

تشكيل الصورة المراوغة في شعر محمود درويش

Elusive Image formation in Mahmoud Darwish Poetry

د. نوال بن صالح (المؤلف المراسل)

جامعة محمد خيضر - بسكرة ، الجزائر

bensalahna@yahoo.fr

تاريخ الاستلام : 2019/04/08 - تاريخ القبول : 2019/05/31 - تاريخ النشر : 2019/06/30 - ص ص : 146 - 155

ملخص البحث :

Abstract:

The study investigates the mechanisms of investing the poetic image based on the combination of contradictions, displacements and various new structures, in the creation of elusive construction in the poem. This is how to construct the elusive image structure as well as the use of controversy. The metaphor - in an unconventional way - provided him with a new space and a distinct role in creating evasiveness through the poetic image. This allowed the realization of the process of astonishing the reader and making the most elusive images.

يدرس البحث آليات استثمار الصورة الشعرية القائمة على أساس الجمع بين المتناقضات، والانزياحات و مختلف التراكيب المستحدثة، في خلق البناء المراوغي في القصيدة. إلى ذلك كيفية تشكيل البناء الصوري المراوغي من خلال توظيف الجدل والتناقض والتراكيب الإضافي هذا إلى جانب توظيف الأساليب البلاغية التقليدية ، مثل التشبيه - بطريقة غير تقليدية - أتاحت له فضاءً جديداً، ودوراً متميزاً في خلق المراوغة الشعرية. ما أتاحت تحقيق عملية إدهاش القارئ وصنع أكثر صور المراوغة تصعيدياً.

Key words: poetic image; evasive; astonishment; formation; controversy.

الكلمات المفتاحية: الصورة الشعرية؛ المراوغة؛ الإدهاش؛ القارئ؛ التناقض.

مقدمة:

الوعي : وعي الإنسان بنفسه و بعالمه ، هما عمليتا الإدراك (Perception) و التخيل (Imagination)⁽³⁾ . لكنَّ العالم الموضوعي لا يُقدِّم نفسه إلينا في صورٍ ، و إنما يقبع على مسافة منا في ظواهر مُفكَّكة و متناثرة لا جامع بينهما ، و بحثُ هذه الظواهر في نفسها وبعيدا عن تأثيرات الذات ، يكشف مجموعة علاقات تُشكِّل بنية إحدى صور العالم ، إنَّها عملية " إدراك " لما هو موجود مُسَبِّقًا ، و كلما برئت من الذاتية كلما تأكدت موضوعيتها⁽⁴⁾ .

والصورة في الاستعمال الأدبي تشير إلى الصور التي يتم تكوينها في العقل بواسطة اللغة، وكلماتها تشير إلى خبرات قادرة على إثارة مدارك حسية فيما لو تعرَّض القارئ لهذه الخبرات. ويرى الناقد الانجليزي كولوريدج (Coleridge) أنَّ الصور تصبح دليلا على النبوغ الأصيل عند الشاعر حين تَلَطَّف بالعاطفة السائدة أو بالأفكار ذات العلاقة أو الصور التي توقظها العاطفة ، كما أنَّ القصيدة يجب أن يكون لها موضوع موحد ، يُدرِّكُ بشكل عاطفي ويتطور بشكل عاطفي⁽⁵⁾ .

ولم يُعرَف باوند (Pound) الصورة بأنها تمثيل مرسوم بل عَرَّفها بأنها : " تلك التي تقدم عقدة فكرية وعاطفية في برهة من الزمن"⁽⁶⁾ ، فأصبح التعبير عن العالم الداخلي غير المرئي مشابها للتعبير عن صور العالم الخارجي ، وبذلك اكتسبت الصورة مفهوماً جديداً تمتزج فيه الذات بالموضوع. وتَخَطَّى هذا الفهم النَّظر إليها على أنَّها صورة ومادة أو عنصر وصياغة ، لكونها واقعا جماليا متكاملا ، تمتزج فيه المادة أو المصادر الخارجية ، من حسية وموضوعية، بالذات الشعرية أو الدَّاخل⁽⁷⁾ .

ورأت دراسات أخرى في الصورة امتزاجاً فنيًا بين طرفين هما: الحقيقة والمجاز، دون استبعاد طرف بآخر، ثم تحولت الصورة إلى الدلالة الرمزية

لعل من مظاهر الحداثة الشعرية في قصيدة محمود درويش، وفي الكثير من نماذجها المكتملة لا تهجم على موضوعها الشعري دفعة واحدة، وإنما تستدرجه إلى محرقها الغائم مُسلطة عليه فعلا إبداعيا شديد الرَّهافة، وبذلك يتحرر هذا الموضوع من حدود الحَرْفية والخارجية ليصبح أخيرا، واقعة نصّية تضيف على الواقع المائل خارج النص سحرا ونصاعة لم يكن يمتلكها في الأساس، أي إنَّ الواقع الخارجي قد يستعير عن الواقعة الشعرية ما يجعله أكثر حضورا وملموسية⁽¹⁾ . وهذا بالذات ما يتجلى في نص درويش.

