شعرية الاستطراد
دراسة نصّية في الأداء الشعري لمحمود درويش

الدكتور أنسام محمد راشد
كلية التربية - أبن رشد
قسم اللغة العربية

١. مدخل : أسلوبية المفارقة : الغنائية بين تسييس الشعر وشرائط التلقي

لعل شعر محمود درويش جدير بإثارة الأسئلة ، فخطابه عموماً يقع في دائرة الحداثة المولعة بترك هامشٍ محيّر أمام قارئه ، والنص الحداثي يميل إلى شحن ذاكرة المتلقي بدفقاتِ معنى إن تكررت فإنها قليلة النظائر في نص واحد مهما تأرجحت فوق سلّم الكثافة صعوداً وهبوطاً ، ومن ثم فأنّ قراءة مفيدة تؤكد أن لا تعارض بين عذابات الكاتب وبين متعة ما يترك بين أيدينا وإنّ الانحراف الذي نقصدُ إذ نعيدُ إنتاج نص ما إنما هو " نظامُ لذة النص "[١] ، وامتلاؤه بـ" مناطق شبقية "[٢] تنجحُ في تسجيل نقاط فارقة في نصٍ بمفرده ، فكيف إذا حملنا ما نقولُ إلى تجربة شعرية ترغب في الابتعاد عن ركب ألفته قدر استطاعتها وإن على استحياءٍ بادٍ فيشدّها إليه محافظاً على مناطق نفوذه التي يؤثر ، ولكي لا تختلط دعاوى هذه الإرهاصة نؤكد أنّ " النص وقراءته شيئان منفصلان "[٣].

إنّ القضية / الخطاب الشعري لدى محمود درويش يتجه نحو تأطير وجدانه شعراً والمضي بقصد ترويج فعاليات عاطفية تتكئ غالباً على تطورات واقعه الفلسطيني المحتدم وليس ثمة من إرباك إجرائي يصيبُ قراءة الخطاب الشعري عندما نحمدُ للنقود الحديثة إقحام المتلقي في إنتاج النص، فمن إزاحة الناص إلى إزاحة النص إلى تمكين المتلقي من تحريك

المنتج المقروء وذلك كله يجمّع لدينا شذرات تحليلية متوافقة عند إرادة التوليف بينها ، لاسيما إننا بصدد قراءة قصيدة لشاعر ستثمر انشغالاته الشعرية عن تأرجح ملموس في مقياس الأسلوب بين غنائية ودرامية ستتغور لاحقاً ، فيما ارتأت الحفاظ على نقاط ثابتة في تجربته ككل.

ومحمود درويش الذي يُطلّ عبر ديوانه الكبير والحافل بعطاء يمتدّ إلى أكثر من أربعة عقود لا ينسجمُ وصنيعه الشعري أن نبقيه في دائرة واحدة يتحرك فيها نصه ، فلحسّه الشعري أن يحرر نصّه من قبضة قرائية قبلية أعدت سلفاً ، إذ تطرّد عنه، فالشاعر فلسطيني مطوّق بقضية وطنه السليب، أو ليس هذا كافياً لندمغه بالأدلجة ونخندق تجربة متعالية عن مثل تلك التوصيفات كتجربته، أو ليس رهباً قاسياً أن نصنّف درويش بأنّه مقنّن شعرياً بوحي من إصرار نصه على إثبات وجود الشاعر وانه إنسان جدير بالحياة والوطن وان ذلك إسقاط شعري وشغل شاغل لنصه حتى خيف أن يحوله إلى نص ذي قيمة دلالية واحدة تتشقق عنها قيم لا يمحو معالم توحّدها التباين الأسلوبي المقصود.

ويؤثر درويش المناطق التعبيرية المنبسطة دوماً، وان رصداً لاتجاه نصه أسلوباً سيمّدنا بثلاثة معانٍ مجتمعة ، فالأسلوب يعبر ضرورة عن فردية حقه وانه من ثم أداة فنية ضاغطة للتعبير ويتصل هذان التعريفان بوصف الأسلوب ـ ثالثاً ـ يعبر عن منجز أدبي في أعلى مستوى له[٤] .

وبالامكان إحالة هذا القول إلى شعر محمود درويش لنعلم أن الأغلب الأعم من نتاجه الشعري يحقق تطابقاً وشيكاً مع المعاني المذكورة ، يبد أن العينات التي سندرسها ستكون منتقاة من مجلده الأول ، أي منذ طفولته الشعرية ولغاية سنوات الثمانينات من القرن العشرين.

ثمة أزمات تعبيرية تطلّ من تجربة الشاعر ـ أي شاعر ـ قد تحيل منتجه إلى كتلة صلبة بفعل تراكمات المادة الشعرية ذاتها ، فتتحول التجربة إلى تكرارات يغلب عليها تقنين حركي ، بمعنى أن تأخذ الحركة الداخلية لنص أي شاعر بالمراوحة في المكان الواحد على الرغم من توافرها على نيات أسلوبية في التنوع والانجرار بعيداً عن أية رتابة شعرية ، فما الذي يدعو شاعرُ ما إلى الدخول في تيه الرتابة الشعرية وإعادة إنتاج نص برؤية إسلوبية وموضوعية تتردد باستمرار؟

وهناك إيقونة دالة على تجربة أي شاعر ، ومحمود درويش ذو مشروع أبداعي مكشوف النوايا الأسلوبية لأنه " يحاول أن يقدمّ دائماً السؤال الوطني والسؤال الفكري عن طريق قلبه وليس عن طريق عقله أو ذهنه"(٥)، وتجد بعض القراءات أنّ درويش كان "عميق الإنصات للحوار السّري بين الإنسان والطبيعة وسريع الالتقاط لهمسات المعاني الملتبسة في تراكيب اللغة "(٦).

وإذا كان درويش قد أوعز لقصيدته إنجاز مهمات غنائية مع بداياته الشعرية فإنّ تلك المهمات ستأخذ بالتبلور تباعاً في تجربته حتى تجذر لأغنية شعرية تعزف تنويعاتها على وتر منفرد ، غير إنّنا لابد من أن نستدعي درويش كاملاً كي نفهم كنه إنتاجه طوال أكثر من أربعة عقود ، فالشاعر قد بدا مصمماً في مراحل متأخرة من عطائه ، أي ما تلا الثمانينات وما بعدها من القرن العشرين على إحداث تغييرات جيدة في أسلوبه بالامكان تأشيرها إذ سيشهد نصه ارتفاعاً لمستوى كثافة الصورة مبتعداً عن السطوح بنسب قد تكون قياسية في بعض نصوصه، فضلاً عن تطويق عنق الانثيال الموسيقي باختبارات إيقاعية متنوعة لا تتكئ – فحسب- على وفرة الإيقاع الخارجي والموسيقى بقدر بحثها عن إيقاع كلي، ورفع مستوى الغموض في إنتاج الدلالات وإيجاد مناطق مريحة نصياً لإرباك القارئ وبعثرة أوراق العنوانات لإعادة ترتيبها مجدداً.

ولكننا لن نبالغ في تأكيد التحول لنمط استقر فوقه نص الشاعر ودونما ابتعاد عن مناطقه التي ألفها وعمل على تكريسها متجنباً الطفرات الأسلوبية الصادرة عن غربلة شعرية متعمدة، فالضغوطات الخارجية التي تشكل خلفية دلالية فضفاضة للشاعر لن تتغير تجاهه، أي بوصفها عصب الإبداع لديه وتخوم الرؤيا التي تسند السياق النصي ولن تهتز مراكزها، إنها مراكز قوى في منتج درويش، وأصول معرفية تمتلك حساسية عالية تجاه المتغيرات.

وقد أتاحت تلك المراكز فرصاً طيبة لمتلقيها لان يؤسس ذائقة خاصة بدرويش من منطلق أنّ نصّه يوفر متعة قراءة باستجلابه لعوالم خارجية وأهالتها على قضية القصيدة بناءً؛ بمعنى أنّها مسؤولة عن تشكيلات النص الداخلية وعلاقتها طردية / موجبة تجاه إقبال قارئ نص درويش عليه، فليس

من حيادية من المتلقي وإن توافرت في النص قدرة تشكيلاته على إدهاش القارئ منذ القراءة الأولى؛ وإنّ قراءتنا عبر التقاط ومضات دلالية يتم إحالتها إلى ذات الشاعر للبدء بتفسيرها والكشف عنها، إن ذلك أمرٌ منطقي لا يتقاطع مع من يجد أنّ من " إشارات الصدق في القصيدة أن يقدّم النص دلالات جديدة في ذهن القارئ، دلالات لم تكن من المنظورات المبنية مسبقاً وإنما هي تبنى بعد مراجعة للنص واسترجاعه داخل نفس المتلقي – القارئ- "[٧]؛ وتلك رابطة نسيجية بين ذهن القارئ وما تلتقطه عيناه من سياقات شعرية ونص مقروء .

