بلاغة المباشرة
محمود درويش نموذجًا

إعـــــداد

أ.د. محمد محمود أبو على
أستاذ النقد والبلاغة

د . أحمد سمير علام
دكتوراة فى النقد والبلاغة

كلية الاداب جامعه دمنهور

دورية الانسانيات. كلية الآداب. جامعة دمنهور
العدد الحادى والستون - يوليو - الجزء الأول - لسنة 2023

بلاغة المباشرة محمود درويش نموذجًا

المُلَخَّص

يسعى هذا البحث للوقوف على علاقة التشكيل الشعري بالمعاني التى يريد الشاعر أن يبرزها فى قصيدته ، وكيف تكون المباشرة فى الطرح أحيانًا ، والتقريرية هو الأسلوب الأمثل للكتابة.

ولقد كان"محمود درويش" مثالاً جيدًا لتطبيق هذه الفكرة ، فقد اتخذ الشكل المباشر فى بداياته ، لغةً ، وتراكيب ، وموسيقا شعرية ، موظفًا كل أدواته تلك لخدمة أهدافه الوطنية قبل كل شيء ، فقد كان شاغله هو التثوير بالشعر ، إلى جانب التعبير الدقيق عن نفسية الفلسطيني.

ولذلك فقد تناول البحث تلك القضية من خلال مبحثين ، تناول المبحث الأول الجدلية مابين الغموض والوضوح ، أما المبحث الثاني فقد تناول النضال لاشعرى لدى محمود درويش.

ولقد اعتمد البحث على المنهج التحليلي لتبيان تلك الإشكالية.

الكلمات المفتاحية (محمود درويش – المباشرة – التثوير)

This research seeks to spot the relationship of poetic composition with the meanings that the poet wants to clarify in his poem , and how it is sometimes the simple composition , and declarative is the best method of writing.

Mahmoud Darwish's experience was a good example of applying this idea, in terms of language, constructions, and poetic music, employing all of his tools to serve national issue above all else. His concern was the struggle through poetry , as well as The accurate expression of the Palestinian psyche.

The research comprises, two sections , and a conclusion , The first section included The issue of between ambiguity and clarity. The second section included the struggle of Mahmoud Darwish through poetry.

Finally ,The resesarch adopts The analytical method to clarify that issue.

مقدمة

يمر الشاعر بلا شك خلال تجربته الشعرية بمراحل شتى ، ومن الطبيعي أن تختلف كل مرحلة عن الأخرى ، فلكل زمن لغته ، ولكل تجربة أسلوبها المخصوص ، تملي على الشاعر شروط فكرية ونفسية ووجدانية مخصوصة ، ولهذا نجد غير نسخة للشاعر الواحد ، وغير طريقة فى التعبير ، وفقًا للظروف التى كتب بها الشاعر قصيدته ، سواء كانت ظروفًا سياسية أم اجتماعية أو حتى هاجسً نفسيًا تملك الشاعر.

ولما كان "محمود درويش" شاعرًا أصيلاً ، فإن هذا الاختلاف قد تجلى فى شعره الذي مرَّ بمراحل عدة ، رأيت أن أعالج المرحلة الأولى منها بالبحث ، تلك المرحلة التى تمثل النتاج العفوي للشاعر ، والأكثر التصاقًا بقضيته الكبيرة الوطنية التي اشتهر بها قبل أن تتخذ مسارات أخري ، الأمر الذى ناسب مقصد البحث وهو الكشف عن بلاغة قد تكون فى المباشرة دون الغموض الذى احتفل به العرب فى الشعر.

ولقد جاء البحث فى مبحثين :

أما المبحث الأول ، فقد جاء تحت عنوان : **(جدلية الغموض والوضوح)**

وأعالج فيه نظرة الأدب العربي إلى الغموض الفني في الشعر ، محاولاً إرجاع مدلول الكلمة إلى أصلها الذى كان يعنى فى نظري كلمة الوضوح كذلك ، لأن المحك عندهم كان البراعة فى إدراك المعاني النفسية والفكرية الدقيقة لدى الشاعر

أما المبحث الثاني ، فقد جاء تحت عنوان **(النضال بالشعر عند محمود درويش)**

وفيه أعالج أسلوب الشاعر "محمود درويش" فى بداياته الأولى ، محاولاً تبيان كيف كانت المباشرة فى الطرح –لغةً ، وأساليب ، وموسيقا– لها أبلغ الأثر فى بيان مقاصده ، وجلاء معانيه النضالية الثورية .

ولقد استهدى الباحث فى ذلك ببعض الدراسات التى عالجت مواضيع تَمُتُّ لموضوع بحثه بصلة مثل :

_ رجاء النقاش : محمود درويش شاعر الأرض المحتلة ، دار الهلال ، ط2

_ وليد منير : نص الهوية قراءة فى محمود درويش ، الهيئة العامة لقصور الثقافة ، كتابات نقدية العدد 141 (2003م)

وغير ذلك من أبحاث ، ودراسات مذكورة فى قائمة المصادر والمراجع لهذا البحث ، لكن ما يلفت النظر فى هذه البحوث أنها لم تتطرق إلى الموضوع رأسًا ، ولم تخصص له مبحثًا مستقلاً.

ولهذا كله رأى الباحث أن يسهم فى معالجة تلك القضية ، مستفيدًا من كل الدراسات والبحوث التى سبقته ، محاولاً أن يضيف إضافات جديدة فى هذا الموضوع.

1-جدلية الغموض والوضوح

لقد اهتم التراث العربي بأمر الغموض فى الأدب اهتمامًا كبيرًا ، إلى الدرجة التى جعلوا منه مرادفًا للبلاغة والفصاحة عند الأديب ، فها هو ذا أكبر النقاد البلاغيين "عبد القاهر الجرجاني" يعلى من قيمة التعريض دون التصريح ، إذ يقول :

« وكما أن الصفة إذا لم تأتك مصرحًا بذكرها مكشوفًا عن وجهها ولكن مدلولاً بغيرها كان ذلك أفخم لشأنها ، وألطف لمكانها كذلك إثباتك الصفة للشيء تثبتهًا له إذا لم تلقه إلى السامع صريحًا ، وجئت إليه من جانب التعريض والكناية والرمز والإشارة كان له من الفضل والمزية ومن الحسن والرونق ما لا يقل قليله لا يجهل موضع الفضيلة فيه وتفسير هذه الجملة وشرحها أنهم يرومون وصف الرجل ومدحه وإثبات معنى من المعاني الشريفة له فيدعون التصريح بذلك ويكنون عن جعلها فيه بجعلها في شيء يشتمل عليه ويتلبس به ، ويتوصلون في الجملة إلى ما أرادوا من الإثبات ، لا من الجهة الظاهرة المعروفة ، بل من طريق يخفى ، ومسلك يدق.»

فشيء من الغموض يعطى للكلام عند "عبد القاهر" رونقًا وحسنًا لا يتأتى بالتصريح المباشر ، وهى الفكرة ذاتها التى قال بها "طه حسين" حين أرجع خلود الشعر إلى غموضه ، يقول : « فالشعر باقٍ ؛ لأنه أقوى ، وأشد امتناعًا من أن يفهم ، ومن أجل ذلك فهو أقو وأشد امتناعًا من أن يدركه الفناء.» [1]

والشعر فى جوهره –كما يرى العقاد– لا يحتاج إلى الجلاء والإبانة كما هو الأمر فى النثر ، فالشعر إنما يقصد به التأثير، ولا يقصد به الإقناع ، والعواطف قد تتأثر بالعبارة المفاجئة أشد من تأثّرها بالعبارة ذات القضايا المرتبة والمعاني الجلية ، فقلما ترى كبار الشعراء–كما يقول– الشرح والتفصيل فيما يريدون الإعراب عنه كما يتكلّفها المبتدئون منهم. [2]

والفكرة ذاتها نراها بسهولة فى أشعار النابهين من العرب ، وموقف "أبى تمام" يوضح المقصد حين أراد تبكيته رجل ، فقال له " يا أبا تمام، لم لا تقول من الشعر ما يفهم؟ فقال له: وأنت لم لا تفهم من الشعر ما يقال؟ " [3]، ونجد أبا الطيب المتنبى –مثلاً– يفاخر بغموض شعره ، إذ يقول :

أنام ملء جفوني عن شواردها

ويسهر الخلق جرّاها ويختصمُ [4]

فالشاعر يعطى لنفسه مزية بأن يكون شاغل الناس بمقاصد شعره التى تتسع لغير تأويل ، ولا يكون ذلك إلى بشيء من الغموض الجميل الذى يميز التجارب الفنية عمومًا وليس الشعر وحسب.