وقد ارتأينا في هذا البحث أن نتبع استراتيجية المراوغة في شعر محمود درويش من خلال أهم مكونات القصيدة الحداثيّة لديه، و أكثر الوسائل التي تتبدى فيها المراوغة سلاخا بلاغيا قويّا في أداء المعنى، وتُمثِّل الصورة الشعرية وسيلة بارزة في إنتاج البنى المراوغة.

1. مراوغة الصورة:

تنبني علاقة الشاعر بالواقع على التفاعل، تبدأ من الواقع ثم تنتقل من الفنان إلى الواقع من خلال علاقة تأثر، وتلك العلاقة الجدلية التي تُسلط من خلالها أضواء فكره مستمدة ما يدور حوله من أشياء، ثم إعادة تشكيلها، فالصورة في أساس تكوينها شعور وجداني غامض بغير شكل، بغير ملامح تناوله الخيال المؤلف أو الخيال المُركَّب فَحدَّده وأعطاه شكله الذي حَوَّله إلى صورة تُجسِّده⁽²⁾ .

ومفهوم الصورة الشعرية يرتبط برؤية الشاعر للعالم الموضوعي ودور " الخيال " في إبداعه عبر كفاءة الشاعر ، وهو مفهوم يتكئ - أساسا - على منظور يتماس مع النشاط الفلسفي ، فالصورة الشعرية تُشكِّل لمعطيات عمليتين تمثلان جناحي

في ريش الطريدة⁸

تتأثت الصورة الشعرية هنا بجملة من العناصر المتناقضة في مستوى السطح (من أسماء الخوف/ ألا نخاف) إذ يصير الاسم لا يدل على المسعى بل يناقضه و يقاومه، و قوله (و أن نرى الصياد / في ريش الطريدة) عناصر متناقضة ، لكن الصورة المنبئية على التناقض في عناصرها تحقق مستوى آخر من الانسجام حينما يدرك المتلقي أن مقاومة الخوف تتطلب التسليم بوجوده و من ثم تفريغه من سطوته ليفقد سلطته النفسية فعدم الخوف في النهاية هو قضاء على الخوف. وفي النتيجة فإن الإيحاء المنسجم الذي تقدمه هذه الصورة قائم على التناقض بين عناصرها المختلفة (*).

وعلى هذا النحو فإن السمة الجدالية قد انعكست على الصورة الفنية عند درويش. و هو ما أدّى بها إلى أن تشمل على عناصر متداخلة، متجاذلة، مستقاة من مجالات متباعدة أو متناقضة مما يؤلّد مراوغة شعرية.

في الصورة الشعرية عند درويش لا نستطيع أن نُميّز الجمالي من الاجتماعي ، فهما يتواشجان معاً، الأمر الذي يجعلها تنطوي على حركية فائقة تخاصم الركود التألمي، والتجريد الذهني بما تستمد من عناصر الواقع الحي، الذي يتجاذبه خيط الصراع الدائم بين "الطريدة والصياد" مما يمنح الصورة المروغة جدّة الحدث وحيوية الصراع ، هو ما يربط عضويًا بين التّصور الفني والموقف الفكري. فالصورة المروغة إذًا فعل إبداعي لا ينفصل عن الواقع بل يقع عليه ليعيد تشكيله جَمَالِيًا هذا من جهة، ومن جهة أخرى فهو مُواضعة تصويرية لِلْغَة هذا التشكيل. وبمقدار تجاوز رؤية الشاعر لواقعه يكون تجاوزه لِلْغَة :

شيئا فشيئا، وارتبط هذا التحول بتغيرات طرأت على طبيعة الشعر الحديث ذاته، حيث تحوّل الشعر إلى رؤية خاصة متكاملة تحاول إضاءة جوهر العالم.

ومن ثَمَّ لم تعد القصيدة أجزاءً متميزة يسهل فصلها وتجريدها، بل أصبح يُنظر إليها على أنها كيان متجانس يدرك على أساس من وحدته وبنيته المتجانسة.

فالصورة الشعرية يجب أن تكون جزءًا عضويًا في القصيدة متلاحمة و متجانسة مع بقية الصور الأخرى. والصورة في شعر محمود درويش تُستخدم بطريقة بنائية عضوية و تندرج في صميم العمل الفني ، لِتُوَلّد خبرة أوسع و أكمل ، و تُعَمِّق إدراكنا وإحساسنا، و هي في هذا الاندماج تحمل التجربة أو الرؤية وهذه الرؤية هي الرؤيا الواعية لا الحاملة التي تنطلق إلى أبعد من الشيء المرئي لتلتقط وتُرَكِّب وتكوّن مشهدًا كاملاً.

