الجمهورية الجزائرية الديمقراطية الشعبية

وزارة التعليم العالي والبحث العلمي

جامعة الحاج لخضر ـ باتنة ـ

كلية الآداب واللغات

قسم اللغة العربية وآدابها

دلالة الموت في الشعر العربي المعاصر

دراسة نصية في جدارية محمود درويش

مذكرة مقدمة لنيل درجة الماجستير في اللغة العربية وآدابها

تخصص علم الدلالة

إعداد الطالب:

محمد شادو

إشراف الدكتور:

عادل محلو

السنة الجامعية :

2013/2012

مقدِّمة

شهدت الدراسات الأدبية واللغوية في الفترة الأخيرة تطورا ملحوظا في مجال الدراسات النصية التي تحتل مركزا مهما بين الأبحاث اللغوية المعاصرة، وهذا راجع بالضرورة إلى أهمية تلك الدراسات في خدمة البحث اللغوي، وذلك بالخروج من لسانيات الجملة إلى لسانيات النص، وبالخروج من دلالة الجملة إلى دلالة النص، وهذا لا يعني أن اللسانيات النصية ألغت ما توصلت إليه الدراسات اللسانية السابقة على مستوى الجملة، بل جعلتها منطلقا لها، فتم توسيع دائرة البحث اللغوي ليشمل النص كاملا وذلك بالانتقال إلى دراسة العلاقات العميقة التي تربط بين الجمل ومتواليات الجمل، كما لا يمكن حصر أهمية الدراسات النصية في هذا المقام فحسب، فقد قدمت الدراسات النظرية والتطبيقية للسانيات النص دراسات تمثلت في تفسير ظواهر لغوية لم تُفسر في إطار دراسات الجملة، مثل دراسة التماسك النحوي للنص، وأبنية التطابق والتقابل، والتراكيب المحورية، والتراكيب المجتزأة، وغيرها من الظواهر النحوية والمعجمية التي تخرج عن إطار الجملة المفردة.

وإنني أسعى في هذا البحث إلى الدمج بين الدراسة النقدية والدراسة الدلالية النصية، ذلك لما للسانيات النصية من أهمية، خاصة دراسة مظاهر الاتساق والانسجام، حيث تقوم الدراسة على النظر إلى النص الأدبي باعتباره الوحدة اللغوية الكبرى في التحليل، كما تعتمد الدراسات النصية في تفسير النص على سلسلة من القواعد الدلالية والمنطقية إلى جوار القواعد التركيبية، وتحاول أن تقدم صياغات دقيقة كلية للأبنية النصية وقواعد ترابطها، وتمثل هذه القواعد الدلالية وغيرها مدخلا مهما لدراسة الدلالة الكبرى للنص، حيث تعد اللغة أهم المعطيات التي تساعد على الولوج إلى النص الأدبي وتحديد مكوناته كما يمكن الوثب بها إلى أبعد التصوّرات العقلية والجمالية والدلالية التي لا حدود لها، كما أن اللغة تمثل المكوّن الأهم في بناء النص الشعري، حيث تفضح ثقافة الأديب، وانشغالاته الفنية، وتَمكنه من أدواته، فاللغة كائن حي ومتطور، ومكتسب وفق المدارس اللغوية القديمة والحديثة.

ظاهرة الموت: التي ما تزال تشغل بال كل إنسان، هذا اللغز الذي حير العلماء والفلاسفة، الأدباء والشعراء، القدماء والمحدثين، عبر مختلف العصور، وألفت حوله الأساطير ونسجت عنه الحكايات والخرافات، الفناء والنهاية والختام والوداع ...الخ كل هذه التسميات وغيرها مما اصطلح عليه لا تفي بالغرض للتعبير عن ظاهرة الموت ولا تشفي الغليل ولا تزيل الغموض ولا تحل رموز هذه القضية، وقد وقع اختياري على شاعر عاش ظاهرة الموت ليكون أنموذجا للدراسة التطبيقية وهو أحد رواد الحداثة الشعرية في الأدب العربي المعاصر، ألا وهو الشاعر الفلسطيني الراحل "محمود درويش" ورائعته " جدارية " وقد كان موضوع هذا البحث تحت عنوان " دلالة الموت في النص الشعري العربي المعاصر ــ دراسة نصية في جدارية محمود درويش ــ" وقد كان

الاختيار لهذا الموضوع لعدة اعتبارات ومن أهمها:

1 – رغبتي الملحة في الكشف عن مجالات دراسة اللسانيات النصية، وتطبيق إجراءاتها على الشعر العربي المعاصر، لما لهذا العلم من أهمية بالغة في الدرس اللغوي المعاصر.

