

البصائر اللغوية الجدلية الوجودية في الوقفة الطلّية "على محطة قطار سقط عن الخريطة" لمحمود درويش أنموذجاً

طه غالب طه*

ملخص

يرُودُ الدرسُ الأدبيُّ للجدلية الوجودية، نطاقَي البنية اللغوية والقيمة البصرية، بوصفهما مؤثرين على تأسيس اللغة الشعرية للنهج الفكري، وفق إطارَي المضمون والتشكيل، وما يعتقلان به من مؤسسي الكشف التوصيفي، والتّرميز الشّمولي، من خلال تصريح العبارة، وإيحاء الإشارة. أما المستوى التحليلي للمعينة اللغوية؛ فكانت في مُحْتَضِنِ النَّصِّ الشّعريِّ وسياقه الفكريِّ، المُوجِبين بملامح الهوية الجمعية، في الطلّية الفلسطينية، بدرسٍ مُعمّقٍ لقصيدة "على محطة قطار سقط عن الخريطة" لمحمود درويش؛ واللغة إذ ذاك متموضعة بين فزادة الانكسار، وإزادة الانتصار؛ لغاية التأسيس الفكري للمؤدى الوجودي، بمواقعة المكان ومُساخلة الزّمان، والمؤدى الثّوريِّ بحكمة الثّمرد وفورة الثّورة، والمؤدى الاستشراقي بالاستظهار الغائي والاستنصار الثّوريِّ، مع الاحتكام إلى المؤدى الإسنادي البصريِّ، في التشكيلين الجوّاني والبرانيِّ، بوحَي من مناهج علمية مختلفة، من قبيل الوصفي والاستردادي والاستنباطي والاستقرائي.

الكلمات الدالة: البصائر اللغوية، الجدلية الوجودية، الوقفة الطلّية، المؤدى الوجودي، المؤدى الثّوري، المؤدى الاستشراقي.

المقدمة

والمُدلول أو توحدهما، أو ارتباط الحامل والمحمول، واللفظ والمعنى وتوحدهما" (الأسد، 2008م: 1، 2).

والدرس على ذلك، وجهة متأنية صوب الأثر الحكيم لتشكيلات اللغة، ممثلة في "الكينونة اللغوية المتعينة بنسجها اللغوي المتميز" (السنتي، 1987م: 139)، في مُجردها بناءً، ومبثوثها فكرياً، ومُنظومها أسلوبياً، وتكنيكها شكلاً، بوصفها كلاً ناجزاً في وحي الخطاب الشعري، المُستند إلى حكمة المنطق وبصيرة الشاعر، الذي وعى "دوره في التأثير في الواقع، باتجاه التغيير نحو ما يراه أفضل" (أولميل، 2009م: 9)، من خلال التوظيف اللغوي المُتقرّد، الذي يستوجب منه "أن يجتهد في البحث عن وسائله التعبيرية والإيحائية المناسبة، وأن يُبدع (لغته الخاصة)، التي يستطيع من خلالها أن يجلو خفايا ذلك العالم المُترّاحب" (الكوفي، 2007م: 7)؛ حيث إنّ "التعبير عن العالم الجوّاني، (عالم النفس والقلب والعقل)، الموار بالعواطف والمشاعر والأحاسيس والأهواء والنّوازع المختلفة، لا يمكن أن تنهض اللغة العادية المألوفة بأعبائه الضخمة، فهي ضيقة جداً، وليست مؤهلة لأداء هذه المهمة" (الكوفي، 2007م: 7).

وأياً كان الشّأن؛ فإنّ المعنى الدلالي يكشف "مُدركاً نفسياً، يترك أثره الدلالي على هيئة علاقات تتجسد في البنى اللفظية،

تستدعي المواقعة اللغوية للدرس النقدي أقطاباً فكرية، تُناغم المتجاذبة الجدلية، في الوجود الذاتي المُرتكز إلى القيمة الجمعية، وحينها يغدو الشاعر مأزوماً بفاعل الثنائيات المتضادة⁽¹⁾، الماثلة في بُرة المكان ودائرة الزّمان، فضلاً عن الإطارين الذاتي والجمعي، والمحتكم إرادة متحركة بين ما كان، وما هو كائن، وما سيكون؛ لغاية المكاشفة التّوصيفية والتّرميز الإيحائي، لإزادة الانتصار المُستوحاة من ظلّ الانكسار. ولما كانت اللغة قمينة بالتعبير عن الثيمات الكليّة للفكر الإنساني، كان كميئها موحياً بملامح الجدلية المُزدوجة (الأنا - الجماعة/ الآخر) و(الموت/ الحياة)، في اتّساق واضح مع البناء اللغوي، الكلمي والتّركيبي واللّوحي، بوحَي من الإسناد البصري، في أبعاده التّرقيمية والمقطعية والكليّة.

ولا يخفى "أنّ ارتباط لغة الأمة بفكرها ارتباط وثيق يجعلهما شيئاً واحداً أو كاشيء الواحد، وهو ارتباط عبّر عنه النقاد القدماء والمحدثون من العرب ومن غيرهم، بأنّه ارتباط الدالّ

* قسم اللغة العربية وآدابها، كلية الدعوة الإسلامية، قلقيلية، فلسطين. تاريخ استلام البحث 2016/01/11، وتاريخ قبوله 2016/03/17.

العنوانية؛ إذ تُحيل المفارقة إلى الصراع النفسي الكامن في دواخله، وهو الذي استحال ترجمة شعرية للتغريبية الجمعية، على طريقة المقصد المبتني بـ"على"، على ما في مباشرتها من انحسار فعلي أمام الفعل "سقط" أملاً خافتاً، مازال يصعد في نبرة الخطاب إلى حدّ النعالي بقيمة الثبات "محنة"، وإذ بها مضافة إلى "القطار"، مضافة إلى الاجترار، المستعيد ومضات الذكرى الأليمة، المتحركة بين زمني الحياة المتقاطرة قبلاً، والموت المتبدي في واقع الشعر ومنظور الشاعر.

ولمّا كان السقوط بـ"عن" على غير المبتغي، حالة من المجاوزة المُفَعَّلة بالنقد المُبطن، أفيينا "الخريطة" قابضة في ضمير المُسترسلين في فعل العوابة بلا حضور؛ لتُجسد كلفة الانحسار عن قيمة الفعل الإنساني الإيجابي، وفيه المساجلة الفكرية الشفيفة، للمستويات الوطنية والإقليمية والعالمية.

وتتمثل القيمة الإشارية الكلية للعبة النصية، في ثلاثة أقطاب معنوية رئيسية؛ يرسخ أولها الوقوف التأملي على أطلال المحطة؛ للتماس سبل الحياة من رحم الطلل الموات، ويكمن ثانيها في تأكيد قيمة الثبات رغم سائر مظاهر السقوط، ويترجم ثالثها وجهة الإدانة الجمعية للرحيل المؤدي عن المكان/ الوطن، وترتبط هذه الأقطاب الرئيسية بقيد التاريخ؛ على جهتي ماضوية الزمن السحيق في السقوط، مع تجدد ذكرى النكبة، وواقعية الزمن الراحل عن العودة إلى الانقسام والدون.

وحين نمضي إلى تضاعيف المتن الشعري؛ فنستبطن مؤشرات المنطق الجدلية، على وجهتي الصراع الأزلي، بين قيمتي الموت والحياة، واللوحة المُبتدأ مُركّز الشاعر في قراءة العنصر المكاني بوجه الزمن، على طريقة المتوقف على الأطلال، المُستوقف مزيد الآمال، في إرادة الجماعة المنتصرة لمواقعة الحياة، يقول الشاعر في اللوحة الأولى (درويش، 2009م: 25، 26):

عُشِبْ، هواءً يابس، شوك، وصبار
على سِكَك الحديدي. هناك شكّل الشيء
في عبثية اللاشكّل يَمُضغ ظلّه...
عدمٌ هناك موثقٌ.. ومطوّقٌ بنقيضه
ويَمَامَتَانِ تُحَلِّفَانِ

على سقيفة عُرفَةٍ مهجورة عند المحطة
والمحطة مثلٌ وشمٌ ذاب في جسد المكان
هناك أيضاً سزوتان نحيلتان كإبريتين طويلتين
تُطرزان سحابة صفراء ليمونية
وهناك سائحة تُصوّر مشهدين:
الأول، الشمس التي افترشت سرير البحر
والثاني، خلو المقعد الخشبي من كيس المسافر

التي تعكس المعاني النفسية، كأنها صورة تسبق العلامة اللغوية. وتتداخل البنيان السطحية والعميقة بطريقة تفرض امتحان العلاقة بينهما، وصولاً إلى الفضاء الدلالي الذي تتحرّك فيه" (عبر، 1996م: 161).

وتتماز القدرة الإبداعية لدى الشاعر بمواجهته "أداته الشعرية التي يشتغل ويُدع من خلالها. إنه ينسحب في لحظات مُحددة من العالم الخارجي، والانتطاعات التي يتركها عليه، وعلى همومه الذاتية البحتة، وهما ما يشغل المساحة الكبرى من نتاجه؛ ليتأمل اللغة التي تشبع كل ما يبتكره وتكونه" (رحيم، 1999م: 266)؛ وليحقق في النصّ سمة الشعرية⁽²⁾.

وتقدّم الدراسة تحليلاً للمؤسسات اللغوية والقيم البصرية الكلية، في قصيدة "على محطّة قطار سقط عن الخريطة"، بوصفها إنسانية الإحساس والرؤية والمعالجة⁽³⁾، والنص فوق ذلك "عالم مهول من العلاقات المتشابكة، يلتقي فيه الزمن بكلّ أبعاده؛ حيث ينأسس في رحم الماضي وينبتق في الحاضر، ويؤهل نفسه كإمكانية مستقبلية للتداخل مع نصوص آتية" (الغذامي، 1985م: 14)، وهو الذي تمثل في العلاقة المضمونية، مع قصائد المجموعة الأخيرة "لا أريد لهدّي القصيدة أن تنتهي"، ولا سيما قصيدة "طلّية البروة"⁽⁴⁾.

ويمثل النصّ "علاقة متشابكة من عناصر الاتصال اللغوية، يتحد فيها السياق مع الشيفرة لتكوين الرسالة، ويتلقى الباعث مع المتلقي في تحريك الحياة في هذه الرسالة وبعثها من جديد في تفسيرها واستقبالها، والغاية في ذلك هي (الرسالة) نفسها" (الغذامي، 1985م: 14).

إنه التشكيل اللغوي في صورته الإغوائية، حين "يفتح أمام المتلقي، من خلال إثارته والتفاعل معه ومحاورته وتفكيكه، مغرباً المتلقي بالاستمرار في القراءة، من خلال إغوائه وإدخاله في عوالم جديدة، مشكّلة من نسق لغوي لم يبتكر ولم يُدع من قبل" (ربابعة، 2008م: 143)،⁽⁵⁾.

المبحث الأول: مقارنة للمؤدى الوجداني المطلب الأول: مواقف المكان:

جسد المكان مُنطلق التصوير الشعري بالبناء اللغوي، المعبر عن إحياءات اليأس المُجلل بوحى الأمل، وفيه الثنائية المعبرة عن مفارقة الرجيل والثبات، وحينئذ لا يخلو الموقف الفني من تأطير الموت واستدعاء الحياة، على لسان المُتقف المُبدع، الذي يسعى "لتمييز في المعامرة الوجدانية، وفي تحري ظواهريتها؛ أي ما يظهر من الأشياء وما يبطن منها في أن" (خليل والكبسي، 2001م: 12).

ويُساجل الشاعر دوال الموت الكليمة، من خلال العتبة

(يضجر الذهب السماوي المُنَافِقُ من صلابته)

المكان، المُمَثِّلة في فَوْضَى الشَّكْلِ وَزُبَيْفَةِ النَّبَاتِ، والصَّرَاحِ
حينئذٍ مُحْتَكَمِ الشَّاعِرِ فِي الصُّدُورِ عَنِ الصَّخْرِ الْمُجَلِّجِ مِنْ
صَلَابَةِ الْكَلِمَةِ دُونَ رُسُوحِ الْفِعْلِ؛ إِذْ "يُضْجِرُ الذَّهَبُ السَّمَاوِيُّ
الْمُنَافِقُ مِنْ صَلَابَتِهِ".

