة يتصور وجودها مقدماً فيما سيقرأ من الشعر.

د – صعوبة ترجع إلى ما يسقطه الشاعر من أشياء كان القارئ قد تعود أن يجدها في المألوف من قراءاته. وهكذا يترك تائهاً يتلمس الضائع، ويكد الخاطر ليعثر على معنى ليس موجوداً في الشعر. انظر: الشعر بين نقاد ثلاثة: ترجمة د. خوري ص32–33.

(74) اليزابيث درو، الشعر كيف نفهمه ونتذوقه، ص 29.

(75) أ. أ. رتشاردز: مبادئ النقد الأدبي، ص 270.

والغموض الفني الذي يجعل القصيدة غامضة للقارئ، لا ينبع من القصيدة نفسها – كما يرى روزنتال – وإنما ينتج عادة من الزاوية التي ينظر إلى هذه القصيدة منها"[76].

كتب الشاعر محمود درويش في قصيدة له:

- "لن تفهموني دون معجزة
- لأن لغاتكم مفهومة
- إن الوضوح جريمة"[77].

فلماذا يكتب شاعر مقاوم، في قصائد كثيرة بلغة غير واضحة؟ معتمداً على الغموض فيها؟ إن أسباب الغموض في القصيدة تتنوع بحيث تشمل أسباباً فنية ونفسية وسياسية وحضارية. إذ إن "نزوع القصيدة الدائم نحو الكمال وتوقها إلى استيعاب أكبر قدر من الرؤى والأصوات، وإلى الدخول في تعقيدات العالم المعتاش للانفعالات منها وخلق قوانين شعرية تماثلها تعقيداً وشمولاً، هو الذي يدفعها إلى انتهاج أسلوب البناء المتراكب، وإلى استخدام الكثير من الوسائل البنائية المستعارة من الفنون الأخرى، كالقطع والمزج والحوار واللعب بالنغمة الواحدة في مستويات لحنية متعددة، وخلق التأثير من خلال احتكاك الصفات الكيفية المتضادة والمناجيات الذاتية والمنولوجات والانتقال بين الأزمنة والأمكنة والمونتاج واستخدام الأقنعة والإحالات إلى الأساطير والموروثات الشعبية والذهنية وغير ذلك من الأساليب البنائية التي استعارت القصيدة معظمها من الفنون الأخرى دون التخلي

---

(76) هـ . ل. روزنتال: شعراء المدرسة الحديثة، ص 14 .

(77) محمود درويش: (محاولة رقم 7)، ص 42 .

عن الإنجازات البنائية الشعرية التي توائم تجربة قانونها الأساسي هو التعقيد لا التبسط[78].

إن هذه الملاحظات التي أوردها صبري حافظ حول بناء القصيدة الحديثة وتأثيرها بتعقيدات العالم الذي نعيشه، تعكس السبب الذي أدى إلى تعقيد التجربة الشعرية وغموضها، ومن ثم صعوبتها على الفهم، هذا الغموض الذي رآه (ارشيبالده مليش) مبرراً من ناحية فنية، لأن الغموض مثله مثل الشفافية، يوائم تنوع التجربة الشعرية وثراءها (على أني أجد في كلا الحالين، غموض الشعر وشفافيته، ما يستثير الغضب، إذ إن تغير التجربة الإنسانية لا بد وأن يقترن في الوقت نفسه بتغير حتمي في الأداء الشعري، ولا يمكن التعبير عن حاسية جيل من الأجيال باللغة الشائعة في جيل آخر)[79].

ويأتي بعض أسباب الغموض من استخدام اللغة بطريقة مختلفة إذ "إن عدم استعمال الربط وأسماء الموصول وأدوات الإعراب كتوجيهات للفهم يجعل فك رموز البيت صعباً في جهاز التفكير عندنا"[80].

ويؤكد ت. س. اليوت على عامل آخر يؤثر في الشعر ويؤدي إلى غرابته، وهو جريان الشاعر خلف الانفعالات الجديدة، دون استثمار انفعالاته العادية "والبحث عن انفعالات جديدة بقصد التعبير عنها هو في الواقع خطأ من الأخطاء المسؤولة عن الغرابة في الشعر، والشعر الذي يبحث عن الجدة في غير موضعها يصل إلى الالتواء، فمهمة الشاعر ليست في التوصل إلى انفعالات جديدة، وإنما في استخدام

---

(78) صبري حافظ: البحث عن منهج النقد الشعري الحديث "مهرجان المربد الثاني" ص 281–182 .

(79) أرشيبالد مكليش "الشعر بين الرأي والرؤيا" (الشعر بين نقاد ثلاثة. ترجمة د. خوري، ص 104).

(80) أرشيبالد مكليش: "الشعر والتجربة" ترجمة سملى الخضراء، ص 63 .

الانفعالات العادية، والتوصل عن طريق تحويلها إلى التعبير عن مشاعر وجدانية لا وجود لها في الانفعالات الواقعية على الإطلاق..."[81].

ويتنوع الشعر في فلسطين المحتلة من حيث مستوياته التعبيرية ما بين الشفافية والبساطة التي تصل إلى حد المباشرة، والعمق والغموض الذي قد يصل إلى حد الإبهام المستعصي على الفهم. وليس غريباً أن نجد أساتذة يهودا للأدب العربي يفرحون لهذا النوع من الشعر وإبهامه ويعتبرونه بشائر أسلوب خاص. يقول الدكتور سوميخ عن أسلوب فاروق مواسي في مجموعته "في انتظار القطار" (ولغته هي الأخرى مزيج من القديم والجديد وبعض كلماته تكاد تكون مستقاة من لغة الشعب، وغيرها مأخوذ من الشعر الجاهلي ومن المعاجم القديمة). وهذا المزج بين العناصر المتباينة المتباعدة قد تحدث في بعض الأحيان نوعاً من التنافر الأسلوبي والنشاز الصوتي، ولكن في الوقت نفسه أمر لا غنى عنه لكل أدب تجريبي، يحاول هدم الحواجز بين القديم والمستحدث، بين البعيد والقريب، وما من شك في أن هذه المجموعة بشائر أسلوب خاص بالشاعر الشاب "فاروق مواسي" إذ تعهد صاحبه بالعناية والمثابرة فلسوف يستطيع أن يصل إلى درجة الإبداع الفني.

ويعزو د. ساسون صعوبة فهم شعر المجموعة إلى "هذا المزج وهذه الروح التجريبية المغامرة التي تحدثنا عنها"[82]. فهذا الترحيب بهذا النوع من الشعر يهدف بالدرجة الأولى إلى الحيلولة بين الشعر والوصول إلى جمهوره.

ولعل الإبهام الذي نراه في بعض القصائد يرجع كما يقول فاضل تامر إلى : (تحشيد عدد متنافر من الصور واللقطات والخطوط والألوان والإيقاعات، دومنا

---

(81) ت. س. اليوت: التقاليد والموهبة الفردية "مقالات في النقد الأدبي"، ترجمة د. لطيفة الزيات، ص 17 .

(82) د. ساسون سوميخ: مقدمة ديوان "في انتظار القطار"، فاروق مواسي، ص 3–4. كذلك انظر: دراسة مورييه لمجموعة قصائد النثر، "الدرج المؤدي إلى أغوارنا".

ضرورة فنية حياتية، يتحمل في أحيان كثيرة، مسؤولية إغراق الرؤية تحت ستار كثيف من الضباب الخانق خاصة عندما يكون هذا الاستخدام لأغراض زخرفية مصطنعة أو للاستعارة المبتذلة ومبعزل عن النمو الداخلي للتجربة الحية...)[83].

يقول فاروق مواسي في قصيدته "أنا ومحنة الغافقي" وهي مليئة بالإشارات التراثية والتاريخية والأدبية "من الرجز":

- "توهجي يا نبضة اشتهاء
- وزغردي في بحة الوداع
- حبيبتي تطفئ الشموع
- ترفقي في غابة الدموع
- وأطلقي حنينها التياع
- وأيقظي النجـــوم
- -----
- وثاني اثنين إلى غار الحياة
- يقول عند الكبرياء
- ما زفّت الحسناء
- إلا على مهد الظنون
- وأول الاثنين في غار الحياة
- يفلسف الأشياء
- يجمّل الغروب
- ويسكب الضياء
- حتى إذا هلّ الطلوع

---

(83) فاضل تامر: معالم جديدة في أدبنا المعاصر، بغداد، ص 396 .

- وانجاب شوق في الضلوع
- استيقظ النداء
- ما عاد في أرضي مثر
- وصرخة السيـــاب
- مطـر .... مطـر[84].

فماذا تقدم هذه التجربة؟ نبضة الاشـتهاء، عليهـا أن تتـوهج وتزغـرد في لحـن الوداع... كيف؟ ثم حبيبتي تطفئ الشموع.. وينتقل من الغائب إلى المخاطـب ليقـول لها ترفقي في غابـة الـدموع .. كيـف؟ ولتطلـق حنينهـا التياعـاً وكيـف تطلـق الحـنين وتوقظ النجوم... أي تداع لا منطقي غير منظم هذا؟ فهذا التشويش كله الذي يمكـن أن نتابعه في القصيدة أساء إليها، وحرمها من منطقيتها حيث جاءت صورة مفاجئـة ومتناقضة، يغلفها الإبهـام فيقطع ذلـك الخيط بينهـا وبـين المتلقي ويقـول: ايـردل جنكيز (ومن المستطاع أن تكون الصور المتخيلة مفاجئة ومحكمة بأن يكون السبيل قد أُعدّ لها، وقد تشتمل على تناقض دون أن تكون مبهمة بسـبب الارتباطـات الـتي تم تدعيمها)[85].

وهذه التجربة مليئة بالصور المتناقضة غير المنظمة، التي أحالـت العمـل الفـني إلى ركـام مـن الصـور المهتـزة واللامنطقيـة وغـير المنسـجمة، مبـا فيهـا مـن إبهـام لم يسـتطع الشـاعر بهـا أن يوصـل التجربـة إلى القـارئ. فالتعقيـد الـذي لـف تركيـب الكلمات وعدم اتساق المعاني وتداخل تيارات الوعي والحـوارات والإيـرادات التراثيـة والأسطورية تضافرت كلها للحيلولة دون إيصال التجربة للقـارئ أو تـذوقها. ومـن ثم فإن هذا الاستخدام لتداعيات المعاني بدون تنظيمها والإتيان بالإيرادات التراثيـة

---

(84) فاروق مواسي: في انتظار القطار، ص 5–6 .

(85) إيردول جنكيز: الفن والحياة، ص 215 .

والأسطورية بدون توظيفها، هو واحد من الأسباب التي أدت إلى إبهام القصائد وإن كانت الإيرادات التراثية والأسطورية بحد ذاتها غير مسؤولة عن الإبهام في الشعر بل إن المسؤول هو التناول غير الناضج والمفتعل في استخدامها خاصة وأن بعض الشعراء يؤمنون بضرورة تسجيل كل ما يتداعى إلى أذهانهم من خواطر وانفعالات تنفلت من سيطرة الوعي دون أن يعمدوا إلى الاختيار والتنقيح، وهما جزء من جوهر التجربة الفنية.

ونجد شاعراً مثل "عبد اللطيف عقل" الذي استشعر الغموض في شعره، يقول في تقديم ديون له "وهنا أجدني وكما يؤكد الرفاق في أكثر اللقاءات أنني في الغموض أو أنني على الحافة، أو أنني مسور بالحزن حيناً، والخوف أكثر الأحيان...وقد لا أكون مفهوماً، حسبي أن أكون محسوساً"[86].

وهذا الشاعر يعترف بغموض شعره الذي يصل في بعض القصائد إلى الإبهام يقول:

- "لا تلومي وقفتي
- إني تقريتك في قاع المدينة
- وتعرفت على وجهك من هذي القبور.
- ما تحولت عن العينين
- ما أرقت غيري في الأسرة
- كنت مأخوذاً – وما زلت –
- بتحليل السطور
- قهوتي عيناك

(86) عبد اللطيف عقل: قصائد عن حب لا يعرف الرحمة، ص 14-16 .

- والبين على خبط العصا ظل ونور
- ما تسلقت ضفيرة
- كيف تستّف الهوى المنصول هرة
- والداها علماها الموت في عز الظهيرة
- والداها علماها أن تدور
- حول أوهام عريقات صغيرة
- آه يا سلمى الحزينة
- علمونا كيف نهوى عقدة الليل اللعينة
- فنسينا شهوة الإقلاع
- في معنى الحضور
- وتوهجنا – على جوع الخلايا – فرع تينة"[87]

فإن هذه الصور السريالية وتلك الانتقالات غير المنطقية في القصيدة حكمت عليها بالانغلاق، فأصبحت تجربة مشوشة بينما "للشعر قيمته في تنظيم الذهن على نحو مباشر وعلى نحو غير مباشر: على نحو مباشر لن التجربة الشعرية ذاتها تتميز بالنظام البديع، وعلى نحو غير مباشر لأنه يشجع على إيجاد عادة التأمل في الذهن[88]. ونجد صوراً من الشعر الغامض لدى شعراء، مثل سميح القاسم ومحمود درويش وفدوى طوقان، مما يجعلنا نقف دهشين أمام ما يقدمونه، ويصعب تفسيره، ولكنه يمثل مع ذلك عملاً شعرياً مركباً متكاملاً، متيحاً للقارئ لذة التأمل وإعمال العقل في التفسير. وأوضح النماذج لهؤلاء الشعراء تكمن في مراحلهم المتأخرة.