وربما وضع البعض فن الموسيقا على هرم الفنون الجميلة لهذا الغموض الجميل الذى ينبع من طبيعتها الخاصة ، حيث تنتفي فيها جدلية (البناء والمضمون) انتفاءً تامًا ، فالشكل فيها هو المضمون ولا انفصال ؛ فأحسن الموسيقا بناءً هى أحسنها تعبيرًا بالضرورة ؛ « فعندما يشكل الموسيقى موسيقاه ، يشكل العاطفة فى نفس الوقت ، والعمل الموسيقى فى الواقع بناء ذو رنين لا أكثر ولا أقل ، من شأنه أن يضم معنى مفهومًا فى ذاته ، وأن يخضع لمنطق خاص بعيد عن أي موضوع محدد.» [5] وعلى ذلك يرى "آرون كوبلاند" (Aaron Copland) صعوبة تحديد المعنى الخاص لأي عمل موسيقى ، فالباحث –عنده – لن يستطيع بحال إلا أن يكوَن فكرة عامة عنه ، فغاية الموسيقا أن تعبر فى أوقات مختلفة عن الهدوء ، أو الاندفاع ، أو عن الأسى ، أو الانتصار ، أو عن الغضب ، أو الابتهاج ، وهى تعبر عن كل هذه الانفعالات وعن الكثير غيرها فى تنوع لا حصر له من حيث الفروق الدقيقة فى أضوائها وظلالها ، وقد تعبر أيضا عن حالة لا يمكن الإشارة إليها بكلمات فى أي لغة من اللغات. [6]

وعلى هذا النموذج التجريدي فى فن الموسيقا يُقاس قرب الأديب والفنان التشكيلي وغيره من التعبير الدقيق ، وكلمة (الدقيق) هنا ربما كانت عوضًا عن كلمة (الغامض) ، فليس معنى الغموض هنا انعدام الدلالة ، وإنما هو تعدد للدلالة التى قد تُفسَّر على غير معنى ، فالمعنى فى صدر الشاعر أو الفنان عمومًا ليس واضحًا ذلك الوضوح المباشر حتى ينقله بالمباشرة والوضوح ذاته للقارئ والسامع.

ولأن المشاعر بطبيعة الحال مشتبهة ، متشابكة بعضها بالآخر ، ولأن اللغة قاصرة رغم كل شيء عن نقل كل شيء بدقة يتفاضل الشعراء فيما بينهم تعبيرًا عن خواطرهم وإن تشابهت.

ولأن اللغة قادرة على الاحتفال بالجمال، ولكنها عاجزة عن التعبير عنه كما يقول "توماس مان" (*Thomas Mann*) [7] ، يصبح هذا الأسلوب لا مفر منه ، لإدراك بعض من المعاني النفسية التى تملأ صدره ، وحري بها أن تخرج شكلاً فنيًا.

لكن القول بهذا كله وإن كان يعلى من قيمة الغموض ، فإنه فى الوقت ذاته يرسخ فكرة الوضوح بشكل أو بآخر ، فالشاعر إنما يجهد فى إدراك معانيه الداخلية بالشكل الخارجي ألفاظًا وتراكيب ، وصورًا شعرية ، والمصور إذ يتفنن فى مزاوجة الألوان ، والنسب ، لا

يفعل ذلك إلا بقصد واحد وهو التعبير الدقيق ، وكلمة الدقيق ذاتها التى استعضنا عنها بكلمة (الغموض) قبل سطور ، يمكننا أن نستعيض عنها بكلمة (الوضوح) ولا فرق الآن.

إن الغموض والوضوح فى الشعر إذن ليسا ضدان بقدر ما هما عارضان لجوهر واحد ، وهو الصدق ، والأصالة ، ومحاولة الإمساك بعصفور الشعر الأخضر المراوغ ، ، ذلك « الوحش الخرافي الذى لم يره الناس ، ولكنهم رأوا آثار أقدامه على الأرض ، وبصمات أصابعه على الدفاتر» [8]

وعلى هذا فإن الاستعارات التى يأتي بها الشاعر المجيد ، والتشبيهات المبتكرة لا يصح أن تُسمى بالبعيدة الغريبة مهما بعدت الصلة بين المشبه والمشبه به ، إذا كانت تقرِّب المعنى الداخلي فى صدر الشاعر للقارئ والسامع ، وليس هذا من قبيل الغموض فى شيء وإنما نسبه أقرب ، وصلته أوثق بالوضوح كما أسلفنا.

فإذا كان ذلك لم يكن إلا نقلاً دقيقًا لتجربة الشاعر ، فلا يصح أن نقول بغموض الصورة أو وضوحها ، وإنما بأصالتها وقربها من المعاني التى يريدها الشاعر.

نخلص من ذلك كله أن الغموض الذى احتفت به البلاغة العربية ، بل واحتفى به غيرهم لم يكن فى ميدان الفن إلا صورة أعمق من صورة الوضوح ، فالاحتفاء إذن كان للقدرة على إدراك المعنى ، ثم إيصاله للغير عبر ألفاظ ، وألوان ، ونوتات موسيقية متباينة.

ولذلك اختلفت سبل الشعر باختلاف القائل وباختلاف الجمهور ، فالشاعر أولاً لا بد أن يتماشى مع نفسه، فلا يلبس قناعًا لأحد غيره ، وإنما يكون أسلوبه سفيرًا له ولأفكاره ولوجدانه. والأسلوب –كما يعبر "شوبنهاور" (*Arthur Schopenhauer*) – هو « تقاطيع الذهن وملامحه ، وهو منفذ إلى الشخصية أكثر صدقًا ودلالة من ملامح الوجه ، ومحاكاة الكاتب لأسلوب غيره أشبه بارتداء قناع ، وهو ما يلبث أن يثير التقزز والنفور ، لأنه موات لا حياة فيه ، حتى ليفضله أكثر الوجوه قبحًا مادام فيه رمق من حياة ، ومن هنا فإن الذين يكتبون باللغات القديمة ، ويقتفون أساليب القدامى ، يمكن أن يقال إنهم يتحدثون من وراء قناع ، فلا يستطيع قارئهم وإن كان حقًا يسمع ما يقولون ، أن يتبين ملامح وجوههم ، أي أن يرى أسلوبهم .» [9]

ولهذا نرى كل شاعر أصيل يمر بمراحل عدة تختلف فيما بينها اختلافًا بينًا على الرغم من السمات الرئيسية التى لا تتغير فى كل هذه المراحل ؛ فالجميع

يعرف _مثلاً_ "المتنبى" بالغرور والغطرسة ، فى كل مراحله ، لكنه فى إعجابه بنفسه ذلك يختلف من حال لحال ؛ فاقرأ فى صباه قوله :

أي محل ارتقى أي عظيم أتقى
وكل ما خلق الله وما لم يخلق
محتقرٌ فى همتي شعرةٍ فى مفرقي (10)

اقرأ ، وحاول أن تستحضر أبا الطيب وهو ينشد هذه الأبيات ، فلاشك أنه كان ينشد ذلك بنبرة صوت عنيفة ، وقلب مضطرب ، وابتسامة خيلاء فارغة ، تحاول _عبثًا_ أن تخفى عجزه ، وقلة حيلته حيال من لا يحسون بوجود ، متجاهلين أمره.