2. جدل الصورة؛

الصورة الشعرية عند درويش ليست تشكيلا، ولا منهجا في بناء القصيدة فحسب وإنما هي -إلى ذلك - أسلوب تفكير وتعبير وموقف من العالم. وهنا نكون قد اقتربنا من طبيعة الصورة الشعرية المفارقة عند محمود درويش و التي تنهض بنيتها أو النظر إلى أحد عناصرها بمعزل عن تداخله بالآخر. والعناصر هنا لا تلغي الظواهر والأشياء التي تتكون منها الصورة فحسب بل تعني أيضا الأفكار والأساليب البلاغية المستخدمة. والصورة المروغة لدى درويش بهذا المعنى هي نتاج كُلّي للعلاقة الجدالية بين تلك العناصر:

للخوف أسماء عديدة

من بينها ألا نخاف

و أن نرى الصياد

وأنا الغريب بكل ما أوتيت من
لغتي. ولو أخضعت عاطفتي بحرف
الضاد، تخضعني بحرف الياء عاطفتي،
وللكلمات وهي بعيدة أرض تجاور
كوكبا أعلى. ولل كلمات وهي قريبة
منفى. ولا يكفي الكتاب لكي أقول:
وجدت نفسي حاضرا ملء الغياب.
وكلما فتشت عن نفسي وجدت
الآخرين. وكلما فتشت عنهم لم
أجد فيهم سوى نفسي الغريبة،
هل أنا الفرد الحشود؟⁹

نَجِدُ الْوَقْتَ لِلتَّسْلِيَةِ:
نَلْعَبُ التَّرْدَ، أَوْ نَتَصَفَّحُ أَخْبَارَنَا
فِي جَرَائِدِ أُمْسِ الْجَرِيحِ،
وَنَقْرَأُ زَاوِيَةَ الْحَظِّ: فِي عَامِ
أَلْفَيْنِ وَاثْنَيْنِ تَبْتَسِمُ الْكَامِيرَا
لِمَوْلِيدِ بُرْجِ الْحِصَارِ¹¹

من الواضح أنَّ هذا المقطع منعزلاً عن
سياقه وعنوانه مُرَاوَعٌ مُخَادِعٌ، حتى أَنَّهُ يُوهَمُ بأجواء
بهيجة قوامها التسلية السعادة الانبساط، لولا
القرائن اللفظية (الجريح، الحصار) إلى جانب عنوان
النص. إِنَّ مثل هذه التفسيرات تسمي ضرورية
للوصول إلى مقصد صانع المفارقة وتحقيق الانسجام
والتماسك بين هذه البنية الجزئية والبنية الكلية
لنص. إِذَا فإن نبرتي التحدي والسخرية كثيراً ما
تكونان المسؤول الأول عن تأسيس أرضية للمفارقات
اللفظية، التي تفتح الباب واسعا للتأويل أمام القارئ
وتمنحه صلاحيات أكثر من صلاحيات القارئ العادي.

3. مراوغة الصورة التشبيهية:

حين يكون البناء التصويري ركنا أساسيا في
تصعيد المفارقة يلجأ الشاعر إلى استثمار التشبيه
هذا الوجه البلاغي الذي أُهْمِلَ قديما في المباحث
العقلية التي حُدَّتْ من إمكاناته. و التشبيه - مهما
اختلفت حوله الآراء - يقوم بدور تصويري له ملمحه
المتعي في علاقته بسياقه، حيث تتعاقب الصورة
وأجزاؤها مع السياق العام الذي يولد علاقة رمزية
تشير إلى المتلقي تجاه نقاط تفجر لكل واحدة منها
طاقات ذات إشارات نفسية .

وقيمة التشبيه لا يكتسبها من طرفيه فقط،
ولا من وجه الشبه القائم بينهما ، بقدر استمدادها
من الموقف الذي يدلّ عليه السياق و يستدعيه
الحسّ الشعوري المنبث خلال الموقف التعبيري على

إن المجالات الدلالية بين "الغربة واللغة"
و"الكلمة و الكوكب" مجالات متنافرة غير ملائمة
للدخول في تركيب لغوي متجانس ، غير أَنَّ الشاعر
قصد تمامًا هذه المنافرة لممارسة المراوغة اللغوية
والفكرية.

فتشكل الصورة داخل النص الشعري
يتطلب قدرات كبيرة بالإحساس بالزمان والمكان
والقدرة على الإبقاء على وهج حضورها الفاعل في
بناء العمل الشعري. وبالرغم من تلك المتضادات
والمتنافرات فقد استطاع درويش أن يُعَمِّقَ رؤيته
من خلال الشيء ونقيضه و يمسك بنا في حالة
حضور شعري يعمل فينا من خلال هذه المتضادات.
فالمراوغة و هي تتكون من عناصر و مجالات
متباعدة ومتضادة في دلالتها ووظيفتها هي ما يُؤَلِّدُ
شعرية الصُّورة⁽¹⁰⁾

ويؤدي العنوان في شعر درويش دورا كبيرا في
بلوغ المراوغة مداها، ففي مطولة "حالة حصار"
يضيء العنوان البنية المراوغة، إذ يعين في الكشف
عن المتناقضات اللفظية في عدد من مقاطع
القصيدة التي تحظى بالبُنى المُراوغة:

مقصوداً بها فضح التوازن السيכולوجي الظاهر الذي يدّعيه الجندي، والذي يُخفي تَمَرُّقاً عميقاً وبالتالي إنتاج المفارقة في الصورة⁽¹⁴⁾.

