

الباب الرابع

فنية الشعر الفلسطيني المعاصر وأغراضه
ومظاهر التجديد فيه وطوابعه ومكانته

الفصل الأول: فنية الشعر الفلسطيني

الفصل الثاني: أغراض الشعر الفلسطيني، طوابعه ومظاهر التجديد فيه

الفصل الثالث: مكانة الشعر الوطني الفلسطيني في ديوان الشعر
العربي.

الفصل الأول

فنية الشعر الفلسطيني المعاصر من ١٩١٨ إلى ١٩٦٨م

أ - مفهوم الجانب الفني في الشعر الفلسطيني

— تحديد وتوضيح

قبل إلقاء بعض الأضواء على الجانب الفني يحسن بنا توضيح مفهوم هذا الجانب: فكلمة فني منسوبة إلى «فن»، وهي مصدر لفعل فن.

وفن الإبل فتاً: طردها، وفن فلاناً في البيع غبنه، وفن الشيء: زينه.

وفن الناس: جعلهم فنوناً أو أنواعاً. وتفن الشيء: تنوعت فنونه. والفن: الضرب واللون من الشيء، والغناء، والتزيين، وربما توسع فيه فأطلق على الصناعة والعلم، (ج: فنون، وأفنان، وأفانين). وأفانين الكلام: أساليبه وأجناسه وطرقه^(١).

ومن غير شك أن الاتجاه الفني في الشعر الفلسطيني يعني الأساليب التي سلكها هذا الشعر، وأنواعه الأدبية، وما رافقها من تصوير وخيال وعواطف جمالية وموسيقى، حتى اكتمل نضجه، وبات على هذه الحال.

(١) البستاني - بطرس: محيط المحيط: مجلد ٢، ص ١٦٣٦. نسخة طبق الأصل عن طبعة مكتبة لبنان، بيروت، ١٨٧٠م. ورضا - أحمد: معجم متن اللغة، مجلد ٤، ص ٤٥٧. دار مكتبة الحياة، بيروت، ١٣٧٩هـ/١٩٦٠م.

ب - الجانب الفني في الشعر الفلسطيني

- مقدمة

بعد عرض ودراسة الاتجاهات الوطنية والقومية والدينية والاجتماعية والاشتراكية، أصبح من الضروري تكريس فصل للجانب الفني لهذا الشعر، والذي يمكن من خلاله دراسة الأنواع الأدبية لهذا الشعر، فضلاً عن بنائه شكلاً ومضموناً.

ومن غير شك أن هذه الدراسة وهذا البناء يرتبطان بالاتجاهات الشعرية وما يتصل بها من جوانب، وهما نتيجة حتمية لمادة هذا الشعر وخصائصه وسماته وما تضمّنه من تصوير وخيال.

ومما يجدر ذكره أنّ بعض الدراسات اهتمّت بإبراز المضمون الثوري المقاوم في هذا الشعر، دون العناية اللازمة بالشكل الفني، ومنها كتاب: «الشعر الفلسطيني في نكبة فلسطين» لعبد الرحمن الكيالي، الذي يمكن إدراجه ضمن تاريخ الأدب، وكتاب: «الشعر المقاتل في الأرض المحتلة» لهارون هاشم رشيد، وكتاب: «دراسات في شعر الأرض المحتلة» لعبد الرحمن ياغي، وهو عبارة عن مجموعة محاضرات ألقاها المؤلف على طلبة الدراسات العليا في معهد البحوث والدراسات العربية بالقاهرة.

ومن جهة ثانية برزت محاولات جادة في دراسة الاتجاه الفني في أبحاث أخرى أهمها:

١ - أطروحة دكتوراه لكامل أسوافيري، بعنوان: «الاتجاهات الفنية في الشعر الفلسطيني المعاصر من ١٩٢٦ إلى ١٩٦٠م»، وهي لا تتناول جوانب الشعر الفلسطيني الذي ترعرع في ظل الاحتلال منذ سنة ١٩٤٨ إلى ١٩٦٠م.

٢ - أطروحة دكتوراه لمحمد شحدة عليّان، بعنوان «الجانب الاجتماعي في الشعر الفلسطيني الحديث» منذ مطلع هذا القرن حتى مشارف العقد الثامن، وقد خُصّصَ باباً واسعاً لدراسة ملامح الشعر الاجتماعي وسماته.

٣ - رسالة ماجستير لواصل أبي الشباب بعنوان: «شخصية الفلسطيني في الشعر الفلسطيني المعاصر من ١٩٤٨ إلى ١٩٦٧م»، وهي تتناول الأنواع الأدبية لهذا الشعر في هذه الفترة.

٤ - رسالة أعدّها شوقي بزيع لنيل شهادة الكفاءة في اللغة العربية من كلية التربية في الجامعة اللبنانية بعنوان: «شعر المقاومة الفلسطينية في النقد العربي الحديث» وقد خُصّصَ الباحث الفصل الثالث لدراسة الملامح الفنية لشعر المقاومة الفلسطينية.

٥ - كتاب: «الحركة الشعرية في فلسطين المحتلة منذ عام ١٩٤٨ وحتى عام ١٩٧٥م» لصالح أبي إصبع، يتبيّن من خلاله أن المؤلف قام بدراسة نقدية قيّمة للشعر الفلسطيني في الأرض المحتلة.

وتشكل هذه الدراسات والأبحاث مجتمعة دراسة متكاملة للاتجاه الفني في الشعر الفلسطيني.

وبعد أن أشرت باختصار إلى أساليب هذا الشعر - أعني أنواعه الأدبية - في الفصل الرابع من الباب الأول^(١)، فإنه يحسن بنا في هذا المقام إلقاء بعض الضوء على البناء الشعري لهذا الشعر، شكلاً ومضموناً، حيث لم تعد ثمة حاجة إلى تكرار ما تمّ بحثه في المصادر الآنف الذكر.

(١) ص ١٧٨ - ١٨٦ في هذا الكتاب.

أ - السمات والملامح التعبيرية

١ - الشعر هو أشهر الفنون الأدبية على الإطلاق، وأكثرها تردداً على ألسنة الناس، وانتشاراً بينهم، ذلك أنه الصورة التعبيرية الأولى التي ظهرت في حياة الإنسان منذ العصور الأولى، وهو يقوم على الشكل والمضمون معاً. والواقع أن الشعر يحفل بالمضمون والشكل معاً، لا بالوزن والقافية وحدهما. والشعر تجيش به نفوسنا فينطلق على ألسنتنا، وهو اسم جنس تندرج تحته أنواع شعرية كثيرة، يختلف بعضها عن بعض، بحيث ينفرد كل منها بصفاته الخاصة التي تميزه عن غيره.

٢ - ومن المعلوم أن الفصل بين الشكل والمضمون أمر عسير، لأن كل تغير بالمضمون يتبعه تغير بالشكل، وهذا ما تؤكدته طبيعة الشعر العربي قديماً وحديثاً، إذ أن القصيدة العربية حافظت على شكلها العمودي، المعروف بإيقاعاته وأوزانه وقواميه طوال قرون عديدة، ظلت فيها القصيدة تحافظ على المضمون المألوف من مديح وفخر وهجاء ورثاء ووصف ونسيب وغزل.

وتطور الشكل مع تطور المضمون عبر العصور، فمع انتقال الشعر العربي إلى الأندلس، وتأثره بالحياة الجديدة، واختلاف موضوعاته لارتباطها بحياة اللهو والترف والغناء اختلف الشكل، وأدخلت تعديلات أساسية على نظام القوافي وترتيبها، فيما عُرف بالموشحات.

ومع أفول الحضارة العربية منذ نهاية العصر العباسي الثاني، مروراً بعصر الدويلات والحكم التركي إلى بداية القرن العشرين تراجعت حركة الثقافة العربية، وغلبت الصنعة والتكلف على حركة الشعر، ثم انتشر الشعر الشعبي أو العامي في قصص الزواة والسّمار والمغنيين، ومع رحلة النهوض

القومي من أوائل هذا القرن عادت الأنظار تتجه نحو التراث القديم، ودواوين الشعراء الكلاسيكيين، ونهجت القصيدة العربية الجديدة - القديمة نهج الشعر الكلاسيكي، الذي يمثل الوحدة فيه بيت لشعر لا القصيدة، وطرقت موضوعاته وأبوابه ذاتها. وبذلك يكون أصحاب هذه الحركة قد قزبوا التراث الشعري العربي إلى أذهان الناس.

ومن جهة ثانية ظهر اتجاه جديد في الشعر العربي بعد إطلالة الثقافة العربية الحديثة على الحضارة الأوروبية، ممّا ساعد على ظهور المذهب الرومانتيكي ثم الرمزي، وكان لذلك آثار هامة في حركة التجديد في الشعر العربي، فظهر ما يسمّى بالوحدة العضوية للقصيدة، وقد شكّل ذلك نقضاً تاماً للقصيدة العربية الكلاسيكية، ممّا أدى إلى تجاوز الشكل العمودي في مرحلة الأربعينات، وظهور حركة الشعر الحديث في مختلف أرجاء الوطن العربي.

وقد واكب اتجاه التطور والتجديد حركة شعرية عربية أعادت ربط الشاعر بواقعه: بأرضه وتراثه ونضاله، فربطت الشعر بال جماهير، وبذلك لعب الشعر الفلسطيني المقاتل دوراً بارزاً في أمرين رئيسيين:

١ - توعية الجماهير وإرشادها، وتحريضها نحو المزيد من القتال والتنظيم والتعاون، والتصدي للأعداء، والالتفاف حول الثورة...

٢ - تحقيق تطوّر في شكل القصيدة العربية الحديثة وجوانبها الفنية المختلفة.

وسنحاول في ما يلي إيضاح ملامح الشعر الفلسطيني المعاصر في ألفاظه وتعبيراته وأساليبه، وطرائقه في استخدام اللفظ والأسلوب وبناء القصيدة وموسيقاها.

أولاً: الألفاظ والتعابير

اللفظ هو وعاء المعنى، ويجب أن يكون سمحاً، سهل مخارج الحروف من مواضعها، يمتاز برونق الفصاحة، ويخلو من البشاعة^(١). ولا ينظر في الأدب إلى إيراد المعاني وحسب، لأن المعاني يعرفها العربي والعجمي، وإنما يتوجه الاهتمام أيضاً إلى «جودة اللفظ وصفاته، وحسنه وبهائه، ونزاهته ونقائه، وكثرة طلاوته ومائه، مع صحة السبك والتركيب، والخلو من أود^(٢) النظم والتأليف، وليس يطلب من المعنى إلا أن يكون صواباً، ولا يقنع من اللفظ بذلك حتى يكون على ما وضعناه من نعوته التي تقدّمت»^(٣). ومن غير شك أن «ترتيب الألفاظ وتنسيقها على نحو خاص يسهم إلى مدى بعيد في تكوين الصورة الشعرية، التي تنقل إلينا الشعور أو الفكرة، وتصور لنا انفعال الشاعر - تجربته الشعرية - على نحو مؤثر. والصورة الشعرية كما تكون مجموعة من الألفاظ تكون أيضاً لفظاً واحداً. ونحن إن كنا لا ننكر أن الشعر في الأصل موهبة، إلا أن هذه الموهبة لا تلبث أن تتحوّل عند صاحبها إلى ممارسة»^(٤).

ومما يجدر ذكره أن من كان له وطن مثل فلسطين ويحيق بشعبه ووطنه مخاطر بات حالها واضحاً، فكيف لا تملأ المعاني والأمانى قلبه ووجدانه؟ وإزاء ذلك فقد طغت المعاني الوطنية والاجتماعية والدينية والقومية

(١) ابن جعفر - قدامة: نقد الشعر، تحقيق محمد عبد المنعم خفاجي ص ٧٤ دار الكتب العلمية، بيروت، د.ت.

(٢) أود: عوج.

(٣) العسكري - أبو هلال: كتاب «الصنعتين: الكتابة والشعر»، تحقيق وضبط مفيد قميحة، ص ٧٢. دار الكتب العلمية، بيروت، ط ٢ (١٤٠٤هـ/ ١٩٨٤م).

(٤) سليم - وفاء علي: من روائع الأدب العربي، ص ٤٠. وكالة للمطبوعات، الكويت ط ٢ (١٩٨٢م).

على الشعر الفلسطيني، وتضائل شعر الغزل والوصف والمدح بالقياس إلى غيره.

ويجب أن يكون المعنى «مواجهاً للغرض المقصود، غير عادل عن الأمر المطلوب»^(١).

غير أن مدار البلاغة يتركز على تحسين اللفظ، لأن الأشعار لم تُعَمَل لإفهام المعاني فقط، ولأن الرديء من الألفاظ يقوم مقام الجيد منها في الإفهام، ولكن «الكلام إذا كان لفظه حلواً عذباً، وسلساً سهلاً، ومعناه وسطاً دخل في جملة الجيد، وجرى مع الرابع (النادر)»^(٢).

والكلمة السهلة هي التي تعرفنا بالمشاعر والأشياء مباشرة وببساطة، فتمكّنتنا من استعمالها، وتنتقل مشاعرنا إلى الآخرين، وتنقل إلينا مشاعرهم بدون تعب، وبذلك تُحقّق الكلمة إفادة أو معرفة جديدة، وتكتسب عندئذ صفتين أساسيتين، هما السهولة والإفادة.

