نَصُّ السيولـــة والصلابـــة
(على حافة الشعر والنثر)

الدكتور لؤي علي خليل*

الملخّص

يضعنا أبو حيان التوحيدي أمام مُنعَرَجٍ جديد حين يعلن بأن "أحسن الكلام مـــا رق لفظه ولطف معناه وتلألأ رونقه، وقامت صورته بين نظمٍ كأنه نثر، ونثـــر كأنـــه نظم"؛ أي أن أجمل النصوص ذاك الذي يجمع الخصائص النوعية للنثر إلـــى جانـــب الخصائص النوعية للشعر. ويبدو كلام التوحيدي سابقاً لزمانه، لأننا لا نكاد نعثر على نصوص تراثية تجمع بين نوعي الشعر والنثر إلا في النصوص التـــي تغلـــب عليهـــا البنية النثرية، مثل بعض نصوص الصوفية، وبعض النـــصوص النثريـــة للتوحيـــدي نفسه. ولعل مرد ذلك إلى سهولة الاستعانة بالخصائص النوعية للشعر داخـــل النثـــر بالقدر الذي لا يشوّش على البنية النوعية النثرية لها، على حين يبدو تحقق مثيل هـــذا شبه متعذر في الشعر.

فإن وُجِد مثل هذا النص الذي يشير إليه التوحيدي فسيكون نصاً فريـــداً تكـــاد تتوازى فيه العناصر الشعرية مع العناصر النثرية، لولا محافظة النص على بنية غالبة تمنعه من الانتماء إلى نوع بعينه. ومثل هذا النص سيجمع، بالضرورة، بين (ســـيولة) النثر و(صلابة) الشعر، بما نسميه: (نص السيولة والصلابة).

* قسم اللغة العربية - كلية الآداب والعلوم الإنسانية - جامعة دمشق

يضعنا أبو حيان التوحيدي أمام مُنعَرَجٍ جديد حين يعلن بأن " أحسن الكلام مــا رق لفظه ولطف معناه وتلألأ رونقه، وقامت صورته بين نظمٍ كأنه نثر، ونثــر كأنــه نظم "[1]؛ أي أن أجمل النصوص ذاك الذي يجمع الخصائص النوعية للنثر إلى جانــب الخصائص النوعية للشعر. وهنا نلج شكلاً مقصوداً من أشكال تداخل الأنواع يتعلــق برغبة المنتج في منح نصه ضرباً من الفرادة من خلال مد جسوره تجاه أنواع أخرى تقع خارج حدوده. ويبدو كلام التوحيدي سابقاً لزمانه[2]، لأننــا لا نكــاد نعثــر علــى نصوص تراثية تجمع بين نوعي الشعر والنثر إلا في النصوص التــي تغلــب عليهــا البنية النثرية، مثل بعض نصوص الصوفية[3]، وبعض النصوص النثريــة للتوحيــدي نفسه[4]. ولعل مرد ذلك إلى سهولة الاستعانة بالخصائص النوعية للشعر داخــل النثــر بالقدر الذي لا يشوّش على البنية النوعية النثرية لها، على حين يبدو تحقق مثيل هــذا شبه متعذر في الشعر.

فإن وُجِد هذا النص الذي يشير إليه التوحيدي فسيكون نصاً فريداً تكاد تتوازى فيه العناصر الشعرية مع العناصر النثرية، لولا محافظة النص على بنية غالبة تمنعــه من الانتماء إلى نوع بعينه. ومثل هذا النص سيجمع، بالضرورة، بين (سيولة) النثــر و(صلابة) الشعر، بما نسميه: (نص السيولة والصلابة).

1 التوحيدي، الإمتاع والمؤانسة، 145/1.

2 لعل أبا حيان التوحيدي كان ينظر إلى القرآن الكريم _بوصفه جامعاً لخصائص نوعي الشعر والنثر_ وهو يقرر مقولته تلك؛ لصعوبة تمثلها في وقائع أدبية شعرية معاصرة له. ولذلك، ربما، لم نجده يمثل لمقولته.

3 مثل كتاب المواقف للنفري، أو نصوص المعراج لابن عربي.

4 لعل من أهمها كتابه: الإشارات الإلهية.

