

جدلية الزمان والمكان في شعر محمود درويش

مقدمة:

لن تكون السطور أذناه دراسة في شعر محمود درويش، بل محاولة للإجابة على تساؤلاتي الشخصية الأولية والبدئية التي شغلني ثم تحولت إلى هاجس يحث المرء أكثر على الإجابة بعد رحيله: لماذا أحب شعر محمود؟ لماذا سكنني وسكنته منذ أن وقعت عيني على أول جملة قرأتها بقلبي: «لأول ضفة أمشي»؟؟ ربما أثناء محاولتي هذه، وأنا أجوب قصائده منتقلة بين مجموعاته، أي بين أزمنته وأمكنته وشعرته، صاعدة - تارة - من الطبقات السفلية إلى المعارج الأعلى، وأخرى أجوس بين الغرف والممرات أفقياً، قد أعر على مكامن الأسباب، وربما يجالفي حظ ما، فأمسك بجوهر، لا أدعي أنني أول من أبانه وأظهره، ولكنني أكون قلته بطريقتي، كقراءة عادية مزودة بفضول المعرفة ولذة الاكتشاف، ومثابرة دؤوبة على تتبع ذلك المشروع الشعري الشامخ الذي «أعاد للشعر كرامته».

لماذا جدلية الزمان والمكان؟

هي في هذه المحاولة هو رصد جدلية الزمان والمكان عبر استقصاء تحليلي لنصوص مختارة تبدأ بـ«سرحان يشرب القهوة في الكافيتريا»، لأنها - فيما أعتقد: من جانب أول: قيمة أساسية متجددة في شعره منذ البدايات وحتى آخر قصائده، وإحدى أهم مكونات شعرته، ففيها يمثّل وعي ورؤية وتفسير الشاعر للتاريخ، ومن ثمّ فهمه لتلك اللحظة المفارقة: لحظة الاقتلاع من الأرض ونفي أهلها منها، والتي خلّفت فيه - كما عند شعبه - إحساساً ممّصاً لا ينتهي بالظلم الإنساني، الأمر الذي جعله يجسّن الاصغاء إلى واقع الحياة، ولإيقاع الزمن فيها وتوقعه عليها، فيختار - مثلاً - يفعل المظلومون الذين أخرجوا من حركة التاريخ ورموا على حواقي - الانخياز إلى الجوهري والإنساني والكوني، مديراً ظهره مزة واحدة وحتى النهاية إلى الزبد الجفاء. ومنذ تلك اللحظة وهو يعيش حالة التوتر هذه، منذ هجرته الأولى خارج المكان - مكانه الأول - صحيح أنه كان أصغر من أن يدرك حجم المأساة/ النكبة وأبعادها، لكن من الصحيح أيضاً أنه كفّ عن أن يكون طفلاً منذ اللحظة تلك⁽¹⁾ ماخذاً إياه «حكمة الشيوخ، في سن السادسة» تاركة لذاكرته اختزان مشاهد وصور وتجارب تلك المرحلة، التي ستكون البؤرة لموضوعة الشعر الأول: المكان / الأرض، ومجتمع العواطف البدائية: الحنين / الزمان، وثرء عالمه السفلي «للاشعوري».

الجانب الثاني: أن هذه الجدلية الصادرة عن رؤية ورؤيا الشاعر للتاريخ في سيروراته وتمفصلات واطقاعاته، وللحياة إذ يصنعها القوي ويضع موازينها، شكّلت المادة الخام التي أقام فيها بناءً للوطن في اللغة، وحين كان الزمان يوغل في الابتعاد عن مكانه .. ويعثر خرائطه .. ويلغي أساءه .. ويستبدل عناوينه.. ويشدّت صورته ويهت ألوانها.. كان ذلك الصراع يصب في تلك الجدلية، ويجعلها الدافع الأصلي الذي يمدّه بـ«ذاكرة المكان» التي صارت ذاكرة «تجمع الشعب وتوحده»⁽²⁾ الجانب الثالث: أن لها النصب الأوفر بخلق ذاتية جمالية ومعجم شعريّ تز بأساء المكان وموجوداته: نباتاته وأشجاره وأطيابه وروائحها، وإيجائها التقط عادات شعبه وأكثرها أصالة وتعبيراً عن روح المكان، وأصدائه الموعلة في الزمان .. أصداء تنادي معانيها وتحكي رموزها، وتشكّل في الصور، ومن خلالها، مرجعية أولية متواشجة بالواقع الراهن على الرغم من فجائية المشهد: عادات الأهل في الريّ والزراعة، دروس البيت، رائحة الخبز في الفجر، قهوة الأم، ومن ثمّ أسطرة المكان من إحياء تموز وعناة والكنعانية، تخير أساء الشهداء والناس والأنبياء بدلالة أكيدة على انتماء المكان إليهم: أحمد العربي، خديجة، المسيح وصليبه، يوشع بن نون «ليس الماضي بالنسبة للشاعر زماناً منفضياً، أو ذكرى ميتة لا يمكن استعادتها، أو بعث الحياة في رمادها المتجهّم، بل هو على العكس من ذلك تماماً، حيوات متفردة وطاقة روحية جياشة، وهو أيضاً زمن يكتظّ بالدلالة والغنى والتوتر»⁽³⁾.

الجانب الرابع: لأن مأساة الشاعر ولدت مع مأساة الوطن فكانتا واحداً، ولأنّ ذاكرته اختزنت تلك اللحظة الكارثية وهي ما تزال طريئة غضة، فقد صار صوته صوت شعبه وأوصده، وحتى في القصائد التي يصغي فيها إلى همومه الصغيرة وحبّه الشخصي وطموحات قلبه، فإننا سرعان ما نجد أرض الجماعة وقد تسلّلت إليه من لا شعوره وزوايا داخله القصي. ذلك أن الفارق بين داخله وخارجه يكاد لا يوجد، ليس لأنه يتماهى مع الجماعة بمشاعر القطيع - كما يحاول الغمز أحد المشغوفين بالعزلة والاعتزال عن⁽⁴⁾ بل - وتحديداً - لأنه يحسّ بفرديته وعلى نحوٍ حاد، هذه الفرديّة التي لا تتحقّق إلا بكونها مجبولة بواقع الأمة فاعلة فيه كاتبة لتاريخه ومستنهضة لها من الرماد: هذا هو الشاعر/ الشجرة التي تخرج نباتها طيباً بإذن الله، والذي خبث لا يخرج إلا نكدا ... وإذا كان قد نفذ بصيرته إلى جوهر المأساة، وانحاز دائماً إلى صواب قلبه: ففتح نضه على جهات الأمل في استعادة المكان / مكانه، فالألم وتصاعد اليأس كانا بآتيان من تسرب الزمان وهروبه وتصدّع الواقع وترديّه، فتزداد الهوة بين الزمان والمكان، وهذا هو الألم الأكبر، نحن مع شاعر يترجح بين هويتين: فيما الصعود واما .. الصعود

في قلب هذه الجدلية عاش الشاعر، ومن هذه الثيمة، وفي تمظهراتها: تصويراً وإيقاعاً ومجازاً ومعانٍ دلالية وصلنا الشعر في محتواه الأهم: العاطفة، والغنائية، الحاملتان للرواية فيما يتعلّق باستشراف المستقبل، والرؤية فيما يخصّ التاريخ والواقع، العاطفة الغنائية التي تسري إلى المتلقي «كما هي في خصوصتها»، وحرارتها لا تجعله يقف عند تحوّم النص، بل تضعه في قلب عملية الخلق، قارئاً يملأ الفجوات ومساحات البياض والمسكوت عنه، ومؤوّلاً يكشف طبقات المعاني، ويقبض على الدلالات، دون أن يكون مضطراً إلى «قتل المؤلف».

سرحان يشرب القهوة في الكافيتريا

(أحبك أو لا أحبك 1972)

سُئل محمود درويش مرة عقب خروجه من فلسطين وإقامته في القاهرة: كيف تخرج من فلسطين وأنت القائل:

"وأبي قال مرة
الذي ماله وطن
في الثرى ماله ضريح
ونهاي عن السفر"

فأجاب: غيّرت موقعي، ولكنني لم أغيّر موقعي

لقد اخترت البدء من هذه القصيدة لأنها بداية التحوّل من «الصوت الأحادي حاد النبرة مباشر ومقاتل»⁽⁵⁾ إلى القصيدة التي صتفها النقاد على أنها «غنائية درامية»⁽⁶⁾ وذلك «لتعدد الأصوات فيها وتعدّد السرديات التاريخية الموضوعية والتاريخية الذاتية، والغناء، والمونولوج، والديالوج، وهي القصيدة التي استبدلت بالزمان المستقيم، الزمان الدائري الذي يكسر الترتيب الثلاثي للزمان»⁽⁷⁾، هو نص إذن يختزن ما اقترحه من فرضية أن هذا الشعر عاش حياته في قلب ذلك الصراع الجدلي، ومنذ البدايات كما تنبئنا الأبيات السابقة ودراسات النقاد حول هذه القصيدة/ التحوّل. يفتح درويش قصديته في المقطع الأول على مشهد خارجي مبعثر، تتناثر فيه الأشياء دون ترتيب، وتجمع المتناقضات وتتقابل دون منطق يجمعها في فوضى ظاهرية تتبطن على حدث مأساوي سيولد فيه سرحان ثم يكبر، وتتخذ حياته شكلاً لهذه المأساة:

يجيئون،

أبوأنا البحر، فاجأنا مطر، لا إله سوى الله، فاجأنا

مطر ورصاص، هنا الأرض سجاد، والحقائب

غربة!!

بالفعل المضارع الحاضر المسند إلى ضمير الغائب تفتتح القصيدة، ثم تتوالى الجملة الإخبارية، فعلية وإسمية، لينتهي المقطع بكلمة غربة التي كتبت مشفوعة بعلامتي تعجب في سطر وحدها. هذا السرد الذي اتخذ فيه الشاعر موقع الراوي من النقطة التي تقف فيها الشخصية المروي عنها، من دون تحديد للإحداثيات المكانيّة والزمنيّة واستطراداً، من دون منظور للعلاقات بينها القائمة على اللغة بين الراوي/ الشاعر، والحدث الموصوف، فبقيت ملتبسة، وغامضة، غارقة في فوضى الرؤية ومتناقضات المشهد: الأبواب رمز للإغلاق، للسريّة، للأمان، للكينونة، للثبات للحدود بين الداخل والخارج، فإذا بها ليست سوى البحر رمز التحوّل، الانفتاح حتى اللانهاية، المجهول، الخطر، المطر رمز الخصوبة والحياة والنماء مع الرصاص رمز الموت والفناء، الأرض رمز الثبات والحضور صارت سجاد تستدعي صور الطي والغياب والترحال، اما مفردة غربة فقد كتبت في سطر وحدها للدلالة على/ وإشارة إلى مركزيتها في القصيدة، ويقى الفعل «يجيئون» معلقاً يسحبنا معه إلى تفاصيله، هذا الغموض يجيئ طيته إرهابات حدث مأساوي يتضح شيئاً فشيئاً كلما توغلنا في عالم سرد الحكاية/ القصيدة. يتتابع سرد الحكاية بصوت الراوي/ الشاعر وهنا يبدأ بالبروز أكثر فأكثر زمن المبنى الحكائي أي زمن السرد ويتعلّق بالسؤال: متى أُنسج الخطاب: أقبّل الحكاية أم بعدها؟ من المفيد هنا أن نستذكر نوعي الزمن الذي ميّزه الشكلانيون الروس وهما: زمن المتن الحكائي (زمن الأحداث) وهو زمن موضوعي تاريخي، وزمن المبنى الحكائي وهو زمن السرد⁽⁸⁾ والخطاب الشعري هنا يركّز على زمن المبنى ليترك السؤال مفتوحاً حول زمن الخطاب.

يجيئون،

فلتترجل كواكب تأتي بلا موعد والظهور التي

استندت للخناجر مضطرة للسقوط.

وماذا حدث؟

أنت لا تعرف اليوم، لا لون، لا صوت، لا طعم

لا شكل ... يولد سرحان، يكبر سرحان،

يشرب خمراً ويسكر، يرسم قاتله، ويمزّق

صورته. ثم يقتله حين يأخذ شكلاً أخيراً. ويرتاح سرحان.

سرحان! هل أنت قاتل؟

ويكتب سرحان شيئاً على كم معطفه، ثم تهرب

ذاكرة، من ملق الجريمة ... تهرب ... تأخذ منقار طائر،

وتأكل حبة قمح بمرح بن عامر.

وسرحان متهّم بالسكوت. وسرحان قاتل

لنلاحظ سرعة السرد، والبيئة التلخيص التي لجأ إليها ليستكمل صورة سرحان ضمن الإطار المكاني الذي يسترجع فيه الأحداث: فالذين يجيئون مازالوا يجيئون لا نعرف من هم، ولا إلى أين يأتون، ولكن مسرحاً/ مكاناً لمأساة قادمة بدأ يظهر في صور متلاحقة: الكواكب تترجل، والظهور التي كانت مستندة إلى الخناجر

تسقط، ولا لون، لا صوت، لا طعم ولا شكل في هذا الهباء يولد سرحان، ويكبر، وتتخذ حياته شكل الزمان/ الهباء والمكان/ المأساة/ المنفى حيث لم تعد له هوية، يقتل سرحان قاتله بعد أن يجدد شكله (يرسمه) ثم يمزق الصورة. في هذه البرهة تتحرر الذاكرة وتهرب من المكان/ الآني/ الحاضر/ المنفى، مكان ارتكاب الجريمة إلى مكانها الأصلي/ التاريخي (مرح بن عامر) تهرب إليه بمنقار طائر الذي لا يضل طريق العودة أبداً إلى موطنه، حاملاً معه ذاكرة سرحان في رحلة استعادية، وحين يوطئ الراوي/ الشاعر بجملة «وماذا حدث» لهذه الحياة، يوحي لنا بأنها مجرد حادثة هامشية لحياة هامشية مغيبة عن الفعل في المصير، لذلك نجده يجتزل الزمان في مجموعة من الأفعال الماضية التي تختصر تاريخ حياتها: ولدت، كبرت، شربت خمرًا، ثم قتلت، قتلت من صادر منها شروط الحياة الطبيعية غيلة منحرفة بالتاريخ عن مساره، ورامية بناس المكان خارجه.