2 – اهتمامي الشديد لمواكبة سلم الحداثة والمعاصرة، في الدراسات اللغوية والأدبية، وذلك لما تحمله مثل هذه الدراسات من تنوع وتداخل في تقنيات الدراسة والتحليل، وكذا لما يحويه النص الشعري الحداثي من غموض.

3- المكانة الأدبية المرموقة لشعر محمود درويش، مما يجعل الباحث يسعى بشغف إلى دخول عالم درويش الشعري، والكشف عن مكنوناته وفق ما تقتضيه متطلبات الدراسة النصية من هذا البحث.

4 - تنوع المعالم النصية وتعدد أبنيتها وتداخل مصادرها وكثافة الدلالات والانزياحات الأسلوبية في جدارية محمود درويش، وهذا من تنوع استخدام الرموز، والتراث والأساطير، وغيرها، مما يساهم في بناء النص.

5 – غموض ظاهرة الموت في الدراسات الفلسفية والأدبية بصفة عامة، وطريقة معالجة درويش لهذه الظاهرة في جداريته بصفة خاصة، هذا لأن درويش من القلائل الذين شاهدوا الموت بأكثر من وجه، وأكثر من صورة، فهو منذ نعومة أظافره وهو يشاهد الموت ويكتب عنه إلى أن أبدع جدارية.

6 – يمكن اعتبار الدافع الأكبر الذي دفعني إلى اختيار هذا الموضوع هو افتقار أدبنا العربي لمثل هذه الدراسات المتعلقة بالموت، حيث أن أغلب الدراسات لا تزال تنظر إلى الموت بوصفه موضوعا للرثاء في الشعر والأدب أو أن الموت مجرد صراع إيديولوجي حتمي، أو يكتفي الدارس بالاهتمام بالأمور والأحداث الجانبية لموضوع الموت، رغم التوجهات المختلفة التي اتجه إليها شعراؤنا وأدباؤنا في هذا الموضوع بالذات.

كل هذه الأسباب والدوافع جعلتني أمضي قدما في البحث والمثابرة عليه، وهذا بدافع الاعتقاد أن هذا النوع من الدراسة كفيل بإثراء الأبحاث الأدبية واللغوية المعاصرة، وقد أثارت هذه الدوافع مجموعة من الإشكاليات والتساؤلات، وتكمن الإشكالية الرئيسية للبحث في: هل باستطاعة الدارس تطبيق إجراءات لسانيات النص – بوصفها منهجا نقديا – على الشعر العربي المعاصر عند حصر موضوع البحث (الموت) ، وكيف يتم تحقيق ذلك ؟

وقد تفرعت عن هذه الإشكالية جملة من التساؤلات أهمها:

- كيف يتم تحديد مظاهر الاتساق والانسجام بحصرهما في موضوع الموت؟

- هل للتشكيل الإيقاعي تأثير في بنية النص الكلية عند ربطها بموضوع الموت؟
- كيف يمكن دراسة دلالة الزمان والمكان دراسة نصية ؟
- ما السبيل إلى البحث عن ظاهرة التناص دراسة نصية ونقدية معا؟

ومن أجل الإجابة عن هذه التساؤلات والإشكاليات قمت بتحديد خطة تتوافق ومتطلبات الدراسة المعاصرة اعتمدت فيها على مقدمة ومدخل وثلاثة فصول وخاتمة، وقد كان تقسيم الخطة كالتالي:

مدخل: وقد سميته بـ " تحديد المفاهيم " قمت بتحديد أهم المصطلحات المتداولة في لسانيات النص كتعريف النص، والتماسك النصي والاتساق والانسجام، وتحدثت فيه عن الإرهاصات الأولية لعلم النص، وأهمية الدراسات النصية، ثم تحدثت عن مفاهيم اللسانيات النصية، وسردت بعض الأفكار التي تتحدث عن العلاقة بين علم الدلالة ولسانيات النص، وكذا عن العلاقة بين لسانيات النص والنقد الأدبي، ثم خصصت الحديث عن محمود درويش وذلك في نبذة مختصرة عن حياته ومعاناته، وتحدثت في عجالة عن تطور تجربته الشعرية، ثم تطرقت إلى الحديث عن الديوان موضوع الدراسة وهو قصيدة جدارية.

الفصل الأول: وهو بعنوان " آليات البناء النصي ومظاهر الموت في الجدارية " وقد خصصته لتطبيق الدراسة النصية على جدارية محمود درويش، وقد قسمته إلى ثلاثة أجزاء. الجزء الأول خصصته للاتساق وأدواته النحوية والمعجمية، وقمت بتطبيق هذه الإجراءات على نص الجدارية، وأثره في تماسك وحدات النص الدلالية.