والكلمة بل اللغة إذاً هي إحياء، وتكمن قيمتها بما توحى به وبما يشيع فيها من إحساسات ومشاعر وعواطف، تختلف من شخص إلى شخص ومن موقف إلى آخر، ولا يخفى ما تمنحه الكلمة من بُعد إيحائي إذا ما استعان الإنسان لها لتفصح عن ذات نفسه، وتظهرها وتظهر لها حقائق الناس والأشياء^(٣).

وليس يراد في الشعر إلا حسن اللفظ وجودة المعنى، ولا بُدَّ في الشعر

(١) قدامة بن جعفر: نقد الشعر، ص ٩١.

(٢) أبو هلال العسكري: كتاب الصناعاتين، ص ٧٣.

(٣) علي - أسعد والكك - فكتور: صناعة الكتابة. الكتاب الثاني، ص ٦٣. دار السؤال بدمشق، ط ٤ (١٤٠١هـ / ١٩٨١م).

أيضاً من عاطفة يُفضي بها إليك الشاعر ويستريح، أو يحركها في نفسك ويستثيرك.

ولكن ترى ماذا نقول عن الألفاظ في الشعر الفلسطيني؟

لقد تجمعت في الشعر الفلسطيني مظاهر السهولة والوضوح في استعمال الألفاظ المتداولة المألوفة، إلى جانب ألفاظ مبتذلة وعامية، ولا سيما قبل النكبة الأولى، فضلاً عن رموز وغموض في أبيات كثيرة خاصة في الشعر الحر الذي ازداد بعد النكبة.

تأثر الشعر الفلسطيني بعوامل عديدة تأثر بها الأدب عمة، أهمها عوامل الجهل والتخلف والتقليد في أوائل هذا العصر، ثم تأثر بعدئذ بعوامل التجديد والتحرر شكلاً ومضموناً. وعلى هذا فإن القصائد التي نُظمت في الربع الأول من القرن العشرين حملت ألفاظاً مبتذلة تدلّ على المحاكاة البليدة والجري وراء القافية، فأجهد الشعراء أنفسهم، وأطالوا قصائدهم، واستعملوا ألفاظاً مبتذلة لمجاراة القافية بغية إثبات مقدرتهم على النظم، وكأنه قد غاب عن بصائرهم أن مقطوعة جيدة أفضل من مطولة جاوزت مئات الأبيات الهزيلة.

١ - وعلى سبيل المثال نلاحظ في شعر إسكندر الخوري البيتجالي كثيراً من الألفاظ المبتذلة التي وردت نتيجة إسرافه في انظم، دون إعادة النظر والتأمل، منها ما ورد في قصيدته: «الكعب العالي»: [الخفيف]

كُلُّ هَذَا لَأَنَّ ذَا الْكَعْبِ عَالٍ لَمْ يَدْعُهَا تَسِيرُ سَيْرَ الْكَمَالِ
حَجَرٌ فِي الطَّرِيقِ كَانَ كَبِيرًا صَدَمَ الْكَعْبِ كَغَبِّ ذَاتِ الدَّلَالِ
وَأَنَحْنُ عِنْدَ ذَلِكَ وَالتَّقَطُّهُ وَهِيَ تُخْفِيهِ عَنِ عَيُونِ الرُّجَالِ^(١)

(١) إسكندر الخوري البيتجالي: ديوان «دقات القلب» ص ١٥ - ١٦.

فقوله: «تسير سير الكمال»، و«كعب ذات الدلال» وأقوال أخرى شبيهة بهذه هي تعبيرات مبتذلة.

ومن الألفاظ السوقية الرخيصة لفظاً: «عكروت» و«أبوكو»، وهما عاميان، ولفظ «الكوكو»، وهو مبتذل سوقي. استخدم إبراهيم الدبّاغ هذه الألفاظ في نقد من تعاطوا المخدرات فقال: [الوافر]

وإن لم تتركوا (الكوكو) سريعاً (فعكروت) وملعون (أبوكو)^(١)

٢ - ومن الألفاظ المبتذلة التي استخدمها هارون هاشم رشيد لفظ «نتن» في قصيدة «صوت لاجيء» رافضاً حياة التشرد والذلّ، وسيطرة الظلام «التن» على المقدسات والشعب، فقال: [مجزوء الهزج]

أخي مَنْ نَحْنُ إِنْ سِرْنَا عَلَى الدُّنْيَا بِلا وَطَنٍ
وإن عِشْنَا عَلَى صَدَقَاتٍ قَاتِلْنَا عَلَى المِئَنِ
وإن جَارَ عَلَى الأَقْدَاسِ عَسْفُ الظَّالِمِ السَّيِّئِ
وإنْ لَمْ نَتَفَضَّ لِلشَّارِ رَغْمَ البُؤْسِ والمِحَنِ^(٢)

وفي بعض الأحيان تلعب القافية دوراً كبيراً في وقوع الشاعر بمزالق الألفاظ المبتذلة التي تحمل من الإيحاءات الشعبية ما يفوق الكلمات المشدّبة المنتقاة.

٣ - واستخدم الشعراء تعبيرات عديدة دارجة، ولإبراهيم طوقان باع طويل في استعمالها، نظراً لصلته الوثيقة بالمجتمع ودفاعه عنه، ومن ذلك ما ورد في قصيدة «أيها الأقوياء» التي وجهها إلى حكومة الانتداب البريطانية

(١) ديوان الطليعة، ج ١، ص ٧١. مطبعة مصر، القاهرة، د.ت. ومحمد شحادة عليان: الجانب الاجتماعي في الشعر الفلسطيني الحديث ص ٢٩٦.

(٢) الأعمال الشعرية الكاملة، ص ١٥٣.

ساخرًا متهكمًا: [الخفيف]

وَحَجَلْنَا مِنْ لُطْفِكُمْ يَوْمَ قُلْتُمْ وَعْدُ بَلْفُورٍ نَافِذٌ لَا مَحَالَةَ
كُلُّ أَفْضَالِكُمْ عَلَى الرَّأْسِ وَالْعَيْنِ مِنْ وَلَيْسَتْ فِي حَاجَةٍ لِلدَّلَالَةِ^(١)
لَقَدْ اسْتَطَاعَ إِبْرَاهِيمُ أَنْ يَسْتَخْدِمَ التَّعْبِيرِينَ الشَّعْبِيِّينَ:

«حَجَلْنَا مِنْ لُطْفِكُمْ» و«كُلُّ أَفْضَالِكُمْ عَلَى الرَّأْسِ وَالْعَيْنِ» «بِمَعْنِيَيْنِ
مَعَاكِسَيْنِ لِلظَّاهِرِ..». وَيَعْتَبَرُ ذَلِكَ تَهْكَمًا فِي غَايَةِ الرُّوعَةِ، وَيُؤَدِّي أَهْدَافًا جَمَّةً
لَمْ يَبْزُهَا فِيهَا شَاعِرٌ مِنْ أَتْرَابِهِ، وَلَا سَيِّمًا فِي الْمَعْنَى وَالْجَرَاءِ.

٤- وَمِنْ التَّعْبِيرَاتِ الشَّعْبِيَّةِ قَوْلُ سَلْمَى الْخَضِرَاءِ الْجِيُوسِيِّ فِي قَصِيدَةِ
«جُذُورٍ»:

وَتَلَاقَيْنَا: ابْنَ عَمِي وَأَنَا

صِخْتُ فِيهِ: «يَا بَنَ عَمِي»، «عَرَقَ عَيْنِي» يَا حَسِيبَ

أَنَا مَا زِلْتُ عَلَى الذِّكْرِ حَسِيبَ

كَمَا تَوَادَّدْنَا صِغَارًا، وَتَسَابَقْنَا مَعَ التَّجَمُّ الْقَرِيبِ

وَشَرَدْنَا فِي الذُّرَا الْخَضِرَاءِ، فِي الْمَرْجِ الْخَصِيبِ^(٢)

فَقَوْلُهَا «عَرَقَ عَيْنِي»، أَيَّ عَصَبَ عَيْنِهَا، وَتَعْنِي بِهِ أَنَّ ابْنَ عَمِّهَا حَسِيبَ
عَزِيزٍ عَلَى نَفْسِهَا وَقَلْبِهَا مِثْلَ عَيْنِهَا، وَهُوَ تَعْبِيرٌ جَمِيلٌ الْمَعْنَى عَلَى آيَةِ حَالٍ،
وَيُوحِي بِالْإِخْلَاصِ وَالْوُدِّ وَتَوَاصُلِ الرَّحْمِ.

(١) ديوان إبراهيم، ص ١٥٧.

(٢) ديوان العودة إلى النبع الحالم، ص ١٤٩ - ١٥٠.

٥ - ومن الأخطاء النحوية العديدة في الشعر قول إبراهيم الدبّاغ:

[البسيط]

إخوانكم في جنوب الشام قد وثّبوا لمّا دعا داعي الولايات والحزب^(١).
فموقع (داعي) الرفع، ولكن الشاعر حرّك آخر الكلمة بالفتحة حتى
يستقيم الوزن، وقد ثبتت الياء في آخر هذا الاسم المتقوص بسبب إضافته إلى
كلمة الولايات.

ومن ذلك قول سميح القاسم في قصيدة «الميلاد»:

فمن حبي لأطفالي

أشيدُ مصانعاً كبرى

وأرتقُ مِغْطَفي البالي

وأبني مَسْكناً حُلواً. . وأخلُقُ جنّةً خَضراً^(٢)

فقد صرف كلمة «مصانع» الممنوعة من الصرف، بسبب ضرورة

الشعر.

٦ - واستخدم توفيق زياد عدداً من الألفاظ الشعبية الدارجة، ومن

ذلك ما جاء في قصيدته: [مشطور الوافر]

«على جذع زيتونه»:

سأحفِرُ قِصَّتِي وفصولَ مَأسَاتِي

.....

على بيارتي وقبورِ أمواتي

(١) الطليعة ج ٢ قصيدة «فلسطين الدائمة» ص ٢٨. مطبعة حجازي، القاهرة، ١٩٣٧م.

(٢) ديوان سميح القاسم، ص ٥٤٠.

وأحفرُ: كفر قاسم لستُ أنساها

وأحفرُ: دير ياسين تشرس في ذكراها

وكلُّ مراحلِ النكبة

مِنَ الحبة

إلى القبة

على زيتونة.. في ساحةِ الدّار..!!^(١).

فتعبير «تشرس» يعني تضرب بجذورها في أعماق الأرض، وتعبير «من الحبة إلى القبة» يعني من البداية إلى النهاية، وهما تعبيران شعبيان دارجان . . .

٧ - ويرى سهيل سليمان أن الألفاظ عند كمال ناصر «معبرة وموحية في صيغتها المفردة، ولكنها تصبح أكثر فعالية عند انسكابها في العبارة، فتغدو العبارة كلّها ذات قيمة»^(٢)، ثم يضيف القول التالي لكمال ناصر: «لا يستطيع أن يتصوّر الإنسان كم تلعب اللفظة الواحدة في البيت، فهي تخلق في نفس المرء عالماً من الإحساس ودنيا من الصور، أفما تراها بربك إذا أحسن اختيارها وأنزلت موضعها من العبارة تعمل عمل السحر في الجمال؟»^(٣).

اهتم كمال ناصر بالألفاظ فجعلها معبرة موحية، ولهذا كان حماسياً متدفقاً وخطابياً في الشعر الوطني، وإنسانياً في الشعر الاجتماعي، ورقيق

(١) ديوان توفيق زياد، ص ٢٨٨ - ٢٩٢.

(٢) كمال ناصر الشاعر والأديب والسياسي، ص ٥٠٠.

(٣) المصدر نفسه.

الألفاظ في الغزل، حيث كان يتخير الألفاظ بعناية فائقة، ومن ذلك قوله في قصيدة «عيون من الموصل» [السريع]

تضحك لي، فيضحك العُمُرُ لي وألتقي طيفَ الهوى المُقبلِ
على عيونٍ لوئَتْها الذنَى بأخضرٍ ربيعُهُ مَحْمَلِي
أسطورة، من قال إن السَّنَا لا يَزْنِي في طرفِها الأكحل
أسطورة، بل قل شعاعُ المُنَى مِمَى علينا في رُبَى الموصل^(١)

لقد نَقَلْنَا الشاعر ببراعة ولباقة من صورة جميلة إلى ما هو أجمل منها، بسرعة ودقة: فَضَحَكُ الحبيبة فتح للشاعر نافذةً على ضحك الدنيا له، والتقيا معاً على الخضرة المخملية للطبيعة، وجعل من ذلك أسطورة يرتمي السَّنَا في طرفها، وهي شعاع الأمل المرتجى، يتحقق له في رُبَى الموصل.

إنها جنة الشاعر تتحقق دفعة واحدة، في حركة متوثبة، من خلال ألفاظ الشاعر الرقيقة، وتسلسل أحلامه العذبة الجميلة.

٨ - ويبدو اهتمام كمال ناصر المتزايد باللفظ في أواخر حياته الأدبية، ومن ذلك ما جاء في قصيدته: «المظلة الضائعة»، التي يتوجه بها إلى أمه غداة تشرده في بلاد الغربة:

يا مَنْ رَأَى مَظَلَّتِي تَضِيعُ

تَنسَلُّ مِنِّي جِلْسَةً

كَأَنَّهَا الرِّيحُ

يَنسَلُّ مِنْ صَدْرِي^(٢)

(١) الآثار الشعرية، ص ٣٤.

