بحوث جامعية

مجلة كلية الآداب والعلوم الإنسانية بصفاقس

العدد الثاني – جانفي 2002

بحوث جامعية

مجلة كلية الآداب و العلوم الإنسانية بصفاقس

العدد الثاني – جانفي 2002

« Buḥūṭ Jāmi^{c}iyya »

Recherches Universitaires

Academic Research

Revue de la Faculté des Lettres et Sciences Humaines de Sfax

Journal of the Faculty of Letters and Humanities of Sfax

N°2 – Janvier 2002

N°2- January 2002

بحوث جامعيـــــة

مجلة كلية الآداب والعلوم الإنسانية بصفاقس

العدد الثاني – جانفي 2002

مجلة بحوث جامعية

الإدارة والتحـــــــرير

العنوان : طريق المطار كلم 4.5 – 3029 صفاقس

العنوان البريدي : ص.ب. 553 3000 صفاقس

الهاتف : 557 670 (04) 216 – 558 670 (04) 216

الفاكس : 540 670 (04) 216

البريد الإلكتروني : MedAli.Halouani@ Flsh.rnu.tn

المدير المسؤول : **محمد رجب الباردي**

رئيس التحريـــر : **صالح الكشـــــو**

نائب رئيس التحرير : **محسن ذيـــــاب**

هيئة التحرير :

- **محمد علي الحلواني**
- **محمد رجب الباردي**
- **نور الدين الكـــراي**
- **محمد الطاهر المنصوري**
- **محمـد العزيـز نجاحي**
- **محمد صالح المراكشي**
- **صالـح الكشـــــو**
- **منيـــر التريكـــي**
- **محســن ذيـــاب**
- **لسعـد الجمـوسي**

سعـــــر الإشتـــــراك السنـــوي :

تونس وأقطار المغرب العربي : 6 د.ت. + 2 د.ت. (معلوم البريد) = 8 دينارا تونسيا

الأقطار الأخرى : 10 دولارا أمريكيا + 5 دولارا (معلوم البريد) = 15 دولارا أمريكيا

ترسل قيمة الاشتراك بحوالة بريدية أو بصك بنكي باسم مقتصد كلية الآداب والعلوم الإنسانية بصفاقس – الحساب الجاري بالبريد 294823 مع ذكر عبارة : "**اشتراك في مجلة بحوث جامعية** ".

مذكرة للناشرين في المجلة

* "**بحوث جامعية**" مجلة محكمة في مجال الآداب والعلوم الإنسانية تصدر كل 6 أشهر

* لايزيد عدد صفحات البحث الواحد فيها عن 25 صفحة مرقونة.

* ترقن البحوث فيها بتلخيص في إحدى اللغات الثلاث التالية : العربية أو الفرنسية أو الإنجليزية بحسب لغة البحث.

* المواصفات المادية للبحوث ينبغي أن تكون وفق نظام "وورد" Word (مع الإسطوانة الحاملة لاسم صاحب البحث).

* ينبغي أن تكون الإبانات كالخرائط والرسوم والصور في شكلها وحجمها النهائيين.

* يفرد باب قار للقراءات (على ألا تتجاوز القراءة الواحدة 5 صفحات مرقونة).

* تلتزم هيئة تحرير المجلة بإعلام المساهمين بقبول بحوثهم لمراجعتها حال تسلمها تحكيما إيجابيا ولاتعاد إليهم في حال عدم نشرها.

* الآراء المنشورة لاتلزم إلا أصحابها.

* المساهمة في المجلة مجانية. ويحصل أصحاب المقالات المنشورة في المقابل على 3 نسخ من المجلة.

هيئة التحريـــــــر

محمـــــــود درويش
و حدود التّجـــــاوز

د.محمّد رجب البارودي*

لا أحد يشكّ الآن في أنّ الشّاعر الفلسطيني **محمود درويش** يعدّ علامة بارزة في مسيرة الشّعر العربي الحديث إذ استطاع رغم تعدّد الأصوات الشعريّة و تواترها أن يحتلّ مرتبة خاصّة تميّزه عن غيره من الشّعراء و ما الإبداع إذا لم يكن علامة خاصّة في حقل من العلامات و إذا لم يزرع ما يشبه الحيرة في أفق انتظار القارئ ؟ و لا أحد يشكّ كذلك في أنّ **محمود درويش** يعدّ الآن أحد الروّاد الكبار في حركة ما يعرف بالشّعر الحرّ فرغم بعض المحاولات القليلة التي مارسها في ما يعرف بقصيدة النّثر، فإنّه قد انتصر عبر مسيرته الشعريّة الطويلة منذ بداية الستينات لشعر التّفعلة الذي لاحت بوادره الأولى و نمت و تطوّرت في بغداد و فيها أيضا تعمّقت التّجربة الإبداعيّة الجديدة و نظّر لها ، فماذا سيضيف إذن شاعر حديث كمحمود درويش لتلك التّجربة التي اكتملت و نضجت مع روادها الكبار من جماعة العراق؟

لم يعثر الشّعر الحرّ على مريد أخلص للحركة و ظلّ وفيّا لها كالشّاعر الفلسطيني **محمود درويش** إذ أبدع في إطارها و أحيا مفاهيمها و بعث روحها من جديد عندما ربط الفعل الشّعري بالفعل السياسي و أعاد للالتزام مفهومه الأدبي و قد حاولت **يمنى العيد** أن تختزل هذا المعنى بدون أن تستعمل الألفاظ المعروفة بقولها تعليقا على قصيدة "**أحمد الزعتر**" التي سنشتغل عليها في هذه الدّراسة : "القول الشّعري عناق عضويّ شقاف بين الفكر و شكل تجسّده قولا شعريّا وشفافيّة العناق هي في هذا التّلاحم الذي يغيب معه الفكر ليكون غيابه أعلى درجات حضوره، كما تنحسر ذيول الشّكل نحو الفكر لينطق الشّكل بكلّ أبعاد الفكر و احتمالاته" (1) فهل هذا يعني أنّ **محمود درويش** كان بتعبير ما إحيائيّا بعدما تعرّضت حركة الشّعر الحرّ في وقت ما إلى نقد عنيف من قبل جماعة مجلّة شعر في إطار حركة إبداعيّة حديثة سعت إلى تجاوز شعر التفعلة إيقاعا و أسلوبا و مفهوما أدبيّا عامّا؟ بيد أنّ **محمود درويش** ذاته بدأ منذ سنوات ينقد نقاده وقرّاءه الذين يعتبرون شاعرهم شاعر قضيّة و أذكر أنّني تابعت ندوة حول شعر **درويش** بحضور الشّاعر سعت إلى طرح الإشكاليّة المثيرة : ما هي أوجه أدبيّة أو شعريّة **محمود درويش** ؟ هل هي في شكلها و في الإضافات

