

حركة الرؤى، حركة التراث

في "أرى ما أريد" لمحمود درويش

عبد الرحيم مرashedة

كلية الآداب جرش - الأردن

للغة نكهة خاصة ومتميزة عند درويش، الشاعر، وهو من خلال اللغة الشعرية يقيم عالما مختلفا، بحيث يجسد له هذا العالم خصوصية لافتة.

لماذا يتوسل درويش باللغة بـ وصفها منطلقا لتوكيد خصوصية الشعرية؟ لعل درويش يدرك أهمية اللغة في تأسيس بني شعرية، من جهة، وفي تأسيس مساحة يريدها في التوصل، من جهة أخرى . في اللغة الشعرية التي يستخدمها درويش، يلاحظ القارئ أنها تسعى إلى توحيد العالم مع الواقع ومع الذات في آن، بحيث تتفاءل هذه الأشياء وتتداخل بكيفية يصعب فصلها لإنتاج النص الشعري الذي يوده مختلفا عن غيره، صحيح إن درويش ليس الأوح الذي يهتم باللغة الشعرية، لكن الاهتمام هنا يشير بوجود قصيدة واضحة، وإلا لماذا تندغم، بل وتتداخل أساليب السرد المباشر مع الجملة المكثفة بنائيا، ومع التصوير بنوعيه: البسيط الواقعي واللاواقعي، القائم على استثمار الخيال.

إن الدارس الحالي، على الأقل، يجد نفسه مأسورا أو مأخوذا بعالم اللغة عند درويش، ففيها السهل وفيها الممتنع، إن هذه الكيفيات التعبيرية عنده، هي التي عول عليها الدارسون، على الأغلب، كأساس لدراستهم النقدية، لأن مثل هذه اللغة تفتح أثناء القراءة عن أبعاد مهمة تساهم في تفكيك النص. وقد يجد الدارس الحالي تبريرا، أثناء مثل هذه القراءة لدرويش، لما يراه هنري "لوفيفر"، مثلا، عندما يرى أن اللغة الشعرية هي: (لغز محلول عن العالم، وعالم هو في الوقت ذاته إنساني وفوق طبيعي، ففي هذه اللغة الخلاقة - الشعرية - تمنحي الثنائية والانقسام والتفرق ويتحقق اندماج المثالي بالواقعي، الجرد بالمجسد، وقد كانا منفصلين من قبل (1)).

في هذا الديوان، قصائد، تشيع فيها (حركة الجملة المعتمدة على حركة اللغة بوصفها أساسا لبناء النص، وتتراوح أبنية هذه الجمل، كما سلف، بين السردية المباشرة والمنافية والمكثفة، والتي تسهل من الواقع، غالبا، وتمثل تاليا على هذا اللون من البناء الجملي البسيط الذي يتحرك إلى التنامي: أرى ما أريد من الحقل .. إني أرى.

جدائل قمح تمشطها الريح، أغمض عيني.
هذا السراب يؤدي إلى النهوند.
وهذا السكون يؤدي إلى اللازورد.. (2)

تبدأ السياقات الشعرية السابقة بجملة (مفتتح)، بسيطة ومألوفة للقارئ العادي فالشاعر هنا يقف أمام حقل من القمح ويلقي نظرة عليه، المتلقي هنا ينشد لمتابعة خيط الرؤيا، والشاعر بهذه الجملة يمارس فعل استقطاب للدخول إلى النص، ثم ينحرف به تدريجياً ليدخل عالم الواقع من جهة، وعالم الخيال من جهة ثانية، إذ يرتبط يهدم العالمان من خلال القراءة. فماذا يرى الشاعر؟ (يرى جدائل قمح تمشطها الريح) وبوساطة اللغة تتحرك ذاكرة الصورة مع الشاعر ويعاود إنتاجها، فيرى ما لا يراه الآخرون، لأنه هنا يستثمر معطيات الخلق الإبداعي عن طريق تماس الواقع مع الخيال فيها هو يرى (جدائل القمح) و (الريح تمشطها) ويتعد في الرؤيا قليلاً إلى دائرة أكثر خيالاً، ليحمل ذاكرته لاستحضار مرجعيات النهوند، فمجرد ذكر كلمة (نهوند) يحفزها للبحث عن ماترمي إليه من دلالات في تراث الإنسان العربي.

اللغة هنا تفعل فعلها في التنوير والتلذذ، تغدو الجمل البسيطة في هذا النص مفصلاً أساسياً لتحريك دلالات النص الشعري المصاحبة لها والمجاورة، فتقوم مثل هذه الجملة مع غيرها بتأسيس (شعرية النص).