٢.المنطقة التعبيرية الساخنة: المرايا الأسلوبية إقنوم الغناء

يؤسس نص محمود درويش لمداخل عديدة تلعب دور المرايا في تجربته ولكنها مرايا مؤسلَبة ، لأنّها تمثل خطوط توازٍ كثيرة باتجاهات متسقة فيما بينها، أولى مراياه كما نرى ماثلة في محاولته إثبات حضور فلسطيني وجودي يخاطب الحياة ويُريدُ اختراق جدر الموت الصلبة ، وهذا شغل نصي هائل تفاوتت نسب توهجه داخل النص وما ينبني على ذلك من مستويات عمل شعرية، وأنّها حفريّات لمفردة (أنا) أسلوبياً داخل تجربة شعرية، وقد التصقت تحديداً بمرحلة تكوين شعري وطفولة أداء، ولكنها اتسعت لتشمل مجموعات بكاملها بل استمرت بذات التفاوت في الضغط أدائياً.

وقد لفت انتباهنا تقسيم جيد لحياة درويش الشعرية، فقد قرأنا أنّه مرّ بمرحلتين فارقتين عند عرض إحداهما على الأخرى " الأولى مرحلة النفي داخل الوطن المحتل ... وكانت مرحلة التكوين الشعري ... والثانية مرحلة النفي خارج الوطن وهي مرحلة النضج والتفوق"[٨]، والعبارة لا تصنّف أداء نصه الشعري ولكنها تتفق مع ما أكّدناه من أنّ تجربة درويش تشهد متأخراً تطوراً عملياً ملحوظاً .

وتطلّ مرآة (الانفعال الوجداني / الصدق النقي) مقترنة بمواقف ثابتة تنتج خرائط شعورية لواقع معيش تجري معاملتها شعراً ، وقد يكلّف هذا الضغط الوجداني مزيداً من النزيف التعبيري وتشظية لمناطق حياتية ناصعة الوضوح لديه فيتم إهراقها فوق النص بإسهاب وفي مطلق الأحوال وفي مختلف النصوص فان الشاعر يعلم بمقاصده الدلالية مسبقاً .

وفي إطار النمذجة لتعبير قارٍ عند درويش فأننا نصطلح على (تراجيديا الرمز) مرآة أسلوبية ومنتجاً للصورة جديداً، لأنّ قصيدته المشحونة دوماً برمز منتقى لاتراهن على تحويل النص إلى آخر إيحائي أو حشده بالمبهمات بداعي تمدد الرمز في انساق دلالية متنوعة ولا أن تطغى وظيفة الرمز لغاية تحويله إلى أيقونة للرؤيا ، وإنما شاع في الشعر الفلسطيني المعاصر- بعامة- أن تكون الصورة الناشئة عن الترميز من نوع الاستخدام المألوف، التقليدي والمنطقي اذ يرمز لـ(معنى) محدد مرتبط بشي وليس لـ(أثر دلالي) "[٩]، وهذا ما يسميه مالا رميه (تسمية الشي)[١٠] الذي ينداح في دوائر الغنائية ويبتعد عن طاقة الغموض والأغراب غالباً ، لذلك سميناه درامياً لتوافره على حاضنة دافئة تشي به ، ولعل مفردة الأرض وما تشقق عنها أشهر مفردة رمز في تجربة الشاعر كلها ولتكن المرأة صنوها.

المرآة اللاحقة ستكون في انتقائه لأسلوب أشمل نلقي في دائرته تجربته ككل مع تطوراتها إن وجدت ، فالشاعر يخندق خطابه حول بنية مركزية إن تحركت بزاوية معاكسة فأنها ستنتج نصاً درامياً مستفيداً من تقانة السرد وما يشقق عنه ولديها دواعي تنميط تعيدها إلى غنائية رحبة لا تخفي احتفاءها بمشغلها.

تؤمن قصيدة درويش مرآة أسلوبية عاكسة وخامسة تتحرك باتجاه زاوية المعتمات لإصلاح ما تم تعميته وتواتر من أنساق مغطاة وإضاءتها مما يتوافر من احتمالات قبلية يمكن التعاطي معها نصياً، وتخفيف حدة التوتر الدلالي باستعمال دوال مفسرة لمقصديات المعنى مع ملاحظة أنّ معجم الشاعر مركّز وغير متشعب ويمكن إحصاء عنوانات له.

تنضم إلى مرايا درويش المرصودة مرآة الوعي الشعري، فموقف النص بنائياً منسجُم مع حضور الشاعر ومقتنياته الذاتية والخاصة والعلاقة بين الداخل والخارج والغياب والحضور تتم اتفاقاً فلا يطغى جانب على آخر طوال خطه الشعري، وهذا ما يجعلنا نؤكد أنّ مرايا نص درويش غير متخالفة فيما بينها وثمة منطق يوحدها فلا تتحرك باتجاهات متعاكسة عن بعضها بعضاً، بل على العكس أنها تنظر إلى بعض بوصف الجميع وحدات ممغنطة لذاتية درويش وعلاقاته بكل أشياء قصيدته من بنية أو فكرة أو

إطار أو رؤيا وما إلى وتلتمع ذلك التقاءاتها عند دواخل الشاعر فتكشفها لقارئه ولا تعطي نفسها للقراءة الأولى.

ومن المسلّم به – إذن- أنّ لا نفصل بين مقاربتين أساسيتين لأيّ أسلوب أدبي فمثلما إنّه شكلٌ فردي للتعبير يحملُ علامته الشخصية فأنه من جانب ثانٍ وسيلة لصياغة تفكير المؤلف في هيآت لغوية متاحة(١١)، وهذه المرايا تستوعبُ شعر درويش في الأنماط الآتية:

١.غنائية متفاوتة الشدة بامتلاكها كافة مقومات النفس الغنائي مع تدرّج جيد ضمن النمط ذاته.

٢.درامية متطورة عن غنائية ، تصحُ تسميتها بالدراما الغنائية أو الغنائية الملحمية.

٣.هامش من قصيدة الرؤيا وانتقالات (أناه) بين خفوت وعلو دونما مساس بحقيقة حضوره الغالب في قصيدته ، مع ملاحظة أننا عفوناه من رهب الخطابية الفجّة التي تقتل الغناء تحديداً.

ويستغرق نصّه في تكريس هذه الأنماط وتقعيدها فيعرض عليها نتاجاته تباعاً مستفيداً من تطورات المواقف البنائية لكل نمط مذكور ولرفد النص بما يحقق غاية نمطه الشعري، وبنية قصيدة درويش تميل إلى التوحيد لا التفريق والتجميع لا التشتيت والتنصيع لا التغريب، وتعانق درجات الكثافة مستوىً يفتح الدلالة ولا ينصب لها شرك الانغلاق ولنكن بإزاء بنية موارية تتيح المجال لقارئ النص أن يقف عند طاقة شعرية مقروءة مرتفعة وممتعة لا تميل إلى الهبوط إلاّ عند علو صوت الانفعال الداخلي وجعله معادلاً ضمنياً لتشكيلات النص العملية ، وممّا لا شك فيه أنّ ارتفاع حدة الموسيقى والإيقاع الخارجي من شأنها أن تنتج نصاً رحباً دلالة لا يمارس غواية التخفي والإرباك لذائقة جبلت على قبول صوت واحد يتحرك فوق مساحات رحبة ، وسيتكشف هذا الرصد كله عند تحليل القصائد تباعاً(١٢).