* أستاذ تعليم عال بكليّة الآداب والعلوم الإنسانية بصفاقس

الفنيّة التي منحها الشّاعر للقصيدة الحديثة أم في صلتها بموضوعها أو معانيها باعتبارها تجربة فنيّة ذات مضمون أو ذات قضيّة ؟ (2) و بالتّالي ما وجه حداثة **محمود درويش**، هل هي في عمقها الجمالي أم في بعدها النّضالي؟

لقد تزامن طرح الإشكال مع المنعرج الجديد الّذي عرفته القضيّة الفلسطينيّة و موقف الشّاعر منه فكأنّ الشّاعر ينتصر للفنّ على حساب القضيّة و يؤكّد أنّه يدخل الحداثة الشعريّة من مدخلها الجمالي و ليس من بابها النضالي و الحقيقة أنّ هذا الإشكال واه و مغلوط فطرافة **محمود درويش** بالنّسبة إلينا في إعادة صياغة بأسلوب خاصّ و متميّز تجربة الشّعر الحرّ بمناخاتها الثّقافيّة وأجوائها السياسيّة و الاجتماعيّة و النّفسيّة و لكنّها صياغة متجاوزة و خارقة لأفق انتظار القارئ في إطار الأسس الجماليّة التي انبت عليها الحركة.

تلك هي الغاية التي نريد تحقيقها في هذه الدّراسة و لكنّنا سنلتمسها من خلال تحليل قصيدة أنموذجيّة معروفة **لمحمود درويش** و هي قصيدة أحمد الزعتر، ثمّ نحاول تعميم النتائج لتأكيد الفكرة.

ظهرت قصيدة "**أحمد الزعتر**" في مجموعة "**أعراس**" بعد أن نشرت سنة1977 في مجلّة "**الطّريق**" **اللّبنانيّة** و كان قد قرأها الشّاعر من قبل أو أنشدها في "الإذاعة اللبنانيّة" أثناء حصار جبل الزّعتر و عنوان القصيدة و زمن كتابتها و إحالاتها المعنويّة تطرح منذ البداية الإشكاليّة الجوهريّة التي تطرح في حقيقة الأمر على أغلب القصائد الشّهيرة التي ألفها **محمود درويش** . ألم تكن هذه القصيدة و غيرها استجابة فنيّة لأفق انتظار القارئ العربي في مرحلة تاريخيّة محدّدة و ألم تكن إجابة فنيّة عن سؤال كان مطروحا ؟ هذا إذا لم نحبّذ أن نستعمل تلك العبارة التقليديّة المستعملة في النّقد الأدبي فنقول بشيء من التّجاوز إنّ هذه القصيدة (وغيرها كثير) كانت استجابة لمناسبة سياسيّة بعينها لم يكن فيها مبدعها بعيدا تنظيميّا و وجدانيّا و مهما كانت العبارات المحبّذة فإنّ القصيدة من خلال عنوانها – على الأقلّ– تحيل على الحدث السياسي الّذي يصبح بحضوره عن طريق الظهور أو الغياب، عنصرا مؤسّسا لجماليّة النصّ إذ نحن نعتقد – على غير ما يؤكّده الإنشائيون– أن إواليّة التلقي و ظروفها و ضروراتها تساهم في توجيه النصّ الأدبي و تبريره ومنحه مشروعيّة وجوده و أنّ القوانين الدّاخليّة للنصّ لا تكفي –وحدها– لتحديد جماليّته.

إنّ هذه القصيدة تجسّد تجسيدا بليغا النّقلة النوعيّة في شعر **محمود درويش** إذ مع مجموعة "أعراس" في نهاية السبعينات تبلورت ملامح القصيدة الدراميّة على حساب القصيدة الاحتجاجيّة التي كانت تسم بشكل أو بآخر أغلب مجموعاته السّابقة و القصيدة الدراميّة ارتبط ظهورها أيضا بظهور القصائد الطوال في شعر **محمود درويش**، فالقصيدة الطويلة في أغلب الأحيان تكون في شكل عمل درامي تقتبس من الدّراما بمفهومها الاصطلاحي كثيرا من مكوّناتها إذ تعني الدّراما كما عرفها "عزالدّين

إسماعيل " الصراع في أيّ شكل من أشكاله ، و التفكير الدّرامي هو ذلك اللّون من التّفكير الّذي لا يسير في اتّجاه واحد و إنّما يأخذ دائما في الاعتبار أنّ كلّ فكرة تقابلها فكرة وأنّ كلّ ظاهر يستخفي وراءه باطن و أنّ التّناقضات و إن كانت سلبيّة في ذاتها فإنّ تبادل الحركة بينها يخلق الشيء الموجب و من ثمّ كانت الحياة نفسها إيجابا يستفيد من هذه الحركة المتبادلة بين المتناقضات، فإنّ كانت الدراما تعني الصّراع فإنّها في الوقت نفسه تعني الحركة من موقف إلى موقف مقابل، من عاطفة أو شعور إلى عاطفة أو شعور مقابلين، من فكرة إلى فكرة أو وجه آخر للفكرة" (3) و الحقّ أنّ **محمود درويش** منذ بداياته الأولى مال إلى ذلك الضّرب من الأسلوب الحواري و السّردي الّذي يلوّن الآن قصائده الطوال و كذلك ذاك الأسلوب الاستبطاني الّذي يقوم على صوتين مصطنعين لتجسيد الأزمة الّتي يعيشها الشّاعر و هي كلّها ظواهر فنيّة تعتبر من خصائص حداثة القصيدة العربيّة إذ يرى **رجاء النقّاش**" أنّ **محمود درويش** في رحلته الفنيّة كثيرا ما يعتمد على الحوار و نحن نجد في شعره في كثير من الأحيان صوتين يسيطران على القصيدة لا صوتا واحدا و هذان الصّوتان يكشفان دائما عن مقدرة مسرحيّة عند مـــــحمود درويش"(4) كما دخل منذ بداية السبعينات مغامرة القصيدة الطويلة من نوع " تلك صورتها و هذا انتحار العاشق" الّتي بلغت أكثر من ثلاثمائة و ثمانين سطرا و" جندي يحلم بالزنابق البيضاء " (105س) و" كان ما سوف يكون" (166س) و"سرحان يشرب القهوة في الكافتيريا" (213س) و غيرها من القصائد المعروفة. و مع ذلك تتميّز قصيدة "**أحمد الزعتر**" ببناء درامي مخصوص يجسّد ذاك الحوار المتواصل بين الشّاعر و موضوعه عبر لعبة فنيّة لم يرتق إليها **محمود درويش** في قصائده السّابقة و اللاحقة يمزج فيها بين مقتضيات النّفس السّردي و متطلّبات الشّعر.

