"نَبْش الذات" في قصيدة المقاومة عند محمود درويش

Self inspection" in Mahmoud Darwish's poem of " resistance

مقدم البحث

محمود حنفي محمود حسن

طالب في مرحلة الدكتوراه، قسم اللغة العربية،

كلية الآداب، جامعة حلوان

mhmh_3010@yahoo.com

- **المُستخلص:**

انصبَّ هذا البحث على دراسة مرحلة: "نبش الذات" في شِعر المقاومة عند محمود درويش، وقد اهتم بكشف البنيات الكبرى والصغرى في نصوص تلك المرحلة، وصولاً إلى استخلاص شبكة العلاقات التي تصل بين البنيات الصغرى والكبرى، وانتهاءً بكشف رؤية العالَم وكيف تجلت عند محمود درويش. وقد حاول البحث وفقًا لذلك كشف البنيات الأربع المُشكِّلة للنص، وهي: البنية الداخلية، والبنية الثقافية، والبنية الاجتماعية، والبنية التاريخية. وتمثَّلت أبرز البنيات الكبرى هنا في بنيتي: (الذات– العالم)، و(الحياة/ الموت), وقد تكشَّف لنا عبر انقسامات النص وتحولاته أن هناك مجموعة من المقولات المتكررة، مثل: (الإنسان– العالم– الوطن– الكون– الموت– الحياة– النفي– الشتات– العودة– الإبعاد– الوحدة ...)، ورغم أنها تختلف في مضمونها وعلاقاتها المتشابكة من ديوان لآخر، فإنها تكشُف عن رؤية خاصة ومتفردة للعالَم. وعلى الصعيد الفني فقد تحوَّل الخطاب الشعريّ من الشكل الإيديولوجي المباشر إلى الإطار الرمزي الذي يصف المآلات والتحولات الاجتماعية والسياسية والتاريخية والثقافية اعتمادًا على رؤية كونيَّة وإنسانيّة أكثر شُمولاً.

- **الكلمات المفتاحية:**

((نبش الذات؛ قصيدة المقاومة؛ محمود درويش؛ السرد الشعري؛ تطور قصيدة المقاومة؛ الشعر الحديث؛ الشعر الفلسطيني المُقاوِم)).

Abstract:

This research was focused on studying the phase of "Self-inspection " in Mahmoud Darwish's poetry of resistance and was interested in revealing the big and small structures in the texts of that phase, all the way to extracting the relationships between the small and the big structures, and ending with revealing the world vision and how it manifested itself for Mahmoud Darwish. The research accordingly exposes the text's four constituent structures: internal structure, cultural structure, social structure and historical structure. The most prominent structures here were my structure: (Self-World), (Life/Death). Through the divisions and transmissions of the text, we have revealed that there are a range of repeating words such as (human - world - nation - universe - death - life - exile - diaspora - return - unity...), and although they differ in content and interrelationship from a collection of poems to another, they reveal a special and unique vision of the world. At the artistic level, poetic discourse has shifted from a direct ideological form to a symbolic framework that describes social, political, historical and cultural problems and transmissions based on a more inclusive world and human vision.

Keywords:

(self-inspection ; poem of resistance; Mahmoud Darwish; poetic narrative; The evolution of the poem of resistance; Modern poetry; Palestinian poetry resistance).

- **المُقدِّمة:**

يتناول هذا البحث مرحلة مهمة من مراحل تحوُّلات قصيدة المقاومة عند محمود درويش، ألا وهي مرحلة (نبش الذات)، فقد دخل شعر المقاومة عنده مرحلة جديدة ابتداءً من ديوان: *(لماذا تركتَ الحِصان وحيدًا؟، 1995 م)*؛ ذلك أنه يُمثِّل حداثةً شِعْريَّةً غيرَ مألوفةٍ، وعلامةً فارقةً في تطوريَّة قصيدة المقاومة عنده، بل ويعد نهجًا جديدًا ومغايرًا لما سبقه من دواوين، سواء على مستوى

ترويض اللغة الشعرية، أو ثراء الموضوع الشعري وتنوعه، أو القالب الشعري الجديد الذي تنصب فيه القصائد. ولعلَّ هذا ما يُعطينا الحقَّ في اعتبارهِ البِذرةَ الأولى التي وضعها درويش في أرض قصيدته السَّردية؛ فقد أصبحت الذات الإنسانية محورًا بدلاً من المكان أو الأرض، وغدت اللغة الشعرية طيعةً ورمزية ويمكن تفسيرُ ألفاظها على أكثر من جِهة بعد أن كانت مباشرةً وخطابية في مرحلته الأولى (أعني مرحلة التحريض والمُباشرة).

ومن ثَمّ فإن هذا البحث يسعى إلى كشف البنيات المُشكِّلة لمرحلة "نبش الذات" في شعر المقاومة عند محمود درويش، ويهدف إلى الإجابة عن السؤال الرئيس: ما المُشكِّلات البنائية لمرحلة "نبش الذات" عند محمود درويش؟ وما التحولات الموضوعيّة في شعر تلك المرحلة؟ وكيف تشكَّلت رؤية العالم عنده؟

وهناك أربعة دواوين تُكوِّن الفضاءَ الشعريَّ لمرحلة (نبش الذات)، ألا وهي: (لماذا تركت الحصان وحيدًا؟، 1995 م)، (سرير الغريبة، 1997 م)، و(جدارية، 2000 م)، و(حالة حصار، 2002 م)، فقد تجلت فيها موضوعية أساسية وحالة خاصة يمكن تسميتها بـ(نَبْش الذات)، إذ يظهر ارتحالُ الشاعر في أغوار النفس البشرية والكون جليًّا، ويصطدم الظاهر مع الباطن، ويحدث فيها التفافٌ حول موضوعيّة (الحياة والموت)، والحنين، والذات والمنفى، وامتزاج الإنساني بالكوني، وذكريات المكان مثل: البيت، الأب، الأم، الطفولة، الجدار... إلخ، ولا شك أن البيت: "هو ركننا في العالم. إنه، كما قيل مرارًا، كوننا الأول، كون حقيقي بكل ما للكلمة من معنى"[1]، ويظل البيت (المكان والوطن) في شِعرية هذه المرحلة فضاءً مكانيًّا خصبًا لتجلي الذات وحضورها عبر ثُلاثية التقاطعات: (المكان، والتاريخ، والإنسان).

واعتمد هذا البحث على المنهج البنيوي التوليدي وأدواته وإجراءاته المنهجية، من حيث الربط بين الوضعية الاجتماعية والمنحى الفني المتولِّد عنها، إضافةً إلى رصد البنيات الكبرى والصغرى المُشكِّلة لنصوص تلك المرحلة وتحليلها لاستخلاص شبكة العلاقة الداخلية فيها، وصولاً لكشف رؤية العالم وكيف تجلت لدى أبناء الطبقة الاجتماعية. ويرجع سبب اختياري لموضوع هذا البحث، إلى أن أشعار هذه المرحلة لم تدرس بشكل كافٍ، رغم أنها تمثِّل تحولاً جماليًّا في شعر المقاومة

الفلسطيني عامةً، وشعر درويش خاصةً، إضافة إلى محاولة تطبيق منهج جديد على أعمال تلك المرحلة أملاً في التوصُّل إلى نتائج جديدة.

*****

تقوم الشِّعرية الجديدة في أعمال هذه المرحلة على التنقيب في الذات الإنسانية، والغوص في أغوارها واستكناه دواخلها، بُغية استحضار صورة الإنسان في البيت والتاريخ والحاضر، مع مزج ذلك بلون من التأمل في الأشياء وتقلُّبِ المصائر الإنسانية. يقول درويش:

"أُطِلُّ على اسْمِ (أبي الطَّيِّب المتنبِّي)،
المُسافرِ مِنْ طبريَّا إلى مِصْر
فوقَ حِصانِ النشيدْ
أَطلُّ على الوَرْدَةِ الفارسيّةِ تَصْعَدُ
فوقَ سياجِ الحديدْ
أُطلُّ، كشُرْفَةِ بيتٍ، على ما أُريدْ".

(الديوان: الأعمال الجديدة الكاملة (1)، ص 278)

فالأشـــياء هنا مُتغيِّرة، والأزمنة متصـــلة ومتداخلة: (الماضـــي/ أبي الطيب، الوردة الفارسية)، و(الحاضر/ سياج الحديد، حصان النشيد)، و(المستقبل/ شرفة بيت، أطلُّ على ما أريد)، وهذا المزج بين الذات والزمان والمكان بشكل مطلق، أي دون التقيُّد ظاهريًّا بشيء محدد، هو ما ينتج تفاعلاً جديدًا بين الذات والعالم، والذات والتاريخ، والذات والمكان... إلخ، حيث تصبح البنية الشعرية منفتحةً وقادرةً على التعبير عن سيرورة الذات والعالم من حولها. ولا شك أن الديوان برمته يعد ذاكرةً خاصةً للسفر والترحال داخل الذات والكون والمكان، بما يصنع فضاءً شعريًّا جديدًا يقوم على الجمال وتقديم الرؤى الشعرية المتفردة.