وهناك جملة شعرية تشكل لازمة محورية تتحرك حولها الجمل الشعرية الأخرى هنا: (أرى ما أريد) (3) والتي تصدر كل رباعية على مدار القصيدة الأولى في الديوان وتتعدد الرؤية لجمال أشياء (البحر، الليل، الروح، السلم، الحرب، السجن، البرق، الحب، الموت، الدم، المسرح، العبثي، الشعر، الفجر في الفجر، الناس) بمحمل هذه المرثيات تتحرك في مساحة جملة واحدة (اللازمة) ولكنها الرؤية المختلفة عن الرؤية التقليدية والمألوفة والتي تنطبق بمجرد الغياب عن الواقع المرئي بوساطة الفعل الذي يتأسس في القول: (أغمض عيني) (4) والتي تتكرر كذلك بوصفها لازمة.

ثم أن الجملة (أرى ما أريد) يكمن فيها معنى (الرؤيا الأخرى)، أي بمعنى ما لا يراه الآخر، حيث ما أريد يختلف عما يريده الآخرون أو حتى ما يراودهم ثم إن درويش يركز على هذه الجملة ويأتي بتوكيد لها، ليشير إلى مركزيتها وفعاليتها على مدار النص (إني أرى)؛ فاللازمة (الجملة الأصلية - أرى ما أريد) يتبعها بمحمل مساعدة ويجولها أحياناً إلى لوازم ومساندة - إن جاز التعبير مثل (أغمض عيني) التي تتكرر لـ (خمس مرات) وجملة (إلى أرى)، التي وردت لـ (ثلاثي

مرات)؛ ولهذا يرى الدارس الحالي أن، إلحاحية هذه الجملة، وما تنطوي عليه من أبعاد هي التي تنامت وتطورت في قصائد أخرى، حيث تحولت الرؤية من الشاعر إلى الرائي، كما فعل درويش في قصيدة (الهدهد) حيث أصبح الهدهد هو مركز الرؤيا (الدليل) وشحنه بمعطيات كانت أكثر انحرافاً عن المؤلف، وأكثر تنويراً للمعاني والدلالات (5).

شعرية النص القصص :

يتوسل درويش أحياناً بأسلوبيات تشيع في القصص، ويستعير منها السردية للوصول إلى عالم الواقع وتقريبه للمتلقى، ثم ينبني عليه شعرياً أبعاداً دلالية في هذا الأسلوب (التقريب بين السرد القصصي وبناء جملة فيه وبين الشعرية) مزلق واضح، فإن لم يحسن الشاعر التعامل معه، يقوده إلى التضحية بالشعرية في النص. ويلاحظ على درويش أنه كثيراً ما يحاول الإفادة من القصص في نصه الشعري، لكن إلى أي مدى نجح درويش في استثمار هذا المعطى؟ أو إلى أي مدى تأثرت الشعرية في نصه؟! مثل هذه الأسئلة، وغيرها، ربما تنور عند مطالعة نصوص (أرى ما أريد)؛ ففي قصيدة (رب الأيائل يا أبي .. رها)، نبدأ بحمل شعرية أقرب إلى النثر منها إلى الشعر، ظاهرياً، ويزيد من نثرتها أسلوب القصص حيث يبدأ (6) :

مستسلماً لخطى أبيك ذهبت أبحث عنك يا أبي هناك

عند احتراق أصابعي بشموع شوكتك. عندما

كان الغروب يقص حروب الغروب. عندما

كنا -أنا وأبوك- يا أبي ورائك ولديك

ثم يصل إلى :

وأبي خجول يا أبي، ماذا يقول... ولا تقل

حدثته عنه فأوماً للشتاء، ودس شيئاً في الرماد

لا تعطي حبا، همست، أريد أن أحب البلاد

غزاة، فاشرح بدايتك البعيدة كي أراك كما أراك

صحيح أن الجملة الأولى، تستند إلى تكثيف مبدئي، معتمداً أيضاً على التقديم والتأخير، لقوله : (مستسلماً لخطى أبيك) وأفاد من (الحال)، ليدل على الهيئة، على الذات المحدثة (الراوي)، إلا أن هذه الجملة سرعان ما تصل إلى الجملة البسيطة في : (ذهبت أبحث عنك يا أبي هناك)، وهي تقص

علينا حكاية ذهابه إلى مكان ما، باحثاً عن أبيه، ويعطي زمن الذهاب: (كان الغروب يقص حروب الغروب) .. ولولا التصوير القائم على الخيال وبعض التركيب في بنية الجملة الداخلية، لتراجعت الشعرية في النص فصورة: (حروب الغروب)، أنقذت الجملة من سقوطها في دائرة الثرية الخالصة، ونقلتها إلى عمق جديد على التخيل.

هذا الأسلوب الذي يفيد من القص، يظهر بشكل لافت في مكان آخر من قصيدة (مأساة النرجس ملهاة الفضة) حيث ينقل الواقع، ويتخيل عودة الشعب الفلسطيني إلى الأرض، فيسرد الأحداث وكأنها حصلت فعلاً؛ إنه قص في الزمن الذي يحىء -إن جاز التعبير- صحيح أن الحلم هو الذي يبنى على ما سيكون، لكن الأسلوب القصصي واضح، من حيث اختيار جمل تنصب، موضوعياً، على سرد الأحداث وتقديمها فيها هو يقول :

عادوا...

