اللغة والتشكيل في جدارية درويش

الدكتورة عالية محمود صالح*

الملخص

تتناول هذه الدراسة "اللغة والتشكيل في جدارية درويش" الصادرة عام 1990. وتعالج الدراسة ظواهر لغوية وتشكيلية، كالتناص والرمز والأسطورة والصور الشعرية والتكرار، آخذة بالحسبان أن العمل الفني إدراك جمالي للواقع، وأن اللعلاقة بين الفن والواقع علاقة نوعية. شغل الحديث عن اللغة في الجدارية مساحة، وطُرحت الأسئلة حولها؛ لأن اللغة الأرض الممكنة التي بقيت للشاعر. واللغة عند درويش متجددة وفي تجاوز دائم، استوعبت القديم، وأنشأت الحديث في صور بلاغية تقوم على الإدهاش. استطاع أن يشحن الكلمات بمداليل جديدة. وركز الرمز الشعري في التجربة الشعرية، كما شكل القصيدة من رموز شاملة توحد القصيدة حول الموضوع، رموز أسطورية تشد مفاصل القصيدة وتقيم ثوابت مرجعية للقراءة. واعتمد في تشكيل الصورة عناصر متعددة، تقدم عقداً فكرية وعاطفية في برهة من الزمن. وجاء التكرار ليعبر عن الفكرة المتسلطة على الشاعر، وليحدث توازناً إيقاعياً.

* كلية الآداب والفنون – جامعة عمان الأهلية - الأردن

الجدارية قصيدة طويلة، وتعدُّ من أطول قصائد درويش، جاءت استجابة لحدث كبير طارئ جرى في حياة الشاعر وهو العملية الجراحية التي أجريت في شريانه الأورطي في باريس عام 1998. هذا الحدث وضعه مباشرة في مواجهة الموت ومنازلته.

والجدارية قصيدة "ملحمة" تمتزج فيها الأرض باللغة، والأرض بالمرأة بالأسطورة. وتتوج أعمال درويش من حيث قدرته على استخدام لغته وأدواته الفنية الشعرية وتظهر توفقه في التخلص من الفائض من اللغة وبراعته في استخدام مرجعياته.

كانت تجربة الموت قاسية، دخل فيها عوالم قاسية واستعاد مشاهد كثيرة جداً، وعاش أزمنة عديدة وذهب في خوف عميق أن يكون نسي كل شيء.

هذه التجربة حتّمت عليه أن يطرح أسئلة وجودية، وأن يعالج قضايا وأسئلة لم يعالجها من قبل، واكتشف أن الحياة لا تستحق أكثر من أن تعاش، ولذا عاد إلى الطفولة عبر الثقافات وعبر التاريخ، وظلّ محتفظاً بلغة قوية تحارب الموت، لغة أقوى من السلاح، لغة الشعر.

وكان عميقاً في نظرته إلى الكون والحياة والمرأة والرجل والأسطورة والخرافة والقصيدة واللغة وصراعات العالم، وصراعات الفلسطيني مع الآخر.

طرح فيها الخصوصية الإنسانية في مواجهة الموت والمرض والضعف البشري، والحاجات الصغيرة التي تعمّق الإنسانية.

مزج بين الفردية الإنسانية والذات الجماعية (الشعب)، والبعد الإنساني الشمولي الذي تتوحد فيه الإنسانية جمعاء.

لم يكن صوت الشاعر وحيداً، حاورته عدّة أصوات، المرأة الإلهة والـصدى والشبح، وحاور الشاعر الموت وكان حواراً عميقاً مؤثراً.

أعلن الشاعر في الجدارية انفصاله في رؤياه عن (المسيح) الرسول واكتفـى بالشاعر الذي يحمل اللغة والخصب، لأنه لا يبشّر بقيامه.

وجد الشاعر حلّه في اللغة، كما كتب لسميح القاسم قائلا: في اللغة نـستطيع أن "نزوج المعلوم إلى المجهول. في اللغة نسافر ونعود. في اللغة نرسي للسفر قواعد سفر رمزية تكسر ذاتها لتبني ذاتها أو تكسر السفر. في اللغة نصالح مالا يتصالح فـي الواقع... وفي اللغة نعلن حريتنا ونقيم سلامنا. ولكن أين نسافر خارج اللغة؟ أما مـن سفر في هذا السفر؟[1]"

لذا شغل الحديث عن اللغة في الجدارية مساحة، وطُرحت الأسئلة حولها (هل الموت ما تفعلين بي الآن أم هو موت اللغة؟) لأن اللغة الأرض الممكنة التـي بقيـت للشاعر، واللغة والقصيدة همٌّ من هموم الشاعر التي برزت في وقت مبكر من حياتـه الشعرية، ففي بداياته الأولى كانت اللغة أداة تحريض ونضال :

قصائدنا بلا لون

بلا طعم.. بلا صوت

إذا لم تحمل المصباح من بيت إلى بيت

استطاع درويش أن يتجاوز هذا الدور اللغوي في مواجهة عدو يحاول إلغاءه وإلغاء لغته، فعمل على تأصيل دور ريادي لشاعر مقاوم، شاعر يكتشف آفاقاً جديـدة في اللغة والموضوع. ويواجه عدوانية ثقافية تسعى إلى طمس الوجود الثقافي العربـي وشطب مكانته القومية والتاريخية عبر تشويه تراثه وتاريخه وعبـر فـرض علاقـة

(1) الرسائل، سميح القاسم محمود درويش، دار العودة، بيروت، ص128.

أحادية الجانب، على مستوى صياغة القيم والأفكار، تدعم بها تلك الثقافة سيطرتها وسطوتها عن طريق تهويد الأماكن والأسماء وقتل اللغة.

وقف درويش أمام هذا غريباً مكانياً وزمانياً كما عاش شعبه وواجه هول اختفاء اللغة. عاش تجربة الفلسطينيين الذين بقوا في أراضيهم رغم التدمير المنظم الذي تعرضت له معالم الأرض، ومحاولة محو اللغة باستبدالها لغة أخرى، فكان ردّ الفعل الطبيعي لمثل هذا العدوان أن يكون مواجهته باللغة، بصنع مقاومة من اللغة نفسها، وهذا تفسير للموجة الشعرية التي اجتاحت الوطن العربي بعد هزيمة 1967 وقدّمت الشعراء أمثال درويش وقاسم وزياد والآخرين.

انطلق درويش في الحداثة الشعرية دفاعاً عن اللغة التي صارت الأرض الوحيدة الممكنة، وفي دفاعه هذا انفتح على الصراع الحقيقي.

انفتح على صراع الفلسطيني في امتلاك لغته في مواجهة ما تفرضه إسرائيل على الأرض المحتلة من لغة جديدة، لأن العلاقة باللغة تعكس طبيعة العلاقة بالأرض، وتكشف أن البقاء وحبّ الحياة هو ما يعطي الأمل بأن تكون الغزوة الصهيونية مثل الغزوات السابقة التي انتهت.

يراهن درويش على جعل القصيدة حاملة لهاجس كتابي واضح، يحاول أن يختبر معطيات القصيدة مادة جديدة للبناء. ويحاول أن يجعلها تبتدع زمانها الخاص وتاريخها الخاص ولغتها الخاصة.

واللغة كائن حي معرض للحياة والموت والمرض، وتعريض اللغة للخطر إنقاذ لها من الموت، فإذا أراد شعب للغته الحياة فليدفع بها إلى مناطق التعبير الحقيقي فيحررها من خطر الموت، وهذا ما حدث عندما تعرضت اللغة العربية في فلسطين إلى الموت فأنتجت شعراً وأدباً وإبداعاً.

وظلت القصيدة واللغة الأرض الممكنة الارتياد للفلسطينيين المبدعين، وظلت أداة مواجهة ومقاومة في مواجهة العدو الفلسطيني وفي مواجهة التشريد في المنافي العربية، لكن في بعض اللحظات كانت تمر هذه القناعة باهتزاز أمام مواجهة النفي المتكرر والسفر الطويل، فبعد الخروج من بيروت يتساءل درويش إن ظلّت القصيدة وطناً للفلسطيني

وطني قصيدتي الجديدة

.

.

.

وطني قصيدتي الجديدة

.

.

.