يعد ديوان: ***(لماذا تركتَ الحِصان وحيدًا؟)*** إذن المُشكِّل الأول للبنية الجديدة التي ستقوم عليها قصيدة المقاومة في هذه المرحلة بتقاطعاتها المختلفة، فهو يقدِّم لنا معمارية بنائية خاصة؛ إذ إنه مُكوّن من ثلاث وثلاثين قصيدة مُرقَّمة ومتصلة من حيث موضوعها الشعري، وقد جاءت كل مجموعة منها تحت عنوان خاص بها، مثل: (أيقونات من بلّور المكان)، و(فضاء هابيل)، و(غرفة

للكلام مع النفس). ويشير عنوان الديوان بمدلولات عميقة ومُتعدِّدة؛ فالحِصان يحمل رمزية الحرب والشجاعة والفُروسيَّة ومواصلة السفر، فإذا تُرِكَ وحيدًا دون فارسه، فإن هذا يحمل في طياته حالةً من المهادنة والتفكُّر والاسترخاء وإعادة النظر في الأمور مرة أخرى، أو يشي بالركون إلى ترك المحارب يستريح ليشحذ أدواته ويعالج جروحه الغائرة، وينقب في ذاته والكون من حوله باحثًا عما يعيده إلى حصانه من جديد.

*****

وإجمالاً فإن أشعار تلك المرحلة تتشكَّل عبر تضافر بنيتين كليتين، ألا وهما: (الذات– العالم)، و(الحياة/ الموت)؛ إذ تنخرط البنية الموضوعيّة في التوقف أمام جدلية الذات مع العالم الخارجي والداخلي، ثم تنطلق بعدها إلى جدلية الذات مع الحياة، سواء الحياة داخل الوطن أو خارجه، لتقف في النهاية أمام جدلية الإنسان والموت، وتظهر انعطافات الذات بشكل مراوغ يبدأ من الداخل إلى الخارج في تلاحم مستمر.

أولاً: بنية: (الذات– العالم)

تتشكَّل بنية (الذات– العالَم) بواسطة جدلية جديدة في قصيدة المقاومة عند درويش، ألا وهي: جدلية المراوحة بين الخارج والداخل، أو الاستعانة بالداخل لتفسير الخارج وفهم مغاليقه، وفي الوقت ذاته استخلاص العِبرة من العالم الخارجي والنظر إلى النفس في ضوء ذلك. وتمثِّل تلك البنية جانبًا مهمًّا من شعر هذه المرحلة، لأنها تمنحنا رؤية أكثر اكتمالاً عن تقاطعات الذات مع العالم وماهيته وحوادثه المختلفة:

"أُطلُّ على لُغتِي بَعْدَ يَوْمَينْ. يكفي غيابٌ
قليلٌ ليفْتَحَ أَسْخِلْيُوسُ البابَ للسِلْمِ،
يكفي
خطابٌ قصيرٌ ليُشعلَ أنطونيو الحربْ
يدُ امْرَأةٍ في يدي
كي أَعانقَ حُرّيتي

وأنْ يبدأَ المدُّ والجَذْرُ في جسَدي من جديدْ".

(الأعمال الجديدة الكاملة (1)، ص 280- 281)

تتوزع بنية: (الداخل/ الخارج) على الأسطر السابقة: *(أطلُّ على لغتي- حريتي- في يدي- جسدي)* و*(غياب قليل- أسخليوس- أنطونيو- المد والجزر)*، ويُكشَفُ الباطنُ من خلال الظاهر بصورة متسلسلة، فالبحث عن اللغة والهُوية يتحول إلى رحلة نحو الحدث التاريخي (خاصةً حرب طروادة). ولننظر هنا إلى التضاد المصنوع بدقة بين الفعل وعدم الفعل: (الغياب/ السلم) و(الخطاب- الحضور/ الحرب)، وإلى المراوحة بين الذات والعالم: *(وأنْ يبدأَ المدُّ والجَذْرُ في جسَدي من جديْد)*، فـ (الجسد/ الذات) يصبح في مقابل الوجود الطبيعي ونواميس الكون (العالم/ المد والجذر)، والعلاقة هنا بين الذات والعالم هي علاقة تجاذُب وتنافر معًا، فالذات موغلة في الماضي والتاريخ الإنساني، ولكنها ترتبط بواقع مهترئ وغير قادر على تلبية حاجاتها الإنسانية، فهي ترى البعيد وتُفسِّر الماضي لكي تَرى حاضِرَها الفوضوي من خلال تجاربه ورؤاه، فتعيد مُحاكمة الحاضر بُغية تغييره وتشكيله من جديد.

- **الذات- الرؤيا:**

وترتبط بنية (الذات- العالم) بالرؤيا والحُلم، لأن الذات هنا ترى العالم من منظور مختلف، ومن زاوية رؤية جديدة، ولذا فإن الرؤيا هنا تُوظَّف باعتبارها وجهًا من وجوه تعرية الذات أو اللا وعي الإنساني، وإقامة جدلية بين الغيبي والمُشاهَد بطريقة تُظهر العالم بوصفه مزيجًا من الماضي والحاضر معًا، ومَعِينًا لا تنتهي تجاربه ولا تنضُب طرائقه:

"... سَبْعُ سَنَابِلَ تكفي لمائدةِ الصَيْفِ.
سَبْعُ سنابلَ بينَ يدي. وفي كلِّ سُنْبُلةٍ
يَنْبُتُ الحقلُ حقلاً من القَمْحِ. كانَ
أبي يَسْحَبُ الماءَ من بئرِهِ ويقولُ
لهُ: لا تجفّ...
أمْشِي على حافَّة البئر: ليْ قَمَرانْ

واحدٌ في الأعالي
وآخرُ في الماءِ يسبحُ ... لي قمرانْ".

(الأعمال الجديدة الكاملة: (1)، ص 287- 288)

النص هنا مُترَعٌ بالرؤيا الكونية وبعالم ينفصل عن الواقع، وتتكشف الذات من خلف ظلال هذا العالم الطيفي بوصفها ذاتًا إنسانيًّا لا تحدها حدود، ولا تقيدها حواجز. وتندمج هنا رؤيتان لإحداث الأثر المطلوب؛ **الرؤيا الأولى** مستمدة من القرآن الكريم وقصة يوسف عليه السلام: *(... سَبْعُ سَنَابِلَ تكفي لمائدةِ الصَيْفِ/ سَبْعُ سنابلَ بينَ يدي. وفي كلِّ سُنْبُلةٍ[2] / يَنْبُتُ الحقلُ حقلاً من القَمْحِ)*، فالرؤيا التي رآها عزيز مصر ذات يوم وقام يوسف الصديق بتأويلها، تصبح اليوم حقيقةً ماثلةً على أرض الواقع ولكنْ بشكل مُختزل، لأن الاكتفاء هنا كان بسبع سَنابِل تُنبت حقلاً وراء حقل، ويبدو أن الجزء الآخر من تلك الرؤيا والخاص بحالة الجدب، يظل مختزنًا في الذاكرة الجمعية أو متروكًا للقارئ ليستدعيه، وتَخْلُصُ تلك الرؤيا التي تشي بدلالات عديدة إلى الواقع الآني: (كانَ أبي يَسْحَبُ الماءَ من بئرِهِ ويقولُ لهُ: لا تجفّ)، وهنا يحدثُ عطفٌ للماضي على الحاضر أو (ما حدث) و(ما هو حادث)، فالسُنبلات السبع تصبح بمنزلة الحُلم بعالم أفضل تتحقق فيه العدالة، فيعود الغريب المنفيّ إلى وطنه، ويعمُّ الخير والنماء، ولكنّ هذا يلزمه شروط خاصة مثل: امتلاك السنابل في اليد، والعودة إلى الأرض، وتصديق الرؤيا/ الحلم.

أما **الرؤيا الثانية** فهي أشبه ما تكون برؤيا الحالم الباحث عن بقعة ضوء في الظلام الدامس: *(أمْشِي على حافَّة البئر: ليْ قَمَرانْ/ واحدٌ في الأعالي/ وآخرُ في الماءِ يسبحُ ... لي قمرانْ)*، وكلتا الرؤيتين مرتبطتان؛ فالبئر جزء مشترك بينهما، فالوقوف على الحافة هنا يعزز من وضعية التأرجح بين (الداخل/ البئر) و(الخارج/ الكون)، وهذا التأرجح بين الأعلى والأسفل يمنح الذات رؤية تأملية فترى الظاهر وانعكاسه على الباطن بشكل جليّ، فالقمر الأول هنا هو قمر حقيقي يظهر في جو السماء، أم القمر الثاني فهو انعكاس له يظهر في ماء البئر، أو هو القلب الذي تتجلى بواسطته الرؤى، لتقف الذات هنا بين الحقيقي الظاهر والانعكاس المتخيل في حالة من إعادة التموضع على النحو التالي:

- **القمر الأول:** ظاهر وحقيقي ويعبر عن نواميس الكون ويتســـم بكونه أمرًا علويًّا لا دخل فيه.
- **القمر الثاني:** متخيل وناتج عن انعكاس ضـــوء القمر الأول على الماء، وهو رمز للذات، ويتسم بكونه أرضيًّا يمكن رؤيته من أكثر من زاوية.