من آخر النفق الطويل إلى مرياهم.. وعادوا
حين استعادوا ملح أحوقهم، فرداى أو جماعات،
وعادوا من أساطير الدفاع عن القلاع إلى البسيط من الكلام..
ويزوجوا أبناءهم لبناتهم؛ ويرقصوا جسدا توارى في الرخام
ويعلقوا بسقوفهم بصلا وبامية.. وثوما للشتاء
وليحلبوا أئداء ما عزهم... وغيمنا سال من ريش الحمام (7)

إن هذه الجمل، وغيرها، مليئة بسرد الأحداث المتداخلة بأسلوب القص، لكن القص هنا مكتنز بالشعرية، حيث الشعرية يمكن أن تذوب وتتداخل مع القص والعكس كما يرى تودروف (8) فالمتلقي هنا يبدو وكأنه أمام حركة شعب، في المكان والزمان، عبر فضاء متخيل، يشاهد الأشياء، إن جاز التعبير، حتى يمكن له رؤيتها وكأنها أمام العين، أو على خشبة مسرح، ثم إن له قدرة واضحة على انتقاء التفاصيل والأشياء، لما لها من مرجعية تثير القارئ وتحفز على دخول النص.

ففي النص السابق يمكن لمتلقي هذه الجمل المليئة بالحس القصصي أن يتخيل، ويسترجع عادة الاعراس (يزوجوا أبناءهم)، وله أن يرى مع الراوي: (البصل والبامية والثوم المعلق على جدران المنازل) وكلها من سمات هذا الشعب الفلسطيني، الذي يشكل الموضوع الرئيس لغالبية القصائد عند درويش وما تنطوي عليه هذه السمات فيه أبعاد لامعة تشير إلى البيئة والضياع والفقر إضافة إلى أن الكلمات تحيل إلى تجذر الشعب بأرضه...

اللافت عند درويش أنه لم يترك الجملة / الجمل الشعرية، حتى مع أخذها بأسلوب السرد القصصي، على جرياتها لتقع في إسهابات لا مبرر لها، وإنما يعيد الإمساك بها، ويعيد لها شعريتها عند شعوره بالحاجة إلى ذلك، وقبل انقراض متانتها؛ وذلك عن طريق التوسل بالصورة الفنية، فهو، مثلاً، بعد السياق الشعري والجملة الشعرية التالية (وليحلبوا أنداء ماغزهم) التي أتت بعد جمل عدة، فيها كثير من السرد، يقول: (...وغيمًا سال من ريش الحمام، عادوا على أطراف هاجسهم إلى جغرافيا السحر الإلهي، وإلى بساط الموز في أرض التضاريس القديمة). وفي مكان آخر يقول، بعد جمل متتالية من السرد: لم يذهبوا أبداً ولم يصلوا؛ لأن قلوبهم حبات موز في الشوارع (9).

إن مثل هذه الكيفيات التعبيرية تنقذ السياقات الشعرية، وتعيد إليها شعريتها . من هنا ينجح درويش في الإفادة من الأسلوب القصصي دون أن يهبط بالشعرية من مكانها، بل يضفي عليها طقساً جماعياً، ويجعلها أقرب إلى التناول، بمعنى أنه يقترب من الجمهور، ولكن بجذر واضح وفي ذلك خصوصية تسجل لدرويش؛ (وهذا ما يؤسس لبناء علاقة بين الشاعر والجمهور بعكس الذين يذهبون إلى تقطيع هذه العلاقة أو الذين يشعرون بحقوق بينهم وبين الجمهور (10) .

ومثل هذه الجمل تشيع كثيراً في شعر محمود درويش بشكل لافت، ولعل درويش أيضاً في توجهاته هذه يشير إلى مدى احترازه من الانحراف بعيداً خلف تيارات الحداثة مثلما يحاول غير واحد من الشعراء المحدثين، حتى لا يقع في مزالق تؤثر على شعرية النص وقد تبين حذر هذا من قوله: (إن تجربة الحداثة قد دمرتنا جميعاً فأصبحت القصيدة العربية قصيدة واحدة تألب على كتابتها آلاف الشعراء. (11) إذن هو يريد أن يكون محترزا ومتطورا في الوقت نفسه.