هل وطني قصيدتي الجديدة؟

الجمل الخبرية التقريرية تتحول إلى جملة استفهامية إنشائية متزعزعة اليقين، وتكرارها يؤكد معنى الشك والارتياب، وجوابها معروف، وهو النفي أمام واقع النفي والتشريد لأن هؤلاء يحاولون طرد الفلسطيني حتى من دمه، فكيف يبقون له وطناً قصيدة؟؟

وتظل اللغة والقصيدة من القضايا الوجودية التي تشغل بال الشاعر، ففي ديوانه "لماذا تركت الحصان وحيداً" يعود إلى الجذور التي انبثقت عنها ذات الشاعر، هذه الذّات التي حاولت أن تتنبه إلى خصوصيتها المرتبطة بروح العصر وإشكالاته الحضارية.

يقرأ الجاهلية قراءة عميقة لحضورها الفاعل في لغة الشاعر المعاصر، ويظهر الشاعر بوصفه تجلياً لغوياً، لأنه ولد من لغته، وتماهى معها، وأصبح مفتوناً بها.

من أنا؟ هذا سؤال الآخرين ولا جواب له. أنا لغتي أنا

وأنا معلقّة، معلّقتان، عشر، هذه لغتي

أنا لغتي. أنا ما قالت الكلمات:

كن جسدي. فكنت لنبرها جسدا[1].

تتحول اللغة داخل الجسد العربي إيقاعاً شعرياً نابضاً بالحياة لأن لهـا قـوة طاغية، وتصبح خارج الجسد طائراً قادراً على اقتحام مجهـولات الأمكنـة وتحطـيم رتابة الزمان، والتحليق به عالياً وإمتاعه وإسعاده.

لا أرض فوق الأرض تحملني، فيحملني كلامي

طائراً متفرعا مني، ويبني عشّ رحلته أمامي

فلأرفع معلّقتي لينكسر الزمان الدائري

ويولد الوقت الجميل[2].

استطاعت اللغة أن تختزل كيان العربي وتعبر عن جسده وحركته وخوفه من المجهول، وعن حزنه لفراق أحبته، هؤلاء الأحبة الذين تركوا المكـان طلـلاً يجـسّد الموت والفناء، فجاءت القصيدة لتؤكد هوية عربية وتعلن عنها. وليصبح ظهورها فاتناً ومجسداً لعالم الشاعر، وموازياً للإبداع عند الأمم الأخرى.

هذه لغتي ومعجزتي، عصا سحري
حدائق بابلي ومسلّتي، وهويتي الأولى
ومعدني الصقيل
ومقدّس العربي في الصحراء
يعبد ما يسيل من القوافي كالنجوم على عباءته
ويعبد ما يقول[1].

(1) درويش، لماذا تركت الحصان وحيداً، ص115-116.
(2) درويش، لماذا تركت الحصان وحيداً، ص116.

اللغة المعجزة الساحرة المبدعة بيتها كان المعلّقة، ومع تطوّر العصر أصبح مكان اللغة "الجدارية". تحولت المعلّقة إلى "جدارية" متنبّهة إلى الخصوصية المرتبطة بروح العصر وتقدّمه وانفتاح الفنون على بعضها.

والجدارية (التي ستنقش على جدار في المستقبل، جدار فلسطيني) أكثر ثباتاً في مواجهة العصر لأن الجدار أكثر قدرة على مواجهة عوامل الزمان من الستار التي كانت تعلّق عليه المعلّقة، فلغتها أكثر مقاومة وقدرة على البقاء.

وتبرز اللغة في "الجدارية" التي تمثل أبرز المحطّات التي مرّ بها الشاعر عنصراً يخاف الشاعر من فقده. يقول الياس خوري: "محمود درويش الذي روى لي أنه بعد استيقاظه من البنج بعد العملية الجراحية التي أجريت له في باريس وكان ملفوفاً بالآلآت الطبية التي تمنع عن الكلام، طلب ورقة وقلماً وكتب إلى أحد أصدقائه "أشعر أنني نسيت اللغة"[2]

كابوس الشاعر خوف على اللغة، اللغة وسيلة للتعبير، ولأنه عاش تجربة الدولة الإسرائيلية، عاش خوف موت لغته واحتلالها بلغة جديدة هي اللغة العبرية.

والتجربة الشعرية تجربة لغوية، لذا ظهر الخوف على اللغة في مقاطع متعددة بشكل علني وصريح ومكرّر.

أخاف على لغتي

فاتركوا كل شيء على حاله

وأعيدوا الحياة إلى لغتي[3]

(1) درويش، لماذا تركت الحصان وحيداً، ص118.

(2) الجديد في عالم الكتب والمكتبات، إلياس خوري يضع النقاط على حروف روايته الجديدة، باب الشمس، ع1998/19/18، ص9.

(3) درويش، الجدارية، ص67.

تجاهل الشاعر معاناته وتناساها وتذكّر كنزه وثروته وجنيته الملهمة ومصدر شاعريته ووحيه، لغته. لم ينس أنه مشرد بلا بلد، ولم ينس أنَّه وحيد، لكن لم يطلب العودة إلى أحد أو بلد، أولوياته الأولى كانت العودة إلى اللغة فقط.

لا أريد الرجوع إلى أحد

لا أريد الرجوع إلى بلد

أريد الرجوع فقط

إلى لغتي في أقاصي الهديل[1]

يكشف التكرار عن معاناة الشاعر النفسية، وتكراره لا يعيد المعنى بالصورة نفسها، بل يضيف إليها أبعاداً جديدة ويُظهر التكرار الإلحاح على المعنى المراد تبليغه، ويترجم حالته والموضوع الذي يشغل باله في صحوه وهذيانه (في غيبوبته)

تقول ممرضتي:

كنت تهذي طويلاً، وتسألني:

هل الموت ما تفعلين بي الآن

أم هو موت اللغة؟[2]

يظهر وعي الشاعر المبدع على اللغة أرضه الوحيدة الممكنة، ويتكثّف هذا المعنى وهذا الشعور في الجملة الشعرية التي كررها الشاعر ثلاث مرات "خضراء أرض قصيدتي"، فالقصيدة وطنه، أرضه، إبداعه، خصوبته.

(1) درويش، الجدارية، ص67.

(2) درويش، الجدارية، ص67.

واللغة الشعرية الدرويشية مجازٌ للمجاز، وهو ينظفها من الألفاظ الزائدة ويعتني بها عناية فائقة يبتعد فيها عن صخب الشعار ويعمّق من خلالها الإنساني والعالمي والمحلّي.

ينقلها من أوضاعها القاموسية إلى لغة لها خصوصيتها الشعرية، يستطيع أن يمنح المفردة طاقة شعرية بقدراته الذاتية، لأنه يعرف أن اللغة الشعرية هي موت اللغة وانبعاثها من جديد على يد الشاعر الماهر. والشاعر مخترع اللغة، بمعنى أنه يوظفها توظيفاً خاصاً يتلاءم مع تجربته الشعرية. "فلغة الشعر هي التجربة مجسمة من خلال الكلمات وما يمكن أن توحيه هذه الكلمات"[1]

ويتصل معجم درويش بألفاظ الأمّة على مر العصور، وبتاريخ المنطقة وتراثها، وينمّي مفرداته الخاصة تبعاً لتجربته.[2]

ويرى درويش "أن الكتابة الجديدة" هي التي تجسد الإحساس بالخلل السائد، ولهذا فإن الواقع العيني ليس بحاجة إلى الشعر التقليدي الذي يصف لنا ما يحدث"[3]

والنص الشعري عند درويش "يتجه إلى الحركة مرتبطاً في ذلك بالبعد الدرامي الذي أنتج ميلاً إلى كتابة القصيدة الطويلة التي تمور بحشد هائل من الحوارات والمشاهد والتداعيات منتجاً في الوقت ذاته "الحوار بين شطريّ الوعي"[4].

ينطبق هذا على الجدارية التي تمور بحشد هائل من الحوارات والمشاهد والسرد، يتكىء فيها على التكرار، تكرار الحرف والكلمة والجملة والمقطع، حيث

(1) السيد الورقي، لغة الشعر الحديث، دار النهضة للطباعة، بيروت، 1984، ص64.
(2) أدونيس، "زمن الشعر"، دار العودة، بيروت، 1987، ص40.
(3) درويش، ذاكرة النسيان، دار توبقال، المغرب، 1997، ص64.
(4) محمد صالح الشنطي، خصوصية الرؤيا والتشكيل في شعر محمود درويش، مجلة فصول، مجلد 4، ع1، 2، 1986، ص139.

يفتتحها بجملة "هذا هو اسمك" ويكررها ثلاث مرات في القصيدة، وتكوّن النصوص التاريخية والدينية والثقافية خطوطاً بارزةً في بنائها، وتُبدع فيها الصور الشعرية المعمّقة لشعريتها والمدهشة لقارئها التي تؤشر على درويش المبدع لقاموسه الخاص ولغته المتميزة وأبنيته المتينة.