وقد قام اختيار مصطلحَيْ (السيولة والصلابة)[5] على أساس قدرتهما على التعبير عن الفكرة المركزية لنوعي الشعر والنثر، من جهة بناء الجملة؛ فالسيولة تمثل البنية العميقة للآلية التي تحكم تنامي الجملة النثرية بوصفها تقوم على الحركة الحرة غبر المرتبطة بقواعد من خارج طبيعتهااللغوية، وهي حركة مرسلة دون قيد. وذلك في مقابل بناء الجملة الشعرية التي تتصف بالصلابة لارتباطها بمرجعيات معيارية صلبة تحرص الجملة الشعرية على عدم تجاوزها: كالانزياح والتصوير والتخييل والإيقاع، إلى آخر ما هنالك من معايير تضفي على الجملة صفة الشعرية. فهي إذن جملة مقيّدة إلى ثوابت تمنحها صفة الصلابة. وهكذا لن تكون المقارنة_ في هذا الشكل من التداخل النوعي_ بين نصوص نثرية وأخرى شعرية، وإنما بين بنية الجملة النثرية ومثيلتها الشعرية. وهذا يجنبنا مغبة الخوض في معنى النثر المقصود، وكذلك يجنبنا الخوض في الكلام على الفرق بين النثر الفني والنثر في (الدرجة الصفر)، فالكلام سيكون على بنية الجملة النثرية في مقابل بنية الجملة الشعرية.

وللتدليل على هذا الشكل من التداخل اخترنا نصوصاً لمحمود درويش أشار صراحة إلى أنه ينزع فيها إلى المزج بين الشعري والنثري، ونقصد بذلك ديوانه : (كزهر اللوز أو أبعد) الذي صدر عن دار رياض الريّس عام 2005 م. فقد مهّد فيه درويش لنصوصه بمقولة التوحيدي الآنفة الذكر[6]، مما يشير صراحة، منذ البداية، إلى القصد المسبق عند منتج العمل للدمج بين الشعري والنثري. واخترنا من هذه المجموعة، للتطبيق، قصيدة (ضباب كثيف على الجسر)أو(منفى2).

5 استعرنا هاتين المفردتين من دراسة للدكتور عبد الوهاب المسيري يطلق فيها صفة (الصلابة) على الفلسفة العقلانية المادية المرتبطة بمرحلة الحداثة، وصفة (السيولة) على الفلسفة اللاعقلانية المادية المرتبطة بمرحلة ما بعد الحداثة. وقد رأينا أن نستعملها لدلالات ليست بعيدة كثيراً عن الغاية التي قصدها المسيري. ينظر : الحداثة وما بعد الحداثة، ص 16-29.

6 ينظر : درويش، محمود، كزهر اللوز أو أبعد، ص 11.

تبدو القصيدة مشهداً لاثنين يتحاوران على الجسر..الجسر الذي تجعله القصيدة بؤرة توترها، ونقطة انطلاقٍ شعريةً وسرديةً ورؤيويةً. إنه الجسر بمعناه المجــازي، الواقع بين حقيقتين في إطار التشكّل. إنه الجسر من حيث هو حيّز يقع في اللامكــان، ولكنه يصل بين مكانين مُفتَرَضين. إنه الجسر بالمعنى النفسي لهــامش بــين متنــين غائبين. ولا تختلف طبيعة المتحاورَين عن الحيّز المكاني لحوارهما كثيراً، فهما، فــي الحقيقة، الذاتُ وقد جرّدت من نفسها (آخر) تخاطبه، وتلقي عليه أســئلتها وغربتهــا وقلقها وأحلامها وجنونها، ولكن الغريب أنها وجدت عند هذا (الآخر) من الأسئلة مــا يفوق ما لديه من الأجوبة. إنها الذات في حالة فصام بين قطبين يشكلان أولى حــالات تشظّيها، شأنها في ذلك شأن (الجسر_الحيّز) الذي يقع بين مكانين. ويمكن القــول إن القصيدة كلها تقع في الــ (بين بين). وأصعب الأماكن ذاك الذي يقع لا إلى هنــا ولا إلى هناك، ذاك الذي يقع في (البين بين)، حيث القلق الوجودي والمعرفــي، وحيــث ينهض سؤال الهوية.

وقد امتد حيّز (البين بين) ليصل إلى بنية القصيدة النوعية واللغوية ؛ فجــاءت القصيدة في المساحة بين (الشعري والنثري)، بين (الصلابة والسيولة) ؛ بين الشعري بقواعده وغنائيته ومعياريته وحساسيته وترفّعه، وبين النثري بــسيلانه وموضــوعيته وحريته وعفويته وبديهيته ويوميته.

ولأن القصيدة، أي قصيدة، في الأصل هي الشعر وقد أصبح واقعةً محــسوسة، أو هي الوجه المرئي من الشعر، فهذا يعني أن ثمة فارقاً، أو مــسافةً، بــين الــشعر والقصيدة، كالمسافة بين الإنسانية وأحمد ؛ قد لا نجد خصائص الإنــسانية كلّهــا فــي أحمد، ولكنه بالتأكيد أحد أشكالها. ووجود المسافة المفترضة يمكننا من البحــث عــن ملامح الإنسانية المتمثّلة في أحمد، وكذلك يُمكننا من البحث عــن خــصائص الــشعر المتحققة في القصيدة. وفي نص (السيولة والصلابة) يكــون البحــث مزدوجــاً عــن خصائص الشعر وعن خصائص النثر؛ فنص السيولة والصلابة تجسيدٌ للــشعر وقــد

صافح النثر أو عانقه. غير أننا سنقتصر في هذا المبحث على الخوض في ملامح السيولة في القصيدة فحسب، لأن ملامح الصلابة فيها هي باب تحصيل الحاصل.

