مفاتيح البنية في ديوان «لماذا تركت الحصان وحيداً» لمحمود درويش

ناصر يوسف جابر

المحاضر المتفرغ في قسم اللغة العربية ـ الجامعة الهاشمية ، الأردن

المجلة العربية للعلوم الإنسانية
العدد 21/84

الملخص

تسعى هذه الدراسة إلى الإجابة عن سؤال البنية في قصائد ديوان «لماذا تركت الحصان وحيداً» لمحمود درويش ، الذي صدر عام 1995م ، وذلك من خلال رصد ظواهر بنائية جديدة تراءت مبثوثة بين دفتي الديوان ، ثم دراستها من خلال مفاتيح بنيوية أربعة تمثل مجملها الإجابة المحتملة عن سؤال البناء .

أول هذه المفاتيح ما سميته «البنى التكرارية» بما تشتمل عليه من وجوه فنية أهمها : «إعادة إنتاج التراكيب» ، و«توظيف اللازمة المؤثرة» ، و«تكرار البنى الصرفية والنحوية» ، ثم «تقنية الفتح والإغلاق» . وتمثل ثاني المفاتيح بمصطلح اللزوميات ، أي أن يلزم الشاعر نفسه بما لا يلزمه من سمات بنائية تبرهن على قدرات لغوية خاصة . أما ثالثها فهو «التناص» بأشكاله الجديدة والجريئة ، كالتناص مع الذات أو التناص الصريح ، في حين حاول المفتاح الرابع الإجابة عن سؤال البنية الإيقاعية في هذا الديوان .

المقدمة

ليس في مقدور الشاعر ـ على الرغم من ملامسة حدود إلهامه الشعري لحدود السحر والكهانة والجنون ـ أن يصمم مخططاً شعرياً يتناسب وعمره الزمني الافتراضي ، فإذا كان الشاعر عالماً بما يريد شعرياً ، فإنه ليس بوسعه أن يؤطر هذا العلم بإطار زمني يتناسب ورؤاه الشعرية ؛ لأن البعد الزمني محاط بسرية تامة ، مما يجعله يرزح تحت عبء الفجاءة والمصادفة .

الشاعر المحظوظ إذن هو ذلك الذي بمكنته قبيل الانفصال الفيزيائى عن إرثه الشعري أن يصمم خاتمة له ، أي أن يكتب قصيدته الأخيرة . أما هؤلاء الشعراء المحظوظون الذين قدم لهم القدر معروفه النادر في الإفضاء إليهم بذلك السر الكوني ؛ فهم لا يزيدون على عدد أصابع اليد الواحدة . وقد يكون مالك ابن الريب واحداً من هؤلاء الذين اقتنصوا هذه الفرصة النادرة .

وهكذا يظل الشاعر يترنح تحت وطأة لحظتين : لحظته الشعرية المنتظرة ولحظته الزمنية الغامضة ، وهو يعلم علم اليقين أن شراسة الزمن آتية من وداعة الشعر ، وأنه سيظل قلقاً معذباً في انتظار إكمال دائرته الشعرية بقصيدة الختام التي لا تأتي .

غير أن هذا القلق الوجودي الذي يغزو قصائد الشعراء يقابله حلم الأبد الذي يأبى على القصيدة أن تستشعر سن اليأس ، أو أن تستسلم للنهاية ، وهو ما يثير تساؤلاً إن كان شعراء كالمتنبي وأبي تمام وأبي القاسم الشابي وعبدالرحيم محمود وإبراهيم طوقان كتبوا قصائدهم الأخيرة ، أم أن يد الموت باعدت بينهم وبين أحلامهم؟

وإذا كان ذلك كذلك ، فإن امتداد اللحظة الزمنية لأعمار الشعراء يرتب على الشاعر عبئاً أخلاقياً جمّاً أمام القارئ ، إذ على الأول أن يظل عند حسن ظن الثاني ، وأن يظل لديه ما يقدمه مادام على قيد الشعر وعلى قيد الحياة .

إن القارئ لا يملّ من المطالبة بحصته من نار الشعر ودم الشعراء ، وهو ما

يجعلنا نتساءل إن كان الشاعر قادراً دوماً على تلبية متطلبات القارئ الذي يمثل الرديف لعمر الشاعر الزمني .

وبقدر ما يستطيع الشاعر تلبية هذه المتطلبات ، من خلال تعبئة مساحات عمره الزمني بلحظات شعرية متسلسلة ومتطورة بقدر ما يطمئن إلى أنه يؤدي رسالته بأمانة ونجاح ، ويجوز أن يكون هذا الفهم ميزاناً يوزن به حجم نجاح الشاعر وإخفاقه .

هل نستطيع أن نقول إن محمود درويش واحد من هؤلاء الذين استطاعوا أن يملأوا شقوق اللحظة الزمنية الجائرة بفيوض شعرية ظلت تواكب تلك اللحظات بل تتقدمها؟

إن ديوان «**لماذا تركت الحصان وحيداً**» يمكن أن يكون محطة في طريق إثبات مثل هذا الفرض والبرهنة على صحته ؛ إذ يحتل هذا الديوان الذي صدر عام 1995م ، المرتبة السابعة عشرة في تعداد الكتب الشعرية للشاعر ، ومع ذلك استطاع أن يستقطب اهتمام القراء والنقاد على حد سواء[1] ، وأن يمثل علامة فارقة في تجربة درويش ؛ لما اتّسم به من سمات إبداعية خاصة ، وظواهر بنائية انحازت للجدة والطرافة ، وهو ما أكسب هذا العمل بعداً إبداعيّاً جديداً ، وحضوراً خاصّاً من خلال المحاولات الدؤوب للاشتغال على اللغة ، لاكتشاف إمكاناتها ، واستثمار طاقاتها ، وظلت الرؤية تمارس اشتباكاً ملحوظاً مع بنية النص ، وحفراً عميقاً فيها لإنتاج بنى تتسم بنفس حداثي لافت .

وعلى الرغم من أن الدارسين والنقاد قدموا رؤيتهم النقدية لهذا العمل الشعري ؛ فإنهم اختلفوا في رؤيتهم تلك ، كل حسب زاوية نظره ، ففي حين رأى فيه بعضهم فصولاً للسيرة الذاتية للشاعر[2] ، لم ير فيه آخرون أكثر من انعكاس لواقع سياسي قائم على التسوية السياسية ، بما تشتمل عليه هذه الرؤية النقدية من إعلاء من شأن المضامين ـ بل تسطيحها ـ على حساب الكشف النقدي[3] .

لقد توخيت في هذه الدراسة النظر إلى هذه المجموعة نظرة تنحاز إلى البناء بحركته الداخلية وأطيافه وتحولاته ، متوسلاً بأدوات المنهج البنيوي في الكشف عن أسرار البنية ورصد حركتها .

وتبدو إضاءة جميع فضاءات هذه المجموعة من الصعوبة بمكان ؛ إذ تبدو اللحظة الشعرية من أعقد اللحظات الإبداعية التي يباشرها الناقد ، فكيف إذا كان المطلوب هو الكشف عن هذه اللحظة في الواقع التطبيقي المباشر ، لا من خلال النظريات المحشوة في بطون الكتب؟ إن هذا يرتب على الناقد مسؤولية مضاعفة في سبر أغوار الرؤى الجديدة من خلال اقتناص تلك اللحظة الشعرية في ثنايا البنى اللغوية .

وتبدو مقاربة العنوان في مفتتح هذه الدراسة مما لا بد منه ؛ إذ العنوان هو «أول لقاء مادي محسوس يتم بين المرسل والمتلقي»[4] ، أو هو «استدعاء القارئ إلى نار النص» حسبما يرى علي العلاق[5] .