وحيث يُسَيِّطِرُ الْمَكَانَ عَلَى دَائِرَةِ اللَّاشْعُورِ، يَكُونُ لِلتَّدَاعِي
الْفِكْرِيِّ أَنْ يَتَّخِذَ سَبِيلَ الْاسْتِكْنَاهِ الْوَاعِي لِمُسَبِّبَاتِ الْحَدَثِ، مِنْ
خِلَالِ التَّوَقُّفِ الْمُسْتَدِّ إِلَى ضَمِيرِ التَّكْلُمِ، الَّذِي بَاتَ لَازِمَةً
الأفعال المؤكدة بُرْيَةِ الْمَكَانِ، فيقول ذُرُوبِش فِي اللُّوْحَةِ الثَّانِيَةِ
(ذُرُوبِش، 2009م: 26):

وقفتُ على المَحَطَّةِ.. لا لِأَنْتَظِرَ الْقَطَارَ

ولا عواطفِي الْخَبِيئَةَ فِي جَمَالِيَّاتِ شَيْءٍ مَا بَعِيدٍ،

بل لِأَعْرِفَ كَيْفَ جُنِّ الْبَحْرِ وَانْكَسَرَ الْمَكَانُ

كجِرَّةِ خَرْفِيَّةٍ، وَمَتَى وُلِدْتُ وَأَيْنَ عَشْتُ،

وكَيْفَ هَاجَرَتِ الطُّيُورُ إِلَى الْجَنُوبِ أَوْ الشَّمَالِ.

أَلَا تَرَالِ بِقِيَّتِي تَكْفِي لِیَنْتَصِرَ الْخَيَالِيُّ الْخَفِيفُ

عَلَى فَسَادِ الْوَاقِعِيِّ؟ أَلَا تَرَالِ غَزَالَتِي حُبْلِي؟

(كبرنا. كم كبرنا، والطريق إلى السماء طويلة)

ويُوقِعُ الشَّاعِرُ الْوُفُوفَ مَقْرُونًا بِسَبِيلِ التَّوْصِيفِ الْغَائِيِّ،
الْمُنْتَفِي بِ"انْتِظَارِ الْقَطَارِ" أَوْ "الْعَوَاطِفِ الْخَبِيئَةِ"؛ ذَلِكَ أَنْ
الجدلية الوجودية فِي مَحْضِ الْمَكَانِ مَخَاضُ إِشْبَاءٍ يَتَوَالَى
بِالنَّسْأَلِ، عَلَى جِهَةِ إِنْكَارِ الْوَاقِعَةِ وَدَفْعِ حَيْثِيَّاتِهَا، وَالحَالِيَّةِ
تُسْتَقْطَبُ سَاعَتِنِذٍ بِالْمَجَازِ: "كَيْفَ جُنِّ الْبَحْرِ وَانْكَسَرَ الْمَكَانُ
كجِرَّةِ خَرْفِيَّةٍ"، وَبِالتَّرْمِيزِ: "كَيْفَ هَاجَرَتِ الطُّيُورُ إِلَى الْجَنُوبِ أَوْ
الشَّمَالِ"، وَالرَّمَانِيَّةُ مُعْتَلِقَةٌ بِالمَكَانِيَّةِ مِنْ خِلَالِ الْإِيغَالِ فِي سُؤَالِ
الْمَسْقُطِ وَالْمَالِ: "مَتَى وُلِدْتُ وَأَيْنَ عَشْتُ".

ولِلشَّاعِرِ الْمَأْرُومِ حِينِنِذٍ أَنْ يَنْهَضَ مِنْ لَجَاجَةِ النَّسْأَلِ إِلَى
بَقِيَّةِ أَمَالٍ؛ لِیَسْتَنْطِقَ فِي عَمِيمِ الْمَوْتِ بِصِيصِ الْأَمَلِ،
مُسْتَشْرِفًا فِي الْخِيَالِ مَحَقَّ الْوَاقِعِ، وَمُسْتَلْهِمًا بِالْإِخْصَابِ قِيَمَةَ
الحياة، فِي رَمِزٍ مِنْ رُؤُوسِ الْأَرْضِ/ الْأُمُومَةِ الْمَكْلُومَةِ: "أَلَا تَرَالِ
بِقِيَّتِي تَكْفِي لِیَنْتَصِرَ الْخَيَالِيُّ الْخَفِيفُ عَلَى فَسَادِ الْوَاقِعِيِّ؟ أَلَا
تَرَالِ غَزَالَتِي حُبْلِي؟".

ويُوجِي التَّكْثِيفُ التَّوْقِيعِيَّ بِمَقَادِمِ الرِّمَانِ وَتَطَاوُلِ الْبُنْيَانِ؛
فَالنُّورَةُ دُؤُوبَةٌ لِمَسِيرِ حَيْثٍ نَحْوِ السَّمَاءِ/ الْحَقِيقَةِ/ الْحَرِيَّةِ،
وَالتَّكْثِيرُ بِ"كَمْ" مَدْعَاةٌ لِیَبْذُلَ النُّفِيسَ فِي سَبِيلِ الْوُصُولِ إِلَى الْحَقِّ
الْمَشْهُودِ؛ مِمَّا لَّا فِي الْحَرِيَّةِ وَالْأَمَانِ.

المطلب الثاني: مساجلة الرِّمَانِ:

وَتَقَّ زَمَنَ الشَّعْرِ لَزَمَانَ الْوَقْفَةِ، بِمَا اخْتَرَلَهُ مِنْ مَسَافَةٍ حَثِيثَةٍ
الاسترجاع، ولِلتَّارِيخِ فِي وَثِيقَةِ الشَّاعِرِ حُضُورَ الْمَضْمُونِ
الْمُرْسَخِ مَرْكَزِيَّةَ الْمَكَانِ فِي الْإِطَارِ الْإِقْلِيمِيِّ، عَلَى الْمَسْتَوَى

والمُحَلَّظِ الَّذِي يَنْسَمُ بِهِ الْعُنْصُرُ الْبِنَائِيُّ لِلْمَادَّةِ الْلُغَوِيَّةِ كَاتِنٌ
فِي الْاسْمِيَّةِ، مُوْغِلٌ فِي التَّفْهِيمِ، مُقْبِلٌ عَلَى الدَّوَالِ
الطَّبِيعِيَّةِ⁽⁶⁾؛ مِمَّا يَشِي بِانْحِسَارِ الْفِعْلِ الْمُؤَثَّرِ، خِلَالَ أَنْ الْمُسْتَهْلُ
المرتکز عَلَى "العُشْبِ"، أَحَالَ الْمَوْقِفَ إِلَى الْإِحْيَائِيَّةِ الْفَنِّيَّةِ
الْمَمْنَهْجَةِ، بِاسْتِدْعَاءِ الْقِيَمَةِ الْلُؤْنِيَّةِ الْمَعْرُزَةِ بِ"السَّرُوتَيْنِ"،
الْمَسِيطِرَةِ عَلَى فَحْوَى الْخَطَابِ، الْمُتَّصِلَةِ فَرَادَاتِهِ الْبِنَائِيَّةِ وَأَقْطَابِهِ
الْمَعْنَوِيَّةِ، عَلَى نَحْوِ يُوْحِي بِالْانْكَسَارِ.

يَبْدُ أَنْ الْاسْمِيَّةَ الطَّاعِيَّةِ، الْمُبْرَّرَةَ بِالْإِبْتِدَاءِ، وَالْمُسَوِّغَةَ
بِالْإِخْبَارِ، وَالْمُقْتَعَةَ بِالتَّوْصِيفِ، وَالْمَعْرُزَةَ بِالْإِضَافَةِ، وَالْمُسْتَهْلَةَ
بِالنُّفْيِ، ارْعَوَتْ عَنِ الْانْحِسَارِ إِلَى فِعْلِيَّةِ الْإِنْتِصَارِ؛ وَحِينَهَا
تَتَعَالَى فِي "عَبْنِيَّةِ اللَّاشْكَلِ" "يَمَامَتَانِ تُحْلَقَانِ"، وَالْمُقَارَقَةُ الَّتِي
تُكْرِرُ التَّمَوُّضُوعَ فِي مُرْتَقَى الْأَمَلِ بِتَقْدِيمِ الْاسْمِ عَلَى الْفِعْلِ،
تُوجِي فِي ذَاتِهَا بِالْإِنْتِصَارِ لِقِيَمَةِ الْحَرَكَةِ، عَلَى مَا فِي اسْتِدْعَاءِ
الْمُفْرَدَةِ مِنْ قِيَمَةٍ رَمْزِيَّةٍ تَشِي بِالْحُزْنِ فِي الْمَوْرُوثِ التَّارِيخِيِّ،
فَضْلًا عَنْ أَنَّهَا ذَاتُ أَثَرٍ بَادٍ فِي الشَّعْرِ الْحَدِيثِ؛ لَكُونَهَا نَاتِجَةً
عَنْ "مُحْنَةِ الذَّاتِ، الَّتِي تَسْقُطُ ضَحِيَّةَ الصَّرَاحِ بَيْنَ الْمَبْدَأِ
وَالْعَاطِفَةِ أَوْ بَيْنَ الْوَاجِبِ وَالْوَاقِعِ" (العنابي، 2004م: 152)⁽⁷⁾.

تَمَّ إِنَّ اللَّبَّاتِ فِي وَجْهِ الرَّحِيلِ وَوَجْهَةَ الرَّاحِلِينَ مَزِيدَ حُضُورِ
مُرْسَخِ بَشِيمِ ذَابٍ فِي جَسَدِ الْمَكَانِ، وَإِنْ كَانَ لِلْإِحْيَاءِ فَضْلُ
الاستيحاءِ، مِنْ مَنْهَلِ التَّقْدِيمِ الْوُجُودِيِّ لِلسُّؤَالِ الطَّلِيِّ فِي عَهْدِ
الْجَاهِلِيَّةِ⁽⁸⁾، فَإِنَّهُ أَرْجَى لِلنَّصِّ قَدَاسَةَ النَّأْمَلِ فِي مُعِينَاتِ
الاستنهاضِ الْحَبِيبِيِّ لِقِيَمَةِ الْإِنْسَانِيَّةِ، بِالْوَشْمِ الدَّافِعِ شُرُورِ
الرَّحِيلِ⁽⁹⁾، بِوصْفِهِ مَعَادِلًا مَوْضُوعِيًّا لِلتَّحْدِيِّ وَالْحَيَاةِ، عَلَى مَا
فِي الطَّلِّ مِنْ دِمَنِ تَعَاوُرَتِهَا الرِّيَّاحِ؛ فَأَفْضَتْ إِلَى "عَبْنِيَّةِ
اللاشْكَلِ"، مَعَ اسْتِبْقَاءِ نَوَاتِ الْحَيَاةِ الْأَوَّلِيَّةِ، فِي مَشْهَدِ الْمَحَطَّةِ
الْمُسْتَمَلِّ بِالْيِيَابِ.