وفيما يتعلق ببناء الجملة عند درويش، يلفت الدارس الانتباه إلى أن هناك قصيدة في هذا الديوان تبدو وكأنها مختلفة لغة وتركيباً، عن بقية القصائد في المجموعة، وكان نمط القصائد القصصية عن مقاطع تتساوى في ترتيبها السطري، حيث جميعها تتكون من خمسة أسطر شعرية، تنحصر كلمات كل مقطوعة بين (18-20) كلمة فقط، ومن القراءة الأولى لها تظهر الجمل الشعرية وكأنها لا ترقى إلى مستوى القصيدة القصيرة، بسبب عدم الكثافة في بنائها الداخلي، ولوجها وداخلة بما تتكرر بكيفيات متقاربة، وهي لا تحمل ذلك بهذه الكيفية التعبيرية، وهذه اللازمة أو ما تشبه اللازمة هي: (شاعر ما يكتب ما يكتب الآن قصيدة بدلا مني، ولد طير اليوم حمامة بدلا مننا، طائر يحمل الآن رسالة بدلا مننا، رجل يغسل الآن القمر بدلا مني، عاشق ما يجرف الآن العشيقة بدلا مني، فارس ما يوقف الآن حصانه بدلا مني) (12) هذه البنية الجمالية، رغم التعبير الواضح في داخلها، وبهذه البساطة

المتحولة تبقى بحاجة إلى تكثيف أشد، فقط يشفع لهذه السياقات الشعرية (عنصر الإيقاع وبعض التصوير غير الكافي فيها، ليدخلها في دائرة الشعر، ولولا أنها في الديوان لما تخيلت أنها لدرويش) مع ذلك تبقى اللغة عند درويش في هذه المجموعة بشكل عام، لها حضورها وطقسيتها التي لا تشير باستثناء القصيدة التي أشرت إليها - إلا إليه، لاحتفاء درويش باللغة الشعرية بوصفها معطى هاماً في تدعيم الشعرية في النص، ولهذا يقول في إحدى رسائله : (في اللغة نجد حلولنا . في اللغة نحاول أن نزوج المعلوم إلى المجهول، في اللغة نساfer ونعود . في اللغة نرسي قواعد سفر رمزية تكسر ذاتها لتبني ذاتها أو تكسر السفر. (13)

في بنية الصورة الفنية:

للإيجاء أهمية واضحة في نقل الدلالات الكافية في السياقات اللغوية إلى مناطق أرحب في التفكير، والصورة الفنية تساهم كثيراً في توسيع دوائر الدلالة، لا سيما في السياق الشعري، ثم إن للصورة فعلها، كما للكلمة في الذات الإنسانية، فهي لا تنقد الواقع أو تمثله فقط، وإنما تعيد إنتاجه في النص الأدبي، من هنا يمكن الاطمئنان إلى أن (الصورة الشعرية لا تقدم التجربة الخارجية حسب، بتصوير المعطيات الحسية التي يجريها الشاعر، بل إنما تتعدى ذلك إلى تصوير انفعالاته ومشاعره الداخلية) (14)، وفي ذلك تحفيز واضح للمتلقى لمشاركة منتج النص من جهة وفاعلية النص من جهة أخرى ويتحقق بذلك التلذذ بالنص والانسجام مع معطياته.

من استقراء بسيط للمجموعات الشعرية التي أنتجها محمود درويش في السابق -على هذا الديوان- يلاحظ الدارس الحالي وجود نقلة نوعية في حركية الصورة، ولعل التحول بدأ على استحياء، بعيد مغادرة درويش للأرض المحتلة، ونتيجة للاحتكاك والالتقاء بالثقافات الأخرى، فراح تتحرك المفاهيم والأفكار عنده بحيث ساهمت في تغيير البعد القيمي لمكونات القصيدة وعناصرها عند درويش، وأوضح ما يكون هذا التغيير في بناء الصورة وتراكيب الجملة أي في لغته الشعرية، ولم نشأ دراسة هذا الجانب في مجال اللغة بشكـل موسع، بسبب اختيارنا للصورة نموذجاً للتطبيق؛ إذ تحتاج البنية اللغوية هي الأخرى إلى دراسة متأنية من هذا القبيل.

كان يلاحظ عند درويش الاهتمام بالصورة البسيطة التي تنقل الواقع كما هو، وصور ما فيه، بحيث يكون أقرب ما يكون للأصل، وقد كانت مثل هذه الصورة تتناسب والنبرة الخطابية والسردية في مواجهة الجماهير العربية، بعد الخسارات العربية المتوالية لحروبها فأصبحت الأرض تشكل واجهة