يبرز التناص ظاهرة لغوية واسعة الانتشار في شعر درويش، وذلك لثقافته الواسعة والرفيعة ووعيه الحادّ والجادّ بأهمية الثقافة للإبداع. فـ"الشاعر يعيد إنتاج ما تقدمه وما عاصره من نصوص مكتوبة وغير مكتوبة "عالمة" أو "شعبية" أو ينتقي منها صورة أو موقفا دراميا أو تعبيرا ذا قوة رمزية"[1].

والتناص هو أن يتضمن نص أدبي ما نصوصاً أو أفكاراً أخرى سابقة عليه عن طريق الاقتباس أو التضمين أو التلميح أو الإشارة أو ما شابه ذلك من المقروء الثقافي لدى الأديب، بحيث تندمج هذه النصوص أو الأفكار مع النص الأصلي وتندغم فيه ليتشكل نص جديد واحد متكامل[2]. "ففي فضاء نص معين تتقاطع وتتنافى ملفوظات عديدة مقتطعة من نصوص أخرى"[3].

ويقدم التناص فرصة حقيقية للمتلقي ليتبيّن مواطن الالتقاء والحوارمع النصوص السابقة، ويكشف عن مدى تطوّر لغة الشاعر وطريقته في بناء قصيدته، ويكشف عن مصادر معرفته وثقافته ويدفع المتلقي ليثقف نفسه بثقافة الشاعر.

والتناص ظاهرة لغوية معقدة تستعصي على الضبط والتقنين. لأننا عندما نقرأ نتاجاً فإننا نقرأ دوماً أكثر من نتاج بكثير: إننا ندخل في اتصال مع الذاكرة

(1) د. محمد مفتاح، تحليل الخطاب الشعري (استراتيجية التناص)، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، ط4، 2005، ص131.

(2) أحمد، الزعبي، التناص، نظرياً وتطبيقياً، مكتبة الكتاني، إربد، الأردن، ط1، 1995، ص 9.

(3) جوليا، كرستيفا، علم النص، تر. فريد الزاهي، دار توبقال للنشر، ط1، المغرب، 1991، ص78.

الأدبية: ذاكرتنا الخاصة، ذاكرة المؤلف، ذاكرة النتاج نفسه؛ فالأعمال التي سبق لنا أن قرأناها، وحتى سواها، تكون حاضرة في قراءتنا وكل نص هو كتابة مخطوطة فوق أخرى[1].

"والنص كذلك علاقة متشابكة من عناصر الاتصال اللغوية يتحد فيها السياق مع الشفرة لتكوين رسالة، ويتلاقى الباعث مع المتلقي في تحريك الحياة في هذه الرسالة وبعثها من جديد في تفسيرها واستقبالها "[2].

إن التناص الذي يقع في دائرة النصوص الخاصة بالأمّة إنّما يجسّد شكلاً من أشكال الانتماء إليها، والشعراء الذين عادوا إلى هذا التراث يبحثون عن هويتهم القومية والفكرية والثقافية ينشدون هوية ما لقصيدتهم الحديثة التي أرادوا لها ان تجسّد انتمائهم.

إن مجرد استثارة النصوص المرجعية في ذهن المتلقي يجعله في مواجهة البحث عن العلاقات الاستعارية والمجازية الكافية بين النصين، بما يحقق له لذّة الكشف والمعرفة ويتكشّف له عن الفوارق الدقيقة في التشكيل الجمالي للبنية بين النصين، ويتيح له فرصة الاستدلال على درجة انزياح النص المرجعي إذ يتراءى في النص الوليد.

وميزة التناص كامنة في لا نهائيته، أي أن ميزة النص تعبر حدود تاريخ إنتاجه بوصفه واقعة تاريخية، ليفتح آفاقاً جديدة دائماً لنصوص أخرى، فكل أثر أدبي إنساني جيد قابل لأن يتناص معه، وكلما كان أكثر انفتاحاً كان أكثر قابلية لأن يتناص، أي أنه يوحي ويحاكي ويؤثّر، ويتنازل عن دوره بوصفه واقعة تاريخية ليصبح واقعة

(1) نزفيتان، تودوروف، ، نقد النقد. تر. سامي سويدان، مركز الإنماء القومي، بيروت، ط1، 1986، ص 94.

(2)د. عبد الله الغذامي، الخطيئة والتكفير، كتاب النادي الأدبي الثقافي، 27، ط1، 1985، ص14.

انثروبولوجيّة غير قابلة للنفاد أو الاستنفاد، وهذا ما يكسبه لا نهائيته من حيث هو معنى. وبالنظر إلى لغته الرمزية الإرشادية، فإنه يولّد معاني متعددة، مما يخلق محيطاً إبداعياً قابلاً لفرض هيمنته (سلطته) على المبدعين[1].

ويتصل التناص بعمليات الامتصاص والتحويل الجذري أو الجزئي لعديد من النصوص الممتدة: قبولاً أو رفضاً، في نسيج النص الأدبي الوليد[2]. والنص – وفق التناص – تعاقبي متحرك مفتوح متغير متجدد "[3].

والحوار هو المرحلة الأعمق وظيفياً، وهو أول على مفهوم التناص، الحوار الذي يعتمد "على النقد المؤسّس على أرضية عملية صلبة تحطم مظاهر الاستلاب، مهما يكن نوعه وشكله وحجمه، ولا مجال لتقديس كل النصوص الغائبة مع الحوار، فالشاعر، أو الكاتب، لا يتأمّل هذا النص وإنما يغيّر في القديم أسسه اللاهوتيه، ويعري في الحديث قناعاته التبريرية والمثالية"[4]. التناص في مفهوم بنيس عملية هدم للذات مستمرة، فالذات تظل قاصرة عن إدراك نفسها وعن بناء وعي خاص بمنجزاتها، بما يحقق مقولة الانقطاع التي تسعى إليها الحداثة.

دمج درويش الأسطورة في "جداريته" معبّراً عن رؤية جديدة واستفاد من الموروث الديني، كما استدعى كثيراً من النصوص الواردة في الكتب السماوية: القرآن والإنجيل والتوراة. وصاغها صياغة جديدة توافقت مع بناء جداريته، واستدعى كثيراً من الشخصيات والأماكن، الشخصيات الأدبية والأسطوريّة والتاريخية، والأماكن

(1) رولان بارت، نظرية النص، تر: محي الشملي وآخرين، حوليات الجامعة التونسية، ع27، تونس، 1988، ص81..

(2) صلاح فضل، بلاغة الخطاب وعلم النص، مكتبة لبنان، بيروت، 1990، ص24.

(3) شكري عزيز ماضي، من إشكالات النقد العربي الجديد، بيروت، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، 1997، ص167-168.

(4) محمد بنيس، ظاهرة الشعر المعاصر في المغرب، دار العودة، بيروت، 1979، ص253.

الدينية والحضارية والتاريخية، ووظفها في جداريته برؤية جديدة تخدم وجهة نظره. مثل الأنبياء سليمان والمسيح وأيوب ولوط، وشخصيات أخرى دينية وأسطورية مثل قابيل ونرجس واويزيريس وعناة وجلجامش وانكيدو، وشعراء مثل امرئ القيس وطرفة بن العبد وأبي العلاء المعرّي، وريني شار، وهيدجر، وأماكن مثل عكا وقانا والجليل وأورشليم والأندلس وأمريكا وهيروشيما.

تمثل الشخصيات والأماكن رموزاً واقتصاداً لغوياً عالياً، وظهورها في النص يستدعيها كما قرّت في ثقافة المتلقي وثقافة الأمة، ويجعل المتلقي يشتبك مع النص الشعري محاوراً ليكتشف مدى استطاعة الشاعر عبور آفاق جديدة أو توليد معانٍ متعددة، أو خلق محيط إبداعي قابل لفرض هيمنته على المتلقي.

كثير منها ظهر في جملة واحدة، لكنه فتح النص على معانٍ، وفتح حكاية كاملة، فجملة "تأمل نرجس في ماء صورته"[1] عبرت عن الأسطورة واستدعتها، وأحالت إلى نرجسيته الإنسان الشاعر، وقدمت صورة جميلة "لماء صورته" صورة جديدة من حيث بناؤها اللغوي، وأبعادها الاقتصادية التي تعطي للغة جمالاً جديداً نحسه ولا نملكه.