1 – البنية العامّة :

تقوم القصيدة في بنائها العامّ على تناوب مستمرّ بين صوتين ، صوت الشّاعر و صوت البطل، الأنا الشّاعرة و**أحمد الزعتر**، الشّاعر وموضوعه، الذّاتي و الموضوعي لتنصهر في النّهاية الذّات في موضوعها فلا يبقى إلاّ صوت واحد هو صوت الشّاعر **محمود درويش** و عبر كلّ المسيرة مراوحات و انعراجات، يظهر صوت ليختفي آخر أو يظهر صوت ليلتقي بصنوه وعبر هذه المراوحات و النتوءات و الإنعراجات تتّخذ القصيدة نسيجا من الكلام و الصّور و الإيقاعات ولا يبقى إلاّ الشّعر ذو "الطّبيعة الملكيّة" فإمّا أن يكون وحده صاحب السّيادة و إلاّ فإنّه يتنازل عنها نهائيّا.(5)

للقصيدة فاتحة و خاتمة :

*ليدين من حجر و زعتر هذا النّشيد لأحمد المنسي بين فراشتين / مضت الغيوم وشرّدتني ورمت معاطفها الجبال و خبّأتني-

* أخي أحمد -و أنت العبد و المعبود و المعبد- متى تشهد- متى تشهد - متى تشهد؟

من خلالهما يبدو صوت الشّاعر و قد رأب الصّدع و استوعب الموضوع في خاتمة النصّ ويعلن عبرهما معا عن عودة جديدة لغرض عرفه العرب و أتقنوه و يتحوّل هذا النّشيد لأحمد المنسي بين فراشتين إلى ضرب من الرّثاء الحديث (-كتبت مراثيها العيون - كتبت مراثيها الطيور وله المراثي الطويلة) و بين الفاتحة و الخاتمة ثلاثة مقاطع يفصل بينها صوت الشّاعر متجسّدا في صيغة الحال (نازلا من نحلة الجرح القديم إلى تفاصيل / البلاد.....- سائرا بين التفاصيل اتّكأت على مياه فانكسرت - صاعدا نحو التئام الحلم يتّخذ التفاصيل الرّديئة شكل كسري). هي ثلاثة مقاطع تجسّد ثلاثة مراحل و تكتب ثلاثة أسفار، هي سفر الولادة الدمويّة و سفر التكوّن والنّشأة عبر المعاناة و سفر الصّمود و الإصرار و هي ثلاث مراحل متواصلة في الزّمن والمكان (نازلا - سائرا -صاعدا) وعبرها جميعا يتعمق الحوار بين الصّوتين : الشّاعر وموضوعه وعبرهما الشّعر و الحكاية و الشّاعر و السّارد.

سفر الولادة الدمويّة :

يقوم المقطع الأوّل الذي عنوناه **بالولادة الدمويّة** و الذي يبدأ من قوله "نازلا من نحلة الجرح القديم إلى تفاصيل البلاد... و ينتهي عند السطرين : فاذهب إلى قلبي تجد شعبي / شعوبا في انفجار - على حركتين متقاطعتين تجسّدان صوتي الشّاعر و البطل - **محمود درويش** و أحمد الزعتر أو الشّاعر و موضوعه. و الحركة الأولى صوت الشّاعر- تتّجه نحويّا اتّجاهين مختلفين اتّجاها نحو الأنا و الذّات الشاعرة (نازلا من نحلة الجرح القديم إلى تفاصيل / البلاد و كانت السنة انفصال البحر عن مدن / الرّماد و كنت وحدي....) و اتجاها بضمير الغائب نحو الآخر أحمد الزعتر (و أحمد؟ / كان اغتراب البحر بين رصاصتين) و بذلك يظلّ خطاب الذّات و هو يعيش غربتين: غربة الأنا الشّاعرة (و كنت وحدي / ثمّ وحدي.... آه يا وحدي / سافرت الغيوم وشرّدتني) وغربة الموضوع، أحمد الزعتر(كان اغتراب البحر بين رصاصتين/ عشرين عاما كان يسأل عشرين عاما كان يرحل) ثمّ يختفي خطاب الذّات ليهيمن خطاب الموضوع أو خطاب الآخر عبر الأسلوب السردي غير المباشر ليتحوّل صوت الشّاعر إلى سارد يروي رحلة **أحمد الزعتر** عبر الاغتراب : ولادة في الهجرة و المخيّمات - السّفر - و السّجن و التشرّد و الغربة (في كلّ شيء كان أحمد يلتقي بنقيضه / عشرين عاما كان يسأل / عشرين عاما كان يرحل) ثمّ يظهر من جديد في نهاية الحركة ليضع نفسه في مواجهة موضوعه إذ لم يعد أحمد الزعتر موضوع

الخطاب، بل أضحى فيه طرفا و بذلك يسترجع الشّاعر وظيفته الأصليّة إذ لم يعد مجرّد سارد لرحلة بل صاحب قضيّة و قضيّته هي الآن أحمد الزعتر من خلال أسلوب الرّفض والتحريض المباشر الّذي لا يمكن أن يكون إلاّ أسلوب الشّاعر : صاحب الخطاب الإطلاقي والمالك للحقيقة (أيّها الولد المكرّس للنّدى / قاوم يا أيّها البلد المسدّس في دمي / قاوم / الآن أكمّل فيك أغنيتي /وأذهب في حصارك). أمّا الحركة الثّانية فهي مضمّنة في الحركة الأولى متمايزة عنها بنائيّا إذ يقوم الخطاب فيها على الأسلوب المباشر عندما يفسح الشّاعر المكان لأحمد الزّعتر (أنا أحمد العربي قال) فيصبح صوتا قائما بذاته مسموعا (أنا الرّصاص البرتقال الذكريات / وجدت نفسي قرب نفسي) لكنّ محتوى خطابه يختلف و يأتلف في آن مع خطاب الحركة الأولى. إنّ وجه الاختلاف في رفض معنى الغربة إذ يؤكّد **أحمد الزعتر** معاني الانتماء والامتلاء (وجدت نفسي قرب نفسي / تلّ الزعتر الخيمة / و أنا البلاد و قد أتت / و تقمّصتني / وجدت نفسي ملء نفسي) و كذلك يلحّ على معنى المقاومة و الصّمود (أنا أحمد العربي – فليأت الحصار / جسدي هو الأسوار، فليأت الحصار) وبذلك يأتلف مع خطاب الشّاعر في نهاية الحركة الخاصّة به.قال أحمد الزعتر : أنا البلاد – قال الشّاعر : أيّها البلد قال أحمد الزعتر : أنا أحاصركم – قال الشّاعر: قاوم و اذهب في حصارك.