المقطع الثاني:

يمتد المقطع الثاني على ثلاث صفحات، يتوارى صوت الراوي ليظهر صوت الشاعر مدخلاً نفسه في قلب الرواية، تتغير نبرة اللغة لتصبح أكثر توترًا وكثافة، ويتداخل الحدث النفسي والزمن الشعري، مع الحدث الواقعي الدرامي، ليتبدل التأثير ببعضها في جدل رائع تبلغ الشعارية فيه ذروتها من حيث قبضها على سيولة الزمن وجريان الحياة الخطي الذي يتسرب ليكرس واقعاً جديداً، ومنفى داخل الوطن، ويصبح سرحان «قناعاً» للشاعر:

وما كان حباً

يدان تقولان شيئاً وتنطفئان

قيود تلد

سجون تلد

منافٍ تلد

ونلتفّ باسمك

وما كان حباً

يدان تقولان شيئاً وتنطفئان

ونعرف، كتنا شعوباً، وصرنا حجارة

ونعرف، كنت بلاداً وصرنا دخان

ونعرف أشياء أكثر

نعرف، لكن كل القيود القديمة

تصير أساور ورد

تصير بكارة

في المنافي الجديدة

ونلتفّ باسمك

وما كان حباً

يدان تقولان شيئاً وتنطفئان

مرة أخرى لا نجد تعييناً لزمان ولا مكان، لكن جملاً قصيرة متتابعة، ولغة كثيفة حملت ضمير المتكلمين: «كنا، صرنا، نعرف، نلتف» جسدت المحتوى المكاني عبر استعارات متوالية تشير إلى ما يدلّ عليه دون تسميته، وتلتقي دلالاتها جميعاً في معنى الغياب، فالوطن الذي كان حاضراً يتعد ليخلف فضاءً مسكوناً بالقيود تلد القيود، والسجون تلد السجون، والمنافي تلد المنافي، ووسط هذا المحتوى المكاني المغلق، ترد الاستعارة المركزية «نلتفّ باسمك» كفعل يمثل الملاذ الأخير يلجأ إليه إنسان هذا المكان ليدراً عنه الغياب المطلق، ولتبرغ من هذه الاستعارة - بما تستدعيه من معان صوفية تستدعي بدورها روح المكان - نقطة مضيئة تكسر هذا الانغلاق، لتصير القيود القديمة «أساور ورد وبكارة» .. ولكن سرعان ما تنطفئ بانطفاء اليمين. وفي السطر الشعري الأخير، يتوارى الشاعر بعد أن استنفذ مولودجه بلغته الغنائية العالية، ليظهر الراوي من جديد فيكشف لنا جانباً آخر من شخصيته سرحان: سرحان ولد في الشتات (من نسل تذكرة) ولم يعرف بلاده يوماً، وليس له ذاكرة مرتبطة بالوطن، ولنلاحظ أنّ التناوب بين صوت الراوي وصوت الشاعر أدخل القارئ في عملية إدراك التنافر المكاني/ الزماني باعتباره الدليل على تغير الأحداث، وليس بدون دلالة أن المقطع ينتهي إذ يفجر سرحان غضبه ويمتدزجهم بالشذوذ عن القاعدة.

في هذا المقطع يتأهى الشاعر مع الراوي مع سرحان، فالجميع يتقاسمون مأساة واحدة (ضياح الوطن) سواء في ذلك أهل الداخل أم الخارج:

رأينا أصابعه تستغيث. وكان يقيس السماء بأغلاله.

زرقة البحر يزجرها الشرطي، يعاونه خادم آسيوي

بلاد تغير سكانها، والنجوم حصى.

وكان يعتي: مضي جيلنا وانقضى

مضى جيلنا وانقضى.

وتناسل فينا الغزاة، تكاثر فينا الطغاة، دم كالمياه،

وليس تحقّفه غير سورة عمّ وقبّعة الشرطيّ

وخادمه الآسيويّ، وكان يقيس الزمان بأغلاله

سألناه: سرحان عمّ تساءلت؟

قال: اذهبوا فذهبنا

إلى الأحمات اللواتي تزوّجن أعداءنا.

وكنّ ينادين شيئاً شبيهاً بأسائنا

فيأتي الصدى حرساً.

ينادين قحاً.

فيأتي الصدى حرساً.

ينادين عدلاً

فيأتي الصدى حرساً

ينادين يافا

فيأتي الصدى حرساً

ومن يومها، كفّت الأحمات عن الصلوات، وصرنا

نقيس السماء بأغلالنا

وسرحان يضحك في مطبخ الباخرة

يعانق سائحة والطريق بعيد عن القدس والناصره

وسرحان متهّم بالضياع وبالعدميّة

المشهد هاهنا شديد السواد يتّضح من خلال التضاد: السماء - على اتساعها تقاس بالأغلال، وزرقة البحر تتراجع أمام قبّعة الشرطيّ، والبلاد التي غيرت سكانها

الأصليين، صارت نجومها حصيّ، وإذا كان هذا هو حال المكان، فلا أمل يأتي من الأهل في الخارج، فالغزاة يتناسلون.. والطغاة يتكاثرون.. ليصبح الزمان أيضاً

يقاس بالأغلال، وليس عند سرحان/ الشاعر/ الراوي سوى إجابة واحدة يردّها بها على فضول الناس: لا شيء ولا أمر سوى الحرس يطوّق المكان، والأحمات

يستغثن: للخبز وللعدالة، ويغلق المشهد على سرحان المتهم ب«الضياع» وبالعدميّة.

وكلّ البلاد بعيدة

شوارع أخرى اختفت من مدينته (أخبرته الأغاني)

وعزلته ليلة العيد أنّ له غرفة في مكان)،

ورائحة البن جغرافيا

وما شرّدوك... وما قتلوك.

أبوك احتمى بالنصوص، وجاء اللصوص.

ولست شريداً ولست شهيداً.

وأملك باعت ضفائرهما للسنابل والأمنيات: وفوق سواعدنا

كرمة لا تهاجر (وشم عميق)

خطى الشهداء تبديد الغزاة

(نشيد قديم)

ونافذتان على البحر يا وطني تحذفان المنافي... وأرجع

(حلم قديم)

شوارع اختفت من مدينته (أخبرته الأغاني

وعزلته ليلة العيد أنّ له غرفة في مكان).

ورائحة البن جغرافيا

ورائحة البن يد

ورائحة البن صوت ينادي... ويأخذ ويأخذ

ورائحة البن صوت ومئذنة (ذات يوم تعود).

ورائحة البن ناي تزغرد فيه المزاريب ... ينكمش

الماء يوماً ويبقى الصدى.

وسرحان يحمل أرصفة ونوادي ومكتب حجر التذاكر.

سرحان يحمل أكثر من لغة وفنارة. ويحمل تأشيرة

لدخول المحيط وتأشيرة للخروج. ولكن سرحان

قطرة دم تفتش عن جبهة نرفتها .. وسرحان

قطرة دم تفتش عن جثته نسبتها .. وأين؟

ولست شريداً .. ولست شهيداً

ورائحة البن جغرافيا ...

وسرحان يشرب قهوته ...

ويضيع..

عودة أخرى إلى تداخل المونولوج الغنائي النبرة مع صوت سرحان الذي يتبناه الشاعر / الراوي ويكمل حكي قصته عنه، وقد يكون التطابق هنا كاملاً، وما سرحان إلا قناع الشاعر (استعادته لتجربته الشخصية في سجنه الإجماعي في منزله بيافا من المغيب وحتى الفجر، قضاء ليلة العيد وحده)، الزمان والمكان يتألمان معاً، فبضياح الوطن تبدو كل البلاد بعيدة ذهنياً ونفسياً وروحياً، وإذ يستعيد تلك الذكرى عن حياته يستحضر بعضاً من تفاصيل صورة الوطن عبر مرويات جدته وأغاني شعبه، وتكون الاستعارة هي سيّدة المشهد، والبناء الإيقاعي المغاير للمقاطع السابقة بجمله الطويلة التي اتسعت لتحتوي الفيض العاطفي للشاعر وهو إذ يستعيد ذكريات منفاه في الوطن، تنشب رائحة البن ذكراها في مخيلته وتنتشر لتصير "جغرافيا" وتصطبح معها ما كان يرافقها من أنس البيت، وحكايا الجدة، وأغاني المكان، وتتحول إلى وشم عميق لا يزول، تتركسه سواعد الفرسان الذين سيستعيدون الوطن، برهة من وهم، تمحوها حقيقتان مريرتان: الأب/ الشعب الذي اكتفى بالحق دون تسليحه بالقوة التي تحمّقه (النصوص)، واللصوص الذين تسلّلوا من غياب الفعل فسرقوا الوطن، والنتيجة شعب ميت/ حي «ولست شريداً.. ولست شهيداً».

أثقف قليلاً عند الاستعارة التي ألفها الشاعر لرائحة البن، تلك الاستعارة المبتكرة والرائعة - وهي هنا استعارة مركزية تشكل بؤرة دلالات - تتعدى فكرة الانتشار المكاني/ الزماني، فالذاكرة قادرة على اختراق الزمن واستحضار مكانه وتكثيفها في رائحة.. رائحة القهوة، لتعيد بناءها بقوة الذكرى إلى أشياء حسية: يد، صوت، مئذنة، ناي، على أنّ الزمن الشعري الذي جتدته له مرجعيته الواقعية وأحداثه الموضوعية، لهذا نجد مجموعة من الأفعال الزمنية قد تنالت بعد الاستعارة (وما شردوك .. وما قتلوك، أبوك احتمي، جاء اللصوص، أمك باعت)، وجميعها أفعال تختزن المسأة وتخزلها في آن، لينغلق المشهد على مفردة «الصدى» التي نسمع من حروفها ترجيعاً لأنس المكان ودفء البيت وطوقسه، وما سرحان إلا صدى الشاعر، صورته في المنافي، إنه يتحدث عن نفسه وهو يصور سرحان تتلقاه الأرصفة في رحلة البحث عن الهوية هو: الميت/ الحي الضائع.

هنا القدس.

يا امرأة من حليب البلابل كيف أعانق ظلي..

وأنتي

خلقت هنا، وتنام هناك

تتوالد الدلالات من الانتقال بين الأنا والمخاطب والغائب للتأكيد على الالتحام والتغاير في الآن نفسه، وحيث يرتفع النشيد بالغناء تكون أنا الشاعر طاغية الحضور وفي ذروة انفعالها، ويكون لغنائها وظيفته البنوية، من حيث تغايره الإيقاعي وتوتره العاطفي، عن لغة سرحان، هذا التغاير الذي يتبدى في تقديم التساؤل: كيف أعانق ظلي وأنتي؟ وسرحان حين يدخل نشيد الشاعر، تطفو دلالات الغربة والمنفى، فهو غريب حتى عن ذاته، لا يعرف لنفسه هوية، لا يقرأ لغته، ولكته يتذكر الطائرات، وقنابل النابالم، وهنا تتزاح لغة الشاعر الغنائية، لتفسح المجال للغة تقريرية تحكي حالة الواقع العربي، الذي يمتطي القدس ناقة كي يصل إلى السلطة الجائئة، ولم يعد سوى منبراً للخطابة، ومستودعاً للكآبة

وما القدس والمدن الضائعة

سوى ناقة تمتطيها البداوة

إلى السلطة الجائئة

وما القدس والمدن الضائعة

سوى منبر للخطابة

ومستودع للكآبة

وما القدس إلا زجاجة خمر وصندوق تبغ

تستعيد اللغة غنائيتها حين يذكر الوطن، ومرة أخرى ندخل المكان والزمان الشعريان: فلا فرق بين تفاصيل المكان الواقعي: «حقل الذرة» و«تجاعيد كفه» وبين «عصير الفأهة» و«كريات الدم» وبين المساء الذي «يسكن الذاكرة» و«مساء الكرمل»، لكن السؤال الوجودي يطرحه الشاعر / الراوي / سرحان: كيف يستعاد وطن بالأغاني؟ ويتابع سرحان عيشه في الضياع:

من الصعب أن تعزلوا

عصير الفواكه عن كريات دبي

ولكنها وطني

من الصعب أن تجدوا فارقاً واحداً

بين حقل الذرة

وبين تجاعيد كفي

ولكنها وطني

لا فوارق بين المساء الذي يسكن الذاكرة

وبين المساء الذي يسكن الكرمل

ولكنها وطني

وسرحان يرسم صدرأ ويسكنه

وسرحان يبكي بلا ثمن ووسام

ويشرب قهوته ويضيع

في المقطع التالي يستكمل الشاعر حكاية سرحان الباحث عن هويته في الزمان الضائع، الزمن العربي الذي لا يريد الخروج من «ضجيج الفراغ» وضجيج البيانات والتوصيات، وفصاحة اللغة والأغنيات، الخارج من الفعل، والتارك للقادمين من الأسطورة سرقة الماضي والحاضر جميعاً، يختبئ الشعر في لغة تبدو نثرية، إنه «ينثر الشعر» ليعطي للسرد الحكائي حقه

هل الفعل معنى بآنية الصوت.. أم حركة؟
ونكتب ض...

هدير المحيطات فيها... ولا شيء فيها

حروف تميزنا عن سوانا - طلعنا عليهم طلوع

المنون فكانوا هباءً وكانوا سدى، سدى نحن

ولكن الشاعر، لا يستطيع المكوث طويلاً في مشهد اليأس ذاك، إنه ابن الأمل وصواب القلب، إنه «يرى» يستطيع أن يقرأ في قلب هذا الواقع المتردي إمكانية الخروج منه

هنالك

غيم شديد الحصوية. لا بدّ من تربة صالحة.

وهو يكرر مفردة «الحلم» ويربطها بالجليل - وطنه - ويستخدم علامات الوقف بكثرة، فنجد النقطة حيث التقرير، والنقطتان حيث الإيهام بزمان ممتد أكلت .. شربت .. نمت.

يأخذ الامتداد السردى المكثف مساحة بصرية على بياض الورق، من دون وجود لمساحات صمت، وبخاصة في الجزء الثاني منه، حيث تطالعنا النقطة، والفاصلة علامة وقف قصيرة واتصال تساعد على استمرار التوتر بين الاتصال والانفصال، لقد اختار الموضوع شكله وتم التلاحم بينهما: الشكل جسد لمعناه، وعنصر أساسي في بناء النص. وفي «رؤياه» و«حلمه» نجد إرهابات واقع جديد سنشهد تفجره في «يوم الأرض»، وفيه سيكتب درويش نشيد إنشاده قصيدة «الأرض».