صورة مقاومة يظهر الشاعر فيها مزهواً بنفسه وبتميزه الشعري في جو تسيطر عليه وحشة الموت، يتأمل الشاعر فيه ذاته من خلال قصيدته الخضراء العالية. وبناء على الأسطورة سيلقى الشاعرحتفه نتيجة هذا التأمل والإعجاب. إذ إنَّ الموت يحيط بهذا النص من كل جانب لكن استلهام الأسطورة يقدم له الخلود كما خلّدت زهرة النرجس صاحبها.

تتوزع على جسد "الجدارية" جمل كهذه ، تعمّق معنى الجدارية وتلتحم بجسدها مثل "سائرون على خطى جلجامش الخضراء من زمن إلى زمن"[2]، جملة

(1) الجدارية، ص41.

(2) الجدارية، ص80.

تظهر إصرار الشاعر على الحياة وانبعاثها وتجددها، وليظهر المعنى أكثر عمقاً يذكر اسم جلجامش فيعيدنا إلى أقدم رحلة في البحث عن الخلود، ولذا سيظل الشاعر سائراً على الطريق نفسه في مواجهة الموت والفناء.

ويستفيض الشاعر في دمج تفاصيل هذه الأسطورة ذات العلاقة المباشرة بجوهر الجدارية وذلك حين يعبر عن انكساره، وهو المتواري خلف شخصية جلجامش، حين ينكسر أمام الغياب، الغياب الأبدي الذي سلبه صديقه أنكيدو ولم يبقِ له من سمات الحياة والتواصل شيئاً فقد ذهب أنكيدو ليعانق الموت ويتركه إزاء فلسفة الموت.

"أنكيدو ترفق بي وعد من حيث مت، لعلنا نجد الجواب، فمن أنا وحدي؟" (1)

ويشتبك فضاء الموت والفلسفة والأسطورة في مزيج مذهل، ويتصاعد توتر لغة النص حتى تبلغ مداها، فيندفع الشاعر بأسلوب التداعي الحر على لسان جلجامش معبراً عن حيرته تارة، وعن انكساره تارة أخرى، وحيناً يتلبسه الإصرار والثبات، ويستمر درويش في مخاطبة صديقه الغائب جسداً، وهو يتأرجح بين الرفض والقبول لفكرة الموت .ويبدو الشاعر في هذا المقطع مفتوناً بسحر الأساطير ومفعماً بتلك القدرة الخارقة التي تضفيها الأسطورة على أبطالها؛ إلا أن الضعف الإنساني يطغى في النهاية وتنتصر حقيقة هي الموت.

يستلهم الشاعر أسطورة طائر الفينيق الذي يحترق كل ليلة، ويعود يبعث من الرماد طائراً مرة أخرى، ويستمد درويش من هذه الأسطورة فكرة التجدد في إشارة حافلة بدلالة الأمل والحياة والإصرار على الوجود، فيستل من عدمه وجوده ومن فنائه

(1) الجدارية، ص**83-84**

حياة جديدة. وهذا ما منح هذا الاستثمار بعد الخلود والديمومة فهو سيبقى قادراً على إيجاد حياة من العدم، وخلق شيء من لا شيء، ويعكس هذا التناص بوضوح عمق الجدل بين فكرة الموت والحياة والفناء والبقاء ولكن الشاعر استطاع أن يوفق بينهما باختياره تلك الأسطورة التي جمعت بين النقيضين

"سأصير يوماً طائراً

وأسل من عدمي

وجودي. كلما احترق الجناحان

اقتربت من الحقيقة، وانبعثت من الرماد"[1]

استطاع الشاعر أن يعبر عن معاناته من خلال الرموز الأسطورية التي بثها في جداريته وأنتج من خلالها مناصاً قوياً يفتح الجدارية على التأويل. وتظهر قدرة الشاعر في إجادته ربط الرمز بتجربته الذاتية، بحيث تكون القوة التعبيرية نابعة من كيفية الاستعمال، فقيمة الرمز ترجع إلى موقع الرمز وعلاقته بالعناصر الأخرى في القصيدة، ولا ترجع إلى قيمته الذاتيه ولا إلى قدمه. وإن الاستعمال الجيد للأسطورة هو قدرة الشاعر على التأثير في المتلقي حتى وإن لم يكن عارفاً بالأسطورة.

ويعدُّ استخدام الرمز والأسطورة من الظواهر اللافتة في الجدارية. وليس ذلك غريباً، "فالعلاقة بين الشعر وبين الرمز قديمة، وتدل على بصيرة كافية بطبيعة الشعر والتعبير الشعري"[2].

(1) الجدارية، ص12-13.

(2) عز الين اسماعيل، الشعر العربي المعاصر: قضاياه، وظواهره، دار العودة ودار الثقافة، بيروت، 1972، ص195.

وكما ظهرت الشخصيات السابقة بإشارات جميلة بسيطة، فإن بعض الشخصيات الأسطورية تمثل مساحة كبيرة من الجدارية وتكون مناصاً قوياً وخطاً أساسياً من خطوط بناء الجدارية مثل شخصية عناة، عناة المرأة الينبوع الأول للحياة.

تتبدى عناة في الجدارية بوصفها رمزاً أسطورياً، منذ ظهورها في القصيدة في محور الانبعاث على مستوى الدلالة على أحوال متعارضة بين الأمل في تحقيق الحب الإنساني مبدأً جوهرياً يرمز للحياة ذاتها، والصدام بواقع ينفي هذا الأمل ويحيله إلى غيابٍ وتلاشٍ، ويحضر من خلال صور متناقضة تنفي الوئام والطمأنينة وتكرّس التوتر وتعمّق الانفصال.

رعوية أيامنا رعوية بين القبيلة والمدينة، لم أجد ليلاً

خصوصياً لهودجك المكلل بالسراب، وقلت لي:

ما حاجتي لأسمي بدونك؟ نادني فأنا خلقتك

عندما سميتني.. وقتلتني حين امتلكت الاسم....

كيف قتلتني؟ وأنا غريبة كل هذا الليل، ادخلني

إلى غابات شهوتك، احتضنّي واعتصرني واسفك

العسل الزفافي النقي على قفيرالنحل

بعثرني بما ملكت يداك من الرماح ولمّني[1]

يكشف المقطع عن حالتين متناقضتين، حال ثبات الحال على رعوية الأيام وإن تغيَّر الشكل بين قبيلة ومدينة، وحال الواقع في الهودج المكلل بالسراب لكن عناة الكيان المليء بالحياة والخصب تذلل العقبات أمام الشاعر ليتواصل معها، تشدّه

(1) الجدارية، ص34، 35.

وتسحبه من الموت وتدعوه إلى جسدها لتبعثه من جديد. وتتغلب قوة الحياة عند عنـــاة على الموت عند الشاعر، ولكن عناة امرأة لا تبقى على حال "في كل ريح تعبث امرأة بشاعرها"[1]. وهي التي تحاوره ويحاورها ويكتشفان عن طريق الحوار أنهمـــا "أنـــا" واحدة. لكنها "أنا" تكثر العقبات التي تحول دون توحـــدها. غيـــر أن الجـــراح توحّـــد "الأنيين" "وكل نبض فيك يوجعني، ويرجعني إلى زمن خرافي"

وبقوة إرادة "عناة"، يتحقق مبدأ الحياة، وينبعث الشاعر ويندفع نحـــو الحيـــاة ويتشبث بها، ويعلو صوته ويضجّ بالحياة، ويبدأ بمطالبة إلهته بالمزيد مـــن الخـــصب والبعث، وأن يعلو صوت النشيد، نشيد الخصب.

فغنّي يا آلهتي الأثيرة، يا عناه
قصيدتي الأولى عن التكوين ثانية
فقد يجد الرواة شهادة الميلاد
للصفصاف في حجر خريفي، وقد يجد
الرعاة البئر في أعماق أغنية، وقد
تأتي الحياة فجأة للعازفين عن
المعاني من جناح فراشة علقت
بقافية، فغني يا آلهتي الأثيرة
يا عناة، أنا الطريد والسهام
أنا الكلام، أنا المؤبن والمؤذن
والشهيد[2]

(1) الجدارية، ص17.
(2) الجدارية، ص46-47.

يحمل صوت الشاعر شكاً، لكنه يصر على الغناء الذي يعيد البعث من جديد. يعيد البعث لكل مناحي الحياة الفلسطينية، فقد تحدث معجزة لأن الإلهات يحدثن معجزات، مع أن الواقع الذي عاشه الشاعر لا يحمل معه بذور الحياة والتجدد، لذلك سبقت أفعاله المضارعة قد التشكيكية.