أما الجزء الثاني من هذا الفصل فتمثل في دراسة الانسجام وعلاقاته الدلالية المميزة، وقمت بتطبيق هذه العلاقات على نص الجدارية مع إبراز أثر ظاهرة الموت في تماسك النص.

أما الجزء الأخير من الفصل الأول فقد خصصته لدلالة التشكيل الإيقاعي وأثره في الصراع الحاصل بين الشاعر والموت، ودوره البارز في تماسك وانسجام النص.

الفصل الثاني: وهو بعنوان " الموت وجدلية الزمان والمكان في الجدارية " وقد قسمت هذا الفصل إلى ثلاثة عناصر أيضا. حيث قمت في الجزء الأول بدراسة دلالة الزمن اللغوي والزمن الفعلي والزمن النصي، وإشكالية الموت والزمن.

أما في الجزء الثاني فقد تناولت دلالة المكان وأهميتها، وتحدثت عن العلاقة الجدلية بين الموت والمكان وذلك من خلال عدة مكونات كدلالة المدينة، ودلالة البحر، ودلالة الأرض.

وفي الجزء الأخير تناولت ظاهرة الحضور والغياب في الشعرية العربية، من خلال جدلية الزمان والمكان

وصورة الموت .

الفصل الثالث: وهو بعنوان " الموت ودلالات التناص في الجدارية " وفيه تم تقصي ظـــاهرة التنـــاص في الجدارية، وقد قسمته إلى ثلاثة أجزاء، الجزء الأول منه كان لدراسة الموروثات والمصادر التراثيـــة للمـــوت في الجدارية، حيث تم دراسة الموروث الأدبي والديني والأسطوري والتاريخي.

أما الجزء الثاني فقد خصصته لدراسة أشكال التناص للموت في الجدارية، حيث تم التفريق بين نوعين من التناص وهما التناص مع الذات والتناص مع الآخر.

أما الجزء الثالث والأخير فقد خصصته لدراسة التفاعل والتعالق النصي دراسة أدبية جمالية، حيث بـــدأت بتحديد الملامح الجمالية والدلالية للتعالق النصي ثم أدرجت الكلام عن التعالق النصي، ثم ختمـــت الدراســـة بالحديث عن التناص ولغة الكتابة الجمالية.

الخاتمة: وقد جمعت فيها النتائج المتوصل إليها من هذا البحث.

وفي هذا السياق لابد من الإشارة إلى المنهج المتبع في هذه الدراسة، وفي الحقيقة لقد اتبعت أكثـــر مـــن منهج، وهذا بحسب ما تتطلبه طبيعة البحث، فقد كان لزاما علي أن أتبع المنهج الوصفي، من أجـــل عـــرض الظواهر اللغوية ووصفها وتحليلها ضمن مفاهيم لسانيات النص، وكذا لابد من الاستفادة من المنهج التـــاريخي لما له من أثر بالغ في عرض تطور تجربة محمود درويش الشعرية، وكذا اعتمدت على المنهج النفسي في تحليـــل بعض المواقف من النص، خاصة وأن موضوع البحث متعلق بظاهرة نفسية شديدة الغموض والتعقيد، وكـــذا أفدت من المناهج المعاصرة كالأسلوبية والسميائية.

وفي هذا المقام لا بد من الحديث عن بعض أهم المراجع التي أفادتني كثيرا في هذا البحث، فبالإضـــافة إلى مدونة الدراسة " جدارية محمود درويش" اعتمدت على مجموعة من المراجـــع تمثـــل أغلبـــها في الدراســـات التأسيسية لعلم لغة النص ونذكر منها:

- لسانيات النص لمحمد خطابي
- النص الأدبي من أين وإلى أين ؟ لعبد المالك مرتاض
- علم لغة النص نحو أفاق جديدة ترجمة سعيد بحيري
- بلاغة الخطاب وعلم النص لصلاح فضل
- تحليل الخطاب الشعري لمحمد مفتاح
- النص والخطاب والإجراء تأليف: روبيرت دي بوجراند ترجمة تمام حسان

- نظرية النص لحسين خمري
- اللغة والإبداع الأدبي لمحمد العبد
- النص الغائب لمحمد عزام
- ثقافة الأسئلة لعبد الله الغدامي
- لسانيات النص لليندة قياس

هذه بعض أبرز المراجع التي تناولت الدراسات النصية التي مكنتني من التعامل مع علم لغة النص، وأثناء مسيرة البحث واجهتني مجموعة من الصعوبات، كان أبرزها إشكالية المصطلح، وهي إشكالية قائمة إلى حد الآن، وذلك لأن لسانيات النص وصلت إلى عالمنا العربي عن طريق الترجمات المختلفة، فليس الترجمة من الانجليزية إلى العربية كالترجمة من الألمانية إلى العربية، ولكن تم اعتماد مجموعة من المصطلحات المتعارف عليها لكونها أكثر شيوعا.