(٢) المصدر السابق، ص ٤٢٠.

فتشبيهه لوالدته بالمظلة، وتشبيهه بـعده عن أمه بانسلاال الربيع خلسةً
كانا معبرين بدقة وصدق عن واقع الحال.

ويسلك بعض الشعراء سبيل تكرار الألفاظ في الشعر في أبيات عديدة،
وعلى سبيل المثال يكرّر أبو سلمى ألفاظ: «فلسطين، لشعب، الوطن،
القلب، الحب والهوى» عشرات المرات، ويكرر أحياناً لفظة بعينها في أول
أبيات متعددة، مثل: [المتقارب]

شعبي هنا وهنّاك نائز فَجَرُ اللّهِيبِ اليَوْمَ سافِرُ
شعبي أَطْلَ مَعَ الصُّباحِ مُخَضَّبَ الجَنَباتِ حاسِرُ
شعبي الذي نَشَرَ اللّهِيبَ مِنْ العِراقِ إلى الجِزائِر^(١)

وهو يعبر بهذا التكرار عن انفعله وتأثره، ويجعل لكّ لفظة منها دوراً
يوضحه في كل بيت، ممّا يكسبها جمالاً، ويلفت الانتباه، ويبعث على تقدير
أهمية هذه اللفظة.

والجدير بالذكر أنّ هناك قواعد للتكرار أهمها أن يكون اللفظ المكرر
«وثيق الارتباط بالمعنى العام، وإلاّ كان لفظة متكلفة لا سبيل إلى قبولها،
كما أنه لا بدّ أن يخضع لكل ما يخضع له الشعر عموماً من قواعد ذوقية
وجمالية وبيانية»^(٢).

وبوجه عام يعتبر التكرار تطوراً ملحوظاً في أساليب التعبير الشعري.
ويلاحظ أن الشعر المعاصر يلجأ إليه كثيراً، إلى حدّ يخرجّه أحياناً عن حدود
الاتزان.

(١) ديوان أبي سلمى (عبد الكريم الكرمي) ص ٢٣٩.

(٢) الملائكة - نازك: قضايا الشعر المعاصر، ص ٢٦٤. دار العلم للملايين، بيروت،
ط ٧ (١٩٨٣م).

وترى نازك الملائكة أن التكرار «يسلّط الضوء على نقطة حسّاسة في العبارة، ويكشف عن اهتمام المتكلّم بها، وهو، بهذا المعنى، ذو دلالة نفسية قيّمة، تفيد الناقد الأدبي الذي يدرس الأثر ويحلّل نفسية كاتبه»^(١).

٩- واقتبس الشعراء كثيراً من ألفاظ القرآن الكريم، ورذدوا معانيها في شعرهم، فضلاً عن اقتباس آيات بكاملها. رخير دليل على ذلك ما فعله إبراهيم طوقان في قصيدته: «اقتباسات من القرآن»، ولكنه استخدمها أو بعضها في معان مختلفة، ومن ذلك قوله:

غَيْرَ أَتَى أَلِفْتُ هَمِي وَغَمِي (فكّلي وأشربي وقرّي عينا)
[الخفيف]

وَكَيْفَ يَبْغُونَ عَن نَّارِ الْهَوَى جَوْلًا (وَعِنْدَهُمْ قَاصِرَاتُ الطُّرْفِ أَتْرَابِ)
[البسيط]

نَحْنُ مَنْ سُمْنَاكَ وَجَدًا (وَقَتْنَاكَ فُسُونًا)^(٢)
[مجزوء الرمل]

وضمّن الشاعر أحمد دحبور قصيدته «عرس على الطريقة الفلسطينية» بعض الألفاظ التي اقتبسها من القرآن الكريم في قوله:

سَيَخْلَصُنَا الْمَهْدِي بِالسَّيْفِ
الْعَالَمُ أَسْرُهُ أَيْتَامُ تَتَضَوَّرُ
وفلسطين في هذا العام

(١) المصدر السابق، ص ٢٧٦.

(٢) ديوان إبراهيم، ص ١٨٧. وانظر كيفية استعمال إبراهيم لهذه الآيات في بحث الاتجاه الديني: في «الكتب السماوية».

جَنَاطٌ تَجْرِي تَحْتَ حِجَارَتِهَا الْأَلْغَامُ^(١)

فقلوه: «جَنَاطٌ تَجْرِي تَحْتَ حِجَارَتِهَا الْأَلْغَامُ» مقتبس من قول الله تعالى: ﴿جَزَاؤُهُمْ عِنْدَ رَبِّهِمْ جَنَاطٌ يُعْطَى مِنْ تَحْتِهَا الْأَنْهَارُ خَالِدِينَ فِيهَا أَبَدًا﴾^(٢).

وأرى أن الشاعر المعاصر يكافح من أجل الحصول على اللفظة المناسبة من جهة، ويكافح أيضاً بالكلمة، شأنه في ذلك شأن الفارس القديم. والواقع أن مهمة الشاعر الفلسطيني ذات شقين مترابطين: فأمامه معركة التحرير والانطلاق...، وفي قلبه المعاني، وفي لسانه سلاح الألفاظ يسكبها في قوالب شعرية متينة واضحة وموحية.

وانسجماً مع هذه المهمة غنّى شعراء فلسطين لبلدهم وتحريره، وعلى سبيل المثال هذا محمود درويش يناجي وطنه مناجاة الحب، في قصيدة له بعنوان: «أحبك أكثر»:

نَسِيمُكَ عَثِيرٌ

وَأَرْضُكَ سُكْرٌ

وَلَكُنِّي لَا أُغْنِي

كُكُلُ الْبَلَابِلِ

فَإِنَّ السَّلَاسِلَ

تُعَلِّمُنِي أَنْ أُقَاتِلَ

(١) ديوان أحمد دحبر، ص ٢٠٥. دار العودة، بيروت، ١٩٨٣ م. ومحمد عليان، الجانب الاجتماعي في الشعر الحديث ص ٣١٢.

(٢) سورة البقرة، الآية ٨.

أُقاتل . . أقاتل

لأنني أُحبك أكثر!

غنائي خناجر ورد

وَصَمَمْتُ طُفُولَةَ رعد

وزنبقة من دماء

فؤادي (١)

يبدو جلياً أن الشاعر قد انتقى ألفاظاً معينة، تعبّر عن أفكارٍ ومعانيٍ لديه أجمل تعبير، فسبك هذه الألفاظ في عدة تشبيهات بليغة، بمعناها وألفاظها، ومنها قوله: «نسيمك عنبر» و«أرضك سكر» و«غنائي خناجر ورد» و«صممتي طفولة رعد»، فضلاً عن تضمين ألفاظه الصمود والإباء والثأر والبطولة، في قوله في ظل الاحتلال: «إن السلاسل تعلّمني أن أقاتل، لأنني أحبك أكثر». ويبدو أن الشاعر يهدف أيضاً إلى حفّز الجماهير العربية هناك على اعتماد موقفه هذا تجاه العدو . . .

وبذلك اكتملت في القصيدة مختلف العناصر التي تميّزها، وتبعث الإعجاب بهذا الشاعر الأصيل والمقاتل الباسل.

وهكذا فإن شعراء فلسطين مثل سائر الشعراء العرب تنوّعت قصائدهم بتنوّع موضوعاتها، ويبدو أن ظروف هذا البلد وشعبه أملت على الشعراء اهتمامات خاصة بواقعهم، ولوّنت هذا الشعر به، فكان شعرهم ثمرة فنية لعلاقاتهم مع أنفسهم ومع الطبيعة أو الواقع ومع الناس (٢).

(١) ديوان محمود درويش، مجموعة آخر الليل، ص ٢٤٣ - ٢٤٤.

(٢) ياغي - هاشم: حركة النقد الأدبي الحديث في فلسطين، ص ٣١٠، القاهرة، ١٩٧٣ م.

وكان أجود الشعر الفلسطيني هو ما كُتِبَ في الظروف والأوضاع المشبعة بالرَّخْم الكفاحي، وامتزج امتزاجاً عضوياً بها، وأنتج دفقاً روحياً راقياً^(١).

وخلاصة القول أن في قصائدهم أخطاء نحوية وألفاظاً مبتذلة، وسوقية ساقطة.

أما الألفاظ الشعبية والتعابير الدارجة فلها نظرة خاصة إذا أحسن استخدامها، مثلها في ذلك مثل غيرها في أشعار سائر الأقطار العربية، وإن اختلفت في نسبتها ونوعها بسبب ظروف معينة، ولو كانت هذه الألفاظ وتلك التعابير تشكّل - بنظر شعراء فلسطين - هبوطاً بالمستوى لعزفوا عنها.

هذه الألفاظ قد يكون لمعظمها أصل في اللغة العربية، ويبدو أنهم أرادوا منها تثبيت جذورهم في وطنهم، أمام عدوّ شرس ظالم، يريد اقتلاعهم منه، ذلك لأن لغة الشعب وألفاظه تعدّ سلاحاً ثانياً له رقع القذائف في النفوس، وبذلك يضيفون جانباً جمالياً إلى فنّ القول وسلاح الكلمة، إيماناً بالواقعية في أشعارهم.

ويمكن ملاحظة ذلك في قصائد توفيق زياد وسميح القاسم وليمى علّوش وغيرهم^(٢).

ومن جهة ثانية فإنهم سلكوا سبيل السهولة واليسر والوضوح في الألفاظ والأساليب، دون الخروج عن المألوف في لغتنا العذبة، حتى يمكنهم مخاطبة طبقات الشعب عامة، وتحقيق الأهداف المرجوة، مستعزين بملاءمة

(١) المصدر السابق، ص ٢٨٧ - ٢٨٨.

(٢) صالح أبو إصبع: الحركة الشعرية في فلسطين المحتلة، ص ٢٩٤ - ٣٠٢.

الألفاظ للموضوع الذي اختيرت له، غير مقتنعين بغرابة الألفاظ والتكلف والغموض الذي نشهده في بعض الشعر في العصرين الجاهلي والعباسي.

ويرى أبو هلال العسكري أن الكلام إذا كان سلساً عذباً، وسهلاً خلواً فهو «أمتع جانباً، وأعزُّ مطلباً، وهو أحسن موقعاً، وأعذب مستمعاً». ولهذا قيل: أجود الكلام السهل الممتنع^(١).

ومن غير شك أن السهولة العذبة باتت عماد قيمة هذا الشعر وغيره. ولا بُدَّ لنا من الإشارة أيضاً إلى استخدام الشعراء لكثير من الألفاظ المعبرة بقوة عن المعاني المختلفة والموحية بدقة ويسر، فضلاً عن مختلف التشبيهات والاستعارات التي زانت هذا الشعر وميّزته، وشكّلت منه باقات جميلة ساحرة، مختلفة الألوان والطور. ومع هذا فنحن لا ندعي أن هذا الشعر بلغ الكمال، ولكنه ما زال بحاجة إلى مزيد من التطوير والتجديد.

ثانياً: الأساليب

الشعر يخاطب الوجدان البشري، ويستطيع أن يثيره ويحرك كوامنه بفضل مضمونه الشعري، والشعر القوي يحتاج إلى مَنَكَةِ التركيب والتركيز والبلورة الفكرية والعاطفية. ومما يجدر ذكره أن «الأدب عامة والشعر خاصة لا يلائمه إلا التصوير البياني، أي التعبير من طريق الصورة... ولكن الشيء الذي جدَّ على أسلوب الشعر البياني في عصرنا الحاضر أخذاً عن الغرب - من ناحية الإحساس النظري والتحليل التطبيقي - هو الرمز كوسيلة للتعبير الشعري»^(٢).

ويرى مصطفى الفار أن الأسلوب هو «منحى الكاتب العام، وطريقته

(١) كتاب الصناعتين: الكتابة والشعر، ص ٧٥.

(٢) مندور - محمد: الأدب وفنونه، ص ٣٨. دار هضة مصر للطبع والنشر، القاهرة، ١٩٨٠م.

في التفكير والتأليف والتعبير والإحساس على السواء ويس طريقة الأداء اللغوي فحسب»^(١).

ومن غير شك أن هناك عدة عوامل تؤثر في أسلوب الأديب، أهمها الطبع والبيئة والثقافة والتربية، فيمزج الكاتب بين مادة فكره ومادة إحساسه، فيصبح الأسلوب معبراً عن صاحبه، ويتبين أن الكاتب الجيد يفكر بقلبه ويحسن بعقله^(٢).

وسلك شعراء فلسطين أساليب مختلفة في نظم الشعر:

أ - ولقد اتَّسم الشعر الفلسطيني بالأسلوب الخطابي في أوائل القرن العشرين، وغلبت عليه النغمة التقريرية الوعظية، ويبدو ذلك جلياً في كثير من قصائد يوسف التبهاني وسليم العقوبي وعلي الرماوي وإبراهيم الدبّاغ، ذلك لأنها كانت تهدف إلى الوعظ والإرشاد بأسلوب خطابي.