يبتعد الشاعر عن الموت وتبتعد الإلهة عنه، وتعود إلى أرضها الأولى "أرض كنعان" "بلاد الأرجوان" لتتماهى في الجسد الجغرافي للأرض أو الوطن الذي يتماهى عند درويش بالمرأة، المرأة التي ظهرت من خلال تعبيرات حسية مفرطة يبث الشاعر من خلالها نجواه عن علاقته الحميمة بالأرض الوطن وارتباطه بها. فقد تحولت المرأة المتمثلة في "عناة" إلى حالة عاطفية جامحة تجتاح كل من يشاركها هذه الحالة

هناك، في بلاد الأرجوان أضاءني

قمر تطوّقه عناة، عناة سيدة

الكناية في الحكاية، لم تكن تبكي على
أحد ولكن من مفاتنها بكت:
هل كل هذا السحر لي وحدي
أما من شاعر عندي
يقاسمني فراغ التخت في مجدي؟
ويقطف من سياج أنوثتي
ما فاض من وردي ؟
أما من شاعر يغوي
حليب الليل في نهدي [1]

(1) الجدارية، ص72-73.

تعمل "عناة" في فضاء النص وتخلق مساحاتها الخاصة وأشكال تداعياتها، ومن هذه التداعيات الميلاد المتجدد في أحشائها كلما لفت الشاعر الهزيمة في الذات أو الحلم. والاغتيال اليومي للشاعر على كل المستويات، وتتجدد ملامح هذا الاغتيال والانكسار كلما تولّدت الحياة فيه من جديد.

تظهر "عناة" حالة جامحة (للمرأة، الإلهة، الوطن) في النص، والشاعر مدعوٌّ للاتحاد في جسدها ليتجدد. ولكن في أرضها أرضه وليس في المنفى.

تحمل أسطورة "عناة" معاني ودلالات تتضافر قيمتها التعبيرية والرمزية لتنحو بالأسطورة إلى دلالات جديدة مرتبطة بجماليات الرؤية الشعرية القادرة على صهر عناصر الشعر ورموزه كافة في تعبير يكافئ معاناة الشاعر وهواجسه التي بثّها في القصيدة. ودرويش من خلال هذه الأسطورة يعيد كتابة أسطورة فلسطينية جديدة.

وارتبط الشاعر بالنص المسيحي والشخصيات المسيحية، وهي شخصيات فاعلة في النص الشعري، تمثَّل الشاعر روحها وصفاتها الشخصية، وجعل وجودها في القصيدة امتداداً لوجودها في التراث الإنساني، فأبقت النص الحديث روحاً نابضةً ودماً حيّاً حاملاً للبعد الديني والتاريخي ومحملاً بدلالات النص الحالي.

ومن أبرز الشخصيات المسيحية التي تعدُّ إحدى دعامات نصوص درويش شخصية "المسيح" عليه السلام، التي ترتبط ارتباطاً مباشراً وحيوياً بشخصية الفلسطيني المصلوب والشاعر حامل الرسالة والمخلص الذي يعلو صليبه ويمضي باتجاه الحلم.

ويظهر الشاعر متماهياً مع المسيح عليه السلام في "أمشي على ماء البحيرة في شمال الروح" لكنه مسيح فلسطيني، تمثل فلسطين روحه، ولأن البحيرة تقع في الشمال فيصنع المعجزة التي حدثت للمسيح ويمشي على البحيرة التي تقع في الشمال، تحمل الجملة البعد الديني الإعجازي والعاطفي والإنساني الذي يتشكل من غياب الوطن وجمال اللغة.

يعلن الشاعر في "جداريته" أنه بدأ مشواره الشعري والثوري سائراً على خطا المسيح في التصديق المطلق لتحقيق الحلم الكبير الذي كان يسعى إليه هو وشعبه. لكن بعد أن خبر الحياة وذاق مرّها ومرسها بالكفاح، فإنه يتنازل عن حلمه الكبير من أجل بعض مظاهر الحياة الإنسانية التي يتوق إلى تحقيقها الإنسان، والتي هو محروم منها، أشياء صغيرة، حب قديم، مكان صغير في الوطن يعود إليه، مكان محدد.

مثلما سار المسيح على البحيرة
سرت في رؤياي. لكني نزلت عن
الصليب لأنني أخشى العلوّ ، ولا
أبشر بالقيامة. لم أغيّر غير
إيقاعي لأسمع صوت قلبي واضحاً.
للملحميين النسور ولي أنا: طوق
الحمامة، نجمة مهجورة فوق السطوح،
وشارع متعرج يفضي إلى ميناء
عكا -ليس أكثر أو أقل-[1]

افترق الشاعر عن المسيح، لأن رحلته البحثية الفاشلة عن أرض ثابتة تتجسد الرؤيا عليها وتتوج المعرفة التي توصل إليها مفقودة، فأصيب بمرارة التجربة، وتحوّل إلى ذاته يبحث عن أشيائها الصغيرة التي تعمّق إنسانيته. تحت وطأة هذا الإحساس عاش درويش حالة من الصراع وكان مضطراً إلى خلق حالة الفصام الواعي بين الشاعر الراثي والإنسان. وأخذ يعيد ترتيب عالمه من جديد ليصبح عالماً فيه خصوصية ذاتية وفردية.

(1) الجدارية، ص92.

وفي تناصه مع المسيح، قدم إضاءات فنية ومعرفية عظيمة الفائدة، وأسبغ على النص تداعيات وتراثيات جديدة كانت ملتحمة بنسيج القصيدة وبنيتها.

أخذ درويش يشحن رموزه الديناميكية بالأنماط الأصلية أو الأولية للاشعور الجمعي، وتجلت خصوصيته في تحويله الرمز إلى نمط أعلى تعود بالذات الجمعية إلى منابعها الأولى. حين استثمر محور الغربة في حياة امرىء القيس ووظفه في نصه فتلاقت التجربتان إحساس عالٍ بالغربة يسيطر على درويش فيشطر ذاته شطرين ويخلق من نفسه آخراً يستعين به على غربته، وقد جمع هذا الإحساس بالغربة بين هذين الشاعرين فكلاهما غريب عن أرضه وتجمعه الغربة بألفة هي ألفة الغريب بالغريب.

"يا اسمي: سوف تكبر حين أكبر

سوف تحملني وأحملك

الغريب أخ الغريب[1]

وتلتقي رحلة امرىء القيس المؤلمة مع رحلة درويش في فضاء أبيض شفاف هو نقاء النهايات التي يقابلها الشاعر بنوع من التحدي حيناً والاستسلام حيناً آخر، فالغربة والإحساس بدنو النهاية جمع كلا الشاعرين ولعل درويش يود أن يقول: إن غربته طويلة ومتأصلة في داخله وتمد جذورها في روحه منذ أيام امرىء القيس حتى يومنا هذا .ويلتقي درويش مع امرىء القيس في محاولة استعادة المسلوب، ويبدو درويش فارساً منهكاً لا يجد في رحلته جدوى فيقع تحت شعور ثقيل بعبثية الحياة والوجود، ويزيد من إحساس العبث هذا هو ذلك السهم "الطائش" الذي شج وجه اليقين، جاء تناصه مع رحلة امرىء القيس هنا مرتداً للماضي الموزع بين الشعر والغاية التي

(1) الجدارية، ص16.

خصَّص لها الشاعر حياته كما خصَّص امرىء القيس حياته من أجل قضيته وفي النهاية لم ينل أي منهما سوى ذلك اليقين الأبدي.. الموت.

وعندما كان درويش يحاور الموت طلب منه مهلة ليكمل قراءة طرفة بن العبد: مستلهماً حادثة إمساك طرفة لصك موته بين يديه، ويبدو درويش وكأنه يتلو صك الموت ويمسكه بين يديه تماماً كما حدث لطرفة ،استلهم درويش هذه الحادثة ببراعة مثيراً مشاعر العظمة والشفقة المتناقضة وفي آنٍ واحد، عظمة السير بخطى ثابتة نحو النهاية، والشفقة على الإقبال على الموت مخدوعاً.

" أيها الموت انتظرني خارج الأرض
انتظرني في بلادك ريثما أنهي
حديثاً عابراً مع ما تبقى من حياتي
قرب خيمتك ، انتظرني ريثما أنهي
قراءة طرفة بن العبد"[1]

ويستحضرذكر طرفة معلقته التي أكثر فيها من ذكر الموت وندب نفسه، فقد منح الشاعر فكرة الموت في تناصه مع طرفة إيحاءات كبيرة حين ربط بين ذاته وبين الشاعر الجاهلي، في أن لكل منها معلقته، وفي المعلقة حضور للموت و مواجهة له.