واضحة في شعر المقاومة عنده، وموضوعا تدور عليه المدلولات الشعرية، بطريقة واقعية، تحاول الاقتراب من مفهوم الجماهير، بل تحاول، بهذه الأسلوبية، التذكير بما الأدباء والشعراء هذا الاتجاه ونادى بتغييره ووصفه بالأسلوب الخاطئ (15) ورأى أن درويش شارك في هذا الخطأ ثم عاد إلى صحوته وخرج من هذا الإيقاع الخاطئ يقول مروة: (كان محمود درويش هو الذي عبر باسم رفاقه عن هذه الصحوة) (16)، لكن درويش لم يترك بعض الصور البسيطة وإنما تعلق ببعضها، والتقط الصور الأكثر إيجابية وخيالا، وراوح بينها، ربما لأنه يريد أن يبقى خطأ قويا مع الجماهير، لكنه أفاد في الوقت نفسه من مرجعيات مهمة قائمة في ذاكرته وثقافته وأخرى قائمة في ذاكرة الجماعة (المتلقين) ولعل اتجاه مقولاته الشعرية، غالبا، إلى الموضوع الواحد أو على أقل تقدير، إلى المواضيع التي تصب في النهاية في موضوع: (الأرض ونضال الشعب الفلسطيني)، هي التي دفعته إلى التقاط صور معينة، وتركيبها بحيث تساهم في حفز متلقيه على المتابعة فمن قراءة متأنية لهذه المجموعة يتضح أن المكان /الجغرافية/ البيئة تأخذ مداها في تشكيل الصورة، وتحيل على الأغلب، على جغرافية الأرض الفلسطينية، وقليل ما تكون العربية. فمنذ القصيدة الأولى يأتي بصور تشير إلى (الحقل، البيادر، البحر، الجداول) ومثال ذلك :

1- أرى ما أريد من الحقل، إني أرى

جدائل قمح تمشطها الريح : أغمص عيني

2- خضراء يا أرض... خضراء يا أرض روجي

أما كنت طفلا على حافة البئر يلعب...

3 - إني أرى، غزالا، وعشبا، وجدول ماء...

4 - أمن حبة القمح يزرع فجر الحياة

وفي قصيدة (رب الأيائل ربما):

كنا هنا قبل زمان وهنا نبقى،

رب الأيائل... ربما في ساحة الدار الكبيرة يا أبي

فيغض عني الطرف، يصلح غصن دالية يقدم للحصان شعيرة...

يتناول التعناع من أمني يدخن تبغه يحصى ثريات العنب

ويقول لي : اهدأ فاغفو فوق ركبته على خدر التعب

وفي قصيدة (هدنة مع المغول) :

1- كائنات من السندبان تطيل الوقوف على التل... قد يصعد العشب

2 - من حبزنا نحوها إن تركنا المكان..

3 - من سيملاً فجرنا بعدنا...

4 - إنا صاعدون إلى التل كي نمدح الله...

5- كم أردنا السلام لغازلة الصوف... للطفل قرب المغارة
ومن قصيدة (مأساة النرجس)

عادوا...

1- من آخر النفق الطويل إلى مراياهم...

حين استعادوا ملح إخوتهم، فرادى أو جماعات، وعادوا...

وإلى بساط الموز في أرض التضاريس القديمة...

جبل على بحر

وخلف الذكريات بحيرتان... وشارع لروائع الليمون.

2- وأن الأرض تورث كاللغة.

ومن قصيدة (المهدد) :

1- أم نقرب من أرض نجتنا البعيدة بعد...

من حرم إيرتنا لنغزل للفضاء عباءة الأفق الجديد

2- لرجع الينابيع إلى الصغيرة لم تكن ورقا

لتأخذنا الرياح إلى سواحلنا.

3- طيري يا ابنه ريشي : يا طيور السهل والوديان طيري

طيري سريعاً نحو أجنحتي وطيري نحو صوتي...

4- نحن الثنائي السماء-الأرض، و الأرض- السماء

5- (لا أنت إلا أنت) فاحفظنا إليك إذا أذنت.

ودلنا يوماً على الأرض السريعة قبل دروتنا مع العدم العميق

ودلنا على شجر ولدنا تحته، سرا ليخفي ظلنا...

6- هل نحن جلد الأرض؟...

مثل هذه الصور (الذائبة في نسيج اللغة) وغيرها كثير؛ تمتد على جسد القصائد ومرجعيتها تنبش ذاكرة المتلقي، سواء بأسلوبها بلوكيفياتها المتكئة على نمط الصور (الحسية والحركية واللونية.. الخ) وتحفز الذاكرة وتحملها على تخيل كان بكل تفاصيله، وتخيل البيئة - بيئة الشعب الفلسطيني، في بيئته وعاداته وتقاليده، لكن اللافت، أيضاً، أن هذه الصور لا تفك عند التمثل الأول لها، وإن كانت تقدم أحيانا بواقعية، وإنما تحيل تدريجياً إلى مقولة القصيدة، فقد الأرض ومأساة الشعب.