لجأ درويش إلى انتقاء جملة شديدة الإضاءة من إحدى قصائده ليعنون بها مجموعته ، فاختار هذا العنوان «لماذا تركت الحصان وحيداً» مجتزأ من سياق حواري ورد في قصيدة «أبد الصبار»[6] ، ونشأ هذا الحوار من خلال مبادرة الابن أباه بالسؤال الحائر :

لماذا تركت الحصان وحيداً؟

ويرد الوالد :

لكي يؤنس البيت يا ولدي
فالبيوت تموت إذا غاب سكانها[7]

لكن الشاعر يختار لعنوانه السؤال السرمدي لا الإجابة المحتملة ، ذلك السؤال الذي يدعو القارئ إلى المشاركة الفاعلة في البحث عن الإجابة ، وكأن الوالد إنما يقدم في إجابته حكمته البالغة في الربط المحكم بين البيت وسكانه ، حتى تبدو البيوت وكأنما تمتلك فرصة الحياة والموت كالإنسان تماماً . ولا يخفى

ما في مثل هذه العلاقة من إشارة جلية إلى مأساة الإنسان الفلسطيني الذي احتل بيته ، فتركه مجبراً ، لكنه ترك حصانه هناك ، بكل ما تحمله هذه المفردة من دلالات لها بعد تاريخي لا يخفى ؛ ذلك أن الحصان كان يمثل يوماً ما عزة الإنسان العربي وقوته ووصوله إلى حدود الإمبراطوريات العظمى .

وإذا كانت هذه إجابة الوالد الذي يمثل الضمير الجمعي للإنسان الفلسطيني ؛ فإن مهام مثل هذا السؤال أن يحث القارئ بإلحاح على تقديم إجابته الخاصة لسؤال يشي بعناوين استفهامية كثيرة ، كسؤال غسان كنفاني مثلاً : «لماذا لم يطرقوا الخزان؟»[8] .

والسؤال بـ (لماذا) من أعقد الأسئلة وأعمقها ، فهو يرسم علاقة وجودية بين السبب والمسبَّب لكنّ هذا العنوان نفسه ليس معنيّاً بالبحث عن الإجابة فحسب ، إنه سؤال من أجل إثبات العجز عن الإجابة إذا نظرنا له بوصفه إشارة من إشارات الغلاف ، بمعزل عن إجابة الوالد ، هو إذاً سؤال من أجل السؤال ، واستفهام لا لطلب الفهم بمقدار ما هو محاولة لفتح فجوة في جدار الصمت ، لجعلنا نتساءل السؤال نفسه : «لماذا تركت الحصان وحيداً» ، إنه اللازمة التي تتكرر في ذواتنا أثناء متابعتنا قراءة هذه المجموعة .

السؤال إذاً يطرح فعل «الوحدة» لا فعل «الترك» ، هذا الاستفهام يجسّد حالة الفصل بين الحصان بما يرمز إليه من دلالات ذات صلة بالتراث ، وأصحابه الذين هم بأمسّ الحاجة إليه ، لكن الارتباط بالمكان يمسي أقوى ؛ إذ إن التخلي عن الحصان هو ثمن التشبث بالمكان ، البيت ، وفي ذلك تجاهل للعنصر الإنساني العابر على هذه الأرض ، في مقابل تلك العلاقة الآخذة في التوثق ما بين الأرض والحصان ، الحصان الذي يؤنس الدار وليس له من يؤنسه .

إن هذا العنوان يبشر بلحظة حوارية ممتدة إلى عمق النصوص ، وتجسد ذلك في ضمير المخاطب ، ذلك المخاطب الذي تتحدد العلاقة بينه وبين المتكلم من خلال مساحة مشروعة من العتاب الحائر : «لماذا تركت الحصان وحيداً؟» .

مفاتيح البنية :

المفتاح الأول : البنية التكرارية :

أ ـ إعادة إنتاج التراكيب :

تتجلى في هذه المجموعة سمة بنيوية خاصة ، تلك هي «**البنى التكرارية**» ، وإذا كان التكرار سمة من السمات الأسلوبية التي يلجأ إليها الشعراء عادة على نحو تزييني أو بلاغي ؛ فإن درويش قد وظف هذه السمة على غير ما هو معهود ، حين جعل البنية التكرارية أساساً ترتكز عليه جدارات الرؤية ، لتبدو أي محاولة لتجريد النص من هذه البنية وهي تنقض النص من أساسه ، لأن هيكلية البنى تعتمد على هذه الظاهرة الجوهرية .

من هنا كان لا بد من الوقوف عند هذه البنى ومحاورتها لاكتشاف أطوارها وآلية حركتها الداخلية ، ومدى إسهامها في منح الرؤية وخصوصيتها ووهجها .

ومن أهم أنماط هذه البنى التكرارية ما يمكن أن أسميه «**إعادة إنتاج التراكيب**» ، حين يقدم النص تركيباً ما ، ثم يهيئه لثورة صرفية ودلالية ، فيعيد إنتاجه على نحو آخر ربما مضاد للشكل الأول ، أو على علاقة ما به . لنأخذ المقطع التالي لنضيئ هذه الفكرة :

«لماذا أرقت على العشب قهوتنا يا شقيّ؟
وثمة ملح يهبّ من البحر
ثمة بحرٌ يهبّ من الملح»[9]

فالمفردات نفسها التي أنتجها التركيب الأول كرّرها التركيب التالي ، لكن على نحو مختلف من خلال لعبة الألفاظ ، وإذا كانت خيوط الرؤية بين أيدينا سلسة ناعمة في التركيب الأول ؛ فإنها في التركيب المنتج تنحو منحى التعقيد ،

حين تأخذ سمة الضد اللغوي . غير أن ما يلفت أنّ ما رأيناه من تضاد في البنية اللغوية لم يؤد إلى تضاد في البنية الدلالية بقدر ما أدى إلى توكيدها ، حتى باتت مفردتا الملح/ البحر على حافة الترادف .

ونعثر على مثل هذه البنية في ثنايا المجموعة ، ففي قصيدة أخرى بعنوان «هيلين يا له من مطر» يقول الشاعر :

«الكلام الذي لم أقله لها ، قلته
والكلام الذي قلته لم أقله لهيلين»[10]

هذه بنية تتكرر من خلال إعادة إنتاج التراكيب مكوّنة ثنائية ضدية طرفاها (الكلام/ الصمت) ، ليبدو المسكوت عنه معبّراً عنه بالصمت الذي تتفوق بلاغته على فصاحة الكلام .

وما ينبغي التنبيه له أنّ مثل هذه الظاهرة البنائية ليست بدعاً في القصيدة العربية ، كما أن نقادنا القدماء قد تطرقوا إلى ما يشبهها تحت مصطلح «العكس والتبديل»[11] ، غير أن الشاعر هنا يحسن استثمارها ، فتطّرد لديه حتى تغدو سمة من سمات قصيدته ورافعة من روافع بنائه الفني .

ب ـ **توظيف اللازمة المؤثرة :**

من الأدوات التي احتفى الشاعر بتوظيفها في مجموعته «اللازمة المؤثرة» ، إذ يجري توظيفها بوصفها ركيزة من ركائز البنية لا طارئاً أسلوبياً عليها ، وتمثل هذه اللازمة نوعاً من التكرار ، ولذلك آثرنا أن تكون ضمن دراستنا للبنية التكرارية .

وفي القصيدة الأولى من المجموعة نعثر على مثل هذه اللازمة التي تشكّل خيطاً بنائياً يربط جميع أجزاء النص ويحركه باتجاه التنامي والكشف ، فإذا كانت القصيدة تتكون من خمسة مقاطع ، فإن لازمة : «**أطلّ كشرفة بيت على ما أريد**» تتكرر بمثل هذا العدد ، وهي تغير مكانها في القصيدة بحيوية ورشاقة ، لتبتعد قدر المستطاع عن الرتوبة والعادية ، وهي بذلك تسهم في تشكيل الإيقاع

الداخلي وتناميه ، فهي تتكرر في المقطع الأول مرتين : مرة في المطلع ، وأخرى في الخاتمة ؛ لتمثل المفتاح والخاتمة لهذا المقطع ، في حين يخلو منها المقطع الثاني ، وإن كنا نشم رائحتها من خلال المفردات (أطل على . . .) ، وتتكرر اللازمة نفسها في مطلع المقطع الثالث وخاتمته أيضاً ، في حين لا تتكرر في الرابع ، ثم يفتتح بها المقطع الخامس .

القصيدة إذاً من خمسة مقاطع ، وتتكرر فيها اللازمة خمس مرات ، ولكن اللافت أن اللازمة لم تتوزع توزعاً عادلاً على المقاطع والبنى الجزئية ، بل اختارت لنفسها الأرقام الفردية ، فتكررت في المقاطع رقم (5, 3, 1) ، في حين خلا منها المقطعان (4, 2) ، في هندسة رقمية لا تخفى ، تتمثل في وظيفتها الأساسية في رسم الإطار الشمولي للبنية الإيقاعية للقصيدة التي تتكون جراء تلازم عنصري الحركة والتنظيم[12] .