بسدل الشاعر الستار في المقطع الأخير على سرحان وهو يكتب شيئاً على كم معطفه محزراً ذاكرته التي يأخذها منقار طائر ويزرعها قطرة دم في «مرح بن عامر» في عود على بدء، وفي دلالة أن المشهد الفلسطيني لم يتغير: فالضحية متهمة بالقتل - أو الإرهاب في لغة الآن - والضحية مجهولة الهوية «فقيرة»، ومختلفة عن ضحية تاريخ أخرى ظلت تبتز قائلها لدفع الأثمان، ثم قلته في صنع ضحية تاريخ جديدة لكنها زاهدة في عموم أنواع الاستعراض مدفوع الثمن وهذا اختلافها سرحان ما قال جرحي قنديل زيت وما قال صدي شبتاك بيت وما قال...

جلدي سجداً للوطن

وما قال شيئاً

وسرحان ضحية الحرب وضحية السلام، وضحية العرب في المهاجر الراحين تحت وطأة المستبدين الطغاة وبين الغزاة والذين لا يجدون فارقاً بينهم وفي المهجر

العربي يقولون: ما الفرق بين الغزاة وبين الطغاة؟

وسرحان ما يزال يشرب قهوته التي تأخذه رائحتها إلى الوطن الذي لا يعرف، وبين الجمل التقريرية يدخل التساؤل: أتذهب صيحاتنا عبثاً

ويضع سرحان، يقتل صورة قاتله، ويستعيد ذاكرته التي تذهب قطرة دم إلى «مرح بن عامر» بتشطى الزمان والمكان ليسكن اللحظة الحاضرة - الآن - ((آن)) القصيدة، زمن كتابتها، فيصبح الحاضر نتاجاً للماضي، وحين يقبض سرحان على وعيه ويحزّر ذاكرته يرى «غياً شديد الحسوبة» ويذهب إلى المستقبل «قطرة دم» تنقط في «مرح بن عامر» درويش الذي لا يخضع قصيدته - نصه - لمنهج مسبق، بل يتركها تصنع إيقاعها، وهو الشاعر الحرفي المتمرس، لا يفعل سوى أن «يتبع ذلك الإيقاع» ويترك توقعه في نهايته. ولمزيد من الإضاءة على الفرضية التي اقترحتها في مقدمة هذه الدراسة التحليلية للقصيدة المنعطف «سرحان يشرب القهوة في الكافتيريا»، أتناول قصيدة ثانية - أظن بأنها تؤرخ لمرحلة جديدة في مشروع درويش الشعري - الذي لم يتوقف أبداً عن تجديد رؤاه وأدواته جميعاً ضمن هذا الحامل الكبير أعني تلك الجدلية التي لا تني تتعمق وتتسبب لتترسخ أخيراً بصريح الشعر في قصيدته الرائعة «على محطة قطار سقط عن الخريطة» وهي من أواخر ما كتب: لا أحب الآن هذا العشب، / هذا اليايس المنسي، هذا اليايس العتي، / يكتب سيرة النسيان في هذا المكان الزئبقي، كذالك في قصيدته «لا أريد لهذي القصيدة أن تنتهي» يكتب: «ليس المكان هو الفخ» ويجعلها لازمة في مفتتح المطلع الجديد، إلى ان يقرر: «إنّ الزمان هو الفخ / قالت: إلى أين تأخذني؟ / لو كنت أصغر من رحلتي / هذه، لاكتفيت بتحويل آخر فصل من المشهد الهوميري...». القصيدة الثانية التي عنيت هي:

«تأملات سرية

في مدينة قديمة وجميلة

على ساحل البحر الأبيض المتوسط»

مدخل:

ابتداء من العنوان الذي يوجه القراءة،⁽⁹⁾ على اعتبار أن (العنوان بنية نصية كما يفهمها شعراء الحداثة)⁽¹⁰⁾ يأخذنا الشاعر إلى مناطق شاسعة من تأملاته الذاتية في مدينة لم يعرفها بالاسم، ولكن كل الدلائل تشير إلى بيروت. فالقصيدة مختارة من ديوان (حصار لمداخ البحر) المؤرخ في أول طبعة له عام (1984) وهذا يعني أنه كتب بعد الخروج من بيروت، وفي الوقت نفسه أرخ للهجرة الثانية للشاعر، والثالثة للفلسطيني. لقد اتسمت تلك الهجرة وذلك الرحيل بقسوة بالغة، وربما يكون الدمار النفسي الذي ألحقته بالفلسطينيين أشد مرارة عليهم مما لحق بهم إثر نكبة (1948). لأن ما تعرض له الفلسطينيون في بيروت من اقتلاع من المكان الذي أسسوا فيه ليكون نقطة الانطلاق للعودة إلى الوطن المغتصب، وابعادهم إلى تونس في المغرب العربي، أي الإيغال في الابتعاد عن المكان الذي صاغوا فيه (حلم العودة)، لهو من البشاعة والقسوة مما يجعله أمراً غير قابل لأي تفسير ويفتقر لأي مسوغ مما كانت الأسباب التي سوغ به هذا الفعل من قبل النظام الرسمي (من وجهة نظر الشعوب على الأقل). قبل صدور هذا الديوان كتب درويش قصيدته الدرامية / الملحمية: (مديح الظل العالي) وسمّاها قصيدة تسجيلية لأنها كانت رصداً لواقع الحصار الإسرائيلي على بيروت في عام (1982). في نهاية تلك القصيدة نثر على قراءة استشرافية ومتبصرة للمستقبل، تنبأ بأكثر من حدث سوف تجري وقائعه كما تنبأ له تماماً (مثل اتفاقية أوسلو والحديث عن دولة يصفها بأنها صغيرة)

يأتي ديوان (حصار لمداخ البحر) بعد تلك القصيدة، ولسوف نجد فيه بداية لمرحلة جديدة في تطور مشروعه الشعري علماً أنه لا يفصل بينها غير عام واحد. في قراءتي للعنوان أجد أن كلمة (تأملات) توحى بأن الشاعر يريد الإصغاء إلى صوته الداخلي، ويريد أن يستكشف عوالم الإنسان العادي فيه، الإنسان المتخفف من ثقل التمثيل لشعبه، ونقل الهوية الوطنية، التي طالما طالبته بحمل همومها، ومشاريعها وأن يكون سفيرها إلى العالم ولقد كان كذلك بامتياز ولزمن طويل. هذا من جهة أولى، وأما الشكل الطباعي الذي كتب به العنوان فله أيضاً ظلاله وإيجاءاته. فلقد كتب في ثلاثة أسطر متتابعة في منتصف الصفحة وبحروف سوداء غامقة فاسحاً المجال للتضاد اللوني بين سواد الكلام، وبياض الورق، أن يكون نافرماً إلى الحد الذي يثير فضول المعرفة عند المتلقي. ومن جهة ثالثة نثر على التضاد

بين الكلمتين: تأملات- سريعة، فالأولى تستدعي فضاءات التأني، والتمهل، والاسترخاء في الزمن من أجل التدقيق والتبصر، والثانية تستدعي معاني النزق وفقدان الصبر فتفتقز مباشرة لتعيين مكان تلك التأملات بواسطة حرف الجر الذي يفيد معاني الاستغراق والشمول للمكان. ثم يأتي تحديد المكان في جملة كتبت تحت السطر الأول دون تسميته: إنها مدينة موصوفة وليست مساة: قديمة وتقع على ساحل البحر الأبيض المتوسط، مما يجعل العنوان مفتوحاً على أكثر من احتمال لتأويله، وهو في هذا يشبه مدن هذا الساحل المفتوحة على محب الجهات، ومحب الرياح، ومحب المبادرات السياسية. لقد أراد الشاعر التحديق في مناطق أخرى من روحه للتأمل فيما آلت إليه بعد ذلك الانكسار المريع: انكسار الأحلام كلها دفعة واحدة. إذن لقد آن للشاعر أخيراً أن يعطي لنفسه الحق في "التأمل" في الزمان وما أحدثه من شروخ، وفي التأمل في المدينة المكان التي عاش فيها خصوبة شبابها وأمانه وسأها في قصيدته «مدح الظل العالي»، «حيمتنا الأخيرة، ونحمتنا الأخيرة، وآخر الطلقات»، والتأمل في الديوان يجدها بعد قصيدة «بيروت» مباشرة. لقد استنفذ الشاعر مدحه وهجاءه، وراثته وغضبه وشغفه وكرهه لبيروت في قصيدته «بيروت» وها هو الآن يتفرغ لتأملاته الذاتية والسريعة في هذه المدينة في فكره، وفي روحه وفي شعره تبعاً، فلتتابع هذه التأملات.

التأمل الأول / المقطع الأول

ملاحح المكان 1- مدينة على ساحل البحر قديمة وجميلة. 2- مدينة حيادية لم تكن أما للشاعر / وطناً، لم تحضنه لم تمنحه الأمان، ولم تداو جراحه، ولم تغط عريه حتى بالدخان.

ملاحح الزمان: يتكثف الزمان كله في لحظة الهزيمة، اللحظة التي يغطي بها الدم الفلسطيني العاري التاريخ العريق بكل ما يحمل ويعلم (درويش) - ومن دون مواربة - براءته من الزمان و المكان معاً «ما شأني، ما شأن زماني» إذ لا معنى للاتناء الآن لأي شيء سوى للنشيد «علينا أن نغني» نشيد الانكسار، ونشيد تمجيد آخر الشهداء الذين سقطوا على البحر الأخير، وهذا النشيد من شأنه وحده أن يدرأ النسيان عن ذاكرة الناس إذن على الشاعر أن يبدأ في الإصغاء إلى صوته الشخصي ومن حقه أن يعلن بأسه الكامل وإفلاس روحه، إذ تنتهي به معظم الأفعال والأسماء: دمي، تغطيني، أصلي، رماني. ثم نجد فجأة يستخدم أسلوب الالتفات فيتحول إلى ضمير الجماعة (نغني، نرتدي، يمتصنا) وهذا ما يجعلنا نعتقد أنه لا يستطيع الفكك من هذا الارتباط بينه وبين الجماعة، فها هي تتسلل إلى أعينته المكسورة (بانكسار البحر فيه) وها هو يدعوهم إلى ارتداء الملح (الأم) وأن يمضوا معه إلى (المواويل)، وربما يكون لهذا الاندماج بالجماعة والتأهي معها دلالة الأمل الوحيدة التي تنبثق فجأة من سواد المشهد. منذ البداية تطالعنا لغة إنشائية لقت المقطع بكامله، وأعلت النبرة الغنائية فيه، وأخفت تحت غلاتها وبين طياتها وثناياها عاطفة حزينة، تتملأ بالحنين البائس. وكأن عاطفة الشاعر قد وجدت جسدا لها من خلال نسيج لغوي وجد ترابطاته وعلاقاته المتواشجة من خلال الكلمة، والجملة، والتركيب، والصياغة، وكذلك من خلال الانزياحات العديدة التي شكلت صدمة/مفاجأة للمتلقي، وخلخلت المعاني الجاهزة التي كان يمكن له أن يستقظها على قراءته الأولى. من مثل:

لقد ابتداء الشاعر تأمله الأول بالسطر الشعري:(لتكن أما لهذا البحر) إن لام الأمر الداخلة على فعل الكون توحي ومن خلال قراءة جاهزة (بالطلب) من هذه المدينة الجميلة والقيمة على ساحل البحر الأبيض المتوسط أن تكون أما لهذا البحر إعلاءً من شأنها وتثبيتاً لمكانتها التاريخية لكن دخول، أو، العاطفة والتخييرية التي دخلت في أول السطر الشعري الثاني أخرجت فعل الكون عن معناه الطلبي إلى معنى التوقع والتخيير وبذلك زحزحت معناه المعجمي وفتحت على تأويلات أخرى، ثم يأتي السطر الشعري الذي يختتم سلسلة التخييرات بالتساؤل عن جدوى "كينوته"، أيا كانت، أمأ، أو صرخة المكان، الأول، أو موجة أقوى من، و كذلك الصبغ التي استخدمت بها التساؤلات:

ما شأني أنا؟ ما الذي يجعلني؟؟ هي التي أزاحت التساؤل عن معناه الحرفي الذي يستدعي إجابة محددة إلى معان أخرى -لا تفترض وهي تنفي أصلاً- وجود إجابة محددة، إنها تساؤلات الضياع، و اللامبالاة بعد فقدان المكان الذي احتضن الأحلام و كسر اللحظة التي كانت تترقب الوصول إلى نهاية رحلة التشرذم لترميمها في لجة البحر الأبيض المتوسط.

والإيقاع في هذا المقطع/ التأمل لا يتحقق في الوزن المألوف وما يحدثه الشاعر في الوزن من انحرافات فحسب، وإنما يتحقق أيضاً في لغة القصيدة ذاتها في ما تدخره حروف الكلمة من ثراء صوتي دال، في ما بين كلمات الجملة الواحدة من جوار متفاعل، وفي ترابط هذه الجملة مع غيرها على نسق معين: فلننظر إلى ثراء الدلالة الناتج عن العلاقات المتواشجة بين الكلمة وأصواتها وبين الكلمة والجملة وارتباطها بما قبلها وما بعدها وتجسدها الفيزيائي على بياض الورق، وتعالق كل هذا بالإيقاع الداخلي وما خلفه من موسيقى داخلية مشحونة ومتوترة وكثيفة، هذا من جهة ومن جهة ثانية كيف استطاعت هذه اللغة بتلويحاتها أن تكون الجسد للغة الشاعر- إن صح التعبير-

ما الذي يجعلني أقفز من هذا الأذان

لأصلي للذي علمها أساءه

ثم رماني للأعاني

نلاحظ حيوية وديناميكية هذه الأسطر الشعرية لكثافة الأفعال الموجودة فيها (يجعلني، أقفز، أصلي، علمها، رماني)، خمسة أفعال في ثلاثة أسطر شعرية قصيرة تتناوب بين المضارع الذي يشي بحالة الشاعر النفسية الحالية التي يشعر بها في زمن تأمله والتي تتناوب فيها الفاعلية بين الضميرين المقدرين: المتكلم والغائب، والماضي (علمها، رماني) واللذان يوحان بدلالات الغياب والإقصاء والنفي، هذا التعالق بين الإنسان وخالقه يفصله تساؤل وجودي: ما السبب الذي يدعو الإنسان

إلى الصلاة (لآلهة) وهو الضمير الغائب المقدر في الفعل (علمها) ثم لم يعد معناها بمخلوقة لأنه رماه للأغاني، والفعل رماني بجسد كلية النبد والإقصاء وجاءت إضافة الفعل إلى مفردة الأغاني لتفجر دلالات أخرى: الضياع والانكسار واللجوء إلى خيار وحيد هو (الغناء). هذا فضلاً عن حروف المد التي زخرت بها هذه الأسطر الشعرية.