فقد بدأ بالاستفهام الإنكاري لوجود محل أعلى مما هو فيه ، أو عظيم يفوقه عظمة ، ثم أردف ذلك بالجملة التقريرية (وكل ما خلق الله ...) ، وكأنه يقرر للجميع حقيقة لا تقبل الشك ، فجاءت أبياته مقتضبة حادة جدًا على هذا النحو ، لتوافق نفسية هذا الصبي المعجب بنفسه.

ثم اقرأ بعد ذلك قوله فى حضرة سيف الدولة :

أعيذها نظرات منك صائبة أن تحسب الشحم فيمن شحمه ورم
وما انتفاع أخي الدنيا بناظره إذا استوت عنده الأنوار والظلم
أنا الذى نظر الأعمى إلى أدبي وأسمعت كلاتي من به صمم
لئن تركت ضميرا عن ميامننا ليحدثن لمن ودعتهم ندم
إذا ترحلت عن قوم وقد قدروا ألا تفارقهم فالراحلون هم (11)

لاشك أن المتنبى هنا شخصٌ آخر ، فى مقام عظمة يقول للجميع ، والجميع يعرفونه ، ويقدرون شعره كل التقدير.

وقريب من ذلك قوله فى مصر :

ملومكما يجل عن الملام ووقع فعاله فوق الكلام (12)

فهو يبدأ قصيدته بـ (ملومكما) لتكون اسمية ولم يبدأها بـ (يجل) لتكون فعلية ، وهى أوقع في النفس وأنسب لـ (أنا) المتنبي الأجدر بتقديم كل ما تخصها.

كما أنه لم يقل : (أنا أجل عن الملام) أو (نحن) أو ما شابه ذلك ، كعادة الذين يكبرون أمر نفسهم ، إنما بدأ بـ(ملومكما) ربما ليستنكر جهل صاحبيه اللذين يلومانه ، وهذا كقولك مثلاً لمن يقول لك وهم في مأزق : "ماذا سيفعل لنا هذا الصغير" فتجيب : "هذا الصغير / صغيركم سيخرجكم من مأزقكم" ؛ فالجواب كان من جنس القول وهذا مقام أبلغ ، وأكثر ملائمة لنفسية أبى الطيب.

فإذا كانت الكَلِم تترتب فى النطق بسبب ترتيب معانيها فى النفس. [13] فالشعر لا محالة يختلف باختلاف هيئة المعاني فى نفس الشاعر ، ثم يأتي بعد ذلك عامل الجمهور الذى يتوجه نحوه به ، فإذا كان الشعر كما يقول "قباني" « سفر إلى الآخرين ، خطاب يكتبه إلى جهة ما ، فالمرسل إليه عنصر هام فى كل كتابة ، وليس هناك كتابة لا تخاطب أحدًا ، وإلا تحولت إلى جرس يقرع فى العدم » [14] فإنه لا بد أن يتماشى مع جمهور عصره لتحقيق هدفه.

لذلك اختلفت طريقة القول ، والأفكار عند أبو العلاء المعرى –مثلاً– عن غيره ممن كانوا يتسابقون لإرضاء الأمراء والملوك ، وكما اختلف طريقة القول بين الشعراء الرومانتيكيين فى مصر عن شعر جيل الرواد الواقعيين ، وكما اختلف طرح الشاعر الواحد من مرحلة لمرحلة ، كشعر "نزار قباني السياسي" بعد نكسة يونيو ، ثم اختلاف الشاعر فى مقتبل تجربته ، مرورًا بمراحل نضجه الفني والفكري ، وما يصاحبها من التغيرات الكثيرة .

2–النضال بالشعر عند محمود درويش

وإن شئنا أن ندلل على ذلك فإن شاعرًا كبيرًا كمحمود درويش يعد مثالاً جيدًا ، لكثرة مراحله واختلافها فيما بينها ، ولأن شعره منذ بداياته اعتمد على جزء نفسي غنائي شفيف يذكرنا بـ"السياب" و"البياتي" ، إلى جانب العنصر التثويري النضالي بوصفه أحد الشعراء الفلسطينيين المدافعين عن قضيتهم.

وفى سبيل ذلك اتخذ اتخذ درويش أساليب شتى للتعبير عن قضيته ، ولكن ما يهمنا فى هذا المقام الأسلوب الذى اتسم بشيء من المباشرة كثير ، وشيء من الوضوح ناسب بدايات الشاعر العفوية.

ولقد تشابه شعر محمود درويش فى البدايات كثيرًا أسلوبًا ، وفكرًا ، وألفاظًا لذا رأيت أن أنتقى أول ثلاث مجموعات صدرت له ، وهما (أوراق الزيتون 1964) و (عاشق من فلسطين 1966) ، و(آخر الليل 1967).

ودلالة العناوين هنا واضحة تمام الوضوح ، فهم يدورون بشكل مباشر حول القضية الفلسطينية ، الأمر الذى يتضح فى أول صفحة يتصفحها القارئ ، حيث يوجهه الشاعر بداية كلمة توجز أفكاره ، تحت عنوان (إلى القارئ) يقول :

الزنبقات السود فى قلبي

وفى شفتي اللهب

من أي غاب جئتني

يا كل صلبان الغصب

بايعت أحزانى

وصافحت التشرد والسغب

غصب يدي

غضب فمي

ودماء أوردتي عصير من غضب

يا قارئي

لا ترج منى الهمس

لا ترجو الطرب ...) [15]

ثم يردفها ببيان أولي آخر بعنوان (ولاء) ، يقول :

حملت صوتك فى قلبي وأوردتي

فما عليك إذا فارقت معركتي

أطعمت للريح أبياتي وزخرفها

إن لم تكن كسيوف النار قافيتي

آمنت بالحرف إما ميت عدم

أو ناصب لعدوى حبل مشنقةِ ...) [16]

إنه يوضح نهجه من البداية ، نهج الشاعر الثائر المناضل ، الذى مثّل الروح الجديدة بعد هزيمة 1948م ، أو بلغة "رجاء النقاش" هو ابن المرحلة الجديدة فى الشعر الفلسطينى ، مرحلة الأمل والتفاؤل والتمرد ، إنه خلاصة نقية أصيلة لهذه المرحلة الجديدة ، مرحلة التفاؤل الثوري. [17]

إن الشاعر إذن اتخذ سبيل الثورة شعرًا ، وهو لا ينى يوضح فى غير موضع مبدأه ذلك يقول مثلاً :

إنا نحب الورد

لكنا نحب القمح أكثر

ونحب عطر الورد

لكن السنابل منه أطهر [18]

إنه فى هذا المقام يفضل (القمح) الذى يمثل الجانب الوظيفي الملتزم للشعر ، على (الوردة) التى تمثل المنطق الجمالي له ، إن عطر الوردة فى نظره لا يجعله بطهر السنابل

، وهو موقف عملي يخالف تمامًا موقف "نزار قبانى" على سبيل المثال فى مرحلته الأولى حيث وقف إلى جانب الوردة دون سنبلة القمح ؛ فنزار لا يطلب من القصيدة أكثر ما يطلب من الزهرة والشمعة ؛ فكما أن قدر الشمعة أن تعطينا ضوءًا ، وقدر الزهرة أن تعطينا عطرًا ، فقدر القصيدة أن تفرز الجمال ، فالشعر لديه أولاً وأخيرًا "إفراز جمالى ، نزيف حروف ونجوم ونيسانات تتوالد من شق ريشة." (19)

إنه يقف هنا موقف أنصار الجمال الخالص فى الفن والأدب أو ما عُرف فى القرن العشرين بمصطلح (الفن للفن) لدى جماعة البرناسيين ، حيث لا شيء يعلو سلطة الجمال ، والفتنة الفنية الأدبية ، بمعزل عن أي التزام بالأيدولوجيات والأفكار ، على خلاف "درويش" الذى وقف فى وضوح إلى جانب الشعر الثوري المباشر فى بداياته. ولهذا يثق "درويش" فى وجه الغموض الدلالي ، ولا يرضى إلا بالإيضاح التام أسلوبًا له ووجهةً يجب أن تتبع ، يقول :

قصائدنا بلا لونٍ

بلا طعم بلا صوتٍ

إذا لم تحمل المصباح من بيتٍ إلى بيتٍ

وإن لم يفهم "البُسطا" معانيها

فأولى أن نذريها

ونخلد نحن للصمتِ (20)

ويقول :

أجمل الأشعار ما يحفظه عن ظهر قلب

كل قارئ

فإذا لم يشرب الناس أغانيك شرب

قل أنا وحدي خاطئ (21)

إنه يريد للشعر أن يكون مؤثرًا بشكل مباشر فى الجمهور ، يريد أن يفهمه "البسطا" ، وحذف الشاعر للهمزة الممدودة هنا لها أبلغ الدلالة ، فقد حولها من الفصحى إلى العامية ، مثلما يقولها الناس ، إمعانًا فى بيان مقصده.

