حركية الرؤى حركية التراث
في "أرى ما أريد"
لمحمود درويش

الأستاذ عبد الرحيم مراشدة
جامعة جرش ـ الأردن

في بنية اللغة الشعرية عند محمود درويش

للغة نكهة خاصة ومتميزة عند درويش، الشاعر، وهو من خلال اللغة الشعرية يقيم عالما مختلفا يجسد له هذا العالم خصوصية لافتة، لماذا يتوسل درويش باللغة بوصفها منطلقا لتوكيد خصوصية الشعرية؟ لعل درويش يدرك أهمية اللغة في تأسيس بنى شعرية، من جهة، وفي تأسيس مساحة يريدها في التوصيل، من جهة أخرى في اللغة الشعرية التي يستخدمها درويش، يلاحظ القارئ أنها تسعى إلى توحيد العالم مع الواقع ومع الذات في أن، بحيث تتفاعل هذه الأشياء وتتداخل بكيفية يصعب فصلها لإنتاج النص الشعري الذي يوده مختلفا عن غيره صحيح إن درويش ليس الأوحد الذي يهتم باللغة الشعرية، لكن الاهتمام هنا يشير بوجود قصدية واضحة، وإلا لماذا تندغم، بل وتتداخل أساليب السرد المباشر مع الجملة المكثفة بنائيا ومع التصوير بنوعيه : البسط الواقعي واللاواقعي، القائم على استثمار الخيال.

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

في هذا الديوان، قصائد، تشيع فيها (حركية الجملة المعتمدة على حركية اللغة بوصفها أساسا لبناء النص، وتتراوح أبنية هذه الجمل ن كما سلف بين

السردية المباشرة والمتنافية والمكثفة والتي تنهل من الواقع غالبا ونمثل تاليا على هذا اللون من البناء الجملي البسيط الذي يتحرك إلى التنامي :

أرى ما أريد من الحقل.... إني أرى.

جدائل قمح تمشطها الريح، أغمض عيني.

هذا السراب يؤدي إلى النهوند

وهذا السكون يؤدي على اللازورد..[1]

تبدأ السياقات الشعرية السابقة بجملة (مفتتح)، بسيطة ومألوفة للقارئ العادي فالشاعر هنا يقف أمام حقل من القمح ويلق ي نظرة عليه المتلقي هنا ينشد خيط الرؤيا والشاعر بهذه الجملة يمارس فعل استقطاب للدخول إلى النص ، ثم ينحرف به تدريجيا ليدخل عالم الواقع من جهة وعالم الخيال من جهة ثانية، إذ يرتبط/يندمج العالمان من خلال القراءة، فماذا يرى الشاعر ؟ ويعاود إنتاجها فيرى ما لا يراه الآخرون، لأنه هنا يستثمر معطيات الخلق الإبداعي عن طريق تماس الواقع مع الخيال فما هو يرى (جدائل القمح) و(الريح تمشطها) ويبتعد في الرؤيا قليلا إلى دائرة أكثر خيالا، ليحمل الشاعر بواسطة اللغة الملتقى على تخيل السراب وعلاقته بالنهوند ويشد ذاكرته لاستحضار مرجعيات النهوند فبمجرد ذكر كلمة (النهوند) يحفزه للبحث عم ما ترمى إليه من دلالات في تراث الإنسان العربي.

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

وهناك جملة شعرية تشكل لازمة محورية، تتحرك حولها الجمل الشعرية الأخرى هنا : (أرى ما أريد)[2] والتي تتصدر كل رباعية على مدار لقصيدة الأولى في الديوان وتتعدد الرؤية بجمل أشياء (البحر، النيل، الروح، السلم، الحرب، السجن، البرق، الحب، الموت، الدم، المسرح، العبثي، الشعر، الفجر في الفجر،

الناس) بحمل هذه المرئيات تتحرك في مساحة جملة واحدة (اللازمة) ولكنها الرؤية المختلفة عن الرؤية التقليدية والمألوفة التي تنطبق بمجرد الغياب عن الواقع المرئي بوساطة الفعل الذي يتأسس في القول (أغمض عيني)[3] والتي تتكرر كذلك بوصفها لازمة.

ثم أن الجملة (أرى ما أريد) يمكن فيها معنى (الرؤيا الأخرى)، أي بمعنى ما لا يراه الآخر حيث ما أريد يختلف عما يريده الآخرون أو حتى ما يراودهم ن ثم إن درويش يركز على هذه الجملة ويأتي بتوكيد لها، ليشير إلى مرزبتها وفاعليتها على مدار النص (إني أرى) فاللازمة (الجملة الأصلية - أرى ما أريد) يتبعها بجمل مساعدة ويحولها أحيانا إلى لوازم مساندة - إن جاز التعبير مثل (أغمض عيني)، التي تتكرر لـــ (خمس مرات) وجملة (إني أرى)، التي وردت لـــ (ثماني مرات)؛ ولهذا يرى الدارس الحالي أن إلحاحية هذه الجملة، وما تنطوي من أبعاد هي التي تنامت وتطورت في قصائد أخرى، حيث تحولت الرؤية من الشاعر إلى الرائي، كما فعل درويش في قصيدة (الهدهد) حيث أصبح الهدهد هو مركز الرؤيا (الدليل) وشحنه بمعطيات كانت أكثر انحرافا عن المألوف وأكثر تثويرا للمعاني والدلالات.[1]

شعرية النص القص

يتوسل درويش أحيانا بأسلوبيات تشيع في القص ويستعير للوصول إلى عالم الواقع، وتقريبه للمتلقي، ثم ينبني عليه شعريا أبعادا دلالية في هذا الأسلوب (التقريب بين السرد القصصي وبناء جملة فيه وبين الشعرية) مزلق واضح، فإن لم يحس الشاعر التعامل معه، يقوده إلى التضحية بالشعرية، لكن إلى أي مدى نجح درويش في استثمار هذا المعطى ؟ وعلى أي مدى تأثرت الشعرية في نصه ؟ مثل هذه الأسئلة وغيرها، ربما تثور عند المطالعة نصوص (أرى ما أريد)، ففي قصيدة

(رب الأيائل يا أبي... رها) ن نبد أ بجمل شعرية أقرب إلى النثر منها إلى الشعر ظاهريا ن ويزيد من نثريتها أسلوب القص حيث يبد أ :[2]

مستسلما لخطى أبيك ذهبت أبحث عنك يا أبتي هناك
عند احتراق أصابعي بشموع شوكك، عندما
كان الغروب يقص خروب الغروب. عندما
كنا – أنا وأبوك – يا أبتي وراءك ولديك...

ثم يصل على :

وأبي خجول يا أبي، ماذا يقول.. ولا تقـــــل
حدثته عنه فأومأ للشتاء، ودس شيئا في الرماد
لا تعطني حبا، همست، أريد أن أحب البلاد
غزالة، فاشرح بدايتك البعيدة كي أراك كما أراك...

صحيح أن الجملة الأولى، تستند إلى تكثيف مبدئي، معتمدا أيضا عل التقديم والتأخير، لقوله : (مستسلما لخطى أبيك) وأفاد من (الحال) ليدل على الهيئة، على الذات المحدثة (الراوي)، إلا أن هذه الجملة سرعان ما تصل إلى الجملة البسيطة في : (ذهبت أبحث عنك يا أبي هناك)، وهي تقص علينا حكاية ذهابه إلى مكان ما، باحثا عن أبيه ويعطي زمن الذهاب : (كان الغروب يقص تقص علينا حكاية ذهابه إلى مكان ما باحثا عن أبيه، ويعطي زمان الذهاب : (كان الغروب يقص خرب الغروب).. ولولا التصوير القائم على الخيال وبعض التركيب في بنية الجملة الداخلية، لتراجعت الشعرية في النص فصورة : (خرب الغروب)، أنقذت الجملة من سقوطها في دائرة النثرية الخالصة، ونقلتها إلى عمق جديد على التخيل.