وثانياً: الإيقاع الخارجي الناتج عن الوزن، وهو هنا وزن البحر المديد وجوارته واللعب بهذه الجوازات، والتفقيّة التي كان حرف النون المكسور أساسها وعماها، ولا يخفى ما لخصائص هذا الصوت المكتوم واللبن والخافت ذي الغنة والذي جاءت الكسرة لتجري صوته وتمده بدلالة الانكسار، من تأثير دال على عاطفة هذه القصيدة وغنائيتها، ثم تأتي خاتمة التأمل: (لا شيء يعيد الروح في هذا المكان) والتي سوف تتكرر في معظم مقاطع القصيدة لتشكّل لازمة لها مع بعض التلوينات فيها.

التأمل الثاني

انكسار الزمان عن سيرورته الطبيعية، ونأي المكان عن أصحابه الحقيقيين، جعلنا إنسان هذا المكان يتحول إلى شجر، ونأي، وحقل يمتد في اللوحة المرئية، أو صوت يمتد على طول اللحن (سوناتا على ضوء القمر) وبعبارة أخرى لقد تحول إنسان هذا الزمان وهذا المكان إلى (بجاء) لأن كل ما فعله في الزمن الواقعي لم يؤد إلى حل يقود إلى النجاة، أو إلى نتيجة مجدية على الأرض، تعيد إليه كيانه الإنساني الواقعي، لذلك فهو لا يطلب إلا أن يعود إلى ما يشبهه، إلى إنسانيته، (نحن لا نطلب من مرآتنا إلا ما يشبهنا، ويذكر إنهم الماء (أصل الحياة) وإنهم الضفة/ البر/ لنهر يجري بين صوت غير مسموع، وحجر، وهم كل ما يمكن أن يخرج من الأرض من ثمر، وهم آثارهم التي يتكوّن بها في المنافي، ومع ذلك فهم يحتاجون إلى معجزة لكي يجدوا مكاناً على هذه الأرض من أجل أن يدفنوا موتاهم فيه: نحن أوراق الشجر،

كلمات الزمن المكسور، نحن

النأي إذ نتعد عن النأي . ونحن

الحقل إذ يمتد في اللوحة...نحن

نحن سوناتا على ضوء القمر

نحن لا نطلب من مرآتنا

غير ما يشبهنا،

نحن لا نطلب من أرض البشر

موطننا للروح؛

نحن الماء في الصوت الذي ينادينا

فلا نسمع. نحن الضفة الأخرى لنهرين صوت وحجر

نحن ما تنتجه التي ليست لنا

نحن ما نترك في المنفى وفينا من أثر

ومع كل الإسهاب السابق في تعريف الجماعة، وفي تأصيل حقها في الأرض، فهم يحتاجون إلى معجزة لكي يجدوا مكاناً على هذه الأرض لكي يدفنون فيه موتاهم:

وعلياً أن ندور الآن حول الكرة الأرضية الحبلية بمن يشبهها،

وبمن يسقطها عن عرشها العالي

لكي ندفن في أي مكان،

هنا -في هذا التأمل- نجد الشاعر يتبنى صوت الجماعة ويتأهق معه، فحيثما كان الحديث عن المأساة الفلسطينية، يختفي الفارق بين صوت الشاعر الخاص، ورؤيته للمأساة الشخصية، وبين صوت الجماعة التي يجد نفسه منها وإليها، فهذا قدره مما حاول التخفّف من ثقل هذا العبء. نلاحظ أن المقطع بكامله ذو لغة إخبارية، والضمير نحن تكرر فيه عشر مرات، كما لو أن الشاعر يريد أن يعوض بفقده لمكانه الشخصي وبتقريره عدم الانتماء إلى أي مكان آخر، التأكيد على انتمائه إلى الجماعة وإلى ذاكرتها (نحن أوراق الشجر، نحن النأي، نحن سوناتا) ويعيدنا التناسل في جملته (نحن الماء في الصوت) إلى موروثه الديني والثقافي من من القرآن الكريم: (وجعلنا من الماء كل شيء حي)، والتناسل مع سوناتا على ضوء القمر تحيل إلى الثقافة العالمية التي يتمتع بها الشاعر. سنرى كيف كان التشبيه البليغ أحد وسائله البلاغية في هذا المقطع لتوليد حقل من الدلالات التي أضاعت روح النص وقصدية الشاعر. من المعروف أن (درويش) يتمتع بخيال حسي رفيع وهو ويؤمن أن الواقع هو المرجع الأول للشاعر (في مقابلة له على الفضائية اللبنانية) لذلك فإحالاته دائماً مرجعيتها واقعية. ونجد مصداقية هذه المقولة من خلال تصويره للجماعة، فالجماعة هي: أوراق الشجر، النأي، الحقل، الماء، وربما يميل إلى هذا النوع من الخيال الحسي لأنه يجد فيه وسيلة قريبة لإعادة بناء الواقع المنكسر جمالياتها وتفجير الدلالات منها أحد أشكال التعويض الممكنة لروح قوية كروحه تأتي أن تنكسر كما لو أنه يحتجى باللغة كبديل للواقع، وبالتالي يخلق واقعا خيالياً يمتلكه. (ذهب الإلزابيثيون في النصف الثاني من القرن السادس عشر أبعد من أفلاطون في اعتقادهم أن الشعر يفتح باباً للحقيقة أبعد من حدود العقل، وكان ذلك نتاج أفلاطونية

محدثه مسيحية ترى في الخيال صفة إلهية ووسيلة لرأب الصدع بين السماء وعالم الطبيعة الذي تسبب في السقوط من الجنة⁽¹¹⁾. فهل كان درويش يوماً إلى هذه الفكرة من بعيد؟ فكرة التشابه بين فقدانه لمكانه الشخصي، وبين فقدان آدم للجنة؟ فهو، وشعبه لم يعودوا الشجرة بل أصبحوا في المنافي أوراق الشجر، والناي إذ يتنعد عن البيت، وسوناتا على ضوء القمر، وهم الماء الذي لا يسمع من الضفة الأخرى من يناديه، وهم ثمار الأرض التي لم تعد لهم، وهم ثمار الأرض التي كانت لهم، وهم أعشاب الإناء المنكسر (المكان المفقود)، فما جدوى أي مكان على هذه الأرض التي لا يجدون فيها مكاناً لقبر يدفنون فيه؟ ولا يخفى ما لإامتداد هذه التشابه على مساحة المقطع كله وكثافتها من دلالات تحمل الإحساس الحاد بالفقد والاعتراب والنفي، ونجد أن الزمن فيها قد تحجر في الحاضر أي في لحظة التأمل السريعة له، لتصل أخيراً على المستقبل عبر الرؤيا التي يختتم بها مشهده الحزين أو تأمله الثاني والسريع:

وعلياً أن ندور الآن حول الكرة الأرضية بمن يشبهها

وبمن يسقطها عن عرشها العالي

لكي ندفن في أي مكان،

التأمل الثالث

يستهل الشاعر تأمله الثالث بأحرف مقطعة: ألف . باء . وياء . ومرة أخرى يتداخل الموروث الديني في آلية التناسخ مع القرآن الكريم، إذ تذكرنا هذه الأحرف بفتنات سور قرآنية (ألم، المر...) وربما كان يرمي بهذا الاستهلال إلى أننا كنا نملك الأرض كما نملك اللغة، ومن الألف إلى الياء لم نفهم معاني الارتباط بهذه الأرض ولم ندرك أصالة هذا الارتباط، فقد تعاملنا معها بطيش طفل (كما يقضم طفل حبة الخوخ)، ولم تكن بالنسبة لنا زوجة شرعية نتقاسم معها الحياة في السراء والضراء ولا نتخلى عنها تحت أي عنوان، بل كانت عشيقه عابرة ترمي متى فرغت شحنة الحب واستنفدت نفسها، لم يتعامل إنسان هذا المكان مع هذه الأرض معها كمحبوبة، أو زوجة، أو شريكة كاملة، بل كزانية ترمي بعد أن تؤدي عملها:

ألف . باء . وياء .

كيف كنا نقضم الأرض

كما يقضم طفل حبة الخوخ

ونرميها كما يرمى المساء

في ثياب الزانية!

ومن الألف إلى الياء لم يكن الشهداء سوى مادة للتفاخر، وليس لحمل رسالتهم والبناء عليها، لقد استهلكت معاني الشهادة حتى وصلت درجة الابتذال، والنتيجة الهاوية تغفر فاهاً لتدفن من تبقى من الأحياء، وعلى الرغم من كل هذه المعطيات والمشهد الحطام، يصر الشاعر على أن يواصل نشيده، وينحني على قلبه المكسور ويطلب منه أن يتوحد معه لأنه بارقة الأمل التي تشي باستمرار الحياة:

ألف . دال . وياء

قد دخلنا الهاوية

دون أن نهوي، لأن السنبله

الواقع.

التأمل الرابع

يفتح هذا المقطع بمشاهد متتالية من شأنها أن تعيد الحياة للروح لو كانت ظروف الحياة طبيعية، ولكن ماذا تبقى للروح أصلاً بعد ضياع المكان وانكسار الزمان، ومنذ البداية يقرر أن شيء يمكن أن يحرك الروح:

أي شيء يخمش الروح هنا

أي شيء يخمش الروح؟

وما

شأني

أنا

بيد تفتح باب الفجر للقهوة؟

ما شأنني أنا؟

نارنجة تضحك كي تضحك...

شمس تفتح الوردة كي تفتحها...

لا شيء، لا شيء، بياض.

ومع ذلك فإن لون البياض هو السائد، والبياض (هو لون الفراغ، السكون، الجمود، وهو أيضا دال على التكوين الذي قد يستمد من بيضة الكون والتشكيل ولعل فكرة التكوين تتصل بفيزيائية الأبيض، الذي يعد الألوان مجتمعة في حركتها الدائرية، ومن تشكيلات هذا اللون الخاصة عند الشاعر الموت فيأتي تارة مألوفة عندما يساق في تلوين موت الشهيد (يحيى الموت أبيض) (أعراس) ليدل على الموت بسلام، ويأتي تارة أخرى مرتبطا بتجربة الشاعر المكانية ذات العلاقة الوطيدة بالبحر الأبيض المتوسط وبخاصة أثناء وجوده في بيروت⁽¹²⁾.

ومن هذا البياض / الفراغ / الموت، يطل التاريخ ويضغط على روح الشاعر: الغزاة الذين مروا ولا يشهد عليهم سوى آثارهم (حجر يشهد) وكذلك هو سوف يمر في هذه الحياة وسوف يشهد عليه حجر (قبر) وتشهد عليه كلمات (قصائده) ثم يصبح هو الآخر ذكرا، مجرد إنسان مر على هذه الأرض وتبع أنثاه، وسوف تتابع الحياة دورتها (سفوح تشرب البحر، قطرة تمشي، قطط بياض تتزاحج، دفلى ترتفع من شأنها الأغنيات) ولكنها ستغير سكانها (ثابت هذا الزوال، زائل هذا النبات) وهنا يدخل الشاعر في الحالة الصوفية التي تجد تناسلا لها في المجلتين (والذي أعرفه أجمهه، والذي أجمهه أعرفه) وتجد متنفسا لها في فعل الحب الذي يأتي غامضا:

وفناة تقسم الفجر بساقيا سريرين

ولا تدخل إلا الغامض الغامض

وبعد فسحة من البياض يتركها الشاعر متعمدا وينتهي التأمل بمثل ما ابتدئ به:

...لا شيء يثير الروح في هذا المكان

هذه اللازمة التي تؤكد على أنه لا شيء مما كان جماله يمكن أن يعيد للروح نبضها وإشعاعها بالحياة. نلاحظ أن الاستعارة هنا هي السيدة، وهي التي تخطف المعنى الأول الذي يتولد من القراءة الأولى لتفتحه على مجموعة من الدلالات التي تتبطن على أكثر من معنى في قراءة ثانية وثالثة أو أكثر لها، وهنا بالتحديد تكمن جالياتها، فالشاعر يمزج بين الذاكرة والخيال وتختلط الصور فلا نعود نفرق بين الصور القادمة من الذاكرة، وتلك المنسوجة من الخيال. وفي هذا السياق بمائل هوبز بين الذاكرة والخيال، ويعتقد أن (عملية الإنشاء تنطوي على تقليب الصور المخزونة في الذاكرة كما يكس غرقة في البحث عن جوهرة⁽¹³⁾) وفي العودة إلى الاستعارات التي اختارها درويش من الذاكرة من بين الصور المخزونة فيها نجده يختار:

1- اليد التي تفتح باب الفجر للقهوة (سنجد أن لرائحة القهوة سحرها المميز عند درويش ولا ننسى الفصل الكامل الذي خصصه في كتابه ذاكرة للنسيان في وصفه لشوقه الشديد لفنجان قهوة عندما كان بيته يتعرض للقصف في بيروت، وكيف عرض نفسه للخطر من أجل صنع هذا الفنجان). لنرى الآن كم من الصور تستدعي هذه الاستعارة: البيت الأول والأم، الحبيبة الأولى، الأصدقاء الأول، اكتشاف الرائحة للمرة الأولى

2- نارنجة تضحك كي تضحك استعارة دلالات الطفولة وعيها.

3- شمس تفتح الورد كي تفتحها عودة إلى الحياة الطبيعية.

4- حجر يشهد: آثار تدل على أصحابها الذين مروا على هذه الأرض. كل تلك الصور المبعثرة والمستدعاة من الذاكرة التي أنشأت إنشاء آخر بواسطة الخيلة الشعرية الحظية، لم تعد تثير روحه، إنه يشبهها باللغة فقط ولكنه ينسحب من فعل الحنين إليها ويترك للمتلقى / أن يفتح هو ذاكرته لتلك الصور ويصب فيها ما يشاء من حنينه الخاص إلى صورته المفقودة، إنها مشترك إنساني تجمع وتوحد الناس في فعل الحنين إلى زمان ومكان ضائعين في تلافيف الذاكرة .