لقد استطاعت هذه اللازمة أن تفرض نفسها بجدارة في النص ، وأن تشتبك بخيوط البنية الدلالية ، فلم تعد سمة طارئة ، ولا ضيفاً ثقيل الظل يمكن توقع انصرافه ، ويتحدد ذلك من خلال وظيفتها البنائية المهمة ، فهي إما خاتمة للنص أو فاتحة له ، بالإضافة إلى أنها نشرت مفرداتها على مساحة النص ، فكلمة (أطل على) تتكرر في القصيدة أربعاً وعشرين مرة ، وهذا عدد كاف لتكون لازمة مؤثرة ليس على المستوى الإيقاعي فحسب ، وإنما على مستوى توجيه الدلالة وتوكيدها ، تلك الدلالة المنبثقة من جدلية الإنسان والمكان التي يمكن تمثلها من خلال ثنائية ضدية ، طرفاها الضمير المستتر في الفعل الماضي (أطل) العائد على الذات الشاعرة ، والشرفة ذات الدلالة المكانية البينة :

«أطلّ كشرفة بيت على ما أريدْ

. . . . . .

أطلّ على اسم أبي الطيب المتنبي

المسافر من طبريا إلى مصر

فوق حصان النشيدْ

أطلّ على الوردة الفارسية
تصعد فوق سياج الحديدْ
أطلّ كشرفة بيت على ما أريدْ[13]

وفي قصيدة «**عود إسماعيل**»[14] نعثر على لازمة مؤثرة تتكرر في المقاطع الستة التي تتشكل منها البنية ، وهذه اللازمة هي :

«**هللويا**
هللويا
كل شيء سوف يبدأ من جديدْ»

فبالإضافة إلى أن هذه اللازمة تصبغ البنية بصبغتها ، وتشتبك معها في صياغة البعد الرؤيوي في النص ، فإنها تشكل قفلاً ضرورياً لكل مقطع من هذه المقاطع ، ثم لنهاية القصيدة كلها ، ولولا هذا الكابح الذي تمنحه اللازمة لهذا النص لانهمرت البنية كالسيل حتى النهاية ، ولصار من الصعب أن نرى القصيدة بهذا البناء المقطعي .

ونجد أحياناً بعض النصوص التي تكرر أحياناً هذه اللازمة/ القفلة لتزيد من تأثيرها في النص ولو على المستوى الإيقاعي ، ولكن هذا التكرار يبقى ضمن المستوى المألوف من توظيف اللازمة حين يقتصر على التأثير الصوتي بعيداً عن إعادة الإنتاج ، هذا ما تعثر عليه في قصيدة «**هيلين ، يا له من مطر**» ، إذ تتكرر لازمة :

«**يا له من مطر**»

عدة مرات .

وفي قصيدة «**تمارين أولى على جيتارة إسبانية**»[15] تتكرر لازمة «جيتارتان» ، ومن اللافت في هذه القصيدة المكونة من عشر بنى جزئية أن هذه اللازمة تشكل بنية كاملة حين تنفرد وحدها بمقطع تام ، مما يحيلها لازمة مؤثرة لا يمكن تنحيتها ، نظراً للإضافة الجوهرية التي تضيفها إلى المستوى الدلالي[16] .

وليس هذا فحسب ما يحقق لهذه اللازمة التأثير المرجو ، بل جاءت هذه اللازمة لتقرر الشكل التقفوي الذي يلازم القصيدة من مبدئها حتى منتهاها ، فالقافية الوحيدة جاءت في القصيدة بالألف والنون ، وما ذلك إلا انسجاماً مع هذه اللازمة المؤثرة التي تضيء فضاء إيقاعياً قد يتقاطع مع إيقاع «**سورة الرحمن**» :

«جيتارتانْ
تتبادلان موشحاً
وتقطعانْ
بحرير يأسهما
رخام غيابنا
عن بابنا
وترقّصان السنديانْ»

إنها اللازمة التي تضع حجر أساس هذا البناء ، وتسيّج الرؤية وتحددها ، وتشكل البناء التقفوي ، ولهذا لم يكن من التجاوز تسميتها باللازمة المؤثرة .

ج - تكرار البنى الصرفية والنحوية :

في قصيدة «**مصرع العنقاء**»[17] أداة تكرارية أخرى تسم النص بميسمها ؛ إذ تتوالد التراكيب بعضها من بعض ، وتتدفق عبر نهر الرؤية الزاخر بمفردات الدهشة والابتكار ، يقول :

«في الأناشيد التي ننشدها
نايٌ
وفي الناي الذي يسكننا
نارٌ
وفي النار التي نوقدها
عنقاء خضراء
وفي مرثية العنقاء لم أعرفْ»

رمادي من غبارك»

هذه تراكيب أربعة يتوالد بعضها من بعض ، وبالتحديد من المفردة الأخيرة في كل تركيب ؛ إذ يتم الإنطلاق نحو تركيب جديد ، فالكلمات التي تتوالد هي : (ناي ، نار ، عنقاء) ، وحولها تدور الرؤية التي تتجه نحو الأعمق كلما أمعنا في التحديق في هذه «التراكيب المتناسلة» .

فالبناء الصرفي والنحوي المشترك لهذه التراكيب هو كما يلي :

حرف جر (في) + اسم مجرور + اسم موصول + جملة فعلية فاعلها مستتر ومفعولها متصل + مبتدأ مؤخر .

هذه المعادلة التي نجدها في التركيب الأول (في الأناشيد التي ننشدها ناي) تتكرر ثلاث مرات في هذا المقطع مع اختلاف البناء الدلالي والإحالي ، وهذه الأداة الموظفة ليست طارئة أو نادرة ، بل نعثر عليها شائعة في ثنايا المجموعة . لنقرأ المقطع التالي من قصيدة «عود إسماعيل»[18] :

«ونركض بين هاويتين زرقاوين
لا أحلامنا تصحو ، ولا حرس المكان
يغادرون فضاء إسماعيل
لا أرض هناك ولا سماء»

تظهر بوضوح في هذا المقطع تلك السمة التكرارية للبنى الصرفية والنحوية ، فهذه التراكيب :

«لا أحلامنا تصحو ولا حرس المكان»
«لا أرضٌ هناك ولا سماء»
«لا عدمٌ هناك ولا وجود»

تتوالد من البناء الصرفي والنحوي نفسه الذي يشكل حاضنة لاستنساخ التراكيب المشابهة ، وهذا يؤدي غالباً إلى تنامي البنية الإيقاعية ، ويضفي عليها مزيداً من الموسيقى الجذابة .

وفي مقام «النهوند» من قصيدة «**أيام الحب السبعة**»[19] نضع أيدينا على مثل هذه البنية الاستنساخية للتراكيب وتكرارها مع اختلاف جذور الكلمات ودلالاتها ، لنلاحظ التراكيب التالية :

«اقتربي كالغيمة اقتربي»

«انحدري كالنجمة انحدري»

«انتشري كالعتمة انتشري»

«ارتبكي كالخيمة ارتبكي»

وقد يكون من شأن مثل هذه البنى التكرارية أن تمارس «وظيفة تأكيد الدلالة ، وإبراز المقصود بما لا يفلته من الذهن ويفرضه على الوعي»[20] ، بالإضافة إلى وظيفتها الإيقاعية الجمالية .

د ـ تقنية الفتح والإغلاق :

يلجأ الشاعر أحياناً إلى تقنية فتح النص وإغلاقه من خلال بنية تكرارية ، إذ يصبح تركيب الابتداء والخاتمة كلازمة تسيج البناء بمطلع وخاتمة :

«من سماء إلى أختها يعبر الحالمونْ
حاملين مرايا من الماء حاشية للفراشة
في وسعنا أن نكون كما ينبغي أن نكونْ
من سماء إلى أختها يعبر الحالمونْ»[21]

ولا ينحصر توظيف هذه الأداة في إقفال المقاطع فحسب من خلال تكرار المطلع ، بل لإقفال القصيدة كلها أحياناً حين يتكرر هذا المقطع خاتمة للقصيدة ، بل يستأثر بحيز تام كأنه مقطع مستقل ، ولن تعرونا دهشة لذلك حينما نعرف أن عنوان القصيدة هو نفسه هذا المقطع «من سماء إلى أختها يعبر الحالمون» . ومادام العنوان فاتحة للنص ؛ فإن تكراره في نهاية النص يغدو أداة مناسبة لإغلاقه ، وفي تشابه البدء والختام ما يشعر القارئ بدورة الحلم التي تبدو الذات الشاعرة وهي تبحث فيها عن نفسها ؛ فالعبور مقترن بالحلم ، أي أنه عبور

حلمي لا واقعي ، وهو ما يشير إلى وهم العبور وعبثيته ، وكأن الحلم بالعبور صورة مضادة للواقع المشوه الذي لا يسمح بهذا العبور ، وكأن ثنائية (الحلم/ الواقع) تفرض نفسها على مساحة هذه القصيدة .