إنه يريد للشعر أن "يشربه الناس شرب" ، وفى سبيل ذلك اعتمد "محمود درويش" الأسلوب المباشر فى إيصال معانيه ، لغة وتراكيب وصور شعرية كما سوف يأتي:

أ–المفردات الحياتية

تقوم اللغة فى الآداب مقام مادة البناء الأولى التى بها يشكل الشاعر مقاصده فى شكل مجسد ، ومن ثم فاهتمامه بأمرها يعد ضرورة فكرية /جمالية معًا ، ولهذا فقد حرص الأدباء على أن تكون لغتهم مناسبة لذواتهم ، ولبيئتهم الثقافية. فلكل كلمة تأثير ليس لغيرها ، فلو نظرنا فى أبيات "عنترة" إذ يقول – مثلاً– :

إذَا ريحُ الصَّبا هبَّتْ أَصِيلاَ شَفَتْ بِهُبُوبِهـا قَلْبًا عَلِيـلاَ
وَجَاءْتنِي تُخبِّرُ أنَّ قَومِـي بِمَنْ أَهْواهُ قد جدُّوا الرَّحيلاَ
وَمَاحَنُّوا علَى مَنْ خَلَّفوهُ بَوادي الرَملِ مُنْطَرِحًا جَدِيلاَ (22)

و حاولنا أن نغير لفظة واحدة من البيت الثالث ، وهى (خلّفوه) ، واستبدلناها بأخرى ، متجاوزين وزن البيت ، فنقول –مثلاً– : (تركوه) ، أو(تناسوه) أو (أبقوه) ، فلا أظن أن المعنى النفسي الذى يريده الشاعر قد يتم ؛ إن كلمة (خلّفوه) بها من الهوان ، والتجاهل لأمر الفارس النبيل ، بما يوافق مقام الذلة التى يكون فيها العبد ، والحزن الهادئ العميق إذا كان ذلك العبد هو "عنترة" ، والمخلّفون له هم قومه.

فكل مفردة من مفردات اللغة تختزن فى داخلها ميراثًا ثقافيًا ووجدانيًا لا يخص غير متكلميها فى الأغلب ، والشاعر الصادق إنما يجهد فى سبيل اختيار ألفاظه التى يعبر بها –وحدها– عما يعتمل فى صدره ؛ « فالكلمة لا تنقل محتوى وحسب ، بل يمكن أن يقال أنها محتوى فى ذاتها ، إنها حقيقة قائمة بذاتها ، إن لكل كلمة فى القصيدة مكانها ، وذلك ما يحدد شكل القصيدة وبنائها ، وإذا أجرى فى مواضع بعض الكلمات تغيير قد يبدو ضئيلاً ، أو غير جوهري ، فإن كل أثر للقصيدة يمكن أن يضيع ، وبناؤها وشكلها يمكن أن يتحطما. » (23)

إن مفردات اللغة تعد لدى الشاعر الوسيلة الأولى التى يتخذها للتعبير عن أفكاره ووجدانه ، والأرض التى عليها يقوم بناؤه الفني ، وفى ضوء ذلك نفهم جهودهم الدائمة فى إخضاع اللغة العربية إلى عمليات تحديث يُراد بها تعبيرًا أعمق عن الحياة والأحياء فى عصرهم ؛ فشرط حياة اللغة هى تجددها المستمر لتوافق ظروف المجتمع ، « فكما أن العلوم الطبيعية تضع بين يدي علماء الرياضة مسائل جديدة تدفعهم إلى وضع رموز جديدة ، فكذا المطالب المتجددة دائمًا فى المجتمع ، وفيما وراء الطبيعة ، تدفع الفنان إلى البحث عن لغة جديدة ، وعن وسائل فنية جديدة. » (24)

ولقد اختار "درويش" لغته فى مرحلته الأولى بدقة لتناسب وجهته التى بينها قبلاً ، فليس من المنطق فى شيء أن يتكلم الشاعر بمفردات صعبة أو عتيقة المدلول ، وهو يتوجه

"للبسطا" ، الذى يراد منهم أن "يشربوا القصائد شرب" ، فلكل مقام مقال ، الأمر الذى اعتنت به البلاغة العربية القديمة أي عناية ، والذي أعاده إلى الأذهان ثورة رواد الشعر الحر فى وجه أنصار القديم ، وأشهر مثال كان الخلاف بين "صلاح عبد الصبور" ، و"العقاد".

ولأن "محمود درويش" ينتمي إلى هذه الفئة التى تعلى من قدر الواقعية فى التعبير ، اختار ألفاظًا من بيئته ناسبت مقاصد قصائده ، يقول مثلاً :

ورموه فى زنزانة الموتى

وقالوا : أنت سارق

...

يادامي العينين ، والكفين

إن الليل زائل

لا غرفة التوقيف باقية

ولا زرد السلاسل (25)

فأي تعبير من الممكن أن يصف حال هذا السجين كما يريد الشاعر بغير ذكر مفردات مثل (زنزانة – سلاسل – غرفة التوقيف) ، فكلها مفردات مستمدة من بيئة الشاعر وتناسب حال هذا السجين ، فلو استعاض "درويش" مثلاً بالزنزانة ، بلفظة (محبس) هنا لم تفد ما أفادته الأخرى ؛ فمفردة "زنزانة" ناسبت أكثر هذا الجو الذى أراده الشاعر لقصيدته.

ومن ذلك ما جاء فى قصيدة (رسالة من المنفى) ، يقول :

وكيف حال إخوتي

هل أصبحوا موظفين

سمعت يومًا والدي يقول :

سيصبحون كلهم معلمين

سمعته يقول :

(أجوع حتى أشترى لهم كتاب)

لا أحد فى قريتي يفك حرفًا فى خطاب

وكيف حال أختنا

هل كبرت وجاءها خُطَّاب؟ (26)

إن هيئة الخطاب الذى اتخذها الشاعر فى القصيدة أملت عليه المفردات التى جاءت قريبة من العامية ، وفضلاً عن التعابير العامية الصرفة كقوله (يفك حرف) ، التى تشيع بكثرة على ألسنة البسطاء.

ولرغبته فى إيصال شعره للبسطاء ، وجعله نشيدًا فوق شفاههم ، لا يرى ضيرًا فى أن ينقل جزءًا من موال شعبي ، يكرره غير مرة عبر قصيدته التى تحمل اسم (موال) [27] ، يقول :

يما مويل الهوى

يما مويليا

ضرب الخناجر ولا

حكم النذل فيا

وإذا تتبعنا مفردات الشاعر سنجد منها العامي الكثير ، والفصحى ذات المدلول العامي ، وغير ذلك من المفردات المستحدثة التى يأخذها الشاعر ببساطة من بيئته ، أو لنقل بيئة شخوص قصائده. وتلك السمة لم تقتصر على الشعر النضالي التثويري ، وإنما نجده يقول في قصيدة (الموعد الأول) مثلاً :

شدت على يدي

ووشوشتني كلمتين

أعز ما ملكته طوال يوم

"سنلتقي غدًا"

ولفها الطريق

حلقت ذقني مرتين

مسحت نعلي مرتين

أخذت ثوب صاحبي وليرتين

لأشتري حلوى لها ، وقهوة مع الحليب[28]

فالصورة هنا لم تكن تبدو كما يريد لها الشاعر إلا بهذه الألفاظ الحياتية ذات المدلول العامي مثل : (وشوشتني – حلقت ذقني–مسحت نعلي –قهوة مع الحليب) ، تلك المفردات التى قربت الصورة للقارئ لتبدو مألوفة حقيقية.