- الذات- الاستلاب:

لا تنفك الذات تبحث عن أصل الأشياء، وتعيد بناء خبراتها اتكاءً على ما تملكه من بصيرة تنفذ في عُمق الوجود الكوني والإنساني، لتستخلص منهما ماهية الأمور ومآلاتها، ومن ثَمَّ تملك الذات هنا رؤية خاصة بها تقوم على مقاومة عوامل الضعف والاستلاب بطريقة جديدة، إذ تُعلن حضورها في كل شيء لتعبر عما تلاقيه في الواقع الآني:

"هذا البحرُ لي
هذا الهواءُ الرَّطبُ لي
هذا الرصيفُ وما عليهِ
من خُطَايَ وسائلي المنويِّ ... لي
ومحطَّةُ الباصِ القديمةُ لي. ولي
شبَحي وصاحبُهُ. وآنيةُ النُّحاس
وآيةُ الكرسيّ، والمِفْتاح لي
والبابُ والحُرَّاسُ والأجْراسُ لي..."

- *حتى يصل إلى قوله:*

أما أنا - وقد امتلأتُ بكلِّ أسبابِ الغياب-
فلستُ لي.
أنا لستُ لي
أنا لستُ لي".

(الأعمال الكاملة الجديدة، (1)، ص 533- 537)

هذا هو المقطع الختامي لقصيدة "جدارية"، والذي يعد من أفضل المقاطع الختامية لقصيدة طويلة، خاصةً في شعر المقاومة الفلسطينية، فهو يلخص حياة (الشاعر/ الوطن) في حُلة جديدة تجمع بين: (الحضور/ الغياب) و(الذات– الاستلاب)، وتلعب المفارقة دورًا فاعلاً في إبراز التناقض بين ما يملكه الشاعر وما يفتقده، فكل المُدركات التي يثبتها لنفسه: (البحر/ الهواء/ الرصيف/ محطة الباص...) تعد ملكًا للجميع ولست ملكًا ذاتيًّا، فإذا كانت الأمور الكونية والوجودية مفقودة، فكيف حال الذات والجوانب الإنسانية الأخرى، ومن ثَّم فإن المعنى الكلي هنا يعني السلب حين يحاول الإثبات، أو بمعنى آخر أن الإيجاب يحمل في طياته كل أسباب الغياب والاستلاب.

وقد وفّق الشاعر هنا في المزج بين مركبين بنائيين متضافرين على مدار المقطع كاملاً؛ ألا وهما: (الكوني) و(الإنساني)، فكل منهما يُكمل الآخر ويشتمل على دلالات كثيفة وموحية، وتفصيل ذلك كما يلي:

العناصر الكونية– الحضور: (الهواء، البحر، الرصيف، حَذْوة الفرس، الأسوار، جدار البيت، المِلح، آية الكُرسي، القصاصة التي انتزعت من الإنجيل، الولادة، الدرب، الغد البعيد، الروح، الحاضر العبثيّ، التاريخ، التراب، الزهرة، الوردة).

العناصر الإنسانية– الغياب: (خُطاي، سائلي المنويّ، شبحي وصاحبه، آنية النحاس، المِفتاح، الباب، الحُرَّاس، الأجراس، الدموع، اسمي، المُتيم، الحديقة، الحبيبة، حيرتان، حسرتان، المُغامِر المُعدّ المستعدّ لموته الموعود منفيًّا، مريض المُشْتَهَى، الوداع، الدليل، دمعة، دُوري، جسدي المؤقت، يشربني على مَهَل، جُرح طفيف، اسمي، التابوت، أسباب الرحيل، لست لي).

وعن طريق الدمج بين تلك العناصر ومزجها معًا تنشأ جمالية شعرية أخَّاذة ومحملة بالمضامين المتعددة، والعَلاقات المتضادة: (الموت– الحياة)، (الحضور– الغياب)، و(المطلق– المقيد). وتظهر وضعية (الامتلاك– الفقد) هنا جليةً، إذ تُنسَب على مدار النص جميع العناصر إلى الذات، ولكن فجأة يحدث تفريغٌ لذروة الحدث أو الحكاية في السطر الأخير: (أنا لستُ لي، أنا لست لي)، فتحدث استنارة للقارئ بحيث لا يحتاج بعدها إلى أي كلام آخر يُكمل به الحكاية، لأنه يدرك حينها أن عناصر الامتلاك: (البحر/ الهواء/ محطة الباص/ الخطى/ السائل المنوي/

الاسم... إلخ)، ما هي إلا عناصر فَقدٍ واستلاب في حقيقته، وقد راوغ الشاعر في تشكيله هنا فأوهمنا بأمر وأخفى الحقيقة إلى النهاية بشكل مُحكم، مما فجَّر الكثافة الشُّعورية كلها في لحظة الختام، ومنح البنية السردية هنا ميزة الإيحاء والمراوغة والتعبير بالمُضمَر نِيابةً عن الظاهر.

- **الذات– الاتحاد والانفصال:**

تتقاطع الذات في هذه الرحلة الشاقة مع الذوات الأخرى، وتدخل إلى وضعية جديدة؛ فهي تلتحم بغيرها حينًا وتنفصل حينًا آخر في جدلية مستمرة تُعبر عن: (الاتصال/ الانفصال). ويُظهِر لنا ذلك حركية خاصة تُحرِّك النص وتدفعه إلى كشف تقاطعات ثلاثة: (الذات– القصيدة– الوطن)، في إطار مُغلَّف بالرمزية:

"كُلّما مَضَتِ امرأةٌ في المساء إلى سرّها
وَجَدَتِ شاعرًا سائرًا في هواجسها.
كُلّما غاصَ في نفسِهِ شاعرٌ
وجَدَ امرأةً تتعرَّى أَمام قصيدتِهِ ...
أيَّ منفًى تُريدينَ؟
هل تذهبين معي، أمْ تسيرينَ وَحْدَكِ
في اسمكِ منفى يُكلِّلُ منفى بلآلائِهِ؟
هُنالكَ حبٌّ يمرُّ بنا دونَ أن نَنْتَبِهْ،
فلا هو يدري، ولا نحنُ ندري
لماذا تُشرِّدنا وردةٌ في جدارٍ قديم
وتبكِي فتاةٌ على موْقَفِ الباص،
تقْضِمُ تُفاحةً ثُمّ تبكِي وتضْحَكُ:
(لا شيءَ، لا شيءَ أكثر من نَحْلةٍ
عَبَرتْ في دمي...).

(الأعمال الجديدة الكاملة: (2)، ص 27- 28)

يشتمل تقاطع الذات هنا على عدة عناصر مُمتزجة معًا: (المرأة، الأم، الوطن، الشاعر، ذات الآخرين، الوردة، الحب، فتاة، النحلة...)، وتصدر اللغة الشعرية هنا في شكل مرثية تصف الأوضاع القائمة: (مضتِ امرأة في المساء/ تبكي فتاة/ لا شيء لا شيء/ تشردنا وردة/ شاعرًا سائرًا في هواجسه ...)، ويمكن القول إن مراثي درويش السَّردية تمتاز: "بتمحور القصيدة الحكائية حول المواقف التي تضيء شخصية المَرثيّ وتقدِّم رؤيته للحياة من خلال زوايا ذات دلالات وارفة، تجعل بطل الحكاية شخصية درامية ذات أقوال وأفعال ومواقف تضيء رؤاها."[3]

وتبرز هنا وضعية (الاتصال- الانفصال) بارزة؛ فالجزء الأول يشتمل على اتصال بين الذات والعالم: *(كُلّما مَضَتِ امرأةٌ في المساء إلى سرّها/ وَجَدَتِ شاعرًا سائرًا في هواجسها/ كُلَّما غاصَ في نفسِهِ شاعرٌ/ وجَدَ امرأةً تتعرَّى أَمام قصيدتِهِ)*، لتبدأ بعد ذلك رحلة الانفصال عن: (المرأة/ الأم) أو (فلسطين/ الوطن): *(أيَّ منفًى تُريدينَ؟ هل تذهبين معي، أمْ تسيرينَ وَحْدَكِ/ في اسمكِ منفى يُكلّلُ منفى بلآلائِهِ؟)*، ومن ثَم يصبح (المنفى/ اللامكان) نقطة انفصال بين جسدين: (الشاعر/ المرأة)، وتتغير الأشياء وتتحول صورتُها عبر رحلة الحب والتشرد، لتغدو أشبه ما يكون بالطيف الذي يُرى من بعيد، ولكنْ يتغيَّر شكلُهُ كلما اقتربنا منه: *(هُنالكَ حبٌّ يمرُّ بنا دونَ أن نَنْتَبِهْ، فلا هو يدري، ولا نحنُ ندري/ لماذا تُشرّدِنا وردةٌ في جدارٍ قديم)*، ولعل هذا الجدار القديم هو ما يقيم العَلاقة هنا بين: (الذات- العالم، والإنسان- الوطن، والمرأة- الحب، والوردة- الذات)، وهي علاقة تشابكية تتكامل إذا تجمَّعت الأجزاء معًا وانسجمت في إطار كلي موحَّد ومعبر عن حركة الأشياء داخل الذات وخارجها.