إن أول ما قد يُسجَّل لهذا النص، ولمجمل نصوص المجموعة، إيغاله في الشعرية، بحيث لا تفتأ النصوص تغزل بمغزل الصورة والخيال والانزياحات التركيبية والمعنوية والإيقاع المتعدد الذي يبدأ بالشكل الخارجي الموزون ويمتد إلى بُنى إيقاعية داخلية متنوعة. ولكنه يقترض إلى جانب هذه العناصر بعضاً من عناصر النثر يمكن تلمسها على النحو الآتي:

السيولة:

تنشأ سيولة النثر من طلاقته واسترساله دونما قيد. وقديماً كان يقال عن النثر الذي لا تتقيّد جُملُه بالسجع _ بعدّه ظلاً للبنية الإيقاعية للشعر _ إنه : نثر (مرسل)، أي أنه يسترسل من غير قيد شكليٍّ غير متعلّقٍ بمراده من المعنى. فالنثر _ في المنطوق أو في المكتوب _ ليس محكوماً بمعايير (فوق_لغوية) تضيّق عليه خياراته أو تحددها، لغلبة الوظيفة النفعية على بنية جملته. وليس كذلك الشعر ؛ إذ لابدَّ له من معايير (فوق_لغوية) يعود لها الفضل في تحول النص (كيفياً) إلى خطاب شعري ؛ وهذا ما يجعل الوظيفة الجمالية هي الغالبة على بنية جملته.

وتحضر السيولة النثرية في نص (ضباب كثيف على الجسر) على أكثر من مستوى، من غير أن يؤثر ذلك في الوظيفة الجمالية للبنية الشعرية. فأولى مظاهر السيولة المظهرُ الخارجي المرتبط بطول النص النسبي _ مقارنة بالنصف الأول من المجموعة[7] _ الذي يصل إلى اثنتين وعشرين صفحة. وحين نلج النص _ الذي يتألف، ضمن سياق الشكل الكتابي على الورق، من سبعة وثلاثين مقطعاً تأخذ بعناق

7 النصوص في النصف الأول من المجموعة كلّها تقع بين صفحتين إلى أربع صفحات.

بعضها بعضاً _ نلاحظ أن معانيه وجمله وبناه اللغوية تتناسل وتتنامى منسابةً رقراقةً ؛ بحيث لا يكاد المتلقي يشعر بمساحات الصمت _ ولا أقول الفراغ _ بينهـــا، وكأنـــه مشهد حسي لحوار عميق بين اثنين، نترقب أسئلتهما وأجوبتهما بلهفة وشوق ؛ لأننـــا معنيون بأسئلتهما وبأجوبتهما معاً، فننتقل معهما عبّر سيولة داخلية انسيابية، تنقلنا: من سؤال يوميّ عادي، إلى سؤال وجوديّ، إلى استنكار، إلى جواب، إلى اعتراض، إلـــى شكوى، إلى حلم، إلى أمنية، إلى اعتراف، إلى اتهام، إلى مناجاة، إلـــى يـــأس، إلـــى تفاؤل. كل ذلك بشكل عذب تلمح فيه انفعال النفس مع كل تعبير لغوي. إنه حوار يكاد لصدقه أن يكون عشوائياً عفوياً كنثر الحياة، لولا جمال الشعر الذي جعل النص عفوياً من غير ابتذال.

السردية:

الأصل في السرد أن يطلق على التنامي اللغوي لعناصر حكائية مترابطة تتجه نحو ذروة الحكاية وغايتها. ولذلك غلب عليه الارتباط بفعل القص والحكـــي. وأشـــار محمد عنان إلى أن معنى السرد ينصب على " (النتيجة والعمليـــة والهـــدف والفعـــل والبناء وإدراك البناء) الخاص بالقصة، واستخدام المصطلح يدلُّ على الاقتصار علـــى أي تركيب يضم أي عنصرين من هذه العناصر الستة"[8]. وتدلُّ إشارته الأخيرة علـــى إمكانية استخدام المصطلح في أي تركيب يستخدم اثنين فقط من تلك العناصـــر؛ أي أن المصطلح قد يتجاوز القصة إلى أنواع أخرى، في حال توافر فيها عنصران، فقط، من تلك العناصر. وقد أشار كريس بالديك صراحةً إلى إمكانية استخدام المـــصطلح فـــي نطاق الشعر فيما سماه (الشعر السردي)، "وهو ضرب من القصائد التي تحكي القصة بطريقة مختلفة عن الشعر المسرحي أو الغنائي"[9]. وعلى الرغم مـــن عـــدم اســـتغناء

8 عناني، محمد، المصطلحات الأدبية الحديثة، ص 60-59.