هذا الأسلوب الذي يفيد من القص، يظهر بشكل لافت في مكان آخر من قصيدة (مأساة النرجس ملهاة الفضة). حيث ينقل الواقع، ويتخيل عودة الشعب الفلسطيني إلى الأرض، فيسرد الأحداث وكأنها حصلت فعلا، إنه قص في الزمن

الذي يجيء — إن جاز التعبير — صحيح أن الحلم هو إلى ينبني على ما سيكون، لكن الأسلوب القصصي واضح من حيث اختيار جمل تنصب ن موضوعا ن على السرد الأحداث وتقديمها فها هو يقول :

عادوا...

من آخر النفق الطويل إلى مراياهم.. وعادوا

حين استعادوا ملح أخوتهم، فرادى أو جماعات،

وعادوا من أساطير الدفاع عن القلاع إلى البسط من الكلام...

و يزوجوا أبناءهم لبناتهم، ويرقصوا جسدا توارى في الرخام

ويعلوا بسقوفهم... وبامية... وثوما للشتاء

وليحلبوا أثداء ما عزلهم... وغيما سال من ريش الحمام[1]

إن هذه الجمل، وغيرها، مليئة بسرد الأحداث المتداخلة بأسلوب القص، لكن القص هنا مكتنز بالشعرية، حيث الشعرية يمكن أن تذوب وتتداخل من القص والعكس كما يرى تودرورف[2] فالملتقى هنا يبدو وكأنه أمام حركية شعب، في المكان والزمان، عبر فضاء متخيل، يشاهد الأشياء إن جابر التعبير، حتى يمكن له رؤيتها وكأنها أمام العين، أو على خشبة مسرح، ثم إن له القدرة واضحة على انتقاء التفاصيل والأشياء لما لها من مرجعية تثير القارئ وتحفزه على دخول النص.

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

اللافت عند درويش أنه لم يترك الجملة/الجمل الشعرية، حتى مع أخذها بأسلوب السرد القصصي، على جريانها لتقع في إسهابات لا مبرر لها، وإنما يعيد الإمساك بها، ويعيد لها شعريتها عند شعوره بالحاجة إلى ذلك، وقبل انفراط متانتها، وذلك عن طريق التوسل بالصورة الفنية، فهو، مثلا، بعد السياق الشعري والجملة الشعرية التالية (وليحلبوا أثداء عزهم) التي أتت بعد جمل عدة، فيها كثير من السرد، يقول : (... وغيمًا سال من ريش الحمام، عادوا على أطراف هاجسهم إلى جغرافيا السحر الإلهي، وإلى بساط الموز في أرض التضاريس القديمة)، وفي مكان آخر يقول بعد جمل متتالية من السرد : لم يذهبوا أبدا و لم يصلوا، لأن قلوبهم حبات موز في الشوارع[1].

إن مثل هذه الكيفيات التعبيرية تنقذ السياقات الشعرية، وتعيد إليها شعريتها من هنا ينجح درويش في الإفادة من الأسلوب القصصي دون أن يهبط بالشعرية من مكانها، بل يضفي عليها طقسا جماعيا ويجعلها أقرب إلى التناول، بمعنى أنه يقترب من الجمهور، ولكن بحذر واضح وفي ذلك خصوصية تسجل لدرويش، وهذا ما يؤسس لبناء علاقة بين الشاعر والجمهور بعكس الذين يذهبون إلى تقطيع هذه العلاقة أو الذين يشعرون بحقوق بينهم وبين الجمهور.[2]

ومثل هذه الجمل تشيع كثيرا في شعر محمود درويش بشكل لافت، ولعل درويش أيضا في توجهاته هذه يشير إلى مدى احترازه من الانحراف بعيدا خلف تيارات الحداثة، مثلما يحاول غير واحد من الشعراء المحدثين، حتى لا يقع في مزالق تؤثر على شعرية النص وقد تبين حذر هذا من قوله : (إن تجربة الحداثة قد دمرتنا جميعا فأصبحت القصيدة العربية قصيدة واحدة تألب على كتابها آلاف الشعراء)[3] إذن هو يريد أن يكون محترزا ومتطورا في الوقت نفسه.

وفيما يتعلق ببناء الجملة عند درويش، يلفت الدارس الانتباه إلى أن هناك قصيدة في هذا الديوان تبدو وكأنها مختلفة لغة وتركيبا، عن بقية القصائد في

المجموعة، وكان نمط القصائد القصار عبارة عن مقاطع تتساوى في ترتيبها السطري حيث جميعها تتكون من خمسة سطور شعرية، تنحص كلمات كل مقطوعة بين (19-20) كلمة فقط، ومن القراءة الأولى لها تظهر الجمل الشعرية وكأنها لا ترقى إلى مستوى القصيدة القصيرة، بسبب عدم الكثافة الكافية في بنائها الداخلي، ولوجود لازمة بها تتكرر بكيفيات متقاربة وهي لا تحتمل ذلك بهذه الكيفية التعبيرية، وهذه اللازمة أو ما تشبه الأزمة هي: (شاعر ما يكتب الآن قصيدة بدلا مني، ولد طير اليوم حمامة بدلا منا طائر يحمل رسالة، رجل ما يغسل الآن القمر بدلا مني)[4] هذه البنية الجملية، رغم التعبير الواضح في داخلها وبهذه البساطة المتحولة تبقى بحاجة إلى تكثيف أشد، فقط يشفع لهذه السياقات الشعرية (عنصر الإيقاع وبعض التصوير غير الكافي فيها ليدخلها في دائرة الشعر ولولا أنها في الديوان لما تخيلت أنها لدرويش).

مع ذلك تبق لغة عند درويش في هذه المجموعة بشكل عام، لها حضورها التي لا تشير – باستثناء القصيدة التي أشرت إليها - إلا إليه لاحتفاء درويش باللغة الشعرية بوصفها نرسي قواعد السفر رمزية تكسر ذاتها لتبني ذاتها أو تكسر السفر).[1]

في بنية الصورة الفنية

للإيحاء أهمية واضحة في نقل الدلالات الكافية في السياقات اللغوية إلى مناطق أرحب في التفكير، والصورة الفنية تساهم كثيرا في توسيع دوائر الدلالة، لاسيما في السياق الشعري، ثم إن للصورة فعلها كما للكلمة فعلها في ذات الإنسانية، فهي لا تنتقد الواقع مثله فقط وإنما تعيد إنتاجه في النص الأدبي، من هنا يمكن الاطمئنان إلى أن (الصورة الشعرية لا تقدم التجربة الخارجية حسب بتصوير المعطيات الحسية التي يجريها الشاعر، بل إنها تتعدى ذلك إلى تصوير انفعالاته

ومشاعره الداخلية)[2] وفي ذلك تحفيز واضح للملتقى لمشاركة منتج النص من جهة وفاعلية النص من جهة أخرى ويتحقق بذلك التلذذ بالنص والانسجام مع معطياته.

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

كان يلاحظ عند درويش الاهتمام بالصورة البسيطة التي تنقل الواقع كما هو، وصورة ما فيه، بحيث يكون أقرب ما يكن للأصل، وقد كانت مثل هذه الصورة تتناسب والنبرة الخطابية والسردية في مواجهة الجماهير العربية، بعض الخسارات العربية المتوالية لحروبها الفقد فأصبحت الأرض تشكل واجهة واضحة في شعر المقاومة عنده، وموضوعا تدور عليه المدلولات الشعرية بطريقة واقعية، تحاول الاقتراب من مفهوم الجماهير، بل تحاول بهذه الأسلوبية التذكير بها الأدباء والشعراء هذا الاتجاه ونادي بتغييره ووصفه بالأسلوب الخاطئ يقول مروة : (كان محمود درويش هو الذي عبر باسم رفاقه عن هذه الصحوة)[1]، لكن درويش لم يترك بعض الصورة البسيطة وإنما تعليق ببعضها والتقط الصور الأكثر إيجابية وخيالا، وراوح بينهما ربما لأنه يريد أن يبقي خطا قويا مع الجماهير، لكنه أفاد في الوقت نفسه من مرجعيات مهمة قائمة في ذاكرته وثقافته وأخرى قائمة في ذاكرة الجماعة (المتلقين). ولعل اتجاه مقولاته الشعرية، غالبا، إلى موضوع الواحد أو على

أقل تقدير، إلى المواضيع التي تصب في النهاية في موضوع : (الأرض ونضال الشعب الفلسطيني)، هي التي دفعته إلى التقاط صور معينة، وتركيبها بحيث تساهم في حفز متلقيه على المتابعة.