---

(87) عبد اللطيف عقل: هي أو الموت، ص 78–80 .

(88) روستر يفور هاملتون "الشعر والتأمل" ترجمة د. محمد مصطفى بدوي، ص 216 .

وقد أثارت مسألة الغموض جدلاً بين النقاد والشعراء وقرائهم في فلسطين المحتلة إثر لجوء الشعراء إلى الرمز والأسطورة والتصوير المكثف وتيار الوعي. فحينما حمل القراء في فلسطين المحتلة على الشاعر محمود درويش لغموضه، وقف مدافعاً عن هذه الغموض بقوله:

"وهل أنا شاعر غامض؟

إن الرمز هو الذي يخلق مثل هذا الانطباع الأولي، فالقصيدة الحديثة لا تستسلم للقارئ من أول لقاء. كان القاموس قادراً – إلى حد بعيد – على فك أسرار وأزرار القصيدة القديمة، أما القصيدة الحديثة فهي أكثر تعقيداً وتركيباً وتشكيلاً نتيجة تعقد الحياة نفسها.

الحياة المعاصرة لا تسمح لنا بأخذ أي مظهر من مظاهرها بكل بساطة وسذاجة، والتناقضات صارت أكثر انفجاراً وتداخلاً، وأن ما يعوزنا في هذا العصر هو اليقين. لقد كتب الصديق ابن خلدون في الاتحاد في موطن التعليق على المناقشة:

"تشتد الحاجة إلى أساليب فنية جديدة ألف مرة، إذا أصيبت الحقيقة بما يشبه الانقلاب بحيث تغيرت صورتها بدون أن تغير ماهيتها الجوهرية".

ولكن هل يكون الغموض أحد هذه الأساليب الفنية الجديدة؟ كلا. إنه ينتج عنها وهنا يجب أن نميز بين شكلين: الغموض الذي يشبه السحابة الرقيقة الناتجة عن علاقة الشمس بالأرض، والغموض الناتج عن وداع الشمس للأرض، وهو ما تتميز به مدرسة شعرية عربية حديثة تحترف الغموض احترافاً"[89].

---

(89) محمود درويش: شيء عن الوطن، ص 333 – 334.

يعلن محمود درويش عن المبررات الفنية للغموض – من جهة – ويفرق بين نوعين منه:

النوع الأول وهو الغموض المقبول الذي يتسم بالشفافية وهو الذي يقبله، والنوع الآخر وهو ما أسميناه الإبهام، وهو يصل إلى مرحلة التعتيم بوداع الشمس للأرض والذي وضحت إدانته له رغم أن بعض قصائده وبعض قصائد سميح القاسم تندرج تحت هذا النوع. وفي شعر فلسطين المحتلة نوعان من الغموض:

"نوع نلمحه مع طول التجربة الشعرية وتعقيدها وتركيبها خاصة في القصائد الطويلة ذات البُنى الدرامية، فتستعمل ألواناً متعددة مع التعبير من حوار إلى تيار وعي ومونتاج وإيرادات أسطورية ودينية وتاريخية، ونماذجه كثيرة عند محمود درويش وسميح القاسم، وعبداللطيف عقل.

"نوع ثان نلمحه مع حدة التركيز في التعبير الشعري ويمتاز به سميح القاسم حيث يظهر في قصائده الكثيرة القصيرة التي تشبه إلى حد كبير التوقيعات وهي تشبه قصيدة (الهايكو) اليابانية كما سبق أن أشرنا. وهي قصيدة قصيرة جداً تقتصر غالباً على صورة عاطفية واحدة، يحاول فيها الشاعر إحداث تأثير جمالي مركز مستخدماً الحد الأدنى من أدوات التعبير ومثالها:

"أشرقت الشمس فجأة على الطريق الجبلي وسط عبير أزهار البرقوق" (باشو)[90].

وقد ظهرت ملامح الغموض في شعر محمود درويش منذ ديوان (حبيبتي تنهض من نومها) إذ اعتمد في التعبير على ذلك النوع من الغموض الذي صوره

---

(90) توماس مونرو: التطور في الفنون، ترجمة محمد علي أبو درة وصاحبه، جـ 2، ص 280.

بالسحابة الرقيقة. وإن كانت تلك السحابة تكشف أحياناً، إلا أن ميزة تلك القصائد تتجلى في احتوائها على مفاتيح فهمها والغوص إلى معانيها.

ونجتزئ مقطعاً من قصيدته (حبيبتي تنهض من نومها) لنتعرف كيف يتم بناء القصيدة بتعقيده وما يتركه من غموض الظلال:

- "طفولتي تأخذ في كفها
- زينتها من كل شيء ولا
- تنمو مع الريح سوى الذاكرة
- لو أحصت الغيم الذي كدسوا
- على إطار الصورة الفاترة
- لكان أسبوعاً من الكبرياء
- وكل عام قبله ساقط
- ويستعار من إناء المساء
- يوم تدحرجت على كل باب
- مستسلماً للعالم المشغول
- أصابعي تزفر: لا تقذفوا
- فتات يومي للطريق الطويل
- بطاقة التشريد في قبضتي
- زيتونة سودا، وهذا الوطن
- مقصلة أعبد سكينها
- إن تذبحوني، لا يقول الزمن:
- رأيتكم!
- وكالة الغوث لا

- تسأل عن تاريخ موتي
- ولا تغير الغابة زيتونها
- لا تسقط الأشهر تشرينها
- طفولتي تأخذ، في كفها
- زينتها في أي يوم
- ولا تنمو مع الريح سوى الذاكرة
- وإنني أذكر مرآتها
- في أول الأيام، حين اكتسى جبينها بالبرق، لكنني
- اضطهد الذكرى، لأن المسا
- يضطهد القلب على بابه
- أصابعي أهديتها كلها
- إلى شعاع ضاع في نومها
- وعندما تخرج من حلمها
- حبيبتي أعرف درب النهار
- أشق درب النهار".
- ثم يقدم ألواناً من الصور لحبيبته فهي تارة:
- (كل نساء اللغة الصافية
- حبيبتي حين يجي الربيع
- الورد منفي على صدرها
- من كل حوض،
- حاملاً بالرجوع ولم أزل في جسمها ضائعاً
- رائحة الأرض التي لا تضيع".
- ويقوم الشاعر أيضاً بتصوير جديد لحبيبته فهي:
- "كل نساء اللغة الدامية حبيبتي

- أمثارها في السماء
- والورد محروق على صدرها
- بشهوة الموت لأن المساء
- عصفورة في معطف الفاتحين
- ولم أزل في ذهنها غائباً
- يحضرها في كل موت وحين".
- وهي تارة ثالثة:
- (كل نساء اللغة النائمة
- حبيبتي تحلم أن النهار
- على رصيف الليلة الآتية
- يشرب ظل الليل والانكسار
- من شرف الجندي والزانية".

هذا جزء من قصيدته الطويلة التي تبلغ أربعاً وثلاثين صفحة، ويمكننا من خلالها متابعة تداعيات المعاني والصور، التي استخدمها الشاعر استخداماً غير مألوف، يذكرنا باستخدام السرياليين للغة حيث "أن التجربة الأساسية لدى السرياليين تنحصر في كشف واقع ثان، هو حقاً مندمج اندماجاً وثيقاً بالواقع التجريبي المعتاد، لكن مع ذلك يختلف عندهم إلى حد لا يعود في وسعنا معه أن نصدر عنه إلا أحكاماً سلبية، ونشير إلى الثغرات والفجوات في تجربتنا على أنها دليل على وجوده"[91].

وكأن صور محمود درويش تأتي من عالم الأحلام، ذلك الذي كان يتاح منه السرياليون، إذ يقول اندريه بريتون "فالحلم أصبح أنموذجاً لصورة العالم بأسرها الذي

---

(91) أرنولد هاوزر: الفن والمجتمع عبر التاريخ، ترجمة فؤاد زكريا، جـ 2، ص 488 .

يؤلف فيها الواقع واللاواقع، والمنطق والخيال، وتفاهة الوجود وتساميه، وحدة لا تنفصم ولا تقبل التفسير. فالالتزام الدقيق لطبيعة التفاصيل والجمع الاعتباطي بين علاقاتها الذي تنقله السريالية عن الحلم، لا يعبر فقط عن الشعور بأننا نعيش على مستويين مختلفين وفي مجالين متباينين، بل أيضاً عن الشعور بأن مجال الوجود هذين يتغلغل كل منهما في الآخر إلى حد من الاكتمال يستحيل معه جعل أحدهما ثانوياً بالقياس إلى الآخر (ووضعه مقابله بوصفه ضداً له).

فإن هذا الاستخدام للغة وما تخلقه من تصوير يعتمد في أحيان كثيرة على تراسل للحواس ليس معتاداً في شعرنا التقليدي كقوله:

- "طفولتي تأخذ في كفها زينتها / لا تنمو مع الريح سوى الذاكرة/
- يستعار من أناء المساء/ أصابعي تزفر / اكتسى جبينها بالبرق /
- الورد منفي على صدرها حالماً بالرجوع / الماء عصفورة في
- معطف الفاتحين".

إن مثل هذه التراكيب للغة، تفجر إمكانيات تعبيرية جديدة. لكنها لا تأخذ أهميتها من جزئياتها، بل من اكتمال الصورة المركبة لكامل القصيدة التي تصبح أشبه بتيار وعي طويل يسترجع الشاعر فيه صوراً من الواقع، وصوراً من الحلم... تتمازج وتتداخل في تعقيد فني تاركة غلالة من الغموض الذي قد تصدم صوره القارئ وتحيره[92]. ولكن ميزة الشاعر هنا أنه يترك لنا مفاتيح فهمه صورة بحيث نستطيع أن نعرف عمن يتحدث حين ألمح إلى شخصية المتحدث بقوله:

---

(92) انظر بصدد تفسير الصور وتحليلها، الفصل الأول "الصور الفنية من هذا الكتاب،".

"بطاقة التشريد في قبضتي..." وقوله "وكالة الغوث لا تسأل عن تاريخ موتي" وهاتان الإشارتان تلمحان إلى شخصية الفلسطيني المشرد الذي اعتمد فترة على وكالة الغوث للاجئين الفلسطينيين، وحينما يتحدد الطرف الأول من الصورة (شخصية الحبيب) فيكون من اليسير على القارئ بعد ذلك أن يدرك أبعاد شخصية الحبيبة التي تحدث عنها بقوله "وإنني أذكر مرآتها / في أول الأيام، حين اكتسى جبينها بالبرق... أصابعي أهدينها كلها إلى شعاع ضاع في نومها / وعندما تخرج من حلمها حبيبتي أعرف درب النهار وأشق درب النهار". ومن ثم يمكننا فهم تفاصيل الصور التي يقدمها الشاعر، فما المتحدث هنا إلا رمز للشعب الفلسطيني، وما الحبيبة هنا إلا فلسطين التي تستيقظ من نومها حيث يشق الفدائي الفلسطيني إليها درب النهار. وهذا الاستخدام للغة كما رأيناه لدى محمود درويش يوائم طبيعة الشعر إذ إن اللغة كما يقول أرنست فيشر (تعبر عن جميع الأشياء بمعايير العقل لكن المطلوب من الشاعر أن يعبر عن الأشياء جميعاً بمعايير الخيال. الشعر يتطلب الرؤيا أما اللغة فلا تقدم غير المفاهيم..[93]

ثم إن حدة التكثيف في القصيدة واقتصارها أحياناً على صورة واحدة مركزة يلون القصيدة بلون من الغموض تختلف درجته باختلاف درجة اكتمال بناء القصيدة وإتمام الصورة فيها.

في قصيدة (أوراق اعتماد) لسميح القاسم وهو شاعر القصيدة القصيرة بلا منازع بل رائدها في فلسطين المحتلة يقول فيها:

- "إن كنت يا أمي نويت السفر
- لا تهمي دميومتي الباقية

---

(93) أرنست فيشر: اشتراكية والفن، ترجمة أسعد حليم، ص 45.

- في عشبة تكسر صدر الحجر
- قدمت أوراق اعتمادي لها
- فانتظري،
- يوماً على الرابية
- أعود... في جيبي فصول الثمر[94].

وفي قصيدة "ساعة الحائط"[95] يقابلنا نموذج آخر من الغموض:

- مدينتي انهارت
- وظلّت ساعة الحائط
- وحبّنا انهار
- وظلّت ساعة الحائط
- والشارع انهار
- وظلّت ساعة الحائط
- والساحة انهارت
- وظلّت ساعة الحائط
- ومنزلي انهار،
- وظلّت ساعة الحائط
- والحائط انهار،
- وظلّت ساعة الحائط

وهذه قصيدة (مهرجان):

---

(94) سميح القاسم: الموت الكبير، ص 228 .

(95) سميح القاسم: المصدر نفسه، ص 248 .

- "موتي على زنديك
- مهرجان
- تعقده الأشجار والمطارق
- وطفلة تنجو من الحرائق
- وتحمل الماء إلى العطشان"[96].