أَمَّا وَكَانَ لِلشَّاعِرِ أَنْ يَتَأَمَّلَ فِي ثَنَائِهَا الْمَكَانِ، عَلَى نَحْوِ مَا
سَبَقَ بَيَانَهُ؛ فَقَدْ أَوْثَقَ عُرَى التَّصَاقِهِ بِبُؤْرَةِ "الْمَحَطَّةِ"، مِنْ خِلَالِ
الْإِشَارِيَّةِ النَّابِذَةِ فَوْضَى الْعَبْنِيَّةِ، تِلْكَ الَّتِي أَفْرَدَ لَهَا "هَذَاكَ"، فِي
ثَلَاثِيَّةٍ اقْتَرَنَتْ تَبَاعًا بِشَكْلِ الشَّيْءِ فِي عَبْنِيَّةِ اللَّاشْكَلِ
وَ"سَرُوتَيْنِ نَحِيلَتَيْنِ كَابِرَتَيْنِ طَوِيلَتَيْنِ" وَ"سَائِحَةَ نُصُورِ
مَشْهَدَيْنِ"؛ وَفِي الْأَوَّلَى فَوْضَى الْمُقَارَقَةِ الْمُعْبَّرَةِ عَنْ فَوْضَى
الْمَكَانِ، بَيْنَمَا أَرَسَتْ الثَّانِيَّةُ ثَنَائِيَّةَ الصُّورَةِ؛ أَنْسَاجًا مَعَ ثَنَائِيَّةِ
الْمَعَايِنِ الْمَكَانِيِّ، وَالْإِنْقِاسَامِ الْوَطْنِيِّ، بِمُسْتَدِّ التَّشْبِيهِ الْبَلَاغِيِّ،
لِتُعْرَظَ الثَّلَاثَةُ بِبَلَاغَةِ الطِّيِّ وَالتَّشْرِ مَشْهَدَيْنِ مَتَبَايِنَيْنِ، اسْتَبَقَ
الشَّاعِرُ فِي أَوْلِهِمَا الْأَمَلِ بِ"الشَّمْسِ الَّتِي افْتَرَشَتْ سَرِيرَ الْبَحْرِ"،
وَارْعَوَى فِي ثَانِيهِمَا إِلَى مَوْتِ الْمَكَانِ بِ"خُلُوقِ الْمَقْعَدِ الْحَشْبِيِّ مِنْ
كَيْسِ الْمَسَافِرِ".

ويُقَدِّمُ الْاِخْتِرَالَ الشَّعْرِيَّ فِي الْمُنْتَهَى قِيَمَةَ التَّمَرُّدِ عَلَى عَبْنِيَّةِ

والسَّمَاءُ كَرِيمَةٌ معنا، ولا ننكلم الفُصْحَى معاً
إلاً لماماً: في مَوَاعِيدِ الصَّلَاةِ، وفي لَيَالِي القَدْرِ.
حَاضِرُنَا يُسَامِرُنَا: "معاً نحياً"، وماضينا يُسَلِّينَا:
"إذا احتجتم إليّ رجعتُ". كُنَّا طَيِّبِينَ وَحَالِمِينَ،
فلم نَرِ الغَدَّ يسرق المَاضِي - طَرِيدَتُهُ، ويرحلُ
(كان حَاضِرُنَا يُرِيّ القَمَحَ وَالْيَقُطِينَ قبل هنيهة،
وَيُرْفُصُ الوَادِي)

وتؤكّد المؤسّسات اللغوية بقولها التركيبية، على هويّة
المكان مُكْنَةً، وقرّار النَّاسِ من توثّب الفرار، أمام إغراء الرّمن؛
فيعمد الشّاعر إلى تشطير الماضي إلى حاضره المُجَلَّلِ بِـ"معاً
نحياً"، وماضيه المَشْرُوطِ بِـ"إذا احتجتم رجعت"، بينما يقع غده
في دائرة بصيرته اللغوية، المُتَكَنَّةُ على المجاز بالانزياح
التركيبية، الذي يقول فيه على لسان الجماعة: "لم نَرِ الغَدَّ
يسرق المَاضِي - طَرِيدَتُهُ، ويرحلُ"؛ لغاية الالتفات إلى جُرم
من شهدوا القوت فيما فات، وذات الشّوكة لم تكن على نُغور
الوَطَنِ.

وتكتسب الجملة الشّعريّة لدى درويش "حدّاثها من انحراف
التركيب وإيقاع الصّور، مع وضوح المرّموز له بانتظام، في
دقائق التّيّار الوجدانيّ، المُستنبطن للتّجربة، والتّناغم دائماً مع
إيقاع الوعيّ بالكتابة" (غربيّ، 2003م: 203).

ويبرز درويش الحاضر في توثيقه الاختزاليّ الأخير للوحة،
مُعتلقاً بلحظة القَصِّ التأمليّة، في رَحَابَةِ المكان المشهود بوقفه
الطلّ، على أعتاب الذّكريّ السّنين، وبين "كان" و"هنيهة"، شرع
الحاضر "يرِيّ القَمَحَ وَالْيَقُطِينَ" و"يرْفُصُ الوَادِي"، والفعليّة
مُوكّدة حقاوة الشّاعر باستدعاء الفعل في زمن الخصب، بقيمتي
اللّون والحركة، الموحيتين بالحياة والنّماء.

ويكرّر درويش فعل الوُفُوفِ مقروناً بزمن القَصِّ الشّعريّ،
للواقعة الطلّية، مُتوثّباً صوب الحاضر، وفي مصاريعه
المفتوحة على بصيرة النّقد، تَبَصَّرَ في المُفارقة المُشكّلة فحوى
المشهد ومضمون غايته، قائلاً في اللّوحة الخامسة (درويّش،
2009م: 27، 28):

وقفْتُ على المَحَطَّةِ في الغُروب: ألا تزل
هُنالك امرأتان في امرأة تلمعُ فخذها بالبرق؟
أسطوريتان - عدوتان - صديقتان، وتوأمان
على سطوح الرّيح. واحدة تُغازلني. وثانية
تُقاتلني؟ وهل كَسَرَ الدّمُ المَسْفُوكُ سَيْفاً
واحداً لأقول: إنّ الهتي الأولى معي؟
(صدّقتُ أغنيتي القديمة كي أكذب واقعي)

و"بين بين" يتوثّب الشّاعر على نحوٍ نوعيّ، بتوظيف
الغموض الشّيفي المُحفّز لحكمة التّفكي المُتبصّر⁽¹⁰⁾، مُقلّباً في

الرّمنيّ، وفيه على ذلك الارتداد إلى زمن المِثَالِ، ومُناجزة
التّوصيف لزمن المآل، على صُعدِ الحَدَثِ والمكان والإنسان،
بمُساجلةٍ فنيّةٍ انكّات على دوالّ اللّغة؛ لإبانة مدى التّأزم
الدّخليّ، في مواجهة وطأة الرّمن، وقسوة سُفُوطه، وفداحة
سَقَطَاتِهِ.

ولمّا كان الشّاعر مستدعيّاً للمآل لبّ المِثَالِ، في بلاغة
التّشبيه المُستند إلى إحياء التّأثيل العروبيّ للقضية، أَلْفِينَاهُ
يُعمّق في الفعل الماضي نُفصانه المُشير إلى وقع الفاجعة على
المستويين الدّاتيّ والجمعيّ، وللهويّة في وحي البيان الأخير
مزيد أثر بائن، بكيونة المكان في ظلّ الالتئام، حيث يقول في
اللّوحة الثّالثة (درويّش، 2009م: 26، 27):

كان القطار يسير كالأفعى الوديعه من
بلاد الشام حتّى مصر. كان صفيّره
يُخفي نغاء الماعز المبحوح عن نهم الذّئب.
كانه وقت خرافيّ لتدريب الذّئب على صدّاقتنا.
وكان دخانه يعلو على نار الفريّ المتفتّحات
الطّابعات من الطّبيعة كالشّجيرات/
(الحياة بداهة. وبيوتنا كقلوبنا مفتوحة الأبواب)

وحين يمتزج التصوير المقطعيّ، في قلبه الحركيّ، ومؤثّره
الصّوتيّ، بمشهدية الماضي، في صفيّر القطار السّائر بين
بلاد العروبة، على امتداد القارّتين المتجاورتين، فإنّ له أن
يضي على التّعبير ظلال اللّغة المحمّلة بالرّمز من جهة،
والمُشبعة بجنكة البلاغة من جهة أخرى، وفيهما الحياة
المشتملة بكلّ دواعي الضّحيج، في بداهة التّوقيع بقلوب ضمت
في سويديتها لداذة القرار في المكان المُتأهب صوب الرّحيل.

أمّا وقد تعالت في السّابق قيم الحياة؛ فقد جسّدتها
الإحياءات الكليّة والمُعينات التركيبية، على نحو رسخ الحركة
في مثاليّتها، والمكان في حُسن طبيعته، والإنسان بطيب
سجّيته، مع انتصار بائن للحياة بترميزاتها الحيوانية والنّباتية،
ممثّلة في "الأفعى" و"الماعز" و"الشّجيرات" على فريدة "الذّئب"
جنساً، وكثرتها جمعاً، و"الوقت الخرافيّ" ما زال يوطئ لنهاية،
المستحيل نهياً للأرض والتّاريخ والوقت والإنسان.

وما زال الشّاعر في ارتحال صوب الماضي، مُسترجعاً
بالقَصِّ زمن السّرّد السّعيد، على سبيل الحكاية المُستلّة من
المنطوق الجمعيّ، بكلّم مُعجمها المُحتكم إلى الطّيبة والسّدّاجة،
في بناء لغويّ يعتمد الإخبار توصيفاً، بالاسميّة الغالبة، ومزيد
الأفعال النّاقصة، فيقول في اللّوحة الرّابعة (درويّش، 2009م:
27):

كُنّا طَيِّبِينَ وسُدّجاً. قلنا: البلاد بلادنا
قلبُ الخريطة لن تُصاب بأيّ داءٍ خارجيّ.

مثالاً للقديم دفع نُكُوص الواقع، وللعبرة مزيد الإحالة للجُوء الشاعر إلى الجُدور، تحت وقع الأزمة المُتفشّية في "الخريطة"، زيادةً على ما اعترأها من استلاب "الدُّناب"، فضلاً عن الصِّراع الدَّاخلي المُتبدّي بالتضادِّ اللُّغويّ، على جهة الطَّباق بين "صدَّقْتُ" و"أُكذِّبُ"، على ما فيهما من بينونةٍ زمنيّة، بين الماضي والحاضر؛ لغاية ترسيخ الثِّبات والمُقاومة، في وَجْه الاستلاب والمساومة.

وتُشير اللوحة السابقة إلى حتميّة استخلاص صواب النُّورة من تلافيف الخطأ، وقد قال الشاعر قبلاً: "الدَّاكرة والخارطة والأغاني لا تُحوّل المنفى إلى وطن. ولم يبق لنا غير الانتماء إلى النُّورة وأخطائها. لا يكون العشق عشقاً إلا إذا بلغ حدَّ الخطأ. فلنذهب إلى الخطأ جميعاً؛ لأنّه فاتحة الصواب" (درويش، 1974م: 22 - محاولة رثاء بُرْكان).

ويُشكّل الشاعر اللُّغة وفق أُطر المَجاز البلاغيّ والتفوير الأسلوبيّ والتداعيّ الفكريّ، مُركِّزاً على كَيْنونة الماضي المنقوص، ولما كان صدر اللوحة السادسة مُستهلاً بـ"كان"، وقعا على صورة الماضي السعيد، في ظلّ الواقع العنيد، المتأبّية معانياته المكانية على الحلّ، وإذ بالشاعر يمزج بين عناصر الخلق الفنّي، مُوظفاً بالبنى اللُّغويّة مُفارقة الخيال/ الواقع، لاستلال الأثر الإحيائيّ في نفس المتلقّي، على سبيل الإيقاظ الساعي لاستقطاب الفكر، واستدعاء الفعل، فيقول (درويش، 2009م: 28):

كان القطار سفينةً بريّةً ترسو.. وتحملنا
إلى مُدن الخيال الواقعيّة كلّما احتجنا إلى
اللعب البريء مع المصائر. للنوافذ في القطار
مكانة السحريّ في العاديّ: يركض كلُّ شيء.
تركض الأشجار والأفكار والأمواج والأبراج
تركض خلفنا. وروائح الليمون تركض. والهواء
وسائر الأشياء تركض، والحين إلى بعيد
غامض، والقلب يركض.

(كلُّ شيء كان مُختلفاً ومُوتلفاً)

وعندما يتحرّك الماضي في صورة القطار، المؤثّرة في اللاشعور الفرديّ المُتحدِّ بالجمعيّ، سنلمح لدى المنشيّ استدعاءً تلقائياً لوجوديّة الشاعر الجاهليّ، في واقعه الطلليّ، حين يتكئ على الرِّحلة في استنكار صورة الأثوثة الرّاحلة، أو استشراف السُّبل النَّمائيّة بالرّحلة الإحيائيّة، وفي كليهما ارتحال صوب صورة الطّعائن المُقترنة بالسُّفن، على جهة التّشبيه.