أما التشبيه الثاني فهو يُكْرِسُ التمزق في التشبيه الأول "صحراء سيناء أضافت سببا يجعله كالعصفور في بلور نهديها" حيث نجد إيهام التوازن السيכולوجي الظاهري الذي لا تستطيع اللّغة أن تخفيه، بقدر ما هي تفضحه في الفرق بين الصحراء وجفافها و الماء في نهدي شولا. إنّ صحراء سيناء وبلور نهديها لا يمثلان الخارج قدر ما يمثلان داخل الجندي أي تناقض القتل والعشق الذي يعيشه والذي ينكشف تماما في التشبيه الثالث الذي فلت من رقابة الجندي على لغة العاشق ليفضح شخصية مهزوزة، في أوج انتصارها، عاجزة عن الحب.

4. مراوغة الصورة القائمة على التناقض

إنّ إقحام المتغيرات عن بعضها في الصّورة الفنية، نهجٌ يلجأ إليه درويش ليعبر عن تمزقه الداخلي، ويعكس بذلك القطيعة المباشرة بينه وبين الواقع العربي الراهن "ولعل الغاية اللاشعورية النهائية التي تؤديها مثل هذه التقنية هي أنّ درويش يودّ التعبير عن إثبات الارتقاء من الانضاع بسبب أنّ الأشياء قد تلد ضدها، أي أنّ المرحلة التاريخية الأسى ستخرج من هذا التدني الحاصل"⁽¹⁵⁾.

وممّا يؤدي إلى خلق المراوغة في الصّورة أن يخرج الشاعر عن النّمط المألوف، من خلال كسر توقع القارئ الذي يميل إلى التنميط والألفة، فعنوان القصيدة "تنسى كأنك لم تكن"⁽¹⁶⁾ ييوح في ظنّ القارئ بمضمون تشاؤمي ما، لكنّ القارئ يُفاجأ في النص بنقيض ما توقع وهو ما يثير فضاءً مراوغة:

تنسى كأنك لم تكن

تنسى كمصرع طائر ككنيسة مهجورة تنسى،

أَنْ تَنْطَوِي الصّورة التشبيهية على إمكانات الاستجابة لتحفيز النسق اللّغوي⁽¹²⁾.

وإنّ وجدنا التشبيه في المراحل الأولى للتجربة الدرويشية قابعا في حدوده: طرفيه وأدواته ووجهه؛ إلا أنه في مراحل النضج الفني صار أداةً تصويرية فتآكة تفجر طاقاته التصويرية في تشكيل الصورة الشعرية المراوغة.

للتشبيه دوره في تخصيص الصورة المفارقة دلاليا، وهو يثبت روحا تصويريا يسري في السياق مانحا إيّاه حيوية أسلوبية تنهض بالصورة المفارقة:

كَانَ يَأْتِي آخِرَ الْأُسْبُوعِ كَالطِّفْلِ إِلَيْهَا

يَتَبَاهَى بِمَدَى الشَّوْقِ الَّذِي يَحْمِلُهُ

قَالَ لَهَا : صَحْرَاءُ سَيْنَاءٍ أَضَافَتْ سَبَبًا

يَجْعَلُهُ يَسْقُطُ كَالْعَصْفُورِ فِي بَلّورِ نَهْدِيهَا

و قَالَ : لَيْتَنِي أَمْتَدُّ كَالشَّمْسِ وَ كَالرَّمْلِ عَلَى

جِسْمِكَ⁽¹³⁾

إنّ الوظيفة التفسيرية ربّما تخدعنا عن المراوغة التي يحملها التشبيه "كان يأتي كالطفل" و"يسقط كالعصفور" و"أمتد كالشمس والرمل" حيث نجد التشبيه يتعدى حدود التصوير الوصفي. ويتبادل السياق و التشبيه التأثير الجمالي، كلّ في الآخر، حتى لتنتفتح حدود الجمل التشبيهية فيما بينهما، وينتقل الروح التصويري من تشبيه إلى آخر مكتسباً في كلّ حالة دلالات جديدة وإيحاءات لم تكن له في غفلةٍ من مُحدّدات التشبيه، ففي التشبيه الأول "كان يأتي كالطفل" تأتي المفارقة التصويرية من السياق الحامل لوظيفة الجندي -فاعل الجملة- وهي "القتل" وهنا يكون تشبيه الجندي بالطفل في آخر الأسبوع مفارقة ساخرة بين الوظيفة الوحشية للجندي ستة أيام، وتحوّله ببساطة فاضحة في نهاية الأسبوع إلى طفل عاشق. فالتشبيه إذّا وسيلة