ويبلغ اليأس واليقين مداه في مقطع آخر من الجدارية ويقرر ثلاثاً بأن كل شيء باطل مضمناً مقولة لبيد بن أبي ربيعة:

ألا كل شيء ما خلا الله باطل وكل نعيم لا محالة زائل

فحين يذكر درويش الحكمة في مقطع من قصيدته يختمها ببيت لبيد الحكيم على مدى أربع مرات على مدار القصيدة

(1) الجدارية، ص40.

"باطلٌ باطلُ الأباطيل... باطلْ

كل شيء على البسيطة زائـــــلْ [1].

فالبيت ذو صلة وطيدة بالنص حيث يصب هو الآخر في فكرة الخلود التـــي يطرحها الشاعر في نصه، وحين يورد هذه الحكمة يعلو الإيمان واليقين المطلق بـــأن الدنيا فانية. ويلوذ درويش بإيمانه وبالحكمة خلف بيت لبيد ليواسي نفسه. مردداً خلف لبيد بيته موصلاً الحقيقة التي استشعرها بعمق.

ويستعرض محمود درويش في لحظات سريعة مشارفته على المـــوت فـــي مشاهد متتالية ذات إيقاع سريع ومتوتر فيطل على شرفات الموت ليلتقي ويصافح من سبقوه إلى مصيره الذي هو سائر إليه طوعاً أو كرهاً فيقول:

"رأيت المعري يطرد نقاده
من قصيدته:
لست أعمى
لأبصر ما تبصرون
فإن البصيرة نور يؤدي
إلى عدم.... أو جنون"[2]

اجتمع درويش بالمعري تحت سماء البصيرة واتحد صوتاهما، حـــين أيقـــن درويش أن البصيرة نور يؤدي إلى العدم أو الجنون ، وكما انكـــشف الحجـــاب أمـــام المعري لقوة بصيرته، اخترقت بصيرة درويش العالم الضيق وهـــو علـــى مـــشارف الموت، وانكشفت له العوالم الظاهرة والباطنة.

(1) الجدارية،ص**87**.
(2) الجدارية، ص31.

تناصت القصيدة مع الشخوص الأسطورية والدينية والثقافية مما حول الشخصيات إلى رموز.

والرمز من الوسائل المهمة في الشعر، يعمد الشاعر فيه إلى الإيحاء والتلميح بدلاً من اللجوء إلى المباشرة والتصريح. وهو في أبسط معانيه "الدلالة على ما وراء المعنى الظاهر، مع عَدِّ المعنى الظاهر مقصودا"[1].

ويعني الرمز اكتشاف تشابه بين شيئين اكتشافا ذاتيا، فهو لا يشترط التشابه الحسي بين الرمز والمرموز، فالرمز "بعد اقتطاعه من الواقع يغدو فكرة مجردة، ومن هنا لا يشترط الترابط الحسي بين الرمز والمرموز، فإن العبرة بالواقع المشترك المتشابه الذي يجمع بينهما، كما يحسه الشاعر والمتلقي"[2]. وهذا الواقع المشترك الذي ينبع من خلال أحاسيس الشاعر والمتلقي ليس في النهاية إلا الأثر النفسي الذي يربط بينهما من خلال قدرته الإيحائية.

والرمز ذو تقنية مزدوجة، من حيث التلميح والاستمرارية، والإيحاء والديمومة، فعبر الإيحاء يخلق الرمز كوناً شعرياً يتميز بفعالية صوره،" وذلك ما نسميه اليوم بالنص المفتوح أو التعددية الدلالية إو الإشارة الحرة[3]. ويصبح للشعر هنا حركة توليدية، هي حركة خلق العالم وليس التعبير عنه. وقد شكل النموذج الرمزي مصدراً مرجعياً من مصادر فهم حركة الشعر العربي الحديث لما بات يعرف بـ "القصيدة الرؤيا".

(1) إحسان عباس، فن الشعر، دار صادر، بيروت، ط1، 1996، ص200.

(2) محمد فتوح أحمد، الرمز والرمزية في الشعر العربي المعاصر، القاهرة، 1977، ط1، ص39.

(3) محمد جمال باروت، زيتونة المنفى، الحلقة النقدية في مهرجان جرش السادس عشر، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، ط1، 1998، ص48.

استطاع درويش أن يشحن رموزه الديناميكية بالأنماط الأصلية أو الأولية للاشعور الجمعي الفلسطيني والعربي، وتجلت خصوصيته في تحويله الرمز إلى نمط أعلى تعود بالذات الإنسانية العربية الجمعية إلى منابعها الأولى.

فضلاً عن التناص، أبدع صوراً شعرية لها خصوصيتها وفرادتها، وصور الشاعر لغتها منتقاة، مما يفصح عن قدرة الشاعر في التقاط الألفاظ المناسبة للسياق الفكري عنده، ويظهر قدرة الشاعر على التكثيف والتركيز والإضاءة. ومن خلال رصد أبعاد التجربة الشعرية نجد أن للشاعر معجما شعريا يناسب تجربته.

تغيّرت اللغة الشعرية وصارت لغة إيحائية تستغل القدرات الكافية في الأصوات والكلمات والتراكيب، وتتجه إلى إيجاد معنىً غير مألوف "فالاستعارة لا تعدو أن تكون إسقاطاً لدلالة الصورة الأولى مع بعثها لدلالة جديدة"[1].

وصار الغموض سمة إيجابية "ليس هدف الصورة تقريب فهمنا من الدلالات التي تحملها ولكن هدفها خلق رؤية".[2]

وتغيّرت علائق الإدراك الحسي المعاصر لتغيّر طبيعة الإدراك ذاتها، فقد أصبحت العلاقات منبثقة من بنية الصورة الشعرية، فالصورة الشعرية لا نجد مطابقاً لها في الواقع لأنها تسعى إلى إدراك حقائق الأشياء وجوهرها، والسبيل الصحيح إلى إدراك الصورة الشعرية يتطلب فهماً عميقاً للرؤية الفنية المركبة عند الشاعر، التي تختلف فيها رؤية الشاعر عن رؤية الناس العاديين[3].

وإبداع درويش يتمثل في خياله الخصب الذي يكون لديه رؤية خاصة مستمدة من تجربته وقدرته على استعمال اللغة الموحية.

---

(1) الزيدي، أثر اللسانيات في النقد الحديث، تونس، 1984، ص87.

(2) جابر عصفور، الصورة الفنية في التراث، القاهرة، دار المعارف، 1977، ص347.

(3) عبد القادر الرباعي، الصورة في شعر أبي تمام، جامعة اليرموك، الأردن، 1980، ص29.

استطاع درويش أن يشكل لغته بحيث تنقل أحاسيسه، كما استطاع بواسطة اللغة أن يرسم صوراً فنية صالحة لأن تكون بديلاً عن الواقع المؤلم الذي يحيا. يظهر هذا من خلال حديثه عن قصيدته.

خضراء أرض قصيدتي خضراء
:
ولي منها : تأمل نرجس في ماء صورته
ولي منها وضوح الطل في المترادفات
ودقة المعنى
:
لي منها : حمار الحكمة المنسيّ فوق التلّ
يسخر من خرافتها وواقعها
ولي منها احتقان الرمز بالأضداد
:
ولي منها : صدى لغتي على الجدران
يكشط ملحها البحري
حين يخونني قلب لدود[1]

يفتتح الحديث عن القصيدة بجملة اسمية بسيطة التركيب، تنفتح على دلالات ومخاوف متعددة، تنفتح على القصيدة الأرض الخصب، والشاعر في مواجهة الموت يريدها جميعاً، إنها تميمة في مواجهة الموت وسحر يوقف الموت. ويريد القصيدة الوطن أن تبقى خالدة تنتقل من زمان إلى زمان كما هي في خصوبتها ودلالاتها. وتتبدى من خلال القصيدة نرجسية الشاعر، وتأمله شرط وجوده الفردي والإنساني.

(1) الجدارية، ص41-42.