فمن قراءة متأنية لهذه المجموعة يتضح أن المكان/الجغرافية/البيئة تأخذ مداها في تشكيل الصورة، وتحيل، على الأغلب، على جغرافية الأرض الفلسطينية، وقليلا ما تكون العربية. فمنذ القصيدة الأولى يأتي بصور تشير إلى (الحقل، البيادر، البحر، الجداول) ومثال ذلك :

1- أرى ما أريد من حقل.. إني أرى

جدائل قمح تمشيطها الريح : أغمض عيني.

2- خضراء يا أرض... خضراء يا أرض روحي

أما كنت طفلا على حافة البئر يلعب

3- إني أرى غزالا، وعشبا، وجدول ماء...

4- أمن حبة القمح يبزغ فجر الحياء

وفي قصيدة (رب الأيائل ربها) :

كنا هنا قبل زمان وهنا نبقى،

رب الأيال... ربها في ساحة الدار الكبيرة يا أبي

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

يتناول النعناع من أمي يدخن تبغه يحصى ثريات العنب

ويقول لي : اهدأ فأعفو فوق ركبته على خدر التعب.

وفي قصيدة (هدنة المغول) :

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

2- من خبزنا نحوها إن تركنا المكان...

3- من سيملا فجرنا بعدنا...

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

5- كم أردنا السلام لغازلة الصوف... للطفل قرب المغارة

ومن قصيدة (مأساة النرجس) :

عادوا

1- من آخر النفق الطويل إلى مراياهم...

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

وإلى بساط الموز في أرض التضاريس القديمة...

جبل على بحر

وخلف الذكريات بحيرتان... وشارع لروائع الليمون.

2- وإن الأرض تورث كاللغة

ومن قصيدة (الهدهد) :

1- أم نقترب من أرض نجمتنا البعيدة بعد...

من خرم إبرتنا لنغزل للفضاء عباءة الأفق الجديد

2- لنرجع الينابيع إلى الصغيرة لم نكن ورقا

لتأخذنا الرياح إلى سواحلنا

3- طيري يا ابنة ريشي : يا طيور السهل والوديان، طيري

طيري سريعا نحو أجنحتي وطيري نحو صوتي...

4- نحن الثنائي السماء - الأرض، والأرض - السماء

6- (لا أنت إلا أنت) فاخطفنا إليك إذا أذنت.

ودلنا يوما على الأرض السريعة قبل دورتنا مع العدم العميق

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

7- هل نحن جلد الأرض ؟...

مثل هذه الصورة (الذاتية في نسيج اللغة) وغيرها كثير، تتمد على جسد القصائد، ومرجعيتها تنبش ذاكرة الملتقى، سواء بأسلوبيها أو بكيفيتها المتكئة على نمط الصور (الحسية والحركية واللونية..إلخ) وتحفز الذاكرة وتحملها على تخيل المكان بكل تفاصيله، وتخيل البئة – بيئة الشعب الفلسطيني، في بيئة وعاداته وتقاليده، لكن اللافت، أيضا، ان هذه الصورة لا تقفك الأرض ومأساة الشعب.

إن هذا التعامل مع الصورة نابع من تعايش الشاعر مع هذا الوسط، فكان الملتقى يرى طبيعة الأرض، حركية الأشياء وتحولاتها في الذاكرة، فلم تعد الأشجار والساحات والدوالي وغازلات الصوف والحقول والقمح.. إلخ، كما هي في واقع، بمألوفيتها ومرئيتها المعتادة، درويش يعيد خلق هذه الأشياء بكيفيات تنسجم مع ما يريد، لخدمة الموضوع الأساس، ويفيد في إعادة هذا الخلق من سعة الثقافة لديه، ومن الخيال أيضا، ومثال ذلك اعني (إعادة خلق/إنتاج الأشياء) :

أرى ما أريد من الحقل.. إني أرى.

جدائل قمح تمشطها الريح، أغمض عيني،

هذا السراب يؤدي إلى نهوند

وهذا السكون يؤدي إلى اللازورد.

فمكونات الصورة/الصورة هنا تحيل إلى الواقع وإلى ما وراء الواقع في الوقت نفسه، فالرائي هنا يتمثل حقلا من القمح وجائل قمح (السنابل الشبيهة بالجدائل)، ويتحسس الريح وهي تمر على هذه السنابل/الجدائل وبهذا تدخل النشوة إلى الرئي، وكأني به تسري في جسده فيغمض عينيه تلذذا/الوهلة الأولى، وفي هذه الإغماضة يبدأ انحلاله عن هذا العالم لينتقل إلى عالم الحلم والخيال ليرى، ورغم أنه نغمض العينين، يرى ببصيرته بحلمه... الخ هذا السر الذي يعزف/مع الريح سمفونية أو إيقاعية النهوند الموسيقية، ثم يرى هذا الهدوء الجميل في لحظة التأمل والتلذذ يقود إلى اللازورد.

- إن تحول مسار الرؤية عن العادي، يبدأ مع الجملة الأولى (الرؤية المختلفة في قوله : أرى ما أريد، وتزداد الرؤية عميقا ودلالة بقوله (أغمض عيني)، ليخول الملتقى وينهض به إلى مدار رؤية مختل، لا يقوم إلا بالمخيلة، إذن حركية الصورة تندرج من الرؤية الواقعية للأشياء إلى ما بعد الأشياء، أوهي تعطى الشيء بشيء مختلف، بمعنى تضيف إليه أو تعيد إنتاجه، ثم على مستوى الموضوع تقدم الصورة بهذه الكيفية بتدرج كذلك وتبدأ الصورة بتقديم الواقع بطريقة تحمل الملتقى على البحث في مرجعية هذا الواقع وماله من ترابطات في ذاكرة الملتقى وبهذه الكيفية تتجسد أهمية القراءة الفاعلة المحققة للنص حسب نظرة التلقي[1] ففي الصورة السابقة يستحضر الملتقى طبيعة الأرض من حقول ومزارع... فتذكره بتاريخ هذه الأرض وتاريخ التعامل معها، فتبدو وكأنها جزء من وتذكره بالوجود والهوية بوصفه إنسانا يفقد الأرض يبدو كل ذلك في ما وراء النص بعد التأمل.

والآن سنقف على صورة أخرى تفيد بشكل واضح من المع عطيات الحديثة، بحيث تنطوي على تركيبات تحيل إلى مزيد من العمقية في الفكر والرؤيا مثل هذه الصورة تحتاج إلى إعادة القراءة والتوسل بمرجعيات ومصادر عدة، للوصول إلى ما ترقى إليه من مرموزات تستفز الملقي وتنهض به للوصول إلى مستوى منتج النص، ذلك أن الرمز بهذه الكيفية بمثل (التعبير الممكن الوحيد لجوهر غير مرئي، كأنه مصباح شفاف حوله شعلة روحية... يتجاوز نفسه والعالم الفيزيقي إلى شيء يتحرك فيما وراء الحواس)[2] وتبعا لذلك، سيأخذ الدارس الحالي، الصورة المثارة في قصيدة (مأساة النرجس ملهاة الفضة) بوصفها نموذجا على تركيبة الصورة الفنية.