وقد مثل القطار فوق ذلك طاقة الأمل المُتحرّرة من الواقعيّة ببوح الخياليّ وأثره السحريّ، في مجاز اللُّغة الرّاكض خلف الرّاكب، لتتوارد إلى مخيال الشاعر - على وجهه التداعيّ

يوميات النُّكبة، المُستحيّلة نكباتٍ ابتنتها الأيدي المُشرّعة نيرانها صوب "الدُّناب"، وإذ بها إلى اللاؤصول، والتشطير مُستند اللُّغة في إدارة المعنى على جهة التّوبيخ المُصدّر بالإنكار، والموشى بالتفريع، وحين تترايب مهمّات النّقد في استيطان علاقة الذات بالمجموع، على سبيل التّصنيف الواعي للهويّات المُنتشرة على ذاتها، فإنّ للاسم الإشاريّ "هُنالِك"، أن يُسلم الخطّاب إلى دائرة المُستبعد، في ضمير الشاعر المُكذود، والأزمة لم تنزل تُراوح مكانها في ظلّ انشطار المرأة/ الأرض إلى امرأتين.

مَا الأسلوب فنزاع إلى الإنشاء الإنكاريّ: "ألا تنزل هُنالك امرأتان في امرأة تلمع فخذها بالبرق؟"، وللتوصيف عقب السؤال دلالة الإشارة الكاشفة لبّ الأزمة؛ إذ إنّ التشطير أحال الكلّ إلى ثنائيتين تسمان الأثوثة من جهة الأمومة، وللوطن منها نصيب المرموز إليه، وهما "أسطوريّتان - عدوّتان - صديقّتان، وتوأمان على سطوح الريح"، وقد وظّف درويش تكنيك الاستعارة التّأفريّة؛ من أجل خلق التوازن الدّاخليّ، الذي افتقده خارجياً أو واقعياً (ينظر: قطوس وربابعة، 1994م: 34)⁽¹¹⁾.

وتأتى للشاعر ذلك باستخدام إمكانيّات لغويّة جديدة، من خلال اتّساع دائرة الاستبدال بين الدالّ والمدلول؛ فالعلاقة بينهما ليست بعيدة فقط، وإنّما مُتناقضة ومُتتافرة، وإنّ هذا التّناظر يكشف عن مسافة التّوتر والفجوة والصّدمة؛ وهذا كلّهُ مُتسبّب عن الغموض النّاتج عن التّناظر بين قُطبي الاستعارة (قطوس وربابعة، 1994م: 57)؛ ممّا يُحدث خلخلة عجيبة في توقّع المتلقّي، ويُدخله في لذة الجديّد والمدهش والغريب، وبخاصّة إذا استطاع أن يتجنّب الحُكم على هذه الاستعارة من خلال معيار الصدق أو الكذب (قطوس وربابعة، 1994م: 58).

أمّا وقد سيطرت الثّنائيّة على مضمون الخطّاب، فإنّ للمُحاصصة المُنبوذة في صميم السُّلطة ملح المُفارقة، المُعبّر عن رفض الشاعر توامة العداوة والصّدّاقة، في جهتين عمدتا إلى استقطاب المثقّف ومُنابدته، وهو القائل: "واحدة تُغازلني. وثانية تُقاتلني"، في تصريح لا يخلو من النّقد لكنّيتهما؛ ذلك أنّ الشاعر مُنطليح باللّحمة لا نزاع الثّغمة⁽¹²⁾، ليلخص إلى النّقد الضمّنيّ في أعلى مراتبه؛ فالهَل كَسَرَ الدَّم المَسفوكُ سبباً واحداً لأقول: إنّ إلهتي الأولى معي؟"، وفي ذلك قمة الإبانة عن نهج التّصادم الضمّنيّ مع السُّلطيّ الوطنيّ، المُنتشغل عن نزال التّحرّر بمساجلة رفيق الغاية والسّلاح.

وكيما يستمدّ درويش ألق الفؤة وميض نهجها المثاليّ في درب المُقاومة، اختتم اللوحة على التّهج التّوقيعيّ، مُلتمساً في

على الرّفص المُشَفَّع بالتمرد، على نحو يَسَمُّ بحكمة الإبداع. وعندما نَسَاجِل المضامين الكليّة للوحة الثالثة عشرة، فإننا سنقع على المتتاليات الإشاريّة، المنصوية في البناء الاسمي للتراكيب، أمّا فعليتها فمُنحسرة إلى خواتيم اللوحة؛ ما يبيّن باحتكام الشّاعر إلى الفُدرة المجازيّة للتّوصيف الواقعيّ؛ لتشكيل دوافع التمرد على نحو ضمنيّ، ذلك الذي ينتبذ ملامح الهويّة الوطنيّة، المُنحدرة في زمن الانقسام والتّشردم، وحينئذ يقول (ذرويش، 2009م: 32، 33):

هناك موتي يُوقدون النّار حول قُبورهم.

وهناك أحياء يُعدّون العشاء لصيْفهم.

وهناك ما يكفي من الكلمات كي يعلو المَجَاز

على الوقائع. كلّمًا اغتمّ المَكَانُ أضاءه

قَمَرٌ نحاسيٌّ ووسَعَهُ. أنا ضيفٌ على نفسي.

سُحرجني ضيفاتها وتُهجني فأشرقُ بالكلام

وتشرقُ الكلمات بالدّمع العَصِي. ويشرب الموتى

مع الأحياء نعناع الخُود، ولا يُطيلون

الحديث عن القيامة

(لا قِطَارَ هُنَاكَ، لا أحد سينتظر القِطَارَ)

ولا سبيل إلى قراءة أفانيم اللوحة المضمونيّة إلا من ختامها، حين "يشرب الموتى مع الأحياء نعناع الخُود، ولا يُطيلون الحديث عن القيامة"؛ ومردّد ذلك إلى الواقع الأليم، الذي استحال إلى شعورٍ نفسيّ، ترجمته تراكيب اللّغة بأصدق المعينات الكلميّة؛ إذ بالضّيافة حالة من الاغتراب الفرديّ⁽¹³⁾، والانشطار الجمعيّ، والنكوص التّوريّ، وما "الدّمع العَصِي" سوى مَجَاز الرّفص الصّامت، للحقيقة التي أُرسِلت في فحوى الخطّاب بوحى المَجَاز؛ فالكلُّ مشغولٌ بالكلِّ عن الوطن الكلِّ، و"هناك موتي يُوقدون النّار حول قُبورهم. وهناك أحياء يُعدّون العشاء لصيْفهم"، وتكون النتيجة الحنميّة للتّوصيف الشعريّ، بالتّوقيع المعهود عن الشّاعر في سابق لوحاته؛ ف"لا قِطَارَ هُنَاكَ، لا أحد سينتظر القِطَارَ".

ويتصاعد الخطّاب الشعريّ في نبرته، المُستوحية ملمحي التّقرير الوصفيّ والاستنكاه الإخباريّ، والمُحتكم جاز بالفكرة في أوضح تجلياتها، حين تُضيء الكلمات مساحات الشّعْر على مَكَمَن الخلل، وفيه البلاد التي أسقطت فضلاً عن "القِطَار" من قلب "الخريطة"، فيقول ذرويش في اللوحة الرابعة عشرة (ذرويش، 2009م: 33):

بلادنا قلبُ الخريطة. قلبُها المنقوبُ مثل القرش

في سوق الحديد. وآخر الرُّكّاب من إحدى

جِهات الشّام حتّى مصر لم يرجع ليدفع أجرّة

القنّاص عن عملٍ إضافيٍّ كما يتوقّع الغرّباء

الفكريّ المُستزّيل - كلُّ المتلازمات، في ذاكرة أرهقها "الحنين إلى بعيدٍ غامضٍ"، وهي التي استقرّ في مضمونها مفارقة الوِثام/ الصّدّام؛ حيث إنّ "كلُّ شيءٍ كان مُختلفاً ومُوتلفاً".

المبحث الثّاني: مُقارِبةٌ للمؤدّي التّوريّ:

المطلب الأوّل: حكمة التمرد:

تبدّت فكرة التمرد في تضاعيف الشّعْر، بأسلوب الحكمة السّاعية إلى خلق النهج التّوريّ، على الصّعديّين الدّاتيّ والجمعيّ، والمفصّد ترسيخ المؤدّي الفنّي الإيجابيّ؛ لدفع المُواقعة السّليبيّة المريرة للطلل، والشّعْر في وحي ذلك يخلق من المُبررات اللّغويّة سبيل التّحرّر من ملامح الانكسار.

وقد جاءت اللّوحات المُعيّرة عن التمرد الحكيم على نحو غير مُتراتب؛ إذ واقعا الفكرة في اللّوحات السّابعة والثالثة عشرة والرّابعة عشرة؛ ممّا يبيّن بملاحقتها لاشعور الشّاعر لحظة الصّدور عن الخلق الفنّي للبياب الطّليّ.

وبرعوي الشّاعر إلى التّوقف مقروناً بأطلال "المحطة"، مُرسخاً بذلك قيمة الثّبات في أرضٍ متماهية الامتداد والأثر، ومُتوخياً في الأسئلة اللّغويّة قيم المَجَاز والإخبار والإنشاء التّسلسليّ، فتراه يقول في اللوحة السّابعة (ذرويش، 2009م: 28، 29):

وقفتُ على المحطة. كنتُ مهجوراً كغُرْفَة حارس

الأوقات في تلك المحطة. كنتُ منهوياً يُطلُّ

على خزائنه ويسأل نفسه: هل كان ذلك

الحقلُّ / ذاك الكنزُّ لي؟ هل كان هذا

اللازورديّ المُبللُ بالرّطوبة والنّدى اللّيليّ لي؟

هل كنتُ في يوم من الأيام تلميذَ الفِراشة

في الهشاشة والجسّارة تارةً، وزميلها في

الاستعارة تارةً؟ هل كنتُ في يوم من الأيام

لي؟ هل تمرض الذّكريّ معي ونصّابُ بالحمّى؟

(أرى أثري على حَجَر، فأحسب أنّه قَمَريّ

وأُنشدُ واقفاً)

ويتناول زمن الوُفوف؛ ليسترعي من ذاكرة الإبداع التّوقف المُفرون بالفعل الماصي، المُعزّز بماضويّة المهجور المُنتهب، ولاسم المفعول - من ذلك كلّهُ - دلالة وُفوع الأثر على المُبدع المُتأمل في إرث الجماعة الدّاهب، إضافةً إلى اصطناع مُثيرات الحسّ السّاعي إلى خلق لحظة التمرد في ذروتها الفصوى، تجاه الهاجر من جهة، والنّاهب من جهةٍ أخرى، إنّها بحقّ لحظة التّحوّل عن التّوصيف إلى تشكيل ملامح المُوقف، وفيه التّورة على المال، بإنشاء الاستفهام الإنكاريّ المُتلاحق، المُحمّل بلغة المَجَاز، والمعنى الكامن في وحي التّراكيب يُلح

والإقناع الداخلي الفني.. فهو بذلك أشدّ شرعيةً من أية مؤسسة مشروعة" (ياغي، 2005م: 58).

ويضجُّ الشاعر بالوقوف المُشار إليه أربعاً من المرات، أما العود على بدءٍ فمُستبعدٌ من قبله، والتأمل صائرٌ به إلى الهلاك دون سبيلٍ يُرتجى، أو مركبٍ يُعتلى، والخطر الداهم أطلال الوطن بعد سنين عاماً من الرحيل، يأبى منه إلا الجأر بالثورة على كلِّ مستحيلٍ، وهو القابع في ضمير القضية، المحرك جلبة أحداثها الجسام، بالنقد والتوصيف والتمرّد، لتتجلى فورة الثورة في مرتبتها الفُصوى، في ذروة البناء المقطعي للقصيدة، فيقول في اللوحة الثامنة (درويش، 2009م: 29، 30):

طليلةٌ أخرى وأُهلك ذكرياتي في الوقوف
على المحطة. لا أحبُّ الآن هذا العشب،
هذا اليأس المنسي، هذا اليأس العبيّ،
يكتب سيرة النسيان في هذا المكان الرنبيّ.
ولا أحبُّ الأفحوان على قبور الأنبياء.
ولا أحبُّ خلاص ذاتي بالمجاز، ولو أردتني
الكمنجة أن أكون صدى لذاتي. لا أحبُّ سوى
الرُجوع إلى حياتي، كي تكون نهايتي سرديّة لبدايتي.