- **العالم- المنفى/ الوطن:**

لا تصل الذات إلى مكنون الأشياء عن طريق الداخل فقط، بل إنها تستقي ذلك من الخارج أيضًا: (المَنْفَى/ الغُربة)، وتُصبح عَلاقة الذات بالعالم هنا مبنية بواسطة تقاطع الوطن مع المنفى أو تقاطع الذات داخل المكان وخارجه. والذات لا تبني علاقتها بالخارج بواسطة الاتكاء على الحاضر فقط، بل إنها تظل في حالة مراوحة بين: الماضي والحاضر، والقريب والبعيد، والوطن

والمنفى، والوجود الطبيعي والوجود الإنساني، وغاية الشاعر من ذلك الوصول إلى اللامتناهي أو بمعنى أدق: "إحداث التقاطع بين اللامتناهي وبين الانتظار والشوق الإنسانيين... هكذا يكتسب الكوني الإيقاع الإنساني"[4]. لأن هذا التداخل بين المقيد والمطلق يُصنع بدقة ويحتاج إلى توازن محسوب بين جميع العناصر الفاعلة في البناء الفني:

"هنا، عندَ مُنحَدرات التلالِ، أمامَ الغُروبِ
وفُوَّهَةِ الوقتِ،
قُربَ بساتينَ مقطوعةِ الظِّلّ،
نفْعَلُ ما يفعلُ السُّجناءُ،
وما يفعلُ العاطلونَ عَن العَمل:
نُربّي الأمل". *(الأعمال الجديدة الكاملة: (1)، ص 177)*

يرسم الشاعر هنا لوحة كونية مليئة بالمفارقة وتجمع بين (الكوني والإنساني)، و(الوطن والمنفى) في نسيج واحد متضافر؛ إذ تتحدد أولاً كل العناصر الضرورية لتجسيد الحدث: (هنا، منحدرات التلال، قرب بساتين/ المكان)، و(أمام الغروب، فُوهة الوقت/ الزمان)، و(نفعل، ما يفعل/ الحدث)، و(السجناء، والعاطلون/ الشخصية)، و(نربّي الأمل/ ذروة الحدث)، ويلتحم الكوني مع الإنساني في بؤرة واحدة هي الانتظار والشوق ومواصلة الرحلة بغية الوصول:

الكوني: (التلال/ الظلّ/الغروب/ الوقت).

الإنساني: (السجناء/ العاطلون/ العمل/ الأمل/ نفعل/ يفعل/ نربّي).

الوطن: (بساتين/ السجناء/ منحدرات التلال/ الظل).

المنفى: (الغروب/ العاطلون عن العمل/ نُربّي الأمل).

لا يُمكن فصل هذه العناصر بصورة كلية لأنها متداخلة على مدار النص، فالكوني يحمل في طياته البُعد الإنساني ويكتسب سماته، والمَنْفَى يُشير إلى الوطن ويدل عليه. لتأتي الجملة الأخيرة في نهاية المقطع: (نُربّي الأمل) فتكسِر ذُروة الحدث هنا؛ إذ يحدثُ تحوُّلٌ حاد في المعنى الكلي ومضامينه، فبدلاً من المقاومة عن طريق الصراع والمُنَاوأة، يتم توجيه الحدث نحو الانتظار

والمقاومة بالصمود والصبر وتحمُّل المصاعب، ومن ثَمَّ فإن ذُروة الحدث هنا تُفرَّغ جُملةً واحدة، مما يمنح البناء جماليةً ناتجةً من الدهشة التي يجدها القارئ في هذا الانتقال الحاد، والذي يُلبي حاجته في الوصول إلى المعنى الضمني المقصود بكلمات قليلة ومغايرة لما يتوقَّعه.

*****

ثانيًا: بنية (الحياة– الموت)

تُمثِّل ثنائية: (الحياة/ الموت) جانبًا مهمًّا من مرحلة (نبش الذات)؛ فقد نَسَجَ عليها درويش جزءًا كبيرًا من أشعار المقاومة، وقد برزت انقسامات هذه الثنائية ابتداءً من ديوان: (لماذا تركت الحصان وحيدًا، 1995 م)؛ فالمراوحة الأساسية التي يقوم عليها تتمثَّل في: (الحُلم والترحال عبر المكان)، كما ظهرت فيه التقلبات الأولى للذات نحو المكان والأشياء والذكريات، مثل: البيت، والحصان، وذكريات الطفولة، والأهل، والأب، والجدار...، ثم انتقل الشاعر بعد ذلك إلى العلاقات بين الذات والذوات الأخرى: (المرأة/ الأم/ المهاجر)، بما يعني أن البنية المحوريَّة هنا تتمركز حول: (الحياة– الوطن). وقد عُزز هذا الخيط بعد ذلك في ديواني: (سرير الغريبة، 1997 م)، و(حالة حصار، 2002 م).

أما التحوُّل الأكبر فقد جاء في ديوان: (جدارية، 2000 م)، إذ بلغت تلك الثنائية شأوها عن طريق تكوين فلسفة خاصة بالموت والحياة وتقلُّبات الأيام، وعرض صورة للعالم الجديد، أو العالم الأبيض (أو كما يصفه الشاعر بالأبدية البيضاء)، حيث تستوي فيه الأشياء وتنمحي المسافات الفاصلة بين الحياة والموت أو (الوجود/ العدم):

"وكلُّ شيءٍ أبيضُ،
البحرُ المعلَّقُ فوقَ سطحِ غمامةٍ
بيضاءَ، واللاشيء أبيضُ في
سماءِ المُطْلَقِ البيضاء. كُنتُ، ولم
أكُنْ. فأنا وحيدٌ في نواحي هذه الأبديَّة البيضاء".

(الأعمال الجديدة الكاملة (1)، ص 442)

تتحرَّر الموجودات ويتوقف الزمان هنا، وتتداخل الأشياء، ولا يفصل بين الحياة والموت فاصلٌ يُذكَر، فكل شيء يعمه البياض: (وهو اللون الذي يجعل الأشياء هنا متداخلةً ومتشابهةً وبلا ميزة أو فوارق جلية تُعرف بها)، لتستوي الأشياء ويصبح الوجود كالعدم، فكل شيء أبيض وطيفي ويُحلّق في غمامة بيضاء، واللاشيء الأبيض يغوص في سماء مُطلقة لا يمكن تحديدها، ويقف المرء إزاء ذلك ذاهلاً لا يدرك أين يكون، وهل كان بالفعل أو لم يكن موجودًا قطُّ، ولكنه يدرك شيئًا واحدًا، ألا وهو السير وحيدًا في تلك الأبدية البيضاء، وكأنَّ ذلك فيه إشارات موحية لتناقضات الواقع وتشابكات الذات مع عالمها الداخلي والخارجي.

- **الحياة– الانتظار:**

تُشكِّل الدائرة الحياتية: (الماضي/ الحاضر/ المستقبل) جزءًا من نفثات تلك المرحلة، ويختلط الانتظار بالحنين والشوق والحب، ويصبح البقاء والصمود فيها مرهونًا بالتأقلم مع الأوضاع الجديدة:

"قال الصدى:
لا شيءَ يرجِعُ غيرُ ماضي الأقوياء
على مَسلّات المدى ... (ذهبيَّةٌ آثارُهُمْ
ذهبيَّةٌ) ورسائلُ الضُّعفاءِ للغَدِ،
أعْطِنا خُبْزَ الكِفافِ، وحاضرًا أقوى.
فليس لنا التقمُّصُ والحُلُولُ ولا الخُلُودُ".

(الأعمال الجديدة الكاملة (1)، ص 452- 453)

يهيمن الماضي على الحاضر لكونه أقوى منه حضورًا وتمثُّلاً: (لا شيءَ يرجِعُ غيرُ ماضي الأقوياء/ ذهبيَّةٌ آثارهم)، ولذا يكون الانتظار هنا من أجل الفوز بحاضر أقوى وأشد صلابةً: (أعْطِنا خُبْزَ الكِفافِ، وحاضرًا أقوى)، لأن المستقبل إذا لم يُبنَ على ماضٍ وحاضر صُلبين، سيصبح مثل (رسائل الضعفاء) ومجرد أمنيات حالمة، وسيفتقد الناس الصفات الذهبية التي تحفظ آثارهم وتضمن لهم الخلود. فالانتظار هنا مبني على الدمج بين الأزمنة الثلاثة في حركيَّة خاصة تعتمد على

المفارقة وإظهار الأضداد: (الضعفاء/ الأقوياء)، و(الماضي/ الحاضر)، و(الصدى/ المدى)، و(ماضي الأقوياء/ غد الضعفاء).

لا ينفك الماضي– وهو جزء من الإرث الحياتي– أن يكون أثيرًا وفضوليًّا وله سحره الأخَّاذ، ولعل ذلك ناتج من قوته الخامدة، أو من قوته التي يود الشاعر تنحيتها عن الحدث الحاضر والحدث المنتظر مستقبلاً:

"يا أيُّها الزمنُ الذي لم ينتظِرْ...
لم يَنْتَظِر أحدًا تأخَّرَ عن ولادتِهِ،
دَع الماضي جديدًا، فهو ذِكراكَ
الوَحِيدةُ بيننا، أيَّامَ كُنَّا أصْدِقاءكَ، لا ضحايا مركباتك.
واترُكِ الماضي كما هو، لا يُقادُ ولا يَقُودُ...".