سفر التكوّن و النّشأة :

في هذا المقطع الّذي يمتدّ من السّطر (سائرا بين التفاصيل اتّكأت على مياه) إلى الأسطر الأخيرة: (يا امرأتي الجميلة تقطعين القلب و البصل/ الطريّ و تذهبين إلى البنفسج / فاذكريني قبل أن أنسى يديّ)، يختفي صوت الآخر، أحمد الزّعتر الموضوع ظاهريّا ليستقلّ صوت الشّاعر، الأنا الذّات بالمقطع كاملا و يقوم الخطاب في "سفر التكوّن و النّشأة " أسلوبيا على حركتين متمايزتين : حركة أولى تقوم أساسا على أسلوب الإنشاء، إذ يلتجئ الشّاعر إلى أسلوب التقرير ليصف حقائق راهنة (سائرا بين التفاصيل اتّكأت على مياه فانكسرت / لم يكذب عليّ الحبّ / امتصّني جرس بعيد / التجأت إلى نزيفي / لم أغسل دمي / جميل أنت / قتيل أنت) ولا يؤدّي الاستفهام الإنكاري إلاّ ترسيخ هذه الحقائق (أكلّما نهدت سفرجلة نسيت حدود قلبي / والتجأت إلى حصار كي أحدّد قامتي / يا أحمد العربي؟) و كذلك الشّأن بالنّسبة إلى الصّيغ الّتي تفيد التعجّب (كم أمشي إلى حلمي فتسبقني الخناجر / آه من حلمي و من روما) و عندئذ يحوم الخطاب حول الذّات الشّاعرة الّتي تستقطب المعاني كلّها فهي الّتي تعيش مرحلة التكوّن و النّشأة عبر المعاناة والحصار و الإبعاد (كلّما آخيت عاصمة رمتني بالحقيبة) و لكنّها إذ يعوزها الواقع و تقسو عليها الحقائق، تلتجئ إلى الحلم والشعر (فالتجأت إلى رصيف الحلم و الأشعار) والحلم ذاته بعيد المنال أحيانا (كم

أمشي إلى حلمي فتسبقني الخناجر) فلا يبقى عندئذ إلاّ الشّعر الذي يحقق الحلم ويتجاوزه و يتجسّد أمامنا نحن قرّاء الشّاعر ، حقيقة راسخة لا جدال فيها ونسيجا من الصور والإيقاعات و الكلام، في هذه الحركة ينبجس صوت الآخر صوت أحمد الزعتر من خلال أسلوب النّداء مرّتين..(يا أحمد العربي؟ / يا أحمد العربي) وهو نداء البعيد فهل هي استغاثة واستئناس أم صرخة احتجاج ولكنّها حضور بالغياب للموضوع الّذي يستقطب المعاني كلّها في الحركة الثّانية و يصبح سيّد الخطاب إذ هو حقيقته و موضوعه رغم حفاظ الشّاعر على صوته من خلال تقاطع أسلوبيّ الخبر والإنشاء أي تواتر الطّلب و جوابه (و لا تسرقوه من السنونو / لا تأخذوه من النّدى / كتبت مراثيها العيون / و تركت قلبي للصّدى لا ترسلوه إلى الوظيفة / لا ترسموا دمه وسام / فهو البنفسج في قذيفة) .

وهكذا تصبح الحركة الثانية بمثابة الجواب بالنسبة إلى الحركة الأولى، ففي الحركة الأولى غاب الموضوع فاستوجب ذلك النّداء وفي الحركة الثانية كان الحضور استجابة للنّداء و هكذا يحقق الغياب الوجود و يحقق الموضوع الذّات ويكون موت **أحمد الزعتر** تحقيقا لذات الشّاعر الّتي ستتضخّم في المقطع الأخير لتصبح حاملة للوعي الجمعي وتصبح الأنا الشّاعرة مفردا في صيغة الجمع. فأحمد الزعتر ليس مجرّد كائن هوى بل هو كيان وطن وشعب ورمز للمستقبل (فهو الخريطة والجسد / وهو اشتعال العندليب / وهو البنفسج في قذيفة).

1- سفر الصّمود و الإصرار:

يمثّل المقطع الأخير ما بقي من النصّ و يبتدئ بالأسطر التّالية : صاعدا نحو التئام الحلم / تتّخذ التفاصيل الرّديئة شكل كمثرى / و تنفصل البلاد عن المكاتب / و الخيول عن الحقائب..) و يبدو من خلاله صوت الشّاعر جليّا واضحا و هو يجتاز رحلة الصّعود و لفظها يتكرّر مرّتين (صاعدا نحو التئام الحلم / تتّخذ التفاصيل الرّديئة شكل كمثرى / و صاعدا نحو التئام الحلم / تتكمش المقاعد تحت أشجاري و ظلّك) و في ذلك تأكيد لمعنى الإصرار، و المقطع يقوم على ثلاث حركات تتمايز أسلوبيّا ، في الحركة الأولى يختفي صوت الآخر نهائيّا، فلا ذكر لأحمد الزعتر إذ يترك الشّاعر موضوعه ليغوص في ذاته يجمع شتاتها (صاعدا نحو التئام الحلم تتّخذ التفاصيل الرديئة شكل كمثرى) و لذلك يهيمن أسلوب الخبر من خلال الأفعال التقريريّة والاسنادات الاسميّة، يحمل معنى الاستقرار وهي حركة – من خلال الصفات والأفعال وإحالاتها المختلفة في اتّجاه الأرض (تنفصل البلاد عن المكاتب / والخيول عن الحقائب – الصخور رسائلي في الأرض) وتنتفي المعوقات (يختفي المتسلقون على جراحك كالذّباب الموسمي / ويختفي المتفرّجون على جراحك) ليتأكّد بذلك معنى الانتماء إلى أرض ويتلوّن تلوّنا اجتماعيّا (أنتمي لسمائي الأولى ولكلّ