التأمل الخامس

إن التمثيل السابق للفضاء المكاني لا يتأتى لنا أن نفهم دلالاته إلا عبر نبشنا لذاكرة المفردات المنتقاة ووضع الشاعر لها في سياق يدفع المتلقي إلى الاشتغال على تأويلها ومحاولة إيجاد الروابط بين علاقات المشابهة بينها، وما القاسم المشترك الذي يجمعها مع المناخ العام للقصيدة:

التمثيل الأول : تشبيه مؤكد : ساحل يلتف كالأفعى

التمثيل الثاني : استعارة تصريحية: أجراس خصر الراقصة

في التشبيه تحيلنا مفردة (الأفعى) إلى مجموعة دلالات، ميتولوجية ارتبطت في معظمها بالخطيئة التي أخرجت آدم من الجنة، ونفسية ارتبطت برموز الأفعى في التحليل النفسي : المراوغة، التلون، التجدد، ودلالات مباشرة مرتبطة بالأفعى كونها من الزواحف الكريهة. أما الاستعارة فتحيلنا مفردة الراقصة أيضا إلى مجموعة من الدلالات التي تصب جميعها في معنى الابتذال والخطيئة والرخص، وبيروت هي الراقصة على الرغم من الجراح التي كانت تنزفها في ذلك الزمن.

التمثيل الثالث : ملوك توجوا البحر بإكليل الزبد: يتألف أيضا من استعارة مكنية (توجوا البحر) وتشبيهه ببلغ (إكليل الزبد) البحر المتوسط الذي توجه الفينيقيون بحضارة امتدت من بيروت حتى قرطاج وشعت على سواحه كلها ثم انتقلت إلى شعوب المنطقة، يتوجه الآن الملوك الرعاع بإكليل الزبد. واما موطن الابداع الذي أود ان أشير إليه هنا على أنه لا يوجد ارتباط دلالي استعاري أو مجازي بين الزبد والبحر إلا أن توسط (إكليل) بينها كنتاج له ومجيئه بعد التمثيل الأول أزاحت معناه الحرفي وسمحت لنا أن نقرأه قراءة دلالية فهو يمثل اللا شيء الهباء، العدم اللا جدوى، كما أنه يتناص مع الصورة القرآنية التي يستدعيها (فأما الزبد فيذهب جفاء)، ولهذا فإن التساؤل التقريري هنا يعني أنه لا يمكن ان ينتهي أو يبتدئ أي شيء في لحظة الانكسار هذه: انكسار الزمان والمكان والإنسان. لقد استفد إنسان هذا المكان البر، وقتل البحر في مغامرة بائسة، وهنا نجده يقدم لنا مشهدا آخر لملامح المكان ولكن في عين استشرافية هذه المرة (عين الطائر) التي تطل

على المستقبل لتقرأ ما يمكن ان يحدث من خلال قراءتها للماضي والحاضر: سوف يتنالى الملوك في سلسلة تبدو لانهاية تخلف استقرارا آسنا يعيد إنتاج نفسه : ملوك/ لصوص متسلطون يحولون شعوبهم إلى عبيد سوف يكفون عن ان يكونوا فاعلين إيجابيين في الحياة: ملوك للأبد.

وعبيد للأبد.

لا أحد.

يسأل القيصر: ما شأني أنا

بولي العهد: أو هذا البلد؟

آه

ما

شأني

أنا

لنلاحظ الشكل الذي كتبت به (آه ما شأني أنا) لقد كتب كل مفردة منها في سطر للتأكيد على الانسحاب الكامل من الحياة الفاعلة والإيحاء بتاريخ الزمن، لقد أصبحت هذه الشعوب تحرق من أجل بقاء الحكام على عروشهم. يختم هذا التأمل باللازمة مع تغيير طفيف تطالبه السياق: فقد استبدل بكلمة يثير كلمة هيز، والاهتزاز أقل من الإثارة، لقد ماتت الروح تماما. يحق لنا ان نتساءل: كيف تستطيع الصورة الشعرية وتمثيلاتها أن تنتقل إلى وعي الشاعر كنتاج مباشر لتبصر القلب وبقطة الروح وقلق الوجود الإنساني؟ ؟ للاقترب من إجابة موضوعية لابد ان نقر اولاً ومن دون تردد بوجود شعرية قوية، وروح عالية قادرة على خلق وتوليد الصور الأصيلة التي يكون لها قوة التواصل مع المتلقي، وقوة التأثير فيه بحيث تنبثق وبشكل فجائي كحقيقة كانت دائماً أمام عينيه، ولكنها خافية عليه لأنها في حالة كمون، إلا أن شاعراً خلافاً يستطيع أن يكتشفها ويضعها بين يدي المتلقي. وفي العودة إلى التحليل السابق للصور الشعرية نجد أنها تنطبق عليها صفة (البدئية) والتي «تكون كأمينة في أعماق اللاوعي وهي لا تخضع لاندفاع داخلي، وليست وحدها صدى للماضي، بل على العكس فن خلال توهج الصور يتردد الماضي البعيد بالأصداء، ويصعب علينا معرفة: على أي عمق سوف يتم رجوع هذه الأصداء وكيفية تلاشيها. فبسبب طراحتها وفعالها يكون للصور الشعرية هوية ودينامية خاصتان بها»⁽¹³⁾.

يبدأ التأمل بصورة الأفعى الملتفة على خصر الراقصة (ساحل بيروت) لينتهي بانطفاء الروح في هذا المكان وتحولها إلى فحمة بعد سلسلة من الصور المتداعية والتي تحيل جميعها إلى موت الروح (قبر يولد من قبر.. لصوص يعبدون الله.. ملوك للأبد، عبيد للأبد، وإلى الرؤية المستقبلية التي تومئ إلى أننا قادمون إلى مأساة سوف تكبر وتكبر».

التأمل السادس

جمود طال الناس والمكان قرون، وهزائم تتلو هزائم، وما يزال ضغط التاريخ طاعناً في تأملات الشاعر. إنه يستقرأ سيلان الزمان عبر الغزوات التي شهدتها المكان ويستخدم الألوان للدلالة على إحساسه بالأشياء، فالجدران بيضاء، والفراغ ابيض، والموت أبيض، والسكون أبيض في قاموس الشاعر، الموجة زرقاء (يتخذ اللون الأزرق ابعادا دلالية وإشارية متعددة فهو وصف للساء الصافية، وللماء البارد، وللأيام السعيدة، أو يكون لباساً للحمقى أو المغفلين. وغالبا ما يستخدم عند العرب في صورة منفرة، فالزرقة مذمومة في العيون وهي لون العدو ولون اللؤم ويستخدم في بعض الثقافات علامة على الحزن، ويدل اللون الأزرق - من الناحية النفسية - على الحمول والكسل والهدوء والراحة⁽¹⁴⁾. ويتأمل المقطع يمكن ملاحظة البعد الدلالي النفسي - بصفة خاصة - وهو الحمول والكسل، وربما تكون له دلالة الشؤم أيضا من خلال السياق العام.

سوداء هي البهجة (بشير الأسود دلاليا إلى فقدان اللون وفي معظم الثقافات دال على ما يستنكره ويتشاءم به من المعاني)⁽¹⁵⁾ وفي السياق يستخدمه الشاعر للإشارة إلى موقفه الشخصي من الواقع المر والممعن في قساوته إبان الحرب والحصار في بيروت وإلى إحساسه الحاد بالحزن إثر تشرده الثاني وخروجه منها. أما دماء الشهداء فلم يشر إليها بلون بل استعار لها صورة:

والفكرة مرآة الدماء الطائشة

فلتحاكم عائشة

ولتبرأ عائشة.

آه، لاشيء يثير الروح في هذا المكان.

إنها دماء طائشة، وهي ليست إلا انعكاساً مقلوبا لفكرة طائشة لم تدرس ولم تحسب، فأنتجت كل هذه الدماء التي ذهبت سدى. أما اللازمة فعدت إلى مفردة) (بشير) التي تتناسب دلاليا مع هذا الكم المتراكم من الموت.

التأمل السابع والثامن

في هذا المقطع/ التأمل إعلان لعدم انتمائه إلى أي شيء وكل شيء لم يؤد- ولا يؤدي إلى تحرر شخصي وجاعي يعيد الوطن لأصحابه (أي سلاح في يدي لا يرجع الحزب إلى حنطته ليس سلاح) ولا يعيد الحياة إلى نقائها الأول، فلتكن هذه المدينة أجمل مدينة في الوجود، ولتكن صباحاتها ورياحها وجراحاتها ما شاءت أن تكون، فما شأن الشاعر بكل هذا ما دامت تلك الرياح لا تفتح مدى أمامه، والجراح لا تولد عنده الها طازجا، والسلاح الذي كان في يده/ سلاح الفلسطيني/ لم يرجع الحزب إلى حنطته؟ ويأتي التأمل الثامن امتدادا واستكمالاً لما قبله في محاولة التخلص من سمات أرض الهوية الضيقة وانسحاب إلى الداخل الشخصي في محاولة للتمسك بالتجربة الشخصية والوجدانية في اختبار الاتناء وتحديد الهوية:

ما شأنني أنا الضائع ما بين سماء وحجر

بفضاء لم أطيّر فيه أسراب حامي،

لم أدخن فيه أحلامي،

ولم أصطد قمر...

كل غصن لم يقلد لعبتي الأولى،

ولم يجرح يدي ليس شجر

وليكن ما كان،

لا شيء يهز الروح في هذا المكان.

التأمل التاسع

ندخل المكان/ الزمان الشعريين الذين تتحدد هويتها ليس بالجغرافيا أو بالتاريخ ولكن بالحياة التي عاشها الشاعر فيها. يقدم لنا المكان من خلال تفاصيل شخصية وصغيرة من حياته، وهذه التفاصيل تحمل دائماً صفة (الصور البدئية أو الصور الأولى)، ومرة أخرى أعود إلى التأكيد على أن هذه الصور تعود بنا إلى أصول الأشياء ومنابعها، وتحمل صفات " الجمع والتوحيد " من خلال انبعاث الذاكرة الجمعية، ومن خلال تمثيل المكان: بالرائحة، بالحبيبة الأولى، بالأب، بالأم، بالمرأة الأولى صخرة الأجداد، المكان الفاتحة لكن لم يتبق من هذا المكان الأول سوى الذكريات، والزمان ينتعد كوضوح قابل للاستعادة، حتى أن الاسم نفسه بدأ يفقد وضوحه في الزمن ويتلاشى في ضباب النسيان وهكذا يتحول المكان إلى أيقونة (أب علق بجرا فوق حائط) تضيئه الذكريات، والحين يواصل حفره في قلب الشاعر لكن (لاشيء يضيئ الاسم في هذا المكان (إن الصور في هذا التأمل تكتسب (حقيقة وجودية وتبدو وكأنها تكتيف للنفس بكليتها)⁽¹⁶⁾ وبخاصة إذا عرفنا الضغوط النفسية التي كان الشاعر يتعرض لها ويرزح تحت وطأتها؛ لكننا لا نستطيع إحالتها إلى ذات الشاعر وتجربته الخاصة فقط بل يمكن إحالتها أيضاً إلى ذات جمعية كان الشاعر دائماً صدى لها، دلالاتنا إلى ذلك تدفق الصور وانبثاقها التي كانت في حالة كمن ثم انوجدت بالفعل من خلال التجسيديات الحسية لها والتي اكتسبت فاعليتها وقوتها في التأثير عند المتلقي:

المكان الرائحة

قهوة تفتح شبكا. غموض المرأة الاولى .

أب علق بجرا فوق حائط

المكان الشهوات الجارحة

المكان المرض الأول...

أم تعصر العجمة كي تغسل ثوبا . والمكان

هو ما كان وما يعني الآن من اللهو.

المكان الفاتحة،

المكان السنة الأولى ضحيج الدمعة الأولى.

التفات الماء نحو الفتيات . الوجد الجنسي في أوله، والغسل المر.

هبوب الريح من أغنية . صخرة أجدادي . وأمي الواضحة

المكان الشيء في رحلته مني إلي

المكان الأرض والتاريخ في

المكان الشيء إن دلّ علي.

آه، لا شيء يضيئ الاسم في هذا المكان.

لقد أوردت المقطع بكامله كي اقبس كثافة الخيال، والبناء البلاغي فيه وقوته في الإبلاغ أو الإخبار عن طريق الاستعارات والكنائيات التي تفضي إلى فضاء واسع من المسكوت عنه والذي يقتضى تأويله وكيف (تحققت الدرجات العليا في التلميح، والرمزية، والتعريض، والتصريح وهي دوافع جعلت الجرجاني يجزم بأن الكناية

أبلغ من الإفصاح، والتعريض أوقع من التصريح، وان للاستعارة مزية وفضلا، وأن المجاز أبداً أبلغ من الحقيقة إلا أن ذلك وإن كان معلوماً على الجملة فإنه لا نطمئن نفس العاقل كل ما يطلب العلم به حتى يبلغ غايته وحتى يغفل الفكر إلى مزاياه⁽¹⁷⁾ لقد مثل الخيال جوهر هذا المقطع/ التأمل، وهو من أهم خصائص أساليب درويش الشعرية. وإذا رجعنا إلى تعريف نقادنا القدماء إلى الخيال نجد أنهم توصلوا إلى نتيجة مفادها أن مقدار براعة الشاعر في التصوير يكون مقياساً على شاعريته، وكلما أوغل التصوير في الابتعاد عن المباشرة كلما كان أقدر على الإثارة الوجدانية، وأكثر تأثيراً في النفس، من أجل إحداث الاستجابة المطلوبة عند المتلقي. ولقد حدد أولئك النقاد ثلاثة معايير لجودة الصورة الشعرية:

المعيار الأول: الجودة والابتكار: لتقدم الدهش للمتلقي وتفاجئته بالإيجاءات والدلالات غير المتوقعة، وتخرق المؤلف في اللغة لتحرّفه عن المعنى الأصلي وتفتح على معنى ذهني ومثاله: المكان الرائحة قهوة تفتح شبكا. فإسناد الرائحة إلى الضمير الغائب في جملة إخبارية يقتضي تأويل المسكوت عنه: إن ذاكرة الرائحة تستدعي إمكانية لم تعد موجودة، وهو إذ يتذكر ذلك المكان المفقود يتذكر بالضرورة زماناً مرتبطاً بها، فالمكان (هو) الرائحة التي عندما يشمها تستدعي صور المكان القديم وزمان، والتشبيه البليغ هو الذي قدم هذا التعالق الجميل. وللقهوة يد تفتح شبكا على الماضي، فالتشخيص في هذه الاستعارة الذي يعطي الفاعلية ليد القهوة يجعل البناء اللغوي الشعري للجملة يمور بالحركة، وإن الربط غير المتوقع بين طرفي التشبيه في المثال الأول، وفي الاستعارة في المثال الثاني يعني الجودة والابتكار، ويعني أيضاً أنه لم يعد وسيلة لنقل الشعور بل أصبح الشعور ذاته. إن كثافة الخيال تتظهر في هذا المقطع في توالي التشبيه والاستعارات لشيء واحد هو المكان، وفي توليفاته: تشبيه الحسي بالمعنوي: المكان الرائحة، تشبيه الحسي بالحسي: المكان اليد، تشبيه الحسي بالذهني: المكان غموض المرأة. أما الاستعارة التي هي تجسيد للمعنى يعتمد على (ما لا تقع عليه الحاسة إلى ما تقع عليها لأن ما تقع عليه الحاسة - يقول ابن رشيق - أوضح في الجملة مما لا تقع عليه الحاسة، والمشاهد أفصح من الغائب)⁽¹⁸⁾.