(الأعمال الجديدة الكاملة (1)، ص 459)

إن جدلية *(الحياة– الزمن)* هنا بارزة لأنها تعيد تشكيل الزمن بطريقة خاصة، فالماضي يصبح جديدًا وعنصرًا دالاً على الذكرى المكانية والوجدانية للذات داخل الوطن، ولذا يجب تركُهُ دون تغيير: (لا يُقادُ ولا يَقُودُ)، في حين يظل الزمن حلقةً تدور دون انتظار أحد، فهو آلة كونية لا تحدها حدود، لتبقى مشاعر الانتظار والشوق والحب هنا مستمدةً مع تلمس أثر الماضي على الحاضر، ومن أُفول الزمن عند نقطة التقاطع (أو الصداقة بدلاً من الضحية): *(أيَّامَ كُنَّا أصْدِقاءكَ، لا ضحايا مركباتك)*.

ومن الملاحظ أن موضوعيَّة الحياة هنا تأتي بشكل مغاير؛ لأن العوالم المحسوسة التي يحاول الشاعر رصدها هنا تبرز عن طريق التضاد على النحو التالي:

الحاضر: يعد صورةً فوضويةً مليئة بالتقلبات وخيبات الأمل، ولم تعد الحياة، اتكاءً على ذلك، مجالاً رحبًا للعطاء والبذل فقط، بل هي بالأحرى غربة ومنفى يعقبه تحديات ومقاومة، ولذا يجب تسليط الضوء على روح البطولة والفداء والإعلاء منهما.

المَنْفَى: هو صورة حاضرة وحيَّة، كونه يجسد الواقع الحياتي لطبقة اجتماعية كاملة حُكِمَ عليها أن تحيا خارج (المكان/ الوطن)، وأن تقاوم كل أسباب الاستلاب، وأن تتعايش معه على أمل العودة إلى الوطن مرة أخرى.

الوطن: صورة حيَّة لكنها تهتز وتتعرض لإخفاقات متتابعة، ولذا تظل نُدبةً غائرةً في القلب، وجرحًا عميقًا لا يندمل بالإبعاد أو العودة إليه، ويسلط الشاعر الضوء على تلك الصورة عن طريق العودة للصور الأولى الأكثر براءةً واكتمالاً بُغية استحضار الذكريات التي تربط الذات بالمكان، فتكون المقاومة هنا قائمة عن طريق المراوحة بين: (الذات– الوطن)، و(الذات– الجذور)، و(الحاضر– الماضي).

ويتحد عالَما الوطن والمنفى: ليظهر الوطن أشبه ما يكون بسجن كبير يُضرب فيه الحصار والمصادرة والملاحقة، ولذا فإن دائرة: (الوطن– الموت) و(الوطن– المنفى) هنا تعد دائرةً واحدة في النهاية لأنه ترصد هذا التسلسل اللامنطقي من أسباب الفُرقة والإبعاد.

- **الموت– الشاعر:**

تبزُغ شِعرية الموت هنا من فضاء رمزي ذي كثافة شُعُوريَّة وإيحائية تزداد بتعانق المفردات مع اللامحدود واللاوقت، أو بمعنى آخر التجاور المصنوع بين: (الحياة– العدم)، و(القريب– البعيد)، و(المطلق– المقيد)... في تماهٍ مستمر. وموت الشاعر هنا ليس موتًا جسديًّا، بل هو موت معنوي يبرز نتيجة: الاغتراب والنفي والاستلاب، والملاحقة والمصادرة، وفقدان الأمل في العودة، وخيبات الأمل المتتاليات... إلخ. إنه موتٌ سياسي واجتماعي وذاتي يحتاج إلى مقاومة شاملة، وموتٌ مقصود لكشف أغوار الكون والذات من حولنا:

"وكأنَّني قدْ مِتُّ قَبْلَ الآن...
أَعْرِفُ هذه الرؤيا، وأَعْرِفُ أنني
أَمْضِي إلى ما لَسْتُ أعْرِفُ، رُبَّما
ما زِلتُ حيًّا في مكانٍ ما، وأَعْرِفُ
ما أُريدُ... سأصيرُ يومًا مَا أُريدُ

سأصيرُ يومًا فكرةً، لا سَيْفَ يحْمِلُها
إلى الأرضِ اليبابِ، ولا كِتابَ...".

(الأعمال الجديدة الكاملة (1)، ص 443- 444)

تنتج العرامة الشعرية هنا عن طريق التفرُّس في الموت واستدعائه بصورة مُوحية: *(وكأنَّني قدْ مِتُّ قبلَ الآن)*، لأن ذلك يمنحنا فرصةً للتَّفكُّر في تلك الحالة الواعية للموت: *(أَعرِفُ هذه الرؤيا، وأَعْرِفُ أنني/ أمْضِي إلى ما لَسْتُ أعْرِفُ)*، فالانخراط إلى المجهول والبحث عن شيء أو أشياء غير ملموسة، يعد آلية أساسية في التشكيل الفني هنا. وهذا التحول من الحياة إلى الموت يحدو بالشاعر لأن يكون قادرًا على المجازفة والوصول إلى مناطق جديدة، وأن يمتلك إرادة التغيير: (سأصيرُ يومًا مَا أُريدُ/ سأصيرُ يومًا فكرةً، لا سَيْفَ يحْمِلُها).

ويتداخل الشاعر هنا مع قصيدة: (الأرض الخراب) أو (الأرض اليباب) للشاعر الإنجليزي ت. س. إليوت، والتي كتبها عام 1922 م واصفًا فيها بأسلوب سحري تعبات الحرب العالمية الأولى وتأثيراتها المزرية، وكأن درويش هنا ينقلنا عبر آلة الزمن لنمر على تلك الأرض الجرداء التي تحمل الموت بين طبقاتها، لنصل إلى الأرض الخراب الأخرى، أو المعادل الموضوعي للأرض الخراب المعاصرة: (فلسطين)، وندرك مقدار الفاجعة التي يحياها شعب كامل هُجِر جزء منه وبقي الجزء الآخر تحت الحصار، ليتحول الموت الذاتي هنا إلى موت موضوعي في النهاية، وتصبح ثنائية: (الحياة/ الموت) هنا فاعلة في إبراز أثر الضياع والخراب والتلاشي على الذات ثم على المجتمع والوطن بشكل أشمل.

ويقاوم درويش الموت ويجابهه بأسلوب فلسفي ينمّ عن فهم لدواخل الأمور، وعن وعي معرفي بجوهر الأشياء الحاضرة أو الغائبة:

"أرى جَسَدي هُناك، ولا أَحسُّ
بعنفوانِ الموتِ، أو بحياتي الأولى
كأنِّي لستُ منِّي. مَنْ أنا؟ أأنا
الفقيدُ أم الوليدُ؟
الوقتُ صفرٌ. لم أُفكِّر بالولادةِ

حينَ طارَ الموتُ بي نحْو َالسديم،
فلم أكُن حيًّا ولا مَيتًا
فلا عدمٌ هُناك ولا وجُودُ".

(الأعمال الجديدة الكاملة (1)، ص 460)

لننظر هنا إلى جدلية: (الموت– الشاعر)، وكيف يتحول الموت إلى شيء هشٍّ وطيفي لا يمكن الإحاطة به، ورغم شراسة الموت وعنفوانه، فإنه لا يؤثر على جسده وقوته. وتبرز هنا شخصيتان للشاعر؛ الأولى: (الشخصية الحاضرة والواعية) التي ترى الأحداث وتصفها: (أرى جَسَدي هُناك، ولا أُحسُّ/ بعُنفوانِ الموتِ، أو بحياتي الأولى)، وهي شخصية السارد الذي يتخفَّى خلف نصه، ويسرد أحداثَه ويقيم حبكتَه. والثانية (الشخصية الغائبة وغير الواعية)، إذ تتشكَّل عبر رَدْهات النص بأشكال مختلفة، فهي: (الجسد الذابل) و(الوليد)، و(الفقيد)، و(الذات المستلبة)، و(النفس التي يطير به الموت). وعن طريق الدمج بين الشخصيتين أو (الوعي/ اللاوعي) يكتسي النص بتداخل موجٍ بين العناصر الكونية والإنسانية بحيث تتآزر معًا لإحداث الأثر المطلوب.

ونلاحظ أن التضاد بين العناصر المختلفة هو ما يميز البناء هنا، مثل: (الوليد/ الفقيد) و(الولادة/ السديم والموت)، و(حيًّا/ ميتًا)، و(وجود/ عدم) (أنا/ لست مني) و(حياتي الأولى/ عنفوان الموت) و(أرى/ كأني)، الأمر الذى جعل البنية كلها تخرط في علاقات تقابليَّة، خاصةً أن الثنائيات الضدية تسير في حركة تصاعدية، وتمتاز باختزال الشحنة الانفعالية لصالح تجريد العناصر: (الوقت/ اللا وقت)، و(الحياة الأولى/ الموت)، و(الوجود/ العدم)، و(الشاعر/ الوطن)، و(الموت/ السديم).