9 Baldick,Chris : Concise Dictionary Of Literary Terms , p : 146.

نصوص دريش عامة عن العنصر الغنائي _ بصفته مظهراً من مظاهر الثقافة الشفاهية _ فإننا لا نستطيع أن نتجاهل الحضور المكثف للسردية بوجهها الحكائي في قصائده ؛ ففي (ضباب كثيف على الجسر) يؤدي العنصر الحكائي دوراً مهماً في تشويق المتلقي وفي تسلسل المقاطع وسيلان الأسئلة. فالقصيدة حكايةٌ ذات منشطرةٍ على نفسها تثير أسئلةً عن الماضي والحاضر والمستقبل، فنمضي مع حكايتها على الجسر..

من تاريخها الماضي الذي يشكل عبئاً على الذاكرة :

سأوقظ روحي على وجع سابق
قادم، كالرسالة، من شرفة الذاكرة
سأهتف : ما زلت حياً، لأني
أشعر بالسهم يخترق الخاصرة

إلى حاضرٍ موغلٍ في حيرة الاغتراب :

على الجسر في بلد آخر، قال لي
يُعرف الغرباء من النظر المتقطع في الماء
أو يُعرفون من الانطواء وتأتأة المشي.
فابن البلاد يسير إلى هدفٍ واضحٍ
مستقيم الخطا. والغريب يدور على
نفسه حائرا

إنها الذات تبث حكايتها، مأساتها، قلقها.. إنها الذات تبحث عن ملامحها، عن هويتها، عن موطئ قدم محسوس لا يسكن المجاز :

قال لي صاحبي : لا أريد مكاناً
لأدفن فيه. أريد مكاناً لأحيا،
وألعنه إن أردت.

فقلت له _ والمكان يمر كإيماءة
بيننا : ما المكان ؟
فقال : عثور الحواس على موطئ
للبديهة.

إنها الذات وقد خافت من أن يبقى المستقبل غائباً (بين بين) فأعلنت غيابها :

قلت يا صاحبي أفرغتني الطريق
الطويلة من جسدي. لا أحس بصلصاله.
لا أحس بأحواله. كلما سرت طرت.
خطاي رؤاي. وأما (أنا) ي، فقد
لوّحت من بعيد :
(إذا كان دربك هذا
طويلاً
فلي عمل في الأساطير).

ومن مظاهر السيولة المهمة في النص (السيولة الــسردية). وينــصرف الكلام فيها إلى السرد بوجهه اللغوي الدال على البنى اللغوية المتمايزة في الخطــاب. والقصيدة غنية بهذه البنى، ويمكن أن نسجل منها : (الــديالوج _الحوارمــع آخــر)، و(المونولوج_الحوار الداخلي)، و(النشيد الفردي)، و(النــشيد الجمــاعي)، و(الغنــاء الفردي)، و(الغناء الجماعي)، و(أسلوب الحكيم). واللافت في النص أن هــذه البنــى استقلت في شكلها على الورق، وكذلك في نوع الخطاب الذي تقدمــه، وفــي الجملــة اللغوية المسيطرة. ففي إحدى حواريات النص تقــول الــذات للآخــر المفتــرَض : (سأحاول الحفاظ على طريقة توزيع النص للأسطر في الصفحة) :

قال لي صاحبي: لا أريد مكاناً

لأدفَن فيه.أريد مكاناً لأحيا،
وألعنه إن أردت.
فقلت له _ والمكان يمر كإيماءة
بيننا : ما المكان ؟
فقال : عثور الحواس على موطئ
للبديهة،
ثم تنهّد :

يا شارعاً ضيقاً كان يحملني
في المساء الفسيح إلى بيتها
في ضواحي السكينة
أما زلت تحفظ قلبيَ
عن ظهر قلب،
وتنسى دخان المدينة؟

ثم يعود التنامي السردي إلى البنية الأولى الحرة الدالة على عفوية الحوار:

قلت له : لا تراهن على الواقعيّ

فلن تجد الشيء حياً كصورته في

انتظارك...