والحق أن تلك المفردات كانت سمة فى كل شعر "محمود درويش" فى شتى مراحله ، وهو فى ذلك كان وليدًا شرعيًا لجيل رواد شعر التفعيلة. واللافت أن مفرداته قد جاءت مناسبة تمامًا لمقاصده ، فضلاً عن أنه لم يزل بقدمه إلى حد الابتذال، والتسطيح. كما أنها

اتسمت بالوضوح والشاعرية رغم كل شيء ليحافظ على التوازن بين الواقعي والخيالي فى تمازج بديع.

ب-الطرح الشعرى المباشر

على الرغم من أن اللغة (ألفاظًا) لها كل هذا التأثير فى بنية القصيدة الشكلية التعبيرية ، فإنها لا تعدو مع ذلك إلا أرضًا عليها يقوم بناء القصيدة ، فالكلمة المفردة إذ تؤدى دورها المؤثر فى القصيدة فهى تقوم بدور محدد يخدم أولاً وأخيرًا البناء العام ، ونقصد التركيب أو الصياغة ، فاللفظة المفردة ليست هى المحك ، بل إنه حسنها ، ورداءتها مرهون بسياقها.

إن اللفظ لا يُوصف بالجمال فى نفسه ، إنما يكتسبه ، إذ يدخل فى سياق كلام ، فالألفاظ مهما عانينا فى انتقائها-كما يرى الفيلسوف الفرنسي "هنري برجسون" (*Henri Bergson*)- ، "لا تقول ما نريدها أن تقوله ، ما لم يساعدها البناء الشكلي ، على أن تجعل القارئ الذى تقوده عندئذٍ طائفة من الحركات الناشئة ، يرسم منحنيًا من الفكر والعاطفة شبيهًا بالمنحنى الذى نرسمه له ، وهذا هو فن الكتابة كله ، وهو شبيه بفن الموسيقا ... من حيث التوافق الذى ينشده الكاتب هو نوع من التقابل بذبذبات فكره ، وذبذبات حديثه ، وهو تقابل يبلغ من الكمال أن تموجات فكره تنتقل إلى فكرنا محمولة على العبارة ، وعندئذٍ فلا يكون اللفظ على حدة أي شأن." [29]

ولهذا فالتركيب هو جوهر الأمر فى الفنون والآداب ؛ فإن "إبداع القالب هو العبقرية" ، كما عبّر "بودلير" (*Charles Baudelaire*) [30] ولهذا جهد الشاعر فى إيصال معانيه وعواطفه من خلال شكل مخصوص يناسب هيئة المعاني فى نفسه.

ولقد جاءت تراكيب "محمود درويش" فى الفترة الأولى من شعره بسيطة ، مباشرة ، كأن يقول :

لملمت جرحك يا أبي
برموش أشعاري
فبكت عيون الناس
من حزني ومن ناري
وغمست خبري فى التراب
وما التمست شهامة الجار
وزرعت أزهاري
فى تربة صماء عارية
بلا غيم ... وأمطار

فترقرقت لما نذرت لهم ...) [31]

واضح فى القطعة السابقة طبيعة أسلوب الشاعر ، ومباشرة تراكيبه ؛ فهو يخبر فى وضوح واستقامة نثرية ، نرى ذلك من خلال الأفعال الماضية المتكررة (لملمت – بكيت– غمست –ما التمست – زرعت) ، ثم هذا الترتيب المنطقى الذى تمثل فى (الفاء) :

لمملمت ... === فبكيت

وزرعت ... === فترقرقت

وغير ذلك مما أضافه تكرار حرف العطف (الواو) (وغمست – وما التمست – وغرست) الذى قرّب الإخبار من الاستقامة النثرية التى نراها فى قوله كذلك :

وحين أعود للبيتِ

وحيدًا فارغًا إلا من الوحدة

يداي بغير أمتعةٍ ، وقلبي دونما وردة

فقد وزعت ورداتي

على البؤساء منذ الصبح ورداتي

وصارعت الذئاب وعدت للبيتِ

بلا رنات ضحكة حلوة البيتِ ...) [32]

فالشاعر يخبرنا فى بساطة ومباشرة عن حاله حين يعود لبيته ؛ يحدد الموعد(حين) ، والهيئة (وحيدًا– يداي يغير) ، ثم يعلل خلو يده بشكل مرتب بالتعليل (فقد وزعت ورداتي) ثم يطنب على أي الناس وزع الوردات ...)

إن الشاعر هنا فى هذا المقام يرسم صورة حية ، رتيبة بقدر رتابة الحالة التى يعيشها ، ولهذا فقد جاءت التراكيب مستقيمة ، والطرح مباشرًا على هذا النحو ، ولو كان جاء بغيره لكانت شيئًا آخر حسن عن ذلك أو ساء.

والشاعر قد يصل أحيانًا إلى ما يشبه الإخبار بالحقائق البديهية ، كان يقول :

ياصديقي

لن يصب النيل فى الفولغا

ولا الكونغو ، والأردن ، فى نهر الفرات

كل نهر ، وله نبع ومجري وحياة

ياصديقي أرضنا ليست بعاقر

كل أرض ولها ميلادها

كل فجر وله موعد ثائر [33]

فهو هنا يخاطب فى مباشرة ، محاولاً أن يصنع تشبيهًا ضمنيًا بين حتمية الميلاد والفجر للثوار ، وبين بديهة مجارى الأنهار ، فاختل المعنى بعض الشيء ، وبعدت القصيدة عن الشعر ، بقدر ما اقتربت من الخطابة ، أو كما وصفها البعض أنها « أبسط أشكال القصيدة الغنائية عامةً ، حيث تستمر النواة الأساسية فى توليد المعاني المترادفة التى تتحلق حول فكرة بسيطة ، ثم يتحول النسق اللغوي فى النهاية إلى نسق آخر يؤكد صورة الانطباع الأولى ويفسره.» (34)

لكن الشاعر ببعض المفردات الشاعرية ، وبخلق جوًا يناسب التجربة ، قادر أحيانًا أن يجعل هذا التركيب النثري إلى شعر خالص ، كأن يقول :

أحن إلى خبز أمي

وقهوة أمي

ولمسة أما

وتكبر في الطفولة

يومًا على صدرٍ يوم

وأعشق عمري لأني

إذا مت

أخجل من دمع أمي (35)

إن هذا التقرير البسيط ، هذا الإخبار المباشر كان فى هذا المقام أبلغ من أي أسلوب آخر قد يجئ به شاعر ، فقد ناسب حال الشاعر أي مناسبة ، فخرجت القصيدة مثل دفقات شعورية قصيرة مركزة ، بالعطف المتساوي (خبز أمي –وقهوة أمي – ولمسة أمي) ثم انظر إلى هذا التعليل الأخير (إذا مت أخجل ...) وسترى أي حسن تعليل وظفه الشاعر هنا ، ولو أن القصيدة جاءت على نحو آخر غير ذلك ، لما اشتهرت مثلما اشتهرت تلك المقطوعة المباشرة البسيطة الفائقة الجمال.

وكما يعبر الشاعر عن نفسه بهذه المباشرة ، فإنه يعبر بالشكل ذاته عن غيره ، متخذًا هيئة الحكَّاء ، أو لنقل هيئة المغني الجوال ، فإخباره بسيط ، ومعانيه واضحة عميقة فى الوقت ذاته ، يقول على سبيل المثال فى قصيدة (وعاد فى كفن) :

يحكون فى بلادنا

يحكون فى شجن

عن صاحبي الذي مضى

وعاد فى كفن

كان اسمه ...