٣.التحليل النصي للعّينات

أ.(مجموعة أوراق الزيتون ، نص: عن الأمنيات)

لا تقلْ لي: ليتني بائع خبزٍ في الجزائرْ
لاغنّي مع ثائر !
لا تقلْ لي: ليتني راعي مواشٍ في اليمنْ

لأغنّي لانتفاضات الزمنْ !
لا تقلْ لي: ليتنّي عامل مقهى في هافانا
لأغني لانتصارات الحزانى

تشترك سياقات هذا النص في تغليب حضور الذات المأزومة انفعالياً ووجدانياً، وتنجح في استعمال بضعة حركات متسقة مثلما إنها تسير باتجاه مغنطة الحرائق الشعورية التي يمر بها الشاعر ويسكبها في هيأة جمل منفية بصوتٍ عالٍ وفعل متكرر، كي نلاحظ أنّ صيغ التكرار لدى درويش هي أحدى وسائله المهمة والمرافقة لصوته المنفعل ونمط الغناء الذي تمارسه موسيقاه في القصيدة ؛ فتكرار النسق الفعلي في حد ذاته تصعيدٌ مقصود لإيقاع خارجي يساعده الداخلي لا العكس ، وهذا الكلام مناسب تماماً لإصرار درويش على أنّ تحقيق عنصر المفارقة لبوساً فنياً لا يتم إلاّ بانتهاج أسلوب ثابت فيصف درويش شعره قائلاً " أنا منحاز للغناء في الشعر ، إنّ المناخ الإنساني الحزين يقتضي الشفافية في التعبير وأحياناً لا أجدُ هذه الشفافية إلاّ في الغناء "(١٣).

وبوسعنا أنّ نلمح بيسر ظلال قوله هذا فوق النص المحلل ، ابتداءً بتنظيمه انساقاً واحدة يحرص على إعادتها طوال القصيدة وتعبيرها من ثم مشفوعة بقوة الترداد عن حالة شعورية رافضة لواقعها بقدر تسليمها به وهذا جوهر المفارقة الغنائية ؛ هناك حركة مزدوجة منقسمة على شقين يتجهان إلى بعضها دونما منافرة ، أي حركة معنى متوزعة بين التسليم والرفض تشف عن سلسلة من الأمنيات توهم أنها تشركُ صوتاً آخر غير صوت الشاعر للبوح بكونها الدلالي ، ولكنها صيغة مألوفة بقصد أن لا نعّول عليها لتحويل مسار البنى النصية نحو تنوع تركيبي.

تعتمد هذه القصائد عند درويش على تدوير الانفعال الداخلي أو الشعوري لديه ضمن سياقات النص بقصد تفجيره داخلها ليبلغ أقصى مدياته فيطرح مقاصده أمام قارئه وهذا ما يحصل ، لنلاحظ سياق ليتني (الجزائر / ثائر) فالكلمتان تمثلان حجراً دلالياً راكداً في مياه الكثافة الشعرية ، ولم يكتفِ بهما ليرد فهما مزدوجاً آخر بالبعد الشاحن ذاته لمدلول النص ومعناه الكلي ، فنقرأ (اليمن / انتفاضات الزمن) ومثلهما (هافانا / انتصارات الحزانى) وكلها تنطلق من منظور واحد وتتجمع فيه عند آخر السياق الدلالي مثل (أنا)

النص التي تحاول شطر ذاتها وتوزيعها في أصوات أخرى هي في الحقيقة صوت الشاعر.

يبرز السياق قدرة الشاعر على تلوين أفقه الدلالي فضلاً عن محاولته الناجحة في قصائده ككل لرفع سقف هذا الأفق ، وبقصد التخلص من سوداوية النظرة الطاغية على مخاطبته لواقعه فأنه يزج بلحمة ثالثة متممة للفكرة كلها ، إذ أنّ بعداً مكانياً نقرأه في مجمل أمنياته، فقدرة ما يعدد على تعديل فكرة التسليم بما يرفض وأنها فكرة مهيمنة في خطابه وتحفظ له ثيمة اللامكان الذي ينطلق منه شعرياً وبطريقة بوحية يخاطب بها وطنه دوماً ، فمقدرة تلك المعدودات في أنّها تتقبل شيئاً فعلياً إيجابياً، والأمنية في حد ذاتها حالة ايجابية بدليل أنها مرنة لأنّ الأمنيات قد تتحقق، بيد أنّ الأمكنة المذكورة في النص لا تساوي حقيقة معانيها بقدر الاستشهاد بها لتبيان ثيمة الفراغ المكاني الذي يضغط على وجدان الشاعر في قمة اندفاعه للخروج من شرنقته.

وسنلحظ تلك المحاولة في آخر القصيدة عندما تبدأ دلالتها بالالتفاف على نقطتها المركزية وإعادة الاتزان لطاقة الشجن الوجداني الهائلة وإيقاف نزيف النحوية المتبدي جلياً في ارتفاع مع إنّ النص قصيرٌ نسبياً ، فيقول مخاطباً أناه / صديقه في النص:

يا صديقي
لن يصب النيل في الفولغا
ولا الكونغو ، ولا الأردن ، في نهر الفراتْ !
كلُّ نهرٍ ، وله نبعٌ .. ومجرى .. وحياة !
يا صديقيّ .. أرضنا ليست بعاقر
كُلّ أرضٍ ولها ميلادها
كُلُّ فجرٍ وله موعدٌ ثائرْ

لا تمحوَ انخطافة المفارقة بإزاء البنية المغلقة للنص قيمتها ، فما يترشحُ دلالياً من نص الشاعر أن الفكرة المتوارية خلف أنساق الشجن المنثال لسانياً ستكتفي بالحضور لاحقاً وكأنها تلتمس عذراً لأيّ إرباك لوحظ قبل ترسيخ مشهدها الأخير.

تزحفُ هذه الحقيقة الشعرية أسلوبياً في مجموعات درويش بقوة بسبب من أنّ مراياه ومحددات حسّه الشعري تمارس فعلاً ضاغطاً عليه لتؤول أيقونات منبثة في أركان قصيدة لا تستطيع التخلص منها أو تخفيف حدّتها، فالوطنُ مهيمنة حادة ذات معجم متنوع في قصائده ، وبناء عليه ستكون الانحرافات المتنوعة من تركيبية / لسانية ودلالية / مشهدية أو صورية خاضعة لهذه الأدلجة الشعرية ، في حين أن أطوال نصوصه ستتحرر من شكلها القصير فتتسع لتلج مناطق أفضل من شفافية الغناء وشؤونه ، وللماضي قوة الاسلبة الزمانية في تجربته كما سنقرأ في القصيدة المحللة الجديدة.

ب.(مجموعة أزهار الدم ، نص : إلى ضائعة)

تشق الثوابت في هذه القصيدة ممرات جديدة لإشراك صوت آخر غير صوت الشاعر لأعمال منظور دلالي متطور على مألوف منظورات نصه المتحلقة حول مفهوم الأرض ورمزها حضوراً وغياباً ، لاستشراف أزمنة متباينة داخل القصيدة الواحدة وبقصد كسر آلية ارتطام أبنية النص بالحالة الدلالية الثابتة فوق أسطح قليلة الميلان ، فنقرأ في القصيدة :

إذا مرّت على وجهي
أناملُ شعرك المبتلّ بالرملِ
سأنهي لعبتي .. أنهي
وأمضي نحو منزلنا القديم
على خطى اهلي
وأهتفُ ياحجارة بيتنا اصلّي

يقسم النص عباراته في مجموعة من الأنساق المترابطة بنائياً دونما خروقات مربكة ويبدو مطلعه محفزاً للقول بأنه قد ولج مجال السرد ولكنه سرد غير ناضج ولا يؤهل القصيدة لدخول عالمه بقدر ما يمنحها إضاءة تخرق بها حاجز المألوفية في طغيان صوت المتحدث / الشاعر وهيمنة حضوره، وما يحصل كذلك أننا نشهد حضوراً لدور المرأة ولكنه دور سليب، لأنه سرعان ما يتلاشى نصياً وتذوب هذه الإضاءة في كيان الوطن: الأرض: الرمز والصوت الواحد مجدداً، فيبدو استدعاء صوت في هيأة هامش للمخاطبة استدعاء كاذباً.