الفقراء في كلّ الأزقة / ينشدون / صامدون / و صامدون / و صامدون). في الحركة الثّانية عودة إلى الماضي من خلال فعل الناقص كان ليعود الموضوع وهو يستقطب المعاني و يهيمن على الخطاب، لكن الأسلوب يتنوّع تنوّعا كبيرا. ففي مرحلة أولى يختزل الشّاعر حكايته أي حكاية بطله أحمد الزعتر الّتي أشار إليها ورواها في المقطعين السّابقين من خلال اختزال لحظتين تاريخيتين الأولى في الماضي والثانية في الحاضر بواسطة فعلين كان وصار (كان المخيّم جسم أحمد / كانت دمشق جفون أحمد/ كان الحجاز ظلال أحمد / صار الحصار مرور أحمد فوق أفئدة الملايين / الأسيرة / صار الحصار هجوم أحمد والبحر طلقته الأخيرة) والرّحلة من كان إلى صار هي رحلة التحوّل وقلب الموازين إذ تحوّل أحمد إلى بطل شعبيّ وتحوّل الحصار الحقيقي إلى مرور وهجوم ثمّ يتحوّل في مرحلة ثانية أسلوب التّقرير وإثبات الحقائق إلى أسلوب التمثيل إذ يستحضر الشّاعر بطله أحمد الزعتر لكي يفسّر خطابه في المرحلة الأولى إذ يفسّر كيف أصبح أحمد الزعتر رمزا شعبيّا رافضا فهو الفلاّح (جلدي عباءة كلّ فلاّح سيأتي من حقول التّبغ) وهو العامل (جسدي بيان القادمين من الصّناعات الخفيفة و هو راكب البحر (يا أيّها الجسد الّذي يتزّوج الأمواج) وهو في كلّ الصّور والحالات رمز لشعب بكلّ فئاته الاجتماعيّة يتبنّى معنى الرّفض ويمارسه و في المرحلة الثّالثة يقترب الشّاعر من موضوعه وقد تحوّل الموت إلى حياة وقد انتشر البطل في أرض فلسطين و في دم الشّاعر وعندئذ يلتحم الشّاعر بموضوعه و يعانق قضيّته و يتقمّص بطله فيتحوّل ضمير المتكلّم المفرد إلى ضمير جمعي (ولا وقت للمنفى وأغنيتي... / سنذهب في الحصار حتّى نهايات العواصم / لا وقت للمنفى و أغنيتي.. / سنذهب في الحصار / حتّى رصيف الخبز والأمواج) في الحركة الثّالثة يعود الخطاب إلى طبيعته، يختفي صوت الآخر ليظلّ مجرّد موضوع للرّثاء في حين يعلوه صوت الشّاعر وهو يعيش مرحلته الأخيرة ، مرحلة الانفراج مستعملا الأساليب الرّثائيّة التّقليديّة عبر ضمير الغائب حينا (...وله انحناءات الخريف / له وصايا البرتقال) و المخاطب حينا آخر (يا أحمد المجهول/ كيف سكنتنا عشرين عاما واختفيت).

هكذا يتّضح لنا أن البنية الشكليّة العامّة للقصيدة هي بنية دائريّة منغلقة إذ تنغلق القصيدة بالمعنى الّذي انفتحت به إذ تذكر الفاتحة والخاتمة **أحمد الزعتر**، تطرح الفاتحة بما يشبه الميثاق المتعلّق بموضوع القصيدة وبمتلقّيها وتؤكّد الخاتمة أن النصّ كان وفيّا لموضوعه ومتلقّيه : (أخي احمد / وأنت العبد والمعبود والمعبد / متى تشهد /متى تشهد /متى تشهد؟) و بذلك تضع حدّا للنصّ باعتباره نسيج صور و إيقاعات وكلام و باعتباره خطابا يحمل معنى إذ لم يعد للميّت معنى إذا انتشر في الأحياء وسرى في الكائنات لتستمرّ الحياة. إنّ وصفنا هذه البنية الشكليّة العامّة الّتي في إطارها نضّد محمود درويش إيقاعاته وصوره ومعانيه يؤدّي بنا إلى مجموعة من الاستنتاجات :

* يتّضح لنا التّصميم الهندسي للقصيدة إذ تقوم على التّقسيم الثلاثي الذي يسم في كثير من الأحيان القصيدة الحديثة إذ يصرّ الشّاعر دائما أو في أغلب الأحيان على توزيع المعاني والأساليب توزيعا ثلاثيّا، ولكن ما يهمّنا في هذا النص هو أنّ التوزيع الثلاثي ليس توزيعا مجانيا بل هو توزيع مستوحي من تاريخيّة الموضوع أي تاريخيّة القضيّة الفلسطينيّة و ذلك أنّ بنية الأفعال في النصّ (نازلا –سائرا– صاعدا) هي بنية زمنيّة تاريخيّة رامزة توازي تاريخ القضيّة إلى حدود منتصف السبعينات. وهذا يعني أنّ محمود درويش في هذا النصّ يحكي مراحل المسألة الفلسطينيّة ثمّ إنّ الترتيب الذي تنبني وفقه المقاطع و الحركات يؤكّد أنّ محمود درويش يرفض الفوضى و يقرّ بسلطة العقل و المنطق فثمّة دائما هوس عنده وهو الرّبط العليّ والمنطقي بين أجزاء النصّ وبين حركاته المختلفة.

* إنّ النّفس السّردي الذي طال في هذا النصّ يحدث حواريّة أدبيّة بين الجنسين : الشّعر و القصّة ، فلئن كان النّثر الأدبي ليس إلاّ شعرا ملطّقا حين يمثّل الشّعر الشّكل الأقوى للأدب والدّرجة القصوى للأسلوب فإنّ مثل هذه القصيدة تعيش تنافسا بين جنسين متعارضين، فالقصّة جنس زمني يمنطق الأفعال و يرتّبها في الزّمن والشّعر جنس لا زمني قوامه التدفق ويرفض التباطؤ ولعلّ من جماليّة هذه القصيدة هذه الحوارية بين الجنسين فمن ناحية يتوق الشّاعر إلى أن يمسك العالم الذي يصفه ويحويه باعتباره شاعرا أحادي الرؤية والصوت و من ناحية أخرى يتحكّم فيه منطق الحدث إذ يريد أن يوحي بحكاية أحمد الزعتر بطله و موضوعه. و لذلك عاش النصّ انشطارا بين الذّات و الموضوع و بين الشّاعر والحاكي وهذه الحواريّة هي التي تمنح القصيدة وجها من وجوه جماليتها.

* إنّ الخطاب من خلال هذه البنية العامّة لا يكتفي بذاته فهو يناقض شكله، إذ هو خطاب منفتح وحواري يتّصل بطرف خارجي يتّخذ صورة محدّدة في ذهن الشّاعر و لا يصرّح بها ولكنّه بالنّسبة إلينا هو المتلقي الذي يبدو طرفا رئيسيّا في الخطاب فقد يكون متّهما من خلال خطاب الشّاعر لأحمد الزعتر (قاوم – قاوم) أو من خلال استعمال الشّاعر لضمير الجمع قاصدا متلقيا لا يحدّده (لا تسرقوه / لا تأخذوه / أحاصركم...) و عندئذ يظلّ الآخر خارج النصّ حاضرا بشكل من الأشكال و بذلك تتّسع الحواريّة النصيّة خاصّة إذا أدركنا أنّ الاخر – خارج النصّ – يمكن بدوره أن يتشكّل في أصوات مختلفة . بيد أنّ هذه الحواريّة هي حواريّة دراميّة ذلك أنّ مفهوم الحدث الدرامي على حدّ عبارة **ميخائيل باختين** "هو مفهوم مونولوجي صرف فمن شأن تعدّد حقيقي في المناهج أن يحطّم الدّراما لأنّ الحدث الدّرامي الذي يستند إلى وحدة العالم ، يكون في هذه الحالة عاجزا عن الرّبط بينها و حلّها، ففي الدّراما يتعذّر الجمع بين الذهنيات المتكاملة في وحدة تسمو على الذهنيات..." فالعالم الذي يصوّره **محمود درويش** هو عالم شعريّ حيث على الرؤية أن تتوحّد لتجسّد سلطة الشّاعر