إن هذا التعامل مع الصورة تابع من تعايش الشاعر مع هذا الوسط . فكان المتلقي يرى طبيعة الأرض، حركة الأشياء وتحولاتها في الذاكرة، فلم تعد الأشجار والمساحات والدوالي وغازلات الصوف والحقول والقمح... الخ، كما هي في الواقع، بمألوفيتها ومرتباتها المعتادة، درويش يعيد خلق هذه الأشياء بكيفيات تنسجم مع ما يريد، لخدمة الموضوع الأساس، ويفيد في إعادة هذا الخلق من سعة الثقافة لديه، ومن الخيال أيضا، ومثال ذلك أعني، (إعادة خلق إنتاج الأشياء) :

أرى ما أريد من الحقل... إني أرى

جدائل قمح تمشطها الريح، أغمض عيني،

هذا السراب يؤدي إلى نموند

وهذا السكون يؤدي إلى اللازورد

فمكونات الصورة/الصور هنا تحيل إلى الواقع وإلى ما وراء الواقع في الوقت نفسه، فالرائي هنا يتمثل حقلا من القمح، وجدائل قمح (السنابل الشبيهة بالجدائل)، ويتحسن الريح وهي تمرع لى هذه اللؤلؤة/الجليلية وبهذا تدخل النشوة إلى الرائي، وكأني بها تسري في جسده فيغمض عينيه تلذذا /للوهلة الأولى، وفي هذه الإغماضة، يبدأ انحلاله عن هذا العالم لينتقل إلى عالم الحلم والخيال ليرى، رغم أنه مغمض العينين، يرى ببصيرته بجملة .. الخ هذا السر الذي يعزف /مع الريح سمفونية أو ايقاعية النهوند الموسيقية، ثم يرى هذا الهدوء الجميل في لحظة التأمل والتلذذ يقود إلى اللازورد.

إن تحول مسار الرؤية عن العادي، يبدأ مع الجملة الأولى (الرؤية المختلفة في قوله : أرى ما أريد)، وتزداد الرؤية عمقا ودلالة بقوله (أغمض عيني)، ليحول المتلقي وينهض به إلى مدار رؤية مختلف، لا يقوم إلا بالمخيلة . إذن حركة الصورة تدرج من الرؤية الواقعية للأشياء إلى ما بعد الأشياء، أو هي تعطي الشيء بشيء مختلف، بمعنى تضيف إليه أو تعيد إنتاجه . ثم على مستوى الموضوع تقدم الصورة، بهذه الكيفية بتدرج كذلك، وتبدأ الصورة بتقديم الواقع بطريقة تحمل المتلقي على البحث في مرجعية هذا الواقع وماله من ترابطات في ذاكرة المتلقي، وبهذه الكيفية تتجسد أهمية القراءة الفاعلة المحققة للنص حسب نظرة التلقي (17)، ففي الصور السابقة يستحضر المتلقي طبيعة الأرض من حقول ومزارع... فتتذكره بتاريخ هذه الأرض، وتاريخ التعامل معها، فتبدو وكأنها جزء منه، وتذكره بالوجود والهوية، بوصفه إنسانا يفقد الأرض، يبدو كل ذلك في ما وراء النص بعد التأمل.

والآن سنقف على صور أخرى تفيد بشكل واضح من المعطيات الحديثة، بحيث تنطوي على تركيبات تحيل إلى مزيد من العمق في الفكر والرؤيا مثل هذه الصور تحتاج إلى إعادة القراءة، والتوسل

مرجعيات ومصادر عدة، للوصول إلى ما ترقى إليه من مرموزات تستفز المتلقي وتنهض به للوصول إلى مستوى منتج النص؛ ذلك أن الرمز بهذه الكيفية يمثل (التعبير الممكن الوحيد لجوهر غير مرئي، كأنه مصباح شفاف حوله شعلة روحية... بتجاوز نفسه والعالم الفيزيقي إلى شيء يتحرك فيما وراء الحواس) (18) وتبعاً لذلك، سيأخذ الدارس الحالي، الصور المثارة في قصيدة (مأساة النرجس ملهاة الفضة) بوصفها نموذجاً على تركيبة الصورة الفنية.

منذ المرسل الأولى، العنوان لهذه القصيدة، تقدم التراكيب اللغوية صورة فنية لافتة، فهي ابتداءً تتخذ من القديم، الكامن في التاريخ، مادة لإظهارها؛ (المأساة/المهاة) وهي مصطلحات تشير إلى ما جاء به اليونان، أرسطو خاصة حول التسمية في كتابة (فن الشعر)، وهي تتعلق بفنون الأدب/المسرح تحديداً من هنا تبدو العنونة ذات دلالة سيميائية هامة لهذا النص حيث العنوان، لا سيما في الشعر (يشكل نقطة مركزية أو لحظة تأسيس يتم منها العبور إلى النص) (19).