وهذا نموذج آخر يصل فيه الغموض إلى حد الإبهام بعنوان"سكتش":

- "وعندما تصيبني سخريتي بالقرحة
- سيمنحون زوجتي الطباخة الذكية
- جائزة مسيلة للعاب
- "نوبل للآداب"
- .....
- وعند حفار القبور أتحرك[97].

فماذا نرى في هذه التوقيعات الأربعة... ؟

في "أوراق اعتماد" يتضح لنا كيف كثف الشاعر تجربته في صورة مركزة. فالشاعر يخاطب أمه – وطنه – مؤكداً استمرار الشعب من خلال عشبة سوف تكسر الحجر معلنة ميلاد الحياة. حين يعود وفي جيبه فصول الثمر (الانتصار). هكذا قدم صورته المكثفة بإيماءاتها ورمزيتها.

---

(96) سميح القاسم، المصدر نفسه، ص 166 .

(97) سميح القاسم، المصدر نفسه، ص 153 .

وفي قصيدة "ساعة الحائط" التي استخدم اللغة فيها استخداماً واقعياً، فهناك مدينة انهارت – والحي انهار – والشارع والساحة والمنزل ثم الحائط الذي عليه ساعة الحائط... كذلك انهار وبقيت الساعة... إن انهيار عالم سميح القاسم جميعه من أوسع عالم قدمه ممثلاً بالمدينة، إلى أصغر مكان فيه وهو الحائط الذي يحمل الساعة مع بقاء الساعة لا يعني هذا كله سوى أن الزمن يستمر حتماً، وأن المستقبل لا يتحطم برغم كل الركام، الذي رأيناه بانهيار المدينة والحي والشارع والبيت وفي "مهرجان" يؤكد الشاعر من خلال قصيدته المركزة معنى الفداء والبعث أما قصيدته الأخيرة(سكتش) فإنها برغم معاني السخرية التي تحملها من جائزة نوبل، لست أدري إذا كان هذا هو هدف الشاعر من القصيدة، فإن الإيجاز المخل فيها جعل غموضها يستحيل إلى إبهام يكل الذهن عن التوصل إلى معانيها. وتظل في النهاية مسؤولية الشاعر الأساسية أن يوصل شعره إلى قرّائه فهو بشر يتحدث إلى بشر.

الباب الرابع : قضايا وظواهر عامة في شعر فلسطين المحتلة

الفصل الخامس

التعبير المباشر

تطرح المباشرة في شعر فلسطين المحتلة مسألة الالتزام وواقعية التعبير ودور الشعر في معركة التحرير. تلك التي عبّر عنها محمود درويش في مرحلته الأولى بقوله:

" أجمل الأشعار ما يحفظه عن ظهر قلب

كل قـــارئ

فإذ لم يشرب الناس أناشيدك شرب

قل، أنا و حدي خاطئ"[98].

---

(98) محمود درويش: أوراق الزيتون، ص 136 .

هذه المرحلة تخطاها محمود درويش، مع تطور أدواته الفنية. وهذه المباشرة التي نلمحها لدى شعراء فلسطين المحتلة، وخاصة في العقد السادس من القرن العشرين، جاءت للتعبير عن معركتهم من أجل البقاء والصمود في وجه المحتل والتي أشار إليها الشاعر توفيق زياد بقوله:

"والمعركة من أجل البقاء في أرض الآباء والأجداد، طبعت شعرنا الثوري بطابعها وأعطته إحدى ميزاته الخاصة. أعطته نكهة خاصة يمكن بواسطتها تشخيصه ومعرفة هويته. لقد ربح شعبنا هنا معركة البقاء! وشعراؤه وكتّابه المشتغلون بالكلمة الثورية، ساهموا في هذا الإنجاز. لقد وقفوا دائماً في قلب المعركة، يلهبون حماس الشعب، ويبدعون اللوحات عندما يسجل التاريخ هذه المرحلة، يفرض كفاح شعبنا هنا نفسه على المؤرخين وأما شعرنا الثوري فيخجل من نفسه أمام مؤرخي الشعب العربي الثوري في المرحلة المعاصرة.

إننا هنا حققنا من اليوم الأول، الوحدة المصيرية بين المثقف وصانع الثقافة، بين الشاعر والكاتب، وبين العامل والفلاح، والطالب وابن الشعب، وهذا كان سلاحنا الذي جعلنا نربح معركة البقاء[99].

لقد كان للشعر في الأرض المحتلة دوره الثوري التحريضي الذي أشار إليه توفيق زياد ولم يكن غريباً على هؤلاء الشعراء – الذين كانوا يرون أن للشعر مثل هذا الدور الجماهيري – أن تتسم بعض قصائدهم بالنبرة الخطابية المباشرة.

يقول توفيق زياد:

- "بأسناني

---

(99) توفيق زياد، عن الأدب والأدب الشعبي الفلسطيني، ص 80-82 .

- سأحمي كل شبر من ثرى وطني
- بأسناني
- ولن أرضى بديلاً عنه
- لو علّقت
- من شريان شرياني
- أنا بـــاقٍ
- أسير محبتي .. لسياج داري
- للندى للزئبق الحاني
- أنا باق
- ولن تقوى علي
- جميع صلباني
- أنا بـاق، سأحمي كل شبر من ثرى وطني
- بأسنانـــي"[100].

وفي قصيدة "بطاقة هوية" لمحمود درويش يسجل هذا الخطاب الصارخ المباشر في وجه الغاصب:

- "سجّل أنا عربي
- سلبت كروم أجدادي
- وأرضاً كنت أفلحها
- أنا وجميع أولادي
- ولم تترك لنا .. ولكل أحفادي
- سوى هذي الصخور.

---

(100) توفيق زياد، الأعمال الكاملة، ص 35 – 36 .

- فهل ستأخذها
- حكومتكم.. كما قيلا؟
- إذن!
- سجل برأس الصفحة الأولى
- أنا لا أكره الناس
- ولا أسطو على أحد
- ولكني.. إذا ما جعت
- آكل لحم مغتصبي
- حذار.. حذار من جوعي ومن غضبي!!"[101]

يقوم هذا التعبير المباشر – الذي مثلنا له بنموذجي توفيق زياد ومحمود درويش بدور التحريض، وبث الحماس الجماهيري، الذي يراه الشعراء في فلسطين المحتلة مسئوليتهم الأولى في معركتهم مع العدو الغاصب.

إن الأساليب المباشرة السابقة – بالرغم مما تمتلكه من بساطة وسهولة وعذوبة – تفتقر إلى ألوان الصور والأخيلة، التي هي من أهم مميزات الشعر، لكن القصائد عوضت غياب تلك الأخيلة بحرارة العاطفة وصدق التجربة مكتسبة بذلك حيويتها، حيث إن الشاعرين وهما يواجهان الكيان الصهيوني مواجهة صدامية مباشرة، يقومان بشعرهما التحريضي ذاك بالتنفيس عن مشاعر جماهيرهم العربية المضطهدة في وطنها، وهاتان القصيدتان، وإن اتسمتا بذلك الأداء المباشر الذي يعبر عن معاني الصمود في وجه المحتل، إلا أنهما تجعلان من المبالغة في التعبير عن العاطفة المتأججة، تعويضاً لافتقارهما إلى ألوان التخيل فيهما.

---

(101) محمود درويش: أوراق الزيتون، ص 15 – 16 .

ولكن المباشرة في قصائد فلسطين المحتلة لا تمتلك دوماً تلك المميزات التي تتوفر للقصائد السابقة، إذ إنها تصل – أحياناً – إلى درجة من التقريرية، حينما ينتقل الشعر بلغته الخاصة، وبأدائه المميز إلى تخوم الأداء النثري.

ولعل أوضح مثال لهذا النوع من الشعر المباشر التقريري، قصيدة لتوفيق زياد بعنوان (ضرائب) وسوف نكتبها بطريقة النثر حتى نحاول حسر الخيط الذي يفصل الشعر عن النثر في هذه القصيدة.

"ضرائب من كل لون وجنس / تلص من الجيب آخر فلس / وتترك أطفالنا جائعين / يهيمون بين المزابل ويلتقطون/ نفايات ما يأكل المترفون/ وأطفالهم كالعرائس شمس/ كرات من الشحم دون أعظام / فلا ينطقون / ولا يضحكون / ولكنهم دائماً يأكلون / وينمون داخل أقفاصهم كالدجاج / ولكن أقفاصهم من زجاج / وتبر وعاج"[102].

ومثل ذلك قصيدة (أخي) من البحر الوافر لمحمود الدسوقي:

"أخي اعتقلوك / للتحقيق .. لا ترهب / ولا تخش القيود / السجن / إن السجن لا يرهب / فإن السجن للأحرار / لا تيأس ولا تغضب / فكم سجنوا أخي غيرك / إذا حكموك ظلام / لمن تشكو أخي أمرك / أخي اتهموك .. / لا أدري لم اتهموك فكم اتهموا هنا غيرك / فأمسى في ظلام السجن يشكو وطأة السجان وضاعت في غياهبه يد الإنسان/ "[103].

---

(102) توفيق زياد: الأعمال الكاملة، ص 81 – 82 .

(103) محمود الدسوقي، ذكريات ونار، ص 72–73 .

فهذا لا يزيد عن النثر إلا بالوزن بل يفضله النثر الفني الذي يمتاز بخاصية التركيز الذي حرم منه هذا الشعر إذْ جاء مطابقاً للواقع بحذافيره، فضلاً عن افتقاده للانتقاء الذي يميز الفن عن غيره، ولنأخذ مثلاً كيف ينقل لنا سالم جبران حواراً واقعياً لا أثر للفن فيه:

- "هل تذكرون.. نحن كنا يومها صغار
- نسرق لوزات أبي نصار
- وهو إذا يسألنا
- "والله، لم ننزل إلى الكروم من شهرين / أمس؟ سرحنا، أمس جنب العين"
- احلف إذن يمين / يا قرد، يا خنزير، يا لعين!!
- هل تذكرون كم حلفنا كذباً / وصدق المسكين
- يا رحمة الله عليه، مات من زمان.."[104].

تنعدم في هذا الحوار – باستخدامه لغة بهذا الشكل الواقعي – الروح الشاعرية يقول اليوت "مهمة الشاعر أن يستعمل اللغة الشائعة في محيطه – اللغة التي توثقت الألفة بينه وبينها". ويقول في موضع آخر:

"إننا لا نريد الشاعر أن يعطينا نسخة تامة عن لغته المحكية، لغة أهله وأصدقائه وأبناء مقاطعته، غير أن ما يجده في محيطه هذا، هو المادة التي يصنع منها شعره. إنه كالنحات يجب أن يظل أميناً للأداة التي يشتغل بها"[105]. واستخدام

---

(104) سالم جبران: كلمات من القلب، ص 38–39 .

(105) د. منح خوري (ترجمة)، "الشعر بين نقاد ثلاثة"، مقال ت. س. إليوت ، موسيقى الشعر، ص 28 .

الشاعر للغة الشائعة لا يكسب العمل الأدبي قيمة إذا افتقد مقومه الأساسي المتمثل في الخيال والذي فيه تكمن قيمة الأدب[106] كما يرى ل. س. نايتس.

ولا يعني هذا أننا نطالب الشاعر أن يقدم لنا شكلاً جمالياً خالصاً معتمداً على الخيال مزيلين منه معناه ومسؤوليته الاجتماعية فذلك أمر خاطئ. والشعر بدون محتواه يظل شكلاً أجوف إذ (لم يعد ثمة خلاف على أن الأدب هو صوت العصر، وأن الأدب هو ذلك المخلوق الذي يستطيع بحماسته المرهفة وقدرته الشكلية أن يلتقط النغمة الصحيحة لإيقاع العصر وحركته. على أن حركة العصر ليست (ميكانيكية) الحياة اليومية، وإنما هي مزيج معقد من الإحساس بالماضي ودفء اللحظة، وأشواق الخيال. وبهذا المفهوم يستطيع الأديب أن يرى بعينه البصيرة حركة الحاضر ومسار المستقبل)[107].

وحينما نتابع تصريحات الشعراء[108] في الأرض المحتلة، وآ راءهم حول مسؤولية الشعر تجاه المجتمع والجمهور، نجدها توافق تلك المباشرة التي لجؤوا إليها – أحياناً – مستخدمين اللغة البسيطة التي تقارب اللهجة المحلية. ذلك أنهم يروون – ومعظمهم ملتزمين بالحزب الشيوعي[109] – إن المسؤولية الاجتماعية للأدب لديهم تعني وصول قصائدهم إلى القاعدة العريضة، من الجماهير. مما ألجأهم - أحياناً – إلى التبسيط الشديد والمباشرة المخلة بأصول الفن، ومما جعل شعرهم حقلاً للدفاع عن آرائهم السياسية والتبشير لها. وهذا يخالف أبسط قواعد الفن (لأن العمل الأدبي في

---

(106) د. محمود الربيعي (ترجمة)، حاضر النقد الأدبي في ا لبحث عن قيم أساسية، ل. س. نايتس، ص 87 .

(107) د. محمود الربيعي ، مقالة عن قضية الأدب والمجتمع ، مجلة الكاتب ، العدد 185، أغسطس 1976، ص 20 .

(108) انظر – سميح القاسم عن الموقف والفن "حياتي وقضيتي وشعري" ، بيروت، 1970، ص 41 .