ويميل في حديثه عن قصيدته إلى تقرير حقائق تتفق وأسلوبه الذي يحيل إلى مرجعيات خارجية كثيرة وقضايا نقدية وبلاغية ولغوية، كالحديث عن المترادفات في الشعر، ودقة المعنى، والخرافة والواقع، والرمز المحتقن بالأضداد. هذه الإحالات تقتضي فتح آفاق عديدة ومتنوعة في القصيدة وينتج الشاعر في صوره علاقات جديدة غير مألوفة تحتاج إلى التوقف عندها (حمار الحكمة)، (احتقان الرمز بالأضداد)، (صدى لغتي على الجدران)، (يخونني قلب لدود).

صور ملتقطة من الواقع المادي الحسي، قام الخيال بتشكيلها وصياغتها بطريقة جديدة غير مألوفة لتصبح صورة للعالم الشعري الخاص بالشاعر بكل ما فيه من مكونات شعورية ونفسية وفكرية، صور تعبر عن الألم والمعاناة والسخرية التي عاشها الشاعر، أو كما خبرها.

واستطاع درويش أن يشكّل جمالياً لغة الإبداع من الأعمال اليومية البسيطة مستحضراً الهيئة الحسيّة أو الشعرية للأجسام أو المعاني بصياغة جديدة أملتها قدرة الشاعر وتجربته وفق تعادلية فنية بين الحقيقة والمجاز دون أن يستبد طرف بآخر.

رأيت بلاداً تعانقني
بأيد صباحية : كن
جديراً برائحة الخبز، كن
لائقاً بزهور الصيف
فما زال تنور أمك
مشتعلاً،
والتحية ساخنة كالرغيف[1]

(1) الجدارية، ص34.

يحاول في "رأيت بلاداً تعانقني بأيدٍ صباحية" بناء لغة مدهشة وإيجاد علاقات بناء غير مسبوقة أو مقترحة من قبل، تحمل الحسّ والمشاعر والماضي والوطن، الوطن الذي ينهض أبناؤه للعمل صباحاً ويحيون بعضهم بعضاً صورة الجماعة الناشطة للعمل المنتجة لخبزها، التي تطلق رائحته بفضاء المكان والخبز الذي هو مرتبط بالبيت والأم والحنين الأول.

يتجلى عن صور درويش فيض فكري، وأثر نفسي بما تظهر من رؤية الشاعر الخاصة للأشياء والأشخاص والعالم والحياة. كما يظهر في حديثه عن القصيدة:

لي منها: حمار الحكمة المنسيّ فوق التلّ
يسخر من خرافتها وواقعها

وصور درويش تأتلف وتتمازج فيما بينها وتمتد لتنقل الصورة من وحداتها الصغرى إلى وحدتها الكبرى، تدخل في شبكة علاقات تفقد داخلها دلالاتها الجزئية لتتحد في تيار دلالي عام يمثل حركة الصورة وفعلها الجمالي في النص.

التكرار ظاهرة لغوية، فقد يقع في حرف أو اسم أو تركيب، وقد يكون على مستوى الصوت أو التصريف أوالقافية "...إننا حين نتكلم شعراً فإننا نوزع على امتداد السلسلة الكلامية، وحدات لغوية متشابهة إما صوتياً أو تركيبياً دلالياً"[1]

والتكرار مكون من مكونات البنية الإيقاعية الحديثة، وسواء أكان التكرار حرفاً أم كلمة أو عبارة أو مقطعاً بكامله فإنه يجب عليه أن يرتبط بالمعنى "فهو يضع في أيدينا مفتاحاً للفكرة المتسلطة على الشاعر فيضيئها بحيث نضع عليها أو لنقل إنه

(1) رومان ياكبسون، قضايا الشعرية، تر. محمد الوالي ومبارك حنون، دار توبقال، الدار البيضاء، ط1، 1988، ص8..

كجزء من الهندسة العاطفية للعبارة، يحاول الشاعر فيه أن ينظم كلماته بحيث يقيم أساساً من نوع ما"[1]

يتكئ درويش على بنية التكرار في جداريته، يكرر الحرف والكلمة والجملة والمقطع، ويقع التكرار عنده موقعاً ملائماً في بناء قصيدته، بحيث يتغير معناه حسب موقعه. فكلمة (وقت) تكررت خمس مرات وأخبر عنها بكلمات مختلفة هي الولادة والموت والصمت والنطق والصلح والوقت، فرعت المعاني وعمقتها وخلقت دلالات مختلفة باختلاف الخبر، ووقت وحدت المعاني جميعها التي تحتويها تدريجياً. وقت تضمنت الكلمة المكررة والجزء الثاني المتصل بها عبر عنها. وهي تلح على فكرة أن لكل شيء نهاية وأن كل شيء له وقت ينتهي عنده، تعزيةً للشاعر الواقف أمام الموت.

لا شيء يبقى على حاله
للولادة وقت
وللموت وقت
وللصمت وقت
وللنطق وقت
وللحرب وقت
وللصلح وقت
وللوقت وقت
ولا شيء يبقى على حاله[2]

انتشر التكرار في بناء الجدارية انتشاراً متوازناً، فمن التراكيب الشعرية ما تكرر مرتين، مثل: أنا الغريب، وتقول ممرضتي، سأحلم لا لأصلح، أنا لست مني، ومنها ما تكرر ثلاث مرات، هذا هو اسمك، خضراء أرض قصيدتي، أنا من يحدث

(1) نازك الملائكة، قضايا الشعر المعاصرة، دار العلم للملايين، بيروت، د.ت.، ط5، ص277.
(2) الجدارية، ص90.

نفسه، أريد أن أحيا، ومنها ما تكرر أكثر من ذلك مثل: سأصير يوماً ما أريد، أربع مرات، ومع تنويعات أخرى، سأصير يوماً فكرة، وطائراً، وشاعراً، وكرمة، لتصل إلى ثماني مرات، وهي في تنويعاتها المختلفة تلتقي مع جملة هي أرواح تغير شكلها ومقامها.ولتكون تنويعاً على فكرة الموت والحياة التي يقف الشاعر في مواجهتها حاشدا كل تنويعاتها القديمة والحديثة مستعينا بالأسطوري والديني والتراثي والثقافي.

ويكرر مقطعاً من المقاطع مرتين:

مثلما سار المسيح على البحيرة سرت في رؤياي لكني نزلت عن الصليب لأنني أخشى العلو ، ولا أبشر بالقيامة. لم أغيّر غير إيقاعي لأسمع صوت قلبي واضحاً. للملحميين النسور ولي أنا: طوق الحمامة، نجمة مهجورة فوق السطوح، وشارع متعرج يفضي إلى ميناء عكا -ليس أكثر أو أقل- [2]	مثلما سار المسيح على البحيرة..... سرت في رؤياي لكني نزلت عن الصليب لأنني أخشى العلو ، ولا أبشر بالقيامة. لم أغيّر غير إيقاعي لأسمع صوت قلبي واضحاً..... للملحميين النسور ولي أنا طوق الحمامة، نجمة مهجورة فوق السطوح، وشارع يفضي إلى ميناء..... [1]

تكرر المقطع مع إجراء بعض التعديل عليه، بتغيير علامات الترقيم والجزء الأخير، وكان له علاقة بالمعاني التي أعقبت المقطع المتكرر "ويلاحظ أن التكرار المقطعي يحتاج إلى وعي كبير من الشاعر بطبيعة كونه تكراراً طويلاً يمتد إلى مقطع كامل، وأضمن سبيل إلى نجاحه أن يعمد الشاعر إلى إدخال تغيير طفيف على المقطع المتكرر[3]"

(1) الجدارية، ص92.

(2) الجدارية، ص100-101.

(3) نازك الملائكة، قضايا الشعر المعاصر، ص270.

وللتكرار دلالاته الفنية والنفسية ويدل على الموضوع الذي يشغل البال ويصوّر مدى هيمنة المكرر وقيمته، فالعودة إلى الوطن تشغل بال الشاعر، وعودة إلى وطن محدد شارع في عكا، ولكن في التكرار الثاني تنازل عن هذا التحديد واستبدله بالميناء وترك وراء الميناء علامات حذف، الميناء هذا أصبح غير محدد، الميناء ميناء في الوطن فقط.

والتغيير الذي أحدثه في المقطع أضاء العبارة الجديدة داخل المقطع وسلّط عليها الانتباه مماعبر عن حاجة نفسية ووجودية يلح عليها الشاعر.