يبدو واضحاً من رسم الأسطر على الورق أن النص حاول أن يميّز بين القطعة التي تبدأ من قوله(يا شارعاً) إلى قوله(دخان المدينة) وبين السرد الشعري الذي قبلها وبعدها، على اعتبار أن السرد الأساسي عفوي مسترسل كعفوية أي حوار بين اثنين على الجسر، في حين تبدو القطعة المتمايزة على أنها تنهيدة لأحد المتحاورين، ولا

تدخل في صميم الحوار، كأنها تفصيلٌ سقط فجأة علــى ذاكــرة المحــاورِ، فتوقــف واسترسل مع نفسه متنهداً. وحاول النص أن يميّز القطعة عن سابقتها من عدة جهات، منها ما هو شكلي ؛ كأن جعل أسطرها في وسط الصفحة وليس في بداية الأسطر كما هو شأن الحوار العفوي. كما أنه كتبها بخط مائل واضح للعيان[10]، وفوق ذلــك كلّــه منحها تمايزاً داخلياً لغوياً، ففي الحوارية ثمة صوت عقلي وأسئلة وجودية تنوس بــين حين وآخر، على حين تسيطر على المقطوعة المتمايزة الجمــل الوجدانيــة الهادئــة والألفاظ الرقيقة الموحية، وذلك لصلتها بذكرى ترتبط بها المــشاعر ارتباطــاً وثيقــاً جعلها على هذا القدر من الحضور الذي كسر استرسال الحوارية. وهذا كله دال على تمايزٍ مقصود للبنى السردية في النص.

ونجد شبيه ذلك في المفصل الآتي :

قال : كم سنةً كنت أنت أنا؟

قلت : لا أتذكرُ

قال : ولا أتذكر أني تذكرت

غير الطريق

وغنى:

[*على الجسر في بلد آخر*

يعلن الساكسفون انتهاء الشتاء

على الجسر يعترف الغرباء

بأخطائهم، عندما لا يشاركهم

أحدٌ في الغناء]

10 لأن النص في أساسه قائم على حوارية تعبّر عن تشظي الذات وانقسامها بين اثنين أو أكثر فقد عمد إلى كتابة كل مقطع يعبّر عن صوت فردي خارج نطاق الحوار بخط مائل قريب من وسط الــصفحة، ليبقى الحوار هو الأساس.

وقلت له : منذ كم سنة نستحثّ
الحمامة: طيري إلى سدرة المنتهى

فالحوار في المقطع الأول عفوي مسترسل، ومرسوم أيضاً في بداية السطر من أول الصفحة، ومكتوب بخط مستقيم. وسرعان ما يتغيّر ذلك كله حين يبدأ الغناء، فتنتقل الأسطر إلى الوسط بدلاً من البداية، ويتحول الخط من المستقيم إلى المائل. والملاحظ أن النص وضع القطعة المغناة بين قوسين مركّنين، ولم يفعل مثل ذلك في أي قطعة سردية من النص كله. وينجلي سر ذلك حين نلاجظ أن هذه القطعة السردية هي القطعة الوحيدة التي يغني فيها أحد المتحاورين. ومثل هذا التمايز بين البنى السردية نجده في مقاطع الحلم الثنائي للمتحاورين[11]. وكذلك نجده في قطعة سردية نادرة في النص تعود فيها الذات من لحظة تشظيها وانقسامها فتتوحد في بنية سردية متمايزة، من جهة صغر الجملة اللغوية أسوةً بالجمل في باقي البنى السردية، وكذلك من جهة تلويحها بالإيقاع الموقّع مع أنها غير موقّعة تماماً، كتلك القطع التي استشهدنا بها من قليل :

قال لي : كل جسر لقاء...على
الجسر أدخل في خارجي، وأسلم
قلبي إلى نحلة أو سنونوةٍ
قلت: ليس تماما. على الجسر أمشي
إلى داخلي، وأروض نفسي على
الانتباه إلى أمرها. كل جسرٍ فصام،
فلا أنت أنت كما كنت قبل قليل،
ولا الكائنات هي الذكريات

11 ينظر : المقاطع : ص 137-142.

أنا اثنان في واحد
أم أنا
واحدٌ يتشظى إلى اثنين
يا جسرُ يا جسرُ
أيُّ الشتيتين منا أنا ؟
مشينا على الجسر عشرين عاما
مشينا على الجسر عشرين مترا...

الإيقاعية:

من السهل أن يلاحظ متلقي نص (ضباب كثيف على الجسر) تعدداً لافتـــاً فـــي البنى الإيقاعية مشاكلةً لتعدد البنى السردية، وهذا يلتقي مع الكلام عن تمـــايز البنـــى، ففضلاً عن التمايز الشكلي الخارجي والتمايز اللغوي يمكن أن نلحظ تمايزاً إيقاعياً هذه المرة ؛ ففي المقطع السردي الخاص بتنهيدة أحد المتحاورين _ الذي ذكرناه آنفـــاً _ أضاف النص بعداً إيقاعياً لتمايز المقطع عما سبقه وتلاه، فبعد أن كانت الحوارية تقوم على الاسترسال الحر غير المقيد بروي أو قافية محددة، ما خلا إطار التفعيلـــه الـــذي يقوم عليه النص كله، نجده فجأة يلتمس لهذا المقطع روياً ثلاثياً (الياء المدودة والنون والتاء المربوط الملفوظة هاءَ سكت)، ثم يعود من جديد إلى الحوارية بإيقاعها الحـــر المسترسل. ويتكرر الأمر نفسه في المقطع الخاص بالأغنية، إذ يظهـــر رويّ ثنـــائي (ألف المد مع الهمز الساكن)، ويعود النص من جديد إلى الإيقاع المسترسل.