ويبتلعُ السياق مهمة الراوي بسرعة ليحوّل القصيدة إلى عبارات من الإفضاء بالذكريات والبكاء على ماضٍ بعيد ؛ وتدور الدلالة بين (الماضي– الحاضر – الحلم) ويتوقف لينقطع مشهده باتجاه الأتي ويبقى حائماً حول ماضٍ يود استرجاعه بتلوين منظور الرؤيا عبر زاوية المخاطبة، ولا تنمو لديه الصورة مشهدياً لتظل ثابتة يراكم فوقها ما يستجدُّ من صيغ لسانية ، فيكمل:

إذا دقّت على بابي
يدُ الذكرى
سأحلم ليلةً أخرى
بشارعنا القديم وعودة الأسرى
وأشربُ مرةً أخرى
بقايا ظلّك الممتدّ في بدني
وأومنُ أنّ شباكاً
صغيراً كانَ في وطني
يناديني ويعرفني
ويحميني من الامطار والزمنِ

لا تبتعد هذه الخاتمة النسقية للنص عن النص السابق، فطاقته التعبيرية ترتفع مجدداً آخر القصيدة ولكنها لاتخرق انسيابية الكتلة الدلالية الثابتة، فإذا كانت حرارة التعبير تشبه كرة الثلج في رفع مخيالها آخر القصيدة فأنها بالمقابل سترتطم بثبات المدلول الكلي ومرتكزاته الحادة، ويبدو جلياً أن منطقة الدفء الإيقاعي لمّا تزل متوهجة مشفوعة بالتكرار نسقاً واحداً وحركة دلالية تراوح بين ما كان وما يريد أن يكون.

ورصيدُ النص من واقعه هائل كما لاحظنا ولكن المفارقة وقعت بينما يعزز النص دور المفارقة مهيمناً أسلوبياً دلالياً شائعاً في خطاب درويش، وممّا لاشك فيه أنّ لعبة المكان واللامكان التي تعُّد عنصراً مشاركاً في البناء الدلالي للنص تفرضُ طابعها بقوة ، فقد كشفت القصيدة عن شيوع حالة اللانتماء المكاني حضوراً وأسست لثيمة المكان الغائب دلالة والمكان بمعنى الثبات والاستقرار ولكن القصائد تعمد إلى تغييب فعل الثبات المكاني بالتركيز على دلالة الرحيل وتوزيعها في هيأة خانات صورة متتابعة، وهذا

ما يجعلنا نلاحظ الترابط الكبير بين قيمتي الزمان والمكان معاً وحركتيهما سوية، وللتخلص من سطوة التكرار في ترسيخ فكرة المكان الضائع يقرنه نص الشاعر بفعالية الزمان كي يشحذ سياقات القصيدة فيطل جانب سردي وآخر توصيفي وحضور زماني يتنوع بين ماضٍ وحاضر.

ونسق الذكريات: ماضٍ في النص يجسده – مثلاً – قوله: (إذا مرّت على وجهي) إلى تحوّل مستقبلي (سأنهي لعبتي) يريد أنّ الذكرى ستشحذ حسّ التمرد على واقعه بطاقة المقاومة والعودة ومثلها قوله (إذا سقطت على عيني / سحابة دمعةٍ : استذكار ماضٍ ← سأحملُ : نزوع نحو زمان آتٍ) وهذه البساطة في التعبير تجعل موضوعة العلاقة مع المكان مزدوجة في قصيدة درويش ، فرفضه للترحال في الأمكنة كما يعلن النص له وجه آخر يمثله حُبّ المكان المستلب وبحثه عنه ولعبٌ زماني مع تراجع لمستوى التخيل لاسيما في الأسطر الأخيرة من القصيدة، إذ تأخذ أعمدة البناء الصوري والتخيل بالتناقص والذوبان في نسيج النهاية المغلقة.

يعزز ما نقول أن الأداء الزماني والمكاني في قصيدته مقصود لذاته، لحقيقته، أي أنهما يمتلكان حضوراً خارجياً فعلياً وليس رمزياً، فهو كما قيل فيه " وكعادة محمود درويش في كلّ قصائده تمتد به الرؤية في المكان ، وتمتد به الرؤية في الزمان وتمتد به الرؤية في الإنسان والكائن ثم يقيم علاقة جدلية بين هذه الأبعاد الثلاثة واللغة "(١٤).

جـ.(مجموعة أحبك أولاً أحبك ١٩٧١ ، نص: قتلوك في الوادي)

يطالعنا هذا النص محافظاً على العلاقة المؤلفة بين الزمان والمكان ومتنقلاً على وفق الحركات النبائية المعتادة بين نسق معاد وجمل إخبارية كثيرة وتوصيفات مكانية لمغترب يشكو غربته فضلاً عن تكريس جديد لموضوعة اليأس والموت المفضية إلى بعد دلالي يخفف من حدتهما، ولنؤكد إنّ هذه العلاقة الدلالية بين إغراق النص في معاني الموت أو أحدى معانيه ومن ثم التخفيف منه أواخر النص ، هذه العلاقة مهيمنة أداء دلالي ثابتة في قصيدة درويش ومكرورة على مساحة عطائه الشعري.

والقصيدة - قيد التحليل- طويلة مفرطة في نسخ الفكرة وتعزيز مصطلحنا عن الاستطراد الشعري / الأسلوبي ، أي على مستوى النمط والنباءات معاً ، فينسخ النص مدلوله ويوزعه على أسطر القصيدة الكثيرة مع هيمنة لصوت المتكلم بإزاء من يخاطب / مخاطبته في النص فنقرأ:

أهديكِ ذاكرتي على مرأى من الزمن
أهديكِ ذاكرتي..
ماذا تقولُ النارُ في وطني
ماذا تقولُ النار؟
هل كُنت عاشقتي
أم كنت عاصفةً على أوتار؟
وأنا غريبُ الدار في وطني
غريبُ الدار ..

يختبر هذا المقطع منطقة إثارة الأسئلة والاستفهام بنية تركيبية مؤسلبة في نص درويش ، والأسئلة هنا دونما إجابات بقصد استدراج تعبيري مكشوف للبوح بمزيدٍ من الهموم الذاتية ، واختباره هذا ما كان لينجح في رفع سقف الكثافة الصورية تباعاً لولا بدؤه بانتقاء عاملي الزمان والمكان في فقرة واحدة يصار إلى تعزيز أدائها كلما تقدمنا في النص.

وتتشابه الصيغ اللسانية معتمدة على ما يوفره إيقاع التكرار من تشقيق عن الصورة وترسيخ للبعد الموسيقي الكثيف، ودفقه مسهم رئيس في نمو حركات القصيدة عند الشاعر ، والمخاطبة في النص رمز مألوف للأرض أو الوطن وحاضرٌ ينزع عنه رمزه لصالح المفردات المكانية (الدار / وطني / القدس / حطين / الشرق / الجليل / الوادي .. وسوى ذلك) فيما يتم تبادل أدوار جديد بين مدلولين يوجزان موضوعة النص (الماضي: الأرض: الحياة) و(الحاضر: المنفى : الموت) وتذويبهما في خلاصة متصلة نصياً بأنساق النصوص السابقة واللاحقة (المستقبل : العودة : الأمنية).

وكشوفات الزمن مساوية لقراءة الذاكرة المهداة ، فالتأرجح بين وجهي العملة الواحدة لأية فكرة وتحويلها إلى جدلية (العشق أم العاصفة) مطلب الدلالة أخيراً في القصيدة ؛ وبناء المفارقة / الثنائيات في نص درويش أو من ناحية أخرى دمجهما ليؤولا وجهين لعملة واحدة يتم اشباعهما اسلوبياً

في كل تجربته ، فنصه إمّا يرواح بين ضدية بوجهين متنافرين أو يخالف بين وجهين لأصل واحد.

ويبدو لنا أن مردّ هذه المراوحة بين أكثر من وجه دلالي لثيمة واحدة رئيسة هو لضمان شحذ القصيدة بطاقات تعبيرية زائدة وتصعيد نشيجها الغنائي محافظة على جمالياتها دونما الانجرار إلى منطقة النزيف التعبيري والفني كذلك ، ويحافظ - أيضاً- على جدّة المنظومة الدلالية فتكون مكتشَفة مع التوغل في قراءة النصوص، ما دامت قصائده الطويلة والمائلة إلى الطول لا ترغب في احتراف الدراما اسلوباً متحولاً وثابتاً، ليقدم دفعات درامية ملوّنة للأبنية الداخلية ومنعشة لبعض المناطق الراكدة بفعل تطويل النص الغنائي ورافعة من كثافة المتخيّل الشعري حالما يرتطم بانفلاتات بوحية ومباشرة.