(109) انظر محمود درويش، شيء عن الوطن، ص 77 .

الواقع تركيب فني معادل للمشكلة الاجتماعية أو المشكلة السياسية أو غيرها من المشكلات التي يعالجها، وهذا التشكيل المعاد يوازي ولا يعكس المادة الأولى التي يعالجها. والموازاة تقتضي المغايرة بطبيعة الحال، ويترتب على هذا أن الأدب كيان مستقل عن موضوعه، وهذا الكيان الجديد هو رؤية الأديب الخاصة للموضوع الذي يعالجه. ولا يتم تشكيل هذا الكيان الجديد إلا بوسائل فنية معينة تأتي اللغة على رأسها، بل إننا حين نتأمل ملياً نجد أن اللغة في الأدب هي وسيلة الوسائل التي لا وسيلة – ثمّ غيرها)[110].

في النموذج التالي لتوفيق زياد – الذي يحكي فيه الشاعر بدون تركيز أو تكثيف أو تصوير متخيل لحكاية صديقه وكأنه يروي حكاية لا علاقة لها بالشعر في قصيدة عثمان من (بحر الرمل) يقول:

"إنني أذكر عثمان صديقي مرة في غرفتي في قلب موسكو" حول كأسين من الفودكا التقينا وتحدثنا عن السودان، عن مصر وكوبا والجزائر/ وعن السد الذي يروي / بساتين الصداقة وعن الثورة، والفن / ورواد الفضاء وعن الشعر، وعن الحب / وأنواع النساء/ وأبي ذر ، وأصل "الآه" في الموال: والسحر / وموسيقى السواقي / وعن المطاط والقطن / وبترول الشعوب العربية واللصوص البيض، من خلف البحار / وعن الأضداد/ والأشياء في حركتها / عن دايلكتيك الطبيعة / وعن الثروة والفقر / وقانون الصراع الطبقي والصعاليك الذين اقتسموا بينهمو كل رغيف / وتحدثنا – مساء كاملاً - / عن كل شيء / وضحكنا .. وبكينا / حول كأسين من الفودكا / وعرينا خبايا ألف فكرة..."[111].

---

(110) د. محمود الربيعي، المصدر السابق، ص 14 .

(111) توفيق زياد: الأعمال الاملة، ص 315 – 318 .

في هذه القصيدة كان يمكن للشاعر – وله قصائد رائعة حينما يلجأ إلى التصوير والتركيز – أن يسترسل فيتحدث عن غير مصر وكوبا والجزائر وكان يمكن أن يشرب أكثر من كأسين من الفودكا وكان يمكنه أن يأكل ويلعب النرد كذلك، وكان يمكن أن يناقش كل فلسفات الدنيا من ابيقور حتى برجسون... ولكن من المؤكد أنه سينتهي ولم يقدم لنا شعراً بل قد يكون – حينئذ – المقال أنسب في التعبير عن أفكاره. إنه لا يقوم هنا باختيار العناصر الملائمة للشعر إذ إن الفن انتقاء وتركيز.

والشاعر ليس مطالباً بنقل تجربته حرفياً، وأن يكتب الصور الشعرية الخلابة فحسب، إنه مطالب أن يتناول كل الموضوعات والتجارب التي تهمه، لكن مهمته تكمن في عنصر الاختيار والتنقية والتعبير المركز الخيالي، بدون أن يحيل كتابته إلى تقرير ومباشرة.

ولم يقم الشاعر في هذه القصيدة بأكثر من عرض مباشر لذكرى ليلة قضاها مع صديقه عثمان وحاول أن يجعلها معرضاً لأفكاره. وللشاعر الحق في أن تشمل قصيدته الأخبار والأفكار ولكن على ألا تفقد خصائصها الشعرية كما في هذه المقطوعة.

يقول سبندر (إن الشعر لا ينحصر في المقطوعات الشعرية المرصعة باللآلئ في كل سطر من سطورها وإنما هو أيضاً في الأخبار والموضوعات والأفكار حتى يستطيع الشعر أن يستوعبها وينقلها دون أن يصبح نثرياً ويفقد صفته الشعرية)[112].

ويمكننا مقارنة هذه القصيدة بقصيدة أخرى نلمح فيها روحه الشاعرية وقوة تعبيره عن أفكاره دون أن يفقد أداءه الشعري أو بسطته التي ينشدها لتوصيل أفكاره:

---

(112) ستيفن سبندر، الحياة والشاعر، ص 178 .

يقول الشاعر في قصيدته (نيران المجوس):

- (على مهلي!! على مهلي!!
- أشد الضوء خيطاً ريقـا
- من ظلمة الليل
- وأرعى مشتل الأحلام،
- عند منابع السيل
- وأمسح دمع أحبابي
- بمنديل من الفل
- وأغرس أنضر الواحات
- وسط حرائق الرمل
- وأبني للصعاليك الحياة..
- من الشذا
- والخير ، والعدل
- إن يوماً عثرت على الطريق.
- يقبلني أصلي
- على مهلي
- لأني لست كالكبريت
- أضيء لمرة.. وأموت
- ولكنـي ..
- كنيران المجوس: أضيء ..
- من مهدي إلى لحدي ! .."[113]

(113) توفيق زياد، الأعمال الاملة، ص 241 – 243 .

لقد عبر الشاعر في قصيدته هذه عن المعاني التي أرادها بشاعرية تعتمد على الخيال دون الوقوع في شرك المباشرة والنثرية، لقد بدأ من واقع وطنه المحتل ورفض وجود الاحتلال في قصيدته.. مستفيداً من تجاربه الواقعية ولكن دون التردي إلى المباشرة والخطابية الرنانة، فالعنصر الحاسم في خلق أثر فني كما ترى "أنا سفرز" هو الاتجاه إلى الواقع[114] ولكن على ألا تصبح نقلاً حرفياً لهذا الواقع، بدعوى جماهيرية الأدب.

يصور الشاعر هنا إرادة الصمود في وجه المحتلين من خلال مجموعة من الصور الجزئية التي شكلها خياله.إذ جعل تحرير بلاده من الأعداء (ظلمة الليل) لا يكون إلا بالصمود الذي جعله وكأنه نسيج من الضوء يشد خيوطه إلى بعضها خيطاً خيطاً. ثم جعل وظيفته في الصورة الثانية رعاية (شتل لأحلام)، وكأن الحلم بوطن حر ورعايته إنما هو هدف في ذاته لضمان مستقبل الوطن.

ويصور محبته لأبناء شعبه وحنوه عليهم بكفكفة دموعهم بمنديل من الفل وما يعني هذا من رقة متناهية. ثم يقدم تصويراً مشوقاً للمستقبل، فيعلن أنه يغرس الواحات وسط الحرائق، وهذا يعني أن الثورة تنبع من بين هذا الركام الذي خلفه الاحتلال.

ويؤكد في ختام قصيدته، أن أصالته تمنعه من السقوط، وإذا تعثر مرة فإنه سينهض، ويختم القصيدة بصورة جميلة حينما يشبّه وجوده – وهو هنا رمز للشعب الفلسطيني – بأنه مثل نيران المجوس يضيء أبداً. ليوحي بالاستمرارية والتجدد والثورة الدائمة.

---

(114) جورج لو كاش: دراسات في الواقعية، ص 174 .

وهنا يتضح لنا أهمية التصوير في الأداء الشعري، بديلاً للأسلوب المباشر.

ولعل أكثر شعرائنا في فلسطين المحتلة معجبون بشاعر الثورة الروسية مايا كوفسكي، ولكنا بالرجوع إلى وجهة نظره في الأسلوب الشعري الجيد نجده يضيق بالمباشرة إذ يقول "أصبح شعار الفن في خدمة الجماهير" يعني تضييقاً لرسالة الفن بمعنى أن تكون له رسالة سياسية مباشرة واضحة مفهومة على الفور من جانب كل أفراد الطبقة العاملة. أي شيء صعب أو غامض يصبح متهما"[115]. وقد أكد مايكوفسكي كذلك أن جماهيرية الفن ليست بسطحيته أو مباشرته، وإنما برفع مستوى الجمهور القارئ "إن قدرة الجماهير على الفهم هو حصيلة لنضالنا وليست هذه القدرة قالباً تولد فيه كتب محظوظة للكاتب العبقري. إن إمكانية الجماهير لفهم الكتاب مسألة يجب أن تنظم"[116].

لا شك في أن التبسيط الشديد في الأداء الشعري في الأرض المحتلة أسلوباً يلجأ فيه الشاعر إلى المباشرة والخطابية، وينحدر فيها أداؤه إلى درجة تقترب من النثرية إنه لا يخدم الجماهير ولا الفن ذاته، ذلك لأن التعبير بمثل تلك المباشرة والخطابية والنثرية يمكن للنثر أن يعبر عنه وبكفاءة لا تقل عنه.

وإن القول بأن الفن في خدمة الجماهير يستدعي المباشرة والخطابية والتقريرية، إنما ذلك قول خاطئ. فالفن يمكنه أن يؤثر بالمتلقي وإن لم يستطع تفسيره، ثم إن التأكيد على دور الشعر الجماهيري في وطننا العربي، تناقضه واقعة مؤلمة تلك هي نسبة الأمية المتفشية بين أبناء الأمة العربية إذ تزيد على ثلاثة أرباع مجموع السكان.

---

(115) هوتور أردتدل: حرية الفن ص 147 .

(116) جودت بلال إسماعيل (ترجمة) دراسات معاصرة (مايا كوفسكي الشعر والجمهور)، ص 89 .

ولكن الشعر يتوجه – في العادة – إلى قرائه، وقراء الشعر غالباً جمهور محدود، ويفترض في هذا الجمهور مستوى ثقافي معين، يمكنه من الاضطلاع بمهمة ريادية كقادة رأي وقنوات اتصال – حسب تعبير علم الاتصال الجماهيري – وهنا يمكن للأدب ومنه الشعر، أن يمارس دوره الجماهيري من خلال جمهوره الخاص الذين هم قادة رأي وقنوات اتصال يؤثرون بدورهم في الآخرين.

وتظل الشكوى من صعوبة الشعر أو من عدم توصيله إلى الجماهير شكوى غير ذات قيمة ما دام الجمهور نفسه، لا يستطيع قراءة الجريدة – وليس الشعر – وتظل "المشكلة ليست في قصر الفن على أفق الجماهير العريقة في العصر الحاضر بل في توسيع أفق هذه الجماهير، بقدر الإمكان. فالسبيل إلى التذوق الأصيل للفن هو التعليم، والوسيلة التي يمكن عن طريقها الحيلولة دون احتكار أقلية صغيرة للفن على نحو دائم، ليست هي التبسيط الشديد للفن، بل هي تدريب القدرة على الحكم الجمالي[117].

الخاتمة

شكّل الشعر الفلسطيني داخل الوطن المحتل ظاهرة تستوقف النظر عندها. فهي وليدة ظروف خاصة، وهذه الظروف أنتجت شعراً ذا مذاق خاص كان تركيزه الأساسي على قضية الصراع العربي الإسرائيلي. ومقاومة الاحتلال أو الدعوة إلى الصمود في مواجهته.

---

(117) أرنولد هاوزر: الفن والمجتمع عبر التاريخ: ترجمة فؤاد زكريا، ص 511 .

وإزاء هذه الظروف الخاصة نجد أن صوره كانت تتاح من ذلك الواقع لتبني أبسط أنواع الصورة، من خلال تبادل المدركات وتراسل الحواس أو التشبيه والوصف المباشر، ولتقدم كذلك صوراً مركبة هي في جوهرها تفاعل صور مفردة وهي لا تبتعد كثيراً عن لب الصراع العربي الإسرائيلي.

وقد تعددت الأشكال الفنية في الشعر الفلسطيني، إذ رأينا كيف عني الشعراء بالبناء الدرامي في القصائد، وكيف استحدثوا البناء التوقيعي، وكيف جاءت قصائد أخرى ذات بناء مقطعي وأخرى ذات بناء دائري وأخرى ذات بناء لولبي.

واستخدام الشعراء الرمز، ليس هرباً من مواجهة المحتل – فحسب – بل إيماناً منهم بأن الإيحاء هو جوهر الرمز، ولذلك كانت مصادر الرمز عندهم تتعدد من مصادر ذاتية وأخرى تراثية حينما وظفوا الأسطورة والتراث الديني والشعبي والتاريخي للتعبير عن مضامينهم.

وكذلك تعدد أشكال الرمز وأساليب استخدامها من رموز مفردة إلى مركبة إلى رموز عامة.

ولم يقف الشعر الفلسطيني وقفة المتفرج إزاء حركة التطوير في الشعر العربي، ولذا فإننا نجد أن الشعراء قد استخدموا نمط الشعر الحر بل وغامروا كذلك فيما يتعلق باستخدامهم أسلوب التضمين النثري، وأسلوب التدوير في قصائدهم، وحينما استخدموا أنماطاً من التقفية متعددة.

هذا وإزاء ظروفهم الخاصة فإن الشعراء لجؤوا إلى استخدام معجم شعري خاص، يعمد بالأساس إلى الاقتراب من لهجة الحديث اليومي، ويقلد أحياناً لغة الكتب المقدسة لما يعني ذلك – بالنسبة لهم – من أصالة.