وأخيرا لا يسعني إلا أن أجدد كل معاني الشكر والامتنان لأستاذي الموقر " عادل محلو " الذي كان رحب الصدر، وكما كان مشرفا كان أخا ودودا، فقد كان شديد الحرص على إتمام هذا البحث على أحسن وجه، و لم يبخل علي بنصائحه وإرشاداته وتوجيهاته وملاحظاته الدقيقة، وأرجو أن يقدم هذا البحث بما يحوي من نقصان إضافة علمية مفيدة في الدراسات المتخصصة التي تحاول الوصول إلى عمق الظواهر الأدبية واللغوية في النص الأدبي، كما أرجو أن تتوسع أفاق البحث في مثل هذه الدراسات لتعطي مساهمة جادة في إثراء مكتبتنا اللغوية والأدبية.

مـدخـل

تحديد المفاهيم

أولا: مفهوم النص

ثانيا: علم لغة النص (لسانيات النص)

ثالثا: محمود درويش وتجربته الشعرية

قبل الدخول إلى صلب موضوع البحث لا بد أن أحدد بعض المفاهيم النظرية، والتي تعتبر ركيزة أساسية في موضوع البحث، وعليه سأقوم بذكر بعض التعريفات والمفاهيم المتعلقة بالنص الأدبي، ثم أعرض مفهوم علم النص، والتماسك الدلالي للنص، والعلاقة بين علم الدلالة وعلم النص وبين علم النص والنقد الأدبي، ثم أنتقل للحديث عن " محمود درويش" وجانب من تجربته الشعرية، وألقي فكرة مبسطة عن نص " جدراية " الذي هو موضوع الدراسة التطبيقية لهذا البحث.

أولا: مفهوم النص:

على الرغم من وجود تعريفات عديدة للنص، إلا أنه ليس هناك تعريف جامع مانع له: فالنص TEXT في اللغات الأجنبية مشتق من الاستخدام الاستعاري في اللاتينية للفعل TEXTERE الذي يعني: يحوك، أو ينسج. وفي قاموس ROBERT الفرنسي: (النّص) مجموعة من الكلمات والجمل التي تشكل مكتوباً أو منطوقاً.

وفي قاموس LAROUSSE الفرنسي: (النّص) مجمل المصطلحات الخاصة التي نقرؤها عن كاتب. وهو عكس التعليقات.[1]

و قد أجمع الباحثون في مجال علم لغة النص على أن النص هو وحدة التحليل الكبرى، في حين أنهم اختلفوا حول تحديد طبيعته الأساسية، فتنوعت تعريفاتهم للنص الأدبي، كان أساس هذا الاختلاف والتنوع ناتج عن اتجاهاتهم ومدارسهم التي ينتمون إليها، حيث يعتبر " تعريف النص مثل أي كل تعريف أمر صعب، لتعدد معايير هذا التعريف ومداخله ومنطلقاته، تعدد الأشكال والمواقع والغايات التي تتوفر فيما نطلق عليه اسم نص"[2] وسنقوم بعرض بعض تعريفات النص عند أهم المنظرين لعلم اللغة النصي.

يتحدث " تودروف " عن مفهوم النص فيقول : يمكن للنص أن يكون جملة، كما يمكن أن يكون كتابا تاما، وهو يعرف باستقلاله وانغلاقه، أما مكونات النص فيقول عنها: نستطيع أن نتكلم عن الوجه الملفوظ للنص ونقول : إنه مكون من كل العناصر التي تكون منها الجمل، كالعناصر الصوتية، والقاعدية، إلى أخره، كما نستطيع أن نتكلم من جهة أخرى عن الوجه النحوي للنص، ولا يكون ذلك بالرجوع إلى نحو الجمل، ولكن بالرجوع إلى العلاقات القائمة بين الوحدات النصية مثل الجمل، ومجموعات الجمل، ويمكننا أن نتكلم عن الوجه الدلالي للنص، وهو عبارة عن منتج معقد للمضمون الدلالي تنتجه الوحدات اللسانية "[3]

ما يميز تعريف " تودروف " أنه لم يربط النص بطول معين وأن النص مكون من عناصر صوتية ودلالية ونحوية تربطها علاقات داخلية تؤدي إلى تماسكه.