- **الموت– الوطن:**

وقد ظهر تطور آخر في هذه المرحلة عن طريق تحوُّل الموت خارج المكان، إلى موت داخل الوطن (سجنًا أو حصارًا أو ملاحقةً)، ليصبح الموت عنصرًا بارزًا يرافق الحياة في قصائد تلك المرحلة، ويجسد جانبًا من هموم الذات ونفثاتها. ومن الملاحظ حقًّا أن الموت يرتبط بحركية المجتمع وتقلباته، وبالحالة السياسية، وبالأوضاع الوطنية، وهناك خيوط عديدة تربط بين الموت

والوطن[5]، والموت والمنفى، والموت والذات المُقاوِمَة، لأن الحياة والموت إجمالاً هما النقيضان اللذان تتقلَّب الذات الإنسانية بينهما على الدوام:

"وأيُّها الموتُ التَبسْ واجْلِسْ
على بُلّوْرِ أيامي، كأنَّكَ واحدٌ من
أصدقائي الدائمين، كأنَّك المَنْفِيُّ بين
الكائنات. ووحدكَ المَنفيُّ. لا تحيا
حياتَكَ، ما حياتُكَ غيرُ موتي. لا
تعيش ولا تموت. وتخطف الأطفالَ
من عَطَشِ الحليبِ إلى الحليب...".

(الأعمال الجديدة الكاملة (1)، ص 489)

والمراوغة البنائيَّة هنا مصنوعة بدقة؛ فقد استبدال الشاعر بالوطن الموتَ، وجعل له صفات مثل: الإبعاد والنفي، الوَحدة، الصداقة، القرب، الحياة في موت الآخرين، خطف الأطفال وحرمانهم من حليب الأمومة. ويبرز من ذلك أن البناء يشتمل على مُركبين: (ظاهر/ باطن)، فالأول ظاهر وهو: (الموت)، والذي يشخصن ويتلبس كل الصفات البشرية: الجلوس، والنفي، الصداقة، الحياة، الوحدة... إلخ. أما الثاني فباطنٌ ويتمثل في (الوطن)، وبطريقةٍ ما فإن الصفات التي يأخذها المُركب الأول هنا، تعد لصيقةَ الصلة بالمركب الثاني، بل هي من لوازمه، ولذا يحدث إظهار للمركب الأول على حساب المركب الثاني الذي يُعرف عن طريق الدمج بين: (الذات– الموت) و(الموت– الوطن).

ويتحول الموت الذاتي إلى موت جماعي لا تنفصل عُراه عن تحولات المجتمع وتحديات الواقع الآني: *(هم لا يكبرون ويقرأون الوقتَ في ساعات أيديهم، وهم لا يشعرون بموتنا أبدًا ولا بحياتهم، لا شيء مما كنتُ أو سأكون*[6]*...)*. إنه تجلٍّ خاص مع اللاوقت حينما يفقد الناس الشعور به، أو الشعور بالموت والحياة، ويغدو الحاضر غائبًا، والغائب حاضرًا: (موتنا/ حياتهم)، و(كنت/ سأكون)، و(لا يكبرون/ لا يشعرون).

ويتحول (الموت) إلى مطاردة وجودية بين: (الذات– الشاعر) وبين (الكون وعناصره)، بُغية الانتظار وتهيئة الوقت وجمع المتاع قبل الرحيل:

"أيُّها الموتُ انتظرني خارجَ الأرض
انتظرني في بلادِكَ، ريثما أنهي
حديثًا عابرًا مع ما تبقَّى من حياتي".

(الأعمال الجديدة الكاملة (1)، ص 481)

يُقدِّم درويش هنا فلسفة خاصة بالموت تعتمد على المفارقة؛ إذ يطلب من الموت المخيف الذي لا ينتظر أحدًا، أن يكون طيعًا وودودًا يُراعي الأحوالَ ويمنح فرصةَ الانتظار ويتخيَّر مكانَ الموت: *(خارجَ الأرض/ بلادك)*، لتكون العلاقة بين الموت والشاعر وديَّةً وقابلةً للتلاقي والاتفاق: *(أيُّها الموت انتظر! حتى أعدّ حقيبتي: فرشاةَ أسناني، وصابوني/ انتظرني ريثما أنُهي تدابيرَ الجنازة في الربيع الهشّ حيثُ ولدتُ*[7]*...)*، فالموت هنا يشبه شيئًا ظلاميًّا يراه الشاعر ويتحدث معه ويطلب منه منحه الوقت للاستعداد للرحيل، ويَعِدُهُ بالانتهاء من ذلك سريعًا.

لتأتي المرحلة الأخيرة من فلسفة الموت هُنا، ممزوجةً بالتساؤل ومحاولة سبر غور الأشياء الغيبية والكونية: *(هل المناخُ هُناكَ مُعتدلٌ؟ وهل تتبدَّلُ الأحوالُ في الأبديَّةِ البيضاء، أم تبقَى كما هي في الخريفِ وفي الشتاء؟/ وهل كتابٌ واحدٌ يكفي لِتَسْلَيتي مع الَّلا وقت، أم أحتاجُ مكتبةً؟*[8]*...)*. والدخول هنا إلى الأبدية البيضاء (أو العالم الطيفي)، يمنحنا تصورات عدة حول: (المناخ/ التسلية/ التاريخ/ اللغة...)، ففقدان تحديد الأمور وإعطائها شكلها المحدد، وفقدان الوقت والمكان المعروفين على الأرض، يجعلنا ندخل عالمًا جديدًا لا تحده حدود؛ فكل شيء فيه قابل للتغيير وللتشَكُّل بطرق جديدة لم نألفها من قبل. وهكذا حوّل درويش هنا الموت من كونه عملاً هادمًا للإنسان إلى مجال للرؤى والحُلم وتقديم صورة جديدة للذات والوجود، يمكن عن طريقها فهم علاقات الإنسان بالكون وخفاياه. كما استطاع بطريقة فذة أن يجعل صورة الموت خلفية لصورة الوطن ومآلاته وانكساراته، مما جعلها صورةً رمزية نابضة بالحياة لأنها تجمع بين: (الإنسان– الوطن) في رباط لا تنفصل عُراه.

- **بنية الاستدارة:**

تقوم جماليات البناء الفني لأشعار تلك المرحلة على بنية (الاستدارة)، وأعني بها البدء من نقطة معينة ثم الالتفاف حولها على مدار النص، ثم الانتهاء عند النقطة الأولى ذاتها، شريطة أن يكون هذا الالتفاف حول محور متغيرٍ وقابلٍ للتأويل ومصنوع بطريقة فنية مُنتجة للدلالات والصور، وليس مجرد دوران عن طريق تكرار الوحدات بين البداية والنهاية. ويمثل الالتفاف والعودة إلى الموضوع الأول الذي بدأ البناءُ منه، طوافًا جماليًّا مقصودًا يعتمد على المُراوغة وربط أجزاء النص بعضها ببعض (موضوعيًّا وفنيًّا)، كما يُمثِّل حالةً من التحليق الشعري الأخَّاذ نحو آفاق عدة، بحيث تكتسِب رؤية الشاعر في كل مرحلة أبعادًا جديدة، وهذا بدوره يطوِّر البناء الشعري من جهة، ويدعم البنيات المترابطة على مدار النص من جهة ثانية، ويُكوِّن شبكةً متضافرة من العلاقات بين عناصر النص المختلفة من جهة ثالثة. ومن ثَمَّ فإن بنية الاستدارة هنا تعمل على تدشين مراوغة بنائية من نوع خاص.

وتظهر بنية الاستدارة في أشعار تلك المرحلة جليةً في ديواني: *(لماذا تركت الحصان وحيدًا، 1995 م)* و*(وجدارية 2000 م)*؛ حيث نجد التحول والالتفاف واضحًا سواء على صعيد الأزمنة: *(الماضي: البيت، الأب، الحصان، الجدار، الشُّباك)* و*(الحاضر: النفي، الاستلاب، حُلم العودة)*. أو على صعيد التحولات الموضوعية: (التحول من الذكريات والأماكن وكل ما يدل على الحياة إلى الموت والتشظي والانقسام بين الذات والعالم)، ويُحدِثُ الشاعر التفافًا بين ثلاثة عناصر رئيسة، وهي:

- **المكان**: (**الوطن– المنفى، القريب– البعيد**).
- **الذات**: (**الداخل– الخارج، الإنسان– العالم**).
- **البنية الموضوعية**: (**الحياة– الموت، الوجود– العدم، المطلق– المقيد**).

وتُشكِّل تلك الثلاثية مجتمعةً دوائرَ يدور فيه النص عبر حلقات مُختلفة ومصنوعة بدقة، فحلقة الماضي تُحيل للحاضر، والحاضر يُحيل للمستقبل، ثم العودة للماضي من جديد، وهكذا ينشأ

للنص محوران، **الأول ثابت:** وهو محور أساسي ظاهر يلتف النص حوله. **والثاني متحرك:** وهو خارجي ناتج عن عَلاقات النص وتشابكاته الداخلية التي تُحيل البناء إلى واقع خارجي يُعين على تفسير ظواهره وفهم خلفياته. يقول درويش في قصيدة: (أرى شبحي قادمًا من بعيد):

"أَطِلُّ، كشُرفةِ بيتٍ، على ما أريدْ
أُطِلُّ على أصدقائي وهُمْ يَحْمِلُونَ بَرِيدَ المَسَاء...
أَطِلُّ على نَوْرَسٍ، وعلى شاحنات وجُنُودْ
تُغيّرُ أشجارَ هذا المكانْ.
أَطِلُّ على شَجَرٍ يَحرُسُ الليل من نَفْسِه
أَطِلُّ على الريح تبحثُ عن وَطَنِ الريح
أَطِلُّ، كشُرفةِ بيتٍ، على ما أريدْ
أَطِلُّ على صورتي وَهي تهربُ من نفسها
إلى السُّلم الحجريّ، وتحْمِلُ مِنْديلَ أُمّي،
وتخْفِقُ في الريح:
ماذا سيحدثُ لو عُدْتُ طفلاً؟ وعُدْتُ إليكِ...
وعُدتُ إليَّ...".