ومن ذلك ما جاء في قصيدة للشيخ علي الرماوي في حفلة تكريم جرجي زيدان لدى زيارته القدس، حيث قال: [مجزوء الكامل]

جِئْنَاكَ مُحْتَفِلِينَ نَهْـ	بِدِيكَ التَّحِيَّةَ وَالتَّهَانِ
الْعِلْمِ وَالْوَطَنُ الْعَزِيزِـ	زُ هُمَا لَعَمْرِي الْجَامِعَانِ
وَالسَّيِّدِينَ لِلَّهِ الْعَلِيِّـ	فَإِنْ وَقَتَ الْعِلْمِ حَانَ
يَجِبُ التَّفَاهُـمُ وَالتَّعَاـ	رُفُ وَالْتَّقَارُبُ وَالْحَنَانِ
جِئْنَاكَ يَا رَبَّ السَّـ	لِيفِ الْجَلِيلَةِ وَالْحَسَنِ
إِنْ قَصَّرَ الْقَوْلُ الْبَلِيـ	غُ فَمِنْكَ قَدْ خَجَلَ الْبَيَانِ ^(٣)

(١) الشاعر أبو سلمى أديباً وإنساناً، ص ١٣٥.

(٢) مندور - محمد: في الأدب والنقد، ص ٢٧. دار نهضة مصر، ط ٣ (د.ت).

(٣) عبد الرحمن ياغي: حياة الأدب الفلسطيني الحديث، ص ٢٠٠، نقلاً عن النفائس العصرية، جزء ٧ سنة ١٩١٣ م، ص ٣٥٤ - ٣٥٥.

وبرز الأسلوب الخطابي في الشعر مرة ثانية بعد النكبة الأولى عام ١٩٤٨م، وجرى في قالبين: قالب خطابي يحمل سمات المرحلة السابقة، وقالب قصصي.

ويبدو أن تجارب الشعب الفلسطيني ومعاناته بعد الذي عصف بوطنه استدعت هذا الأسلوب الخطابي المباشر، لأنه بات أكثر تناسباً مع قضايا الشعب والوطن، وطرح المشكلات العديدة، والدعوة إلى تحقيق أهداف الجماهير.

ومع أن الأسلوب التعبيري الذي يغلب على شعر المقاومة أطوع للإيحاء والتأثير من الأسلوب الخطابي بوجه عام، إلا أن الأسلوب الخطابي لا يقلّ عنه أهمية إذا اقترن بهما، أي بالإيحاء والتأثير. ويبدو هذا جلياً في قصائد خطابية عديدة في شعر المقاومة، ومنها قصيدة «هنا باقون» لتوفيق زياد، وقصيدتا: «بطاقة هوية» و«نداء من القبر» لمحمود درويش، وقصيدة «خطاب من سوق البطالة» لسميح القاسم، مخاطباً العدو المحتلّ بقوله:

رُبّما تسلّبني آخرَ شبرٍ من ترابي

ربما تُطعمُ للسجن شبابي

ربما تسطو على ميراث جدّي

من أثاثٍ .. وأوانٍ .. وخابٍ

ربما تُحرقُ أشعاري وكُتّبي

ربما تَبْقَى على قريتنا كابوسَ رعبٍ

يا عدو الشمس .. لكن .. لن أساوم

وإلى آخر نبضٍ في عروقي . . سأقاوم!!^(١)

ب - ويذكر محمد شحادة عليان^(٢) أن الشاعر إسكندر الخوري البيتجالي هو أول من استخدم الأسلوب القصصي في الشعر الفلسطيني، واقتدى به بعض الشعراء، فضلاً عن ذلك فإنه استخدم أسلوب الحكاية الرمزية في شعره الاجتماعي؛ ويبدو ذلك جلياً في قصيدته التي حذر فيها من المنافقين والمخادعين، وساق المعنى على لسان القطّ والفار: [مجزوء الكامل]

قطّ كبعض بني الوري للحجّ شمرّ وأنبرى
ومع الحجيح مكفرا عن ذنبه مستغفرا
سمعت به الفئران فأج تمعت تؤلف محضرا
وتقول هيا للسلا م عليه يا أشد الشرى
لكن بعضاً قال مهلاً قبل أن نتهورا
هل تاب هذا القطّ حقاً عن أذيتنا تُرى؟
لا بُدّ قبل ذهابنا أن نستعدّ وننظرا
من منكم يمشي له متحذراً متئكرا
فأجاب فأز إنني للأمر مهمالي جرى
والقطّ عن بعد رآ ه فشم رائحة القرى
رقصت شواربه فكما ن كمن تجرّع مُسكرا
والفأز أبصره فهول مذبّراً متعثرا
وإلى جماعته مشى يطوي المسالك مُنذرا
ويصيح بالفئران أن القطّ زاد تنمرا
حاجّ ولكنّ ماجن ما حجه إلا أنثرا^(٣)

(١) ديوان سميح القاسم، ص ٤٤٨.

(٢) الجانب الاجتماعي في الشعر الفلسطيني الحديث، ص ٣١٨.

(٣) ديوان العقود، ص ٥٦.

والواقع أن وظيفة الرمز ليست تجسدية ولا تصويرية بل إيحائية، وعلى هذا فإن الرمز في التعبير الشعري الحديث يتميز عن المجازات القديمة في أساسه الفلسفي وفي وظيفته على السواء^(١).

ج - ولقد استخدم شعراء الأرض المحتلة الأسلوب الرمزي بأسلوب لا تصعب معرفة إيحاءاته رغم كثرة الألغاز التي تخللتها، واستعانوا بألفاظ وإيماءات من حياة القرية وعلاقة ابن فلسطين بأرضه وتاريخه، وبقيت مدلولاتها تسهل الكشف عن الغاية المرجوة، ولا ننكر أن الغموض سيطر على عدد من قصائد الشعر الحر، وبدت من العسير حتى على صغار المثقفين تحليل الألفاظ والمعاني التي يرمي إليها هذا الشاعر أو ذاك، دون كدّ المخاطر، ودراسة الأسباب التي دعت الشاعر إلى نظم هذه القصيدة، وإدراك ما يرمي إليه.

ويتبين لنا أن الرمز يكثر في شعر الأرض المحتلة، بخلاف شعر الذين شردوا عن فلسطين، ومثلهم في ذلك مثل أيّ شاعر أو أديب يقبع في ظلّ احتلال أو سلطان جائر، وكلّما اشتد الظلم من جهة واشتد القلق أو كان هدف الشاعر خطيراً ازداد الغموض من جهة ثانية. ولنا في كتاب كليلة ودمنة، والرمز في أحاديث عبد الله بن المقفع خير دليل على ذلك...

ولا يقتصر الغموض والرمز على الحالات السابقة بل إنه يتعداها إلى مختلف الموضوعات بشكل عام، لا سيما إذا كان الشاعر لا يرغب أن يُفصح عن غرضه، أو يبوح بأسراره لسائر الناس، وربما يكتفي بأن يفهمها من يعنيه الأمر لأنها موجهة إليه بالدرجة الأولى. وينطبق هذا على شعر الغزل و«السياسة...».

(١) محمد مندور: الأدب وفنونه، ص ٣٩.

وما عدا ذلك فإن الغموض في الشعر عيب لا مُسَوِّغ له . . .

يقول محمود درويش بأسلوب رمزي في قصيدته «يوميات جرح فلسطيني»، التي أهداها إلى فدوى طوقان:

عَالِمُ الْآثَارِ مشغولٌ بتحليلِ الحجارة

إنه يَنَحُّثُ عن عينيهِ في ردمِ الأساطير

لكي يُثَبِّتَ أَنِّي:

عابِرٌ في الدَّربِ لا عَينين لي!

لا حَرفَ في سفرِ الحجارة!

وأنا أزرع أشجاري على مهلي

وعن حَبِّي أغني^(١)

يرمز الشاعر بـ «عالم الآثار» إلى دولة الاحتلال . . . لتي تجهد كي تثبت أن فلسطين وطن اليهود، وأن العرب طارئون «عابرو سبيل»، ليس لهم حضارة في فلسطين، ثم يؤكد الشاعر أنه يتمسك بأرضه، ويزرعها على مهل، وعن تعلُّقه بها يغني، ومن أجلها يناضل، وهو صامد كالجبل الذي لا تهزّه الريح، وأرض فلسطين هي أرضه وأرض شعبه الأصيل . . .

وتستخدم فدوى طوقان الأسلوب الرمزي في قصائدها، دون أن يبلغ حدَّ الغموض والإبهام، مشيرة إلى أهداف الصهيونية، وصمود الإنسان الفلسطيني هناك في أرضه، وتمسكه بها، فهي حقه الذي ورثه عن أجداده.

ومن ذلك قولها في قصيدتها «كوابيس الليل والنهار»:

(١) فدوى طوقان: ديوان فدوى طوقان، ص ٥٢٧.

- عنترة العبسي ينادي من خلف السور:

- يا عبلي تزوجكِ الغُرباءُ وإنِّي العاشق!

- لا ترفع صوتك يا عنتر ويلي ويلي!

- أنا ابنُ العمِّ وعرق العين.

- (يا ويلي عنتر مختبئ في أجفاني)

- يسمعك الجند، يراك الجند

- يا عبلي دعيني أطعم من

- زيتون العينين دعيني

- لا تُقصيني عن زيتونك لا تقصيني

- طرقات الجند على بابي ويلي ويلي!

- خبيء رأسك!

- خبيء صوتك!

- وبنو عبس طعنوا ظهري

- في ليلةٍ غديرٍ ظلماء^(١)

تستوحى فدوى طوقان أسماء من التاريخ العربي، مثل عنترة، رمزاً

للشعب الفلسطيني، لتعبّر عن حقّه الثابت في فلسطين، وجعلت الغُرباء رمزاً

لليهود، وعبلة (معشوقة عنترة) رمزاً لفلسطين، وبنو عبس رمزاً للعرب الذين

غدرُوا بعنترة، ولم يُنقذوا فلسطين، وشعبها المظلوم في الداخل.

وظهرت الأساليب والأمثال الشعبية في الشعر الفلسطيني، ولا سيّما في

شعر الأرض المحتلة. وقد أكثر توفيق زياد من استخدام الأمثال والصور

(١) ديوان فدوى طوقان، ص ٥٨٤ - ٥٨٥.

والأساليب الشعبية، وهو يقول في قصيدته «كلمات عن العدوان»، عدوان
عام ١٩٦٧م: [الرمل]

يا بلادي أمسٍ لم نطفُ على حفنة ماء

ولذا لن نغرق الساعةَ في حفنة ماء

من هنا مرُّوا إلى الشرقِ عَمَاماً أسوداً

.....

من هنا، سوفَ يعودون، وإن طال المدى

.....

إنَّ مَنْ يَسْلُبُ حقّاً بالقتال

كيفَ يحمي حقّه يوماً - إذا الميزانُ مال؟! (١).

فالبيت الأول مأخوذ عن المثل الشعبي: «نحن لا نطوش على شبر ماء»، والبيتان الثالث والرابع مأخوذان عن المثل الشعبي: «مثلما مرّوا رَخَ يرجعوا، طال الزمن أو قصر».

والبيتان الخامس والسادس مأخوذان عن آية كريمة تجري مجرى المثل، وهي قوله تعالى: ﴿سيعلم الذين ظلموا أيّ منقلب ينتقلبون﴾ (٢).

وعندما تصبح العبارة إنشائية لسى الشعراء أمثال كمدل ناصر، تتوزع على أساليب الاستفهام والتأكيد والنداء والتعجب والدعاء، حيث يُعطى كلّ منها جوانب الوطن والغزل والحياة ديناً ودنيا.

(١) ديوان توفيق زياد، ص ٤٤١ و ٤٤٦.

(٢) سورة الشعراء، الآية ٢٢٧.

ثالثاً: الموسيقى الشعرية

الموسيقى فنٌ فطري غريزي قديم، نلاحظه في الطبيعة، في حفيف الأوراق، في غناء الطيور، في هدير الأمواج، وفي مناغاة الطفل، ومظاهر أخرى كثيرة.

والمهمُّ أنها تخلق عند الإنسان إحساساً وتذوقاً طبيعياً لجمالها، وقد استعملها الإنسان لحاجات مختلفة، مثل الطقوس الدينية، والأفراح، والمآتم، والسفر، والحروب.

وقد ترنم بها الإنسان في الجاهلية فغناها حداء، ثم طوّرها أراجيز، ثم كانت القصيدة العربية الكلاسيكية وليدة هذا الترداد، ومن هنا فإنَّ الشعر العربي قد نشأ نشأة غنائية موسيقية، وعلى أساس الأنموذج القديم وضع العروضيون أوزانهم. وتشير روز غريب إلى أهمية الموسيقى في الشعر بقولها: «وللموسيقى - كما للصور - أهمية كبرى عند الرمزيين. فالشعر عندهم صور موسيقية لها قوة الموسيقى التعبيرية وتأثيرها، مع أن بعض الشعر الرمزي حرٌّ لا يتقيد بوزن. ومن هنا نرى أنَّ الشعر لا ينفصل عن الموسيقى والإيقاع، وإن هو انفصل عن الوزن»^(١).

وإذا كان للشعر موسيقى تتكرر في حركة دائرية حول نفسها، لأنها تقوم على وزن معين يتكرّر طيلة القصيدة، فإن في النثر موسيقى ونغماً، ولكن موسيقاه تتبع خطأً مستقيماً.

ويرى عبد الحميد جيدة أنه لا بُدَّ من التمييز بين نوعين من الموسيقى في الشعر:

(١) النقد الجمالي وأثره في النقد العربي، ص ٩٣. دار الفكر اللبناني، بيروت، ط ٢ (١٩٨٣م).

١ - الموسيقى الخارجية: وهي تتألف من الأوزان الشعرية المعروفة ومن القافية.