كحب عابر

وكورددة في الليل... تنسى

تراوغ الفاتحة النصية كما تراوغ الصورة
بحالة تشبه حالة الشاعر الجاهلي ويكي الأطلال
ويشقيه الفناء وهو على يقين من نهايته، هي الطريق
نفسها التي يقطعها كل شاعر وكل إنسان، طريق
مهما بلغ الشاعر في اجتنابها بأن يكون له أثر يذكر به
فإنه يمشيها ويصل نهايتها:

أنا للطريق... هناك من سبقت خطاه خطاي

من أملى رؤاه على رؤاي. هناك من

نثر الكلام على سجيته ليدخل في الحكاية

أو يضيء لمن سيأتي بعده

أثرا غنائيا... وحدثا

تنسى، كأنك لم تكن

شخصا، ولا نصا... وتنسى

يسهم التكرار في ترسيخ روح النص التشاؤمي
وأجوائه السوداوية الغائمة التي تشيع في المتلقي
معاني اللاجدوى وحتمية الفناء فالعبارة المكرورة في
مفاصل القصيدة (تنسى كأنك لم تكن) لا تترك
للقارئ أفقا آخر غير انتظار الوتيرة الحزينة نفسها
التي بدأ الشاعر بها قصيدته:

أمشي على هدي البصيرة، ربما

أعطي الحكاية سيرة شخصية. فالمفردات

تسوسني وأساسها، أنا شكلها

وهي التجلي الحر. لكن قيل ما سأقول.

يسبقني غد ماض. أنا ملك الصدى.

لا عرش لي إلا الهوامش. والطريق

والطريقة. ربما نسي. الأوائل وصف

شيء ما، أحرك فيه ذاكرة وحسا

تراوغ الصورة بالإحالة إلى الأجواء نفسها،
شعور اللاجدوى الذي يقيد الشاعر وهاجس النسيان
الذي يجعل من كل ما نقوم به بلا معنى، حتى الشعر

لا يضمن للشاعر عدم النسيان وإذ يستحضر
الشاعر عنبرة الذي يقرب بأن من سبقه من الشعراء
قال كل شيء ولم يغادر وصفا إلا وألمح إليه يذهب
الشاعر أبعد من ذلك فهو على يقين أن ما سيقوله
في المستقبل قد قيل أيضا وإن كان بمقدوره أن
يخط تفصيلا في شيء نسي الأوائل وصفه.

في المشهد الأخير يبدأ الشاعر باللازمة
نفسها (تنسى كأنك لم تكن) وتسيطر معاني رثاء
الذات نفسها:

تنسى، كأنك لم تكن

خبرا، ولا أثرا... وتنسى

أنا للطريق... هناك من تمشي خطاه

على خطاي، ومن سيتبعني إلى رؤيائي.

من سيقول شعرا في مديح حدائق المنفى،

أمام البيت، حرا من عبادة أمس،

يسير النص على الإيقاع نفسه إيقاع بؤس
مشاعر العدم ورفضها إلى أن تتكشف مكيدة
المروغة وتتضح رغبة الشاعر الدفينة في البوح
برغبته في النسيان وأن لا حرية له إلا بالتححرر من
البقاء في ذاكرة الناس بل وذاكرة اللغة:

حرا من كنيائاته ومن لغتي، فأشهد

أنني حي

وحر

حين أنسى!

بالأسطر الأخيرة يتحقق كسر أفق الانتظار
وينجح الشاعر من خلال المروغة الصورية في جر
المتلقي إلى الاعتقاد بأجواء الحزن ورثاء الذات وبكاء
فنائها، لكنه في الأخير يتبنى الإدهاش تقنية لصدمة
المتلقي بسعادة الشاعر كون النسيان سيحرره من
قيد الذاكرة وقيد اللغة.

إنَّ هذا الانتقال من النقيض إلى النقيض
ليؤلّد مروغة تصدم القارئ وتكسر توقعاته لِتُؤمِّيَ

مكتبة؟ وما لغة الحديث هناك،
دارجة لكل الناس أم عربية
فصحى/

الملفوظ هنا فضاء للتنافر الدلالي، وهو ما
يبدو من خلال المزج داخل حلبة ملفوظ واحد
(الموت) بين وحدات معجمية تتنافر على المستوى
الدلالي: (الموت، فرشاة الأسنان ماكنة الحلاقة،
الثياب المناخ، خريف، شتاء، كتاب، مكتبة...) فبين
رؤية تخاطب الموت و تتوقع مرافقته،
الأمر الذي أشعل التناقض في البنية وحقق المراوغة
الشعرية.