منذ المرسلة الأولى، العنوان لهذه القصيدة، تقدم التراكيب اللغوية صورة فنية لافتة، فهي ابتداء تتخذ من القديم، الكامن في التاريخ مادة لإظهارها، (المأساة/الملهاة..) وهي مصطلحات تشير إلى ما جاء به اليونان، أرسطو خاصة

حول التسمية في كتابة (فن الشعر) وهي تتعلق بفنون الأدب/المسرح تحديدا من هنا تبدو العنونة ذات دلالة سينمائية هامة لهذا النص حيث العنوان لاسيما في الشعر (يشكل نقطة مركزية أو لحظة تأسيس يتم منها العبور إلى النص).

درويش يربط في العنوان بين : (المأساة والنرجس)، والنرجس، هذه البنية الجملة التي توجد في بيئة الشاعر (فلسطين)، يقدمها بصورة حزينة، ولا يمكن تمثل العواطف (الحزن والألم) الملتصقة بالنرجس إلا في مخيلة الملتقى/الشاعر، إذ بإعادة إنتاج هذه الصورة تخيل نرجسية ذابلة، مريضة، حزينة..إلخ، ثم هنالك مرجعية هامة تضيء جوانب أخرى في الصورة وهي (النرجسية) كبعد دلالي يلتصق بالذات، فعندما نقول إنسان نرجسي فإننا نعني أنه يهتم بذاته، متقوقع عليها، ونستحضر أيضا أسطورة نرسيس وما لها من دوال في النص، لكن ارتباط النرجسية بالحزن عليها، أمر مختلف ومثير التساؤل، لماذا ؟ والإجابة تمكن في معرفة دوال القصيدة كحالة متكاملة، وفي مقولتها الأساسية ومرجعيات الشاعر ووجهة نظره في أثار الأشياء، فإذا كانت القصيدة، هنا تبدو وكأنها تتحدث عن عودة الشعب الفلسطيني التائه، خيالا وحلما، لهذا يشير إلى الألم والحزن من تحقيق هذه الواقعية على أرضية الواقع المحسوس، وبهذا يصل الملتقى إلى أن(المأساة النرجس).هي (مأساة الشعب).

وما قيل عن هذه الصورة يمكن أن يقال عن (ملهاة الفضة) وعلاقة الفضة بالملهاة بالأرض والإنسان/الأرض كأني بدرويش يحاول تقديم نصه كشرفة تطل على المسرح يقدم مأساة الشعب والإنسان/الأرض وهي إشكالية تقلق درويش وتلح عليه، بسبب أنه يعيش هذه المأساة في شعبه، وعاشها على أرضه فلسطين وخارجها.

ولنأخذ صورة أخرى (عادوا على أطراف هاجسهم إلى جغرافيا البحر الإلهي) إن مقولة القصيدة تشير إلى أن الذين عادوا هم (الشعب الفلسطيني) لكن

اتجاهات الصورة توضح كيفية العودة، فيحملها النص على تخيل الهواجس، وكأن لها أطرافا تسير بالعائدين فالهاجس من الحلم والتخيل إذن هي عودة في الحلم و أين ؟ إنها عودة إلى البحر الإلهي يجسد الشاعر هنا من السحر الإلهي غير المرئي في الواقع شيئا مرئيا، سطحا جغرافيا، إنه يعطي بعد القداسة لهذا السطح الذي سيشير بعد إعادة القراءة إلى أرض فلسطين كذلك.

ويلفت الانتباه أيضا، صورة أخرى قائمة على تجمع ما لا يأتلف إلا في الخيال وهي : (هل كان للزيتون ما يكفي من معنى لنملأ راحتيه سكينة، وجروحه حبقا وندلق روحنا أيضا ‘ليه)لماذا الزيتون ؟ كثيرا ما يشير درويش، وحتى غيره إلى الزيتون ويدخله في سياقاته الشعرية فالزيتون كما هو معلوم من معالم هذه البلاد الشرقية ن إضافة إلى رمزيته للسلام، إنه التعلق بالأرض والحنين إليها وتتحرك الصورة في مسارها وتأخذ بعدا عميقا، عند قوله (لنملا راحيته سكينة — الزيتون) فيجعل للزيتون راحتين، كأنه إنسان وله جروح، ثم يجسد من الروح كأسا يندلق ألقا كل ذلك لا يقوم (إلا في الخيال)، لكن الصورة بهذه الكيفية لا تأتي هكذا، وإنما لتخدم السياق العام للنص الشعري، فعندما لا يأتي السلام ويمر الزمان بلا زمان وبلا معنى، يكون من الطبيعي أن تغني الروح وتندلق كالكأس، حيث لا جدوى إنها تصب في معنى المأساة (مأساة النرجس).

حتى الكلمات في مأساة النرجس وملهاة الفضة، تساهم في تصوير البصري، بعيدا عما سلف من حديث، فدرويش يقدم لنا ورقة خاصة بكلمات شعرية، مصفوفة طباعيا على شكل يخدم المعنى بحيث تساند ما يقوله لنص، ويمكن الدخول إليها (المقطوعة) بصريا ن ولعل في ذلك تأثر واضح بما جاءت به المدرسة الدادائية وما يحاوله قبلهم من الشعراء العرب في مشجراتهم والصف الطباعي للقصيدة في هذا المقطع يشير على هذا الاتجاه وتبدو الكلمات بصريا وكأنها بحيرة تتماوج فيها

المياه، حيث الكلمات منسوجة بطريقة قصدية وجاءت هذه المقطوعة بعد النص التالي:

(لكن للأنهار وجهتها وليس الأمس ليسكنوا أعلى قليلا من مصب النهر)

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

وهذا النمط من الصف الطباعي للكلمات – قصديا – جاء في قصيدة (رب الأيائل يا أبي ربها) حيث يجد النص التالي فيها :

(جدار السكون يا أبتي صدى حول صدى، تفجر :

أنا

من

هنا

وهنا

و أنا

أنا

وهنا

أنا

وأنا

هنا)[1]

فبعد كلمة (تنفجر) تتناثر الكلمات ن تتساقط من أعلى أسفل لكن الشاعر بقصيدته لافتة رغم الانفجار والتناثر يحاول التقاط المعنى، فكان التناثر والتبعثر منظما وأعادله المعنى، فالملتقى يمكن له أن يجمع مما تناثر من جمل لها معنى عميق وهو إيمان عميق بالصمود، حيث يمكن إنتاج الجمل التالية من الكلمات

(المتفجرة)- إن جاز التعبير (أنا من هنا) و(هنا هنا) و(أنا أنا) (وهنا أنا) و(أنا هنا) وتتضمن بمجملها توكيدات قوية على (الوجود والهوية) للشعب الفلسطيني، وعلى التعلق بالأرض بحيث يمكن إخراج المعني التالية فيها وعلى التوالي : (في الجملة الأولى يبين الشاعر أنه (من هنا) من هذه الأرض المغتصبة وولد فيها، وهذه الأرض لا يمكن لها أن تتحرك عن كيفيتها و(هنا هنا) لا يمكن أن يكون هناك، وهي عل عهدها (الأرض) وأنا/الإنسان مازلت كما أنا وفيا لها و لم أتغير إلها الأولى، وها أنذا أفق هنا و لم أبرحها (هنا أنا) توكيد للجميع بأني هنا إلى الأبد، إذن هذا التناثر الموزع بصريا، يخال للوهلة الأولى أنه تساقط، لكن بإعادة القراءة يبدو أنه قصدي ومنظم ليخدم النص، ويدعم كليته في الإيحاء والدلالة، فاستخدام التصوير وبهذه اللغة الشعرية الخاصة (يشعرك أنك ماش في أرض خاصة شديدة النماء وهي التي ترفع من نهض التعبير وحرارته).