لا تذكروا اسمه

خلوه فى قلوبنا

لا تدعوا الكلمة

تضيع فى الهواء كالرماد ... (36)

فالشاعر يتخذ هنا شكلاً فى الإخبار أقرب نسبًا بالشكل الملحمي الذى يتفق مع الوجهة الشعبية التى يتخذها الشاعر ، متأثرًا بتجارب "صلاح عبد الصبور" ، و"أحمد عبد المعطى حجازي" وغيرهم من جيل الرواد.

إنها حكاية شعبية إذن يحكيها الجميع (يحكون) ، ثم هذا الضمير الجمعي فى (بلادنا) ، ثم الفعل (كان) ليرسخ للحكاية أسطورة وطنية ، وتمضى القصيدة فى تعداد أوصاف هذا الشهيد الذى لم يشأ أن يذكر اسمه ليكون منه رمزًا لكل شهيد.

وإذا أردنا أن ندلل على هذا الإخبار البسيط لدى الشاعر فقصيدة (ثلاث صور) (37) تفي بذلك ، يقول مثلاً :

-1-

كان القمر

كعهده منذ ولدنا باردًا

الحزن فى جبينه مرقرق

روافدا روافدا ...)

-2-

كان حبيبى

كعهده منذ التقينا ساهمًا

الغم فى عيونه ...)

-2-

كان أبى

كعهده محملاً متاعبًا

يطارد الرغيف أينما مضى ...)

إن الإخبار هنا بسيط واضح ، ولكنه ليس كالأسلوب الملحمي السابق ، فالشاعر يرسم ثلاث صور للقمر ، ولحبيبته ، ولأبيه ، بشاعرية وبشكل هندسي ، سيكون هو الشكل الأثير للشاعر فى مراحل متقدمة من تجربته الشعرية ؛ فكل صورة تبدأ بالفعل (كان)

يتبعها بلازمة (كعهده) + الجملة الاعتراضية (منذ ولدنا –منذ التقينا) + الخبر الذى يصف هيئة كل عنصر (باردًا – ساهمًا –محملاً متاعبًا) ، ثم يمضي كل مقطع بعد ذلك فى استرسال يناسبه.

ويزداد الشاعر تقريرية فى قصيدة (جندي يحلم بالزنابق البيضاء) [38] ، من خلال تقرير مفصل عن حياة جندي أشبه بالتقرير الصحفي ، يقول :

يحلم بالزنابق البيضاء

بغصن زيتون بصدرها المورق فى المساء

يحلم –قال لي – بطائر

بزهر ليمون

ولم يفلسف حلمه ، لم يفهم الأشياء

إلا كما يحسها ... يشمها

يفهم –قال لي– إن الوطن

أن أحتسي قهوة أمي

أن عود فى المساء ...)

– – –

حدثني عن لحظة الوداع

وكيف كانت أمه ...)

– – –

دخن ثم قال لي

كأنه يهرب من مستنقع الدماء ...)

– – –

حدثني عن حبه الأول فيما بعد

عن شوارع بعيدة ...)

فالشاعر يريد أن يرسم صورة حية لهذا الجندي الذى سئم من حياة الحرب ، ويحن إلى حياته الطبيعية ، ولن الشاعر فى هذه المرحلة يرى أن المباشرة هى أقصر الطرق لإيصال المعنى ، وأصدق للتعبير عن مشاعره ، فقد ارتأى أن تكون القصيدة على هذا النحو من التقرير الصحفي ، ويزيد الأمر مباشرة الحوار بالشكل التقليدي ، كسؤال وجواب ، يقول – مثلاً– :

سألته : والأرض ؟

قال : لا أعرفها

– – –

سألته : تحبها

أجاب : حبي نزهة قصيرة

– – –

_من أجلها تموت :

_كلا

– – –

سألته : أنلتقي

أجاب : فى مدينة بعيدة ...)

فعلى عادة بعض شعراء العرب القدامى ، ورواد الشعر الحر يتخذ "درويش" هذا الأسلوب التقليدي من سؤال وجواب لوصف الهيئة ، ولم يتخذ مثلاً الأسلوب السينيمائي الذى اشتهر به "أمل دنقل" على سبيل المثال ، ربما رغبة فى مزيد من الوضوح الذى يوده لمعانيه الواضحة ، أو للمعاني الواضحة لدى شخصية الجندي فى القصيدة:

ولم يفلسف حلمه لم يفهم الأشياء

– – –

سألته : حزنت؟

أجابني مقاطعًا : يا صاحبي محمود

الحزن طير أبيض

لا يقرب الميدان والجنود ...)

ومن أساليب الكتابة المباشرة كذلك التى استعملها "محمود درويش" كانت طريقة (الرسائل) ، حيث ينشأ القصيدة بهيئة رسالة ، نجد ذلك فى قصيدة (رسالة من المنفى) [39] ، يقول فى مطلعها :

تحية ... وقبلة

وليس عندي ما أقول

من أين أبتدي ؟ وأين أنتهي ؟

ودورة الزمان دون حد ...)

ثم يمضى فى القصيدة على هذا النحو ، ساردًا حاله فى غربته للمخاطب الذى نعرف أنه أمه ، كل ذلك بلغة سهلة أقرب للعامية ، كلغة الرسائل :

أنا بخير

قد صرت فى العشرين

وصرت كالشباب يا أماه

أدخن التبغ ، وأتكي على الجدار

أقول للحلوة : آه

كما يقول الآخرون ...)

ويغير أسلوبه بعض الشيء فى قصيدة "برقية من السجن" الذى يجعلها دون مخاطب محدد ، بل هى للجميع ، تحدٍ للأعداء ، وطمأنةً للأحبة :

من آخر السجن طارت كف أشعاري

تشد أيديكم ريحًا على نارِ

فى حجم مجدكم نعلى وقيد يدي

فى طول عمركم المجدول بالعار

أقول للناس للأحباب نحن هنا

أسرى محبتكم فى الموكب الساري (40)

ولا شك أن الوزن العمودي هنا جاء بليغًا لمقام التحدي ، والكبرياء الذي ينطلق منه الشاعر ، وتلك كانت سمة أخرى للشاعر فى تجربته الشعرية الأولى ؛ فمثلما فعل "درويش" باللغة والطرح الشعري ، فقد جاءت الموسيقا كذلك مبسطة لا تعقيد فيها ، ولا نشوز على أذن القارئ العربي ، الأمر الذى يخدم مقاصده فى تلك الفترة ، فالوزن الشعري بوصفه مشكلاً لهيئة التراكيب التى بها يتمايز الشعر عن النثر ، ويعطى للمعنى خصوصية ، عبر تحركات شكلية معينة تتبع تحركات وجدانية فكرية فى عقل الشاعر ، « فلا غرض لإيقاع الكلام إلا أن يمثل إيقاع الفكر ، وما إيقاع الفكر إلا الحركات الناشئة التى ترافقه و ولا نكاد نعنيها. » (41)

ولهذا فالقارئ يلاحظ أن "درويش" لم يخرج عن الأساليب المعهودة فى الأوزان العربية ، فكتب الشعر العمودي ، وكتب شعر التفعيلة بمنطق بسيط لا غرابة فيه ، كما فعل "أمل دنقل" مثلاً فى بعض تجاربه ، و لا نزع نزوعًا نثريًا –وإن كان موزونًا– كما كان عند "صلاح عبد الصبور" مثلاً ، أو كما فعل فى مراحل أخرى فى تجربته الشعرية.