وفي القصيدة المقروءة يرتفع أداء السياق بين .. (أهديك ذاكرتي) إلى (ماذا تقول الشمس؟) / (هل أنت ميتّة بلا كفن) لتنكسر أيقونة الانحراف الدلالي إلى قوله (وأنا بدون القدس؟) ومن ثم يراوح في المنطقة ذاتها بين علوٍ وهبوط مفاجئ بالتعبير وكأنما نحنُ بصدد إطار درامي لصورة غنائية مفعَّلة يلقمها بلون مغاير ذي رقع صغيرة ولكنها تتجمعُ وتلك قيمتها ومنها تستمد عمقها، فيقول:

هل تذكرون الصيف يا أبناء جيلي؟
ياكُلُّ أزهار الجليل
وكُلّ أيتام الجليل

ومع حركة الالتحام بين الإفضاء بدعوة استرجاع صيف الجليل وربطه الناجح بين (الأزهار / الأيتام) مع دلالة التضاد بينهما سيجئ انكسار ذلك الإفضاء مباشرة بسطر تالٍ يقول فيه:

هل تذكرون الصيف يصعدُ من أناملها
ويفتحُ كل بابْ
قالتْ بنفسجةٌ لجارتها
عطشتُ ،
وكانَ عبدُ الله يسقيني
فمنْ أخذ الشبابَ من الشباب؟

من الواضح أنّ غواية إرباك الغناء جلية في الأسطر فثمة ميزات بلاغية تعلي شأن الصورة وتعيدُ تجميع مفاصل الدلالة ، فإذا كانت البنفسجة لا تجيد الكلام فأنّ الاستفهام التالي يجيد البوح بما لدى الشاعر.

يكثرُ نص درويش من إيراد المفارقات الصغيرة داخل أنساقه ، تلك الضديات تكون بمثابة توجيه للاستقبال ولكنها ليست قولبة نصية ، لأنّ درويش سيمضي في صناعة نسيج الدراما كما ذكرنا من قبل ، وفي النص المحلل آنفاً لن نقع على غموض يصل إلى تغريب المعنى أو نفاجأ بأنساق ثقيلة التأويل ، فنكمل قوله:

طوبى لمن نامت على خشبة
مِل الردى ... حية
طوبى لسيفٍ يجعلُ الرقبةْ
أنهار حريةْ

يمعن هذا النسق الرباعي الأسطر في تجسيد مدلول النص وجمعه إليه عبر مفارقة أشمل وأطرادها عند درويش يرسخ من نهجه الغنائي في تبنين القصيدة وعلى مستوياتها كافة تلك المفارقة يكشف عنها السياق بين الموت والحياة وهما رمزان مشتركان للمقاومة في النسق ويتناوبان في الكشف عن المغزى.

تؤشر مفردة طوبى ذات الاستعمال التداولي معنى الدعاء ببساطة تفسر حرصه على تكرارها، وإنّها دعاء يبارك السيف: الموت الذي يحيل الدم إلى حرية: انهار، كما أنها مفردة تشير إلى حرص قصيدة درويش على العودة – دوماً – إلى التناص وتوظيفه تنوعاً بوفرة، بدءاً بالمفردة وانتهاء بالنسق ومن ثم فان (طوبى) مفردة وردت في الكتب السماوية وإفادة خطاب درويش من الكتب السماوية لتبنين التناص إفادة كبيرة، ولنلاحظ – فقط – أنّ الموتين – في نسق طوبى – مختلفان، فالموت الأول إيجابي ولكنه تم بفعل القتل : التضحية وثمرته الحياة، والثاني أيجابي كذلك ولكنه حصل بفعل القتل والاقتصاص وهذان معنيان متجاوران ونتيجتهما واحدة.

وقد سمى النص الأسماء كما هي حقيقة دونما تغليط أو التقليل من دفعها إلى النص بوفرة ، في حين أن التقليل من الزج وتكرار مفردات كالقدس والجليل كان سيعمل على تمثيل المواقف الاحتجاجية أو الفوران الشعوري

بطريقة شعرية أكثر إيحاءً وكان سيمنحها لبوساً دلالياً أعمق ويدخل مثل هذه المفردات مجال الأسلبة معجمياً.

ويجيء انتقاء الشاعر لهيكلية تساوي بين أطوال أسطر القصيدة مع تكراراتها المتعاقبة إنهاكاً للنهج الصوري المزمعُ تنويعه ، لأنّ كشوفات الهياكل ستشي بالمضامين بشكل أو بآخر ، وهذا ما يفصحُ عنه السياق الجديد من القصيدة:

مَنْ يشتري للموت تذكرة سوانا
اليومَ ... مَنْ
نحن اعتصرنا كُلّ غيم خرائط الدنيا
وأشعار الحنين إلى الوطن
لا ماؤها يروي
ولا أشواقها تكوي
ولا تبني وَطن

تتغير الاختيارات اللسانية في هذه القصيدة، وعلى صعيد التمثيل اللساني للضمائر يظل صوت الشاعر طاغياً وطافياً فوق الضمائر الأخرى التي تعمل مساندة له ، وصيغة الجمع في السياق أنما هي صوت واحد نائب عن مجموعة مثلما نابت أنثاه في القصيدة عن أرضه.

والملفتُ في العبارات أنّ الشاعر ذاته يهجو صنعته فقضيته أكبر وتلك فكرة القصيدة ومحورها ، كما إنها تكشف عن جزء من معجمه الأرضي وكل ما يصدر عنه ، وفي كناية – لطيفة – نقرأ (البرتقالُ يضيء غربتنا..) و(الموتُ مرحلةٌ بدأناها / وضاعَ الموت / ضاع .. في ضجة الميلاد)، فلو مثلنا باسهم قصيرة تجاه محور الزمان في قصائد درويش سنجده غالباً معكوساً (حاضرٍ← ماضٍ← مستقبلٍ) و(حاضرٍ← ماضٍ←حاضرٍ).

إنّ اعتماد القَصيدة لدى درويش على مفتاح واحد غالباً جعله يسربلها في وشاح من الثوابت البنائية، وأهم تلك الثوابت اعتمادها على أهمية التكرار نسقاً أحادياً مفعلاً للأداء الدلالي من توليد صورة ومستوى نحوية وتراكيب متجاورة وبناء نسقي متردد الأصداء وبانتظام، ومن ثم فأنّ الغاية من ورائه أن يكون فعّالاً ليطغي على بقية النوايا النصية التركيبية.

كذلك فالتكرار بنية ذات إشكالية أداء لأنه سلاح ذو حدين ، فربما قتل النص وأهدى مفاتيحه إلى قارئه لتصبح إعادة إنتاجه يسيرة ومرنة، ولكن التكرار قد يمنح النص طواعية فلا يكشف أسراره إلاّ كما شاء، وقد ذكرنا أن نص درويش ذائب في محاضن قبلية يجلبها معه بقوتها إلى داخل السياق الشعري، وهذا الذوبان مفيد لرفد القصيدة بمكون جديد، فإذا قورنت المرأة بالأرض لديه فانها بامكانها أن تصبح أنثوية ومدلولاً مائعاً يتخلص وإن نسبياً من سطوة الأرض والوطن ولكن شريطة توافر مكونات نصية شاملة ومناسبة لتحقيق ذلك، فلو أكدنا عدم تحول المرأة إلى ايقونة الأنثى في تجربته فأنها في الأقل ستحتفظ بظلالها حالما يتطلب البناء الشعري ذلك، ولدينا في القصيدة المنتقاة القادمة تفسيراً لتحليلنا.

د.(مجموعة أحبك أو لا أحبك، ١٩٧١، نص: خطوات في الليل)

القصيدة من النوع القصير وتقدم دعوة طماهاة أكثر من أيقونة دالة ببعضها، وتأكيد حالة التكرار الكلي الداخلي والخارجي معاً ، فالتكرار الدلالي يترشح مجدداً عبر مداخلة بين أكثر من عنصر لساني، فالمرأة تصبح الأرض والأرض قد تكون أنثى مخاطبة وهذا الأفق قد رصدناه مسبقاً في تجربته ، والتكرار التركيبي يتضح في تشكيل أنساقٍ ثابتة طوال النص والحرص على ترديدها.