التناص وفعل النص (قصيدة الصدمة نموذجا)

جاء اختيار الدارس لهذه القصيدة لملاحظته بأنها تنطوي على تداخلات (نصية وفكرية ولغوية وأحداث) بشكل مركز ن بحيث تحمل المتلقي على التسلح بمرجعية من نوع خاص لولوج عوالمها وكشف مكوناتها.

إن أول ما يلفت الانتباه عند قراءة هذه القصيدة طقسيتها اللغوية للوهلة الأولى، حيث تظهر كيفيات تعبيرية تقود إلى أجواء العالم الصوفي، للغة الصوفية نكهة خاصة لا ندركها إلا بالتأمل وإعمال الفكر، بمعنى أن اللغة تنقلنا لما وراء اللغة للكمون المخفي، إنها تحيل وتنفتح على دلالات لا تنتجها إلا كيفيات لغوية قصديه على الأغلب.

إن درويش يفيد بشكل واضح من اللغة الصوفية لماذا ؟ إن موضوعية النص هي (الأرض الغائبة) الحلم والشعب المتلاشي في غياهب الحلم/وكأنه يسعى في

الرؤيا/حلم آخر، فإنه اللغة التي تنطلق من الحلم هي التي تتناسب والعمق الدلالي لمثل هذه المقولة، فهنالك كلمات/جمل تنطوي في بعدها الصياغي على بعد صوفي تدفع المتلقي إلى التساؤل والتأمل، تبدو معرفتها والوقوف على حركتها ضرورة لازمة لتفكيك النص - ولكن سيبقى السؤال ملحا، لماذا التصوف في قصائد درويش ؟ هل هو العشق للأرض/الشعب يصل إلى حد الفناء التلاشي مع المحبوب ؟ هل هو الهروب من واقع (الواقع) إلى عالم الحلم، محاولة الشاعر لتجاوز العجز ؟ أم هو كل إنه يقترب من جوانبه الأشياء بحيث لم تعد محاكاة الأشياء كما هي كمنفردة، بل كما هي مندغمة مع العالم، مع كل هذه الكيفية أيضا تجعل العمل النصي (مصدرا لا ينفذ من التجارب، كلما تم تسليط الضوء عليه بكيفية متنوعة أعطى في كل مرة جانبا جديدا فيه). إذ كيف تعامل درويش مع هذه اللغة؟.

سيأخذ الدارس الحالي بعضا من الجمل، توضيحا لما سلف :

1- أسرى ما نحب وما نريد وما نكون

2- عادت إلينا من رسائلنا رسائلنا (تكررت بكيفيات متقاربة)

3- ويسافر السفر - الصدى منا إلينا

4- من أسمائنا نأتي إلى أسمائنا

5- لن تصلوا إليه، الكل فيه وهو الكل، يبحثوا عنه لكي تجدوه فيه فهو فيه

6- العشق نار العشق

7- وفيه أكل للكل

8- يا هدهد الأسرار، جاهد كي نشاهد في الحبيب حبيبنا.

9- هي رحلة أبدية للبحث عن صفة الذي ليست له صفة، هو الموصوف خارج وصفنا وصفاته، حلق بنا لم تبق منا غير رحلتنا إليه نشكو ما نكابد في الرحيل.

10- لا أنت إلا أنت فاخطفنا إليك إذا أنت ودلنا يوما على الأرض السريعة قبل دورتنا مع العدم العميق

11- يا ليتنا يا ليتنا. ولعلنا

12- حذنا إذا يا هدهد الأسرار نحو فنائنا بفنائه

13- (أنا هي)

14- (فلا أنا إلا أنا)

15- (وأنت تكون أيضا من هو)

16- أنا أرى بالقلب لا بالفلسفة

هل أنت صوفي إذا ؟ أنا هدهد، أنا لا أريد أنا لا أريد... وغاب في أشواقه

17- ها نحن ما كنا وما سنكون.

اللغة في هذه الجمل والسياقات الشعرية، تحيل مرجعيا إلى لغة ابن عربي والحلاج والنفري...الخ؛ لأن هذه اللغة الصوفيين الذين اتخذوا من اللغة عنصرا لتجاوز الواقع والنفاد لما وراء الواقع درويش هنا متشرب حتى الثمالة من هذا المنبع كثيرا، لما به من طاقة تعبيرية هائلة.

لقد راح الشعراء العرب المحدثون يبحثون عن إيقاعية اللغة الرتيبة التي طال أستخدمها، ولم يكن درويش الأول في هذا الاستخدام الحديث، فأدونيس نجح كثيرا في هذا الاستخدام ولعله البادئ في فتح هذه العوامل، لاسيما بع إفادته من القراءات المتعددة في هذا الجانب، حتى وصل به إلى تأليف كتاب أسماه (الصوفية والسوريالية) ويقول أدونيس في هذا الكتاب، عن لغة الشعر الصوفي : (ومع أن الصوفي يكتب باللغة نفسها التي يكتب بها الناس جميعا، فهو شأن الشاعر يستخدمها بطريقة مختلفة، ويجعلها تقول شيئا آخر مختلفا، إنه يضع الكلمات في فضاء لم تعهده ومن هنا يخلق بها جمالا غير معهود) ويرى أن مثل هذا الفعل للغة الصوفية هو الذي عبر عن اهتمام الخلاقين العرب اليوم بالتجربة الصوفية للنفرى،

والغيب اللامفكر فيه... فهذه كلها تذكر بالعالم الغني المتعدد الذي خلقته تلك التجربة).[1]

ولو عندنا إلى الجمل والسياقات الشعرية التي مثلنا بوساطتها على اللغة الصوفية لوجدنا أنها تقترب من لغة الجمل التالية التي اخترناها من الحلاج :

1- حويت بكلي كل كلك

2- أنا الحق والحق للحق حق. لا بس ذاته فما ثم فرق

3- يا أيها الظان، تحسب أني، أنا الآن أو يكون أو كان

4- دع الخليقة لتكون أنت هو أو هو أنت.

5- فلا أعرف إلا بك كما أنك لا تكون إلا بي فمن عرفك عرفتي وأنا لا أعرف فأنت لا تعرف)

6- أو قفني وقال أنت ثابت ومثبت فلا أنتظر إلى ثبتك فمن نظرك إليك أتيت)

مثل هذه النصوص وغيرها كثير في الكتب الصوفية، تقدم أسلوبية مختلفة تجعل من اللغة طاقة تكمن فيها دلالات متجددة، فإذا كانت اللغة العادية عند نقلها إلى الشعر وإدخالها في الشعرية، تتخذ دلالات ومرموزات لم تعهدها اللغة النثرية، فكيف بنا إذا كانت لغة صوفية، هي في أساسها مشحونة بدلالات منحرفة، وتنحاز عن اللغة العادية، إذ درويش مثل غيره من الشعراء العرب المحدثين ن يحاول الإفادة من هذه المرجعية الدينية من التراث الصوفي، لغة ومضمونا، فهل نجح في ذلك ؟ إن التطبيق على بعض الجمل والسياقات ذات اللغة الصوفية ستبين لنا مدى هذه النجاحات التي وجدت في نص درويش (الهدهد).

الشاعر يبدأ من الإفادة أولا من عالم الحلم، حيث يفترض لغة الخطاب قائمة على الحوار بين الأنا والآخر، وأحيانا يصبح الآن ن معدلا لصوت الجماعة (نحن) والآخر، هو الهدهد) كما تبين من السياق التالي:

قلنا له لسنا طيورا. قال لن تصلوا إليه، الكل له
والكل فيه، وهو في الكل، ابحثوا عنه لكي تجدوه فيه، فهو فيه
قلنا له طيورا كي نطير، فقال أجنحتي تعالي
والعشق نار العشق، فاحترقوا لتلقوا عنكم جسد المكان.
قلنا له : هل عدت من سبأ لتأخذنا إلى سبأ جديدة.