وإذا قمنا بحصر الأوزان التى كتب عليها فى دواوينه الثلاث الأولى –إذ استثنينا الشعر العمودي– نجدها كالآتي :

الكامل	21 قصيدة
الرجز	16 قصيدة
الرمل	16 قصيدة
المتقارب	11 قصيدة
الوافر	8 قصائد
متنوع (رمل – وافر – متدارك)	قصيدة

وكلها أوزان سهلة ، موحدة التفعيلة ، ونلاحظ أن (الكامل) أكثر الأوزان استعمالاً لدى الشاعر ، بتفعيلته البسيطة (متفاعلن) التى تعطى حرية أكبر للشاعر فى إنشاء ما يريد ، ومثله الرجز (مستفعلن) ، وهما وزنان يقبلان العلل الكثيرة دون ضير ، كما نلاحظ أنه استخدم الرمل بكثرة (فاعلاتن) التى قد تصبح (فاعلن) و(فاعلاتان) و(فاعلان) و(فعلن) ، وهو يناسب الحدة فى الكلام والجدية التى آثرها الشاعر فى غير موضع كأن يقول :

المغنى عل صليب الألم

جرحه ساطع كنجم

قال للناس حوله

كل شيء سوى الندم

هكذا مت واقفًا

واقفًا مت كالشجر (42)

إلى جانب المتقارب (فعولن) ذي الهيئة الموسيقية الهادئة التى كتب عليها الشاعر فما بعد جل قصائده ، كما كان للوافر بتفعيلته الموسيقية (مفاعلتن) التى تتداخل بسهولة مع تفعيلة الهزج (مفاعيلن) إذا جاءت بزحاف (العصب – تسكين الخامس المتحرك) وهى كثيرة فى الشعر ، الأمر الذى يجعله وزنًا موسيقيًا بامتياز استخدمه الشاعر لهذا الغرض باقتدار فى القصائد الحماسية كقوله فى "بطاقة هوية" :

أبي من أسرة المحراث

لا من سادة نجبِ

وكان جدي كان فلاحًا

بلا حسبٍ ولا نسبِ

يعلمني شموخ الشمس قبل قراءة الكتبِ (43)

والأمر ذاته فى قصيدة الحماسية (نشيد) ، يقول مثلاً :

سنخرج من مخابينا

ويشتمنا أعادينا :

"هلا همج ... هم عرب"

نعم عربٌ

ولا نخجل

ونعرف كيف نمسك قبضة المنجل

وكيف يقام الأعزل

ونعرف كيف نبنى المصنع العصري

والمنزل ...) (44)

وإذا كانت الموسيقا على هذا النحو تناسب الشعر الحماسي المرتبط بقضية الوطن ، فطبيعي أن تكون قصائد الشاعر المكتوبة على الأوزان العروضية طريقة مثلى لعرض هذا الجانب.

وإذا أحصينا عدد القصائد فى الدواوين الثلاثة محور البحث نجد عددهم تسع قصائد مختلفة الأوزان ، نعرضها كالآتي :

الكامل	4 قصائد
مجزوء الكامل	قصيدة
الخفيف	قصيدة
مجـــــــــزوء الخفيف	قصيدتان
البسيط	قصيدة

والملاحظ أن غالبية هذه القصائد تدور حول موضوع الوطن ، نضالاً ، وشعورًا بمحنته ، كما مر فى قصيدة (ولاء) التى كانت بمنزلة مفتتحًا ثانيًا لديوانه الأول ، وقصيدة (برقية من السجن) ، ومثلما يقول فى قصيدة (وطن) من الخفيف :

وطني ليس حزمة من حكايا

ليس ذكرى وليس حقل أهلةْ

وطني ليس قصة ونشيدًا

ليس ضوءًا على سوالف فلةْ

وطني غضبة الغريب على الحزن

وطفلاً يريد عيدًا وقبلةْ (45)

ويقول فى قصيدة (رد الفعل) من الكامل :

وطني يعلمني حديد سلاسلي

عنف النسور ورقة المتفائلِ

ما كنت أعرف أن تحت جلودنا

ميلاد عاصفةٍ وعرس جداولِ (46)

ومثلها قصيدة (لا مفر) و (الموعد) وغيرها ، لكن اللافت أن الشاعر فى قصائده العاطفية على الشعر العمودي لم ينس الوطن محور اهتمامه ، كأن يقول فى قصيدة (لا تنامي حبيبتي) من مجزوء الخفيف :

صوتك الحلو قبلةٌ

وجناح على وتر

غصن زيتونة بكى

فى المنافي على حجر

باحثًا عن أصوله

وعن الشمس والمطر (47)

وواضح من كل ذلك أن الشاعر حتى فى قصائده العمودية لم يختر البحور الطويلة كالطويل مثلا ، والبسيط الذى كتب عليه مرة واحدة ، وفضل الكامل على بساطته ووحدة تفعيلته ، حتى عندما استخدم (الخفيف) جاء به فى الأغلب مجزوءًا.

إن الشاعر إذن يفضل الموسيقا السهلة الميسورة ، القريبة من الناس ، ليخدم أسلوبه المباشر الواضح فى الطرح ، ولهذا نجد سطوره الشعرية قصيرة بشكل ملحوظ ، كأن يقول :

تغيَّر عنوان بيتي

وموعد أكلي

ومقدار تبغي تغير

ولون ثيابي ووجهي وشكلي

وحتى القمر

عزيز علىّ هنا

صار أحلى وأكبر

ورائحة الأرض : عطرٌ

وطعم الطبيعة سكرْ

كأني على سطح بيتي القديم

ونجم جيد

بيني تسمَّرْ (48)

فالسطور هنا قصيرة و والقوافي واضحة (أكلي –شكلي) ، (تغيّر –أكبر– سكر– تسمَّر) ، وقاري دواوين الشاعر الأولى لابد أن يلحظ تلك السمة البارزة ، على خلاف طريقة الشاعر فى مراحله الأخرى كأن يقول فى قصيدة (سنونو التتار) على الوزن ذاته (المتقارب) :

على قدر خيلي تكون السماء .حلمتُ

بما سوف يحدث بعد الظهيرة . كان التتار

يسيرون تحتي وتحت السماء ، ولا يحلمون

بشيء وراء الخيام التى نصبوها. ولا يعرفون

مصائرَ ماعِزِنا في مهبِّ الشتاء القريب.

على قدر خَيْلي ويكون المساء وكان التتارُ

يَدُسُّون أَسماءَهُمْ في سقوف القرى كالسنونو،

وكانوا ينامون بين سنابلنا آمنين، (49)

فالشاعر هنا لم يضع حدودًا للسطر الشعري ، فصار سردًا أشبه بالنثر ، لو لم يتم تقطيعه على النحو السابق ، وبالتالي اختفت القافية تمامًا إلا إذا اعتبرنا (لا يحلمون –لا يعرفون) قافية ، وأغلب الظن أنها جاءت صدفة كما تجيء أحيانًا فى السطور النثرية الخالصة.

إن "محمود درويش" إذن قد اختار أسلوبًا بسيطًا ، مباشرًا بالقدر الذى يوضح معه معانيه ، دون أن يسطحها ، ويجليها دون أن يفقدها جوهرها الشعري ، لا بشيء إلا لمسايرة أغراضه فى تلك المرحلة ، التى كان فيها مع رفاقه من الشعراء علمًا لشعراء الأرض المحتلة ، ولسانًا قويًا لها، ومرآة من خلالها يرى الجميع معاناة الإنسان الفلسطينى اللاجئ شعورًا ، وفكرًا ، وعقيدة.

لذلك فقد كان الأسلوب المباشر والتقريري فى بعض الأحيان هو الأسلوب المناسب ، لهذا الغرض ، مفرداتٍ ، وتراكيب ، وموسيقا شعرية ، جعلت من شعره فى هذه المرحلة صدى ، لم يكن فى الأغلب إذا لم يكن كذلك.