المعيار الثاني: الصدق الفني: ذهب بعض النقاد إلى أن (أعذب الشعر أكذبه) وذهب آخرون إلى خلاف ذلك والصدق الفني (هو أن تكون الصورة الشعرية معبرة عن تجربة شعورية حقيقية، تعبيراً صادقا يحسه القارئ)⁽¹⁹⁾ فننتقل العدوى إليه ويعيش تجربة الشاعر ذاتها كما هي في حرارتها وخصوبتها، أما إن كانت خالية من الصدق الفني فتغدو باردة ويقتي المتلقي في معزل عن التجربة الأصلية بقرأ ولا يشعر، وليس لهذا علاقة بجودة الشعر وحسن صياغته واجتهاد الشاعر في ذلك، (ولعل هذا ما دفع القاضي الجرجاني إلى القول: وقد يكون الشيء متقناً محكماً، ولا يكون حلواً ومقبولاً، ويكون جيداً وثيقاً وإن لم يكن لطيفاً رشيقاً، وقد يجد الصورة الحسنة والخلاقة النامية مقلية ممقوتة، وأخرى دونها مستحلاة موموقة). إذن لقد اكتشف نقادنا القدماء أن هناك سراً يكمن في استحسان القارئ لشعر ما، وأن هذا السر لا يمكن الوقوف عليه تعريفاً، ولكن يمكن الاحساس والشعور به ومقاييس ذلك عدوى التجربة الشعرية التي تنتقل من الشاعر إلى القارئ، لهذا خص ابن رشيق إلى القول (ليس للجودة في الشعر صفة، إنما هي شيء يقع في النفس عند المميز)⁽²⁰⁾. ومن المفيد أن نذكر هنا بأن أهم ما يميز مشروع درويش الشعري علاقته بقارته. وليس سراً أنه يحظى بجواهر من القراء لهذه العلة بالذات، فهي التي قربته منهم على الرغم من أنه أبعد الشعراء عن الاستسهال والسقوط في ظاهرة الشعبية.

المعيار الثالث: التشخيص: وهو في المقام الأول عملية نفسية تهدف إلى إثارة الافعال في المتلقي عن طريق تشخيص المعاني المجردة وتأكيدها وتثبيت الصفات لها (قهوة تفتح شبكا، أب علق بجرا، المكان الشيء إن دل علي) وغني عن القول إن كل تشخيص ينطوي انحراف أو (انزياح) في اللغة عن درجة الصفر، وهذا الانزياح هو الذي يولد (فجوة التوتر) عند المتلقي مما يدفعه إلى التحرك لاستخراج المعاني المتطنة والمسكوت عنها، وإلى معرفة كيف تتجلى مقاصد الشاعر في خطابه الشعري في شكل صيغ، وبنى، وكلمات، وخیال (التفات الماء نحو الفتيات) ففي تأويلنا لهذه الصورة/ الاستعارة: إن انعكاس صورة الفتيات الجميلات على صفحة الماء الصافي يجعل الماء يلتفت إليهن، ولا يخفى ما لكلمة التفات من إيجاءات وظلال تلقينا ففيها الحركة الفجائية، وفيها الانتباه، فضلاً عن التشخيص، وأما صيغة الاسناد الإضافي - وهو تركيب إضافي انزياحي - فإنه يترك فضاءً واسعاً لخيال القارئ كي يؤول ويستنبط المعاني والمقاصد، إضافة إلى ما تركه فيه من تأثير بجبال الاستعارة وابتكارها.

التأمل العاشر

يأخذ البحر في هذا التأمل السريع استعارة كبرى ومركزية، إنه الوطن الذي نشر حضارته من صور إلى إسبانيا، ومع ذلك فإن مدنه الآن تتساقط، بيوته خالية من سكانها وشبايكها مفتوحة على الموت الكحلي، وفيه أيضاً إعلان لموت الشاعر بموت فكرة العودة وباختفاء المرأة الأصلية (الأرض) ونجد أنفسنا أمام مجموعة من التساؤلات المعلقة من دون إجابة، يتساءل مثلاً: للمنا لا يستعيد هذا البحر الوطن بداياته؟

ها هي الأرض تدور

فلماذا لا تعود الآن من حيث أتيت؟

ولماذا لا يعلن أحد أن البحر ميت؟

ثم يجتتم التأمل بأغنية وداع موجعة تذكرنا بقصائد الرثاء العربية، يعلن فيها موت كل شيء مع موت الإنسان على شواطئ هذا البحر. ومرة أخرى تنبثق الصور الدالة على المكان الضائع وتعيد بناء خصائصه التي يعرفها جيداً إنسان هذا المكان أيها البحر الذي أفتقدنا من وحشة الغابات.

يا بحر البدايات ... (يغيب البحر)
يا جثتنا الزرقاء، يا غبظتنا، يا روحنا الهامد من يافا إلى قرطاج، يا إبريقنا المكسور،
يا لوح الكتابات التي ضاعت .. مجثنا عن أساطير الحضارات
فلم نصر سوى جمجمة الإنسان قرب البحر...
يا غبظتنا الأولى ويا دهشتنا
هل يموت البحر كالإنسان في الإنسان؟
أم في البحر؟
لاشيء يثير البحر في هذا المكان

البحر الذي حمل مرة حضارة المكان من يافا إلى قرطاج، والأبجدية الأولى (لوح الكتابات) والحضارة الموعظة في التاريخ (إبريقنا المكسور) لم نعد نصر فيه سوى جمجمة الإنسان الحاضر فهل مات البحر في البحر حقا، أم مات فينا؟ لا شيء يثير البحر في هذا المكان. إن أرواحنا كمتلقين تتلقف تلك الصور قبل أن تعيها عقولنا وقبل أن تبدأ بتفكيك روابطها وعلاقات التشابه والتمثيل فيها. ذلك أن الشاعر استطاع القبض على الوميض المفاجئ للمشاهد التي انبثقت من عالمه الداخلي ليعيد تأليفها وتنسيقها باللغة. وهذه الثنائية- ثنائية الذات والموضوع- أو ثنائية الحلم/ الواقع تتجلى في التدفق العفوي للصور والتي تبدو كما لو- وهي كذلك- تحرير للذات من ضغط الذكريات والتاريخ، وتحرير للموضوع - الذي هو الوطن الضائع- من هاجس الضياع الكامل والنسيان عبر تثبيتته في الصورة الشعرية التي وجدت تجلياتها في اندفاعه روحية محومة حول مكانها البدئي، وأخيرا تحرير للواقع من ضغط اللحظة التراجيدية المنكسرة . وتأقي اللغة الانشائية في النداءات التي تتكرر لتعزز معنى البعد والنفي والاعتزاز ولذلك نجد أن الشعر يتخذ شكلا نثريا على بياض الورق ليستنفذ الشحنة الانفعالية العالية التي غصت بها حنجره الشاعر، ثم تأتي نهاية التأمل بتكرار اللازمة (لاشيء يثير البحر في هذا المكان) . لقد لعبت اللغة الانشائية من خلال التناوب بين الاستفهام والنداء دوراً مركزياً في إيصال الشحنة الانفعالية من الشاعر إلى المتلقي، وكذلك لعب الشكل النثري الذي استخدم فيه الفاصلة للدلالة على الفصل والوصل بين الجمل السابقة والجمل اللاحقة في سطر شعري كامل يخفي الإيقاع الوزني ويكسر رتابته، بينما لا نكاد نجد للقافية أثرا في القسم الثاني من التأمل، ليتيح للإيقاع الداخلي النمو والتصاعد في مونولوج درامي محمول على لغة غنائية باهرة، جعلتنا نعيد طرح التساؤلات الوجودية نفسها واستعادة البدايات والنهايات نفسها، والعنصر الثالث وهو الخيال الذي كان له كبير الأثر في الاستجابة الوجدانية المباشرة والعفوية في أرواحنا كمتلقين، والعنصر الرابع هو الإيقاع فقد أثرى المقطع موسيقيا ودلاليا وذلك لتعدد مصادره:

الايقاع الناشئ عن التكرار:

1-تكرار حرف: تكرر حرف النداء اثنتا عشرة مرة

2-تكرار لفظ: تكرر لفظ البحر ثلاث عشرة مرة

3-تكرار صيغة الإضافة والإضافة المختصة إحدى عشرة مرة

الإيقاع الناشئ عن المقابلة: والمقابلة هي (الجمع بين أكثر من شيئين متضادين في المعنى⁽²¹⁾، والإيقاع في هذا الأسلوب ينشأ عن التضاد بين المعاني، ولا يقتصر على الألفاظ فقط بل يتجاوزها إلى التراكيب، ومن هذا التصادم والتنافر تتفجر المداليل الجديدة التي تحمل معها إيقاعاتها التي تكسر الرتابة الزمنية/الوزن/ وتخلق سياقاً جديداً يؤكد ويثبت الفكرة التي يراد إيصالها من جهة، ويساهم في إعلاء المواطن الجمالية في النص ومن ثم (فهو يساهم في تحقيق شعرية النص جنباً إلى جنب مع العناصر الأخرى كالصورة، خاصة أن الصورة أحيانا هي التي تولد كلا من هذه المتضادات⁽²²⁾ ومثاله: سلاماً أيها البحر المريض، أبحر من صور إلى إسبانيا، يسقط، تسنده، ترفعه، جثتنا، غبظتنا، روحنا الهامد). والإيقاع المتولد بين دلالتين متضادتين أكبر أثراً، وأبلغ في النفس لأنه ينتج قوة تخلق توتراً ناشئاً من المتناقضات والتي تخلق بدورها جواً معدياً تضع المتلقي في قلب التجربة الانفعالية.

4-الإيقاع الناشئ عن الاعتراض: ومعروف أن الجملة المعترضة تقف حائلاً بين إتمام المعنى عندما تعترض بين المسند والمسند إليه مثلاً، وقد تطول أو تقصر وهذا تحده الدفقة الشعورية التي يريد الشاعر استنفادها عاطفياً من جهة، والتأكيد على معانيها من جهة أخرى ومثالها:

يا بحر البدايات ... [يغيب البحر]

يلي هذا السطر سطران شعريان طويلان، ثم يأتي جواب النداء على شكل تساؤل معلق يختم به تأمله:

هل يموت البحر كالإنسان في الإنسان

أم في البحر

5-تكرار اللازمة: اللازمة تشكل خاتمة لتأمل وبداية لآخر ومن محامها الربط بين المقاطع، والعود على بدء لإشاعة جو نفسي موحد للقصيدة، وهو هنا- وتحديدًا- جو الفقد والمفارقة الذي ينتج بدهياً عاطفة الحنين.

6-الإيقاع الناشئ عن الجناس: والجناس إما أن يكون تاماً بتكرار الكلمة بجميع حروفها، أو ناقصاً، أي تكرارها ببعض حروفها والجناس حامل ثري لما فيه (من قوى التأثير المختلفة عبر الجرس، وتشابه الحروف، ورسم الكلمات، وأيضاً إيماهه للعقل بتشابه الحروف والمخالفة التي تتبع هذه التشابهات⁽²³⁾ ومثاله: المحاصر، صور، جنتنا، غبطتنا، الكتابات، الحضارات، غبطتنا، دهشتنا. ومن هذا الصدام بين المخالفة والمشاكله يتولد الإيقاع الصوتي نتيجة لتشابه الحروف، والاختلاف في المعنى الذي يخلق الدهشة والتوتر.

7-الإيقاع الناتج عن الروي: لقد تعددت القوافي في هذا المقطع، ونجدها على التوالي: النون الساكنة، الناء المربوطة المضمومة، الراء الساكنة، الناء المبسوطة الساكنة، النون المطلقة، وأخيراً النون المكسورة في اللازمة. والقوافي التي اختارها نجد لها الصفات التالية: المهموسة الشديدة، والرخوة الشديدة، بالإضافة إلى صفة التكرير في حرف الراء. وأخيراً إن تكرار ستة ضائر بالأصوات ذاتها: غبطتنا، روحنا، إيريقتنا، غبطتنا، دهشتنا، قد اثرى المقطع بمزيد من الإيقاعات.

التأمل الحادي عشر

نجد في هذا التأمل اختصاراً لفلسفة الشاعر بعد الهجرة الثانية: حين يكون الإنسان مكرساً للرحيل، وحين يعتاد المنافي، تصبح كل الأمكنة زبداً/ هباءً/ يطفو عليه ويميل مع اتجاه الرياح أينما شاءت، وتصبح الأزمنة لحظة لقتل هذا الإنسان المستباح، ويصبح الكل مترصباً بالكل، والكهنة لهم مهنة واحدة منذ الأزل: عبيد في خدمة السلطان، والعاشق له مهنة واحدة: أن يكون عبداً للعجال الطبيعي البسيط:

حين نعتاد الرحيل

مرة

تصبح كل الأمكنة

زبداً يطفو عليه

و نميل

كلما مالت بنا الرياح

ونعتاد بكاء الأحصنة

حين نعتاد الرحيل

مرة

تصبح كل الأزمنة

لحظة للقتل

كم متنا وكم متنا،

و كان الكهنة

خدماً للسياق منذ المعبد الأول

حتى آخر الثورات

و العاشق عبد السوسنة

تتجلى الروح المنكسرة في الهزائم المتكررة (نعتاد بكاء الأحصنة)، وفي تمثيل المكان بالزبد، و الزمان ب (لحظة للقتل) ولا ينفذ هذا المشهد الحزين إلا السطر الشعري الأخير

والعاشق عبد السوسنة

نفق مظلم يضئ نهايته عاشق يتعبد الجمال الإلهي _ الجمال الحقيقي، وسواء كانت السوسنة وردة سرعان ما تذبل، أم كانت مجازاً لحبيبة تذبل بانتظار حبيبها في هذا التأمل يعلو الإيقاع الشعري الوزني الناتج عن الوزن و القافية ونلاحظ تبادل القوافي الساكنة : القافية المطلقة وهي هاء ساكنة مفتوح ما قبلها و تسمى هاء الوصل (موسيقى الشعر العربي) الأمكنة، الأحصنة، الأزمنة، الكهنة، وتتناوب القافيتان اللام الساكنة المكسورة ما قبلها، والهاء الساكنة المفتوح ما قبلها- والتي تسمى هاء الوصل- في عدد متوازن من تفعيلات البحر المديد الذي يتلاعب به فيستنفذ جواراته، ولا يخفى ما لرئين هاتين القافيتين من اللين والضعف والانكسار، وبذلك يكون الشكل والمضمون قد اتحدا في وحدة عضوية، وفي صدقية فنية عالية وجدت صداها في استجابتنا لتجربة الشاعر الانفعالية.