وفي قصيدة «**ليل يفيض من الجسد**[22]» ، ينتهي النص من حيث يبدأ ، فيكون تكرار المقطع الأول في نهاية القصيدة توظيفاً مهمّاً كتقنية للفتح والإغلاق من خلال النظام التكراري ، والمقطع الذي يتكرر هو (ياسمين على ليل تموز) .

كما نعثر في قصائد هذه المجموعة على سمة تكرارية أخرى ، تلك هي تكرار مفردة في نهاية التركيب من أجل الانطلاق نحو تركيب مولّد ينطلق نحو النهاية ، نهاية الرؤية ، وسيتضح ذلك من خلال المثال الذي نورده هنا من قصيدة «**تمارين أولى على جيتارة إسبانية**»[23] .

«ليمرّ هودجها على جيشين
مصريّ ، وحثّيّ
ويرتفع الدخانُ
دخانُ زينتها الملون
فوق أنقاض المكانْ»

إن مفردة «الدخان» كانت منطلقاً لبدء تركيب جديد يشكل امتداداً للرؤية ، ويولّد بناء صوريّاً متنامياً نحو النهاية .

ولعلنا بمثال آخر نكون أقرب إلى جلاء هذا البعد وكشفه ، فمن قصيدة «هيلين يا له من مطر»[24] نختار المقطع التالي :

«مطر
ياله من حنين
حنين السماء إلى أختها
مطر
يا له من أنين

أنين الذئاب إلى جنسها»

إن هذا الانطلاق من مفردات مثل «حنين ، أنين» نحو تراكيب ذات خصوصية توضيحية من خلال فضاء تصويري ذي ألق ليشكل ظاهرة «توالدية» للألفاظ والصور معاً ، وهو أن تنتج المفردة مفردة شبيهة بها تحمل سماتها : حنين ـ حنين ، تضاف إلى ذلك بنى تركيبية تسهم في التوضيح والكشف : حنين السماء إلى نفسها .

وإذا كان لنا أن ندرس مثل هذه الظواهر البنائية بشيء من الحماس فليس لأنها حكر على الشاعر لم يسبقه إليها أحد ، أو لأن تراثنا الإبداعي خلو منها[25] ؛ بل لأن الشاعر تمكن من توظيفها بما يسهم في تنامي البعد الإيقاعي والدلالي على حد سواء ، ولأنها مع سابقاتها من الظواهر رسمت بصمة الشاعر الخاصة على مجموعته .

المفتاح الثاني : لزوميات

عرّف بعض الباحثين هذه الظاهرة بأنها : «التزام الشاعر بمجموعة من الحروف والحركات في قوافي الأبيات في قصيدة واحدة»[26] ، وفي هذا تهوين من شأن هذه الظاهرة وتضييق عليها ؛ إذ يقتصر هذا التعريف على لزومية القافية ، وإن كنا نرى توظيف مثل تلك القوافي ليس من قبيل لزوم ما لا يلزم ؛ لأن له وظيفة إيقاعية جديدة ، غير أن ظاهرة اللزوميات تمتد في رأيي وتتنوع على مساحات هذه المجموعة لتشمل كل ما جاء في إطار إظهار البراعة اللغوية بمعزل عن الوظيفة الدلالية .

يبدو الشاعر في هذه المجموعة وهو مفتتن باللعبة اللغوية المحسوبة ، فتبدو اللغة متحررة واثقة ، ترقص بطمأنينة بين شفتي فارسها . فيصبح ما لا يلزم فيها لازماً ، وما لا ضرورة له جزءاً من البنية ، كما في المقطع :

«كم أحبك ، كم أنتِ أنت ، ومن روحه خائفاً
لا أنا الآن إلا هي الآن فيّ

ولا هي إلا أنا في هشاشتها ، كم أخاف
على حلمي أن يرى حلماً غيرها في
نهاية هذا الغناء»[27]

إن البنية النصية هنا ترزح تحت عبء اللغة اللعوب التي يحسن الشاعر قيادها ، فهي تبدو لأول وهلة ألعاباً لغوية لا علاقة لها بالبنية الدلالية ، لكن قليلاً من التأمل فيها يجذبنا إلى فضاء من الانسجام ما بين الرؤية وهذه البناءات اللغوية التي تشي بالتوحد بالآخر ، فيما يشبه فكرة «الحلول» عند الصوفيين .

لكنّ هذا التلاعب بالألفاظ قد يسيّج الرؤية بنوع من الغبش ، فتنحو منحى الغموض أمام هذه التراكمات اللغوية التي تقترب من تهويمات الصوفيين ، مما يجعل السؤال مشروعاً عن كنه بعض التراكيب اللفظية التي تشعّ في جسد البنية بمعزل عن الرؤية :

«أأنا أنا
أأنا هنالك أم هنا؟
في كل «أنت» أنا
أنا أنت المخاطب ، ليس منفى
أن أكونك ، ليس منفى
أن تكون أناي أنت ، وليس منفى
أن يكون البحر والصحراء
أغنية المسافر للمسافر
لن أعود ، كما ذهبتُ
ولن أعود . . ولو لماما»[28]

إننا ندرك أن القصيدة الحديثة قصيدة مثقفة ، تبحث عما هو خلف الأفق من رموز صوفية وأساطير وسوى ذلك من تقنيات ، لكننا ندرك كذلك أن هذا التوظيف عليه ألاّ يتعدى حدود الرؤية أو ينقلب عليها ، تلك الرؤية التي تجهد

اللغة في مغازلتها وإحاطتها بهالات الوفاء والانسجام .

وفي المقطع السابق تتمثل الرؤية من خلال ثنائية ضدية طرفاها (أنا/ أنت) في بحث الشاعر المضني عن ذاته التائهة ، محاولاً ردم الفجوة المتسعة بين طرفي هذه الثنائية التي تُلمح إلى حالة من «الشيزوفرينيا» أو الفصام بين الشاعر وأناه ، وذلك من خلال التوحد المطلق مع الـ«أنت» ، ليبدو هذا الشرخ آيلاً للالتئام حين يمسي طرفا الثنائية شيئاً واحداً .

ويبرز المكان «هنالك ، هنا ، منفى ، البحر ، الصحراء . .» ليصور اتساع تلك الفجوة العميقة ، غير أن تكرار المكان السلبي «المنفى» عدة مرات مسبوقاً بالنفي «ليس» يجعل من إعادة التوحد مع الآخر المنقسم عن الذات وسيلة للقضاء على سلبية المكان .

غير أن ما يحمي تلك البنى المراوغة من سوء ظن القارئ أنها تمتلك الرؤية التي تصهر في تنّورها كل عناصر العملية الشعرية ، تلك الرؤية التي تنضج على نارين ممتزجتين هما الخبرة والثقافة[29] .

وفي قصيدة «من روميات أبي فراس الحمداني»[30] نعثر على بعض خيوط هذه اللعبة التي باتت جزءاً من تقنيات الكتابة في هذا الديوان ، كما في المقطع التالي :

«صدى راجع ، شارع واسع في الصدى

. . . .

صدى

للصدى

للصدى سلم معدنيّ ، شفافية وندى»

إنها لعبة شعرية قائمة على التكرار ، تكرار المفردات أو تكرار البنى الصرفية ، فمن التكرار الأول كلمة «صدى » التي تفتح السطر الأول وتختمه ، ثم تتكرر ثلاث مرات ، وبتتابع يؤشر إلى جرأة ظاهرة في التعامل مع المفردات .

ومن الثاني الكلمات المتتالية «راجع ، شارع ، واسع» ، إذ تتبنى هذه المفردات الوزن الصرفي نفسه (فاعل) ، وتتوالى ما بين مفردتين متجانستين . وكل هذا البناء لا يمكن أن يأتي مصادفة ، إنما يدل على أدوات جريئة يوظفها الشاعر في مشروعه الجديد .