الّذي يستقطب المعاني فإواليّة الفعل الشعري في هذه القصيدة هي إواليّة التوحّد في القضيّة فلا وجود **لأحمد الزعتر** إلاّ برؤية **محمود درويش** الّذي يعلن داخل النصّ أنّه منه و إليه (الآن اكمل فيك أغنيتي / والآن أكمل فيك أسئلتي / وأولد من خيارك) ولا وجود لآخر خارج النصّ إلاّ في إطار الرؤية الايديولوجيّة العامّة التي يسعى الشّاعر إلى نشرها في أجزاء النصّ و عندئذ لا يكون أيّ وجود خارج وجود الشّاعر إلاّ في لغته هو" لأن لغة الشّاعر هي لغته هو، إنّه يجد نفسه داخلها برمّته وبدون شريك يقاسمه إيّاها ، إنّه يستعمل كلّ شكل وكلّ كلمة وتعبير في معانيها المباشرة، أي أنّه يستعملها و كأنّها التّعبير الخالص والتلقائي عن قصده " (6) ثمّ " في العمل الشّعري تتحقق اللّغة كأنّها لغة أكيدة، حاسمة، حاضنة كلّ شيء و بواسطتها، عن طريق أشكالها الداخليّة، يبصر الشّاعر، يفهم ويتأمّل وعندما يعبّر عن نفسه لا شيء يستثير فيه الحاجة إلى الاستعانة بلغة أخرى أجنبيّة – إنّ لغة الجنس الشعري عالم بطليموسي، واحد و فريد، و خارجه لا يوجد شيء ولا يستشعر حاجة" (6) .

وهكذا يتأكّد لنا أنّ البنية العامّة للقصيدة هي بنية قوامها النّظام ، فالتعدّد الصوتي و تعدّد الحركات في القصيدة إنّما هي في حقيقة الأمر تنويعات على صوت واحد أو نغمات لمقام واحد، والقصيدة في بناءها العامّ لا تتشظّى بل تتناسق وهو ما يجعل **محمود درويش** يتّجه في بناءه العامّ اتّجاها يميل إلى المحافظة إذ تبحث القصيدة عنده عن النّسق.

لنتحقق من هذه الملاحظة ستتأمّل في المستويات الفنيّة الأخرى .

2- البنية الإيقاعيّة:

يعتبر محمود درويش شاعر التفعلة بدون منازع، إذ رغم النزعات التي سعت إلى إنتاج إيقاعات جديدة تبتعد عن التّفعلة الخليليّة واتّخذت لنفسها شعارات مختلفة كقصيدة النثر أو بين العمودي والحرّ، ظلّ هذا الشّاعر الفلسطيني وفيّا لإيقاع العروض و إذا اعتمدنا بعض الإحصائيات التّقريبيّة نلاحظ أن محمود درويش في شعره استخدم تفعلته من أحد عشر بحرا من أصل سبعة عشر بحرا إذا اعتبرنا مخلع البسيط بحرا قائما بذاته. و هكذا يتّضح أنّ **محمود درويش** اتّكأ على أغلب البحور الشعريّة العربيّة مؤكّدا أنّ الإبداع بالاعتماد على الإيقاع التّراثي لا يزال ممكنا وقد برّر **محمود درويش** اختياره قائلا " لا أستطيع أن أقبل قصيدة لا تغنّى وأخشى أن يكون بعض الدّاعين إلى هدم الوزن في الشّعر الحديث، يفعلون ذلك بسبب عدم امتلاكهم للغة العربيّة " و علّق **محمد صالح الشنطي** راوي هذا الموقف "لذلك يرى درويش أنّه لا بدّ من الاحتماء بشيء من الكلاسيكيّة العربيّة لإقناع الآخرين بأنّ الشّعر العربي الحديث ليس سهلا إلى هذا الحدّ، فالأدب الكبير يحتاج إلى جهد كبير و صياغة الجهد تحتاج إلى شروط استقرار أوليّة".

على هذا النّحو تقوم قصيدة أحمد الزعتر على تفعلة متفاعلن وهي تفعلة تأتي في أغلب الأحيان غير صحيحة إذ يغلب الزّحاف و العلّة على الاستعمال إلى درجة تحوّلها بهذا الشّكل إلى قاعدة استعمال على حساب التفعلة الصحيحة إضافة إلى تواتر ظاهرة التدوير إذ لم يحرص في كثير من الأحيان على التّوازن الضروري بين الوقفة العروضيّة والوقفة الدلاليّة (نازلا من نحلة الجرح القديم إلى تفاصيل / البلاد و كانت السنة انفصال البحر عن مدن / الرّماد وكنت وحدي) وتتراوح تشكيلات التفعلات في هذه القصيدة بين السّطر ذي التّفعلة الواحدة و السّطر ذي التفعلات الخمس و هكذا يتأكّد في هذا النصّ ما ذهب إليه الباحثون من أن **محمود درويش** أميل في أغلب قصائده إلى الأسطر القصيرة و قد يعود ذلك إلى طبيعة شعره ففي هذه القصيدة يبلغ صوت الشّاعر و هو يرثي **أحمد الزعتر** – درجة قصوى من التوتّر رغم النّزعة السرديّة التي تبدو أحيانا في بعض الحركات و بعض الأسطر الشعريّة وعندئذ يصبح السّطر القصير أقدر على التّعبير عن هذه الحالـــة المتوتّرة وبذلك أيضا فســـرّ رجاء النقّاش التدوير، فهو يعتقد أنّ درويشا لا يستخدم التّدوير من باب الموضة الفنيّة "السّائدة و لكنّه يستخدمه للتّعبير عن موقف وجدانيّ أو حركة شعوريّة لاهثة متلاحقة تجري في النّفس كموج البحر فتتجاوز الشّواطئ والحدود" (8) و لئن سعى **محمود درويش** في بعض القصائد القليلة إلى الجمع بين أكثر من وزن في قصيدة واحدة (قصيدة عن الشّعر : الرمل –الوافر– المتدارك) أو الجمع بين النثر وأوزان مختلفة (مزامير : نثر + المتقارب + الرّمل + الكامل + المتدارك) فإنّ الظّاهرة الإيقاعيّة من خلال الوزن المستعمل لا تتجاوز ما تثيره الظّواهر الفنيّة المتّصلة بالشّعر الحرّ من إشكاليات فإبداع الشّاعر إذن لم يتخطّ المعايير الّتي أبدع في إطارها روّاد حركة الشّعر الحرّ في العراق وما أثارتها من إشكاليات سعت نازك الملائكة إلى إثارتها بشكل من الأشكال. وعلى مستوى القافية زاوج **محمود درويش** في هذه القصيدة بين القافية المتنوّعة و القافية الحرّة، والقافية المتنوّعة تعبّر عن نموّ الطّاقة الشعريّة في النصّ (لا تسرقوه من السنونو / لا تأخذوه من النّدى / كتبت مراثيها العيون / وتركت قلبي للصّدى / لا تسرقوه من الأبد / وتبعثروه على الطّلب / فهو الخريطة والجسد / وهو اشتعال العندليب) في حين تقترن القافية الحرّة بظهور ملامح النّفس السّردي وبذلك تقترب القصيدة من النّثر (و السمك المجفف / للحصى عرق ومرآة / وللحطّاب قلب اليمامة / أنساك أحيانا لينساني رجال الأمن / يا امرأتي الجميلة تقطعين القلب والبصل / الطريّ و تذهبين إلى البنفسج / فاذكريني قبل أن أنسى يدي) وهكذا يراوح الشّاعر بين نوعين من القوافي ومع ذلك تظلّ قصيدة درويش محافظة على إيقاعها الخارجي. فقصيدة درويش هي قصيدة إلقاء وليست قصيدة قراءة قد تمكّن من تحقيق ضرب من التوازن الدّقيق بين الموسيقى الخارجيّة والموسيقى الدّاخليّة إذ يبدو صوت قصيدته مسموعا وهو بذلك يتخلّص من الخفوت