(كديّ أجراسي، هنا انكسر الزمان)

وتتجسد قيمة الرُفض في الجانب اللغوي، من مُنطلق الاستناد إلى الفعل سبيلاً للتمرّد الكلي، والتلطّف عنوان التراكيب المتلاحقة المُصرّحة بمضمون الكراهية، على سبيل الضدّ المسلوب بلا: "لا أحبُّ"، أما المجازات المتلاحقة فسيبيلٍ حتميٍّ للتأثير في المتلقّي، وإن شئت فهم المتلقّفون المتلقّفون لمقولة الشاعر الذي أضحي عمراً في تاريخ القضية، وأرخت القصيدة من بعد لسنيّ حياته المنسجمة على وجه التّريب مع منطلق التّكبة، والقضية عنده "هي القضية موضوع الشعر، وهي أمسُ رحماً بمناطق لا عقلية، تتداخل فيها الأنتروبولوجيا والأركيولوجيا والميثولوجيا، في بلورة وتعميق مفهوم الوطن عكس الإيمان الفكريّ بأيدولوجية ما" (الجزار، 2001م: 216).

ومرةً أخرى، يتخذ الشاعر سبيل العودة إلى بدء الطلل البائد، مُصرّحاً بكراهية المُتبدّيات الحية والتأبته: "لا أحبُّ الآن هذا العشب، هذا اليأس المنسي، هذا اليأس العبيّ"، والمعلول متّضح بالعلّة التي فيها الموات، الذي "يكتب سيرة النسيان في هذا المكان الرنبيّ"، فلا مضاضة من البوح بخلاجات الرُوح، المضطربة في جنباته، المضطربة بنكرياته.

أما التفرّد الذي اكتسب هالة القداسة في ظلّ الهزيمة والاستلاب، وأما الخلاص الأبديّ الأدبيّ المُعزّز بالمجاز، فكائناتان في دائرة الرُفض التّأثير: "ولا أحبُّ الأفحوان على قبور

لم يرجع ولم يحمل شهادة مؤته وحياته معه
لكي يتبين الفقهاء في علم القيامة أين موقعه
من الفردوس. كم كنا ملائكة وحمقى حين
صدّقنا التبارق والخيل، وحين آمنا بأن جناح
نسرٍ سوف يرفعنا إلى الأعلى!
(سمائي فكرة. والأرض منقاي المفضل)

ويعدّ الشاعر إلى اتّخاذ التّقرير المُقترن بالإبحاء الرّمزيّ مبتدأً للخطاب، والمضمون نزاعٌ إلى إجماله التّبصّر الناقد في الفعل الإنسانيّ السلبّي، المُتمظهر في إسقاط الوطن، مع تراجع الدور الإقليميّ إلى الدرجة الصّغرى، التي يبدو معها الرّاكب في حالة من اللاعودة، وهو الذي عزّزه الشاعر تالياً بـ"كم" الخبريّة، التي أوحّت بثقة المُستلب في حديث النّصر والحريّة، فـ"كم" كنا ملائكة وحمقى حين صدّقنا التبارق والخيل، وحين آمنا بأن جناح نسرٍ سوف يرفعنا إلى الأعلى!"، وحينئذ لا يخلو الشاعر من الاعتراض المُحيل إلى وحدة التّبصّر والمصير، والاعتصام بالفكرة السامقة والأرض المُستلبة، وهو القائل في ختام اللوحة: "سمائي فكرة. والأرض منقاي المفضل".

المطلب الثاني: فورة الثورة:

إنّ من شأن التمرّد الضمنيّ المُتصاعد في ثنايا الخطاب، أن يصل إلى لحظة الذروة، ما توحى الشاعر لمداولاته الكليّة دواله المنسجمة مع معجمه الشعريّ بعامة، ومعجمه النصّيّ على نحوٍ خاصّ، وهي التي تصعد به إلى التصادم الكليّ المباشر مع الزمن والحداث والسّلطة⁽¹⁴⁾، ولا شيء من هاتيك واقع في دائرة القبول، والمُتفكّ مسلّم قياده للفكرة التي استقرت في مكنونه عقيدة ثورية خالصة، مُنزّهة عن ترهات الارتحال واللجوء، وموشحة بالنبات والصمود.

والأديب بذلك، ما زال في منظور المُجتمع "كما كان، أرفعهم صوتاً، وأقواهم تأثيراً؛ فهو لهذا مُطالب بأن يُساهم في هذه المشاكل، والدعوة إلى حلّها، على الشّكل الذي يتصوره كلّ فريق في المُجتمع أنه الأقوم والأفضل" (عبّاس، 1968م: 175)؛ فهو الذي "أخذ من كلّ علمٍ بطرف؛ أي صاحب النظرة الشاملة" (حقي، 1986م: 5)، مع احتكامه إلى تنويريّة النّقافة، التي هي "وعاء الهوية والمقوم الرئيس من مقومات الشخصية: الفردية والجمعيّة والقومية، هي موجه الفعل الذي تكمن فيه الفورة ولا يتحقّق إلا بها" (عرسان، 2001م: 94).

وبذلك تتجلى ثورية الشاعر، "ولكن أدوات ثورته مشروعة؛ لأنّها في سبيل الحق والخير والعدل والجمال.. وهو لا يحمل السلام أو يستعمل العضلات، بل إنّ مادّة ثورته وسلاحه لغته أو لونه أو نغمه أو حركته! وهو يلجأ إلى المنطق الطبعي

ذبحنا للغريب غزاة؟

(وَقَعَ الصَّدَى مِنْ كِكوزِ صَنوبرِ)

ويُلمح في المبدأ انكاء الشاعر على التكرار اللغوي، بذكر التوقف للمرة الرابعة على مستوى القصيدة، خلا أن الوقوف مفروغ هنا بالجرح المسند إلى ياء التكم، وفي الجرح تزعجان الذاتية المفجعة، وهو من بعد سبيل استنطاق الهم الجمعي برسول الكلمة، التي أمسك بزمامها المثقف المستلهم مطامح الشعب. ويتخذ الشاعر من الوقوف توطئة لتكرار مُزدوج، في مُسهل اللوحة بكليتها، غير أنه مُسند إلى "المحطة"، التي شكّلت جرحاً غائراً في وجدان الشاعر/ الشعب.

ويستبق ذرويش بيان الغاية بنفي غير الغاية: "وقفت... لا لأنتظر القطار ولا هتاف العائدين من الجنوب إلى السنايل؛ فليس من سبيل للهُوض من الموت وابتعاث الأمل إلا بالفعل، دونما انتظارٍ لاهت أو هتافٍ عابث، وبالإضراب تستبين الغايات، التي تُجسد إرادة الفعل في مبدأ التشكيل، المستعِين بملامح الخصب ورموز الثبات ومؤسسات النماء: "بل لأحفظ ساحل الزيتون والليمون في تاريخ خارطتي"، وللساحل فوق ذلك مع الذكرى السنين مزيد دلالة على أثر التوبة⁽¹⁵⁾ المدوية في اللاشعور الجمعي؛ إذ شكّل الانحسار عن فعل المقادومة في المبدأ أولى دعائم الاحتلال، في استلاب الخط الأول للدفاع عن الأرض المقدسة، ولا تخلو هذه الإشارة في وحي العبارة من نقد جمعي، كان معه الثبات دون الرجول سبيل الخلاص واستبقاء القداسة الأبدية للأرض.

ويتكّرر الشاعر تالياً للغيب⁽¹⁶⁾، مُستكراً في إثر ذلك الاستناد إلى انتظار الغيب دون فعل، وفي ذلك وما يليه مزيد النقد للذات والجماعة، التي استسلمت للموت وارتضت التهجير، ووثقت في وعود المنتدب السامي، ومن لفّ لفيغه من رجالات السياسة المحلية، وقدّمت للغريب على مذبح الوطن جسيم التنازل: "أهذا... كل هذا للغيب وما تبقي من فتات الغيب لي؟ هل مرّ بي شبحي ولوح من بعيدٍ واختفى وسألته: هل كلُّما ابتم الغريب لنا وحيانا ذبحنا للغريب غزاة؟".

وكيما يكون الرّفص غاية التوقف المُمعن في استيقاف خلجات المتلفي، اختار الشاعر التعبير بالمجاز المعزز بالتشبيه، للدلالة على كنه الرّفص؛ إذ الصدى منبؤد، بوصفه قيمة صفرية لا تتركز إلى إرادة الفعل، وأن يقع الصدى "ككوز صنوبر"؛ فلذالتين لا تخلوان من التناقض الظاهري؛ وفيهما أن الشاعر أراد للصدى قيمة التشنيت والتخطيم، أو أنه توخى في ذلك قيمة التفشي والانتشار، وفي كلتا الدالتين مزيد إبانة عن نهج الشاعر المُبتني بوقع الصمت صدى الفعل الساعي إلى الانتصار.

الأنياء. ولا أحب خلاص ذاتي بالمجاز"، وإن كان للأغنية من بنانه مزيد التشذيب والتحكيم، فلا أقل من صدّي جمعي يوقظ الضمائر، ويستبطن السرائر، وإلا فالحياة على أعتاب البسطاء سبيل الذود عن قداسة الحياة: "لا أحب سوى الرجوع إلى حياتي، كي تكون نهايتي سرديّة ليدائتي".

ويمعن الشاعر في استلال المركبات الكليّة للمضامين الفكرية، بوحى من التكنيف اللغوي للعبارة الشعرية، ونهج البلاغة المرتبطة بأقانيم الزمان، تحت دويّ الأجراس المُعلنة لحظة الحسم، مقولة أخيرة في وقفة غير أخيرة، مؤداها أن لا سبيل إلى التحرر سوى بمواقعة الوطن، في صورة الذكرى القابلة بالتحضر واستحقاق المصير، حينها فقط تتداعى القفلة بتحطيم التالوث الزمني: "كدويّ أجراس، هنا انكسر الزمان"، على ما في الإشارية الإلصاقية من مفارقة الألم والأمل.

المبحث الثالث: مقارنة للمودى الاستشراقي

المطلب الأول: الاستظهار الغائي:

استظهر الشاعر غاية وقفته الطليّة في الذكرى السنين، وأمعن في الارتقاء بمستوى الخطاب إلى حدّ المعايينة المتبصرة في الدافع والمزاد، والتضريح في مضامين الشعر غير بادٍ إلا بالاستبطان الممنهج وفق تقنية الاستباق، وفيه مزيد التأمل المجانب نطاق التوصيف إلى اختلاق مؤسسات الفعل من رحم الكتابة، وفق أسس المعرفة والتغيير والتجاوز (ينظر: السامرائي، 1999م: 13)؛ فمن الأرض الموت يُبعث النور المنير درب الطامحين إلى الحرية.

أما التجاوز فهو تجاوزٌ للاني والمرحلي، ليس بالقفز عليهما، بل بالارتقاء بهما إلى ما يجعل منهما استشرافاً لما هو أكبر حركة وأشمل رؤية وأوسع مدى، بما يجعل منه "زماناً"، إذا كان ينطلق به من "المكان"؛ فلكي يتوسع بحدوده" (السامرائي، 1999م: 14).