ولو شئنا أن نتتبع النص كله لوجدناه يسير على الشاكلة نفـــسها مـــن التنـــوع: فالمقطع الأول حواري بروي حر، والثاني يتكون من ستة أسطر، موقَّع بروي اليـــاء والنون والتاء المربوطة، ويتكرر كمتوالية كل ثلاثة أسطر، ثم يعود المقطع الحواري

برويه الحر، ومن بعده مقطع من خمسة أسطر، بروي مقيد بالألف والهمز، يتكرر في السطر الثاني والثالث والخامس، وتعود الحوارية الحرة من جديد عبّر مقطعين، ويستمر النوسان بين الحوارية ومقاطع أخرى لأصوات فردية حرة الإيقاع، إلى أن تحضر ثيمة الحلم بخمسة عشر مقطعاً ذات إيقاع مقيد، لكل منها على حدة، يحيل إلى الشكل التقليدي للبيت الشعري في مجمل المقاطع، حيث يحضر الروي في السطر الثاني والرابع مشاكلةً لحضوره في الشطر الثاني من البيت الأول والرابع من البيت الثاني في القصيدة التقليدية، وقد أسهم ابتداء مقاطع الحلم كلها بحرف السين على تأكيد الإيقاع الخارجي، من خلال تكراره الصوتي، وعلى تأكيد الإيقاع الداخلي، من خلال دلالته على التسويف :

وقلنا معاً، وعلى حدة، حالمين
_ سأمشي خفيفاً، خطاي على الريحِ
قوسٌ تدغدغ أرض الكمان
سأسمعُ نبض دمي في الحصى
وعروق المكان
_ سأسند رأسي إلى جذع خرّوبةٍ،
هي أمي ولو أنكرتني
سأغفو قليلاً، ويحملني طائران صغيران
أعلى وأعلى... إلى نجمةٍ شرّدتني
..
..

ثم تعود الحوارية بإيقاعها الحر من جديد فتسيطر على المقاطع المتبقية من النص. فيبدو النص بهذا التنوع الإيقاعي كلوحة فسيفساء غنية بغنى الحياة، عفوية عفويّةَ النثر، ورصينة مترفّعة ترفّعَ الشعر.

الدرامية:

مع أن مفهوم الدراما مرتبط، بالأصل، بالنثر المسرحي فإن ملامــح دراميــةً شرعت منذ أمد تتسلل خارج أسوار المسرح ونظّارته، لتلج مساحات أدبيــةً أخــرى، سرديةً قصصيةً، بالدرجة الأولى، وشعريةً بدرجة متأخرة، وإن كنا لا نجد إلا إشارات حَيِيَّة لانفتاح المفهوم في بعض قواميس المصطلحات الأدبية [12]. ومع هذا فإنــه مــن الممكن الكلام على ملامح درامية في الشعر، ولاسيما قصيدة (ضباب كثيــف علــى الجسر)؛ فالنص يقوم على حوار بين ثلاثة أصوات: المتحاوِرَين على الجسر، وصوت الذات وقد وعت انشطارها. وهو حوار قائم على الاختلاف، بــل و علــى الــصراع أيضاً. حوار نكاد نلمح فيه ملامح وجهِ المتحاورَين لصدق انفعالاتهما. وهــو حــوار معقّد ومركب، ولا يسير على طور واحد، ولا يلتزم فيه المتحاوران الأساسيان جهــةً واحدةً أو موقفاً واحد، فترى السؤال يهيمن على خطاب أحــدهما ثــم لا يلبــث قلــق المعرفة أن ينتقل إلى الآخر، فانظر كيف يبدأ النص بصوت الآخر باحثاً عن جــواب لدى صوت الأنا :

قال لي صاحبي، والضباب كثيفٌ
على الجسر:
هل يُعرَف الشيء من ضدّه ؟
قلت: في الفجر يتّضح الأمر

ثم انظر إلى حوارهما في مقطع آخر وقد تبادلا القلق الوجودي، فأصبح السائل مجيبــاً والمجيب سائلاً :

---

12 يشير كريس بالديك إلى انتقال مفهوم الدراما نحو الشعر ويجعله قرين ضرب من القصائد تعتمــد التشخيص في بنائها، بحيث يفهم من كلامه تعدد الأصوات في النص الشعري على شكل حــوار بــين شخصيات مختلفة، أو حتى حوار مــن نــوع المونولــوج الــداخلي. ينظــر : Baldick , Concise Dictionary Of Literary Terms , p: 62.