التأمل الثاني عشر

تتحول الأرض في هذا التأمل إلى جنة الله بعد أن كانت عقابه للإنسان الذي اختار المعصية وتقبل عقابه من أجل ان يمتلك المعرفة، ولكنها جنة أسيرة غايبها، والإنسان الذي يدافع عنها تحول إلى ضحية لاحول لها ولا قوة، فمن سيحتاجها؟؟ من سيحتاج مجراً أو يمامة أو قيامة ليكرس قوته وليكون سيد روما الأوحده:

وسلاماً أيتها الأرض الأسيرة

يا التي كانت عقاب الله فينا

ثم صارت جنة الله الصغيرة
من سيحتاج صحة
ليرى البحر امامه؟
من سيحتاج بمامة
ليرى طفله في المصل أو في البندقية؟
من سيحتاج القيامة
ليرى قاتله- التوأم مجهول الهوية
وها هو منطق القوة في الأرض يتوج لروما على الرغم من الأثمان الباهظة التي دفعها الإنسان في سبيل تثبيت مبادئ الحق والعدالة والحرية، ولكن الأحلام تتحول
إلى نار تحرق أصحابها والنتيجة هي: الضحية هي الإنسان والأرض معا.
من سيحتاج البقية

من
سيحتاج
البقية؟
ها هي الأرض بمن فيها ومن يمشي عليها
بندقية
ها هي الأرض لروما
ولروما دقت الساعة
دقت،

كل يوم يعيشه المهزوم يتقن أن يكون آخر الأيام، وأحلامه كوايس:
كل يوم آخر الأيام، والأحلام نار معدنية

ويتهب التأمل يمثل ما ابتدئ به: تحية وداع إلى الأرض الضحية. لاحظنا كيف انتقل الشاعر بتصاعد تدريجي من الصوت الفرد المهزوم والمنكسر، إلى التهاهي مع صوت الجماعة/ جماعته/ المهزومة والمنكسرة أيضا لضياح الأرض/ المكان والذي هو أيضا المكان الشخصي للشاعر/ ليصل في هذا التأمل إلى ذروة ما يريد أن يقوله – برأينا -: إنه انتقل من تصوير قدره الشخصي - الذي هو قدر الجماعة - إلى التأسي لمروية تاريخية كبرى تختصر رؤيته للتاريخ وهي ان التاريخ ملك للأقوياء وهم وحدهم الذين يكتبونه لأنهم يمتلكونه، ولا مكان لتاريخ المهزومين والمنكسرين الذين فقدوا حقهم فيما كان لهم، ومن يدفع الثمن في هذا كله هم الأرض والإنسان معا، وكلمة أخرى: إنه (يضفي الزمانية على التاريخ بوساطة جدل بين آثار التاريخ السلبية فينا، يروي هذه الصيرورة بلغة رثائية، ولكنها حيادية ومتجردة من أحقادها الشخصية اتجاه من سلبه مكانه/ وطنه/ ليطل على سؤال وجودي أكبر: ما جدوى الحياة على هذه الأرض مادامت تغيب عنها قيمها الكبرى وأحلام إنسانها لتحل محلها (أحلام نار معدنية) من سيحتاج بقية من عمر مادام الإنسان أصبح يربي أطفاله (في المصل أو في البندقية) إنها محنة الإنسان في كل زمان وفي كل مكان على هذه الأرض: إنها الأرض الضحية. وهنا نجد درويش يؤسطر الواقع بواسطة مخياله التاريخي والاجتماعي: إنه يمتلك نظرتين: نظرة تتطلع إلى أفق التجربة التاريخية التي عاشها شعبه، وأخرى تتطلع إلى أفق مستقبلي تحاول استشرافه وتوقع ما يمكن أن يكونه، وهو ينطلق من الأفق الخاص إلى الأفق الإنساني المنسرح فتصبح تجربته وتجربة شعبه في هذا السياق جزءا من سيرورة التاريخ الإنساني وترسيخا لمبدئ إنساني كبير (الأرض جنة الله الصغيرة) وتأخذ الجملة الوداعية (سلاما أيها الأرض الضحية) بعدها الدلالي الذي يوحي بفقدان الإنسان لجنته للمرة الثانية

التأمل الثالث عشر

بعد ان ودعنا الأرض الضحية ننتقل إلى رثاء من نوع آخر، رثاء (للأنا) من المنظور نفسه الذي تركه رثاء الأرض . يعود الشاعر في هذا المقطع إلى الفكرة التي يلح دائما عليها وهي أنه لم يتبق له غير شعره (نشيدته) فالأماكن تبتعد، والمرأة/ الأم/ الحبيبة/ تتلاشى والأرض بجميع عناصرها طيورها، أشجارها، غيومها، تنأى في الزمان وفي المكان، ويتحول جمال الطبيعة إلى علامات للحزن المقيم لأنها لا تدل إلا على الغياب، وتتجلى همجية الاحتلال بإقصاء الآخر صاحب الأرض والحق، ويصبح معنى الشاعر أكثر قسوة لأنه لم يعد يحمل القيم التي عاشها الشاعر يوما وجسدها قصبدة ثورية وموقفا ثوريا. ولهذا نجد في هذه القصيدة تاريخا لبداية تفكيك لكل عالمه القديم الذي حمل ملامحه في شعره طيلة حياته كلها، ولهذا ايضا نجد حزنا عميقا شفيفا، حزنا يائسا مختلفا في خصائصه عما كانه أيام الثورة والحصار والغضب، إنه الحزن الذي ينطوي على إدراك اللاجودى والعبيثة والهواية الجديدة التي يطل عليها مع شعبه والتي لا يبدو لها قرارا:

كل من يرحل في الليل إلى الليل- أنا
كل ناي قسم الحقل إلى اثنين:

مناد ومنادى لا يناديه- أنا
كل ما يعجبني يحتله الظل هنا
كل من تطلب مني قبة عابرة
تسرق روحي... وخطاي
كل طير عابر يأكل خبزي من جروحي
ويغني لسواي.
كل من يضره الحب يناديني
لكي يزداد أعدائي ... فراشة
كل من تلمس نهديا لكي يخمش عصفوران قلبي...
تتلاشى
كل جذع لمستته راحتي طار سحابة.
كل أرض أتمناها سريرا
تتدلى مشنقة

ثم ينثي الشاعر على روحه في لفنة حانية إذ يتذكر الحب، ويتذكر الشعر لعله يجد موطنًا لها فيها، ويحنو على الزنقة ذات العمر القصير والحلم المؤجل لذلك يزرعها في نشيده لتنمو هناك بعد ان لم يعد لها أرض واقعية:
وأحب الحب إذ يتعد الحب،
أحب الزنقة

عندما تذوي على كفي وتنمو في نشيدي فانتظري يا نشيدي
ربما نحفر في هذا المكان
موطنًا للروح من أجل غريبين يمران على الأرض
ولا يلتقيان

ويتهيئ التأمل بآه التوجع مكررة مرتين بعد سياق طويل للغربة والفراق: التوجع من الغربة في المكان، والتوجع من اضطرابه التأكيد على تكرار اللازمة، أي من موت القلب في هذا المكان
آه من هذا المكان

آه لاشيء يهز القلب في هذا المكان

في هذا التأمل نجد أنفسنا أمام جدلية استقطاب بين قطبين متصارعين، الطرف الأول فيه روح جريئة ولكنها لا تنجلى من إعلان جراحها، ولا تتردد في إظهار بأسها من كافة معطيات الواقع، وكذلك من إعلان استسلامها لضعفها البشري (كل من يرحل في الليل إلى الليل أنا- كل ما يعجبني يحتله الظل هنا...) والقطب الثاني نفس متعالية تملك يقظة الإحساس، وقوة الإرادة، ودكاء الإدراك بمكان القوة على الرغم من هذا المشهد الواقعي المتهالك. ولكنه بتركيزه على التلازم بين هذين القطبين المتناقضين الذي يحتاج مع ذلك كل منهما إلى الآخر. ولقد تحقق ذلك من خلال لغة غنائية متوترة، وحقل من الاستعارات المبتكرة الأصيلة التي أدت إلى إحداث صدمة ودهشة عند المتلقي،

كما أدت إلى خرق المعتاد والمألوف والدخول في عالم شعري كعالم مواز للواقع الذي تمتلك الإرادة في إعادة بنائه. ولكي تؤوّل الاستعارات في هذا التأمل لابد ان نكتشف المخزون الدلالي الذي تنطوي عليه والإيحاءات التي تحيل إليها، ذلك لأن الاستعارة تفتح موسوعة من التدايمات الذهنية التي تقوي المعنى وتثير قصدية الشاعر: فالنأي هنا مؤنسّن إلى درجة انه يناديني فأسمعه وأناديه فيظل راحلا منسجبا داخل لحنه الحزين، وتبقى الوحدة سيدة المكان، كما الليل في السطر الأول (كل من يرحل في الليل إلى الليل أنا)، ولنلاحظ كثافة المعنى الدلالي الذي تفتحه الاستعارة (يحتله الظل هنا) لقد أسند الشاعر الفعل يحتله - وهو من أقسى الأفعال وأكثرها دلالة على الواقع- إلى الفاعل - الظل- الذي توحى حروفه ومعناه بالخيالي، واللاواقعي، والزائل، وبهذا انزاح الفعل (يحتله) عن معناه الحقيقي لأنه اكتسب كل ظلال المعاني ودلالاتها للفاعل (الظل) بفعل التجاور والإسناد، وبالتالي انكسرت حدة الشعور بالاحتلال على أنه فعل حقيقي وواقعي ودايم، واتخذ معنى مجازيا يوحي بالمؤقت والزائل لأن من يقوم بفعل الاحتلال ليس إلا ظلًا وربما تكون إحدى مقاصد الشاعر من وراء اختياره لهذه المفردة (الظل) ان يذكر الناس بحقيقة هؤلاء المحتلين القادمين من الوهم والأسطورة بموجب (صك الهي) ليسرقوا المكان من اصحابه الحقيقيين. أما الأدوات التعبيرية التي اختارها الشاعر من رصيده المعجمي وتوزيعها على المقطع نجد أن المستوى الصوتي فيها قد استفرق المقطع بكامله. ولو اردنا ان تتبع طريقة (جاكوبسون) بإنشاء جدولين واحدا للاختيار وآخر للتوزيع لاكتشفنا مدى التناظر بين المعاني التي أراد توصيلها، والألفاظ والتراكيب والصيغ البالغة عليها:

دلالات المعاني: الاعتصاب، الاحتلال، الظلم، الغياب، الحزن، القسوة، الذبول المنفى، الياس.
التراكيب والبنى الدالة:

- 1- الاعتصاب: كل ناي قسم الحقل إلى اثنين مناد/ ومنادى لا يناديه انا
- 2- الاحتلال: كل ما يعجبني يحنته الظل هنا
- 3- الظلم: كل طير يأكل خبزي ويعني لسواي
- 4- الحزن: كل غيم صار كآبة
- 5- الغياب كل من تلمس نهديها تتلاشى
- 6- القسوة: الأرض تتدلى مشنقة
- 7- المنفى: غريبان يمران على الأرض ولا يلتقيان
- 8- الياس: لاشيء يهز القلب في هذا المكان

أما بالنسبة للإيقاع فقد لعب الشاعر بوزن البحر المديد وجوازاته بحسب الشحنة العاطفية التي يشعر بها ولم يتقيد بوزنه: فاعلان فاعلان فاعلان، فنجد في السطر الشعري الأول قطعه على الشكل التالي: فاعلان، فاعلان، فعلان، وتناوبت التوافي التالية: النون الساكنة، الياء الساكنة، الهاء الساكنة، الهاء الساكنة، ثم النون المكسورة التي أنهى بها المقطع، وهي كلها قواف حزينة لينتد على الوهن والضعف: (النون ذات الغنة، والياء اللينة الواهية، وكذلك الهاء الحلقية الساكنة المتوجعة) وهكذا نجد ان الإيقاع الخارجي الناشئ عن الوزن والقافية والتكرار (تكرار كلمة كل في بداية كل سطر)، والتقابل: بين الجذع والطيوان، وبين الغيم والكآبة، وبين السرير والمشنقة، قد امتزج مع الإيقاع الداخلي الناشئ عن البنى اللغوية والألفاظ الدالة على معانيها مع الصيغ والتراكيب والصور التي كانت جسدا احتوى كل ذلك ليشارك الكلى في إخراج المخزون العاطفي والوجداني لذاكرة الشاعر وحسه ويدلنا على رفعة ذائقته الجمالية.

التأمل الرابع عشر

في هذا التأمل يعود التداخل بين اللغة التقريرية الإخبارية، والتساؤل الوجودي الصعب عن أصل الأشياء: اين هي؟؟ وكيف ضاعت؟؟ كي يطل على روحه المنكسرة، وشعبه المهزوم، من خلال تشخيصه للواقع الذي لم يتغير فيه شيء منذ عقود. واقع راكد آسن خلف مأساة تاريخية بسبب انسحاب هذه الشعوب من الفعل الذي من شأنه وحده أن يغير واقع الحال:

نحن ما نحن عليه،

نحن جيل المجزرة.