---

[1] محمد عزام، النص الغائب، تجليات التناص في الشعر العربي، منشورات إتحاد الكتاب العرب، دمشق، 2001، ص 18.

[2] الأزهر الزناد، نسيج النص " بحث فيما يكون به الملفوظ نصا "، المركز الثقافي العربي، بيروت، ط1، 1993، ص 11.

[3] مصطفى قطب ، دراسات لغوية لصور التماسك النصي في لغة الجاحظ والزيات، رسالة دكتوراه، جامعة القاهرة، كلية دار العلوم، 1996، ص 51.

أما " هارتمان " فقد حدد النص بأنه " علامة لغوية أصلية، تبرز الجانب الاتصالي والسميائي"[1] ويضيف سعيد بحيري معلقا عن هذا التعريف بقوله: " على الرغم مما يتسم به من عمومية إلا أنه يقدم خاصية له، وهي ارتباط النص بموقف اتصال من جهة، وإمكان تعدد تفسير العلامة النصية من جهة أخرى يعرف " هارفج " النص فيصفه بأنه " ترابط مستمر للاستبدالات السنتجميمية التي تظهر الترابط النحوي في النص " وهذا التعريف شبيه بتعريف " تودروف " من ناحية العلاقات الداخلية التي تربط أجزاء النص،وتؤدي إلى تماسكه " وهو بذلك يحدد خاصية الامتداد الأفقي للنص من خلال ترابط تقدمه وسائل لغوية معينة "[2]

وحدّ " فايشنر " النص بأنه" تكوين حتمي يحدد بعضه بعضا، إذ تستلزم عناصره بعضها بعضا لفهم الكل "[3] ويرتبط هذا التعريف بالتماسك النحوي والترابط الدلالي بين أجزاء النص، وهما من أهم الركائز عند علماء النص.

أما " برينكر " فيقول إن النص مصطلح ينتج " تتابعا محدودا من علامات لغوية متماسكة في ذاتها، وتشير بوصفها كلا إلى وظيفة اتصالية مدركة "[4] ويركز " برينكر " هنا على أهمية التماسك النصي وعلى الجانب التداولي فيه.

أما " فان ديك " فيقول في مادة (نص) في معجم الآداب " أن النص هو مجموع البنيات النسقية التي تتضمن الخطاب وتستوعبه "[5] وقد ركز " فان ديك " على تداولية النص في هذا التعريف، وجعل النص أشمل وأعم من الخطاب.

أما " هاليداي" و" رقية حسن" فيذهبان إلى أن " كل متوالية من الجمل تشكل نصا شريطة أن تكون بين هذه الجمل علاقات، أو على الأصح بين بعض عناصر هذه الجمل علاقات، وتتم هذه العلاقات بين عنصر وآخر وارد في جملة سابقة أو جملة لاحقة أو بين عنصر ومتتالية برمتها سابقة أو لاحقة، ويسمي الباحثان تعلق عنصر بما سبقه علاقة قبلية، وتعلقه بما يلحقه علاقة بعدية، ويمكن أن توضح هاتين العلاقتين بما يلي:

س ⟶ ص= علاقة قبلية

س ⟵ ص= علاقة بعدية

غير أن التمثيل بعناصر جمل سابقة وعناصر جمل لاحقة أو العكس، لا يعني أن النص مجموعة من الجمل، وذلك لأن النص يمكن أن يكون مكتوبا أو منطوقا، نثرا أو شعرا، حوارا أو مونولوجا،....والنص وحدة دلالية، وليست الجمل إلا الوسيلة التي يتحقق بها النص، وكل نص يتوفر على خاصية كونه نصا، يمكن

[1] سعيد حسن بحيري، علم لغة النص، المفاهيم والاتجاهات،مؤسسة المختار للنشر والتوزيع، القاهرة، ط1، 2004،ص 99

[2] نفسه، ص99.

[3] نفسه، ص 99.

[4] كلاوس برينكر، التحليل اللغوي للنص ، مدخل إلى المفاهيم الأساسية والمناهج، تر سعيد بحيري، درا المختار للنشر والتوزيع، القاهرة ،ط1 ، 2005، ص 27.