وقد تأثر الشعر الفلسطيني كذلك بتجارب الشعر العربية والعالمية التي أخذت تستعير أساليب فنية من المسرح والرواية والسينما، وتعمد إلى توظيف هذه الأساليب في بناء القصيدة، فقد استعارت القصيدة في فلسطين المحتلة الحوار من المسرح، واستعارت أسلوب تيار الوعي من الرواية الحديثة، واستعارت أسلوب المونتاج من السينما.

ومما يلفت النظر وجود ظاهرة التكرار في الشعر الفلسطيني والتي لا يكاد يخلو منها شعر شاعر على مستوى تكرار الكلمة المفردة أو الجملة أو المقطع.

وهناك ظاهرتان في الأسلوب تبدوان على النقيض وهما ظاهرة الغموض والتعبير المباشر ولكل منهما مبرراتها النفسية وظروفها الخاصة. ويظلان أسلوبين فنيين إذا لم يتجه الشعر بالغموض ليصل به إلى درجة الإبهام، وإذا لم يصل التعبير المباشر إلى درجة الخطابية.

وتظل حركة الشعر في فلسطين المحتلة رافداً من روافد الشعر العربي، تأخذ منه وتعطي.

الملاحق

1- الأخطاء العروضية
2- الضرورات الشعرية
3- البحور المستخدمة

1-الأخطاء العروضية

لم يخل شعر فلسطين المحتلة من الأخطاء العروضية، وإن كانت هذه الأخطاء تتراوح خطورتها وكثرتها باختلاف الشعراء.

ولم يخل كلا النمطين التقليدي والحر من بعض الأخطاء والتجاوزات العروضية. وكثير من الأمور التي تثير اللبس في الوزن يرجح أن تُعزى إلى أخطاء مطبعية لم تصحح، وبتغيير بسيط لتلك الأخطاء يستقيم معها الوزن والمعنى. ومثل هذه الأخطاء

سنتجاوزها[118]. وسنتناول في هذا البحث تلك الأخطاء المؤثرة في البناء الموسيقي للقصيدة، كذلك التجاوزات العروضية التي تدخل في باب الضرورات التي استخدمها الشعراء مثل اختلاس الحركات أو التسكين وإشباع الهاء وتسكينها، وتحريك الأحرف الساكنة وقطع الهمزة ووصلها أو إسقاطها.

لا يكاد يخلو شعر شاعر من خلل في الوزن باستثناء فدوى طوقان وليلى كرنيك ولا يغض ذلك من شاعرية الآخرين، فإن الملاحظات التي يمكن أن تؤخذ على سميح القاسم ومحمود درويش طفيفة.

وإذا استثنينا مواضع الخلل عند درويش والتي جاءت في ديوانه الأول "عصافير بلا أجنحة"[119]، حيث جاء له بيت واحد مكسور وهو في قصيدته رسالة حب يقول:

---

(118) انظر سميح القاسم ، الأعمال الكاملة، ص 30 فزرعوا ببابي – فزرعت ببابي، ص 573 . والجزر المترمد: ص 335. تصرعها الريح – الرياح.محمود درويش مثلاً : "آخر الليل نهار" ص 70 تبن – الين. "الكتابة على ضوء البندقية" ص 65 ذلك – ذاك."يوميات جرح فلسطيني" ص 73 التي – ان / ص 93 لكل – كل.انظر كذلك حنا أبو حنا : "نداء الجراح" ص:11 ويخفق – خفق. ص 25 كترك – كتركم. انظر توفيق زياد "الأعمال الكاملة): ص 137 الوردة– الورد. ص 170 للسيد – السيد. ص 175 وقادة – وقادته.
سميرة الخطيب "القرية الزانية" ص 159 وواحاتك – واحاتك. ص 68 تتمدد – تمتد.
نزيه خير "أغنيات صغيرة" ص 40 دخول يوماً في البيت الثاني وهي دخيلة من البيت الذي سبقه والصواب "ما كان حق الرؤى ترتاد نافذتي ص 114 إلى – التي. يعقوب حجازي "قطرات من دمي" ص 69 الجندي – الجند . ص 59 يا سيدي – سيدي. ص 59 من سواد – سواد. محمد نجم الناشف: "من وحي الشرق" ص 19 إني – إن. حذف حرف الجر "من" من البيت يستقيم الوزن:

"فلقد عشت من قبل مليون عام في بحار اللهيب أعشق ليـــــلا

محمود درويش ، عصافير بلا أجنحة، ص 114 .ويقول عن ديوانه هذا "أول ديوان مطبوع لي، لا يستحق الوقوف – كنت في سنتي الدراسية الأخيرة (18) سنة وكان تعبيراً عن محاولات غير متبلورة. صدر عام 1960 واسمه "عصافير بلا أجنحة". انظر مجلة الطريق اللبنانية عدد 10 – 11 / 1968م ، ص 55 . وقد أسقط محمود درويش هذا الديوان من أعماله حينما أعاد طباعة أعماله في بيروت، وبالرغم من كل المآخذ الفنية عليه فإنه يعتبر مبشراً بشاعرية محمود درويش ويظل هذا الديوان ملكاً للأدب وتاريخه وهو جزء من الحركة الشعرية في الأرض المحتلة.

- وصحبتي لا بأس بها ..... لكن عاملي أشواق
- ب – ب - / - / - ب ب - .... - - ب - / ب - - -
- متفعلــن مستعلــن مستفعلن مفاعيلن
- أما الملاحظات الأخرى فإنها تدخل في النوع الثاني.

- وبالرغم من إنتاج سميح القاسم الغزير إلا أنّ الملاحظات العروضية التي تؤخذ على أوزان قصائده لا تتجاوز أربعة أخطاء. ففي قصيدة "أعدكم بأن ترثوا جياداً نفاثة "من المتدارك"، يقول: القواميس والكتب قالت لنــا :
  - -ب - / - ب - / ب ب - - / - ب –
  - فاعلن / فاعلن / فعلاتن / فاعلن
  - بنــو جامعــة
  - ب - / - ب –
  - فعو فاعلن
  - فالخلل في بنو جامعة[120].

ونجد خللاً آخر في مسرحيته الشعرية "قرقاش" وهو أيضاً في المتدارك يقول:

- "وتموت فراشات الحقل منتحرة الأزهــار"[121].

- ب ب - / ب ب - / - - / - ب - / ب ب ب / - - / - .
- فعلــن فعلــن فعْلن فاعلن فعــــل فعْلن فاع

وكذلك في قصيدة "هكذا قال لنا" (من الرجز) يقول في آخر سطر شعري:

---

(120) سميح القاسم: الأعمال الكاملة، دار العودة، بيروت، 1973، ص 413 .

(121) سميح القاسم: قرقاش، بيروت، 1972، ص 79 .

- "وأمسكوا بأقاصـــي الفكرة"[122].
- ب – ب - / ب ب - / - - -
- متفعلـــن فعلـــن مستفعلن

ويقع الاهتزاز الموسيقي في التفعيلة الثانية "فعلن" وهي ليست إحدى صور مستفعلن. ونجد لدى الشاعر عبد اللطيف عقل بعض الأخطاء في ديوانه (قصائد عن حب لا يعرف الرحمة). إذ إن مستفعلن في بحر الرجز كثيراً مما تتحول عنده إلى (مفاعيلان ب - - - .) (في قصيدة تكوينات أولية وجه الحزن) من الرجز:

- من أين تأتي كل هذه الأحـزان[123]
- - ب - / - - ب - / ب - - - .
- مستفعلن مستفعلن مفاعيـلان
- ونلحظ الخلل كذلك في قصائد تقليدية لدى حنا أبو حنا وتوفيق زياد.
- ففي قصيدة بور سعيد، للشاعر حنا أبو حنا ثلاثة أبيات مكسورة من بحر الخفيف :
- "بنضال ينبوعه التاريخ بالأمجاد يجري إلى حياة نبيلـة
- ب ب - - / - - ب - / - - ب - / - - ب - / - / ب - / ب - - / ب –
- فعلاتـن مستفعلن مستفعلن مستفعلن متفعـل متفعـل
- أعزيز من راح يلهو على فوهة البركان أم أحمق وجهـول

---

(122) سميح القاسم: قران الموت والياسمين، ص 48 .

(123) عبد اللطيف عقل "قصائد عن حب لا يعرف الرحمة"، ص 76 .

- ب ب – – / – – ب – / – ب – – / ب ب – – / – ب – – / ب – ب ب –
- فعلاتن مستفعلن فاعلاتن فعلاتن فاعلاتن مفاعلتن
- ب – / ب – – / ب – – – / ب – ب / – – ب – / – ب –[124] .

هذا ونجد أن الذين تتعثر موسيقاهم هم من الشعراء الناشئين الذين لا يزالون في بداية الطريق الشعري أمثال: يعقوب حجازي[125] وفاروق مواسي[126] وسميرة الخطيب[127].

هذه بعض نماذج للأخطاء العروضية التي لم يخل منها الشعر في الأرض المحتلة وتختلف خطورتها باختلاف شاعرية الشعراء.

2- الضرورات الشعرية

لم يخل الشعر في الأرض المحتلة من اللجوء إلى ضرورات صوتية ليسلم بها الوزن. واستفاد معظم الشعراء من تلك الإمكانيات الصوتية التي تتيحها لهم الضرورات الشعرية. وتتركز هذه الضرورات[128] التي استباحها الشعراء في:

---

(124) حنا أبو حنا: "نداء الجراح" ص 109 – 112، انظر كذلك محمود درويش، "ذكريات ونار"، صفحات 33 / 70 / 87 / 118 .

(125) يعقوب حجازي، قطرات من دمي، صفحات: 20، 27، 28 ، 31 ، 35 ، 54 ، 76 .

(126) فاروق مواسي، في انتظار القطار، صفحات: 9 ، 19 ، 56 ، 72 ، 75 .

(127) سميرة الخطيب، القرية الزانية، ص 52 ، 73 ، 100 ، 105 ، 106 ، 142 ، 146 ، 158 .

(128) القزاز القيرواني: "ضرائر الشعراء" كتاب ما يجوز للشاعر في الضرورة "تحقيق محمد زغلول سلام وصاحبه"، منشأة المعارف بالإسكندرية، د. ت.

1. اختلاس بعض الحركات وتسكينها أو تسكين بعض الأحرف المتحركة وحذف التنوين وإشباع بعض الحركات وتحريك بعض الأحرف الساكنة.
2. قطع الهمزة أو وصلها أو حذفها.

أولاً: اختلاس بعض الحركات أو تسكين المتحرك وحذف التنوين

ويشير ابن القزاز القيرواني بأنه "يجوز له – أي للشاعر – إسكان المفتوح وإن كان ذلك لا يجوز في الكلام، لأن العرب تسكن المضموم والمكسور وتأبى إسكان المفتوح، إذا كان الفتح غير مستقل فيقوون في عضُد: عضْد، وفي فخِذ: فخْد، ولا يقولون في حَمَل حمْل وقد جاز للشعراء إسكان المفتوح.."[129].

استخدم الشعراء هذه الظواهر بكثرة في شعرهم، وخاصة في الأحرف التي تأتي أحياناً في وسط الكلمة أو آخرها. وسوف نقدم بعض نماذج من شعر عدة شعراء لهذه الظاهرة وسنكتفي بالإشارة إلى مواقع ورودها عند شعراء آخرين.

يقول حنا أبو حنا:

- فحتى رفاتـه هول لهـم ... وويل على مهجة الغاصـب
- ولكن قبـره كل القلـوب ... وسيل بني شعبه الصاخـب[130]
- غلى في عروقه ثأر السنين ... ففاض براكين بـأس فـتي

وانظر ما يتعلق بهذه الضرورات التي أشرنا إليها صفحات، 109، 117، 119، 122 ، 126 ، 127 ، 134 ، 140 ، 143 ، 165 ، 190 ، 204 .

(129) المصدر السابق، ص 109 .

(130) حنا أبو حنا، نداء الجراح، ص 29 – 30 .

فهنا لا بد من اختلاس حركة الهاء في كلمات (عروقه – رفاته – قبره) ليسلم الوزن.

ومن نماذج تسكين بعض الأحرف المتحركة قول (نزيه خير):

فيروز في رحلة الأيام تخدعنا أحلامنا وهم لو زادوا لو كبروا[131]

(البسيط)

وتتم سلامة الوزن في الشطر الثاني باختلاس الواو . نطقاً ليسلم الوزن.

- ولتسكين الأحرف نجد مثاله لدى "توفيق زياد" – الذي استخدم ظاهرة التسكين والاختلاس كثيراً يقول:

- أنا أعرف التاريخ عشت خضم أعصره الخوالي
- أنا عامل في طبقتي سر أعز من المحال

فلكي يسلم الوزن لا بد من سكون حرف الباء في كلمة طبقتي في البيت الثاني وحذف التنوين في قوله:

(أنا عامل انسان)[132].

---

(131) نزيه خير، أغنيات صغيرة، ص 109 .

(132) توفيق زياد، الأعمال الكاملة، ص 41 . وانظر صفحات: 40 ، 62 ، 89 ، 94 ، 122 ، 167 ، 177 ، 193 ، 318 ، 415 ، 419 ، 357 ، 359 ، 361 ويمكن تتبع هذه الظاهرة عند كل من:

أ – فوزي الأسمر: أرض الميعاد، ص 26 .