ويمكننا أن نوجه الدرس إلى اللوحة التاسعة في هذا المبني الطلي، وفيه المزوجة التلقائية بين الإخبار والإنشاء، وهما المعبران عن نفسية الشاعر المضطربة، تحت وقع المؤثرات الحسية المعايينة، فيقول الشاعر (ذرويش، 2009م: 30):

وقفت في السنين من جرحي. وقفت على المحطة، لا لأنتظر القطار ولا هتاف العائدين من الجنوب إلى السنايل، بل لأحفظ ساحل الزيتون والليمون في تاريخ خارطتي. "أهذا... كل هذا للغيب" وما تبقي من فتات الغيب لي؟ هل مرّ بي شبحي ولوح من بعيدٍ واختفى وسألته: هل كلُّما ابتم الغريب لنا وحيانا

لا أراك، ولا أراك

وتقع هذه اللوحة في موقع مكيين، من بناء الشاعر اللغوي للمضمون الفكري؛ فالاستهلال يكون بالتلاعب الضميري، على جهة التكرار بدءاً بـ"أنت أنت"، والتشطير تالياً بـ"أنا وأنت"؛ أما البدء فبإدخال قيمة الحُسران في ظل الوحدة؛ وأما التالي فمُحطّم خُصومة الماضي، ومُستشرف وحدة الغد، إيهما معاً أهزوجة الحقيقة الرافضة ربة الماضي، والمستوحية حربة المستقبل، وهما على ذلك عودة عن التوصيف الضميري المُنتشر في مجموعته "أثر الفراشة"، بقصيدته "أنت، منذ الآن، غيرك" (ينظر: درويش، الأعمال الجديدة الكاملة، 2009م: 2/ 793 - 799)؛ إذ نسج أولى خيوطها في قصيدته "أنت منذ الآن أنت" (ينظر: درويش، الأعمال الجديدة الكاملة، 2009م: 2/ 800-806)، في المجموعة عينها.

ثم تتوالى الحقائق الكليّة، تحت دائرة الإضاءة الشعريّة، بالبنى اللغويّة، وفيها الإشارة الصريحة إلى دلالة "القطار" على الذكرى المحركة دوافع الفعل، مع انتفاء اليقظة الكاملة: "مرّ القطار ولم تكن يقظين"، وفي وحيتها الرئيس دلالة الشؤوض الوجودي دون انتظار المُعين: "فانهض كاملاً مُتكاملاً، لا تنتظر أحداً سواك هنا"، وفي درسها المُنبصر عودة إلى التاريخ الدموي لعهد التكبّة في سطوره الأولى؛ "هنا سقط القطار عن الخريطة عند مُنتصف الطريق الساحليّ. وشبّت النيران في قلب الخريطة، ثم أطفالها الشّاء وقد تأخّر"، وفي ختامها النّاصح بحكمة البيان: "كم كبرنا كم كبرنا قبل عودتنا إلى أسمائنا الأولى".

ويتجلّى التمرّد الرافض في أعلى مراتبه، من خلال الفلّة الختامية للوحة، تلك التي اتّسمت بالوضوح والقطعيّة، ومُنطلق الشاعر في التصريح المباشر بفعل القول مُقدّمة لإرادة التّحرّر، مع تحديّ مبررات الاستبداد السلطوي⁽¹⁷⁾، في العسكرة المُستلبية حربة الإنسان، بمحو الآخر من دائرة البصر الحسيّ والنّبصر الفكريّ، وحقّ للشاعر حينئذ أن يتجلّى برفضه مُصرّحاً: "أقول لمن يراني عبر منظار على بُرج الجراسّة: لا أراك، ولا أراك".

المطلب الثاني: الاستبصار التّوبيري:

أثار الشاعر بوساطة اللّغة على اختلاف بناها سُئل الخلاص من الأزمة الجمعيّة، بمدخل تعبيريّ اتّكأ على إدارة المعنى بضمائر التّكلم، في بوح صريح بدور الشاعر في وقعة الحُلُول، والتماس طرائقها الفعليّة، وإن كان لمجاز الشعر كلّ الحُضور، فليقمة تأثيريّة عميقة، لا يخفى على كلّ ذي همّة في الدرس الأدبيّ، وقّعها الوجدانيّ العالي في نفس المُتلقيّ، وتوجيه إرادته لمناجزة الفعل، حين يلعب النّقائيّ "دوراً أساسياً

ويمضي الشّاعر في اللّوحة العاشرة على ذات السبيل بغير المضمون، وفيه العود إلى التّأنيّة المُعبّرة عن انقسام الصّف، أمّا السّائحة فتصرف اهتمامها عن المُشهد إليه، في مسرّحة تعتمد مبدأ الإضاءة الكاشفة للشخصيّة الفاعلة، في بناء النّصّ التّأثير، بوحٍ من الطّلّ الأفل، وفي ذلك يقول (درويش، 2009م: 30، 31):

لا شيء يُرشدني إلى نفسي سوي حديسي.

تبيض يمامتان شريدتان رسائل المنفى على كنفّي،

ثمّ تُحلقان على ارتفاع شاحب. وتمرّ سائحة

وتسألني: أيمكن أن أُصورك احتراماً للحقيقة؟

قلت: ما المعنى؟ فقلت لي: أيمكن أن أُصورك

امتداداً للطبيعة؟ قلت: يمكن... كل شيء ممكن.

فعمي مساءً، واتركيني الآن كي أخلو إلى

الموت... ونفسي!

(للحقيقة، وهنا وجهٌ وحيدٌ واحدٌ

ولذا... سأُنشد:)

وما بين الإخبار والإنشاء يتحرك الخطاب في بناء اللّغة المُتضمنة مستويات التّوصيف والنّقد والاستنهاض، أمّا ما انتهى إليه الشاعر فخلوة للموت ونفسه، لا تستبقي من التّداعيات الفكريّة ذا خطرٍ وبالٍ، وتمضي إلى ترسيب البناء الداخليّ بمُعززات الصّمود، وهو الذي استحال إلى قلّة توقيعيّة، تمضي على غير نهج الشاعر في توقيعاته اللّوحيّة؛ إذ إنّها لم تُفعل المعنى على سبيل التّكثيف، وإنّما أعطت لمضمون اللّوحة السّابقة ألقها المعنويّ، مع تحقيق الرّبط المضمونيّ باللّوحة التّالية، وفيها القول المُستشرف من لبّ الأزمة إيقاع الحكمة: "للحقيقة، هنا وجهٌ وحيدٌ واحدٌ.. سأُنشد:..."

وينشد الشاعر الحقيقة في اللّوحة الحادية عشرة، مُتصدّياً للزّمن الماضي، وقد أضحى الانقسام في تلافيفه، مُستجلباً لخطابه اللّغة المُضيئة الكاشفة، وفي الإضاءة توصيفٌ للواقع، وفي الكشّف تمرّدٌ كلّيّ، فيقول (درويش، 2009م: 31، 32):

أنت أنت ولو خسرت. أنا وأنت اثنتان

في الماضي، وفي الغد واحد. مرّ القطار

ولم تكن يقظين، فانهض كاملاً مُتكاملاً،

لا تنتظر أحداً سواك هنا. هنا سقط القطار

عن الخريطة عند مُنتصف الطريق الساحليّ.

وشبّت النيران في قلب الخريطة، ثم أطفالها

الشّاء وقد تأخّر. كم كبرنا كم كبرنا

قبل عودتنا إلى أسمائنا الأولى:

(أقول لمن يراني عبر منظار على بُرج الجراسّة:

والمُتلقِّي⁽¹⁹⁾، من خلال المنطق الرَّاسخ المُتكَي على ألق الجُدور، فيقول (درويش، 2009م: 34):

كُلُّ ما في الأمر أني لا أُصدِّق غير حدسي.
للبراهين الجوار المُستحيل. لقصة التكوين
تأويل الفلاسفة الطويل. لفكرتي عن عالمي
خللٌ يسببه الرجيل. لجرحي الأبدى محكمة
بلا قاضي حيادي. يقول لي الفضاة المُنهكون
من الحقيقة: كُلُّ ما في الأمر أن حوادث
الطُرقات أمرٌ شائع. سقط القطار عن
الخريطة واحترقت بجمرة الماضي. وهذا لم

يكن غزواً!

ولكني أقول: وكُلُّ ما في الأمر أني

لا أُصدِّق غير حدسي.

(لم أزل حياً)

لقد أزعج الشاعر إلى مُتلقِّيه مُبرر التثوير في ثقة فائقة:
"كُلُّ ما في الأمر أني لا أُصدِّق غير حدسي"، والحَدس ليس
قيمةً عينيةً، وإنما استبصارٌ ثاقبٌ في سائر الحياتيات
والمعانيات: "للبراهين الجوار المُستحيل. لقصة التكوين تأويل
الفلاسفة الطويل"، وهو وقوفٌ على مواطن الخلل في عمق
الأزمة ولُبِّ القضية، بوج نادرٍ وضمنٍ لاذعٍ، ليس في إطاره
إلا تقصير الذات وارتحال الجماعة وانحياز المشهد الكوني:
"لفكرتي عن عالمي خللٌ يسببه الرجيل. لجرحي الأبدى محكمة
بلا قاضي حيادي. يقول لي الفضاة المُنهكون من الحقيقة: كُلُّ
ما في الأمر أن حوادث الطُرقات أمرٌ شائع".

وكيما يكون التثوير مُستلماً من جهة الواقعية، ألفينا الشاعر
يخترل المشهد الطللي بأسلوب التجريد، الذي حرَّك دوافعه
الكامنة للهووس والتثوير: "سقط القطار عن الخريطة واحترقت
بجمرة الماضي. وهذا لم يكن غزواً"، مُستدرِكاً في الأثر
بأسلوب التكرار لحَدسه الواثق: "ولكني أقول: وكُلُّ ما في الأمر
أنني لا أُصدِّق غير حدسي".

أما القفلة الأخيرة فانتهاه إلى النص المفتوح على إطلاقه؛
كيما يصوغ المُتلقِّي من نهج الشاعر التثويري سبيل التحرُّر من
النكوص، بالمشهد التكميلي المتجه صوب دائرة الفعل
النضالي، على مستويي ترميم الذات، ومواجهة المُلمات، ممثلةً
في إسقاط العسكر "محطة القطار" عن "الخريطة"، وحينها
يصدح الشاعر بلسان المجموع الغائب حتى الحضور: "لم أزل
حياً".

وقد عمد الشاعر إلى ترسيخ فعله التثويري في ضوء مؤاقفته
الطلل، بوصفه "أكثر الأنماط الإنسانية حساسية تجاه الواقع
وانفعالاً به، فإنه في أقصى حالاته انعزلاً وإصراراً على

في خلق الوعي النقدي" (منيف، 2003م: 57)، في الإطار
التثويري⁽¹⁸⁾، مُعوِّلاً على علاقته مع المُتلقِّي؛ فثمة تعلقٌ لا
انفكاك له بين طرفي ثنائية الإبداع والتلقي؛ إذ يُمتلآن النص
في مرحلتني تحقُّقه: إنتاجاً وفهماً" (الجبر، 2007م: 39).

ويصطنع الشاعر من استهلال اللوحة الثانية عشرة سبيلاً
لصياغة رؤيته المُجلِّلة بدواعي الأمل، تلك التي اتَّسمت بقيم
الحضور والتثقيح والفرح والهووس، فلا مساحة إلا للجمال
الكلي، أما "القناسة" فإلى زوال، حيث يقول (درويش،
2009م: 32):

أرى مكاني كُلُّه حولي. أراني في المكان بكُلِّ

أعضائي وأسمائي. أرى شجر النخيل يُفجح

الفنصحي من الأخطاء في لغتي. أرى عادات

زهر اللوز في تدريب أغنيتي على فرح

فجائي. أرى أثري وأتبعه. أرى ظلي

وأرفعه من الوادي بملقط شعر كنعانية

تكلي. أرى ما لا يرى من جاذبية

ما يسيل من الجمال الكامل المتكامل الكلي

في أبد التلال، ولا أرى قناصتي.

(ضيفاً على نفسي أحل)

وَبُرسَخ الشاعر قيمة الحضور الكلي المُتبادل بين المكان
والذات؛ ممَّا يثري بقيمتي الثبات والتمكن، وللحضور أن يكون
كاملاً؛ ممَّا يستدعي الفعل في أسمى تجلياته؛ أما الثبات
المُرموز إليه بِشجر النخيل؛ فله قيمة تثويرية تهييئة، تنض
عن الشاعر الخطأ، ولزهر اللوز "حضور التناصر الداخلي في
الإرث الشعري الدرويشي (درويش، 2009م، الأعمال الجديدة
الكاملة: 2/ 199 - 201)، وله فضلاً عن ذلك قيمة الأمل
في استدعاء الفرح إلى الألفية النضالية الجديدة.