[5] سعيد يقطين انفتاح النص الروائي، المركز الثقافي العربي، بيروت، ط1، 1991، ص 16

أن ينطبق عليه صفة النصية، وهذا ما يميزه عما ليس نصا، فلكي تكون لأي نص صفة النصية ينبغي أن يعتمد على مجموعة من الوسائل اللغوية، بحيث تساهم هذه الوسائل في وحدته الشاملة "[1] وفي هذا التعريف المطول اهتمام كبير بالجانب الدلالي المشكل للنص، حيث يعتبر النص وحدة دلالية، وهو من جهة أخرى " لا يتعلق بالجمل بل يتحقق بواسطتها، أو مشفراتها "[2]

أما " جوليا كريستيفا " فتصف النص بأنه " جهاز غير لساني يعيد توزيع نظام اللسان، بالربط بين كلام تواصلي يهدف إلى الإخبار المباشر، وأنماط عديدة من الملفوظات السابقة عليه أو المتزامنة معه، والنص نتيجة لذلك عملية إنتاجية "[3] وهنا حددت " كريستيفا" النص بأنه عامل منتج لعملية تواصلية تكون عناصرها مترابطة بعضها ببعض.

ويعرف " دي بوجراند " النص بأنه " تشكيلة لغوية ذات معنى تستهدف الإتصال، ويضاف إلى ذلك ضرورة صدوره عن مشارك واحد ضمن حدود فترة زمنية معينة، وليس من الضروري أن يتألف النص من الجمل وحدها، فقد يتكون النص من جمل أو كلمات مفردة، أو أية مجموعات لغوية تحقق أهداف الاتصال، ومن جهة أخرى فقد يكون بين بعض النصوص من الصلة المتبادلة ما يؤهلها لان تكون مقالا "[4] وقد ركز "دي بوجراند" في هذا التعريف على الجانب التداولي في النص، إذ لا بد أن يحقق النص أهداف الاتصال، وليس ضروريا أن يتكون النص من الجمل وحدها، فقد يتكون من أية مجموعات لغوية.

أما " رولان بارت " فيرى أن النص عبارة عن " نسيج من الدوال التي تكون العمل، لأن النص هو التساوي مع اللغة ذاتها، وأنه من داخل اللغة يجب أن تقاوم اللغة وأن تحول، ليس بواسطة الرسالة التي تحملها والتي استعملتها كأداة، ولكن عن طريق اللعب بالكلمات التي هي مسرح لها "[5] وقد ركز " بارت " في هذا التعريف على المجال السميائي، باعتبار الدوال علامات سميائية مُشكلة للنص الأدبي.

ويذهب عبد المالك مرتاض إلى تعريف قريب من تعريف " بارت " فيرى أن النص هو " مثلا في أصل الاشتقاق في اللغة الفرنسية يعني النسج، فكأنه نسج للكلام الناشئ عن فعل الكتابة التي تشبه في بعض وجوهها عملية الناسج حين ينسج " وقد أضاف أن النص في المجال اللغوي العربي هو " الرفع والإظهار وبلوغ الغاية في الشيء " [6].

---

[1] محمد خطابي، لسانيات النص مدخل إلى انسجام الخطاب، المركز الثقافي العربي، بيروت، ط1,1989،ص13.

[2] سعيد يقطين، السابق، ص 16.

[3] جوليا كريستيفا، علم النص، تر: فريد الزاهي ، دار توبقال ، الدار البيضاء، ط1، 1991، ص 21.

[4] إلهام أبو غزالة، وعلي خليل أحمد، مدخل إلى علم لغة النص، تطبيقات لنظرية روبيرت دي بوجراند وفولفانج ديسلير، دار الكتاب، القاهرة، ط1، 1992، ص 9.

[5] حسين خمري، نظرية النص، من بنية المعنى إلى سميائية الدال،الدار العربية للعلوم ناشرون، ط1، 2007، ص 44.

[6] عبد المالك مرتاض، النص الأدبي من أين وإلى أين؟، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر 1982، ص48.

بينما يعطي " محمد مفتاح " تعريفا مختصرا جدا للنص فيرى بأن النص هو "مدونة حدث كلامي ذي وظائف متعددة "[1] وعمل مفتاح في هذا التعريف على الجمع بين مجموعة من التعاريف السابقة له وقد شرح هذا التعريف مركزا على شرح وظائف النص المتعددة:

مدونة كلامية: يعني أنه مؤلف من الكلام وليس صورة فوتوغرافية أو رسما أو عمارة أو زيا.. وإن كان الدارس يستعين برسم الكتابة وفضائها وهندستها في التحليل.

حدث:إن كل نص هو حدث يقع في زمان ومكان معينين، لا يعيد نفسه إعادة مطلقة مثله في ذلك مثل الحدث التاريخي.

تواصلي : يهدف إلى توصيل معلومات ونقل معارف ونقل تجارب.. إلى المتلقي.