٢ - الموسيقى الداخلية: وهي تتألف من النغم الذي يجمع بين الألفاظ والصورة، أو بين وقع الكلام والحالة النفسية للشاعر، وهذه مزاجية تأمة بين المعنى والشكل، بين الشاعر والمتلقي^(١).

وتتعدد عناصر الموسيقى لتشمل الجنس في الشعر^(٢)، إلا أن الوزن والقافية هما أهم عنصرين، بينما يتحقق الوزن من خلال الإيقاع المنظم، وهو شيء ذاتي في الكلام. ويرى عبد الحميد جيدة أنه «تلك الظاهرة التي تقوم على التكرار المنتظم»^(٣)، وعلى هذا الأساس فإن الموسيقى في الشعر بصورة عامة، والإيقاع بصورة خاصة. هما خاصيتان فنيّتان لا غنى عنهما في الشعر، وأن الإيقاع الموسيقي في الشعر يظل عادة مشحوناً بطاقة إبداعية يمكن للشاعر المعاصر أن يستغلها ويطورها نحو الأروع والأجمل.

وبذلك فإن تطوير البنية الإيقاعية في الشعر العربي ضرورة فنية حتمية.

يقول إبراهيم أنيس: «وللشعر نواح عدة للجمل، أسرعها إلى نفوسنا، ما فيه من جرس الألفاظ، ولنسجام في توالي المقاطع وتردد بعضها بعد قدر معين منها. وكل هذا هو ما نسميه بموسيقى الشعر»^(٤). ويدرك الإنسان عادة ما في الشعر من جمال الجرس قبل أن يدرك ما فيه من جمال

(١) الاتجاهات الجديدة في الشعر العربي المعاصر، ص ٣٥٢ و ٣٥٤. مؤسسة نوفل، بيروت، ط ١ (١٩٨٠م).

(٢) أنظر أنيس - إبراهيم: دلالة الألفاظ، ص ٢٠٣. القاهرة ١٩٦٢م.

(٣) الاتجاهات الجديدة في الشعر العربي المعاصر، ص ٣٥٧.

(٤) موسيقى الشعر، ص ٨ - ٩. مكتبة الإنجوا المصرية، القاهرة، ط ٤ (١٩٧٢م).

الصور والأخيلة. وإن إدراك ما في الكلام من موسيقى ونغم يعتمد على قدرة القارئ أو المستمع على تذوقه، ويلعب الذكاء والبراعة دوراً هاماً في هذا المجال.

يقول سهيل سليمان: «إذا كان للفظة المفردة نغمة موسيقية محدودة، فإنها أوضح في البناء المتكامل للعبارة... للبيت... للقصيدة كمعزوفة واحدة تتألف فيها الألفاظ تألفاً موسيقياً يُعطي في عذوبته عيوباً في ألفاظ بحد ذاتها»^(١).

وإذا كان الوزن هو الوسيلة التي تمكن من أن يؤثر بعضها في البعض الآخر، فإن القافية تحقق دوراً مهماً في اتساق النغم، من خلال تكرار عدة أصوات في ختام كل بيت أو سطر شعري، وبذلك فإن الوزن والقافية يحققان التوقع، والنغم الموسيقي معاً.

شهدت موسيقى الشعر العربي تطوراً وتجديداً، حذده عز الدين إسماعيل بثلاث مراحل هي:

١ - مرحلة القصيدة الخليلية ذات الشطرين المتوازيين عروضياً، والتي تعتمد قافية مطردة في أبياتها.

٢ - مرحلة «التفعيلة» أو «السطر» الشعري، بحيث تتكرر التفعيلة في السطر أو تتكرر في عدد من السطور.

٣ - مرحلة «الجملة» الشعرية - أو الشعر الحر - وهي متطورة عن المرحلة السابقة^(٢).

(١) كمال ناصر الشاعر والأديب والسياسي، ص ٥٥٥.

(٢) الشعر العربي المعاصر، ص ٧٩. دار العودة ونار الثقافة، بيروت، ط ٣ (١٩٨١م).

قد تعتمد القصيدة العمودية وزناً واحداً، وقد تعتمد عدّة أوزان، أما القصيدة الحرّة فربما تتكون من وزن واحد وربما تتكون من أوزان متعدّدة أو من نمط مزدوج^(١).

ورغم أن الشعر الحرّ قد حطّم وحدة البيت التقليدية في سبيل التسهيل على الشاعر والقارئ، باعتباره أكثر ملاءمة لظروف العصر وشؤونه وشجونه، وأكثر تحلّلاً من الرتابة المملّة ومن التقيّد بوزن وقافية يتكرّران في كل بيت من قصيدة الوزن الواحد، والتي قد تطول، ويضطر الشاعر عندئذ إلى التكلّف في استحضر كلمات تتفق والقافية.

ويرى واصف أبو الشباب أن «الارتباط بين المضمون والشكل، يجعل من الصعب إن لم يكن من المتعذّر على الشاعر المعاصر التقيّد التام بالشكل القديم للقصيدة، وإذا اضطر الشاعر للنظم في حدود الهيكل القديم فإن مضمونه الجديد - إذا كان عنده مضمون جديد - يخسر الكثير من جدّته»^(٢).

ومن المعلوم أن الشعراء استخدموا النثر أو ما يطلق عليه «التضمين النثري» في قصائدهم الشعرية ذات اللون الجديد، وعمدوا أحياناً إلى استخدام التدوير في أسطرهم الشعرية.

غير أنّ رواد الشعر الحرّ أمثال بدر شاكر السياب ونازك الملائكة وعبد الوهاب البيّاتي «غفلوا عن حقيقة مهمّة هي أنّ مثل هذا الشعر ينبغي أن يقوم على الموسيقى الموحية المعبّرة، وأن تكون القافية هي المؤسس لهذا الإيحاء، الراصد له. ومبلغ التقصير يأتي من قلّة إدراكهم لأسرار اللغة

(١) صالح أبو إصبع: الحركة الشعرية في فلسطين المحتلة، ص ١٨٦.

(٢) شخصية الفلسطيني في الشعر الفلسطيني المعاصر، ص ٩٠. دار العودة، بيروت، ط ١ (١٩٨١م).

الصوتية وقيمها التعبيرية والجمالية، ومدى ارتباط اللفظ - بل الحرف - بالانفعال الناتج عنه^(١).

وأضيف القول: إن هؤلاء استمدّوا تفعيلات هذا الشعر من البحور المعروفة المألوفة، ورغم ميلهم إلى الانطلاق، فقد اتصف كثير من الشعر الحرّ بالرمزية المغلقة، أو الغموض والإبهام، مع العلم أن الشعر يوضع ليفهمه الناس عامتهم وخاصتهم، وفي كل زمان...، ولولا اعتماد هؤلاء على تفعيلات الخليل لكان شعرهم نثراً فنياً. وستثبت الأيام أن هذا الشعر رغم حسناته الكثيرة، ما زال يتطلب معالجة ما فيه من ثغرات، يشير إليها النقاد باستمرار وأخص بالذكر القصيدة النثرية.

أ - هيكلية الشعر الفلسطيني

ولا بدّ من الإشارة إلى أن الشعر الكلاسيكي التقليدي الفلسطيني مثل الشعر العربي ظلّ غالباً على غيره حتى نهاية النصف الأول من القرن العشرين، تلاه الاتجاه الإبداعي - الرومانسي، الذي ظهر في الحقيقة منذ الربع الثاني من القرن العشرين، وظهرت بذوره في شعر إبراهيم طوقان وعبد الكريم الكرمي، في شعرهما الوجداني - من حب وغزل وشكوى وحنين - المصطبغ بالنزعة الوطنية^(٢).

ثم ظهر الاتجاه الواقعي في الشعر الفلسطيني في العقد الرابع من هذا القرن فربط الشاعر بدنيا الواقع، مصوراً مظاهر البطش والقمع والتنكيل التي

(١) الحاوي - إبراهيم: حركة النقد الحديث والمعاصر في الشعر العربي، ص ٢٥٣. مؤسسة الرسالة، بيروت، ط ١ (١٤٠٤هـ/١٩٨٤م).

(٢) كامل السوافيري: الاتجاهات الفنية في الشعر الفلسطيني المعاصر، ص ٢٢٠.

اقترفت بها بريطانية ضد الشعب الفلسطيني، ومخاطر الأهداف الصهيونية، ثم جرائمها وتعسفها قبل النكبة وبعدها، ومصوراً أيضاً صمود الشعب الفلسطيني، واستمراره في النضال، وتحمل الآلام والمشاق والمعاناة المستمرة، وبذل التضحيات الغالية. وبوجه عام شارك في هذا الاتجاه شعراء فلسطين عاقتهم، وفي طليعتهم برهان الدين العبوشي ومحمد العدناني وأبو سلمى وكمال ناصر ويوسف الخطيب وهارون هاشم رشيد ورجا سميرين وسلمى الخضراء الجيوسي^(١).

ويذكر محمد شحاده عليان أن «في فلسطين كما في غيرها من الأقطار شعراء قالوا قصائد تقليدية، وأخرى وفق الشكل الحديث (الشعر الحر) أو شعر التفعيلة. كما أن هناك من قال قصائد نوع فيها بين القديم ذي الإيقاع الموحد التقليدي والنوع الجديد في إطار القصيدة الحرة»^(٢).

ب - نماذج على أوزان الشعر

بعد أن عرضنا مقدمة عن الموسيقى الشعرية واستخدام شعراء فلسطين لمختلف أوزان الشعر وقوافيه، سنعرض عدة نماذج من هذه الأوزان باختصار. لأنّ إشباع الأوزان والقوافي درساً قد يحتاج إلى كتاب تام، أو باب كامل على الأقل، والمجال هنا لا يتسع لذلك.

١ - استخدم الشعراء في القصيدة العمودية البحور الكاملة والمجزوءة في بناء القصيدة، ومثال ذلك قصيدة «الشهيد» لعبد الرحيم محمود، وهي على البحر المتقارب التام، ومطلعها:

(١) كامل السوافيري: الاتجاهات الفنية في الشعر الفلسطيني المعاصر، ص ٢٤٤ و ٢٤٦.

(٢) الجانب الاجتماعي في الشعر الفلسطيني الحديث، ص ٣٢٩.

سأحملُ رُوحِي على راحتي وألقي بها في مهاوي الرّدى
 فإِما حياةٌ تُسرُّ الصديقَ وإِما مماتٌ يُغيظُ العدا
 ونفسُ الشريفِ لها غايتان وُرُودُ المنيا ونيلُ المُنَى^(١)

٢ - ونظم أبو سلمى قصيدته «بعد عام» على بحر مجزوء المتقارب، وجعلها ميمية (الروي) في نصفها الأول، ودالية الروي في نصفها الثاني.

جاء في نصفها الأول قوله:

فِي ظِلِّ وَزْدٍ وَوَجْدٍ كُنَّا كَقَرْخِي حَمَامٍ
 رُقْتُ عَلَيْنَا الْأَمَانِي رَفِيفَ زَهْرِ الشَّامِ
 وجاء في نصفها الثاني قوله:

لَا تَبْتَئِسْ يَا فَوَادِي هَذَا غَرَامٌ جَدِيدُ
 بَعْدَ انْقِطَاعِ عَهْدٍ حَنَنْتُ عَلَيْكَ عَهْدُ^(٢)

٣ - وترددت ظاهرة التدوير في قصائد عمودية لعدد من الشعراء، وهي تقوم على اتصال صدر البيت مع عجزه، لأنّ التفعيلة في نهاية الشطر الأول لا تكتمل إلاّ بجزء من أول الشطر الثاني، وقد لوحظت هذه الظاهرة من قبل في شعر القدامى.

ومن أمثلة ذلك قصيدة إبراهيم طوقان «ملائكة الرحمة» التي نظمها على مجزوء الكامل، وفيها يقول:

بيضُ الحماثِ حسبته أني أرددُ سجعته

(١) ديوان عبد الرحيم محمود، ص ١٢٠.

(٢) ديوان أبي سلمى (عبد الكريم الكرمي) ص ٧٤.

رمزُ السلامةِ والوداعةِ مُنْذُ بدءِ العَلْقِ هُنَّ
 في كُلِّ رَوْضٍ فوقَ دَانِيَةِ القُطُوفِ لَهُنَّ أَنَّهُ
 وَيَمْلَنَ والأَغْصَانُ ما خَطَرَ النَسِيمُ بروضة^(١)

ومن أمثلة ذلك أيضاً قصيدة «خطاب» لهارون هاشم رشيد، وهي على وزن بحر مجزوء الرمل، وفيها يقول الشاعر:

أَيْهَا النَّابِشُ فِي الْأَرْضِ وَقَدْ أُغْنِيَتْ فَأَسْكَ
 أَتَرَى تَبَحُّثُ عَنْ أَمْسِكَ أَمْ تَذْفُرُ أَمْسَكَ
 أَمْ تُرَى تَغْرَسُ لِلْأَقْدَارِ أَمْ تَخْلَعُ غَرْسَكَ
 كُلَّ صُبْحٍ يَلْمَحُ الْفَجْرُ عَلَى كَفِّكَ بُؤْسَكَ
 كُلَّ لَيْلٍ تَضْهَرُ الرِّيحُ عَلَى زَنْدِكَ بِأَسْكَ^(٢)

٤ - أما شعراء المقاومة الذين نظموا الشعر الحرّ فإن لمعظمهم بدايات تعتمد العمود العربي الكلاسيكي، محافظة منهم على علاقتهم بالجماهير، وحتى يتحاوروا بسهولة مع الذمنية السمعية لعرب الأرض المحتلة، ومن جهة ثانية فإنّ الثقافة الفنيّة لشعراء الأرض المحتلة لم تمكنهم في البداية من استحداث أساليب وأشكال شعرية متقدمة، حيث كانوا شبه معزولين عن مصادر الثقافات العربية والأجنبية.