والتبادل الزماني – كذلك – يتحقق في انتقالات زمانية متغايرة وموقع كل ذلك فقير قياساً إلى حركة الثبات العامة في القصيدة التي تتم بوساطة مجموعات توصيفية وجمل تقريرية لا تقطعها الحركة بالزمان أو بإقحام المنظور الزماني لها بقدر ما يعمل مبادلة دلالية لكسر الطوق الغنائي ولكنه لا يقذفه بعيداً عن تياره.

ومن طبيعة بنية التكرار لديه أنّها تتدخل في تفصيلات الصورة ، أو بعبارة أخرى إنّها تشمل خلايا مساعدة تكون الصورة الكلية لكنها تدور في دائرة الترداد بقصد إحداث فعل تراكمي منشط لمدلول القصيدة ومحورها الأوحد الذي غالباً ما تدور البنى الداخلية والظاهرة في مداره.

ويعدُّ استعمال أيقونة اللون مكوناً صورياً مساعداً ويشغل مراتب عليا في تصنيف مكونات الصورة لديه، ينضمُّ إليه حسن توظيف علامات الترقيم ونقاط التوقف والقطع وترتيب الأسطر لاسيما إنّ الغنائية في الشعر تبيح لشاعرها الاستطراد، فإذا حصلت توقفات فبمقاصد دلالية وما نذكره نلحظه جلياً في أسطر القصيدة ، فنقرأ منها:

دائماً ،
نسمعُ في الليلِ خطىً مقتربة
ويفرُّ البابُ من غرفتنا
دائما ،
كالسُحْب المغتربة !

تردُ القصيدة فكرة مطّردة ومدلولاً مكروراً ثمّ تبنينه بالطرائق ذاتها، فهياكل القصيدة تحمل صفات خطاب درويش اجمالاً والصورة تنجمعُ في أجزاء الأنساق الحافظة لدور التكرار، فالمنظور الداخلي أو الحاضنة

الرئيسة متسعة لا تعاني من شطط أو انحرافات مقلقة وعلى مستوى التلقي فيقوم النص بتلصيق محتوياته ترتيباً، وكأننا بصدد بداية ومتنٍ وخاتمة وما بينهما من شدّ وجذب يُفسرّ لصالح المتلقي، مع إيجاد بضعة مناورات ترتفع بكثافة القصيدة وتعتمد على معطيات الصورة مع نحوية متوسطة تحمل في طياتها درجة لا بأس بها من مستوى التشتيت ولكن النهايات المغلقة للقصيدة تعود بها إلى نسب ، نحوية مرتفعة مائلة إلى الاعتدال ويمثل الإيقاع الخارجي جداراً مانعاً لأية ارتفاعات دلالية غير مألوفة.

وتشيع كتلة الأخبار بوصفها البنية النصية الأهم – دائماً – ويراد منها قصر المسافات بين الدوال ومدلولاتها، وتراهنُ هذه القصيدة على نشاط اللون فيها كمحولٍ دلالي ، في حين أنّ المفارقة تؤلف أسطرها بوضوح ، وتنعكسُ مرايا درويش في النص فالليلُ مقرون بالخوف بالتوجس بالانتظار بالغربة ولعله قد يمنح معنى آخر ليراوغ في نشاط المفارقة، فإذا عملنا توليفة من (الليل / الباب) سنجد أنهما مدعاة للسكون والاطمئنان.

ويمثل ترداد مفردة (دائماً) والابتداء بها مسوغاً إسلوبياً للبدء برصد انزياحات الجمل الشعرية، خاصة أنها جاءت منفردة متبوعة بمؤشر طباعي هو الفارزة، في حين يصنع النص أولى مفارقاته فكان الليل والباب معادلين موضوعيين لمرآة الغربة والخوف لكن (دائماً) نجحت في إجهاض النمو الدلالي الذي يطمح إليه النص بسبب من تكريرها طوال النص القصير، هذا أولاً وثانياً لأنها ترغم الدلالة على الركون إلى السكون والثبات لأنها تقرر حالة غير قابلة للمراجعة وما سيأتي لاحقاً سيبنى عليها دلالة وصورة ، فنقرأ:

الخطى تأتي ، وعيناكِ بلادْ
وذراعاكِ حصارٌ حول جسمي
والخطى تأتي ،
لماذا يهربُ الظلُّ الذي يرسمني
يا شهرزاد ؟
والخطى تأتي ولا تدخلْ

لا تنكسرُ دينامية الثبات وتعزيز مفارقة نفهم منها (الخطى تأتي : اقتراب ، ضيق ، ترقب ، توهّمٌ / عيناكِ بلاد: إتساع) وعودة إلى الضيق والخوف

في حصار الذراعين، يريد أنه مطوّق بهما دونما إرادة في حين أنّ إرادته ليست كذلك.

وتعكسُ هذه الأسطر الحالة النفسية للشاعر وارتباكه شعورياً وقدرته على سكبها فوق القصيدة وتحويله الأشياء الحسية أجزاءً منتجة للرمز، فالعينان والذراعان وشهرزاد والخطى والظل مفردات حسية ملموسة وصورة إحاطة جسمه كذلك لكنها تتحرك ضمن موقعها من غير ابتعاد.

ويعمل على رفد الصورة الحسية تحّولٌ إلى بنية لسانية جديدة هي الاستفهام وما سيليها من نشاط زماني بصيغ مستقبلية مفارقة لحالة الثبات المكرسّة، فيتحرك السياق منعطفاً بالتراكيب ومانحاً إياها فرصة إيقاف توازيات الأخبار إلى الفعل وبنية الطلب وتفعيل اللون لخلق مشهد تعبيري خارج مركزية التوصيف، فيقول:

كوني شجراً
لأرى ظلّكِ
كوني قمراً
لأرى ظلّكِ
كوني خنجراً
لأرى ظلّكِ في ظلّي
ورداً في رمادّ ..

تتسلل هذه الجمل إلى الدراما عبر لغة المخاطبة واستعمال ضمائرها بين متحدث ومستمع مفترض وستعزز السياق للبدء بنزع رداء الغنائية المكتملة في آخر أسطرها وعبر هذا الامتداد الجديد يوظف النص بنية المفارقة ومن خلال وسيط حسي هو الظل ومحاورة ذاتية لا تبدو كذلك ينقل فيها الشاعر وجدانه إلى الآخرين / الأخرى في النص فيما تبحث القصيدة عن إشباع فكرتها في إيجاد وجودٍ لهوية مفقودة.

أنها رغبة جديدة في تسييس قضية الشعر لا تتقاطع مع من يرى أن النص الشعري " هو الانتقال من المحدّد إلى اللامحدد ولحظة استثناء حيث الامكان يصبحُ سلطة والفكر يتشكل في واقع نصي يتحقق "[١٥] ويرى النص أن التضايف بين (الشجر والقمر والخنجر والورد) وبين (الظل/ ظلك) سيقود إلى تلاشي وجود مرفوض لكنه ملتصق بالذات المتكلمة (ظلي/

ورماد) وهذه لعبة اللون التي نقصدُ فالشجر والقمر يعكسان لوناً أبيض وأخضر وهما رمزا حياة والخنجر كذلك في امتداد للنسق المتنامي وتوحد ذاتي بين ذات الشاعر ومن يلقي عليه صوته ، في حين أنّ ظلّه والرماد شيئان متماثلان وتعبير عن لون قاتم يريد دفعه ليبلغ ذروته آخر النص عندما يفارق القتل معناه إلى معنى وجودي لاعدمي:

حاولي أن تقتليني
دفعة واحدة
لا تقتليني
بالخطى المقتربة

ليضرب دلالياً نسق (دائماً) الإخباري فيشف عن مدلول النص الكلي.

٤.(الغنائية الجديدة عند درويش : الملحمة الغنائية تطور أسلوبي)

تنفذ نصوص محمود درويش إلى مسارب النمط الغنائي في الشعر العربي المعاصر بقوة ، ويعدّ - إذن – منظراً ممتازاً لهذا النمط والأسلوب التعبيري، وتنظيره له جعله ينوّع فيه، فيبدأ بانتقاء أبينة نصية تحتضنُ الغناء ولكنها ترغب في مهادنتهه لغرض تفعيل خطوط إنتاج جديدة.