تفاعلي: على أن الوظيفة التواصلية – في اللغة – ليست هي كل شيء، فهناك وظائف أخرى للنص اللغوي، أهمها الوظيفة التفاعلية التي تقيم علاقات اجتماعية بين أفراد المجتمع وتحافظ عليها.

مغلق: ونقصد انغلاق سمة الكتابية الأيقونية التي لها بداية ونهاية ولكنه من الناحية المعنوية هو:

توالدي: إن الحدث اللغوي ليس منبثقا من عدم وإنما هو متولد من أحدث تاريخية ونفسانية ولغوية.. وتتناسل منه أحداث لغوية أخرى لاحقة له. [2]

وحاول محمد عزام أن يعطينا تعريفا شاملا للنص فيقول: " إن النصّ الأدبي هو وحدات لغوية، ذات وظيفة تواصلية- دلالية، تحكمها مبادئ أدبية، وتنتجها ذات فردية أو جماعية "[3] وهذا التعريف لا يبتعد كثيرا عن تعريف مفتاح، حيث ركز عزام في هذا التعريف على وظيفة النص من الناحية الدلالية والأدبية، ويمكن اعتباره تعريفا شاملا ومحيطا بجميع نواحي النص، وهو أنسب اختيار ليكون تعريفا للنص.

ثانيا: علم لغة النص (لسانيات النص)

من خلال تاريخ العلوم الإنسانية والتجريبية، تعلمنا أنه لا بد من إرهاصات أولية تسبق ظهور أي علم، وتكون هذه الإرهاصات عبارة عن مقدمات أولية تعمل على فتح المجال أمام الباحثين والمختصين لمواصلة المسيرة في التأطير والتنظير لأي علم، ولسانيات النص تندرج تحت منظومة العلوم الإنسانية بصورة عامة،والعلوم اللغوية بوجه خاص، وعليه لا بد من ذكر تمهيد مختصر عن الإرهاصات الأولية التي مهدت لعلم لغة النص.

أ – إرهاصات البحث اللغوي: يعتبر العالم اللغوي " دي سوسير " المساهم الأول في " تطور مناهج لغوية و نقدية تعنى ببنية النص ذاته و بمعايير بنائه، و كان لتفريقه بين اللغة والكلام أثره في تحليل النصوص الأدبية من الداخل، و في تركيز البحث في بنية العمل ذاته، و كان كذلك للحلقة اللغوية في " كوبنهاجن"، و

[1] محمد مفتاح، تحليل الخطاب الشعري استراتجية التناص، المركز الثقافي العربي، بيروت، ط3، 1992، ص 120.

[2] نفسه، ص 120.

[3] محمد عزام، النص الغائب، ص 26.

حلقة "براغ" اللغوية أثر واضح في توجيه النظر النقدي على علم اللغة و الإفادة منه و تطوير النظر للنص "[1] ومن خلال اجتهاد هؤلاء وغيرهم من اللغويين تطورت مناهج البحث في علوم اللغة بصورة عامة، وأما علم اللغة النصي، فيكاد يجمع أغلب الباحثين في مجال اللسانيات النصية على أن " هاريس" هو " أول لساني يعتبر الخطاب موضوعا شرعيا للدرس اللساني. كما قدم منهجا لتحليل الخطاب المترابط و اهتم بتوزيع العناصر اللغوية في النصوص، و الروابط بين النص و سياقه الاجتماعي "[2] وقد أسهم هاريس في تطوير اللسانيات بشكل كبير فقد وظف في دراسته بعض إجراءات اللسانيات الوصفية بغرض اكتشاف أبنية النص، ثم أخذت لسانيات النص تتطور في الواقع اللغوي لتفرض نفسها بديلا للسانيات الجملة، ومن أهم اللغويين الذين لهم الأثر البالغ في تطوير علم النص، هناك جهود غربية متنوعة في دراسة التماسك النصي أسست على النظر إلى النص بأنه يحمل وسائل اتساقه. لأن النص وحدة دلالية و ليست الجمل إلاّ وسيلة يتحقق بها النص، و أهم هذه الدراسات ما قام به "هاليداي و رقية حسن" سنة 1976 في كتاب لهما بعنوان (الاتساق في اللغة الأنجليزية) [3] ومن المساهمين في هذا المجال نذكر اللغوي " تون فان ديك " في كتابين له هما (بعض وجوه نحو النص سنة 1972) وكتاب (النص والسياق سنة 1977)[4] كما تجدر بنا الإشارة إلى جهود كل من " براون ويول" سنة 1983 في تحليل الخطاب[5]، كما قدم مجموعة من الباحثين اللغويين العرب إضافات مهمة إلى الدراسات اللغوية المعاصرة، وقاموا بدراسات في علم اللغة النصي على رأسهم " محمد مفتاح " في كتابه " دينامية النص سنة 1987 " وكذلك " عبد المالك مرتاض" في كتابه " النص الأدبي من أين وإلى أين؟ سنة 1982" وكذلك" محمد خطابي" في كتابه " لسانيات النص سنة 1991" يضاف إلى هؤلاء الناقد " صلاح فضل" وذلك في كتابه " بلاغة الخطاب وعلم النص سنة 1991" كما تجدر بنا الإشادة بالترجمات التي قدمها كل من " تمام حسان و سعيد حسن بحيري" في مجال اللسانيات النصية، ومن المؤلفات المعاصرة عند اللغويين العرب، نذكر " محمد العبد" في كتابه " النص والخطاب والإتصال " كذلك نذكر " حسين خمري " في كتابه " نظرية النص سنة 2007" ومن خلال جهود هؤلاء اللغويين ظهر علم اللغة النصي بقوة على واجهة الدراسات اللغوية، حيث تكمن أهميته من خلال " أن الفهم الحق للظاهرة اللسانية يوجب دراسة اللغة دراسة نصّية و ليس اجتراء و البحث عن نماذجها و تهميش دراسة المعنى، فكان الاتجاه إلى نحو النص أمرا متوقّعا و اتّجاها أكثر اتساقا مع الطبيعة العلمية للدرس اللساني الحديث "[6]