درويش يربط، في العنوان بين: (المأساة والنرجس)، والنرجس هذه البنية الجميلة التي توجد في بيئة الشاعر (فلسطين) يقدمها بصورة حزينه، ولا يمكن تمثل العواطف (الحزن والألم) المتصقة بالنرجس إلا في مخيلة المتلقي/الشاعر، إذ يمكن بإعادة إنتاج هذه الصورة تخيل نرجسية ذابلة، مريضة، حزينة... الخ، ثم هنالك مرجعية هامة تضيء جواب أخرى في الصورة وهي (النرجسية) كبعد دلالي يلتصق بالذات، فعندما نقول إنسان نرجسي فإننا نعني أنه يهتم بذاته، متفوق على غيرها، ونستحضر أيضاً أسطورة نرسييس وما لها من دوال في النص، لكن ارتباط النرجسية بالحزن أمر مختلف ومثير للتساؤل، لماذا؟ والإجابة تمكن في معرفة دوال القصيدة كحالة متكاملة، وفي مقولتها الأساسية، ومرجعيات الشاعر ووجهة نظره في آثار الأشياء، فإذا كانت القصيدة، هنا تبدو وكأنها تتحدث عن عودة الشعب الفلسطيني التائه، خيالاً وحلماً، فهذا يشير إلى الألم والحزن من تحقيق هذه الواقعية على أرضية الواقع المحسوس. وبهذا يصل المتلقي إلى أن (مأساة النرجس) هي (مأساة الشعب). وما قيل عن هذه الصورة يمكن أن يقال عن (ملهاة الفضة) علاقة الفضة بالملهاة بالأرض والإنسان... الخ، كأني بدرويش يحاول تقديم نصه كشرفة تطل على مسرح يقدم مأساة الشعب، الإنسان/الأرض، وهي إشكالية تقلق درويش وتلح عليه، بسبب أنه يعيش هذه المأساة في شعبه، وعاشها في أرضه فلسطيين وخارجها.

ولنأخذ صورة أخرى (عالموا على أطراف هاجسهم إلى جغرافيا البحر الإلهي) (20) إن مقولة القصيدة تشير إلى أن الذين عادوا هم (الشعب الفلسطيني) لكن اتجاهات الصورة توضح كيفية

العودة، فيحملنا النص على تخيل الهواجس، وكأن لها أطرافا تسير بالعائدين فالها جس من الحلم والتخيل إذن هي عودة في الحلم، وأين؟ إنها عودة إلى البحر الإلهي، يجسد الشاعر هنا من السحر الإلهي، غير المرئي في الواقع شيئا مرئيا، سطحها جغرافيا، إنه يعطي بعد القداسة لهذا السطح الذي سيشير بعد إعادة القراءة إلى أرض فلسطين كذلك.

ويلفت الانتباه أيضا، صورة أخرى قائمة على تجميع ما لا يأتلف إلا في الخيال، وهي: (هل كان للزيتون ما يكفي من المعنى ... لنملا راحتيه سكينه، وجروحه حبقا، وندلق روحنا أيضا (عليه) (21) لماذا الزيتون؟ كثيرا ما يشير درويش، وحتى غيره، إلى الزيتون ويدخله في سياقاته الشعرية، فالزيتون كما هو معلوم من معالم هذه البلاد الشرقية، إضافة إلى رمزته للسلام، إنه التعلق بالأرض والحنين إليها. وتنحرك الصورة في مسارها وتأخذ بعدا عميقا، عند قوله (نملا راحتيه سكينه - الزيتون) جعل للزيتون راحتين، كأنه إنسان وله جروح، ثم يجسد من الروح كأسا يندلق ألقا ... كل ذلك لا يقوم (لا في الخيال) . لكن الصورة بهذه الكيفية لا تأتي هكذا، وإنما لتخدم السياق العام للنص الشعري، فعندما لا يأتي السلم، ويمر الزمان وبلا معنى، يكون من الطبيعي أن تغني الروح وتندلق كالأس، حيث لا جدوى. إنها تصب في معنى المأساة (مأساة النرجس) .

حتى الكلمات، في مأساة النرجس وملهاة الفضة، تساهم في التصوير البصري، بعيدا عما سلف من حديث، فدرويش يقدم لنا ورقة بكلمات شعرية، مصفوفة طباعا على شكل يخدم المعنى، بحيث تساند ما يقوله النص، ويمكن الدخول إليها (المقطوعة) بصريا، ولعل ذلك تأثر واضح بما جاءت به المدرسة الدادائية، وما حاوله قبلهم من الشعراء العرب في مشجراتهم، والصف الطباعي للقصيدة في هذا المقطع يشير إلى هذا الاتجاه وتبدو الكلمات بصريا وكأنها بحيرة تتماوج فيها المياه، حيث الكلمات منسوجة بطريقة قصدية، وجاءت هذه المقطوعة بعد النص التالي:

(لكن للأفهام وجهتها. وليس الأمس ليسكنوا أعلى قليلا من مصب النهر ...) (22)

ثم يأتي بعد ذلك مباشرة (بالمصّب/البحيرة المرسومة بالكلمات) الصورة هنا تشكل نمطا مختلفا، قائمة على الإدراك البصري الذي يساهم مع الفكر في إنتاج المعنى والدلالة، يصبح البصر عنصرا من عناصر التفكيك للنص (إن جاز التعبير) .