وإذا كان لمثل هذه التجانسات وظيفة إيقاعية فإن لها وظيفة دلالية كذلك ، ذلك أن النص منذ العنوان يقوم على التناص مع صوت أبي فراس الحمداني الذي يبدو الطرف الأول في ثنائية ضدية طرفها الثاني الصدى ، والصدى هنا هو صوت درويش الذي يمتد دلالياً ليشمل صرخات الاستغاثة التي يطلقها الشعب الفلسطيني من سجون الاحتلال ، ذلك أن الصوت يسبق الصدى زمنياً ، فالصوت سابق والصدى لاحق ، وكلاهما يستغيث بسيف الدولة العربي ، غير أن طغيان البعد الواقعي على البعد التاريخي هو المسؤول عن تكرار مفردة الصدى لا الصوت في مفتتح القصيدة .

إن ما يميز مثل هذه التجانسات اللغوية من سواها أنها لا تمثل مجرد ارتداد إلى الخلف ، إلى الجناس والطباق والمترادفات والزخارف اللفظية الأولى ، بقدر ما ترتبط بالدلالات التي يفيض بها النص . لنتأمل مفردة «ليلك» في السطر التالي :

«من **ليلكٍ** ضاحك حول **ليلكِ**»[31] .

إن الجناس في هذه المفردة ليس هو ما يلفت انتباهنا بقدر ما يفجؤنا التوظيف الواعي له ، فهو يجيء ضمن منظومة رؤيوية يوظفها الشاعر ويقصدها في كتابته ، مما يخرج هذه النصوص بكامل زينتها اللغوية ، ويمنحها سمات بنيوية خاصة .

ويبدو الشاعر قادراً على شحن مفردات غير شعرية بطاقة شعرية عالية ، كمفردة (سنتيمتر) ، أو «شعرنة» تراكيب نثرية وكليشيهات لا يجرؤ شاعر على توظيفها كالتعبير الصحفي : «من جهة . . ومن جهة أخرى» ، كالتركيب الذي ورد في قصيدة «مصرع العنقاء» إذ يقول :

«**كل هذا الصمت بين الجهتين :**

الآلهة من جهة
والذين ابتكروا أسماءهم من جهة أخرى»[32] .

المفتاح الثالث : التناص مع الآخر والتناص مع الذات :

إن تداخل النصوص في شعر درويش طلباً لتقوية الأثر ، أو توسعاً في القول[33] أمر ليس بالجديد ، فلا تكاد مجموعة شعرية له تخلو من هذه التقنية بوعي أو بدون وعي ، لكنّ ما يلفت انتباهنا في هذه المجموعة تلك الطريقة الفريدة بل الطرق التي وظف فيها التناص بوصفه استراتيجية فنية تفيض بالجدة والغنى .

وقد امتدّ التناص في قصائد هذه المجموعة بأشكاله المختلفة من تناصّ على مستوى الكلمة إلى قصائد كاملة بنيت على أساس نص سابق ، فهو مثلاً يوظف الهيكل اللغوي للمثل الشعبي من أجل التعبير عن دلالة مختلفة بخفّة ورشاقة ودون إحالة مباشرة :

«سكّوا حديد السيوف محاريث
لن يصلح السيف ما أفسد الصيف»[34]

فهذا تقاطع بيّن مع المثل الشعبي «لن يصلح العطار ما أفسد الدهر» ، وبقليل من التأمل في عدد من عناوين قصائده نلحظ أثر التناص والتداخل مع النصوص السابقة بوضوح ، مثل قصائد «مصرع العنقاء ، من روميات أبي فراس الحمداني ، هيلين يا له من مطر ، خلاف غير لغوي مع امرئ القيس ، حبر الغراب . . .» .

ويسعى الشاعر جاهداً لانتشال الماضي من مضيه ، والإبقاء عليه طازجاً طزاجة الحاضر الذي يعيش بتحريره من فعله السلبي ، وذلك من خلال قوة الذاكرة ليبدو التذكر فعلاً متعمداً «يقيم علاقة بين نقطتين منفصلتين من الزمان لا توجد بينهما علاقة استمرار»[35] .

لقد وظف الشاعر عدداً من الرموز الأسطورية ، بل أفرد قصائد كاملة

لتتماهى مع أسطورة من الأساطير مثل : هيلين ، وأوليس ، وهومير وسواها .

لكن هذا التوظيف بات يتفوق على بناء الأسطورة الأصلي ، وشكّل إعادة كتابة لها ، وطوّعها لخدمة الرؤية الخاصة ، ومع ذلك فإنني لن أقف عند هذه الظاهرة طويلاً ، فهي ليست بالجديدة ولا الطارئة . لكنّ ما يجدر بنا أن نتوقف عنده هو ذلك النوع من «التناص مع الذات» الذي يثير لدينا نوعاً من الدهشة والاستفزاز ، فهل للشاعر أن يتقاطع مع نصوصه هو؟ وإلى أي مدى يسمح له بذلك؟ وهل يعدّ هذا نوعاً من الاجترار للذات والتكرار للكتابة؟ أم أن ذلك يمثل حلقة في تلك اللعبة الشعرية ، ومحاولة لتثبيت البصمة الخاصة للشاعر؟ هل كان ذلك التناص مقصوداً وواعياً ، أم أنه نتاج حالة من التدفق اللاواعي لما ينثال من الذاكرة؟ أسئلة كثيرة تخطر بالبال عند قراءة هذه المجموعة ، وهذه محاولة للإجابة عنها :

في قصيدة بعنوان «**في يدي غيمة**»[36] نقرأ المقطع التالي :

«هل أسأت إلى إخوتي
عندما قلت إني رأيت ملائكة يلعبون مع الذئب
في باحة الدار ، لا أتذكر»

في حين يقول في قصيدة أخرى بعنوان «**أنا يوسف يا أبي**»[37] من مجموعة أخرى هي مجموعة «**ورد أقل**» :

«هل جنيت على أحد عندما قلت إني رأيت أحد عشر كوكباً
والشمس والقمر رأيتهم لي ساجدين»

وهذا التناص ينتقل إلى موضع آخر ولكن بلون أقل وضوحاً إذ يقول :

«وهل كنت وحدي
وحيداً كما الروح في جسد
عندما قلت يوماً أحبكما»

إن نظرة متأنية في المقطعين سوف تثبت لنا تشابه المفردات وتشابه خيوط

الرؤية ، وتزداد دهشتنا حين نعلم أن المقطع الثاني هو تناص في الأصل مع سورة يوسف القرآنية ، ليأتي المقطع في المجموعة على سبيل «التناص على التناص» ـ إن جاز التعبير ـ . وإذا كنا نرى في هذه المقارنة وقوعاً للحافر على الحافر ؛ فإن الحافرين هما لشاعر واحد ، ذي لغة واحدة ، ورؤية واحدة ؛ إنها البصمة التي لا تشير إلا إلى شاعر منفرد بها مهما تعددت الأشكال والرؤى .

ولنتناول مثالاً آخر لعله يقرّبنا مما نود الوصول إليه ، ففي قصيدة بعنوان «**إلى آخري وإلى آخره**»[38] يقول في آخرها :

«وسأحمل هذا الحنين
إلى أولي وإلى أوله
وسأقطع هذا الطريق
إلى آخري وإلى آخره»

على أنه في مجموعة «ورد أقل» ، وبالتحديد في قصيدة «**سأقطع هذا الطريق**» يقول :

«أقول : سأقطع هذا الطريق الطويل
إلى آخري . . وإلى آخره»[39]

ترى هل ثبتت الرؤية ، هل أصبحنا على مقربة من مراوغة الشاعر ، ومحاولته الظفر بوحدانية البصمة التي تجرّنا مجبرين إلى أعماله السابقة؟ إذا لم يكن الأمر كذلك فلا بد من أن نسوق مزيداً من الأمثلة :

يقول في قصيدة معنونة «**مصرع العنقاء**» :

«أنا الظل الذي يمشي على الماء
أنا الشاهد والمشهد
والعابد والمعبد»[40]

ألا ينظر من خلال هذا المقطع إلى قوله في قصيدة «**أحمد الزعتر**» :

«أخي أحمد

وأنت العبد والمعبود والمعبد
متى تشهد
متى تشهد
متى تشهد»[41]

لننتقل إلى شاهد أقل وضوحاً لكنه أكثر إقناعاً بوجود هذه الظاهرة الواعية وعياً يبرز في تعدد الأمثلة التي توحي بها . يقول في قصيدة «**ليل يفيض من الجسد**»[42] :

«إن كنت حقاً حبيبي ، فألّف
نشيد أناشيد لي ، واحفر اسمي
على جذع رمانة في حدائق بابل»

ويقابل هذا المقطع ما نعثر عليه في مجموعة «**أحد عشر كوكباً**» من قصيدة «فرس للغريب» التي نقرأ بها قوله :

«سوف تطرز بنت عراقية ثوبها
بأول زهرة لوز ، وتكتب أول حرف من اسمك
على طرف السهم فوق اسمها
في مهبّ العراق»[43]

إن سوق هذه الأمثلة جميعاً لدليل على أن الشاعر قد أراد أن يدمغ قصائده بدمغته الخاصة ، فجاء هذا التقاطع مقصوداً في ذاته . أو قل إن الشاعر لم يمانع من تدفق هذه البناءات اللغوية المتناصة في قصيدته فأثبتها دون حرج ، إن الجرأة والثقة هما ما يميزان البناء اللغوي في هذه المجموعة ، وإذا كانت الجرأة محفوفة بالمخاطر في العادة ؛ فإن نتائجها قد تعود بالفتح والظفر في التجربة الشعرية .