ويعيداً عن الدائرة المكانية، والمشاهدات التثويرية، يرتد
درويش إلى الذات، مُلتَمساً من الأثر قبض الحكمة النضالية
في الزمن التليد، ومُستنهضاً بوحى ذكرى الأم الكنعانية ظلُّه
المُسجى في فوضى الطلل الموات؛ لتكون الرؤية الجلية
صداحةً بـ"ما يسيل من الجمال الكامل المتكامل الكلي في أبد
التلال"؛ فلا حضور إلا للذات ومُستبصرها من تثوير الأثر
الطللي للجمال الكلي، وإلا فالآخر المُستبد غير واقع في دائرة
معانيتها، وهو القائل: "ولا أرى قناصتي"، وللنفس حق الضيافة
في عبق ذاتها المُعتملة بنهج التغيير: "ضيفاً على نفسي أحل".

ويكون المُعتمد الأخير لنهج الشاعر في ابتداء تثوير
التغيير، باللوحة الخامسة عشرة، حين يكتمل بدر حقيقته
المعتمدة على قوة الحدس، في استقطاب الحكم النبيلة،
واستدعاء الإجابة الفكرية للجوار الشعري بين المُنشئ

بالشعر عن غايات الوُفوف التأملي، على الواقع الطللي، ممثلةً في الاستنهاض، وتزيم الداخل الوطني، والرُفض، ثم عزز ذلك بتثوير الرؤية الثقافية للمشهد الطللي، باستدعاء القيم المثالية، الكفيلة باستجلاب خصب النضال، على الطريقة الثورية العتيقة، مُرسخاً بالجمال الكلي صورة الأثر الأخير للحدس المنطقي، الوثائق في نهج الخلاص، رغم تعاضم الثورات، وفوضى الولاءات، ما كانت الإحيائية الثورية تدب في كليم الشاعر.

وقد تاتى للشاعر الاتكاء على الجانب الإسنادي في القيم البصرية، تلك التي عبرت جوانبها عن المؤسسات المنسجمة مع فحوى اللوحات مضموناً وغاية، بيد أن التشكيل البراني كان أدهى للظهور على نحو فاعل، فيه اكتملت الطللية في خمس عشرة لوحة متتالية، اتضحت حقائقها في مُكتمل بذرها الأخير، الدال على سطوع الرؤية، وجلاء الحقيقة، واستمرارية الحياة، ثم إن الشاعر اتخذ من البيئونة المقطعية مساحةً للتعبير المكثف، على جهة البناء التوقيعي؛ فابتنى في وحي التشكيل الكلي خمسة عشر تذيلاً، جسّد واحداً قفلة الختام للوحة السابقة، وتوطئة للوحة اللاحقة، مع تحقيق القيمة الرابطة بين لوحين بعينهما، من خلال التوقيع العاشر، ويژاد للوحة الثامنة أن تتأغم ذروة الثورة، في تجسيد واضح لتضاعف نبرة الخطاب إلى التآزم، ثم انفراج تضاعف النص عن حل مفتوح.

ولقد وظف الشاعر في تشكيل البناء اللغوي أسلوب المباشرة بالتقرير، والإيحاء بالتميز، مع استخدامه الأساليب الخبرية والإنشائية؛ ليعبر الإخبار عن توصيف المشهد وتداعياته، ويُجسد الإنشاء دواخله المأزومة بفعل الطلل الموات، فضلاً عن إنكاره النكوص إلى غير سبيل.

ثم كان للبنى اللغوية في وحداتها التركيبية، أن تقدم قيمة الثنائية الاسمية والفعلية، بوصفها ترجماناً لحالتي الضعف - الموت/ القوة - الحياة، إضافة إلى ترسيخ الفعل الناقص إرادة الفعل المنقوصة، كما احتفى الشاعر بالإشارية على اختلاف مستوياتها: "هنا" و"هناك" و"هناك"، في انسجام واضح مع المضامين النصية.

أما الإحالات الضميرية؛ فتوزعت بين المتكلم في الغالب، وجمع التكلم أحياناً، والغائب في أحيان أخرى، وكان الأعلان لدلالة الالتئام بالمجموع، بينما جاء الأخير في سياق توصيف سائر التداعيات المُصاحبة للمشهد الطللي، في وحي الماضي، وتأزم الحاضر، وأمل المستقبل.

وإذا ما عرّجنا على التقنيات الأسلوبية؛ فلنا أن نضع المضامين المتبدية باللغة الشعرية، في أفانيم التناص الداخلي والخارجي، والانزياح، والتكرار، مما سبق بيانه المكثف في

الانفصال عن هذا الواقع، يصلح أن يكون شاهداً عليه، وتكون درجة انعزاله وغضبه وتمرده مقياساً كافياً - في حالات كثيرة - لرصد انحرافات الواقع وسلبياته، التي تُؤدى بالمبدع إلى هذه الشرنقة" (عبد الفتاح، 2006م: 117).

الخلاصة

أوحى طللية درويش السنينية "على محطة قطار سقط عن الخريطة"، بالجدلية الوجودية، المنتظمة بين الموت والحياة، من خلال البنى اللغوية بإطاريها الجزئية والكليّة، والقيم البصرية بشقيها الجوانبية والبرانية، مؤسسة في دواخل المتلقي، للمؤدى الوجودي والثوري والاستشراقي.

أما المؤدى الوجودي فكانت في موقعة المكان ومساجلة الزمان؛ إذ كان قضاء المكان بؤرة المعاينة الحية لعناصر البناء المشهدي، من خلال الجانب التوضيحي، والأثر الإحيائي المتشكّل في خضم الطلل اليباب، واللغة على ذلك توازي الأداء الدلالي على جانبي الجدلية، مع غلبة الموت على قيم الحياة، التي ألح الشاعر على استدعائها؛ لغاية الخلق الفني الواحد بنماء الصورة الشعرية، وتغيير المشهد الواقعي، ثم إن للمكان دلالة التجذر والتبّات، رغم سائر الملّمات، مع دلالة الجزء على الكل، فما "المحطة" إلا بعض "الخريطة"، التي نبه الشاعر إلى إسقاطها من حساب الأخر السياسي.

وحين نبغ دائرة الزمان، فإن للمنطق أن يبيح للشاعر - على مدى لوحات القصيدة - تحطيم بنيته المنتشرة بين ثلاثة أزمنة؛ فالماضي زديف الموت والتزحال، والحاضر معادل التآزم والتأمل، والمستقبل عنوان النهوض والتغيير، غير أن الأداة اللغوية أفسحت للشاعر سلطة المكنة التحطيمية، لمبرر الجدل في الانشطار الثلاثي الآنف الذكر، حين بلغ الاستشراق حدّ مناجاة الجدور؛ لاستمزاج نهج الخلاص الجديد، في اتصال زمني وثيق، استوحى الشاعر في مضامينه حكمة البدايات، واستمرارية النهاية.

وكان للمؤدى الثوري أن يتجلى في نطاق حكمة التمرد وفورة الثورة؛ إذ عمد الشاعر في الأول إلى التوصيف المُحيل لتشكيل الدوافع الأولية، والمبررات المنطقية، لنهج التمرد، بالاتكاء على التلميح دون التصريح، والنصاؤم المُبتنى في واقع هذا النطاق موعّل في التمرد الضمني، الذي يعتمد التقنيّة الوصفية، في إحالة المتلقي إلى رفض الاستسلام، بينما تداعت في الثاني فورة التأثير المُستند إلى قِمة الرُفض، والمُستعيد ألق الحياة النضالية الأولى؛ كيما تكتمل سرديته وفق ما يُرتجى.

وتبدى المؤدى الاستشراقي بإطاري الاستظهار الغائي والاستبصار الثوري؛ وقد أراد درويش للأول أن يكون بياناً

الملاحم الدرامية، من خلال حضور عناصر البناء السردية، ممثلة في الشخصيات والزمان والمكان والزوجة متبوعة بالحل، ناهيك عن توظيف تقنيات القص، من سرد وحوار ووصف واستباق واسترجاع وتداع حر للأفكار.

ثانياً الدرس، فضلاً عن حضور المؤثر البلاغي، بقيمتي المجاز والتصوير الحسي والتشبيهي؛ لتشكل القصيدة صورة كلية لاستدعاء الحياة من رحم الموت. يُعبر البناء الكلي عن تشكيل مقطعي، يستند إلى بعض

الهوامش

1. (58 - 66)، (البواعث النفسية والاجتماعية للغموض)؛ وحول الغموض في شعر محمود درويش، يُنظر: (رواشدة، 1999م: 373-403).
12. يُنظر في الاستعارة الثقافية: (ربابعة، 2008م: 13-52)، (الفصل الأول: الاستعارة الثقافية في نماذج من الشعر الحديث).
13. في أدوار المنقّفين وواجباتهم، يُنظر: (الجراري، 1972م: 20-37)؛ ويُنظر: (طحان، 2002م: 27-30)، (دور المنقّف)؛ وحول علاقة الموقع بالموقف في الأدب الفلسطيني، يُنظر: (الأسطة، 2000م: 32-45).
14. لمطالعة شعر الغزبة عند محمود درويش، يُنظر: (البلاصي، 2009م: 45-50)؛ أما الاغتراب؛ فهو "شعور بالابتعاد عن المجتمع"؛ نقلاً عن: (الشربيني، 2003م: 7)، ويؤدي الاغتراب إلى مُعاناة المُغترب القلق؛ بسبب سيطرة سلطة فوقيّة تسلبه بعض حقوقه الجودية؛ فيُنجم ذلك لديه إحساساً بالظلم والقصور في بعض جوانب وجوده الحر؛ فهي لون من ألوان الصراع من أجل السيطرة؛ نقلاً عن: (الهدروسي، 1991م: 181).
15. لاستبطان علاقة السلطة بالقمع، يُنظر: (فوكو، 2007م: 84).
16. في الظلال المعنوية والوجدانية للنكبة، يُنظر: (زريق، 1948م: 56 - 60).
17. لمطالعة كنه الغياب عند الشاعر، يُنظر: (درويش، 1991م: 63-66)، (هوية للغياب).
18. للتبصر في مفهوم الاستبداد، يُنظر: (النكوع، 1996م: 26 - 47)، (ما هو الاستبداد؟)؛ ويُنظر: (القمودي، 1999م: 39، 40)، (الفصل الثالث: أوجه ممارسة السلطة: 1 - الكيفية القسرية)؛ وفي مفهوم العنف السياسي، يُنظر: (هرمييه وآخرون، 2005م: 284، 285).
19. حول دور المنقّف التّوبيري، يُنظر: (بلقزيز، 2000م: 147-149).
20. لاستيضاح مستويات التلقّي، يُنظر: (الغريبي، 1999م: 114 - 130)؛ ويُنظر: (فيدوح، 1999م: 132-144)؛ ويُنظر: (الكردبي، 1999م: 8 - 34).