وتبدو الصورة ذات أثر عميق في تصعيد
المراوغة حين يستعير الشاعر ريشة رسّام الكاريكاتور
لإنتاج صورة تُعمّق المفارقة وتثير الضحك والسخرية:
...وَبَرغم أَنَّ القَتْلَ كَالْتَدْخِين...

لَكَنَّ الجُنُودَ " الطَّيِّبِينَ " ،
الطَّالِعِينَ عَلَى فَهَارِسٍ دَفْتَرٍ...
قَذَفْتُهُ أَمْعَاءَ السِّينِينَ ،
لَمْ يَقْتُلُوا الإِثْنَيْنِ...

كَانَ الشَّيْخُ يَسْقُطُ فِي مِيَاهِ النَّهْرِ...⁽¹⁹⁾

و تزيد علامة التنصيص في تصعيد المفارقة.
وتنبّع مثل هذه الصّور من رؤية تعالين الهوة بين
المثال المنشود والواقع المكدود فتأخذ المفارقة
بالاتساع، لِتُثْمِنَ الأشياء لا جدوى منها:

لَمْ تَكُنْ هَذِهِ الْقَافِيَةُ
ضَرُورِيَّةً، لَا لِضَبْطِ النَّعْمِ
وَلَا لِاقْتِصَادِ الْأَلَمِ
إِنَّمَا زَائِدَةٌ

كَذُّبَابٍ عَلَى الْمَائِدَةِ⁽²⁰⁾

تتشكل هذه الصورة الشعرية عن طريق لغة
متدفقة، مناسبة من بداية المقطع و حتى نهايته، إذ

العينان بأبعادهما النفسية وإسقاطاتهما الشعورية
واجهة للحزن. وهي الصّورة التي تثير القدر الأكبر من
البشاعة وتصنع الإدهاش.

وحين يخاطب الشاعر نفسه فللقارئ أن
يَتَخَيَّلَ كم من الصّور الرائعة الحميمة يمكن أن
ينسج خيال الشاعر، دون أن يفتن إلى أَنَّ لحظة
من لحظات الشعر الحميمة في ذروة الاشتباك قد
تجعل الشاعر واسمه على طرفي نقيض:

لا تعتذر عما فعلت - أقول في

سري. أقول لأخري الشخصي:

ها هي ذكرياتك كلها مرئية:

ضجر الظهيرة في نعاس القط/

عرف الديك/

عطر المريمية/

قهوة الأم/⁽¹⁷⁾

إنّ هذه المسألة العدائية من الشاعر تجاه
اسمه ، و تلك الصّورة المفارقة لتكسران توقعات
القارئ ، الذي لم يكن ليرى هذا الرّفص لاسمٍ لامع
ناجح (على الأقل على المستوى الأدبي).

ومن أساليب الشاعر في تصعيد المراوغة
بالصورة ما يعتمد إليه من خلط أوراق الرؤية، أو
قلب الدلالة ممّا يوقع القارئ في الحيرة، ويجعل
النص يعجّ بالمفارقات:

أَيُّهَا الْمَوْتُ ائْتَنَظِرْ! حَتَّى أُعِدَّ

حَقِيبَتِي: فُرْشَاءُ أَسْنَانِي، وَصَابُونِي

وَمَاكِئَةِ الْحِلَاقَةِ وَالْكُولُونِيَا، وَالثِّيَابِ⁽¹⁸⁾.

هل المناخ هناك معتدل؟ وهل

تتبدل الأحوال في الأبدية البيضاء،

أم تبقى كما هي في الخريف وفي

الشتاء؟ وهل كتاب واحد يكفي

لتسليمي مع اللا وقت، أم أحتاج

.....

اسأليني كم من العمر مضى حتى تُلَاقِي
كلَّ هَذَا اللَّوْنِ وَالْمَوْتِ، تُلَاقِي بِدَقِيقَةٍ ؟
وَأَنَا أَجْتَاؤُ سِرْدَابًا مِنَ الْبُخُورِ
وَالْفُلُفْلِ، وَالصَّوْتِ النَّحَاسِي⁽²¹⁾

نلاحظ تأكيداً واضحاً من الشاعر على تعاقب
الإضافة بما يصعد درجة المراوغة في الصورة
الشعرية إلى ذهنيته المتوترة بحالاتها الذاتية/
النفسانية/ الموضوعية ، كون الشعر هنا مصاهرة
فريدة مع خصوصية الحياة الموضوعية للشاعر.
ومثلما يولي الشاعر الأهمية القصوى للتركيب
الإضافي الحقيقي بوصفه وسيلة لتحقيق الهوية
الإبداعية ، فإنه يلجأ في كثير من سياقاته الشعرية
إلى تركيب إضافي انزياحي يحقق بنية لغوية شديدة
الإبداع والابتكار مما يجعل قصائده رائدة في الجدة
والإدهاش وتحقيق المفارقات المبنية على أساس
اللفظة.