قال لي صاحبي : لا أريد مكاناً
لأدفَن فيه.أريد مكاناً لأحيا،
وألعنه إن أردت.
فقلت له _ والمكان يمر كإيماءة
بيننا : ما المكان ؟
فقال : عُثُورُ الحواس على موطئٍ
للبديهة..

ولا نكاد نلمح في الصوت الأول يأساً حتى نجده قد تبادل دوره مع محاوره فانتقل إليه اليأس بالعدوى، فانظر إلى صوت التفاؤل الخجول كيف يستيقظ على مهل في صـــوت الآخر:

قال لي : كل جسر لقاء...على
الجسر أدخل في خارجي، وأسلم
قلبي إلى نحلةٍ أو سنونوةٍ
قلت : ليس تماما. على الجسر أمشي
إلى داخلي، وأروض نفسي على
الانتباه إلى أمرها. كل جسر فصام،
فلا أنت أنت كما كنت قبل قليل،
ولا الكائنات هي الذكريات..

ثم انظر الآن كيف ينتقل صوت التفاؤل، أقوى من سابقه، إلى صوت الأنا، ويكتـــسي صوت الآخر بيأس مطبق حتى الموت :

قلت : أما زال يجرحك الجرح، يا
صاحبي ؟

قال لي : لا أحس بشيء
فقد حوّلت فكرتي جسدي دفتراً للبراهين،
لا شيء يثبت أني أنا
غير موتٍ صريحٍ على الجسر،
أرنو إلى وردةٍ في البعيد
فيشتعل الجمر
أرنو إلى مسقط الرأس، خلف البعيد
فيتسع القبر
قلت : تمهّل ولا تمت الآن. إن الحياةَ
على الجسر ممكنةٌ.والمجاز فسيح المدى
ههنا برزخ بين دنيا وآخرة
بين منفى وأرضٍ مجاورة...

وليس بعيداً عن ذلك الغناءُ والنشيد، فلا تكاد تدرك من منهما المنشد ومن المغني، من الغائب ومن الحاضر، بل إنهما يكرران أحياناً مفردات الغياب ذاتها، يقـــول صـــوت الأنا:

قلت يا صاحبي أفرغتني الطريق
الطويلة من جسدي. لا أحس بصلصاله.
لا أحس بأحواله. كلما سرت طرت.
خطاي رؤاي. وأما (أنا)ي، فقد
لوّحت من بعيد:

(إذا كان دربك هذا
طويلاً
فلي عمل في الأساطير).

ثم انظر كيف تأتي العبارة ذاتها على لسان صوت الآخر يخاطب الأنا :

قال لي، والصقور تحلّق من فوقنا:
خذِ اسمي رفيقاً وحدّثه عني
وعش أنت حتى يعود بك الجسر
حيّاً غدا
لا تقل : إنه مات، أو عاش
قرب الحياة سدى !
قل: أطل على نفسه من علٍ
ورأى نفسه ترتدي شجراً، واكتفى
بالتحيّةِ :\
إن كان هذا الطريق طويلاً
فلي عمل في الأساطير|[13]

إن جمال الحوار في النص يكمن في توتره الدرامي الصاعد والهابط، كإبرة ترسم مؤشراً لهزةٍ أرضية تشبه تلك الهزة التي تعيشها الذات المنشطرة على داخلها وخارجها، فتهتز ذواتنا مع كل حركة من حركاتها صعوداً وهبوطاً.

ولقد حضرت في بالي، بقوة، حين شرعت أَقْرَأُ النصف الأخير من مجموعة (كزهر اللوز أو أبعد)، وبالتحديد حين ولجت عالم المنفى في القصائد الأربع الأخيرة، ولاسيما قصيدة (منفى 3: كوشم يد في معلقة الشاعر الجاهلي)، مقولةُ باختين عن **(المبدأ الحواري)** في الرواية، ولم أستطع، مهما جهدت، أن أتجاهل المقارنة بين تمثّلات المقولة وبين المجموعة الشعرية. وكنت كلما أوغلت في عالم النص تكاثرت عليّ المشابهات والمقارنات والتفصيلات التي لم تزدني إلا يقيناً

13 تسطير العبارة في المقطعين من عندي وليس من النص.

بضرورة الإشارة إلى ملمح مهم من ملامح السيولة النثرية في نص درويش، ألا وهو المبدأ الحواري.