وهذا النمط من الصف الطباعي للكلمات - قصديا - جاء في قصيدة (رب الأيائل يا أبي

ربها) حيث نجد النص التالي فيها:

(جدار السكون يا أبي صدى حول الصدى؛ ولتنفجر:

أنا
من
هنا
وهنا
وأنا
أنا
وهنا
أنا
وأنا

هنا (23).

فبعد كلمة (لتنفجر) تتناثر الكلمات، تتساقط من أعلى إلى أسفل، لكن الشاعر بقصدية لافتة، رغم الانفجار والتناثر يحاول التقاط المعنى، فكان التناثر والتبعثر منظما، وأعاد له المعنى، فالمتلقي يمكن له أن يجمع مما تناثر من جمل لها معنى عميق، وهو إيمان عميق بالضمود، حيث يمكن إنتاج الجمل التالية من الكلمات (المتفجرة) - إن جاز التعبير (أنا من هنا) و (هنا هنا) و (أنا أنا)، (وهنا أنا) و (أنا هنا)، وتتضمن بمجملها تأكيدات قوية على (الوجود والهوية) للشعب الفلسطيني، وعلى التعلق بالأرض بحيث يمكن إخراج المعاني التالية فيها وعلى التوالي: (في الجملة الأولى يبين الشاعر أنه (من هنا) من هذه الأرض المغتصبة، وولد فيها. وهذه الأرض لا يمكن لها أن تتحرك عن كفيئتها و (هنا هنا) لا يمكن أن يكون هناك، وهي على عهدنا (الأرض) وأنا/الإنسان ما زلت كما أنا وفيما لم أغير إنما الأولى، وهنا آنذاك أفق هنا ولم أبارحها (وهنا أنا) (توكيد للجميع بأي هنا إلى الأبد، إذن هذا التناثر الموزع بصريا يحال للوهلة الأولى أنه تساقط، لكن بإعادة القراءة يبدو أنه قصدي ومنظم ليخدم النص، ويدعم كليته في الإيحاء والدلالة، فاستخدام التصوير وبهذه اللغة الشعرية الخاصة (يشعرك أنك ماش في أرض خاصة، شديدة النماء، وهي التي ترفع من نهض التعبير وحرارته) (24).

الهوامش:

1- لوفير هنري، ما الحداثة، ترجمة كاظم جهاد، بيروت دار ابن رشد، 1973 ص 12

2- درويش (محمود) أرى ما أريد، المغرب، الدار البيضاء، دار توبقال 1990 ص 9

- 3- المصدر السابق ص 9
- 4- المصدر السابق ص 9
- 5- سندرس هذه القصيدة في مكان آخر ونبين هذه الرؤيا بشكل أوسع راجع ص 17 وما بعدها
- 6- درويش (محمود) ، أرى ما أريد ص 2019-
- 7 - درويش (محمود)، أرى ما أريد، ص 49
- 8 - تودوروف نرفتيان، الشعرية، المغرب، الدار البيضاء ، تر
- 9 - درويش (محمود)، أرى ما أريد، ص 51
- 10 - في حوار مع أدونيس، مثلاً، يقول (ليس لي جمهور، ولا أريد جمهوراً) راجع : القبيسي (حسين) وار مع أدونيس، مجلة الشروق، عدد 11 ، 1992
- 11 - درويش (محمود)، مجلة المجلة، ع، 389 ، 1987 المقدمة
- 12 - درويش (محمود)، أرى ما أريد، ص 45
- 13 - عرابدي (نعيم) الفلسفاربخية والبنية في شعر محمود درويش، حيفا، مكتبة كل شيء/ 1994 ص 1819/
- 14 - أبو إصبع (صالح) الصورة الشعرية، مجلة الثقافة العربية ع 10 تشرين أول 1997 ص 34
- 15 - مروة (حسين) دراسات نقدية، بيروت، د، دار 1976 ص 291
- 16 - المصدر السابق ص 291 وما بعدها
- 17 - بنحدو ر(شيد) القوام الإستمولوجي لحماية التلقي، مجلة علامات السعودية، ع 36 ، 2000 ص 388 وما بعدها
- 18 - ليفتس (مايكل) ، أصول أدب الحدائنة، تر يوسف عبد المسيح، بغداد، دار الشؤون الثقافية 1992
- 19 - قطوس (بسام)، سيمياء العنوان، غريد، مكتبة الكناي ، 2001 ص 39
- 20- درويش (محمود)، أرى ما أريد ص 51
- 21- المصدر السابق ص 62
- 22 - درويش (محمود)، أرى ما أريد ص 68
- 23 - المصدر السابق ، ص 68
- 24 - العلاق علي جعفر، في حدائنة النص الشعري بغداد دار الشؤون الثقافية 1990 ص 29