وتلك الخطوط جُلّ ما ستصنعه أنّها ستفتح قنوات إضافية مشدودة إلى قناتها الرئيسة المصدّرة للنمط ، وثمة فائض إنتاجي لها ترغب في إعادة توزيعه وقراءته مجدداً يتم عبر استقدام وسائط وتقنيات إنتاجية لم تكن شائعة اسلوبياً في تجربة الشاعر ، من قبيل البدء بإعمال السرد وما يرافقه من نزوع إلى لغة التحاور وتعددية الأصوات والدفع جانباً بالهيمنة الأحادية ومنظورها وخلط الأنساق التوصيفية التقريرية بأخرى حركية بوصفها متطلبات سردية وتعميق الحضور المشهدي وإعادة تبنين الأزمنة لجعلها أزمنة شعرية بحيث يتجه إليها عامل السرد فيمنحها حركته.

ويحدث كل ذلك من غير خروقات لنسيج المعنى المتسق نوعاً بحيث يختنق التعبير في فورة عمل التقانة الدرامية ونمو الصورة ، فلو اتجه السياق إلى الدراما فلأنه يعاملها بحساسية النوع السائد ولكنه يبيح لها الامتداد في نتاجاته الجديدة والمتأخرة وقد اخترنا عينّة للتحليل ونصاً جديداً سنبدأ بقراءته.

هـ.(مجموعة محاولة رقم ٧ ، نص: بين حلمي وبين اسمه كان موتي بطيئاً)[١٦]

سنراقب عن كثب تطورات النمط الغنائي وتدافع الدراما إلى مفاصله ، فنسجّل بدءاً أن النص طويل ، وطوله سمة شكلية ملائمة للأسلوب الدرامي، فطوله سيتيح له إيجاد مزيد من الفجوات وخلق حالة تفاعل داخلية مفترضاً تراكماً نسقياً يسير بطرائق متفاوتة متوازية حيناً وأخرى متقاطعة ، وقد نلحظ إكثاره من وضع القواطع بين الداخل والخارج ويؤثر في مرايا الشاعر وسطوعها الحاد في نصه ، فضلاً عن أنّ تلك الفجوات ستنفذ بالنص إلى بنى أكثر عمقاً .

ولن ننسى أن العناصر الدرامية لديه ستظل تطوراً عملياً للمادة الغنائية الخام ولأن تجربة درويش ارتأت تطعيمهما ببعض كتطور عملي على الوظيفة الغنائية بمفرداتها البنائية ، فينتج لاحقاً (ملحمة غناء) منسجمة مع مفهوم النمط الشعري الدرامي من منطلق أن الجميع يقع في المنطقة التعبيرية من الشعر وإن درويش واحدٌ من رواد التعبيرية الحديثة اسلوبياً ، ونقرأ من القصيدة:

باسمها أتراجعُ عن حلمها . ووصلتُ أخيراً إلى
الحلم . كان الخريفُ قريباً من العشبِ . ضاع
أسمها بيننا فالتقينا
لم أسجّل تفاصيل هذا اللقاء السريع . إحاولُ شرحَ
القصيدة كي أفهم الآن ذاك اللقاء السريع
هي الشيء أو ضدُّه ، وانفجارات روحي
هي الماء والنارُ ، كنا على البحرِ نمشي.
هي الفرقُ بيني .. وبيني

يطالعنا النسق الرئيس في القصيدة بمداخلة لذات المتكلم / الشاعر مع محدثته إذ سنقرأ فواصل سرد بسيطة لاحقاً فيما يشبه الحوارات المبتورة السريعة لكنها تفي بغرضها في الإعلان عن وجود صوت ثانٍ يشعر النص بأهميته، بينما يكون طول القصيدة المفرط مع مطلعها كشّافينً لحركة صوت واحد فيما يشبه حديث المرء ونفسه.

ولعلّ هذا أول نسق قام بنسف الاشتغال الدرامي مبكراً وإلقاء الضوء على لوحة سردية مهمشة بأداء منفرد يقوم بتغييب صوت المخاطبة حيناً وتنصيعه آخر، وترسيخ واضح لمبدأ الضديات اسلوبياً (الحلم: الرغبة: التأجيل: القادم / الموت البطيء) ودفعٍ قوي باتجاه نقطة دلالية عدمية وموضوعة ثابتة ، إذ تعاني ذات المتكلم من انطفاء تام لمفردات الحياة ، ويؤدي مهمة تأويل ما نقول العلاقات الدلالية بين الجمل من عدم تسجيل التفاصيل للقائه بمن يقصد.

إنّها رفع لكثافة الرمز لتقريبه من معنى اسطوري يبتغي منه الشاعر مماهاة ذاته وأرضه معاً، ومن ثم ضياع شرحه للقاء مفتعل سيجيء تعبيراً يجلو الطبيعة الرمزية لضمير الغائبة (هي) وتسطيره للمفارقات في وصفها – أي الغائبة – محاولة لتمييع تفسيرها السريع أو جمع معانٍ متناقضة لها.

وقد انمازت دوال الأنثى أو هي أو أنت في هذه القصيدة بأنها تراوح بين حضورها والغياب لتعلي شأن التفسير لدلالة مغيبة ، بيد أنّ طول النص والنفس الملحمي للغناء سيبوح بكنه أسراره ولا يصرح بها مباشرة، لكنه سيتعب الدلالات الغائبة فتراكم الأنساق بتماثلاتها سيكشف عن المغيب غالباً.

ويواصل النص رصد الثنائيات زاجاً بها في بنية سردية متنوعة مبتدئاَ بالمنظور الزماني ، فالمتكلم يبدأ حديثه باستعمال أداة الاسترجاع غير الناضجة -هنا– سردياً لأنّه سرعان ما يوقفها عائداً إلى بنيةٍ أثيرة لديه في الوصف والأخبار والحالة الثابتة عنده.

ومنذ مطلع النص يتم إنجاز هذا الثبات وبناء كُلّ الأنساق الدلالية على معطياته، كما تؤشر (باسمها) توظيف التناص ومحاكاة النصوص الدينية دونما إشارات صريحة إلى ذلك ، مثلما إنّها تتسق مع هوامش السرد المبدوء بها مع (كان) المفضية إلى مفارقة متنوعة من (أتراجع / ضاع / الخريف) فإذا كان العشب رمزاًَ عند الشاعر للحياة الخصب ، فأنّ الخريف رمز لتعرية اللون ، مستفيداً من عنصر اللون مجدداً ، فالعشب أخضر والخريف أصفر.

ويمنحُ التواصل الجملي وتدوير الأسطر النص نَفَسَاً درامياَ ملحوظاً ومع فعل الكينونة الماضي تخرق العبارات كتلة الأخبار وتفتح مسارب لبناء مشهدي يبدو طول القصيدة بحاجة إليه ، بينما يستمر رصف متوازيات المفارقة بمفردات مباشرة المعنى أو ضديات سهلة (الماء / النار) ، (الشيء / ضده) ، (بيني / بيني) ،(نمشي / البحر) ، ولنلاحظ التناصات المتوارية خلف المشي على البحر،

ومن ثم فأنّ ارتفاع دلالة المشهد بنفسهِ السردي سيكون من التماهي بين المتكلم وغائبته لشحذ قيمة الرمز مجدداً ولنلاحظ أيضاً أنّ هذا التلاشي بين الاثنين بدأ مع جملة (باسمها اتراجع عن حلمها) وأتصل مع قوله لاحقاً (وأنا حامل الاسم أو شاعر الحلم) و (كنتُ أحلمها) وتهبط افعال الكون الماضي بنبرة السرد تارة وأخرى ترتفع به ولكنها لن تحقق نصاً سردياً بخلايا حكائية مكتملة.

إن جميع النصوص في تجربة درويش تلاحق بشغف نمواً هيكلياً ثابتاً يشف عنه التداخل الذي يرمي به النص نسيج السياق الغنائي والتداخل متنوع مقطوع وإذ أشرنا في هذا النص خلايا سردية مقطوعة بنفس الأنثيال التعبيري، فأنّ النكوص إلى الأسلوب الأثير يكون سريعاً بدوره.

وإذ نسجّل في نتاجاته اللاحقة في ثمانينيات وتسعينيات القرن العشرين تحولاً إلى انسجة الرؤيا ومحاولة تعقيد الهياكل ببواطنها فأننا سنقرأ تلك الاثرة فوق النصوص مجدداً ، فالمراوحة بين بنية تعبيرية وأخرى رؤيوية لاتنتج عند درويش خطاباً معقداً أو مبهماً، وبالعودة إلى مراياه المرصودة في البحث سنجد إنّها على العكس تعزز دورها في تجربته وتؤكد انتماءه إلى حاضنة التعبيرية بتنوع مطلوب وأنّ شرائط إنتاج الرؤيا وغلق الصورة أو تشتيت أدائها سيجدُ من يزاحمه.