فالتركيب الإضافي الذي يحقق المراوغة لدى
درويش يتأسس على قوة جمالية الانزياح التي تحضر
بمقدار انحرافه عن درجة الصفر:

أ- أَيْهَا الْقَلْبُ الَّذِي يُحْرَمُ مِنْ شَمْسِ النَّهَارِ⁽²²⁾
ب- لِمَاذَا تَمُوتِينَ قَبْلَ طَلَاقِ النَّهَارِ.⁽²³⁾

نلاحظ أنّ إضافة الشمس إلى النهار لا تنحرف
عن المعيار المنطقي للخطاب النثري، بينما نجد هذا
الانحراف عن المعيار في الجملة الثانية (طلاق النهار)
و هو انحراف يفترض مجموعة تصورات لإقامة
روابط بين التركيب الإضافي و مخيلة المتلقي، حتى
تتأتى له صورة شعرية مفاجئة، تُحَقِّقُ جملة
فجوات بينه وبين الجملة ، وتؤدي إلى إثارة جمالية،
مصدرها الانزياح الشعري الذي حقق المفارقة.

ويهيمن الانزياح على بناء الصورة الشعرية
عند درويش حتى يصل أحياناً إلى أن يكون غايةً بحدِّ

تمنح المراوغة المتخيل الشعري ملحوظة ساخرة تصير
بؤرة هامة في بناء الدلالة الشاملة. إذاً تتحقق
المراوغة الشعرية من خلال هذه التراكيب الغريبة
التي تقوم على التناقض والمفاجأة أو السخرية
اللاذعة التي يُبَيِّنُ بها الشاعر بناء المراوغة .

5. مراوغة الصورة القائمة على الإدهاش؛

يعتمد محمود درويش منذ بواكير شعره في
البناء اللغوي التركيبي للشعرية، على التركيب الإضافي
بوصفه منبعاً انفتاحياً للتعبير ، يُمَكِّنُهُ من المغايرة في
السياق والإدهاش و إنجاح فعل المراوغة، إذ كانت
اللغة بالنسبة إلى محمود درويش صراع وجود من
حيث أنّها الكشف الإنساني عن الحقيقة، و تظل
الحقيقة بعيدة وغائبة إلى أن تعترضها اللغة وتدخل
في صراع استكشافي معها، و لسوف تتولى إحداها
كشف الأخرى، ومن ثم احتواءها والسيطرة عليها،
وهذا الصّراع هو ما يقف في مواجهة محمود درويش
في تجربته الشعرية الطويلة، ذلك أنّه شاعر يغوص
وسط كلّ أنواع الحصرات، فالكلمة ضده: العالم،
اللغة والذات.

ومن هنا تنحسم مسألة الإضافة الوجودية
للإبداع بوصفها حتمية مصيرية، أي أنّ الشاعر
يُسِنْدُ نفسه وذاته إلى هوية هي الإبداع الشعري بديلاً
موضوعياً عن الوطن، فالإضافة التي تعالق هنا معنى
الوجود لابد أن توجد في قصيدته، لأنّها ممارسته
الحرّة للوجود/ الإبداع حيث ممارسة الحياة باللغة
لدى درويش تعني حفراً في الأفق الوجودي الكوني
بوصفه رُكَّامًا مُعَقَّدًا من الخبرات والثقافات
المتداخلة مكانياً وزمانياً:

مِنْ يَدِ النَّخْلَةِ - اصْطَادُ سَحَابَةٍ

عندمَا تَسْقُطُ فِي حَلْقِي دُبَابَةٌ

وَعَلَى أَنْقَاضِ إِنْسَانِيَّتِي

تَعْبُرُ الشَّمْسُ وَأَقْدَامُ الْعَوَاصِفِ

والسكون والنوم بقصد الثورة والإيقاظ و تجاوز
ظلمة اليأس.

وهكذا يتحول التركيب الإضافي إلى حاجة
سياقية تركيبية في بناء الصورة
الفنية، تُربك القصيدة وتخلق المفارقة.

خاتمة

يُحيلُ البناء الشعري في الصورة الفنية إلى
المفارقة الخفية أكثر من الصريحة بحكم تَغْطِيَةِ
المفارقة بأنسجة التشبيه والمجاز التي تدفع بالشعر
إلى مضايق الدلالة الخفية - أو المسكوت عنه -
بلغة النقد. كما تستثمر الصورة الجمع بين
المتناقضات والمتناقرات، وتوظيف الانزياحات في
خلق البناء المفارق في القصيدة. وهذا ما لجأ إليه
محمود درويش في بنائه المراوغة الشعرية حيث
استعمل أساليب بلاغية تقليدية، لكنه وظّفها بشكل
جديد ، يجعلها تخلق فضاءً مراوفاً في الصورة،
سببه عملية الإدهاش التي يحدثها هذا التوظيف
الجديد الذي - عادة - ما يكون مُفَاجِئاً، كاسراً لأفق
توقع القارئ.