ونلتفت الآن إلى قصيدة أخرى بعنوان «**حبر الغراب**» ، لنعثر على ما قد يصدمنا من جنس تناصي غير متوقع ، وهو ما أسميه بـ«التناص الصريح» ، إنه

استحضار للنص والاستشهاد به دون أن يتماهى في جسد البنية ، نص يبقى منعزلاً بين علامات التنصيص ، نص يشي بنفسه ، ويعلن استقلاليته ، ويرفض الاندماج الجديد . لنقرأ المقطع الأخير من هذه القصيدة لنقترب أكثر :

«ويضيئك القرآن :
«فبعث الله غراباً يبحث في الأرض
ليريه كيف يواري سوأة أخيه ، قال :
يا ويلتي أعجزت أن أكون مثل هذا الغراب»
ويضيئك القرآن
فابحث عن قيامتنا وحلّق يا غرابُ»[44]

إن مثل هذا النوع الفريد من التناص لهو تناص جريء وصريح لا يمكث في القصيدة ، ولا يتوحد بها ، إنه يزور القصيدة كالضيف ، ويخرج منها فور مغادرة القارئ لها .

المفتاح الرابع : في البنية الإيقاعية :

يوظف الشاعر في مجموعته هذه ستة من البحور العروضية الخليلية ، أربعة منها خالصة ، واثنان ممزوجان ، وإذا عرفنا أن في المجموعة ثلاثاً وثلاثين قصيدة ؛ فإننا نستطيع أن نستنتج جدولاً إحصائيّاً يبين توزيع البحور كما يلي :

الرقم	البحر	نوعه	عدد القصائد
١ ـ	المتدارك	خالص	(12)
٢ ـ	الكامل	خالص	(8)
٣ ـ	المتقارب	خالص	(6)
٤ ـ	الرمل	خالص	(4)
٥ ـ	البسيط	ممزوج	(2)
٦ ـ	السريع	ممزوج	(1)

من خلال هذا الجدول الإحصائي ، نتبين الظاهرة الإيقاعية الأولى التي تتمثل في محاولة الشاعر كسر المألوف في قصيدة التفعيلة من توظيف للبحور الخالصة ، والولوج إلى فضاء من التجديد العروضي بتوظيف البحور الممزوجة من خلال بحرين ممزوجين هما : البسيط والسريع ، وهو ما يؤكد الفكرة التي نرمي إليها من أن هذه المجموعة محاولة لتفصيل عباءة جديدة للقصيدة العربية تمتاز بالجدة والجرأة .

ففي قصيدة «**مرّ القطار**»[45] يوظف الشاعر البحر البسيط توظيفاً موارباً لا يشي بهذا البحر ؛ إذ تتشكل اللغة بما يغطي عروض البسيط بطبقة من انسيابية اللغة وتدافعها ، فالقصيدة مكونة من ثماني وحدات ، في الوحدة الأولى يقول :

«مرّ القطار سريعاً
كنت أنتظرُ
على الرصيف قطاراً مرّ
وانصرف المسافرون إلى
أيامهم . . وأنا
مازلت أنتظرُ»

إن رد هذه التفاعيل إلى بحر البسيط لا يكفي لإثبات التوظيف المميز لبحر البسيط ، بل لا بدّ من النظر إلى هذا الشعر الذي يشبه الشعر العمودي ، وإن كان يبدو لنا على هيئة الشعر الحرّ ، ونستطيع إعادة ترتيب هذا المقطع كما يلي :

«مر القطار سريعاً كنت انتظر على الرصيف قطاراً مرّ وانصرفا
المسافرون إلى أيامهم وأنا مازلت أنتظر . . . . . .»

بهذه الطريقة يرتدّ ذلك المقطع إلى هذا الشكل العمودي ، مع عدم إكمال التفعيلتين الأخيرتين . وإنتاج مثل هذا الشكل «الهجين» ما بين القصيدة العمودية وقصيدة التفعيلة ، ينتقل بهذه القصيدة وسواها إلى أفق أكثر إشراقاً وتميزاً وتوسطاً ، وتتضح المسافة بين هذه القصيدة والقصيدة العمودية من خلال

المقطع التالي :

«تبكي الكمنجات عن بعدٍ
فتحملني
سحابة من نواحيها
وتنكسر»[46]

من الميسور إعادة كتابة هذا المقطع ليرتدّ إلى شكله العمودي كما يلي :

«تبكي الكمنجات عن بعد فتحملني سحابة من نواحيها وتنكسر»

إن هاجس الإيقاع الموسيقي العروضي ليسيطر على مثل هذه القصائد المفعمة بالإحالات الموسيقية إلى بحور الخليل الممزوجة ، ويأتي نظام القافية في هذه القصيدة ليؤيد ما ذهبنا إليه حين تنتهي جميع المقاطع الثمانية بقافية واحدة هي الراء المضمومة .

ونعثر على مثل هذا التوظيف في القصيدة المتميزة **«أيام الحب السبعة»**[47] ، التي تتألف من سبعة مقاطع بعدد أيام الأسبوع ، عُنونت هذه المقاطع زمنياً ابتداء من يوم الثلاثاء وحتى الاثنين ، وأتبع كل يوم بعنوان فرعي ، فمثلاً : الثلاثاء : عنقاء ، الأربعاء : نرجسة . . . وهكذا .

لكنّ ما يصدم القارئ هو إحاطة الشاعر الرقم (7) بهالات من الاهتمام والتركيز والتوظيف الخاص ، فبالإضافة إلى أن هذا العنوان يحتوي هذا الرقم «أيام الحب السبعة» ؛ فإن عدد المقاطع في النص سبعة بعدد هذه الأيام ، والأدعى للدهشة هو أن كل مقطع مكوّن من سبعة أسطر ، وحتى توزيع القصيدة على سبع صفحات جاء ليؤكد هذه الفكرة .

ولا يبدو لمثل هذه الهندسة الشكلية أكبر ارتباط بالبنية الدلالية ، غير أن لها علاقة وثيقة بمفهوم النظام[48] الذي يسهم بفاعلية في خلق البنية الإيقاعية ورفد حركتها بما يسهم في تميزها وتنوعها .

لقد كتبت هذه القصيدة على البحر البسيط ، ونستطيع من خلال إعادة

التوزيع إعادة كتابة سطورها على هيئة الشعر العمودي ، لتظهر القصيدة وهي تقترب من شكل القصيدة التقليدي ، إذ شكّل كل سطر منها شطراً في البيت العمودي ، ولأن عدد الأسطر سبعة فقد ظل سطر شعري وحده في نهاية المقطع .

غير أن نظام القافية قد طرد شبح القصيدة التقليدية بالرغم من عثورنا على نظام تقفوي غير منتظم .