أمة تقطع ثديي امها

أمة تقتل راعي حملها

في الليالي المقمرة

دون ان تبكي عليه.

أين ظل الشجرة؟

المشهد الفلسطيني ما يزال على حاله من هجرة إلى هجرة تالية، واستبدال الأنظمة بشعوبها ما يزال أيضا على حاله، لهذا نجد السطر الشعري (اين ظل الشجرة) كتب بين مساحتين من البياض، ثم يأتي على حرب الأهل لبعضهم، ثم قمع السلطات الحاكمة لشعوبها، ومن هنا جاء الانقسام الكبير بين الشعوب وحكامها، وبين الذات والوطن:

نحن ما نحن عليه

نحن من كنا لنا

نحن من صرنا ... لمن؟

خنجرا باسم الوطن

ويصلي لينال المغفرة

ويأتي التساؤل عن أصل الأشياء وجذورها بين مساحتين من الفراغ الأبيض

أين شكل الشجرة؟

ثم تتنالى التساؤلات التي تختم أكثر من تأويل: تساؤلات تقريرية بمعنى أنها على إجاباتها، واستنكارية لواقع تلك الإجابات نفسها التي لا تفتح إلا على جهة الفضاء الصحراوي، أما الشجرة وظلها وخصبها ودفؤها وامنه فيلغها تساؤل حزين:

نحن ما نحن عليه الآن،

مانوا لأغني
أم ليينوا خيمة من أجل ناي؟
كلما سارت خطاي
انفتحت صحراء من أجلي،
وماتت فبرة
أين بيت الشجرة؟

ثم يعود إلى فضائه الحكائي الأثير (البحر)، البحر الآن لم يعد يتسع ليكون مشروعا لهجرة أخرى، وهنا تدخل البندقية بمعنيين متضادين: فهي آلة للدمار وزرع الشرور التي تتوالد الشرور عبر التاريخ الذي يكتبه الأقوياء والمنتصرون، وتكون حارسا للروح حين تكون بيد المقاومة الباسلة التي تأتي الانكسار كغصنٍ نخر: نحن مانحن عليه
الآن لا يتسع البحر لهجرة.
آه لا يتسع البحر لنا.
فكرة تخلق فكرة
وتكون البندقية
حارسا للروح
لاعب الغصون النخرة

أين جذع الشجرة
وتعود النيرة الإخبارية لتؤكد الموقف السلبي للشاعر من الأمة العربية الراضية بحالتها المزرية والخاضعة لكل شروط فنائها ونلاحظ تقشفا نسبيا في الخيال التصويري في هذا المقطع، وتراجع الصور الباذخة لصالح لغة إخبارية رتيبة تتناسب وفقر الواقع العربي وحالته المتشرذمة. أما الإيقاع فيبدو متناقلا تعبر عنه قافية الهاء الساكنة التي تشكل افتتاحية وخاتمة لكل فكرة جديدة، ولكن تتابع الأفكار في أسطر شعرية قصيرة كل فكرة مرتبطة بما قبلها وتستدعي ما بعدها أعطانا وهما بالسرعة:

نحن ما نحن عليه
أمة تقطع ثديي أمها
أمة تقتل راعي حلمها
في الليالي المقمرة
دون ان تبكي عليه

فغدر الأهل ببعضهم مرتبطة بفكرة سابقة (حكام طغاة وشعوب مستعبدة) وتستدعي فكرة لاحقة وهي التساؤل عن جدوى موت الشهداء، وإنه لئن قليل ان يموتوا من أجل نشيد أو خيمة جديدة تبنى في سياق لحن لا يتوقف (لحن اللجوء):

مانوا لأغني
أم ليينوا خيمة من أجل ناي

إن تتعاقب المعاني مع الفاضل في دلالات السياق العام وتراجع الخيال التصويري الكثيف الذي وجدناه في المقاطع السابقة ليخلي المساحة لصور متناثرة دالة على الحدث الواقعي كلما اقتضى الأمر ذلك (أمة تقطع ثديي أمها، أمة تقتل راعي حلمها، فارس يغمد في صدر أخيه خنجرا) يبنينا أولا عن ذاتية الشاعر وانتمائه القومي القوي، وثانيا عن الجو النفسي المشحون الذي عاشه ونقله (شعرا) للمتلقى، وثالثا إن التأثير الذي خلقه فينا كان حيويا ومتحركا بفعل الإيقاع سرعة وتناقلا، وأخيرا إن الصورة التي اختارها لتكون خاتمة التأمل (أين... أين الشجرة) كانت النتيجة الطبيعية التي تقابل الصحراء التي انفتحت لأجله وملأت مساحة الفراغ.

التأمل الخامس عشر

يبتدئ هذا التأمل الأخير بما ابتدأ به سابقه بجملة إخبارية صغيرة تقرر وتوصف واقع الحال، ثم يأخذ الشعر شكلا نثريا حتى يكاد يستغرق التأمل بأكمله، ولكننا نشعر أن اللغة تناضل كي تستعيد عافيتها بغنائية تطل من الصور والبني والصيغ والألفاظ لتحنو على الشاعر الذي يسكنه اليأس ولا يستطيع له كتمان كي يخفف عن القلب بعض العبء بعد هذه الهجرة المضنية التي لا يرى فيها سوى الموت الحجابي، موت لامعنى له لأنه لم يؤسس لحياة حرة كريمة بل أُنسج هجرة أخرى كانت أكثر إيغالا في الابتعاد عن المكان/ اللجنة المفقودة، والزمان يتسرب فلم يعد الشاعر ذلك الفتى الذي تحدى المحتل ذات يوم وانشد (سجبل أنا عربي) بالإضافة إلى أن عالمه كله يتفكك أمامه ليس بتاريخه وجغرافيته فحسب بل بتجمه ومبادئه التي ناضل مع شعبه وكل الشعوب العربية في سبيل إرسائها وترسيخها:
نحن ما نحن عليه،

موتنا لا موت فيه الآن لا إيقاع للصخرة لا صخرة في حادثنا المائي فلنذهب إلى ما ليس فينا كي نرى ما ليس فينا دعوة للناس من مذبحه نمشي إلى

مذمجة نمشي لكي نهتف:

مرحى! ها هي الوردة... فلنسجد

(أسأنا لك يا شعبي)

يا شعب نشيدي، منذ جاء الرب من فكرته مشيا إلى القدس، ولا صخرة بنني فوقها أصواتنا أو صلوات تطلب الغفران. وربما يريد الشاعر أن يعترف بفشل التجربة الفلسطينية في بيروت إذ أنه لم يؤد إلا إلى هجرة أخرى ومناف أكثر قسوة. وينتق اعترافه بسيطا واضحا وجريئا في اعتذاره من شعبه وإقراره بالإساءة إليه (أسأنا لك يا شعبي) وهذا الزمن لا اسم له غير ما يختاره الشاعر له، وأي مكان لامعنى له إلا ما تبقى له من صدق في الذاكرة، وحتى الموت يبدو فارغا من أي معنى أو مضمون. إذن لم يتبق للشاعر سوى حرية القول كما ان للعصافير الحق في الفضاء، وحرية الحلم التي لا يستطيع احد مصادرتها او السيطرة عليها:

ولي حرية القول

وللكاهن حق القتل

لي حق العصافير

وللقاضي حدود الأفق الوارف

لي شرعية الحلم

وللجلاد ان يسمعي أو يفتح الباب لكي تهرب احلامي

وان اقفز من حرف إلى حرف

وان اقطع كفي كي اسمي زمني.

لا موت في الموت الذي يتبعني كالظل

أو ينزلق الآن على جسسي كأنتي حرمتني لذة الحرمان

لكن هذا الحلم ناقة يجرها الشاعر في سوق الأغاني، غن نشيد الشاعر المكرس دائما لتجسيد الحلم باستعادة المكان / الأرض أصبح سخيرية الناس، لهذا هو لا يريد ان يموت في اللحظة التي يبدو فيها كل شيء بلا معنى، لا يريد أن يموت بلا شهية:

لا يخرج مني حلم إلا لكي يضحكني

او يضحك الناس على شخص يجرح الحلم كالناقة في سوق الأغاني

ليس هذا الموت موتا ولا أعرف شيئا عن بداياتي . لهذا أتمنى أن أحاذي

النهر حتى أصبح النهر ولا أستطيع الموت في الموت الذي لا موت فيه.

ثم تأتي خاتمة القصيدة كي تلقي نظرة في عمق الشاعر وتصف حاله بأمانة وصدق عالين، تصف الجمود الروحي والذهني، والخواء النفسي، ولتؤكد على فكرة اصر عليها وهو انه لا يريد ان يموت ميتة ناقصة، ميتة غير مشتهة ولا تأتي في زمانها ومكانها المناسبين:

حجر روحي

وانثاي وحلمي حجر

لا أشتبي ان أشتبيه.

حجر لا لون فيه.

حجر ليلى،

وظلي حجر يندس ما بيني وبينني.

حجر خبزي

نبيذي حجر.

لا أستطيع الموت في الموت الذي

لا موت فيه الآن...

لاشيء يثير الموت في هذا المكان

ينتهي المقطع باللازمة: لاشيء يثير الموت في هذا المكان، وهو بهذا يتخلى كليا عن فكرة الموت المجاني الذي لا يفتح أفقا لحياة قادمة. من بداية المقطع الأخير وحتى نهايته يبدو لنا التأمل يدخل عميقا إلى طبقات النفس والروح، ويبدو أمينا في توصيفه للحالة التي هو عليها، ولكنه يقودنا - بمكر ربما- إلى التشبث بالأمل حيث الموت الآن - وفي هذه اللحظة المنهارة وحيث كل شيء يتداعى - لا يشتبي محما بلغ اليأس مداه، وإذا كان لا بد فاعلا فلتؤجل هذه الرغبة حيث زمانها ومكانها المناسبين، وحيث يأتي الموت باذخا بهيا، أما الآن - آن القصيدة - والتي لاشيء يثيرها - فلتؤجل الحياة ايضا، هي إذن لحظة (التحجر) او ربما هي لحظة (التأمل

(في التاريخ الشخصي ، والإنساني ، والجماعي ، وفي تجربة الشعب ، وفي التجربة الذاتية .. لعل ماء يتفجر من الحجر . في هذا المقطع نلحظ حمدا مبدولا في اللغة تصويرا وإيقاعا ، حيث تجاهد كي تدفع بكل العناصر المكونة للعوالم الخارجية والداخلية كي تبلغ نهاياتها القصوى: نحن مانحن عليه ،

موتنا لا موت فيه الآن لا يبتدئ النهر من السرح ولا لا يشرب الشبق العالي ليخفي جبلا في ساعد لا يتدلى من نشيدي شفق الدين النحاسي ولا يصطف شعب في حجم اللذة الكبرى

ومع ذلك (فالشعر) يأخذ بأيدنا لنظل على النافذة الوحيدة التي ابقاها مشرعة على آمال متواضعة: حرية القول ، وحرية التأمل ، وحرية الحلم . إنها بؤر للضوء كافية كي تنير قصيدة الشاعر من وراء تسليطها على الحلم- الذي يجره الآن في سوق الأغاني- ويستثير ضحك الناس عليه . وهذه الصورة تمثل مشهدا هزليا في لحظة عبثية تستثير من الذاكرة مشاهد ماثلة لأشخاص هزليين أضحكوا الناس عليهم (كشخصية مجا وحراره على سبيل المثال) ولكنه حين يعلن عن عدم رغبته في الموت (الذي لا موت فيه) ينتشل هذا المشهد الهزلي من ابتذاله ليضعنا مرة أخرى امام تساؤل وجودي مفتوح: ما هو الموت الذي يكون فيه الموت موتا؟

الهوامش والمراجع

1. مجنون التراب لشاكر نابلسي
2. صبحي حديدي في دراسة لديوان "لماذا تركت الحصان وحيدا"
3. جاليات الأسلوب د. فايز الداية
4. أدونيس : اقتباس من كتاب الشعر والتلقي للدكتور علي جعفر العلاق ص 63 تساءل مالذي يدفع شاعرا ، مثل أدونيس ، إلى أن يتحدث بهذه النبرة اليبأسة: "ليس لي جمهور ، ولا أريد جمهورا" يعلق الدكتور العلاق: أهى القطيعة المحكمة بين الشاعر والجمهور؟ أم بين القصيدة ومتلقيها؟ أهى شجاعة اليأس؟ أم الاستغراق في الكتابة الشعرية كونا مكتفيا بذاته؟
5. الرمز الفني في شعر محمود درويش للدكتور فتحي محمد أبو مراد عن وزارة الثقافة في الأردن
6. جاليات الأسلوب الصورة الفنية في الأدب العربي ، الدكتور فايز الداية عن دار الفكر المعاصر
7. لغة الشعر العربي الحديث مقوماتها الفنية وطاقتها الإبداعية ، الدكتور السعيد الورقي دار المعارف.
8. الوجود والزمان والسرد ، بول ريكور ترجمة سعيد مراد عن المركز الثقافي العربي .
9. موسوعة المصطلح النقدي ، الدكتور عبد الواحد لؤلؤة عن المؤسسة العربية للدراسات والنشر .
10. تطور الدلالات اللغوية في شعر محمود درويش ، سعيد جبر محمد أبو خضرة عن المؤسسة العربية للدراسات والنشر .
11. جاليات المكان ، غاستون باشلار ص 18
12. تطور الدلالات اللغوية في شعر محمود درويش ، سعيد جبر محمد أبو خضرة 125
13. المرجع السابق ص 98
14. جاليات المكان غاستون باشلار ص 19
15. التحليل الألسني للأدب د. محمد عزام منشورات وزارة الثقافة / سوريا
16. المرجع السابق ص 76
17. المرجع السابق ص 77 الشعرية قراءة في تجربة ابن المعتز الأندلسي د. أحمد جاسم الحسين نقلا عن قدامة بن جعفر ص 51
- 18- مجلة عالم الفكر ص 250 د . أحمد كروم. مقاربات نظرية في مظاهر الربط الحجاجي لبنية الاقتضاء).

- 19- التحليل الألسني للأدب ص 78
- 20 – المرجع السابق ص 76
- 21 – المرجع السابق ص 77
- 22- الشعرية د. أحمد جاسم الحسين نقد الشعر قدامة بن جعفر ص 51
- 23 – المرجع السابق ص 133
- 24 – المرجع السابق ص 136 .
- 25 - الوجود والزمان والسرد، بول ريكور ترجمة سعيد الغانمي عن المركز الثقافي العربي