ونكمل من النص ما يأتي :

تشبهين المدينة حين أكونُ غريباً
قلتُ لها باختصار شديد
تشبهين المدينة
هل رآك الجنودُ على حافةِ الأرض
هل هربوا منك؟
أم رجموكِ بقنبلةٍ يدوية؟
قالت المرأةُ العاطفية:
كلُّ شيء يلامسُ جسمي
يتحوّل
أو يتشكّلُ :
قلتُ لها باكياً:
ولماذا أنا
أتشرّد

نحنُ قبالة سياق مختلط يشيع فيه السرد في الحوار بين المرأة المزعومة والمتكلم مع تكريس لبنية الوصف وتحوّل بسيط في إدخال نسق استفهامي لا يخلو من التقريرات بدوره ، وقد تكرر في صيغ مماثلة بعيدة عن التساؤل الحرفي وهذا نزوع صوري رافع لكثافة المشهد مع مداخلاته المذكورة.

غير أنّ صعود المرأة / الرمز وحضورها اللساني يبدو أكثر عمقاً وقرنها بالمدينة واستعمال مفردات لسانية كالجنود والحجارة في تناص نؤشره أيضاً، كل ذا كشف بدقة عن النوايا الدلالية للقصيدة ككل وعزز ملحمة الغناء، إذ نحنُ بإزاء فورة تعبيرية متنوعة المداخل لا تذهب بعيداً لتجدف خارج تيارها ، فيجئ السرد على استحياء بمقصدية تفسر حضور المرأة وما تعنيه أو من هي تحديداً.

لذلك تشدّ ايقونة الترميز السياق فتؤول المرأة كائناً ذا لمسةٍ أسطورية تمنح التحول أو التشكل أو تمنح الحجارة حق الحياة والتشكل (حتى الحجارة تغدو عصافير ورغبة في قطع الانثيال الغنائي بالسرد بالمفارقة المتناثرة نسقياً / نسيجياً أو بوصفها بنية كلية أشمل، أي ثيمة بعينها، رغبة في ذلك يضع المتكلم ذاته بإزاء واهبة الحياة فيصل إلى قضيته دونما تأخير، ويوصل نصه مباشرة بقضية (التسيس الشعري) ويرتطم بمراياه مجدداً، لذلك يغدو يسيراً عليه أن يفصّل لقارئه نيات الدلالة والمعنى اجمالاً، فثمة استطرادات وافية بذلك ، لذا نقرأ قوله:

أنْ تقتليني
وأنْ توقفيني عن الموت
هذا هو الحب
اني أحبك حين أموت
وحين أحبك أشعرُ إني أموت
فكوني امرأة
وكوني مدينةْ !

تبدو الأسطر مجموعة من العبارات المدورة بين معنيين (الموت والحب)، فإذا شكّلاً ضدية يساوي بينهما وما من تناقض دلالي فالمرأة هي المدينة والمدينة هي المرأة وما من أنثى مبحوث عنها ولكنّ تشظية الجميع في انخطافة مشتركة جعل الكل كياناً واحداً وأشّر حضوراً لتلك الفكرة مع انفتاح مستمر على جمل إخبارية وفيها تكرارات لجمل بعينها ، فيغدو منطقياً أن يكشف آخر النص عن أنّ الموت والحب والمخاطبة / الغائبة معاً وحدة واحدة لا تقبلُ الانفصام.

ويجى إلحاحه على تكرار بعض العبارات إعلاءً لطبيعة التعبيرية التي ألقمت الغنائية دراما غير مربكة أو ثقيلة ، فنقرأ:

إنّ ثلاثة أشياء لا تنتهي
أنتِ ، والحبُّ والموتُ
أنْ تقتليني
وأنْ توقفيني عن الموتِ
هذا هو الحب
وانتهت رحلتي فابتدأتُ..

تمتلك هذه الأسطر رصيدها من التعبير بالتضاد بين المخاطبة : أنت / المدينة والحب : الحياة والموت : العدم ودعوته إياها لممارسة القتل بقصد إنتاج دلالة معكوسة في مقابلته الحب بالموت وخلوصه إلى نتيجة أحادية الرؤيا ولا يربك السياق الكاشف عن مقصديته التقاطع النسقي بين (أن تقتليني ← الحب) و(إيقافه عن الموت ← الحب) أيضاً لأنه أذاب المعاني الثلاثة في قيمة دلالية مشتركة ألح على إيضاحها طوال القصيدة.

ولكن القراءة لن تبخس الاحتمالات الدلالية حقها في تجربة درويش غير إنها تنظرُ في أنّ إحكام قبض الذات المهيمنة على النص يظلُ مفتقراً دوماً إلى مجسات ارتخاء تعلي شؤون التأويل عند إعادة قراءة خطاب درويش الشعري ، يفيدها في ذلك اتجاهه نسبياً إلى بنية الرؤيا في قصائده المتأخرة.

الهوامش والإحالات

١. رولان بارت، لذة النص، ترجمة د.منذر عياشي، ط١، باريس،١٩٩٢، ص٣٣.
٢. المصدر نفسه .
٣. نفسه ، ص٦٢.
٤. ينظر مدلتون مري ، معنى الأسلوب ، ترجمة صالح الحافظ ، مجلة الثقافة الأجنبية ، العدد١ ، السنة ٢ ، ربيع ١٩٨٢ ، ص٦٩ .
٥. صبحي حديدي ، الناي خيط الروح ، محمود درويش وشكل الصوت الغنائي ، الحلقة النقدية في مهرجان جرش السادس عشر ، ١٩٩٧ ، ص١٢ ، نقلاً عن شاكر النابلسي ، مجنون التراب : دراسة في شعر وفكر محمود درويش ، بيروت ١٩٨٧، ص ٥١٦ .
٦.صبحي حديدي، الناي خيط الروح، محمود درويش وشكل الصوت الغنائي، ص١٢ .
٧.فاروق مواسي ، إشارات الصدق في القصيدة الوجدانية ، مجلة علامات ، النادي الأدبي الثقافي ، جدّة ، الجزء السابع والثلاثون ، ٢٠٠٠ ، ص٣٣٩ .
٨.د.عبد الرحمن ياغي ، محمود درويش في مرحلة النضج والتفوق ، الحلقة الدراسية لمهرجان جرش السادس عشر ، ١٩٩٧ ، ص١٢٥ .
٩. ينظر محمد جمال باروت ، مفهوم الرمز الدنيا ميكي وتجلية في الشعر الفلسطيني الحديث ، محمود درويش نموذجاً، الحلقة الدراسية لمهرجان جرش السادس عشر ، ١٩٩٧ ، ص٥٥ .
١٠. المصدر نفسه .
١١. ميكائيل ريفاتير ، معايير تحليل الأسلوب ، ترجمة وتقديم وتعليقات د.حميد الحمداني ، منشورات دراسات سال ، الدار البيضاء ، ط١ ، ١٩٩٣ ، ص٢٥ .
١٢. يُنظر في القصائد المدروسة جميعها ، ديوان محمود درويش ، دار العودة ، بيروت ، الطبعة الحادية عشرة ، ١٩٨٤ .
١٣. صبحي حديدي ، الناي خيط الروح ، نقلاً عن مجلة الآداب ، بيروت ، ١٩٧٠، ص١٠ .
١٤. د. عبد الرحمن ياغي ، محمود درويش في مرحلة النضج والتفوق ، ص١٤٣.
١٥. مصطفى الكيلاني ، وجود النص – نص الوجود ، الدار التونسية للنشر ، مطبعة تونس ، قرطاج ، د.ت ، ص٧٧.
١٦. تنظر في نمط الملحمة الغنائية القصائد الآتية للشاعر: أعراس ، مجموعة أعراس ، ص٥٨٣-٥٨٤ ، أحمد الزعتر ، مجموعة أعراس ، ص٥٩٥-٦٠٨، موت آخر وأحبك، مجموعة محاولة رقم ٧ ، ص٥١٢-٥٢٣.