ب – سميح القاسم: (الموت الكبير)، ص 42 ، وهي الضرورة الوحيدة التي استخدمها في شعره.

جـ – محمود درويش: لا نجد هذه الظاهرة إلا في ديوانه "عصافير بلا أجنحة"، انظر صفحات، 60 ، 85 ، 123 .

ثانياً: قطع الهمزة أو وصلها أو حذفها

إن قطع الهمزة أو وصلها من مظاهر الضرائر البارزة في الشعر، يقول توفيق زياد واصلاً الهمزة: "فأملي إرادة كادحيك وطهري... (الكامل)

- **وينكسر الوزن بدون وصل الهمزة في كلمة أملي".**[133]

ويقول في قصيدة أخرى:

- **"وضموا الصفوف وشدوا العزائم**
- **لمحو نظام على الظلم قائم**
- **نظام الخنا والدماء والجرائم**[134]

فيجب حذف همزة الدماء ليستقيم الوزن.

ومن أمثلة القطع في قصيدة لمحمود الدسوقي:

- **"لا تحزني حبيبتي لا تيأسي ... وأرقبي اللقاء"**[135].

د – ليلى كرنيك ، على أجنحة القمر، ص **87** وهي الملاحظة العروضية الوحيدة.

هـ – يعقوب حجازي: قطرات من دمي، ص **22** .

و – ليلى علوش: سني القحط يا قلبي، ص **121 – 127** .

ز – سميرة الخطيب: القرية الزانية، ص **105** .

(**133**) توفيق زياد: الأعمال الكاملة، ص **162** .

كذلك انظر لضرورة وصل الهمزة محمود دسوقي "ذكريات ونار" ، ص **94** ، **103** .

(**134**) توفيق زياد: الأعمال الكاملة، ص **285** .

انظر حذف الهمزة عند محمود درويش "عصافير بلا أجنحة"، وأتى الزنزانة السوداء .. ونادى ... ص **14** ، **32**

(**135**) محمود دسوقي: ذكريات ونار، ص **40** ، **103** .

- يجب أن تقطع الهمزة في "وأرقبي" وإلا اختل الوزن.

وكذلك جاء محمود درويش بقطع الهمزة في موضعين في ديوانه الأول حيث يقول:

- (يحمل الشوق الذي يكوي بلادي) (الرمل)
- لطيور تتغذى انتظار .... خلف ابعاد البحار[136].

فإن السطر الثاني يختل بدون قطع الهمزة في كلمة انتظار.

وهذه الملاحظات التي تدخل في باب الضرورات، ليست إلا دليلاً على التقصير في قدرات الشاعر... وخير دليل على ذلك أن شاعرة متمكنة مثل فدوى طوقان لم تقع في هذا الخطأ، كذلك فإن شاعراً مثل سميح القاسم والذي تزيد قصائده عن ثلاثمائة قصيدة لم يأت من الضرورات في شعره سوى الاختلاس ولمرة واحدة فقط.

كذلك نجد شاعراً مثل محمود درويش زادت عدد قصائده عن المائتين – برغم طولها – لا ترد هذه الضرورات في شعره مطلقاً بعد ديوانه الأول. وإذا كانت هذه التجاوزات سمات من الخلل العروضي فإننا نجدها ترددت أكثر ما ترددت عند أولئك الذين لم يحفلوا كثيراً بفنهم الشعري.

ثالثا : احصائيات استخدام البحور

---

(136) محمود درويش: "عصافير بلا أجنحة"، ص 12 ، 30 .
انظر توفيق زياد: سجناء الحرية وقصائد ممنوعة أخرى، ص 89 .

جدول 1-البحور المستخدمة									
اسم الشاعر	المجموع الكلي للقصائد	الشعر التقليدي		الشعر الحر		وزن واحد		أوزان متعددة	
		المجموع	النسبة	المجموع	النسبة	المجموع	النسبة	المجموع	النسبة
سميح القاسم	306	19	6.2%	280	91.5%	286	93.5%	13	4.5%
محمود درويش	213	50	23.5%	15	71%	194	91%	7	3.2%
توفيق زياد	93	34	36.5%	59	66%	89	85%	4	4.3%
سالم جبران	93	5	5.4%	88	95%	91	98%	2	2.1%
فدوى طوقان	36	-	-	36	100%	29	80.5%	7	19.4%
ليلى علـوش	64	8	12.5%	60	93.5%	60	94%	4	6%
سميرة الخطيب	23	1	4%	22	99%	23	%	-	-
ليلى كرنيك	20	6	30%	14	70%	20	100%	-	-
حنا أبو	1	1	70.	5	29	14	82.	3	17

حنـا	7	2	%6		.4%		%4		.5%
أنور حافظ هلال	33	-	-	33	100%	33	10%0	-	-
فاروق مواسي	27	5	18.%5	22	81.5%	20	55.%5	7	26%
يعقوب حجازي	10	-	-	10	100%	-	-	10	100%
نزيه خير	31	9	29%	22	71%	30	97%	1	3.2%
محمد نجم الناشف	18	13	72%	5	28%	18	10%0	-	-
محمود الدسوقي	37	17	44%	20	66%	37	10%0	-	-
جورج نجيب خليل	50	48	96%	2	4%	49	98%	1	2%
عبد اللطيف عقل	42	-	-	42	100%	36	85.%7	6	11%
خليل توما	21	-	-	21	100%	19	90.%4	2	6.5%
فوزي الأسمر	35	3	8.6%	32	91.4%	35	94%	-	-

محمد حمزة غنايم	28	1	%4	27	96%	12	42%	11	39%
أسعد الأسعد	18	-	-	16	89%	16	89%	-	-
أدمون شحادة	25	-	-	23	92%	23	92%	-	-
محمود عوض عباس	12	4	33%	8	67%	9	75%	3	25%
راشد حسين	9	6	57%	3	33%	9	10%0	-	-
عصام العباسي	3	2	10%0	-	-	3	10%0	-	-
سيمون عيلوطي	1	-	-	1	-	-	-	-	-
نايف صالح سليم	7	1	14%	6	86%	7	10%0	-	-
عيسى اللوباني	1	-	-	1	-	1	-	-	-
ميشيل حداد	1	-	-	1	-	1	-	-	-
سليم مخولي	4	1	-	3	-	4	10%0	-	-
عطا الله جبر	1	-	-	1	-	1	-	-	-
مفلح طبعوني	2	-	-	2	-	2	-	-	-
يوسف	1	-	-	1	-	1	-	-	-

حمدان									
سميح صباغ	1	-	-	1	-	1	-	-	-
شادي الريف	1	1	-	-	1	-	-	-	-
حسين فاعور	1	-	-	-	1	-	-	-	-
المجموع	**1285**	**247**	**19.5%**	**1016**	**79%**	**1122**	**87.5%**	**81**	**6.3%**

جدول 2- النسب في الأبحر البسيطة

جميع النسب الواردة هي نسب استخدام الأبحر ومجزوءاتها إلى العدد الكي للقصائد .

	الكامل	**الرمل**	**المتقارب**	**المتدارك**	**الرجز**	**الوافر**
المجموع الكلي لعدد القصائد من كل بحر	213	393	152	174	241	124
نسبة ما ورد من البحر إلى المجموع الكلي للقصائد	16.5%	22.7%	11.8%	13.5%	18.7%	9.6%
نسبة ما ورد منه تقليدياً إلى المجموع الكلي للقصائد	5.3%	2.8%	2.8%	0.46%	1.8%	1.4%
نسبة ما ورد منه تقليدياً إلى قصائد	32.3%	12.3%	%19	%4	5.8%	14.5%

البحر						
نسبة ما ورد منه حراً إلى المجموع الكلي للقصائد	11.2%	19.9%	9.6 %	13.07 %	17.7 %	8.2 %
نسبة ما ورد منه حراً إلى قصائد البحر	67.6%	87.8%	%81	%96	%94	85.8 %

جدول 3-نسبة ورود البحورالبسيطة إلى المجموع الكلي لشعر كل شاعر						
	الكامل	**الرمل**	**المتقارب**	**المتدارك**	**الرجز**	**الوافر**
محمود درويش	27.7%	%21	%15	4.7 %	%5.6	%6
سميح القاسم	15 %	27.5 %	5.5 %	%17	%23	%6
توفيق زياد	13 %	22.6 %	5.4 %	%16	%14	5.45 %
فدوى طوقان	%5	%19	%25	%28	%27	5.5 %
ليلى علوش	11 %	%36	21.7 %	15.6 %	%9	7.8 %
جورج نجيب خليل	22 %	%12	%2	%4	%6	%8
عبد اللطيف عقل	12 %	40.5 %	%12	%14	%12	16.6 %

جدول **5**–نسبة ما ورد من البحورالبسيطة في الشعر الحر لدى كل شاعر إلى ما ورد منه في شعره

جدول **4**– نسبة ما ورد من البحورالبسيطة في الشعر التقليدي لدى كل شاعر إلى ما ورد منه في شعره

	الكامل	الرمل	المتقارب	المتدارك	الرجز	الوافر
محمود درويش	%62.7	%84.5	%93.8	%100	%83.4	%92
سميح القاسم	%89	%95	%76.5	%100	%98.6	%100
توفيق زياد	%100	%45.8	%40	%93.4	%23.7	%80
فدوى طوقان	%100	%100	%100	%100	%100	%87.5
ليلى علوش	%14.2	–	%36.5	–	–	–
جورج نجيب خليل	%91	%83.3	%100	%100	%100	%100
عبد اللطيف عقل	–	–	–	–	–	–

طوقـان						
ليلى علـوش	%85.7	%100	%63	%100	%100	%100
جورج نجيب خليل	%9.1	%16.7	-	-	-	-
عبد اللطيف عقل	%100	%100	%100	%100	%100	%100

جدول 6-النسب في الأبحر المركبة						
	السريع	**المجتث**	**الخفيف**	**البسيط**	**الطويل**	**المديد**
المجموع الكلي لعدد القصائد من كل بحر	18	3	55	40	1	3
نسبة ما ورد من البحر إلى المجموع الكلي للقصائد	1.4 %	0.23 %	4.28 %	3.11 %	0.07%	0.15%
نسبة ما ورد منه تقليدياً إلى المجموع الكلي للقصائد	0.54%	0.15 %	2.17 %	2.25 %	0.07%	0.07%
نسبة ما ورد منه تقليدياً إلى قصائد البحر	39 %	%67	%51	67.5 %	100 %	50 %
نسبة ما ورد منه حراً إلى المجموع الكلي للقصائد	0.85%	0.07 %	2.1 %	0.85 %	-	0.07%
نسبة ما ورد منه حراً إلى قصائد البحر	61 %	%33	%49	32.5 %	-	50 %

جدول 7-نسبة ورود البحور المركبة لدى كل شاعر إلى المجموع الكلي لما ورد منه في شعره						
	السريع	المجتث	الخفيف	البسيط	الطويل	المديد
محمود درويش	٪2	٪0.5	٪9	٪2.8	-	-
سميح القاسم	2.9 ٪	0.32 ٪	٪3.6	٪1.3	-	-
توفيق زياد	-	-	٪2	٪3.2	-	2.2 ٪
فدوى طوقان	-	-	-	-	-	-
ليلى علوش	-	-	-	٪1.5	-	-
جورج نجيب خليل	٪4	٪1	٪20	٪22	٪2	-
عبد اللطيف عقل	-	-	٪9.5	-	-	-

جدول 8-نسبة ورود البحور المركبة في الشعر التقليدي لدى كل شاعر إلى المجموع الكلي لشعره						
	السريع	المجتث	الخفيف	البسيط	الطويل	المديد

محمود درويش	6%	-	52.6%	66.7%	-	-
سميح القاسم	11%	-	18.2%	25%	-	-
توفيق زياد	-	-	100%	100%	-	50%
فدوى طوقـان	-	-	-	-	-	-
ليلى علـوش	-	-	-	100%	-	-
جورج نجيب خليل	100%	100%	100%	100%	100%	-
عبد اللطيف عقل	-	-	-	-	-	-

جدول 9-نسبة ورود البحور المركبة في الشعر الحر لدى كل شاعر إلى المجموع الكلي لشعره						
محمود درويش	40%	-	47.4%	33.3%	-	-
سميح	89%	100%	81.8%	75%	-	-

القاسم						
توفيق زياد	–	–	–	–	–	50٪
فدوى طوقـان	–	–	–	–	–	–
ليلى علـوش	–	–	–	–	–	–
جورج نجيب خليل	–	–	–	–	–	–
عبد اللطيف عقل	–	–	–	100٪	–	–

المصادر والمراجع

أولاً : المصادر

أ - الدواوين

1. أبو حنا، حنا: نداء الجراح، دار العودة، بيروت، 1970 .
2. الأسعد، أسعد: الميلاد في الغرب، منشورات صلاح الدين، القدسز
3. الأسمر، فوزي: أرض الميعاد، دار الجليل للطباعة، عكا، 1969.
4. توما، خليل: أغنيات الليالي الأخيرة، منشورات صلاح الدين، القدسز
5. جبران، سالم: قصائد ليست محدودة الإقامة، دار الآداب، بيروت، ط1، 1970 .
6. جبران، سالم: كلمات من القلب، مطبعة دار القبس العربي، عكا.
7. حجازي، يعقوب: قطرات من دمي، مكتب السلام للصحافة والتوزيع والترجمة، عكا، 1971.
8. الخطيب، سميرة: القرية الزانية، الفكر الجديد، القدس، ط1 ، 1971 .
9. خليل، جورج نجيب: لهب الحنين، فلسطين، 1971 .
10. خليل، جورج نجيب: بلادي، مطبعة الجليل، عكا، د. ت.
11. خير، نزيه: أغنيات صغيرة، دار الجليل للطباعة والنشر، عكا، 1969 .