ويعترف غسان كنفاني بأن العزلة الثقافية التي كان يشكو منها شعراء الأرض المحتلة قد أعاقَت مسيرتهم الإبداعية^(٣).

(١) ديوان إبراهيم، ص ٢٩، ويعني الشاعر «ملائكة الرحمة»: الممرضات.

(٢) الأعمال الشعرية الكاملة، ص ١٥٥.

(٣) غسان كنفاني: مجلة مواقف، بيروت، العدد ٩ (حزيران - تموز ١٩٧٠) ص ١٤٠.

ومع أن سميح القاسم يُقَرُّ بأنَّ الأوزان التقليدية قد تسيء إلى المضمون، فإنَّه يؤكد حاجته إلى هذه الأشكال، محافظة منه على علاقته بجماهيره.

ويبدو جلياً أنَّ شعراء الأرض المحتلة استعاروا قوالب الأشكال الجديدة جاهزة من الخارج لتؤدي مهماتها الفنية، رغبة في التنوع من جهة، ومسايرة لركب الشعر العربي من جهة أخرى.

ويرى عز الدين المناصرة أن توفيق زياد يُعَدُّ من أكثر شعراء الداخل محافظة على الأوزان التقليدية والموسيقى الخارجية، ويمكن القول إنه امتداد واضح لشعراء الثلاثينات من جهة البناء الفني، وهو يحافظ على القافية التقليدية آملاً احتضان الجماهير دون أن يحاول الأخذ بيدها لتغيير مفاهيمها السمعية البالية^(١)، وهو يخطئ في استعمال الأوزان الشعرية تارة، أو يأتي بهذه الأوزان هزيلة ومضطربة تارة أخرى^(٢).

ومجمل القول إنَّ سميح القاسم ومحمود درويش وتوفيق زياد ينظمون قصائد من الصنف التقليدي حيناً، وينظمون قصائد تماثل أكثر الأشكال التعبيرية تطوراً حيناً آخر، ممَّا يؤكد تحررهم باكراً من عقدة الوزن التقليدي.

تلا هذا الفوج من الشعراء رجيل آخر جديد لم ينحدر من تراث تقليدي سابق.

ويرى شوقي بزيع أنَّ هؤلاء الشعراء «يتجهون بشكل جذي نحو مغامرة

(١) مقدمة ديوان توفيق زياد.

(٢) سالم جبران، مجلة الطريق، بيروت، العدد الخاص بشعر المقاومة عام ١٩٦٨م.

فنية خاصة، وهذه المغامرة لم تتحدّد أبعادها حتى الآن، لأن هوية أصحابها لم تتحرك باستمرار، غير أنها تبشر عند وليد سيف وأحمد دحبور على الأقل بجواز سفر فني، ينتقل بين مرارة الواقع وشفافية الحلم^(١).

وهذا مثال من قصائد الشعر الحر لمحمود درويش بعنوان «حبييتي تنهض من نومها»، وهي على البحر السريع، يقول فيها:

- ١ - طفولتي تأخذُ كفها / متفعّلن / مستعلنن / ملا
- ٢ - زيتّها من كلّ شيء / مستعلنن / مستفعّلن / مَفّ
- ٣ - ولا / علا
- ٤ - تنمو مع الريحِ سوى الذكرى / مستفعّلن / مستعلنن / مفعلا
- ٥ - لو أخَصَّتِ الغيمَ الذي كدّسوا / مستفعّلن / مستفعّلن / مفعلا
- ٦ - على إطارِ الصورةِ الفاترة / متفعّلن / مستفعّلن / مفعلا
- ٧ - لكانَ أسبوعاً من الكبرياء / متفعّلن / مستفعّلن / مفعلات
- ٨ - وكلّ عامٍ قَبْلَهُ، ساقط / متفعّلن / مستفعّلن / مفعلا
- ٩ - ومستعارٌ من إناءِ المَساء / متفعّلن / مستفعّلن / مفعلات
- ١٠ - يومٌ تدحرجت على كلّ باب / مستفعّلن / مستفعّلن / مفعول
- ١١ - مستسلماً للعالمِ المشغول / مستفعّلن / مستفعّلن / مفعول
- ١٢ - أصابعي تزفر لا تقذفوا / متفعّلن / مستعلنن / مفعلا

(١) شوقي بزيع: شعر المقاومة الفلسطينية، ص ١٣٧.

١٣- فُتَاتٌ يَوْمِي للطريقِ الطويل^(١) متفعّلن/ مستفعّلن/ مفعلات

ويستدعي التشكيل الموسيقي ربط الأسطر (١ + ٢ + ٣) معاً، بينما يستدعي المعنى ربط الأول والثاني معاً، والثالث والرابع معاً، كما يستدعي التشكيل الموسيقي ربط الرابع على أساس البناء التقليدي، إلا أن المعنى يستدعي ربط السطرين الخامس والسادس معاً.

٥ - ويستخدم بعض الشعراء الوزن الواحد في قصيدة واحدة تشتمل في بنائها على الشكل الفني التقليدي والشكل الحرّ في صفحات متفرقة، ويدعى هذا النوع من القصيدة بـ «النمط المزدوج». ومن هؤلاء سميح القاسم، الذي استخدم البحر الكامل في قصيدة له بعنوان «حوارية العار»^(٢)، بينما ضمّن الشاعر ذاته في قصيدة له بعنوان «أصوات من مدن بعيدة»^(٣)، صنفين من الأوزان: الأول: البحر المتقارب في الشعر الحر، ومنه قوله:

يجيئون ليلاً، يجيئون

فأستيقظوا استيقظوا

وأحرسوا القرية الخائفة

بينما استخدم الشاعر بحر مجزوء الكامل في الشكل التقليدي، ومنه

قوله:

قومي أشهديني صاعداً كالريح، من كهفي الدليل

قومي أشهدي عيني، مصباحين في الليل الطويل

(١) ديوان محمود درويش، مجموعة حبيتي تنهض من نومها، ص ٣١٣ - ٣٢٤.

(٢) ديوان سميح القاسم، ص ٥٤٨ - ٥٥٥.

(٣) المصدر السابق، ص ٣٥٣ - ٣٦٣.

٦ - ويبنى بعض الشعراء القصيدة الواحدة على أكثر من وزن في الشعر الحر، بغية تنوع تجاربهم الموسيقية، تبعاً للأبعاد النفسية، وهذا ما فعلته الشاعرة فدوى طوقان في قصيدتها «الفدائي والأرض»، فقد جعلت المقطع الأول على البحر المتدارك، لتعبّر من خلاله عن انفعال 'الفدائي واضطراب داخله، بينما جعلت المقطع الثاني على بحر الرجز، لتروي لنا قصة الفدائي، وقد بدت من خلاله سمات الحزن، وهذا ما يتيح للموسيقى دورها في تحقيق لون العاطفة.

تقول الشاعرة في المقطع الأول:

أجلسُ كي أكتبَ، ماذا أكتبُ؟

ما جدوى القولُ؟

يا أهلي، يا بلدي، يا شعبي

ما أخفّر أن أجلسَ كي أكتبَ

في هذا اليوم

هل هذا اليوم

هل أحمي أهلي بالكلمة؟

هل أنقذُ أهلي بالكلمة؟

كلُّ الكلماتِ اليوم

ملحٌ لا يُورِقُ أو يزهر

في هذا الليل

وتقول الشاعرة في المقطع الثاني من القصيدة ذاتها:

ماضٍ أنا يا أمّاه

ماضٍ مع الزّفاق

لِمَوْعدي

راضٍ عن المصير

أَحْمِلُهُ كَصَخْرَةٍ مشدودةٍ بعنقي

فَمِنْ هُنَا مُنْطَلَقِي

وكلُّ ما لديّ. كلُّ النبض

والحبِّ والإيثار والعبادة

أبذلها لأجلها، للأرض

مهراً، فما أعزُّ مِنْكَ يا

أمّاه، إلّا الأَرْضُ^(١)

وهكذا تتعدّد الأصوات، وتتعدد معها البنى الموسيقية، لتعبر عن الأبعاد الفكرية والنفسية في القصيدة، وتكثر هذه النماذج في شعر الأرض المحتلة.

ج - القوافي

إنّ القافية أداة تقيّد الإيقاع الأصلي للوزن، ذلك الإيقاع الذي يفترض حسن ثباته، كجزء من الشكل الشعري، وهذه الأداة هي القافية.

(١) ديوان فدوى طوقان، ص ٥٠٤ - ٥٠٦.

ويعرّف الخليل بن أحمد القافية بقوله: «هي من آخر حرف في البيت إلى أول ساكن يليه مع حركة ما قبله»^(١). وهناك تعريفات عديدة تقضي بأن القافية هي التوافق في تكرار أصوات وأحرف متماثلة في أواخر الأبيات الشعرية.

والقافية عنصر رئيسي من عناصر موسيقى القصيدة، وهي لم تتخلّ عن أهميتها على امتداد تاريخ تطور القصيدة العربية. أما التحلّل الذي نراه اليوم من قيود القافية التقليدية، التي تلزم الشاعر بروي واحد فتعود جذوره إلى قيام أصحاب الموشحات بتنويع أحرف الروي في قوافيهم.

وأخذ الشعراء منذ مطلع هذا القرن يلجأون إلى تنويع القوافي في القصيدة الواحدة، باستخدام الأسلوب المقطعي، وبلغ هذا التطور حدّاً واسعاً في الشعر الحرّ بإرسال القوافي إرسالاً تاماً في بعض القصائد، ممّا دفع النقاد إلى التنبيه من خشية زوال القافية.

وللقافية أهمية كبرى أشار إليها أحدهم بقوله: «إنّها ظاهرة بالغة التعقيد، فلها وظيفتها الخاصة في التطريب كإعادة - أو ما يشبه الإعادة - للأصوات»^(٢) ولذلك فإنّ الشعراء لم يهملوا هذا الإيقاع الجميل الذي تحقّقه القافية، وحاول بعضهم تطويره في القصيدة الحرّة ليكون أكثر مؤاتة للبناء المركّب في القصيدة الحديثة. وتشير نازك الملائكة إلى أهمية القافية بقولها: «ومهما يكن من فكرة نبذ القافية وإرسال الشعر فإنّ الشعر الحرّ بالذات يحتاج إلى القافية احتياجاً خاصاً. وذلك لأنّه شعر يفقد بعض المزايا الموسيقية

(١) ابن السراج الشنتريني: الكافي في علم القوافي، تحقيق محمد رضوان الداية، ص ٩٨. المكتب الإسلامي، بيروت، ط ٢ (١٩٧٢م).

(٢) وارين - أوستن وويليك - رينه: نظرية الأدب، ص ٢٠٨. مطبعة خالد الطرابيشي، دمشق، ١٣٩٢هـ/١٩٧٢م.

المتوافرة في شعر الشطرين الشائع»^(١).

فالتحرر من القافية خسارة فادحة، لأنه يلحق ببنيان القصيدة عجزاً كبيراً.

وإذا فقدت الأذن والحسّ المرهف نغم هذا الشعر - المتحرّر من القافية - فهل يكون قد وضع ليقراً أو يُسمع ولا يُتغنّى به؟!

ولا بدّ لنا الآن من تحديد أنماط القافية في الشعر الفلسطيني.

لقد بُني هذا الشعر على نمطين من القافية، هما:

أولاً: القافية العمودية، ويندرج تحتها نظامان:

١ - القافية العمودية المتكررة: وهي التي يتكرر فيها حرف الروي على امتداد القصيدة كلها، وقد نسج شعراء فلسطين قديماً وحديثاً كثيراً من قصائدهم على هذا المنوال، ومن أمثله ذلك قصيدة «أغنيات بلادي» لأبي سلمى، وهي على وزن البحر الخفيف التام، وفيها يقول:

حملَ الفجرُ أغنياتِ بلادي وحكايا سفوحها والوهادِ
إنّ فيها خُضِرَ التُّلالِ تُناجي إنّ فيها سُمرَ الرمالِ تنادي
إنّ في الأغنياتِ تاريخُ شعبٍ حَـلَّتْهُ على مَدَى الآبادِ
تغصّبُ الشمسُ فوق جَبْهَتِهِ السمراءِ تاجاً من الشُّعاع الهادي^(٢)

٢ - القافية العمودية المتعددة: وهي التي تتعدد فيها أحرف الروي بالتتابع، سواء أكانت القصيدة العمودية مبنية على أساس المقاطع أو غير ذلك.

(١) نازك الملائكة: قضايا الشعر المعاصر، ص ١٩٠.

(٢) ديوان أبي سلمى (عبد الكريم الكرمي) ص ٢٠٩.

وهناك قصائد عديدة نسجت على هذا اللون، منها قصيدة «بحيرة الزيتون»^(١) و«العندليب المهاجر»^(٢) ليوسف الخطيب، وقصيدة «صوت لاجيء»^(٣) لهارون هاشم رشيد، وقصيدة «مصرع بلبل»^(٤) لإبراهيم طوقان، وقصيدة «رسالة إلى جميلة»^(٥)، أي جميلة بوحيرد، للشاعر حنا أبو حنا.