هذا النص يذوب فيه شهري بالديني بالتراثي، واللغة والصوفية هنا تفعل فعلها بحيث تربط الشعري بما هو غير شعري (مرجعي في اللاوعي) والقافية تؤسس لانحرافات تقود الملتقى إليها، الهدهد – هنا / الدليل – يقود الملتقى إلى محاولة الانسلاخ من المكان وتجاوز الزمان ليرتحل معه (احترقوا لتلقوا عنكم جسد المكان) هي محاولة لتجاوز الواقع والدخول في ما وراء الواقع. لماذا ؟ هناك شيء ضائع (معشوق) هو النبع، الهدف المقدس/هو الإله المحبوب في البعد الصوفي، فإذا كانت الأرض هي المعشوق فقد بلغت القداسة هذا الحد، وفي ذلك إظهار قوي للبعد القيمي لها، لأن الأرض/الغائب هي مصدر لعشق والعشق لها، ومادامت تضيع فلا يطار لها كما هو مألوف، الراوي هنا في النص يبدي عجزا عن الحركة، لأنه منخرط بالواقع السيئ الذي لا يساعد على الوصول للهدف، ولهذا يعلن عجزه (قلنا له لسنا طيورا..) لكنه يحثهم على الحركة لأنه يدرك قيمتها في (الانحلال من) و(الدخول في)، ولا تكون ذلك إلا بتغير الهيئة والشكل، فكيف تتغير هذه الهيئة لتصبح قادرة عل الحركة، إنها بالاحتراق للانفلات من الجسد، وهنا قد تقفز صورة الطائر الأسطوري الذي يحرق نفسه ليعود من جديد، ولكي يتجدد ويبعث التجدد في الكون إنه (الفينيق) التجدد.

الانسلاخ أصبح مطلبا إلى النبع، فكل شيء النبع (الكل فيه) و(هو في الكل) لكأني بدرويش يستحضر العشق الصوفي ليقول (كلنا/الشعب في هذا النبع/عشقنا فيه وهو كذلك فينا/نحن الكل) لاحظ التناهي، إنها قفزة لا تكون إلا بالشعر وبهذه اللغة الإشرافية المتجاوزة للمألوفية لتؤسس علاقات ودلالات أن تتكشف إلا باستحضار البعد الصوفي فيها.

وفي النص آخر يقول درويش :

يا هدهد الأسرار شاهد كي نشاهد في الحبيب حبيبا
هي رحلة أبدية للبحث ن صفة الذي ليست له صفة
هو الموصوف خارج وصفنا وصفاته حلق بنا
لم تبق منا غير رحلتنا إليه نشكو مكابد في الرحيل

لاحظ كيف يتحول الوطن/الحبيب ليقابل في المنظور الديني الصوفي (الذات الإلهية) والشعب يتوسل (بالهدهد)/الدليل، إنه الوسيلة لولوج عالم الحلم، فإن لم يتحقق الرجوع للوطن حسيا، فحلما على الأقل، لماذا لأن رحلة الاغتراب والابتعاد المستمر عن الوطن أصبحت أبدية هي الرحلة للبحث عن الذي ليست له صفة، تماما كالقول (العجز عن صفتي صفتي) إنه الوطن الذي لا يحيط به لوصف، إنه الشطح الإنقلات من ربقة الواقع، هذا الشعب الذي ذاب وتحول جسده إلى رحلة، هي ما تبقى من الوجود الفلسطيني في هذا العالم المرئي، لهذا يصل الشطح مداه ليستعير درويش لغة الحلاج : لا أنت إلا أنت " تماما ليقول (لا وطن إلا وطن) إنه يضارع الله هنا/الذات الإلهية (قمة القداسة)، ولهذا يجيء الطلب مليئا بصفة الإلحاح لبلوغ اليأس مداه (فاخطفنا إليك) إذا اللغة الصوفية هنا نجحت عنصر التفاعل بين الملتقى والنص.

حركية الهدهد حركية النص

لماذا الهدهد ؟ إن اختيار الشاعر لهذا الطائر ليس عبثا لما يثيره من مرجعيات في ذهنيه المتلقين، بدءا من الأسطورة، مرورا بالموروث الشعبي (أبصر من هدهد مثلا)، انتهاء بالبعد الديني، القرآن الكريم خاصة ولعل درويش يتمثل هذه المرجعيات ويدركها، ولهذا جاءت توظيفاته للهدهد واضحة ومتسلطة على مدار النص.

ومن محاولة لاستقراء سيرة الهدهد في التراث الديني، بوصفه مرجعية أساسية في النص ومتداخلة فيه يمكن الوقوف على غير مكان جاء منه التداخل، فهذا ابن كثير مثلا يعلق على هدهد سليمان عليه السلام بقوله : كانت وظيفة الهدهد على ما ذكره ابن عباس وغيره أنهم كانوا إذا أعوزوا الماء في القفاز في حالة الأسفار يجيء فينظر لهم، هل بهذه البقاع من ماء، وفية من القوة التي أودعها تعالى فيه أن ينظر إلى الماء تحت تخوم الأرض، فإذا دلهم عليه حفروا واستنبطوه وأخرجوا لحاجاتهم)، ويقول الزمخشري في كشافة : (عندما عزم سليمان عليه السلام السير إلى اليمن، رأى أرضا حسناء أعجبته خضرتها فنزل ليتغذى و يصلي فلم يجدوا ماء وكان الهدهد قنا قنه، وكان يرى الماء من تحت الأرض كما يرى الماء في الزجاجة..).

هنالك مرجعية مهمة لا يمكن تجاوزها أثناء دراسة هذا النص وهي الموضوعات والمعني التي أسلبها العطار على الهدهد في كتابة ذائع الصيت (منطق الطير)، فها هو يبدأ كتابة (بعقد اجتماع للطيور حيث رحب واحدا واحدا، ثم اجتمعت جميع طيور العالم لتبحث عن ملك لها ثم اعتلى الهدهد المنبر أخذ يشرح لهم ضرورة السير والبحث عن هذا الملك وبين لهم أين يوجد، وبعد أن شرح لهم الطريق، أجروا القرعة ليختاروا مرشدا لهم فأصابت القرعة الهدهد، وأصبح الهدهد مرشدهم يأتمرون بأمره وهم يريدون للحضرة العلية...) ثم أن لهدهد كان هاديا

للطير في المقالة السادسة عشر حيث يقول العطار (من هول الطريق، تاهت الطيور جميعا وسالت الدماء من أجنحتها وريشها... وقالوا لك يا عالما بالطريق لا يمكن التقدم إلى الأعتاب دون تأدب، كما خبرت مواطن الأمن والخطر فيها وقد رأيت الطريق كله من مرتفعه إلى منخفضة وإننا نرى أن تكون هذه الساعة للفحص والتأمل إذا أنك أمامنا في العقد والحل...).

من هذا التقديم، يمكن أن يقع المتلقي على مفاتيح تساهم في تفكيك النص ن لأن الهدهد يشكل مفصلا متحركا على مدار النص/ومنذ بدايته فهناك هدف بعيد (النجمة) التي تضارع الأرض/الوطن ودونها طريق طويل (لم نقترب من أرض نجمتنا بعد) هذا البعد لابد له من سبيل ومرشد ويقود إليه، فمن هو المرشد إذا ؟ إنه الهدهد (لكن فينا هدهد يملي على زيتونة المنفى بريده)، تبدأ حركية الهدهد هنا بطيئة ساكنة، الشاعر يشير إليه ولا يحركه حتى هذه اللحظة، لكنه يمهد الأجواء (أجواء النص/القصيدة لتحتمل) التحرك)، فيشرح عبر الحروف والمعاني الضياع والتيه والاغتراب الذي لا بد له من (مخلص، ومرشد) و(هنا وهناك خط واضح للتية...) من هذا التية يقفز الهدهد ليأخذ مكانه ويرفع صوته ليقول (أنا هدهد- قال الدليل لنا- وطار مع الأشعة والغبار من أين جئنا ؟يسأل الحكماء عن معنى الحكاية والرحيل وأمامنا أثارنا ووراءنا الصفصاف من أسمائنا نأتي إلى أسمائنا)، حركتنا (الشعب الفلسطيني) في تيه دائم وحركة غير متواصلة إلى هدف (من أسمائنا نأتي إلى أسمائنا)، حتى في هذه اللحظة يفيد الشاعر من حدث (طارق بن زياد ويحوره) ليس الموت والنهاية في الماوراء والوراء، فقط الأمام هو الخوف (أمامنا آثارنا) أما الوراء فهو الصفصاف المورق (إنه الوطن) لكن مع ذلك حركتنا (الشعب الفلسطيني) في تيه دائم وحركة غير متواصلة إلى هدف (أسمائنا نأتي إلى أسمائنا).