الموسيقي والفتور النغمي الّذي نلاحظه في عدد غير قليل من نماذج الشّعر الجديد والّذي يدفع النقاد إلى وصف هذه النّماذج بأنّها قصائد نثريّة و يلاحظ أيضا أنّ **محمود درويش** هو شعر مسموع بالقلب والأذن معا (9) وهذا كلّه يعني أنّ شعر **محمود درويشْ** رغم محاولته التلوين الإيقاعي من خلال المزج بين أنواع القوافي فإنّه يظلّ محافظا دائما على نغميّة القصيدة العربيّة إذ لا يزال يؤمن بأهميّة الإيقاع الخارجي و بالتّالي لا يزال يؤمن بدور القافية في تحقيق هذه النغميّة.

3- البنية الأسلوبيّة :

إنّ الحديث عن الظّواهر الأسلوبيّة الّتي تميّز هذه القصيدة وتميّز شعر محمود درويش عامّة لا بدّ أن ينطلق من بعض المقولات :

* إنّ الشّعر لا يحطّم اللّغة العاديّة إلاّ ليعيد بناءها على مستوى أعلى إذ يعقب النّقض الذي تسبّبه الصّورة البلاغيّة إعادة بناء من طبيعة أخرى.

* إنّ النّظم منا ف للنّحو، إنّه إنزياح بالقياس إلى قوانين موازاة الصّوت و المعنى السّائدة في أيّ نثر كان.

*إنّ للاستراتيجيّة الشعريّة هدفا واحدا هو استبدال المعنى.

* و عليه فإنّ القصيدة الشعريّة ليست التّعـــــبير الأمين عن عالم غير عادي وإنّما هي التّعبير غير العادي عن عـــالم عاديّ . فهي "كيمياء الفعل" على حدّ عبارة رامبو، تلك الكيمياء الّتي تجتمع بفضلها داخل الجملة كلمات لا تجتمع من وجهة نظر المعايير الاستعماليّة للغة.

* إنّ الأسلوب (في الشّعر) خطأ ولكن ليس كلّ خطإ أسلوبا (10).

إنّ كلّ هذه المقولات تجد صداها في شعر **محمود درويش** وفي هذه القصيدة **أحمد الزعتر**- أيضا فلئن كانت التّشابيه بأنواعها المختلفة و الاستعارات قوام الصّورة الشعريّة فإنّ العلاقة بين دوالها و مدلولاتها تحدث هذا الانزياح الكبير الّذي يفاجئ المتلقي و يخرج به عن الاستعمال العادي لتكون الصّورة الشعريّة ابتكارا قد يرتبط في أحيان كثيرة بظاهرة الغموض : و تعطي بعض الدّراسات في شعر محمود درويش إلى حدود نهاية السبعينات الإحصائيّة التّالية المتعلّقة بتواتر التّشابيه وأنواعها :

التّشبيه البليغ % 40 - التّشبيه المرسل % 25 التّشبيه المجمل % 16 تشبيه التّمثيل 7% التّشبيه الضمني % 5 التّشبيه المؤكّد % 4 وفي النصّ "**أحمد الزعتر**" تكاد لا نعثر إلاّ على تشبيهين مرسلين وأحدهما (و يدى تحيّات الزهور و قنبلة/ مرفوعة كالواجب اليومي ضدّ المرحلة) ولكنّ التّشابيه البليغة تهيمن بصفة واضحة (ما حذفت منه الأداة ووجه الشّبه) (كانت سنة انفصال البحر عن مدن الرّماد / و أحمد كان اغتراب البحر بين رصاصتين/ كان اكتشاف الذّات في العربات أنا الرّصاص البرتقال/ الذكريات) ولا تنبني الصورة فقط على هذا النوع من التشابيه بل تلعب