كما أننا نقف في القصيدة أمام ظاهرة «التدوير» التي لا تسمح لنا بالوقوف بمحطة القافية ، إذ يبدو الوقوف ممكناً عندها لأول وهلة ، لكننا لا نلبث عند قراءتنا اللاحقة أن نصطدم بظاهرة «التدوير» التي تعطل القافية ، وتمنعها من ممارسة دورها الموسيقي . غير أن السؤال الذي يلحّ علينا هو : لماذا يلزم الشاعر نفسه بقافية معطلة وخاملة ، قافية لا نستطيع الوقوف عندها ، ولا تذوّق موسيقاها؟ لنقرأ المقطع الأول :

«يكفي مرورك بالألفاظ كي تجد
العنقاء صورتها فينا وكي تلد
الروح التي ولدت من روحها جسدا
لا بد من جسد للروح تحرقه
بنفسها ولها ، لا بد من جسد
لتظهر الروح ما أخفت إلى الأبد»

فكلمة «تجد» ، و«تلد» تشكلان قافية ، لكننا لا نستطيع الوقوف عند المفردة الأولى لتوظيفها قافيةً ، بل لا بد من تعطيلها والاستمرار بعدها من خلال التدوير «كي تجد العنقاء . . .» ، وقد يدل ذلك على غزارة الدفق الشعري حتى لا سبيل إلى الوقوف إلا بعد إقفال الدائرة الدلالية .

إن النظام التقفوي الذي يوظفه الشاعر في مثل هذه القصائد لفريد حقاً ، إذ يحرص على القافية حرصه على عدم الالتزام بها ، إنه يلتزم بها التزاماً

مشروطاً أو مشروخاً من خلال الإيهام ، إيهامنا بضرورة القافية ، ثم بضرورة التحلل منها ، هذه المراوحة أو المراوغة خلقت فضاء جديداً للقصيدة ، فضاء متنازعاً عليه بين الالتزام والتحلل ، بين عين تنظر إلى الخلف ، وأخرى ترنو إلى الأمام . يقول في المقطع الخامس بعنوان «تكوين» :

«وجدت نفسي في نفسي وخارجها وأنت بينهما المرآة بينهما
تزورك الأرض أحياناً لزينتها وللصعود إلى ما سبّب الحلما
أما أنا فبوسعي أن أكون كما تركتني أمس عند الماء منقسما
إلى سماء وأرض آه . . . أين هما»

طبعاً لم يكتب هذا المقطع في المجموعة بهذا الشكل ، لكنني ارتأيت كتابته هكذا لأطلع القارئ على هذه الردّة الشكلية التي تطفح بها القصيدة ، إنه التزام بالشكل التقليدي للقصيدة ، بالكلام الموزون المقفى ، وهو تطوير له في الوقت نفسه .

إن الجهد الإيقاعي واضح كل الوضوح في قصائد البحور الممزوجة ، ففي قصيدة «كالنون في سورة الرحمن»[49] ، نجد الشاعر يجهد نفسه في كتابة القصيدة على البحر السريع ، لكن هذا الحفر في جدار البنية الإيقاعية لا يطغي على الرؤية ، ولا يؤثر سلباً في خيوط البناء التي حرص الشاعر عليها أيما حرص .

لقد جاءت هذه القصيدة في ستة مقاطع ، وكل مقطع يتكون من ستة أسطر ، ما عدا المقطع الثاني الذي احتوى خمسة ، ويتجسد في ذلك اهتمام الشاعر بلعبة الأرقام ، مما يشي بأن الشاعر يدرك ما يصنع ، وكل لبنة لديه يضعها في مكانها عن مقصدية واضحة ، ولا يترك الأمر للمصادفة . ويتم الربط بين هذه المقاطع جميعاً من خلال قافية واحدة تشكل قفلة لكل مقطع ، وهذا النظام التقفوي من خلال السطر الأخير في المقطع نجده ينتشر في غير ما قصيدة ، مما يشكل تقنية مستمرة ، ومستقرة لا مصادفة عابرة .

إن نظام المقاطع الذي يرسخه الشاعر في ديوانه ليطرح عدداً من التساؤلات حول البنية الإيقاعية ، فهو ينفي ما يثبت ، ويثبت ما ينفي ، فإذا كان كل مقطع يشكل بنية إيقاعية مستقرة ومنتهية بقافية واحدة غالباً ، فكيف نفسر ثورة القصيدة على هذا الشكل من خلال اللغة الدافقة؟ أقول هذا وأنا أقف حائراً بين مقطعين بينهما فاصل ، لكن ما يدهش حقاً أن تكون آخر كلمة من المقطع الأول مضافاً وأول كلمة من المقطع التالي مضافاً إليه ، كيف نفصل بين المضاف والمضاف إليه بوقوف تام ، ولماذا؟

إن التركيب هو «واثقين كأسلافهم من صواب الشرائع» ، فهل نتخيل أن تكون كلمة «صواب» في مقطع وكلمة «الشرائع» في مقطع آخر؟ هذا ما نجده في قصيدة «**في يدي غيمة**»[50] .

أما في قصيدة «**البئر**»[51] فإننا واجدون نمطاً من الشعر لا تحدّه قافية ، ولا تؤطره مقاطع كالقصائد الأخرى ، إنها قصيدة مدوّرة منسابة متدفقة ، منذ الكلمة الأولى وحتى الأخيرة . وإذا كان مثل هذا التوظيف مرهقاً للقارئ والشاعر على السواء لعدم وجود محطات لالتقاط الأنفاس ؛ فإنه من ناحية أخرى يدل على خصوبة الذاكرة الشعرية ، وغزارة التدفقات الشعورية التي تنهمر من فضاء الذاكرة باتجاه سطح النص .

ونعثر أحياناً على بعض القصائد التي يلزم الشاعر فيها نفسه بقافية واحدة لا يبارحها ، مثل قصيدة «قال المسافر للمسافر : لن نعود كما»[52] . فبالرغم من طول القصيدة اللافت غير أنه يلتزم فيها بقافية واحدة ، ولو أنه قد باعد أحياناً بين هذه القوافي .

ونعثر في هذه المجموعة على ظاهرة يجوز لي أن أسميها «صدمة القافية» أو ما سميتها سابقاً «القافية المنطفئة» أو «الخاملة» حين يقفي الشاعر سطوره بقافية إيهامية ، لا تلبث أن تنطفئ لدى قراءتنا السطر اللاحق ، فنحن هنا بين خيارين : **الأول** : الوقوف وتنشيط القافية ، ومن ثم التخلي عن المستوى الدلالي الذي يستوجب التتابع ، و**الثاني** : المتابعة الدلالية أو تدوير السطور ، ومن ثم

إطفاء القافية وتجاوزها . ويتضح هذا الأمر جلياً في قصيدة «**قافية من أجل المعلقات**»[53] :

«ما دلّني أحد عليّ أنا الدليل . . أنا الدليلُ
إليّ بين البحر والصحراء من لغتي ولدتُ

. . . . . .

ليهبط الزمن الثقيلُ
عن خيمة العربي أكثر من أنا

. . . . . .

أخذوا الكلام وهاجر القلب القتيلُ
معهم ، أيتسع الصدى»

إننا لا نكاد نلتقط الأنفاس عند هذه القافية الوهمية ، حتى نفاجأ بأن المتابعة ضرورية لإكمال دائرة الرؤية ؛ فالقافية هنا ليست سبيلاً لتحقيق وحدة البيت كما هو الحال في القصيدة التقليدية ، وإنما هي بعد إيقاعي بحت لا يسيّج الدلالة ولا يوقفها بقدر ما يمنح القارئ خياراً آخر في الحصول على الدلالة على مرحلتين بدلاً من التوفر عليها دفعة واحدة .

أما الإيقاع الداخلي فمنه ما يسمى بـ«المرجع الصوتي» أو «الترجيع»[54] الذي يتمثل «بعلاقة أصوات الحروف بعضها ببعض في بيت أو أكثر من حيث تشابهها أو اجتماعها أو غيابها أو افتراقها أو تجانسها ، مما يخلق إيقاعاً متجانساً ، وتنغيماً يحوّل الثبات والارتكاز إلى حركة»[55] .

ففي قصيدة بعنوان «**سنونو التتار**»[56] نجد مثل هذه الظاهرة التي تميزها قصدية الشاعر في تطريز تراكيبه بمثل هذا النمط من الوحدات الصوتية المكررة ، يقول :

«لنا حلم واحد : أن نجد
حلماً كان يحملنا
مثلما تحمل النجمة الميتين»

لاحظ الكلمات : (حلم ، واحد ، يحملنا ، حلماً ، تحمل) ، (نجد ، نجمة) لنجد أن الوحدات الصوتية : الحاء ، والميم ، واللام ، ثم النون والجيم ، كلها تتكرر بجلاء لتقوم بما يشبه التدفق الإيقاعي الخفي بين ثنايا المفردات .