ويستمر الهدهد في فاعليته بالإغراء والإقناع، بأنه يمتلك السر/القدرة على الكشف، كشف الماء/الحياة وكشف المسالك لتكون آمنة للوصول إلى النجمة البعيدة، إن الشاعر هنا يستند بوضوح إلى تجليات العطار في منطق الطير حيث يصير الشعب طيورا تائهة تتجمع لتبحث عن مرشد لها ودليل للوصول إلة النبع/النجمة/الوطن.. قبل الهلاك لأن الوطن تتوحد الأرواح والأجساد إنه الأصل ولهذا يقول السياق : (أنا هدهد) قال الدليل سأهتدي للنبع إن جف النبات قلنا له : لسنا طيورا قال : لن تصلوا إليه، الكل له والكل فيه، وهو في الكل، ابحثوا عنه تجدوه، فهو فيه، قلنا له لسنا طيورا كي نطير، فقال أجنحتي زماني والعشق نار العشق فاحترقوا لتلقوا عنكم الجسد المكان قلنا له : هل عدت من سبأ جديدة ؟).

في هذه السياقات الشعرية يقدم لنا الحوار مسائل عدة، من بينها حركية الهدهد الإيجابية التي تحث تعلى الفاعلية والحركة من هنا يستحدث حوارا مع الآخرين ليسلخ عنهم نباتيتهم (لسنا طيورا) إنه يريد (الهدهد) أن يحركها للأمام وتترك مكانها (الثبوت) (لتلقوا عنكم جسد المكان) ويقوم الدليل على وجهة نظره، فهم (الشعب الفلسطيني) لن يصلوا ما داموا على ما هم عليه من ثبوتية في الفكر (لن تصلوا إليه).

وتتدخل في نسيج النص هنا أسطورة الفينيق لتشحن شعرية النص، لترفده بحركة عميقة جديدة وتدعم معنى (ضرورة الحركة)، إذ لا بد من الحركة ولو بالاحتراق والموت حيث تمكن بها الحياة...

ويبلغ الحوار مداه، دلالة على سبيله الآخر (الآخرين) لاستنكار حدث (خراب سد مآرب) لاحظ السياق : (هل عدت من سبأ لتأخذنا إلى سبأ الجديدة)، إن الهدهد/الدليل أكثر قدرة على اكتشاف المخبؤ والمستقبل، ولهذا يلح بهذه الحوارية وإن بشكل غير مباشر، حيث (محمود درويش لا يباشر المعنى بل يومي إليه.. يحرره من دلالته الضيقة ومن صفته الجاهزة، وتصبح العودة في قصيدة

الهدهد حوارا بين الشعب الذي يريد أن يستريح أخيرا في وطن وبين الهدهد/المعرفة، التي تلم بالأشياء لتتدعم في الذات الواحدة عبر مفهوم صوفي.

من هنا تتداخل الرؤى والأحداث في شعرية النص وتتداخل النصوص لتكشف الملتقى عن نسيج من العلاقات النهمة ولعل الجو الصوفي النابع من أسلوبية منطق طير للعطار مرجعا تسهم في تجلي الملتقى وتحثه على الدخول في عالم المعرفة لكشف مكنونان النص، وبالتالي يتلذذ في متابعة لحركية الهدهد، ثم يبدو أن مدار الفعل والحركة للخلاص لا بد وأن تكون من الدخول في الشيء، ومن الجنس نفسه، حيث أن يأخذ بأيدي الطيور من جنسية (طيري يا بنت ريشي) لكن مع إلحاحية الهدهد للآخرين على التحرك والطيران يأتي صوت الآخرين وقد بلغ اليأس منه مبلغا ليقول :

يا هدهد الكلمات حين تفرح المعنى وتخطفنا من اللغة الطيور
يا ابن التوتر حين تنفصل الفراشة عن عناصرها ويسكنها الشعور
ذوب هنا صلصالنا ليشق صورة هذه الأشياء نور
حلق لتتضح المسافة بين ما كنا وما سيكون حاضرنا الأخير
ننأي، فتدنو من حقيقتنا ومن أسوار غربتنا وهاجسنا العبور..

إذ هنالك انفصال ما بين (المعنى واللغة) للوهلة الأولى، بين العناصر (الألوان والفراشة/الذات) والهدهد ابن التوتر (القلق) في هذا الفصل لابد من الانفعال والقلق وطلب الخلاص، هنا تتفجر الجملة الطلبية (ذوب هنا صلصالنا) لماذا ؟ في هذه العتمات المحببة يأتي الطلب بإعادة الخلق أي خلق، إنه الخلق المشع الذي يبدو من الظلمات (ليشق صورة هذه الأشياء بالنور).

وتأتي صيغة الأمر (بإلحاح أيضا) للهدهد/المعرفة الذي يمتلك سر الكشف ليزيد في التحليق، علة يوضح المسافة الآمنة وتتفتح لتربط ماضينا (الأرض الضائعة) و(واقعنا الحاضر المرير)، ففي ابتعادنا نأمل بأن نصل إلى هدفنا (هكذا يقول صوت

الآخر/الشعب) تماما كالقول (اشتدي أزمة تنفرجي)، لماذا ؟ لقد بلغ التيه مداه وأصبح الإنسان الفلسطيني وكأنه يرى استحالة الوصول للنجمة الأرض (نحن الثنائي – السماء الأرض، والأرض والسماء) هيهات يلتقيان، و(حولنا سور وسور) كأنها (الظلمات يتبعها ظلمات في بحر لجي) لا بد من المعجزة إذا ؟ إنها الهدهد دليل وتتسرب إلى نسيج النص هنا أحداث أخرى لتشير إلى مأساة بأقسى ما وصلنا إليه ويأتي هذا الحديث على لسان الهدهد أيضا (الدليل)، فهو يرى الخواء الذي يحبط بالشعب (الفلسطيني/الطيور)، الدمار الكامن إن يبقى الأمر على حاله(أنا هدهد قال الدليل – وتحتنا طوفان نوح –بابل.

أشلاء يابسة بخار من نداءات الشعوب على المياه.

هياكل ونهاية كبداية لنهاية).

وما دامت قدرة الكشف والمعرفة قد توضحت للآخرين، نراهم يطلبون المزيد من الكشف ويتحول الطلب من فعل التحليق بإلحاح (حلق) إلى فعل أكثر إيغالا في الإلحاح ليصل حد المجاهدة لماذا ؟ لأنه الشعور بالاقتراب من الهدف (يا هدهد الأسرار جاهد كي نشاهد في الحبيب حبيبا..) ويبدأ الإيمان بقدرة الهدهد (المخلص) وكأن الجموع اقتنعت بهذا الدليل فأسلمته الزمام، تماما كما العرش وأصبح ملكا كما لدى (الهدهد) في منطق الطير، وأقرب بملكية وسلطانه (لا أنت إلا أنت) (فاخطفنا إليك إذا أذنت).