12. درويش، محمود: عصافير بلا أجنحة، دار العودة، بيروت، د. ت.
13. درويش، محمود: أوراق الزيتون، دار العودة، بيروت، د. ت.
14. درويش، محمود: عاشق من فلسطين، دار العودة، بيروت، د. ت.
15. درويش، محمود: آخر الليل نهار، مؤسسة الوحدة للطباعة وانشر والتوزيع، دمشق، ط1، 19
16. درويش، محمود: آخر الليل، دار العودة، بيروت، د. ت.
17. درويش، محمود : حبيبتي تنهض من نومها، دار العودة، بيروت، ط1 ، 1969.
18. درويش، محمود : العصافير تموت في الجليل، دار لآداب، بيروت، ط1 ، 1970 .
19. درويش، محمود : الكتابة على ضوء البندقية، دار العودة، بيروت، 1970 .
20. درويش، محمود : يوميات جرح فلسطيني، دار العودة، بيروت، 1969 .
21. درويش، محمود : أحبك أو لا أحبك، دار الآداب، بيروت، ط1، 1972 .
22. درويش، محمود : محاولة رقم "7" ، دار الآداب ، بيروت، ط1 ، 1974 .
23. الدسوقي، محمود: ذكريات ونار، المطبعة الحديثة، تل أبيب ، 1970 .
24. زياد، توفيق : الأعمال الكاملة، دار العودة، بيروت، د. ت.
25. "ديوان توفيق زياد" ويشمل دواوين:
26. 1 – أشد على أيديكم.
27. 2 – ادفنوا موتاكم وانهضوا.
28. 3 – أغنيات الثورة والغضب.
29. زياد، توفيق : أم درمان المنجل والسيف والنغم، دار العودة ، بيروت، د. ت.
30. زياد، توفيق : تهليلة الموت والشهادة، دار العودة، بيروت، ط1 ، 1972 .
31. زياد، توفيق : عمّان في أيلول، دار الفارابي، بيروت، د. ت.
32. زياد، توفيق : سجناء الحرية وقصائد ممنوعة، مطبعة الناصرة، الناصرة، 1973.
33. شحادة، ادمون: حين لم يبق سواك، مطبعة الناصرة، القدس.
34. طوقان، فدوى : أمام الباب المغلق، دار الآداب ، بيروت، ط 1 ، 1967 .

35. طوقان، فدوى: الليل والفرسان ، دار الآداب، بيروت، ط1 ، 1969 .
36. طوقان، فدوى: على قمة الدنيا وحيداً، دار الآداب، بيروت، سبتمبر/ أيلول، 1973 .
37. عباس، محمود عوض: أنغام ذات إيقاع حاد، منشورات صلاح الدين ، القدس، 1975 .
38. عقل، عبد اللطيف: قصائد عن حب لا يعرف الرحمة، منشورات صلاح الدين، القدس، 1975.
39. عقل، عبد اللطيف: هي أو الموت ، منشورات مكتب الصحافة الفلسطيني، نابلس، الناصرة، 1973 .
40. علوش، ليلى: بهار على الجرح المفتوح، القدس، حزيران، 1971 .
41. علوش، ليلى: سني القحط يا قلبي، مكتبة المحتسب، ط 1 ، 1972 .
42. علوش، ليلى: أول الموال آه، القدس، ط1 ، 1975 .
43. غنايم، محمد حمزة: وثاق من كراسة الدم، الدرا الأهلية، طولكرم.
44. القاسم، سميح: أغاني الدروب، دار العودة، بيروت، آذار، 1973 .
45. القاسم، سميح: دخان البراكين، دار العودة، بيروت، آذار، 1973 .
46. القاسم، سميح: طلب انتساب للحزب، دار العودة، بيروت، آذار، 1973 .
47. القاسم، سميح: إرم، دار العودة، بيروت، آذار، 1973 .
48. القاسم، سميح: في انتظار طائر الرعد، دار العودة، بيروت، آذار، 1973 .
49. القاسم، سميح: دمي على كفي، دار العودة، بيروت، آذار، 1973 .
50. القاسم، سميح: سقوط الأقنعة، دار العودة، بيروت، آذار، 1973 .
51. القاسم، سميح: اسكندرون في رحلة الداخل والخارج، دار العودة، بيروت، آذار، 1973
52. القاسم، سميح: دخان البراكين، مكتبة المحتسب، القدس.
53. القاسم، سميح: دمي على كفي، مكتبة المحتسب، القدس.
54. القاسم، سميح: رحلة السراديب الموحشة، دار العودة، بيروت، 1969 .
55. القاسم، سميح: سقوط الأقنعة، دار الآداب، بيروت.

56. القاسم، سميح: ويكون أن يأتي طائر الرعد، دار الجليل للطباعة والنشر، عكا، آذار، 1969 .
57. القاسم، سميح: قرقاش، المكتبة الشعبية، الناصر، 1970. دار العودة، بيروت، ط1 ، 1970 .

ب - مختارات شعرية:

1. الخطيب، يوسف: ديوان الوطن المحتل، دار فلسطين، دمشق، 1968 . ويشتمل على دواوين لمحمود درويش، وسميح القاسم، وتوفيق زياد، وقصائد لسالم جبران، وراشد حسين، وعصام العباسي، وسليم يوسف جبران، ونايف صالح سليم، وحبيب زيدان شويري، وشادي الريف.
2. رشيد، هارون هاشم: الشعر المقاتل في الأرض المحتلة، المكتبة العصرية، صيدا، لبنان. ويشمل مختارات لمحمود درويش، سميح القاسم، توفيق زياد، راشد حسين، حبيب قهوجي، حنا أبو حنا، عيسى اللوباني، فوزي جريس عبدالله، سالم جبران، سليم مخولي.
3. كفناني، غسان: الأدب الفلسطيني المقاوم، مؤسسة الدراسات الفلسطينية، بيروت، 68.
4. قصائد منشورة في دوريات للشاعرين محمود درويش، وفدوى طوقان، وأعيد نشرها في محاولة رقم (7) لمحمود درويش وعلى قمة الدنيا وحيداً لفدوى طوقان.

1. مجلة الآداب العدد: الخامس ، أيار (مايو) سنة 1969 ، بيروت.
2. مجلة الآداب العدد: العاشر ، 1969 . بيروت.
3. مجلة الآداب العدد: الأول ، يناير 1970.
4. مجلة الآداب العدد: الثاني، فبراير 1970.
5. مجلة الآداب العدد: الثامن، أغسطس 1970.
6. مجلة الآداب العدد: الثاني عشر، كانون الأول (ديسمبر) 1970.
7. مجلة الآداب العدد: الثاني، فبراير 1972.
8. مجلة الآداب العدد: الخامس، أيار (مايو) 1972 .
9. مجلة الآداب العدد: الثاني عشر، كانون الأول (ديسمبر) 1972 .
10. مجلة المصور (القاهرة)، العدد الصادر في 31 مايو 1970 .

11. مجلة المصور (القاهرة)، العدد الصادر في 16 إبريل 1971 .
12. مجلة المصور (القاهرة)، العدد الصادر في 18 يونيه 1971 .
13. جريدة الأهرام العدد الصادر بتاريخ 24 نوفمبر 1972 .
14. جريدة الأهرام العدد الصادر بتاريخ 27 أكتوبر 1972 .
15. جريدة الأهرام العدد الصادر بتاريخ 28 إبريل 1972.
16. جريدة الأهرام العدد الصادر بتاريخ 21 يناير 1972 .
17. مجلة شؤون فلسطينية، العدد الخامس عشر ، تشرين الثاني 1972 .
18. مجلة شؤون فلسطينية، العدد السادس عشر، كانون الأول (ديسمبر) 1972 .
19. جريدة الأهرام العدد الصادر بتاريخ 26 نوفمبر 1971 .
20. جريدة الأهرام العدد الصادر بتاريخ 12 نوفمبر 1971 .
21. مجلة الجديد، الأعداد (7-8) سنة 1971. العدد (7) سنة 1973 .
22. مجلة الجديد، العدد (8-9) سنة 1973. العدد (1) سنة 1974 .
23. مجلة الجديد، العدد (11) سنة 1974. العدد (12) سنة 1974 .
24. مجلة الجديد، العدد (4) سنة 1975 .
25. مجلة صوت فلسطين، دمشق، العدد 81 تشرين 1974 .

ثانيا: المراجع

" أ "

1. ابن منقذ، أسامه: البديع في نقد الشعر، تحقيق د. أحمد بدوي وزميله، القاهرة، 1960.
2. ابن ذريل، عدنان: التفسير الجدي للأسطورة، دمشق، 1973 .
3. أبو ديب، كمال د. : البنية الإيقاعية في الشعر العربي، بيروت، 1975 .
4. أحمد، محمد فتوح د. : الرمز والرمزية في الشعر المعاصر، دار المعارف، القاهرة، 1977.

5. أدونيس: زمن الشعر، دار العودة، بيروت، ط1 ، 1972 .
6. أرسطو طاليس: فن الشعر ، ترجمة د. عبد الرحمن بدوي، القاهرة، 1953 .
7. أروندل، هونور: حرية الفن، ترجمة الطاهر رزق ، دار الطليعة، 1973 ، بيروت.
8. إسماعيل، جودت بلال: ترجمة دراسات معاصر، بغداد، 1975 .
9. الأصمعي: الأصمعيات، تحقيق عبد السلام هارون وصاحبه، دار المعارف، القاهرة.
10. إليوت، ت. س. : مقالات في النقد الأدبي، ترجمة د. لطيفة الزيات، القاهرة.
11. أنيس، إبراهيم د. : موسيقى الشعر ، الأنجلو المصرية، القاهرة، ط 3 ، 1965 .

" ب "

12. بدوي، سعيد د. : مستويات العربية المعاصرة في مصر، دار المعارف، القاهرة، 1973
13. برباره، الأب فؤاد جورجي: الأسطورة اليونانية، دمشق، 1966 .
14. بشور، نجلاء: تشويه التعليم العربي في فلسطين، مركز الأبحاث، بيروت، 1971 .

"ت"

15. تامر، فاضل: معالم جديدة في أدبنا المعاصر، بغداد، 1975 .

"ج"

16. جبرا، إبراهيم جبرا: ترجمة الأسطورة والرمز، بغداد، 1973 .
17. جاد المولى، أحمد وأصحابه: قصص القرآن، المكتبة التجارية، القاهرة، الطبعة التاسعة.
18. جريس، صبري: الحريات الديمقراطية في إسرائيل، مؤسسة الدراسات الفلسطينية، بيروت، 1971 .
19. جنكيز، إيرول: الفن والحياة، أحمد حمدي محمود، القاهرة، د. ت.

"ح"

20. حسان، عبد الحكيم د.: ترجمة النظرية الرومانتيكية في الشعر، دار المعارف، القاهرة، 1972 .
21. حداد، ميشيل: الدرج المؤدي إلى ، دار النشر العربي، د. ت.
22. حقي، بديع د. : العروض الواضح، ط 14 ، 1970 .
23. حميد بدوي متولي د. : ميزان الشعر، دار المعرفة القاهرة، ط3 ، 1970 .

"خ"

24. خضر، عباس: أدب المقاومة، سلسلة كتب ثقافية، القاهرة.
25. الخفاجي ابن سنان: سر الفصاحة، شرح وتصحيح عبد المتعال الصعيدي، القاهرة، 1969
26. خوري منح، د. : ترجمة وتحرير الشعر بين نقاد ثلاثة، دار الثقافة، بيروت، 1966 .
27. خوري يعقوب د. : حقوق الإنسان في فلسطين المحتلة، مركز الأبحاث، بيروت، 1968.

"د"

28. درويش، محمود: شيء عن الوطن، دار العودة، بيروت، 1971 .
29. درو، ايزابيث: الشعر كيف نفهمه ونتذوقه، ترجمة د. إبراهيم الشوش.
30. ديتش، ديفيد: مناهج النقل الأدبي بين النظرية والتطبيق، د. محمد نجم، بيروت، 1967.
31. ديورانت، ويل: قصة الحضارة، ط 2 ، ترجمة د. زكي نجيب محمود، القاهرة، ط4، 1973.

"ر"

32. الربيعي، محمود د.: حاضر النقد الأدبي، ترجمة محمود الربيعي، دار الغد، 1975.

33. رسلان، إسماعيل: الرمزية في الأدب والفن، مكتبة القاهرة الحديثة، القاهرة، د.ت.
34. رشيد، هارون هاشم: الكلمة المقاتلة في فلسطين المحتلة، المكتبة العصرية، صيدا، لبنان، د. ت.
35. روزنتال، هـ. ل. : شعراء المدرسة الحديثة، ترجمة جميل الحسيني، بيروت، 1963.
36. ريتشاردز، أ. أ. : مبادئ النقد الأدبي، ترجمة د. محمد مصطفى بدوي، القاهرة، 1963.
37. زكي أحمد كزال د. : النقد الأدبي الحديث، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة.
38. زياد، توفيق: عن الأدب والأدب الشعبي الفلسطيني، دار العودة، بيروت.
39. زياد، توفيق: صور من الأدب الشعبي الفلسطيني، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، 1974 .