(الأعمال الجديدة الكاملة (1)، ص 277- 279)

إن القصيدة كلها تلتف حول صورة كلية واحدة وإن جاءتْ مُتغيرة في كل مرة: *(أُطِلُّ، كشُرفةِ بيتٍ، على ما أُريدْ)*، وتظل تلك الصورة متنامية على مدار النص، ففي الإطلالة الأولى: تتصل الصورة بالذكريات والبيت أو ما يرمز إليه، وفي المرة الثانية: تنعطف الصورة نحو الأصدقاء، وفي الثالثة والرابعة: تتصل بالموجودات الطبيعية والعالم الخارجي، وفي الخامسة وما بعدها: يكشف النص عن المشكلة الحياتية للطبقة الاجتماعية المقيمة على أرض الوطن، ليعود مرة أخرى إلى ذكريات الطفولة وحلم العودة: *(أُطِلُّ على صورتي وَهي تهربُ من نفسها/ إلى السُّلم الحجريّ، وتحْمِلُ مِنْديلَ أُمّي، وتخْفِقُ في الريح: ماذا سيحدثُ لو عُدْتُ طفلاً؟ وعُدْتُ إليكِ... وعُدتُ إليَّ)*.

وتظل هذه التيمة: *(أُطِلُّ، كشُرفةِ بيتٍ، على ما أُريدْ)* مسيطرةً على تحركات النص البنائية وتشكلاته المختلفة، فهي تمثِّل إذن محورًا ثابتًا يدور النص اتكاءً عليه، وتُشكِّل لبِنة لصناعة توازيات

متداخلة وقوافٍ داخلية. أما المحور الخارجي للنص، فإنه يتمثل في الإلحاح المستمر على ذكريات المكان وإعادة ترسيم الحدود بين: الذات والمكان، والذات والعالم، والذات والوطن.

وفي قصيدة (في يدي غيمة [9]) يحدث التفافٌ حول جملة: *(أَسْرِجُوا الخيلَ، لا يعرفون لماذا؟)*، فمرة يكون هذا الترحال في السهل، ومرة ثانية في الليل، ومرة ثالثة في آخر الليل وفي أشباح المكان، ولذا فإن هذا المحور الثابت هو ما يُعين على الالتفاف والاستدارة بالبناء والعودة لنقطة سابقة والارتحال بها بعيدًا في فضاء جديد، أما المحور المتحرك هنا فيتمثَّل في: مجابهة الاستلاب الذاتي والمكاني مع محاولة العودة إلى الوطن.

وفي قصيدة (أبدُ الصبَّار[10]) نجد أثرًا للاستدارة ولكن عن طريق بعض الحيل السردية، خاصةً الحوار الذي يدور رحاه بين الأب والابن، إذ يأتي بشكل مُتكرّر: *(إلى أين تأخُذُني يا أبي؟/ إلى جِهةِ الريح يا ولدي)* و*(مَنْ يسكُنُ البيتَ من بعدنا يا أبي؟/ سيبقى على حاله مثلما كان يا ولدي)* و*(لماذا تركت الحصان وحيدًا؟/ لكي يُؤنسَ البيتَ يا ولدي)*. وتلك الحيلة السردية شكَّلت محورًا ثابتًا يلتف النص حوله، ليتكشف لنا في النهاية صراع الأب (الوطن) مع العالم من حوله، ومحاولته تغذية روح البطولة والمقاومة في ولده الصغير، ولا يتم ذلك عن طريق الشكوى واجتراح العذابات، بل عن طريق التجربة الحيَّة على الأرض، ليكتسب الولد خصائص المكان وصفات البطولة من أبيه ووطنه، وتتكوَّن لديه أبجديات جديدة عن: الدم، والبيت، والمقاومة، والحصان.

إن الالتفاف هنا ليس تكنيكًا أو حيلةً فنية يمكن الاستغناء عنها، بل هو في الأساس مادة أساسية يقوم عليها البناء ويتشكل منها بعد ذلك. وتعد قصيدة (جدارية[11]) مثالاً على ذلك، فهي تبدأ بصوت متألم لامرأة تُفتش في اسمٍ لذاتٍ لا نُدرك إن كانتْ حيّةً أم ميتةً، في عالم الأحياء أم في "الأبدية البيضاء": *(هذا هو اسمكَ/ قالت امرأةٌ، وغابتْ في المَمرِّ اللولبيّ...)*، لينتقل النص بعد ذلك صوت الشاعر: *(أرى السماءَ هُناك في متناولِ الأيدي/ ويحملني جناحُ حمامةٍ بيضاء...)*، ويُحدِثُ الشاعر التفافًا بين حين وآخر على مدار القصيدة من خلال العودة لنقطة مفصلية ثابتة: *(سأصيرُ يومًا ما أريدُ)*، ثم يُنوع عليها ويُغيّر الجزء الثاني في كل مرة: (*سأصيرُ يومًا ما أريدُ/* سأصيرُ يومًا شاعرًا/ سأصيرُ يومًا كَرمةً...).

ليشهد النصُ ذُروةَ الالتفاف بعد ذلك عن طريق العودة للصوت الأول وإكماله: *(هذا هو اسمكَ/ قالت امرأةٌ، وغابت في ممر بياضها/ هذا هو اسمك، فاحفظ اسمَكَ جيدًا ...)*، ليظهر لنا أن كلَّ ما مضي أشبه ما يكون بالحُلم أو بالتفكير الطويل في أثناء استماع الصوت الأول، بما يمنح النص تميُّزًا بنائيًّا ناتجًا عن اكتمال الصوت الأول بعد عدة صفحات، وهذا يجسد مهارة تشكيلية خاصة، لأن الجزء الثاني المُكمِّل للجزء الأول يدفع القارئ الذي انتظره كثيرًا، لإكمال القراءة للوصول للأصوات المتتالية المرتبطة بالصوت الأول.

وإذا كان الالتفاف يقوم هنا عن طريق المراوحة بين: (الحياة) و(الموت)، فإنه لا يتم إلا من خلال الاتكاء على وضعية: (الامتلاء– الخواء)، خاصةً في ربط آخِر القصيدة بأولها، ومزج الأصوات في النص، والعودة إليها بين حين وآخر بُغية تنويع مدلولاتها وتعميق آثرها وصولاً لنقطة الختام، والتي تشتمل على الضدين معًا: *(هذا البحرُ لي/ هذا الهواءُ الرَّطبُ لي/ هذا الرصيفُ وما عليهِ/ من خُطَايَ وسائلي المنويّ لي...)* و*(أما أنا – وقد امتلأتُ بكلّ أسبابِ الغياب–فلستُ لي/ أنا لستُ لي/ أنا لستُ لي)*، وعند تلك اللحظة الحاسمة تكون الاستدارة بالبناء قد حقَّقت مرادها المأمول في الجمع بين الأضداد: (الصوت الداخلي/ الصوت الخارجي)، و(الأرض/ الإنسان)، و(الحياة/ الموت)، و(الوطن/ المنفى) في جدلية مستمرة تعتمد على المراوحة بين المُمكن الإنساني والمطلق الكوني، وبين الذات المُهاجرة والوطن البعيد على قُرب، والقريب على بُعد.

*****

الخاتمة:

استنادًا إلى ما سبق، فإنه يمكن أن نستخلص شبكة العَلاقات الداخلية ورؤية العالم في مرحلة (نبش الذات)، وذلك على النحو التالي:

- **أولاً: شبكة العَلاقات الموضوعيّة في مرحلة (نبش الذات):**

مرحلة: (نَبْشِ الذَّات)		
البنية الكبرى	**البُنى الصغرى**	**شبكة العَلاقات**
1. الذات– العالَم	**الداخل– الخارج.**	(الذات– البيت)، (الوجود الإنساني/ الوجود الطبيعي)، (الروح/ الجسد)، (المادي/ النفسي)، (الظاهر/ الباطن).
	الذات– الرؤيا.	(صورة الذات من خلال الآخرين)، (صورة الوطن من خلال الذات)، (الكون/ الإنسان)، (المنفى/ الوطن).
	الذات– الاستلاب.	(الاستلاب الذاتي)، (الاستلاب الوجودي)، (الاستلاب– الوطن)، (الوجود/ العدم).
	الاتصال– الانفصال.	(الامتلاء– الفقد)، (الحضور– الغياب)، (المُطلق– المقيد)، (الذات– الوطن).