يقول المبدأ الحواري، في المجمل، " بتعدد الأصوات وتمتعها بحرية الاختلاف، حيث يسمح الكاتب لمختلف الشخصيات بالتعبير عن اختلافها بعيداً عــن هيمنتــه... والاختلاف الذي تتبع منه الحوارية...من وجهة نظر باختين كامن في الإنسان نفسه ؛ لأنه تعددي بالضرورة، ومتميّز بهذه التعددية من الناحية الأنثروبولوجية "[14]. وقد بات من الواضح _وقد وصلنا إلى هذا الحد من الدراسة_ أن نص درويــش قــائم علــى الحوارية والاختلاف والتعدد. وهو تعددٌ لا يأخذ شكلاً سردياً فحسب، بل يمتــد إلــى الخطاب والمقولات والأحلام والرؤى، وقــد رأينــا كيــف تختلــف وجهــات نظــر المتحاورين في كثير من المقاطع، فتتعارض حيناً وتلتقي حيناً، وتختلف فــي معظــم الأحيان. فالذات حين انشطرت لم تكرر نفسها في النص، ولم تُعِد إنتاج خطابها، بــل كان انشطارها مدعاةً لبث القلق في بديهياتها ومعتقداتها ومسلماتها، فلم يعد هناك شيء يقيني. وهذا جوهر الخطاب المتعدد المختلف. ولو أردنا أن نتمثّل هذه الحوارية فــي عناصر أكثر حسية في النص لأشرنا _ فضلاً عن تعدد زوايا السرد وتبئيــر الــرؤى من أكثر من زاوية _ إلى تعدد الضمائر بين الأنا والآخر، والذات في لحظــة توحُّــد انشطاراتها.

التفاصيل اليومية:

للكلام اليومي العادي سحر قد يدفع جارتين إلى الوقوف بالباب ساعات للحديث عن أشياء ليس من الضروري الحديث عنها، ولكن التفاصيل تجعــل الحــديث عــذباً فيضيع الزمن مع انسياب الكلمات. إذا كان من خصائص الشعر أن يبقى علياً مترفّعــاً في صرامته الكلاسيكية فإن من خصائص النثر لِين العريكةِ والقربَ من الناس ومــن الأرض، ومن خصائصه أيضاً شيء من الابتذال. فإذا اقتــرض الــشعر شــيئاً مــن

14 الرويلي، ميجان.والبازعي، سعد، دليل الناقد الأدبي، ص 212.

خصائص النثر فإننا لا نكون أمام تجاور المترفع مع المبتذل، بل نكون أمام عالمٍ جديد بخصائص نوعية جديدة، نجدها وادعة هناك في نصٍ كهذا :

وبقينا على الجسر عشرين عاماً
أكلنا الطعام المعلّب عشرين عاماً
لبسنا ثياب الفصول،
استمعنا إلى الأغنيات الجديدة،
جيدة الصنع،
من ثكنات الجنود
تزوّج أولادنا بأميرات منفى
وغيّرن أسماءهم،
وتركنا مصائرنا لهواة الخسائر
في السينما.
وقرأنا على الرمل آثارنا
لم نكن غامضين ولا واضحين
كصورة فجرٍ كثير التثاؤب..

إنه نص السيولة والصلابة، نص الكلام اليومي المسترسل من غير ابتذال. إنه الصرامة الشعرية الكلاسيكية _ (حيث المصائر لهواة الخسائر، واللاوضوح واللاغموض، والفجر كثير التثاؤب) وقد اكتسبت مرونة العادي واليومي _ (حيث الثياب والأغاني والسينما). إنها غنائية الشاعر تمشي على قدمين بين الشوارع، وموضوعية الناثر تحلق بجناحين في عالم الحلم.

قلة هي النصوص التي تستطيع أن تجمع إلى جانب سحر الشعر شيئاً من واقعية النثر، من غير أن تهدم معبد الشعر على ساكنيه. فإن كان ثمة نصوص معاصرة تستطيع ذلك فلعلها نصوص درويش.

مصادر البحث

_ **البازعي، سعد، والرويلي، ميجـــان،** دليل الناقد الأدبي، المركز الثقـــافي العربـــي، لبنان-المغرب،

_ **التوحيدي، أبو حيان** :

- أخلاق الوزيرين، تحقيق : محمد بن تاويت الطنجي، المجمع العلمي العربي، دمشق، (د.ت).
- الإمتاع والمؤانسة، تحقيق : أحمد أمين وأحمد الزين، مطبعة لجنة التـــأليف والترجمة والنشر، القاهرة، 1939-1942.

_ **درويش، محمود،** كزهر اللوز أو أكثر، رياض الريس للكتب والنـــشر، بيـــروت، 2005.

_ **عناني، محمد،** المصطلحات الأدبية الحديثة، دراسة ومعجـــم إنكليـــزي_عربـــي، الشركة المصرية العالمية للنشر _ لونجمان، مصر، 1996.

_ **المسيري، عبد الوهاب.و التريكي، فتحي،** الحداثة وما بعد الحداثـــة، دار الفكـــر، دمشق، 2003.

_**Baldick , Chris** , Concise Dictionary Of Literary Terms , Oxford University Press , 1996.

تاريخ ورود البحث إلى مجلة جامعة دمشق 2011/10/3