1. أستاذ مساعد، قسم اللغة العربية وآدابها، كلية الدعوة الإسلامية، قلقيلية، فلسطين.
2. للاطلاع على الثنائيات المتوافقة والمتضادة في شعر محمود درويش، يُنظر: (قبيلات والشروش، 2011م: 998 - 1005).
3. للاطلاع على مفهوم الشعرية، يُنظر: (القضاة، 2000م: 131-135).
4. لاستظهار النزعة الإنسانية في الشعر بعامة، وشعر محمود درويش بخاصة، يُنظر: (النعمي، 2008م: 67-76)، (الفصل الرابع: النزعة الإنسانية في الشعر المعاصر).
5. يُنظر: (درويش، لا أريد لهذي القصيدة أن تنتهي، 2009م: 109-111)؛ وفي الأبعاد الجودية لـ"طلليّة البروة" بالارتباط مع قصيدة "على محطة قطار سقط عن الخريطة"، في ضوء الدلالات الرئيسة لمجموعة "لا أريد لهذي القصيدة أن تنتهي"، يُنظر: (فاضل، 2009م: 32)، (ثقافة).
6. يُنظر أيضاً: (كريسطينا، 1997م: النص وعلمه، ص 7 - 20؛ النص المغلق، ص 21 - 41).
7. حول علاقة الشاعر الفلسطيني بالطبيعة قبل النكبة وبعدها، يُنظر: (بركة، 1994م: 326-328)، (الخاتمة).
8. في مفهوم المفارقة، يُنظر: (قطوس، 1992م: 79 - 82).
9. لاستجلاء علاقة الشاعر الحديث بالثرث، يُنظر: (الطامي، 2002م: 730-742).
10. يُمثل استدعاء الوشم في القصيدة تناصاً مع الشاعر الجاهلي؛ حيث قال طرفة بن العبد في مطلع مُعلّفته: لِحَوْلَةَ أَطْلَالٍ بِيْرُقَةٍ تَلُوْحُ كَبَاقِي الْوَشْمِ فِي ظَاهِرِ تَهْمِدِ الْيَدِ - نقلاً عن: (طرفة بن العبد، 2002م: 19). وَيَعُدُّ الْوَشْمَ مِنْ الطَّلَاسِمِ السَّحْرِيَّةِ الْمَعْرُوفَةِ عِنْدَ الْإِنْسَانِ الْقَدِيمِ، لَكِنْ اسْتِخْدَامَهُ فِي الشَّعْرِ الْجَاهِلِيِّ مَقْرُونًا بِوَصْفِ الْأَطْلَالِ، جَاءَ تَعْبِيرًا رَمَازِيًّا عَنِ الثَّبَاتِ وَالْبَقَاءِ وَالسَّلَامَةِ وَالذَّوَامِ، وَتَحْدِي الزَّمَنِ، وَالظُّوَاهِرِ الْجَوِيَّةِ، وَالْقَبَائِلِ الطَّامِعَةِ؛ نقلاً عن: (أبو سويلم، 1987م: 122)؛ ويُنظر في قداسته: (القرعان، 1984م: 28).
11. للاطلاع على بواعث الغموض عند الشعراء، يُنظر: (حجازي، 2001م: 44 - 57)، (البواعث الفنية للغموض)؛

المصادر والمراجع

- الأسطة، ع، (2000م)، سؤال الهوية - فلسطينية الأدب والأديب، (ط1)، رام الله: دار الشروق للنشر والتوزيع.
- أومليل، ع، (2009م)، السلطة الثقافية والسلطة السياسية، (د. ط)، عمان: وزارة الثقافة.
- بركة، ن، (1994م)، الاتجاه الرومانسي في الشعر الفلسطيني

- أبو سويلم، أ، (1987م)، دراسات في الشعر الجاهلي، (ط1)، بيروت: دار الجيل وعمان: دار عمّار.

- المعاصر - دراسة موضوعية وفنية، (د. ط)، القاهرة: الفجر للطباعة والنشر والتوزيع.
- البلاصي، أ، (2009م)، الحنين والغزبية في الشعر الفلسطيني الحديث، (د. ط)، عمان: دار كنوز المعرفة للنشر والتوزيع.
- بلقرز، ع، (2000م)، نهاية الداعية - الممكن والممتنع في أدوار المتفقين، (ط1)، الدار البيضاء: المركز الثقافي العربي.
- الجبر، خ، (2007م)، جدل الإبداع والتلقي - أثر التلقي في حركة الشعر العربي القديم، (ط1)، عمان: دار وزد الأردنية للنشر والتوزيع.
- الجراري، ع، (1972م)، الثقافة في معركة التغيير، (د. ط)، الدار البيضاء: مطبعة دار النشر المغربية.
- الجزار، م، (2001م)، الخطاب الشعري عند محمود درويش، (د. ط)، القاهرة: إيتراك للنشر والتوزيع.
- حجازي، م، (2001م)، ظاهرة الغموض في الشعر الحديث، (ط1)، الإسكندرية: دار الوفاء للنشر والتوزيع.
- حقي، ي، (1986م)، هموم ثقافية، (د. ط)، القاهرة: الهيئة المصرية العامة للكتاب.
- خليل، خ والكبيسي، م، (2001م)، مستقبل العلاقة بين المتقف والسلطة، (ط1)، بيروت: دار الفكر المعاصر ودمشق: دار الفكر.
- درويش، م، (1974م)، وداغاً أيتها الحرب وداغاً أيتها السلام، (ط1)، بيروت: مركز الأبحاث - منظمة التحرير الفلسطينية.
- درويش، م، (1991م)، غابرون في كلام غابر - مقالات مختارة، (ط1)، الدار البيضاء: دار توبقال للنشر.
- درويش، م، (2009م)، الأعمال الجديدة الكاملة 2، (ط1)، بيروت: رياض الرئيس للكتاب والنشر.
- درويش، م، (2009م)، لا أريد لهذي القصيدة أن تنتهي، (ط1)، بيروت: رياض الرئيس للكتاب والنشر.
- رابعة، م، (2008م)، جماليات الأسلوب والتلقي، (ط1)، عمان: دار جريب للنشر والتوزيع.
- زريق، ق، (1948م)، معنى النكبة، (ط2)، بيروت: دار العلم للملايين.
- السامرائي، م، (1999م)، سؤال الحرية، (ط1)، دمشق: الأهالي للطباعة والنشر والتوزيع.
- الشريبي، ل، (2003م)، معجم مصطلحات الطب النفسي، (د. ط)، مراجعة: د. عادل صادق، الكويت: مركز تعريب العلوم الصحية جامعة الدول العربية.
- طحان، م، (2002م)، المتقف وديمقراطية العبيد، (ط1)، دمشق: الأوائل للنشر والتوزيع.
- طرفة بن العبد، (2002م)، ديوان طرفة بن العبد، شرحه وقدم له: مهدي محمد ناصر الدين، (ط3)، بيروت: دار الكتب العلمية.
- عباس، ع، (1968م)، في السياسة والأدب، (ط1)، عمان: مطبعة الجميل.
- عبد الفتاح، ك، (2006م)، القصيدة العربية - دراسة تحليلية في البنية الفكرية والفنية، (د. ط)، الإسكندرية: دار المطبوعات الجامعية.
- عرسان، ع، (2001م)، ثقافتنا والتحدّي - خطابنا وخطاب العصر
- دراسة، (د. ط)، دمشق: اتحاد الكتاب العرب.
- العنابي، ز، (2004م)، النص الشعري المعاصر - قراءة وتأويل، (ط1)، إريد: الرومانتيك للأبحاث والدراسات.
- الغدامي، ع، (1985م)، الخطيب والتكفير، (ط1)، جدة: النادي الأدبي الثقافي.
- غريبي، ف، (2003م)، موازنة بين نزار ودرويش، (ط1)، إريد: الرومانتيك للأبحاث والدراسات.
- فوكو، م، (2007م)، نظام الخطاب، ترجمة: د. محمد سبيلا، (د. ط)، بيروت: دار التوير للطباعة والنشر والتوزيع.
- القمودي، س، (1999م)، سيكولوجية السلطة - بحث في الخصائص النفسية المشتركة للسلطة، (ط1)، القاهرة: مكتبة مدبولي.
- كريستيفا، ج، (1997م)، علم النص، ترجمة: فريد الزاهي، مراجعة: عبد الجليل ناظم، (ط2)، الدار البيضاء: دار توبقال للنشر.
- الكوفي، إ، (2007م)، مخنة المبدع - دراسات في صياغة اللغة الشعرية، (د. ط)، عمان: أمانة عمان.
- منيف، ع، (2003م)، بين الثقافة والسياسة، (ط3)، بيروت: المؤسسة العربية للدراسات والنشر والدار البيضاء: المركز الثقافي العربي للنشر والتوزيع.
- التاكوغ، م، (1996م)، الانحطاط والنهوض - تأملات في الواقع العربي، (ط1)، لندن: محمود محمد التاكوغ.
- التعمي، أ، (2008م)، الآفاق الإنسانية في الأدب والفكر، (د. ط)، عمان: دار اليازوري العلمية للنشر والتوزيع.
- هرمي، غ وآخرون، (2005م)، قاموس علم السياسة والمؤسسات السياسية، (ط1)، بيروت: المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع.
- ياغي، ع، (2005م)، جولات في النقد الأدبي، (ط1)، عمان: وزارة الثقافة.
- ثانياً: تبنت الأبحاث المنشورة:
- رجيم، ف، (1999م)، مقدمة نظرية لدراسة شعر اللغة، علامات في النقد، 8(32).
- رواشدة، س، (1999م)، الغموض وأثره في تلقي النص الشعري - دراسة في شعر محمود درويش، مؤنة للبحوث والدراسات، 14(5).
- السنطي، م، (أكتوبر 1986م/ مارس 1987م)، خصوصية الرؤيا والتشكيل في شعر محمود درويش، مجلة فصول، 7(1)، 2.
- الطامي، أ، (2002م)، الشاعر العربي الحديث وقراءة التراث الشعري، علامات في النقد، 11(44).
- عنبر، ع، (1996م)، التراسل بين ترتيب المعاني في النفس وتشكيل بنية النص، دراسات، العلوم الإنسانية والاجتماعية، 23(2).
- الغريبي، خ، (1999م)، الشعر ومستويات التلقي، علامات في النقد، 9(34).
- فيدوح، ع، (1999م)، أفة النص ومستويات التلقي، علامات في النقد، 9(34).
- قبيلات والشروش، ن وع، (2011م)، الثنائيات - دراسة في شعر محمود درويش، دراسات، العلوم الإنسانية والاجتماعية، 38(3).
- القضاة، م، (2000م)، تجليات المعنى: الشعرية والنص الحديث: الأرض لمحمود درويش نموذجاً، دراسات، العلوم الإنسانية

- والاجتماعية، (1)27. القطوس، ب وريابعة، م، (1994م)، الاستعارة التناظرية في نماذج من الشعر الحديث، مؤتة للبحوث والدراسات، (1)9.
- قطوس، ب، (1992م)، المفارقة في منشآت إميل حبيبي "الوقائع الغربية في اختفاء سعيد أبي النحس"، مؤتة للبحوث والدراسات، (1)7.
- الهدروسي، س، (1991م)، التمرد والاعتزاز في شعر عزار، مؤتة للبحوث والدراسات، (2)6.
- ثالثاً: نبت الرسائل الجامعية:
- القرعان، ف، (1984م)، الوشم والوشى في الشعر الجاهلي، (رسالة ماجستير غير منشورة)، إريد: جامعة اليرموك.
- رابعاً: نبت الندوات:
- الأسد، ن، (7 / 4 / 2008م)، الآداب ودورها في حياة الأمة، ندوة الإثنتين.
- خامساً: نبت الصحف:
- فأضل، ج، (الإثنتين / 8 / يونيو / 2009م)، ذرويش لا يريد لهذي القصيدة أن تنتهي: يا صاحبي قفا... مجلة القبس، السنة (38)، العدد (12941).

The Linguistic Insights for the Existential Dialectic in Standing on Ruins "on A Station of A Train That Fell of the Map" As an Example for Mahmoud Darwish

Taha G. Taha*

ABSTRACT

This study addresses the literary dimension of the existential dialectic, to establish a poetic language of the intellectual approach that relates the descriptive and the symbolic components, through statements and hints.

The study is within the poetic and intellectual context which indicate the features of the Palestinian ruins and the destroyed homes by studying the poem of Mahmoud Darwish, that describes the place and addresses the importance of time, the poet's outlook with the purpose of standing on the ruins, explaining the plot, the result, and the visual form of the poem in both the internal and the external structures. By using the descriptive and the deductive approach, the researcher seeks to explain these topics by analyzing and studying of the linguistic methods.

Keywords: Linguistic Insights, Dialectical Existentialism, Standing on Ruins, Existential Objective, Enlightenment Objective, Visionary Objective.

* Department of Arabic Language, College of Islamic Call, Qalqeliah, Palestine. Received on 11/01/2016 and Accepted for Publication on 17/03/2016.