	العالَم– الوطن والمَنْفَى	(القُرب– البُعد)، (المرأة– الأم)، (الكوني/ الإنساني)، (العودة– النفي).
2. الحياة/الموت	**الحياة– الانتظار.**	(الحياة– الشوق)، (الحياة– الحب)، (الحياة– تقلبات الزمن)، (الحياة– الوطن)، (الحياة– الحنين)، (الحياة خارج المكان).
	الموت– الشاعر.	(الموت الذاتي)، (الموت الموضوعي)، (الموت– النفي والإبعاد)، (الشاعر– الوطن).
	الموت– الوطن.	(الوطن– الحب والحنين)، (الوطن– الموت الاجتماعي والسياسي)، (الموت– الإبعاد والنفي)، (الموت– اللاوقت/ اللامكان).
	بنية الاستدارة.	**الاستدارة المكانية:** (الوطن– المنفى). **استدارة الذات:** (الداخل/ الخارج، والقريب/ البعيد). **الاستدارة الموضوعية:** (الحياة/ الموت)، و(الوجود/ العدم)، و(الذاتي/ الموضوعي

- **ثانيًا: رؤية العالم[12]:**

يتكشَّف لنا عبر بنيات النص الكبرى والصغرى وانقساماته المتعددة هنا، أن هناك مجموعة من المقولات المتكررة، وهي: (الإنسان– العالم– الوطن– الكون– الموت– الحياة– النفي– الشتات–

العودة– الإبعاد– الوحدة ...)، ورغم أنها متغيرة في مضمونها وعلاقاتها المتشابكة من ديوان لآخر، فإنها تكشُف عن رؤية خاصة ومتفردة للعالَم، وهي رؤية بشر ضائعين ومستلبين يحاولون الهرب من واقعهم ويحيون داخل الوطن وخارجه في عزلة منتظرين ما ستسفر عنه الأحداث، ويواجهون الصعوبات التي تُلاحقهم. ورغم ذلك فإنهم يعيشون في عالم يخلو من القيمة، ورغم أن هؤلاء البشر يتقبَّلون هذا العالم بوصفه العالمَ الوحيد الممكن، وأنهم يكافحون بمفردهم فيه، فإنهم في الوقت ذاته لا يتوقَّفون عن مجابهة هذا العالم إذا لزم الأمر.

لقد حققت التيمات المُتكررة في شعريَّة هذه المرحلة، التماسك والانسجام لكونها استطاعت التعبير عن مجموعة الأنساق الفكرية التي تُحرك الطبقة الاجتماعية، كما أنها في الوقت عينه يمكنها أن تؤدي الفعل نفسه إذا تشابهت الظروف التاريخية لطبقة من الطبقات الأخرى في أي مجتمع آخر، إذ إنها تُجسِّد في مجملها مجموعة متداخلة من البنيات المهيمنة على المجتمع والمتحكمة في بناء النصوص الأدبية.

وتكشف البنيات الدالة هنا عن التحول الواضح من الوعي الفعلي في المراحل السابقة (التحديات والعقبات)، إلى الوعي الممكن والحُلم الإنساني الكبير، خاصةً بعد أن فَقَدت الجماهير الثقة في مشروع القومية العربية، مما ساعد على تحوُّل الخطاب الشعري من الشكل الإيديولوجي المباشر إلى الإطار الرمزي الذي يصف المآلات والتحولات الاجتماعية والسياسية والتاريخية والثقافية اعتمادًا على رؤية كونية وإنسانية أكثر شمولاً.

وتُظْهِر رؤيةُ العالَم هنا التحديات التي لاحقت طبقة المنفيين والنازحين ومَنْ يعيشون على الحافة بعيدًا عن أوطانهم، كما تُظهِر التحولات التي ضربتْ جذورَ المجتمعات العربية منذ الثمانينيات وحتى العقد الأول من القرن الحادي والعشرين، إضافةً إلى الأوضاع الجديدة التي توثَّقت عُراها في الشخصيَّة العربية والواقع الاجتماعي العربي، خاصةً بعد التحوُّلات الاقتصادية العاصفة في نهاية السبعينيات (التحوُّل من الاشتراكية إلى الرأسمالية)، وما تلاها من أحداث أو ارتبط بها من تحولات تاريخية وسياسية وثقافية، إضافةً إلى الاندفاع نحو العولمة الثقافية، وحالة التخبط العربية في سنوات التسعينيات وما تلاها، وانتشار الأفكار الهدَّامة.

- **المصادر والمراجع *(مُرتبة حسب ورودها في المتن)*:**

(1) باشـلار، غاسـتون (1984 م): **جماليات المكان**، ترجمة: غالب هلسـا، المؤسـسـة الجامعية للدراسـات والنشر والتوزيع، بيروت– لبنان، الطبعة الثانية، ص 36.

(2) يتداخل الشـــاعر هنا عن طريق التناص مع القرآن الكريم في قوله تعالى: **(وَقَالَ الْمَلِكُ إِنِّي أَرَى سَـــبْعَ بَقَرَاتٍ سِمَانٍ يَأْكُلُهُنَّ سَبْعٌ عِجَافٌ وَسَبْعَ سُنبُلاَتٍ خُضْرٍ وَأُخَرَ يَابِسَاتٍ يَا أَيُّهَا الْمَلأُ أَفْتُونِي فِي رُؤْيَايَ إِن كُنتُمْ لِلرُّؤْيَا تَعْبُرُون)** سـورة يوسـف، الآية: (43). وكذلك مع الآية الكريمة: **(كَمَثَلِ حَبَّةٍ أَنبَتَتْ سَـبْعَ سَنَابِلَ فِي كُلِّ سُنبُلَةٍ مِّئَةُ حَبَّةٍ وَاللهُ يُضَاعِفُ لِمَن يَشَاء)** سورة البقرة، الآية: (261).

(3) حطيني، يوسف (2010 م): **في سردية القصيدة الحكائية: محمود درويش نموذجًا**، منشورات الهيئة العامة السورية للكتاب، وزارة الثقافة السورية، دمشق، ط 1، ص 27. وانظر أيضًا: النقَّاش، رجاء (1971 م): "**محمود درويش: شاعر الأرض المحتلة**", دار الهلال, القاهرة, ط 2، ص 74.

(4) سعيد، خالدة (1979 م): **حركيّة الإبداع: دراسات في الأدب العربي الحديث**، دار العودة، بيروت، ط 1، ص150. وللاستزادة حول التحولات الشعرية الجديدة عند درويش على صعيد المفردات والمزج بين العناصر والأشياء، انظر: عبد المطلب، محمد (مايو 1999 م): "**تجربة محمود درويش الشعرية: أحن إلى خبز أميّ**"، مقال نقدي، مجلة أدب ونقد، مصر، العدد 165، ص 48. وأيضًا: عبد المطلب، محمد (يونيو2010 م): "**محمود درويش (المُهاجِر)**"، مجلة الأدباء، الصادرة عن جمعية الأدباء، القاهرة، ع 8، ص 13.

(5) حسـن، عبد الكريم (1983 م): **الموضـوعيّة البنيويّة: دراسـة في شـعر السـياب**، المؤسـسـة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، ط1، بيروت– لبنان، ص 272– 273.

(6) درويش، محمود (2009 م): **الديوان، الأعمال الجديدة الكاملة**، ثلاثة أجزاء, دار رياض الريّس للكتب والنشر, بيروت – لبنان, ط1، ج (1)، ص 459.

(7) المصدر السابق نفسه، ص 481– 482.

(8) المصدر السابق نفسه، ص 483.

(9) المصدر السابق نفسه، ص 285، وقد وردت هذه القصيدة ضمن ديوان: (لماذا تركت الحصان وحيدًا؟).

(10) المصدر السابق نفسه، ص 298.

(11) المصدر السابق نفسه، ص 441.

(12) وهو المصـطلح الرئيس في المنهج البنيوي التوليدي، تناوله (لوسـيان جولد مان) بإسـهاب عبر مجموعة من أعماله التنظيرية والتطبيقية، وقصـد به أن كل عمل أدبي لا بد أن يكون ناتجًا عن عدد من الظواهر الاجتماعية التي أثرت فيه، ولذا فإنه ليس نتاجَ فرد واحد، بل هو عمل متوّلد عن طبقة اجتماعية محددة، وهو بذلك يمثل رؤية للعالم. للمزيد انظر كتاب: جمال شـحيد: "**في البنيوية التركيبية: دراسـة في منهج لوسـيان غولدمان**"، دار ابن رشـد للطباعة والنشـر، القاهرة، ط1، 1982م. وأيضًـا: **البنيوية التكوينية والنقد الأدبي**، (مجموعة مقالات لمجموعة مؤلفين)، ترجمة: نخبة، مراجعة: محمد سـبيلا. مقال لوسـيان جولد مان: (**المادية الجدلية وتاريخ الأدب**)، ص13. وأيضًـا: كتاب: "**لوسـيان جولدمان: الإله الخفي**"، ترجمة: د. زبيدة القاضـي، منشـورات الهيئة العامة السـورية للكتاب، وزارة الثقافة، دمشـق، 2010 م. و كتاب: "**مقدمات في سـوسـيولوجية الرواية**، لوسـيان جولدمان، ترجمة: بدر الدين عرودكي، دار الحوار، اللاذقية– سوريا، د.ت.