إن الشعور بالخلاص هو الذي يسوغ التحمل والقبول بالطوفان المدمر (أنا هدهد قال الدليل وطار منا... قبلنا الطوفان لم نخلع الثياب الأرض عنا قبلنا الطوفان لم نبدأ حروب النفس بعد وقبلنا لطوفان) ثم يعاود الشك بالوصول/أو التشكيك للتأكد من فعل الحركة الإيجابية مع الهدهد إلى الهدف، ولهذا يقول السياق (ولعلنا يا هدهد الأسرار أشباح تفتش عن خراب) ولكن الهدهد يؤكد إيجابية وصحة معرفته فيلح عليهم بالانسلاخ والانعتاق مما هم فيه.

لا بد من التغيير للحركة الفاعلة (اتركوا أجسادكم كي تتبعوني، وتركوا الأرض - التراب كي تتبعوني، وتركوا أسماءكم لا تسألوني عن جواب ما دام هو العارف/الهدهد ذلك لا داعي للجواب ألا تسألني عن شيء حتى أتحدث لك منه ذكرى) تندس هنا في السياق أيضا قصة (الرجل الصالح/الأخضر) مع النبي موسى الذي يطلب منه عدم السؤال عن أي شيء في رحلته لأنه يملك المعرفة دون غيره، ثم في سياق لتالي يفصح الشاعر عن المرجعية، بعض المرجعيات التي استقى منها الدليل كلامه في السياق (هل مسك العطار بالأشعار).

الشاعر درويش وفق بعض السياقات الشعرية يبدو وكأنه يسخر بالهدهد هذا (السماوي) الذي يدعو إلى الطيران ويحاول أن يجر غيره إلى هذا الطيران، فهو وإن يصرح إلا أنه وخلف السياقات الشعرية، يشعر بهذا الاتجاه لاسيما عندما يكون الصوت بين الأنا والآخر إذ يحاول أن يبين باستمرار عدم جدوى الطيران والرحلة ومثال ذلك قول الشاعر : (هل وقف المعرى عند وادي المعرفة قلنا، فقال : طريقة عبثا سألنا وابن سينا... هل أجاب عن السؤال وهل رآك أنا أرى بالقلب لا بالفلسفة هل أنت صوفي ؟ أنا هدهد أنا لا أريد أنا هكذا وغاب في أشواقه : عد بنا يا وحب من سفر إلى سفر تسفرنا سدى عذبتنا)، و في مكان آخر (هل عدت من سبأ لتأخذنا إلى سبأ جديدة عادت إلينا رسائلنا ولم ترجع.. ولم ترجع...) و(نحن الثنائي السماء – الأرض –السماء وحولنا سور وسور ماذا وراء السور).

من هذه السياقات وغيرها يبدو صوت الشاعر هو المسيطر الأكثر إقناعا على عدم جدوى الرحلة والسفر وعدم الإيمان بالوهم المقدس والموهم، إذ وفق هذه الحركية لصوت الهدهد وصوت الـ (أنا والنحن) يلاحظ الملتقى تذبذب الأصوات بين السلبية والإيجابية ولكن بالنتيجة تصب لصالح السلبية لاسيما في المناطق التي تنغلق بالسخرية المريرة.

إن درويش من خلال حركية الهدهد يحاول التركيز على الضرورة الوصول إلى الهدف مهما كانت المسافة حتى أن الحوار بين الهدهد ة الآخر أصبح لازمة على مدار النص الشعري لهذه (اللازمة) تزيد من نتيجة التركيز على بعض المسائل التي تصب في خدمة مقولة النص وفي الوقت نفسه تعيد التماسك إلى نسيج النص، لاسيما عند الشعور، ومن قبل منشئ النص بالإسهاب.

كما يحاول الشاعر هنا، ومن خلال هذه اللازمة (أنا الهدهد – قال الدليل) أن يبين بصورة مبسطة ضعف الهدهد، فالذي يؤكد على نفسه أنه كذا وكذا يبقى في موقف الدفاع للتبرير أمام الخصم، ويحاول الظهور للإقناع، وهنا أيضًا يتحقق ما يرمي إليه درويش من وجود مسألة التيه والضياع للشعب الفلسطيني الراحل أبدا، والباحث عن الخلاص في الظل واقع مظلم، يزداد ضيقا يوما بعد يوم : ضاقت بنا الكلمات أو ضقنا بها عطشا وشردنا الصدى، حتى الكلام والتعبير عن لذات يضيق، لماذا ؟ إنه بسبب هذا العالم من حول الشاعر والشعب.

ومع نهايات القصيدة تتوحد (الأنا والنحن)، أحيانًا مع الأخر، ربما بسبب وجود الهم المشترك بين الجميع (فقدان الهوية، الأرض، السفر والرحيل الدائمين... الخ)، ولهذا يأتي على لسان الهدهد الصوت التالي وعلى لسان الشاعر في السياق : (هو هدهد، وهو الدليل وفيه ما فينا، يعلقه الزمان جرسًا على الوديان) وعلى لسان الشاعر الهدهد يأتي الصوت صارخًا :

(... وأنا أطير وأحمل الأسرار والأخبار أمي فوق رأسي مهرجان...).

مما تقدم يتضح أن الشاعر تمكن بهذه الأسلوبية اللافتة للنظر من توظيف معطيات عدة، لاسيما الهدهد، بما يكتنفه من مرموزات ودلالات عبر نسيج النص الشعري المثار في المجموعة.

قائمة المصادر والمراجع :

(1)- ابن عربي (محي الدين)، فصوص الحكم، نينوى، منشورات دار الثقافة، 1989.

(2)- ابن كثير (قصص الأنبياء)، تحقيق عبد القادر أحمد عطا، ج2.

(3)- أدونيس (علي أحمد سعيد)، الصوفية والسوريالية، بيروت، دار الساقي، 1982.

(4)- ايكو (امبرتو)، في أصول الخطاب النقدي، أحمد المدني، بغداد دار الشؤون الثقافية، ط 2، 1989.

(5)-أبو إصبع (صالح)، الصورة الشعرية، مجلةالثقافة العربية، ع10، تشرين الأول، 1977.

(6)- بنحدو (رشيد)، القوام الابستمولوجي لجمالية التلقي، مجلة علامات الشعودية، ع36، 2000.

(7)- تودوروف (تزفيتان)، الشعرية، ترجمة الدار البيضاء، دار توبقال، 19.

(8)- الحلاج (أبو المغيث الحسين بن منصور)، بغداد، دار الأمد، 1991.

(9)- درويش (محمود)، أرى ما أريد، المغرب، دار توبقال، 1990.

(10)- عرابدي (نعيم)، الفلسفاريخية والبنية التحتية لشعر محمود درويش، حيفا، مكتبة كل شيء، 1994.

(11)- العطار (فريد الدين)، منطق الطير، دراسة وترجمة بديع محمد، بيروت، دار الأندلس، 1984.

(12)- العلاق (علي جعفر)، في حداثة النص الشعري، بغداد، دار الشؤون الثقافية، 1990.

(13)- عويط (عقل)، أرى ما أريد، جريدة الدستور، الدستور الثقافي، تاريخ 1991/3/15.

(14)- القبيسي (حسين)، حوار مع أدونيس، مجلة الشروق، ع11، 1992.

(15)- قطوس (بسام)، سيمياء العنوان، إربد، مكتبة كتانه، 2001، ص 39.

(16)- لوفيفر، ما الحداثة، ترجمة كاظم جهاد، بيروت، دار ابن رشيد، 1983.

(17)- ليفنس (مايكل)، أصول أدب الحداثة، ترجمة يوسف عبد المسيح، بغداد، دار الشؤون الثقافية.

(18)- مروة (حسين) دراسات نقدية، بيروت، د. دار، 1976.

(19)- النفري (محمد بن عبد الجبار)، تحقيق آثر بري، القاهرة، المصرية للكتاب، 1985.