ويحتوي أسلوب التكرار كل ما يتضمنه أي أسلوب آخر من إمكانيات تعبيرية، إنه يستطيع أن يغني المعنى ويرفعه، ذلك إن استطاع الشاعر أن يسيطر عليه سيطرة كاملة ويستخدمه في موضعه، ويرى ابن رشيق "أن أول ما تكرر فيه الكلام باب الرثاء، لمكان الفجيعة، وشدة القرحة التي يجدها المتفجع، وهو كثير حيث التمس من الشعر وجداً"(1)

يكرر الشاعر أمام الموت كل ماله صلة بالحياة "خضراء أرض قصيدتي"، ليدحر الموت، و"أريد أن أحيا"، "سأحلم لا لأصلح"، والباعث النفسي من أهم العوامل المسببة للتكرار، ويمتاز عن غيره بأنه الأكثر ظهوراً بينها لما يمثله من إعادة لما وقع في القلب واستقر في النفس، فانشغلت به عمن سواه، ولما كانت اللغة مرآة الفكر وما يعتمل في الوجدان تعيّن أن يظهر ما شغل به الإنسان مكرراً في كلامه. فظهر ما يستعين به على الموت وعرف حقيقة الحياة:

باطلٌ ، باطل الأباطيل ....باطلْ

(1) ابن رشيق، العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده، ط2، تحقيق محمد محي عبد الحميد، المكتبة التجارية الكبيرة، 1963، ص76.

كل شيء على البسيطة زائلْ

ترجم التكرار حالة الشاعر والموضوع الذي يشغل باله. ولا ننسى أن للتكرار وظيفة إيقاعية إلى جانب وظيفته المعنوية، والفصل بينهما في القصيدة غير ممكن، فإيقاع التكرار مؤثر لأنه نابع من التشابه الذي يحصل بين الأسطر.وعن طريق التكرار يمكن تشكيل إيقاعات جديدة[1].

و"التكرار في القصيدة ثوابت إيقاعية، تشدّ مفاصلها وتجعل من العالم الشاسع الذي تضمنه حركة موحدة الأطراف"[2]. ويعطي التكرار للقصيدة بناءً هندسياً ويستدعي وعياً تامّاً بكل الحالات السابقة للمعنى المكرر، ويتطلب من الشاعر قدرة لغوية فائقة وذاكرة شعرية فذّة، ويمكن أن يكون التكرار مفتاحاً في بعض الأحيان لمقاربة القصيدة.

وقد أسهب الشاعر في استخدام بعض الأشكال التكرارية، وذلك بهدف تحقيق مهمة التركيز على المعنى، أو يحقق إيقاعاً موسيقياً أو يحقق ترابطاً معنوياً ونفسياً بين بعض الأجزاء في الجدارية. وقد اتخذ الشاعر هذه التقنية أداة فعالة لتجسيد دلالات إيحائية على المستوى الصوتي والدلالي.

تنوعت لغة درويش في الجدارية من حيث التصوير والتكثيف والترميز والتكرار.

أقام درويش جداريته داخل النظام اللغوي، ولكنه اختار منه وركّز على بعض عناصره وخلق انسجامه وطوّر لغة خاصة به، اللغة الدرويشية، لغة شعرية داخل اللغة نفسها. فكانت الجدارية لحظة التحدي الأخيرة بين لغة وذاكرة من جهة

(1) د. كمال أبو ديب ،في البنية الإيقاعية للشعر العربي، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، العراق، ط3، 1987، ص 60.

(2) إلياس خوري، دراسات في نقد الشعر، دار ابن رشد، 1981، ص102.

ونهاية تقترب بسرعة، فنازل الشاعر الموت بلغة وفن، أبّد اللحظات واللقطات والمشاهد ليقدم لنا شعراً مبتكراً للخلود. بعد رحلة جلجامش "هزمتك يا موت الفنون جميعها".

واستطاع الشاعر أن يضعنا أمام حقيقة "أن الفن نوع من تحويل المشاعر السلبية، مثل الكره والحقد وخيبة الأمل إلى ما هو غير ذلك من المشاعر التي تنسجم إيجابياتها في خلق الإحساس بالجمال الذي يسمو بقوة تأثيره في تلك المشاعر"[1]

شغل الحديث عن اللغة في الجدارية مساحة، وطُرحت الأسئلة عنها. واللغة عند درويش متجددة وفي تجاوز دائم، استوعبت القديم، وأنشأت الحديث في صور بلاغية تقوم على الإدهاش. استطاع أن يشحن الكلمات بمداليل جديدة، وأن يخلق عوالم إيحائية ومجردة. وركز الرمز الشعري في التجربة الشعرية، كما شكل القصيدة من رموز شاملة توحد القصيدة حول الموضوع، رموز أسطورية تشد مفاصل القصيدة وتقيم ثوابت مرجعية للقراءة. واعتمد في تشكيل الصورة عناصر متعددة، تقدم عقداً فكرية وعاطفية في برهة من الزمن. وجاء التكرار ليعبر عن الفكرة المتسلطة على الشاعر، وليحدث توازنا إيقاعيا.

(1) محمد شاهين، الأدب والأسطورة، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، عمان، 1996، ص93.

المصادر والمراجع

1. أحمد، محمد فتوح، الرمز والرمزية في الشعر العربي المعاصر، القاهرة، 1977، ط1، ص39.
2. أدونيس، زمن الشعر، ظاهرة الشعر المعاصر في المغرب، دار العودة، بيروت، 1979.
3. بارت، رولان ، نظرية النص، تر: محي الشملي وآخرين، حوليات الجامعة التونسية، ع27، تونس، 1988، ص81..
4. بارت، رولان، نظرية النص، تر. محي الشملي وآخرين، تونس، 1988.
5. باروت، محمد جمال، زيتونة المنفى، الحلقة النقدية في مهرجان جرش السادس عشر، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، ط1، 1998، ص48.
6. بنيس، محمد، ظاهرة الشعر المعاصر في المغرب، دار العودة، بيروت، 1979.
7. تودوروف، نزفيتان، نقد النقد. تر. سامي سويدان، مركز الإنماء القومي، بيروت، ط1، 1986، ص 94.
8. الجديد في عالم الكتب والمكتبات، ع 18، 19، 1998.
9. خوري، إلياس، دراسات في نقد الشعر، دار ابن رشد، 1981.
10. درويش، محمود وسميح القاسم، الرسائل، دار العودة، بيروت.
11. درويش، محمود، الأعمال الكاملة، دار العودة، بيروت، ط14، 1994.
12. درويش، محمود، الجدارية، رياض الريّس للكتب والنشر، ط2، 2001.

13. درويش، محمود، ذاكره للنسيان، دار تويقال، المغرب، 1997.

14. درويش، محمود، لماذا تركت الحصان وحيداً، رياض الريّس، ط1، 1995.

15. ابن رشيق، الحسن القيرواني، العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده، تحقيق محمد محي الدين عبد الحميد، المكتبة التجارية الكبرى، 1963، ط3.

16. الزعبي، أحمد، ، التناص، نظرياً وتطبيقياً، مكتبة الكتاني، إربد، الأردن، ط1، 1995، ص 9.

17. الزيدي، أثر اللسانيات في النقد الحديث، تونس، 1984.

18. شاهين، محمد، الأدب والأسطورة، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، عمان، 1996.

19. عباس، إحسان، فن الشعر، دار صادر، بيروت، ط1، 1996، ص200.

20. عبد القادر الرباعي: الصورة في شعر أبي تمام، جامعة اليرموك، الأردن، 1980.

21. عصفور، جابر، الصورة الفنية في التراث، القاهرة، دار المعارف، 1977.

22. الغذامي، د. عبد الله ، الخطيئة والتكفير، كتاب النادي الأدبي الثقافي، 27، ط1، 1985، ص14.

23. فضل، صلاح، بلاغة الخطاب وعلم النص، مكتبة لبنان، 1990.

24. كرسستيفا، جوليا، علم النص، تر. فريد الزاهي، دار توبقال للنشر، ط1، المغرب، 1991، ص 78.

25. ماضي، شكري عزيز، من إشكالات النقد العربي الجديد، بيروت، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، 1997.

26. مجلة فصول، مجلد 4، ع 1، 2، 1986.

27. مفتاح، د. محمد، تحليل الخطاب الشعري (استراتيجية التناص)، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، ط4، 2005، ص131.

28. الملائكة، نازك، قضايا الشعر المعاصر، دار العلم للملايين، بيروت، ط5.

29. الورقي، السعيد، لغة الشعر الحديث، دار النهضة للطباعة، بيروت، 1984.

30. ياكبسون، رومان، قضايا الشعرية، تر. محمد الوالي ومبارك حنون، دار تويقال، ط1.

تاريخ ورود البحث إلى مجلة جامعة دمشق 2007/11/8