وهذا نموذج من قصيدة للشاعرة فدوى طوقان بعنوان: «مع سنابل القمح»^(٦)، نسجتها على بحر السريع التام، ويتجدد فيها حرف الروي بعد كل بيتين، على نمط القافية المتعددة، تقول فيها:

كَمْ بَائِسٍ، كَمْ جَائِعٍ، كَمْ فَقِيرٍ يَكْدُحُ لَا يَجْنِي سِوَى بُؤْسِهِ
وَمُتَشَرِّفٍ يَلْهَوُ بِدُنْيَا الْفُجُورِ فَقَدْ حَصَرَ الْحَيَاةَ فِي كَأْسِهِ

أَرْحَمُهُ اللَّهُ بِعَلْيَا سَمَاهُ تَقُولُ أَنْ يَكْتَضَّ جَوْفُ الشَّرِيِّ؟!
وَيُخَرِّمُ الْمَعُورُ قُوتَ الْحَيَاةِ فِي عَيْنَيْهِ الْمُضْطَرِبِ الْأَعْسِرِ
أَلَيْسَ فِي قُدْرَتِهِ الْقَادِرَةُ أَنْ يَمْسَحَ الْبُؤْسَ وَيَمْحُو الشَّقَاءَ؟!
أَلَيْسَ فِي قُوَّتِهِ الْقَاهِرَةُ أَنْ يَغْمُرَ الْأَرْضَ بِعَدْلِ السَّمَاءِ؟!

وتعطي هذه القافية للشاعر مجالاً رحباً في التعبير عن مشاعره وانفعالاته، وفق الحالة الشعورية والتجربة الشعرية، وقد يأتي هذا التنويع متوائماً مع تغير البحر، كما جاء في قصيدة لجورج نجيب خليل بعنوان:

(١) و (٢): يوسف الخطيب: ديوان عائدون: ص ٩ - ٢٤، ٤٢ - ٤٥.

(٣) هارون هاشم رشيد: الأعمال الشعرية الكاملة، ص ١٥٣ - ١٥٤.

(٤) إبراهيم طوقان: ديوان إبراهيم، ص ١٤٩ - ١٥٢.

(٥) حنا أبو حنا: ديوان نداء الجراح، ص ٨٣ - ٨٦.

(٦) فدوى طوقان: ديوان فدوى طوقان، ص ٣٠ - ٣٣.

«نشيد السلام»^(١)، حيث استخدم فيها الرجز - الرمل - ثم الرجز - ثم الرمل - ثم الرجز - وأخيراً الرمل، وقد استمر في تنويع القافية بالقصيدة مع تنويع الأبحر.

ثانياً: القافية الحرّة، ويندرج تحتها ثلاثة أنواع، هي:

١ - القافية الحرّة المقطعية: ويتم فيها تنويع القوافي، بحيث تقف كل قافية فيها عند حدود المقطع، ثم تتغير مع كل مقطع جديد، ويجوز أن تتنوع قوافي كل مقطع من مقاطع القصيدة بدون نظام ثابت.

وقد نسج شعراء الأرض المحتلة عدداً وافراً من القصائد على هذا النمط، وأهمها: قصيدة «يوميات جرح فلسطيني»^(٢) لمحمود درويش، وقصيدة «الفدائي والأرض»^(٣) لفدوى طوقان، وقصائد: «أبطال الراية»^(٤) و«إسكندرون في رحلة الخارج ورحلة الداخل»^(٥) و«رحلة السراييب الموحشة»^(٦) لسميح القاسم.

وهذا مثال يتضمن المقطعين السابع والثامن من قصيدة «يوميات جرح فلسطيني» لمحمود درويش، وهي مكونة من أربعة وعشرين مقطعاً:

وعرفنا ما الذي يجعلُ صوتَ القبرِ

خنجرًا يلمعُ في صَوْتِ الغزاه

(١) جورج نجيب خليل: لهب الحنين، ص ٦٤ - ٦٦. فلسطين ١٩٧١ م.

(٢) فدوى طوقان: ديوان فدوى طوقان، ص ٥١٨ - ٥٢٨.

(٣) المصدر السابق، ص ٥٠٤ - ٥١٠.

(٤) سميح القاسم: ديوان سميح القاسم، ص ٣١٧ - ٣٢٣.

(٥) المصدر السابق، ص ٧٠٣ - ٧٢٦.

(٦) المصدر السابق، ص ٧٢٧ - ٧٤٨.

وعرفنا ما الذي يجعلُ صَمْتَ المقبره
مهرجناً وبساتينَ حياه!

* * *

عندما كنتِ تغنين رأيت الشرفات
تهجر الجدرانَ والساحةَ ترتد إلى
خصر الجبل

لم نكن نسمع موسيقى ولا نبصر لون الكلمات
كان في الغرفة مليون بطل^(١)!

نلاحظ أن المقطع السابع اشتمل على قافيتين، هما: القبرة - المقبرة/
الغزاه - حياه.

وأن المقطع التالي (الثامن) اشتمل على قافيتين أيضاً، هما: الشرفات -
الكلمات / الجبل - مليون بطل.

ويرى صالح أبو إصبع « أن هذا التنوع في القافية، يكسب القصيدة
إيقاعات مختلفة، ويلاحظ أكثر استخدامها في القصائد الدرامية، مما يتيح مع
تنوع القوافي، اليسر في التعبير عن المواقف الدرامية»^(٢).

٢ - القافية الحرة المتغيرة: وفي هذا النوع يقوم الشاعر باستخدام
العديد من القوافي في القصيدة الواحدة بدون نظام ثابت يحدد كيفية
استخدامها، وقد يستعمل الشاعر القافية الواحدة فيعود إليها بعد أن يستخدم

(١) فدوى طوقان: ديوان فدوى طوقان، ص ٥٢١.

(٢) الحركة الشعرية في فلسطين المحتلة، ص ٢٥٢.

قافية أخرى أو لا يعود.

وهذا النوع هو أكثر الأنواع دوراناً في الشعر الحر.
ومن ذلك قصيدة لسميح القاسم بعنوان «سقوط الأقنعة»، يقول في
المقطع الأخير منها:

يا مجلس الأمن القديم
صوتي يجيئك زهرة حمراء،
من حقل الجريمة
فإلى اللقاء... إلى اللقاء..

يا مجلس الأمن القديم
أراك... في القدس القديمة^(١)!

ونلاحظ في هذا المقطع ثلاث قوافٍ محورية (أعني بها متكررة)،
فالقافية الأولى (القديم) تبدو في السطرين، الأول والخامس، والقافية الثانية
(حمراء - اللقاء)، تبدو في السطرين: الثاني والرابع، والقافية الثالثة (الجريمة
- القديمة)، تبدو في السطرين: الثالث والسادس.

وهذا التغير الذي نلاحظه في القافية يفيد الشاعر منه في التعبير عن
تجربته، كما يتيح له أيضاً الحرية في اختيار القافية الملائمة معنوياً وموسيقياً.
٣ - القافية الحرّة المرسلة: في هذا النوع تتحرّر القصيدة من القافية
تحرراً كاملاً إلا ما جاء منها عرضاً، وقد شاعت هذه القافية تقليداً للشعر

(١) ديوان سميح القاسم، ص ٦٣٦.

الغربي، غير أنَّ القافية بقيت ملكة تتحكم في الشعر ولا يتنكر لها شاعر معروف، وما زالت القافية عنصراً رئيسياً في موسيقى الشعر الحرّ تثير في النفس أنغاماً وأصداء، وهي تشبه الفواصل بين الشطر والآخر، ولذلك فإنّ الشعر الحرّ بالذات يحتاج إلى القافية احتياجاً خاصاً، وإنّ شعراً بلا قافية يصبح كالنثر، وتضعف الموسيقى فيه، وكأنّ الذين أهملوها «لم يكفهم أن يوردوا في شعرهم تشكيلات متنافرة، وأن يخرجوا عن الوزن، وأن يتنقلوا من بحر إلى بحر، وأن يرتكبوا الأخطاء النحوية، وأن يأتوا بلعامي والسقط، كأن لم يكفهم ذلك كلّ، فأهملوا القافية، وهي لو يدرون سند شعرهم وحيلته المتبقية»^(١).

وإذا كانوا يسوّغون عملهم هذا بأن الجرس الموسيقي الذي تحقّقه القافية يقف حائلاً دون انسياب الإيقاع الداخلي الذي يتحقق باسترسال المعنى، ممّا دفعهم إلى إرسال قوافيهم، فإنّ «صالح أبو إصبع» يقرّر «أن الجرس يسند المعنى، وأنّه ليست له قيمة جمالية مستقلة في ذاته، وهذا هو أساس الزخرفة اللفظية، صغيرة كانت أم كبيرة، وليس الوزن إلاّ عنصراً واحداً من عناصر الجرس»^(٢).

ومن أمثلة ذلك ما جاء في قصيدة ليلي علوش: «جولة عادية في عالم غير عادي»، على وزن بحر الرمل، تقول فيها:

أنقل الخطو على دقات قلبي

فإذا أشتطّ النّهار

وتعالت،

(١) نازك الملائكة: قضايا الشعر المعاصر، ص ١٩٢.

(٢) الحركة الشعرية في فلسطين المحتلة، ص ٢٥٧.

في تجاويفِ الطولِ الثائرة
ألفُ صرْخة،
تلتَهَبُ الأنفاسُ في الوجه النحاسي،
وأنطلق

نمرك الوحشي يا (افريقيا)
من جنازير النخاسه،

أنقلُ الخطو إلى الأدغال فوراً^(١)

ويبدو هنا أنَّ الشاعرة تحرّرت تماماً من القافية، وبذلك يتبيّن أن القصيدة إذا خلت من النغم، وخضعت لتكرار مؤثرات معينة برتبة دائمة، فإنّها ستبعث الضجر والملل في النفوس. وتعلّق الشاعر نازك الملائكة على من يتحرّرون من القافية نهائياً فتقول: «إنّنا لا نملك إلا أن نلاحظ أنّ الذين ينادون اليوم بنبذ القافية هم غالباً الشعراء الذين يرتكبون الأخطاء النحوية واللغوية والعروضية، ولذلك نخشى أن تكون مناداة بعضهم بها تهريباً إلى السهولة، وتخلصاً من العبء اللغوي الذي تلقيه القافية على الشاعر»^(٢).

ب - التصوير والخيال

يستخدم الشعراء في شعرهم أشكالاً مختلفة من التعبير المتخيّل لنقل أفكارهم وعواطفهم إلى الآخرين، من خلال الإيحاء بها من طريق التصوير لا التعبير المباشر.

(١) علوش - ليلي: سني القحط يا قلبي، ص ٣٨ - ٤٤. مكتبة المحتسب، عمان، ط١، (١٩٧٢م).

(٢) قضايا الشعر المعاصر، ص ١٨٩.

ويرى صبحي البستاني أنَّ الصورة هي لغة الحواس والشعور، وهي تعكس الحالات النفسية والشعورية عند المرء، وتستخدم الأسلوب لتعطي الفكرة المجردة شكلاً محسوساً في الشعر، فترتدي الفكرة عندئذ صورة تحدّد شكلها ولونها وبروزها^(١).

ونجاح الصورة لا يتحقّق إلاّ بقدره الشاعر على استيعاب الموضوع الذي يعالجه بدقّة وحيويّة وقوّة واقتصاد، وإنّ «الشعر يكتسب أهميته وغناه من الصورة الشعرية، لأنّها هي التي تعطي الألفاظ المؤلفة للغة قدرتها الإيحائية في الدلالة»^(٢).

فالصورة تنفّح حياة جديدة في الكلمات، ولكنها - مهما بلغ جمالها وصدقها ودقتها - ليست وحدها هي التي تميز الشاعر الصادق، وإنّما تصبح معياراً للعبقريّة الأصيلة حينما ترافقها عاطفة واضحة، علماً أنّ العاطفة الرقيقة الصادقة هي مصدر خصب للخيال والإبداع في الشعر، وتشكل ألواناً ضرورية للصور المنتزعة من الواقع الذي يعيشه الشاعر، وتلعب دوراً مهماً في نجاح الشاعر أو فشله.

ويرى محمد شحادة عليّان أنّه «كلما كانت الصورة الشعرية مبتكرة تعلقت بها النفس، ورسخت في مخيلة الإنسان، يستحضرها كلّما راق له الاستمتاع بها، فكانها لوحة جميلة نابضة بالحياة، يقف أمامها الإنسان ليكتشف في كلّ مرّة جدّيتها وروعها»^(٣).

وبوساطة الخيال نستطيع أن ندرك أنّ الصورة الشعرية «جزئية تتمثّل في

(١) الصورة الشعرية في الكتابة الفنية: الأصول والفروع، ص ١٠. دار الفكر اللبناني، بيروت، ط ١ (١٩٨٦م).

(٢) المصدر السابق، ص ٣٣.

(٣) الاتجاه الاجتماعي في الشعر الفلسطيني الحديث، ص ٣٤٥.

التشبيه والاستعارة والكناية، أو كلية تشبه اللوحة الفنية التي تبدعها ريشة رسّام ماهر^(١).

على أية حال فإنّ الصورة الشعرية تبقى موضع اهتمام النقاد، لأنها تخدم البناء الفني للقصيدة، وتلعب دوراً فعالاً في تحديد ماهية الشعر حتى أصبحت القصيدة تقرأ صورة صورة، وباتت عنصراً رئيسياً من عناصر الشعر العربي.