الإحالات والهوامش:

- (1) علي جعفر العلاق ، الشعر و التلقي ، دار الشروق للنشر
والتوزيع ، رام الله ، ط 1 ، 1997 ، ص 151.
- (2) كمال أبو ديب ، جدلية الخفاء والتجلي ، ص 19.

ذاته، فيلقي بصورة مهمة، تعيش عصيانا يحول
بين القارئ وبينها.

عِنْدَمَا تَنْفَجِرُ الرِّيحُ بِجِلْدِي
وَتَكْفُ الشَّمْسُ عَنْ طَهْوِ النَّعَاسِ
وَأُسْمِي كُلَّ شَيْءٍ بِاسْمِهِ
عِنْدَمَا أَبْتَاعُ مِفْتَاحًا وَشُبَّاكَ جَدِيدًا
بِأَنَاشِيدِ الْحَمَاسِ! (24)

وعلى الرغم من أن النص ينتهي إلى مرحلة
مبكرة من شعر محمود درويش حيث الحداثة
الخبول وغضاضة الاختراق و المغيرة، لقرب عهد
التحديث والتجريب، إضافة لمرجعية القصد
الشعري إلى مرحلة نضالية تفترض تواصلًا خطابيا
مع الناس، رغم كل ذلك فإننا نجد أن تفسير الإنسان
الإضافي بين (الطهو والنعاس) يحتاج منا إلى انزياح
عن درجات الصفر، بأكثر من خطوة دون أن نتصل
بمعانٍ ثابتة، كوننا نعتمد على تأويل اجتهادي لهذه
المغيرة التي لا يمكن وصفها بالتأويل المنطقي الذي
يحقق توافقا ما؛ إذ كيف نفترض جملة علائق بين
"الطهو" و"النعاس" لنحقق تأويلا معقولا لهذا
التركيب، فثمة فجوات متعددة بين مفهومات
ودلالات النعاس، فالطهو عملية تُحوّل جملة أشياء
إلى صيغة جديدة، وهي مختصة بأشياء مهما تعددت
فإنّ "النعاس" يبقى خارجها، إذ يطلب درويش كَفَّ
الشَّمْسِ عن طهو النعاس، ممّا يعني رفض عملية
الطهو، وهو عكس ما يُراد من الطبخ. فثمة مسارات
نقرأها من خلال الاستعانة بالسيرورة الدلالية
لنص، وبالتالي حمل النعاس على رمز السكون،
والخضوع والاستكانة، مما يعني أن الأيام تتكرر،
والشمس لا تجد في الوجود العربي إلا الغفلة
والسكون الذي يطبخه نتيجة الفراغ، القحط،
الثبات، وبالتالي يخرج المعنى إلى استنكار الغفلة

- (3) محمد فكري الجزار ، الصورة الشعرية و التشكيل الجمالي ، عند محمود درويش ، المختلف الحقيقي ، عمان ، الأردن ، 1999، ص 163.
- (4) المرجع نفسه ، ص 164.
- (5) محمد مصطفى بدوي، كودريدج، سلسلة نوايغ الفكر العالمي، دار المعارف ، مصر ، 1990 ، ص 89.
- (6) المرجع نفسه ، ص 173.
- (7) المرجع نفسه ، ص 174.
- (8)-محمود درويش، الجدارية، ص:
- (*) ينظر سعد الدين كليب ، وعي الحداثة (دراسات جمالية في الحداثة الشعرية) ، من منشورات اتحاد الكتاب العرب 1997 ، الموقع الإلكتروني : <http://www.awu.dam.org/book>
- (9) محمود درويش، جدارية، ص 23:
- (10) رشيد يحيياوي ، الشعر العربي الحديث ، دراسة في المنجز النصي ، ص 134.
- (11)- محمود درويش ، حالة حصار ، رياض الريس للكتب والنشر، بيروت، ط2 ، 2002، ص 19.
- (12) محمد فكري الجزار ، الصورة الشعرية و التشكيل الجمالي عند محمود درويش ، المختلف الحقيقي ، ص 174.
- (13) الديوان ، مج 1 ، ص 160.
- (14) المرجع السابق ، ص 176.
- (15) ناصر علي ، بنية القصيدة في شعر محمود درويش ، ص 106 .
- (16)محمود درويش: لا تعتذر عما فعلت، ص:71-72-73
- (17) محمود درويش ، لا تعتذر عما فعلت ، ص 75.
- (18) محمود درويش ، جدارية ، ص50-51.
- (19) الديوان ، مج 1 ، ص 172.
- (20) محمود درويش ، حالة حصار ، ص 31.
- (21) الديوان ، مج 1 ، ص 83.
- (22) الديوان ، مج 1 ، ص 83.
- (23) الديوان ، مج 1 ، ص 151.
- (24) الديوان ، مج 1 ، ص 83 .