ومثل هذا النسق الإيقاعي يتكرر في قصيدة أخرى بعنوان «**كم مرة ينتهي أمرنا**»[57] إذ نجد المقطع التالي :

«يا ولدي ، كل شيء هنا
سوف يشبه شيئاً هناك
سنشبه أنفسنا في الليالي
ستحرقنا نجمة الشبه السرمدية
يا ولدي»

إنه ليس من العبث أن يتكرر حرف الشين والسين في مفردات هذه المقطوعة خمس مرات لكل منهما ، وهو ما يجسد توظيفاً مميزاً للإيقاع الداخلي ، ويبرهن على أن هذا التوظيف يتّسم برصانة وقصدية تجعله يتميز عن سواه من التجانسات التي قد ترد عفو الخاطر .

خاتمة

أخلص مما سبق إلى أن مجموعة «لماذا تركت الحصان وحيداً» تمثل مفصلاً مهمّاً من مفاصل البنية الشعرية لدرويش ، وعلامة فارقة في البنية الإيقاعية ، لما نلحظه فيها من حفر عميق في البنية اللغوية ، لسبر أغوارها ، واكتشاف إمكاناتها ، في مسعى لخلق اللغة البكر التي تحمل بصمة الشاعر الخاصة ورؤيته ، وهو ما يؤشر إلى جهد دؤوب للبحث عن كل ما هو جديد وخلاق في العملية الشعرية .

إن الشاعر ليستثمر التكرار بوصفه سمة أسلوبية لاختراع تراكيب لغوية مدهشة ، إن على صعيد إعادة إنتاج التراكيب بما يشمله من تقنيات فنية ، أو على صعيد توظيف التناص بوصفه آلية جديدة ، ربما لم تُستعمل عند سواه من

الشعراء السابقين ، وينطبق هذا الحكم على توظيف ما لا لزوم له من نافلة اللغة ، ليمسي لازماً وضرورياً ، ويصير جزءاً لا يتجزأ من البناء .

أما البنى الإيقاعية الجديدة التي ينتجها الشاعر في قصائده ؛ فإنها تدلل على أنه يفتضّ أرضاً بكراً بجرأة نادرة ، مصراً على أن تظلّ «علاقة القصيدة بالواقع علاقة جمالية»[58] ، مما يؤهله لأن يُتخذ من نصه نموذجاً يحتذى ، ربما يقلل من جدوى سؤالنا الشعري السرمدي : «هل غادر الشعراء من متردم» .

الهوامش والمراجع

(1) انظر على سبيل المثال : الملف الذي أعدته **مجلة القاهرة** بعنوان «محمود درويش : عصفور الجنة أم طائر النار» ، العدد (151) ، 1995 .

(2) صالح ، فخري ، «لماذا تركت الحصان وحيداً : عن اللحظة الفلسطينية الملتبسة» **فصول** ، مج (15) ، العدد (2) ، 1996 ، ص240 .

(3) علوش ، ناجي ، «لماذا تركت الحصان وحيداً» ، **الموقف الأدبي** ، العدد (43) ، 1995 ، ص43 .

(4) المزيد عن العنونة في كتاب الدكتور بسام قطوس ، **سيمياء العنوان** ، ط1 ، عمان ، وزارة الثقافة ، 2001 ، ص36 .

(5) العلاق ، علي جعفر ، **الشعر والتلقي** ، عمان ، دار الشروق ، 1997 ، ص13 .

(6) درويش ، محمود ، **لماذا تركت الحصان وحيداً** ، بيروت ، دار الريس للنشر والتوزيع ، 1995 ، ص32 .

(7) لماذا تركت الحصان وحيداً ، ص33 ,34 .

(8) كنفاني ، غسان ، رجال في الشمس ، **الأعمال الكاملة** ، بغداد ، الدار الوطنية للنشر والتوزيع ، 2001 ، ص55 .

(9) لماذا تركت الحصان وحيداً ، ص104 .

(10) لماذا تكرت الحصان وحيداً ، ص104 .

(11) القزويني ، جلال الدين ، **التلخيص في علوم البلاغة** ، ترجمة : عبدالرحمن البرقوقي ، بيروت ، دار الكتاب العربي ، 1904 ، ص358 .

(12) قطوس ، بسام ، البنى الإيقاعية في مجموعة درويش «حصار لمدائح البحر» ، **أبحاث اليرموك** ، مج 9 ، العدد (1) ، 1991 ، ص42 .

(13) لماذا تركت الحصان وحيداً ، ص12 .

(14) لماذا تركت الحصان وحيداً ، ص45 .

(15) لماذا تركت الحصان وحيداً ، ص138 .

(16) للمزيد عن تكرار اللازمة انظر دراسة د .قطوس : البنى الايقاعية في مجموعة محمود درويش «حصار لمدائح البحر» .

(17) لماذا تركت الحصان وحيداً ، ص91 .

(18) لماذا تركت الحصان وحيداً ، ص45 .

(19) لماذا تركت الحصان وحيداً ، ص47 .

(20) عصفور ، جابر ، تكرار التشبيه ، **العربي** ، العدد (507) ، 2001 ، ص89 .

(21) لماذا تركت الحصان وحيداً ، ص17 .

(22) لماذا تركت الحصان وحيداً ، ص130 .

(23) لماذا تركت الحصان وحيداً ، ص138 .

(24) لماذا تركت الحصان وحيداً ، ص125 .

(25) انظر مصطلح «تشابه الأطراف» عند بلاغيينا القدماء ، فلعله قريب الشبه بما نحن بصدده .

(26) علي ، ناصر ، **بنية القصيدة في شعر محمود درويش** ، عمان ، دار الفارس للنشر والتوزيع ، 2001 ، ص241 .

(27) لماذا تركت الحصان وحيداً ، ص53 .

(28) لماذا تركت الحصان وحيداً ، ص113 - 114 .

(29) العلاق ، علي ، **في حداثة النص الشعري** ، بغداد ، وزارة الثقافة والإعلام ، دائرة الشؤون الثقافية العامة ، 1990 ، ص24 .

(30) لماذا تركت الحصان وحيداً ، ص103 .

(31) لماذا تركت الحصان وحيداً ، ص135 .

(32) لماذا تركت الحصان وحيداً ، ص93 .

(33) لؤلؤة ، عبدالواحد ، **شواطئ الضياع** ، عمان ، المؤسسة العربية للدراسات والنشر ، 1999 ، ص25 .

(34) لماذا تركت الحصان وحيداً ، ص22 .

(35) ديمان ، بول ، **العمى والبصيرة** ، ترجمة : سعيد الغانمي ، أبو ظبي ، المجمع الثقافي ، 1995 ، ص153 .

(36) لماذا تركت الحصان وحيداً ، ص19 .

(37) درويش ، محمود : **الأعمال الكاملة** ، المجلد (2) ، بيروت ، دار العودة ،1994 ، ص359 .

(38) لماذا تركت الحصان وحيداً ، ص40 .

(39) الأعمال الكاملة ، ص323 .

(40) لماذا تركت الحصان وحيداً ، ص94 .

(41) الأعمال الكاملة ، ص625 .

(42) لماذا تركت الحصان وحيداً ، ص128 .

(43) الأعمال الكاملة ، ص557 .
(44) لماذا تركت الحصان وحيداً ، ص56 - 57 .
(45) لماذا تركت الحصان وحيداً ، ص62 .
(46) لماذا تركت الحصان وحيداً ، ص63 .
(47) لماذا تركت الحصان وحيداً ، ص140 .
(48) البنى الإيقاعية في مجموعة محمود درويش ، ص43 .
(49) لماذا تركت الحصان وحيداً ، ص73 .
(50) لماذا تركت الحصان وحيداً ، ص19 .
(51) لماذا تركت الحصان وحيداً ، ص69 .
(52) لماذا تركت الحصان وحيداً ، ص110 .
(53) لماذا تركت الحصان وحيداً ، ص115 .
(54) البنى الإيقاعية في مجموعة محمود درويش ، ص67 .
(55) البنى الإيقاعيةفي مجموعة محمود درويش ، ص67 .
(56) لماذا تركت الحصان وحيداً ،ص58 .
(57) لماذا تركت الحصان وحيداً ، ص36 .
(58) الشنطي ، محمد ، «خصوصية الرؤيا والتشكيل في شعر محمود درويش» ، **فصول** ، مج (7) ، العدد (2,1) ، 1986 - 1987 ، ص143 .

* * *