تكثر الصُّور والأخيلة في الشعر الفلسطيني، سواء التقليدي منه أو الحديث، وهي صادرة عن عاطفة صادقة تجاه الواقع الذي خبره الشاعر الفلسطيني، وما زال يعيشه فرداً وشعباً وقضية.

أولاً: قبل النكبة الأولى ظلّ التصوير والخيال يميلان إلى الصور الشعرية الفردية في الغالب، وهي تقوم على التشبيه والاستعارة والكناية. وفرسان هذه المرحلة هم: إبراهيم طوقان، عبد الرحيم محمود، أبو سلمى، مطلق عبد الخالق، وبرهان العبوشي.

١ - فمن كنايات عبد الرحيم محمود النابضة بالقوة والجمال قوله في قصيدته: «الشعب الباسل»: [مجزوء الكامل]

شعبٌ تمرّسَ في الصُّعابِ ولمْ تَسَلْ مِنْهُ الصُّعَابُ
لو همّ انتاب الهضاب لدكدكت منه الهضاب^(٢)

فقوله «لم تنل منه الصعاب» كناية عن صبره وصموده، وقدرته على تحمّل الصعاب.

والبيت الثاني يعني أنّ الهضاب تنهّده لو انتابها همّ مثل همّه، أي أنها

(١) كامل السوافيري: دراسات في النقد الأدبي، ص ١٠٣. مكتبة الوعي العربي، الفجالة بالقاهرة، ط ١ (١٣٩٩هـ/١٩٧٩م).

(٢) ديوان عبد الرحيم محمود، ص ١٢٤. دكدكت: تهذمت.

لن تحتل مقدار ما يحتمل، ولن تطيق مثلما يطيق، وهذا كناية أيضاً عن قدرته الهائلة على تحمّل المصاعب العظيمة، وهو كناية أيضاً عن مبدإ ثابت وإيمان قوي بحقه لا تؤثر فيه العواصف والزلازل.

٢ - ويقدم لنا إبراهيم طوقان في قصيدته «كارثة نابلس»، صورة شعرية كلية في كل مقطع من مقاطعها الخمسة، يقول إبراهيم في المقطع الثاني: [الخفيف]

لا تَقِفْ سائلاً بنابلس التُّكَّ لى فما عِنْدَها مَجِيبُ سُؤَالِ
أَرَأَيْتَ الطُّيُورَ تَنْفِرُ ذِعْراً مِنْ خِفافٍ عَنْ سِرْجِها وَثِقَالِ
هكذا تُفَرَّتْ عن الدورِ أَهْلٌ عَمَرُوها، إلى كَهَوفِ الجِبالِ
أَرُسُومٌ وَكُنَّ قَبْلَ صُرُوحاً كُلُّ صَرْحٍ عاتٍ على الدَّهْرِ عالِ
فالتحفنا السماءَ بَعْدَ سُتُورِ وَشَفُوفِ مُذالَةٍ وَجِجَالِ
وليالي الأعراسِ يا لَهْفَ قلبي عَطَّلَتْها تَقْلُباتُ الليالي^(١)
أضحك الدهرُ يا أَبْنَ وَذِي وَأَبكى يوم لم يخطر الأسى في بالِ^(٢)

وينقل إلينا إبراهيم من خلال هذه الأبيات صورة كلية لما حلَّ بالمدينة بعد الزلزال، فهجرت الطيور أعشاشها ذِعْراً، وتحولت الدور إلى قبور وأطلال، وتشرد سائر أهلها إلى الجبال المجاورة مذعورين يطلبون النجاة، ويلتحفون السماء.

لقد عبّر إبراهيم بهذه الأبيات عن عاطفة صادقة وأفكار نبيلة، جسَّدَها جميعاً في صور حيّة، غنيّة بالمعاني والمشاعر المنتزعة من الواقع، ويبدو أن إفادته من الثقافة العربية والأجنبية قد مكنته من رسم صور منسجمة مع هذا الواقع دون مبالغة أو اضطراب.

(١) كانت تقام في اللحظة التي وقع فيها الزلزال حفلة زفاف كبرى للسيد حكمت المصري وإخوانه وأبناء عمه.

(٢) ديوان إبراهيم، ص ٤٨.

ثانياً: أما بعد نكبة عام ١٩٤٨م فإن الشعراء أخذوا يستلهمون صورهم الشعرية وأخيلتهم من واقع المأساة وهول أحداثها، وما نشأ عنها من شؤون وشجون، فضلاً عن طموحاتهم وأمانيتهم ونظرتهم إلى الواقع والمستقبل، وقد شملت هذه الصور والأخيلة «الصور الجزئية من تشبيه واستعارة وكناية، والصور الكلية التي رسم الشعراء إطارها في جملة أبيات، ولونوها بمشاعرهم وأحاسيسهم»^(١).

١ - وقد عبر لنا أبو سلمى في قصيدته «النازحون» عن الألم والمرارة بعد النكبة والتشرد في صورة شعرية نابضة بالصوت والحركة والإحياءات، وهي من الصور الحديثة، لأن موضوعها يتعلق بمأساة شعب ووطن، فقال:

[الخفيف]

لغة الدَّمعِ أم بيانُ الجراحِ	وصدى اليُثمِ أم أنينُ الأضاحي
أيُّها النازحون!.. كيف تهاوَبَ	ثُمَّ نجوماً على غريبِ البطاحِ
أين أنثُم؟.. إنَّ القلوبَ تنادي	فيحول النداءُ رَجَعَ نواحِ
ليتكُم في ملاعبِ الحربِ كنتُم	في فلسطين، وَخَدَكُم، في الساحِ
لو حَمَلْتُم عبءَ القضيةِ أنثُم	وكفرتُم بعصبةِ الأشباحِ
لجلَّوْتُم عرائسَ المجدِ فوقِ الـ	أفقِ بين السنا وخفقِ الوشاحِ
ودروِبُ العُلا أضاءتْ وقد سِرَ	ثُمَّ وراءَ الطُّبى وخلفِ الرُّماحِ
أو دُفِنْتُم هناك طيَّ ثرابٍ	طَهَّرْتُهُ الدِّماءُ قبلَ البَراحِ ^(٢)

في هذه الأبيات صورة لحياة النازحين، والمأساة، وإمكانات تلافيها. من قبل - وألوان المعاناة النفسية والحسية التي يعيشونها، وتمثلت الصور الشعرية الكلية في الصوت الصادر عن نداء القلوب، ونواح النازحين،

(١) كامل السوافيري: الأدب العربي المعاصر في فلسطين، ص ٨٣.

(٢) ديوان أبي سلمى (عبد الكريم الكرمي) ص ١٦٨.

والحركة نحسها في التهاوي كالنجوم، والقتال في ملاعب الحرب، وحمل عبء القضية.

والصور الكلية التي رسمها الشاعر تكتنفها صور جزئية جميلة: فقد استخدم جملة «يحول النداء رجع نواح» كناية عن تحول حياتهم إلى مأساة يلقها الحزن والمرارة، و«عصبة الأشباح» كناية عن مجموعة الدول العربية الهزيلة حينئذ، و«لجلوتم عرائس المجد» كناية عن تحقيق النصر، والبيت الرابع كناية عن تخيل قتال الفلسطينيين وحدهم بدون تدخلات عربية وغيرها، و«سرتم وراء الطبقى وخلف الرماح.. أو دفنتم هنا..» كناية عن سلوك سبيل القتال حتى التحرير أو الاستشهاد دون أن تعيشوا حياة التشرذم والبؤس والهوان..

٢ - وكثرت التشبيهات في الصرر الحسية والمجازية، ومن ذلك هذه الصورة الحسية لكامل ناصر، حيث يقول: [السريع]

يا من رأى مظمتي تضيقُ

تنسلُّ مني جِلْسَةً

كأنَّها الرُّبَيْعُ

يَنْسَلُّ من صدري^(١)

فقد شبه المظلة بالربيع، وكلاهما يظلل الإنسان بشيء يلذ له وينفعه..، وهما رمز للأمل، ثم شبه ضياع المظلة بانسلاال الربيع وبدء الصيف بحرّه وجفافه، وكلاهما يوحى بالانسلاال والسُرّة، والعمر والحياة السعيدة ينسلان أيضاً انسلالاً ويتلاشيان.

(١) الآثار الشعرية، قصيدة «المظلة الضائعة»، ص ٤٢٠.

ويقدم الشاعر ذاته صورة مجازية من خلال تشبيه طيفه بالجبان، في قوله: [السريع]

كأَنَّمَا التُّضَرُّ عَلَى كَفِّهِ شُدُّ بَأْوَتَارِ الْعُلَا وَالْجَنَى^(١)
فقد جسّد الشاعر النصر، وجعله كشيء محسوس على كفّ الطيف،
وكأنه شُدُّ برباط يربطه بالعلا، أي أنه مقيد ومحكوم. وهو يذكرنا بذلك بما
فعل الشاعر الجاهلي امرؤ القيس حين شُدَّ النجوم وسكّنها بقوله: «بكل مغار
القتل شدّت يذبّل».

٣ - ومع انتشار الشعر الحر بدأنا نشهد أنماطاً شائعة من التصوير
والخيال، جمعت بين الصور الكلية والصور البسيطة، وهذا محمود درويش
يقدم صوراً تفصيلية للغربة، لتكوّن صورة مركبة، وهو يعتمد في الوقت ذاته
إلى تفصيل الصورة الكلية التي يقدمها، حيث يقول:

لا تذكرنا

حين نُقَلْتُ من يدك إلى المنافي الواسعة

إنّا تعلمنا اللغاتِ الشائعة

ومتاعب السفر الطويل

إلى خطوطِ الاستواء

والنوم في كل القطاراتِ البطيئةِ والسريعةِ

إنّا تعلمنا صداقة كلِّ جُرح

والشوقِ المعلّبِ

(١) المصدر السابق، قصيدة «الطيف الجبان»، ص ٢٥٢.

والحساء بدون ملح^(١)

تدور هذه الصور البسيطة المفردة - التي تشكّل صورة مركبة - حول الهجرة، فيصوّر الهجرة أولاً في صورة انفلات الناس من يديّ الوطن إلى المنافي، والانفلات هنا يعني أنّ مسؤولية الهجرة هي مسؤولية المواطنين.

بعد هذا يرسم الشاعر صوراً بسيطة متعدّدة للهجرة، تتكامل معاً، لتثري الصورة المركبة، فقد تشبّث أبناء فلسطين في أصقاع الأرض، وتعلّموا لغات الشعوب، وتحملوا متاعب السفر، وناموا في القطارات، وسايروا الناس والحكومات، وأحسّوا بجراح الشعوب المظلومة، واحتفظوا بأشواقهم لوطنهم.

إنها صورة مفردة تتكامل لتبني صورة مركّبة، وهي من جهة أخرى عناصر صورة مركّبة، تبين صورة «الفلسطيني الذي نزح عن وطنه، وتمرّس في تحمّل مشاق الحياة وآلامها، وازداد صلابة ومناعة».

٤ - لقد مزج الشاعر أفكاره بالأخيلة البديعة، فتشكّلت صورة نابضة بالحياة، جمعت في قصيدة واحدة الصرر الجزئية إلى جانب المركبة والكلية، وقد تكررت مثل هذه الصور في الشعر الحرّ، لتوضّح المعنى، وتؤكد أهمية التصوير والخيال في العمل الفنيّ، وتشوّقنا إليهما، وتتحقّق عندئذٍ مختلف الأهداف المرجوة.

وللتدليل على ذلك تقدّم الشاعرة فدوى طوقان صورة مشبعة بالأمل الذي يدغدغ أفئدة العرب عامة والفلسطينيين خاصة، من خلال تصوير الأمة

(١) ديوان محمود درويش، مجموعة أحبك أو لا أحبك، ص ٤١٦. دار العودة، بيروت، ط ١٢ (١٩٨٧م). وصالح أبو إصبع: الحركة الشعرية في فلسطين المحتلة، ص ٦٩.

العربية كشجرة مورقة الأغصان، نامية خضراء، منبعثة من بين أنقاض اليأس
والحيرة والشعور بالمرارة إثر حرب حزيران عام ١٩٦٧م، مؤكدة الثقة
بالمستقبل، من خلال قصيدتها: «الطوفان والشجرة»، فتقول:

ستقوم الشجرة

ستقوم الشجرة والأغصانُ

ستنمو في الشمس وتخضر

وستورقُ ضحكاتُ الشجرة

في وجهِ الشمس

سيأتي الطير

لا بدّ سيأتي الطير

سيأتي الطير

سيأتي الطير^(١)

فالشجرة ترمز للأمة العربية، وما دامت الجذور راسخة فإن الشجرة
ستنمو وتقوى من جديد أكثر وأكثر - رغم المأساة - حتى ولو قُصَّ
فرعٌ منها.

وهذه الصور توحى بالصلابة والثبات، والأمل بالنصر وتحقيق السلام
القائم على العدل باقتلاع المعتدين... الذين هم كالأعشاب الضارة، التي
تعيق النبات عن النمو.

وهذا التكرار «سيأتي الطير» هو أكبر دليل على الثقة بالنفس، والثقة
بالنصر، والأمل بمستقبل مشرق بإذن الله.

(١) ديوان فدوى طوقان، ص ٤٨٩.