الاستعارة فيها دورا رئيسيّا (جسدي هو الأسوار / أنا حدود النار – يهرب من يدي بردي/ أرى العواصم كلّها زبدا / امتصّني جرس بعيد) لكنّ كلّ هذه الأنواع من الاستعمالات تباعد بين دوالها و مداليلها و عندئذ تتعدّد إمكانيات الفهم والتلقي فيستحيل أن نحدّد معنى مضبوطا و دقيقا لاستعمالات من نوع "لم أغسل دمي من خبز أعدائي / جميل أنت في المنفى / صاعدا نحو التئام الحلم / تتكمش المقاعد تحت أشجاري وظلّك / اذكريني قبل أن أنسى يدي / و للفراشات اجتهادي) إذ لا يخرج القارئ إلاّ بمجموعة من الاحتمالات أو بالأحرى مجموعة من الأحاسيس الغائمة و تلك هي في الحقيقة وظيفة الشّعر عندما تبعث في القارئ حالة من التهيب و الحيرة و هو يحاول أن يمسك بالمعاني دون أن يفلح وهذه الحالة لا تتحقق إلاّ بتكثيف مثل هذه الصّور الشعريّة . و هكذا يحسّ القارئ بالمعاني و يشعر بها و لكنّه لا يمسكها أمّا ظاهرة "الانحويّة" فهي تبدو لنا من خلال استعمال المشتقّ "الحال" وهو استعمال يتعارض أساسا مع الاستعمال النحوي و تتخذ الملاحظة دلالة خاصّة عندما يصبح استعمال المشتقات : نازلا– سائرا – صاعدا–) قوام جمل شعريّة هي بمثابة نقاط ارتكاز و تحول تحدّد مفاصل النصّ وتعلن عن محتواه. فالاستعمال الأوّل "نازلا" يفتقر إلى نواة اسناديّة وتوهم الكتابة الطباعيّة أنّ هذه النواة محذوفة وفي الاستعمال الثّاني "سائرا" تفقد الكتابة الطباعيّة معناها إذ تبدو النواة الاسناديّة قائمة و لكن الحال تقدم نواته وهو استعمال لا نحويّ و في الاستعمال الثّالث (صاعدا نحو التئام الحلم / تتّخذ التفاصيل الرّديئة.../ صاعدا نحو التئام الحلم / تتكمش المقاعد...) توجد مفارقة بين الحال والنواة الاستناديّة الّتي تليه . كذلك تبدو العلاقة بين النعت و المنعوت غير عاديّة إذ غالبا ما يؤدّي النعت دور التحديد و كلّ نعت لا ينجز هذا الدّور يعتبر انزياحا أو صورة وقد لاحظنا أنّ أغلب استعمالات محمود درويش في هذا النصّ أو في غيره لا يؤدّي فيها النّعت وظيفته الطبيعيّة (الزنازين الشقيقة / الولد الموزّع بين نافذتين / الرّصاص البرتقالي / البنفسجيّة الرصاصيّة – الولد المكرّس للنّدى / التفاصيل الرّديئة) وهذا يعني في نهاية الأمر أنّ العلاقة الاسناديّة تعيش مفارقة معنويّة ناتجة عن عدم التّناسب المعنوي بين الدّال و المدلول (كانت السنة انفصال البحر عن مدن الرّماد / كان اضطراب البحر بين رصاصتين / لم تلد أمّه إلاّ دقائق في إناء الموز – جسدي هو الأسوار – تنفصل البلاد عن المكاتب – و الخيول عن الحقائب – للحصى عرق – أنسى يدي – تتكمش المقاعد تحت أشجاري – صار البحر طلقته الأخيرة – يا خصر كلّ الريح .

إنّ النّتيجة الّتي نصل إليها و المتعلقة بهذه الملاحظات الأسلوبيّة الّتي إليها أشرنا، هي أنّ **محمود درويش** يبدو لنا من ناحية مشدودا للأساليب البلاغيّة المعروفة و لكنّه من ناحية ثانية طوّعها لينتج صورا غير عاديّة قوامها الانزياح لكن غموض الصّورة لم يبلغ درجة الإلغاز والإبهام إذ حافظ دائما على قناة التّواصل بين النص وقارئه وممّا سهّل عمليّة التّواصل الإحالات المرجعيّة الّتي توحي بها العبارة الشعريّة

عنده، فالصّورة والنصّ دائما لا تحيل على المجرّد بقدر ما تحيل على المحسوس فثمّة دائما بين الشّاعر والقارئ أو السّامع ضرب من العقد الّذي يجمع بين محمود درويش وقارئه العربي وهو عقد المشاركة الوجدانيّة في فضاء القضيّة الفلسطينيّة ومناخاتها ، ذلك أنّ القارئ وهو يستقبل صور **محمود درويش** وجمله الشعريّة يكون في فضاء مفعم بالعلامات والرّموز وبذلك نفسّر تلك الحميميّة الّتي تكون عادة بين شاعر يلقي وسامع يستقبل.

*إنّ الخلاصة الّتي نريد أن نؤكّدها هي أنّ محمود درويش شاعر حداثي لا شكّ في ذلك ولكنّه ظلّ يبدع في إطار جماليّة الشّعر الحرّ كما مارسها يدر شاكر السيّاب منذ نهاية الأربعينيات إلى منتصف الستّينات لذلك ظلّ خرقه محدودا إذ لم يتجاوز ما يقتضيه الإبداع الحق من ضرورة التّجاوز والإضافة لبناء الأسلوب الشخصي و فعلا تميّز **محمود درويش** عن غيره من معاصريه من الشّعراء العرب والفلسطينيين بأن اتّخذ له نهجا يميّزه في إطار جماليّة سائدة هي جماليّة الشّعر الحرّ.

*كذلك اشتغل **محمود درويش** على مفهوم الالتزام و ظلّت الكلمة الشعريّة (أو الصورة) حبلى بمعناها و أكّد أنّ للشّعر وظيفة تتجاوز الوظيفة الفنيّة إذ لم ينخرط فيما روّج له زعيم حركة مجلّة شعر يوسف الخال من أنّ الشّعر لا وظيفة له خارج وظيفته الجماليّة.

*لكن يمكن أن يتّهم محمود درويش بأنّه شاعر محافظ أو شاعر إحيائي جديد إذ أبان أنّ التفعلة الخليليّة لا تزال قادرة و ربّما أفضل من غيرها – إلى حدّ الآن – على التّعبير و إثارة الوجدان ولكن مهما كانت الآراء في شأن هذا الشّاعر و في تحديد موقعه في حركة الشّعر الحديث تظلّ قصيدة محمود درويش تنهل جماليتها من قدرة فائقة على الاستفادة من الإرث الشعري العربي ومن المرجعيّة الحضاريّة العامّة الّتي فيها نشأت وانبعثت.

الهوامـــــش

1 **في القول الشّعري**، طوبقال ص 105

2 نظّمت هذه النّدوة في مدينة القيروان، ربيع عام 1995

3 عزالدّين اسماعيل، **الشّعر العربي المعاصر**، دار الثّقافة، بيروت 1966، ص 278

4 رجاء النقاشي، **محمود درويش، شاعر الأرض المحتلّة**، بيروت 1972، ص 140

5 العبارة لجان كوهين، **بنية اللّغة الشعريّة** (معرّب) طوبقال 1986

6 ميخائيل باختين، **الخطاب الرّوائي**، دار الفكر للدّراسات و النشر والتّوزيع، ص 58

7 خصوصيّة **الرّؤيا و التّشكيل في شعر درويش**، مجلّة فصول عدد 1- 2 1967-68 ص 139

8 رجاء النقاش، **ثلاثون عاما مع الشّعر و الشّعراء**،ط. دار سعاد الصباح – الكويت 1992

9 محمود درويش، **شاعر الأرض المحتلّة**، ص 123

10 راجع جان كوهين، **بنية اللّغة الشعريّة** ، دار طوبقال 1986