المصادر والمراجع :

_عبد القاهر الجرجانى : دلائل الإعجاز وعلق عليه محمود محمد شاكر، ط5 ، مكتبة الخانجى ، القاهرة ، 2004م

ابن رشيق القيرواني : العمدة فى محاسن الشعر ، وآدابه ، ونقده تحقيق : محمد محى الدين عبد الحميد ، ط5 1981م، دار الجيل للنشر والتوزيع ، سوريا

_ طه حسين : خصام ونقد، مؤسسة هنداوي للتعليم والثقافة، القاهرة

_ العقاد : خلاصة اليوميات والشذور ، ط2 ، نهضة مصر للنشر والتوزيع ، (2007م)

_ رجاء النقاش : محمود درويش شاعر الأرض المحتلة ، دار الهلال ، ط2

_ آيات ريان : فلسفة الموسيقا ، وعلاقتها بالفنون الجميلة ، ط1 ، الهيئة العامة لقصور الثقافة ، القاهرة ، (2010م)

_ وليد منير : نص الهوية قراءة فى محمود درويش ، الهيئة العامة لقصور الثقافة ، كتابات نقدية العدد 141 (2003م)

_ ديوان أبى الطيب المتنبى ، صححه ، وقارن نسخه ، وجمع تعليقاتها : عبد الوهاب عزّام ، لجنة التأليف والترجمة والنشر ، القاهرة ، 1363هـ

_ ديوان عنترة العبسى ، شرح الخطيب التبريزى ، قدم له ووضع هوامشه : مجيد طراد ، ط1، دار الكتاب العربى ، بيروت ، 1412هـ – 1992م

_نزار قبانى : الشعر قنديل أخضر(1970) ، الأعمال النثرية الكاملة ، منشورات نزار قبانى –بيروت –لبنان ، (د.ت)

القومى للترجمة ، القاهرة ، 2012م

_ محمود درويش : الأعمال الشعرية الكاملة ، منشورات دار الساق –بيروت لبنان

_ محمود درويش : الأعمال الجديدة الكاملة ، رياض الريس للكتب والنشر ، 324/1

_ شوبنهاور : فن الأدب (مختارات من شوبنهاور) ، أعدها بالإنجليزية : بيلى سوندرز ، ترجمة : شفيق مقار ، المركز

_إرنست فيشر : ضرورة الفن ، ترجمة أسعد حليم ، الهيئة العامة المصرية لكتاب ، مكتبة الأسرة ، القاهرة ، (1998م)

_جان برتليمى : بحث فى علم الجمال ، ترجمة : أنور عبد العزيز ، المركز القومى للترجمة ، سلسلة ميراث الترجمة ، العدد (1812) ، 2011م

_جان بول سارتر : ما الأدب ، ترجمة : محمد غنيمي هلال ، نهضة مصر للطباعة والنشر ، القاهرة ، (د.ت)

_ هنري برجسون : الأعمال الفلسفية الكاملة ، ترجمة : سامى الدروبى ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، القاهرة (2008)

_شارل بودلير : اليوميات ، ترجمة آدم فتحي ، ط1 ، منشورات الجمل ، كولونيا ، ألمانيا ، 1999م

_ توماس مان : الموت فى البندقية ، تعريب وتقديم : كميل داغر

الهوامش :

(1) طه حسين : خصام ونقد، مؤسسة هنداوي للتعليم والثقافة، القاهرة ، ص 51
(2) العقاد : خلاصة اليوميات والشذور ، ط2 ، نهضة مصر للنشر والتوزيع ، (2007م) ، ص 13
(3)ابن رشيق القيرواني : العمدة فى محاسن الشعر ، وآدابه ، ونقده تحقيق : محمد محى الدين عبد الحميد ، ط5 1981م، دار الجيل للنشر والتوزيع ، سوريا ، ص 133
(4)ديوان المتنبى ، عبد الوهاب عزام ، ص 322
(5)جان برتليمى : بحث فى علم الجمال ، ترجمة : أنور عبد العزيز ، المركز القومى للترجمة ، سلسلة ميراث الترجمة ، العدد (1812) ، 2011م ، ص 332
(6)راجع : آيات ريان : فلسفة الموسيقا ، وعلاقتها بالفنون الجميلة ، ط1 ، الهيئة العامة لقصور الثقافة ، القاهرة ، (2010م) ، ص 162
(7) توماس مان : الموت فى البندقية ، تعريب وتقديم : كميل داغر ، ص 119
(8) نزار قبانى : الشعر قنديل أخضر(1970) ، الأعمال النثرية الكاملة ، منشورات نزار قبانى – بيروت –لبنان ، (د.ت) ، 7/ 205
(9) شوبنهاور : فن الأدب ، ص 59
(10) ديوان المتنبى ، ص 35
(11) المصدر السابق ، ص 323 : 325
(12) المصدر السابق ، ص 475
(13) عبد القاهر : دلائل الإعجاز ، ص 56
(14) نزار قبانى : قصتى مع الشعر : الأعمال النثرية الكاملة ، 7/ 354، 355
(15) محمود درويش : الأعمال الشعرية الكاملة ، منشورات دار الساق –بيروت لبنان ، 7/1، 8
(16) محمود درويش : الأعمال الشعرية الكاملة ، 9/1
(17) راجع : رجاء النقاش : محمود درويش شاعر الأرض المحتلة ، دار الهلال ، ط2 ، ص 89
(18) محمود درويش : الأعمال الشعرية الكاملة ، 41/1
(19) راجع : نزار قبانى : الشعر قنديل أخضر ، الأعمال النثرية الكاملة ، 7/ 80
(20) محمود درويش : الأعمال الشعرية الكاملة ، 45/1
(21) محمود درويش : الأعمال الشعرية الكاملة ، 63/1
(22) ديوان عنترة العبسى ، شرح الخطيب التبريزى ، قدم له ووضع هوامشه : مجيد طراد ، ط1، دار الكتاب العربى ، بيروت ، 1412هـ - 1992م ، ص114
(23) إرنست فيشر : ضرورة الفن ، ترجمة أسعد حليم ، الهيئة العامة المصرية لكتاب ، مكتبة الأسرة ، القاهرة ، (1998م) ، ص 228
(24)جان بول سارتر : ما الأدب ، ترجمة : محمد غنيمي هلال ، نهضة مصر للطباعة والنشر ، القاهرة ، (د.ت) ، ص 24
(25) محمود درويش : الأعمال الشعرية الكاملة ، 12/1 ، 13
(26) محمود درويش : الأعمال الشعرية الكاملة ، 37/1
(27) محمود درويش : الأعمال الشعرية الكاملة ، 177/1
(28) محمود درويش : الأعمال الشعرية الكاملة ، 29/1
(29) هنري برجسون : الأعمال الفلسفية الكاملة ، ترجمة : سامى الدروبى ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، القاهرة (2008) ، ص 61 ، 62
(30) شارل بودلير : اليوميات ، ترجمة آدم فتحي ، ط1 ، منشورات الجمل ، كولونيا ، ألمانيا ، 1999م ، ص 80
(31) محمود درويش : الأعمال الشعرية الكاملة ، 16/1

(32) محمود درويش : الأعمال الشعرية الكاملة ، 31/1
(33) محمود درويش : الأعمال الشعرية الكاملة ، 54/1
(34) وليد منير : نص الهوية قراءة فى محمود درويش ، الهيئة العامة لقصور الثقافة ، كتابات نقدية العدد 141 (2003م) ، ص 43
(35) محمود درويش : الأعمال الشعرية الكاملة ، 93/1
(36) محمود درويش : الأعمال الشعرية الكاملة ، 18/1
(37) محمود درويش : الأعمال الشعرية الكاملة ، 26/1
(38) محمود درويش : الأعمال الشعرية الكاملة ، 189/1
(39) محمود درويش : الأعمال الشعرية الكاملة ، 33/1
(40) محمود درويش : الأعمال الشعرية الكاملة ، 102/1
(41) هنري برجسون : الأعمال الفلسفية الكاملة ، ص 62
(42) محمود درويش : الأعمال الشعرية الكاملة ، 85/1
(43) محمود درويش : الأعمال الشعرية الكاملة ، 73/1
(44) محمود درويش : الأعمال الشعرية الكاملة ، 145/1
(45) محمود درويش : الأعمال الشعرية الكاملة ، 231/1
(46) محمود درويش : الأعمال الشعرية الكاملة ، 235/1
(47) محمود درويش : الأعمال الشعرية الكاملة ، 182/1
(48) محمود درويش : الأعمال الشعرية الكاملة ، 103/1
(49) محمود درويش : الأعمال الجديدة الكاملة ، رياض الريس للكتب والنشر ، 324/1