"س"

40. سبندر، ستيفن: الحياة والشاعر، ترجمة د. مصطفى بدوي، القاهرة، الأنجلو المصرية.
41. سرية، صالح عبد الله: تعليم العرب في إسرائيل، مركز الأبحاث، بيروت، 1973 .
42. السوافيري، كامل د.: الاتجاهات الفنية في الشعر الفلسطيني المعاصر، ط1 ، القاهرة، 1973 .
43. سوتشكوف، بوريس: المصائر التاريخية للواقعية، دار الحقيقة، بيروت.

"ش"

44. شرف حفني د. : الصور البديعية ن ج2 ، القاهرة، ط 1 ، 1966 .
45. الشمعة، خلدون: الشمس والعنقاء، دمشق، 1974 .

46. شكري، غالي: أدب المقاومة ، دار المعارف ، القاهرة.
47. الشنتريني، ابن السراج: المعيار في أوزان الأشعار، والكافي في علم القوافي، تحقيق محمد رضوان الدايه، المكتب الإسلامي، ط 2 ، بيروت، 1972 .

"ص"

48. صالح، رشدي: ألف ليلة وليلة، المجلد الثاني، دار الشعب، القاهرة، د . ت.
49. صبحي، محيي الدين: مهرجان المربد الشعري الثاني، بغداد، 1972 .

"ض"

50. ضيف، شوقي د .: فصول في الشعر ونقده، دار المعارف، القاهرة، 1973 .

"ط"

51. طوقان، إبراهيم: ديوان إبراهيم طوقان، دار القدس، بيروت، 1975 .
52. طوسون، جورج وسليم: دراسات ماركسية في الشعر والروية، ترجمة د . ميشال سليمان، دار العلم ، لبنان، 1974 .

"ع"

53. عباس إحسان، د .: فن الشعر، دار الثقافة، بيروت، ط3 ، د . ت.
54. عبد الصبور، صلاح: ديوان صلاح عبد الصبور، دار العودة، بيروت، ط1 ، 1972.
55. عبد الله الحساني، حسن: عفت سكون النار، القاهرة، 1972 .
56. عشماوي، محمد زكي د .: قضايا النقد الأدبي والبلاغة، دار الكتاب العربي، الإسكندرية، د . ت.
57. علي فاضل ، عبد الواحد د . : عشتاروت ومأساة تموز، وزارة الإعلام، بغداد، 1973.
58. العنتيل، فوزي: الفلكلور ما هو ؟ دار المعارف، القاهرة، 1965 .

59. عوض ، لويس د. : أسطورة أور ست والملاحم العربية، القاهرة، 1968 .
60. عياد، شكري: موسيقى الشعر العربي، دار المعرفة، القاهرة، ط1 ، 1968 .

"ف"

61. فريزر، جيمس: الفولكلور في العهد القديم، ترجمة د. نبيلة إبراهيم، جـ1 ، القاهرة، 1974.

"ق"

62. القاسم، سميح: عن الموقف والفن، دار العودة، بيروت، 1970 .
63. قهوجي، حبيب: العرب في ظل الاحتلال الإسرائيلي، مركز الأبحاث، بيروت، 1972.
64. القيرواني، ابن القزاز: ضرائر الشعراء – كتاب ما يجوز للشاعر في الضرورة، تحقيق
65. د. زغلول سلام وصاحبه، منشأة المعارف، الإسكندرية، د. ت.

"ك"

66. كاودون روي: تحرير الأديب وصناعته، ترجمة جبرا إبراهيم جبرا، مكتبة منيمنه، بيروت، 1962 .
67. كريم صموئيل، نوح: أساطير العالم القديم، ترجمة أحمد عبد الحميد يوسف، القاهرة، 1974.
68. كيالي، عبد الرحمن د. : الشعر الفلسطيني في نكبة فلسطين، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، 1975 .

"م"

69. ماثيو نو ن، ف. م. : ت. س. إليوت الشاعر الناقد، ترجمة د. إحسان عباس، بيروت، 1965.

70. مبارك، زكي د. : الموازنة بين الشعراء، دار الكاتب العربي، القاهرة.
71. محمود، عبد الرحيم: الموازنة بين الشعراء، دار الكاتب العربي، القاهرة.
72. المسعودي: مروج الذهب، دار الشعب، 1966 .
73. مكليش، ارشيبالد: الشعر والتجربة، ترجمة سلمى الخضراء الجيوسي، بيروت، 1963.
74. الملائكة، نازك: قضايا الشعر المعاصر، بيروت، ط4 ، 1974 .
75. ملاهي، باتريك: عقدة أوديب بين الأسطورة وعلم النفس، ترجمة جميل سعد.
76. مندور، محمد د. : الأدب ومذاهبه، دار نهضة مصر، القاهرة، ط3 .
77. مندور، محمد د. : في الميزان الجديد، دار نهضة ، مصر، القاهرة، 1973 .
78. مونرو، توماس: التطور في الفنون، جـ 2 ، ترجمة محمد علي أبـو دره وصاحبـاه، القاهرة، 1972 .

"ن"

79. ناصف، مصطفى د. : مشكلة المعنى في النقد الحديث، مكتب الشباب، القاهرة، 1965.
80. النقاش، رجاء: محمود درويش شاعر الأرض المحتلة، دار الهلال.
81. النويهي، محمد د. : قضية الشعر الجديد، معهد الدراسات العربية، القاهرة، 1964.

"هـ"

82. الهاشمي، السيد أحمد: ميزان الذهب في صناعة أشعار العرب، القاهرة، 1968 .
83. هاملتون، رستوفر: الشعر والتأمل، ترجمة مصطفى بدوي، القاهرة، 1963 .
84. هاوزر، أرنولد: الفن والمجتمع عبر التاريخ، جـ2 ، ترجمة د. فؤاد زكريا، 1971.
85. هلال، محمد غنيمي د.: النقد الأدبي الحديث، دار العودة، دار الثقافة، بيروت، 1973.

86. همفري، روبرت: تيار الوعي في الرواية الحديثة، ترجمة د. محمود الربيعي، القاهرة، ط2 ، 1975 .
87. هيوجر، مارتن: الفلسفة والشعر، ترجمة د. عثمان أمين، القاهرة، 1963 .

"و"

88. وارن، أوستين وصاحبه: نظرية الأدب، ترجمة محي الدين صبحي، دمشق، 1972 .
89. ويلسون، كولن: الشعر والصوفية، ترجمة عمر أبو حجلة، دار الأدب ، بيروت، 1972.

الدوريات

1. مجلة الثقافة العربية، طرابلس، العدد فبراير (شباط) ، 1976 .
2. مجلة الشعر "رئيس التحرير د. عبد القادر القط"، العدد التاسع، سبتمبر (أيلول) 1964.
3. مجلة الشعر "رئيس التحرير د. عبد القادر القط"، العدد العاشر، أكتوبر(تشرين) 1964
4. مجلة الشعر "رئيس التحرير د. عبده بدوي" العدد الثاني، إبريل (نيسان)، السنة الأولى، 1976
5. مجلة الشعر "رئيس التحرير د. عبده بدوي" العدد الثالث، يوليو، السنة الأولى، 1976 .
6. مجلة الطريق، بيروت، العددان 10-11 تشرين 2 (نوفمبر) كانون 1 (ديسمبر)، 1968
7. مجلة الكاتب، القاهرة، العدد 185 ، أغسطس (آب) 1976 .
8. مجلة مواقف، بيروت، العددان(24 – 25) ، 1973 – 1972 .

تقاريـر

1. الأمانة العامة لجامعة الدول العربية، اضطهاد العرب في إسرائيل، جـ 1 و 2 ، القاهرة، 1955 .
2. الأمانة العامة لجامعة الدول العربية، الأقلية العربية في ظلام إسرائيل، سنة 1960 .

مخطوطات

1. علي عشري زايد "موسيقى الشعر الحر" رسالة ماجستير، كلية دار العلوم، جامعة القاهرة، 1968 .
2. علي عشري زايد "استخدام الشخصيات التراثية في الشعر العربي المعاصر – رسالة دكتوراه، كلية دار العلوم، جامعة القاهرة، 1975 .

مراجع عامة

1. القرآن الكريم
2. الكتاب المقدس.

المراجع الأجنبية

1. Boyndon R. W and "Mack" M. Introduction to the Poem Hayden 2 and ed.
2. Empson William – Seven, Types of Ambiguity. Peregrine, Book Edinburgh, 1961 .
3. Coombes H. "Literature and Criticism" Pelican.
4. Mayakovsky "On the art and Craft of Writing". U.S.S.R. 1972.
5. Nadeau Maurice "The History of Surrealism", Pelican Book, 1973.
6. Shipley Joseph T. "Dictionary of World. Literature", Little Field Adams and Co. New Jersey, 1968 .
7. Wain John "Editor" Interpretations', London, 1965 .
8. Encyclopedia Britannica 16th ed.

صالح خليل أبوأصبع

- **دكتوراة في الاتصال الجماهيري –جامعة هوارد /واشنطن**
- **دكتوراة في النقد الأدبي والأدب المقارن – جامعة القاهرة**
- **أستاذ الاتصال الجماهيري بجامعة فيلادلفيا**

المؤلفات

1. **أولا : في النقد الأدبي :**

1. **فلسطين في الرواية العربية** (بيروت : مركز الأبحاث 1975).
2. **قراءات في الأدب** (طرابلس : الشركة العامة للنشر والتوزيع 1978).
3. **الحركة الشعرية في فلسطين المحتلة (ط 2 عمان : جامعة فيلادلفيا 2009)**
4. **الرواية الفلسطينية والمنفى : الجزيرة العربية مكانا** :(الشارقة : اتحاد كتاب الإمارات 2001)
5. **-مطالعات في أدب المقاومة وثقافتها: فلسطين بين تحدي الوجود وثقافة التحدي (عمان : دار البركة 2009)**
6. **مرآة الزمن : قراءات في أربعة أجناس أدبية (تحت الطبع 2010)**

ثانيا ـ قصص قصيرة :

1. **عراة على ضفة النهر** (القاهرة : مطبعة المعرفة 1972).
2. **محاكمة مديد القامة** (بيروت : دار القدس 1975).
3. **أميرة الماء** (بيروت: المؤسسة العربية للدراسات والنشر 1978).
4. **وجوه تعرف الحب** (قبرص : دار الملتقى 1992)
5. **قصص بلون الحب** : المجموعات القصصية (2001).

ثالثا **في الاتصال**

1. **الإعلام والتنمية : نموذج مقترح للاتصال التنموي** (دبي:مؤسسة البيان للصحافة والطباعة والنشر 1985).
2. **قضايا إعلامية** (ط2 دار مجدلاوي 2005).
3. **دراسات في الإعلام والتنمية العربية "** تحرير وتقديم " (دبي:مؤسسة البيان للصحافة والطباعة والنشر 1989).
4. **الاتصال والإعلام في المجتمعات المعاصرة,** (ط5عمان : دار مجدلاوي ، 2006).
5. **مناهج البحث الإعلامي-** تأليف ويمير ودومينك (ترجمة)(ط2 عمان :دار آرام للدراسات والنشر 1998).
6. **إدارة المؤسسات الإعلامية في الوطن العربي** (ط2 عمان : دار آرام للدراسات والنشر1997)
7. **العلاقات العامة والاتصال الإنساني** (ط3 مزيدة عمان : دار الشروق ،2008)
8. **الاتصال الجماهيري** (عمان : دار الشروق 1999)
9. **تحديات الإعلام : المصداقية الحرية والهيمنة الثقافية** (عمان : دار الشروق 1999)
10. **نصوص تراثية في ضوء علم الاتصال** (ط2 عمان : دار البركة 2008 للنشر والتوزيع).
11. **فنون الكتابة الإعلامية : فن المقالة . بالاشتراك مع د.محمد عبيدالله (عمان : دار مجدلاوي 2001).**
12. **استراتيجيات الاتصال وسياساته وتأثيراته. (عمان : دار مجدلاوي 2005)**
13. **في الثقافة الإعلامية (عمان :الدائرة الثقافية - أمانة عمان الكبرى 2008)**

14. الاتصال والتنمية المستدامة في الوطن العربي " تحرير وتقديم ومشاركة بمجموعة دراسات " جامعة فيلادلفيا عمان 2009)

15. الدعاية والرأي العام : مفاهيم وتطبيقات تحت الطبع (عمان : - دار البركة 2010)

16. AFRO-ARAB CENTRICITY: A MODE FOR DEVELOPMENT COMMUNICATION (CANADA, ONTRIO: JERUSALEM INTERNATIONAL PUBLISHINGHOUSE,1982)

2. ثانيا : للاتصال بالكاتب

Fax (962-6) 4799048 فاكس

Fax (962-6) 4799046

P. O. Box (123) Philadelphia, 19392 Jordan

بريد إلكتروني **sabuosba2000 @ yahoo. Com**

E.Mail , sabuosba @ gmail.com