---

[1] أنظر، محمد حماسة عبد اللطيف: الإبداع الموازي –التحليل النصي للشعر– دار غريب للطباعة و النشر و التوزيع، القاهرة، 2001، ص 34.

[2] صبحي إبراهيم الفقي، علم اللغة النصي بين النظرية والتطبيق، دراسة تطبيقية على السور المكية، دار قباء القاهرة، ط1، 2000، ج1، ص 23.

[3] أنظر محمد خطابي ، لسانيات النص، ص 11.

[4] أنظر فان ديك ، النص والسياق،استقصاء البحث في الخطاب الدلالي والتداولي، تر: عبد القادر قنيني، أفريقا الشرق، المغرب، ص 13.

[5] أنظر محمد خطابي، السابق، ص 6-7.

[6] جميل عبد المجيد، البديع بين البلاغة واللسانيات النصية، الهيئة المصرية العامة للكتاب،1998، ص 68.

ب – أهداف علم لغة النص: ظهرت مناهج نقدية جديدة في بقاع مختلفة من العالم أهملت السياقات الخارجية للنصوص واعتمدت على النصوص نفسها لتتبيّن خصائصها الفنيّة عبر تحليل عناصرها ودراسة العلاقة بين تلك العناصر، وهذا من أبرز أهداف اللسانيات النصية، حيث تسعى إلى تحليل البنى النصّية و استكشاف العلاقات النسقية المفضية إلى اتساق النّصوص و انسجامها و الكشف عن أغراضها التداولية،حيث " أن مهام لسانيات النص تتجلى في إحصاء الأدوات و الروابط التي تسهم في التحليل. و يتحقق هذا الأخير بإبراز دور تلك الروابط في تحقيق التماسك النصي مع الاهتمام بالسياق و أنظمة التواصل المختلفة فمن أهم ملامح لسانيات النص دراسة الروابط مع التأكيد على ضرورة المزج بين المستويات اللغوية المختلفة و هذا إلى الإتساق الذي يتضح في تلك النظرة الكلية للنص دون فصل بين أجزائه "[1]. وقد أشار سعيد بحيري إلى أن مهمة علمية لغة النص تكمن في " رصد تلك الوسائل للترابط العميق بين الوحدات الجزئية، سواء أكانت تلك الوسائل تركيبية أو دلالية. فالمعنى الكلي للنص أكبر من مجموع المعاني الجزئية للمتواليات الجملية التي تكونه، و لا تنجم الدلالة الكلية له إلاّ بوصفه بنية كبرى شاملة"[2] من هنا تتضح أن هدف لسانيات النص الرئيسي هو تجاوز قواعد إنتاج الجمل إلى قواعد إنتاج النص، **و يرى** "دوبوجراند" أن العمل الأهم للسانيات النص هو دراسة مفهوم النصّية من حيث هو عامل ناتج عن الإجراءات الاتصالية المتّخذة من أجل استعمال النص[3] هذا بعض المختصرات عن أهم الأهداف التي يسعى علماء اللسانيات النصية إلى تحقيقها.

ج- مفاهيم اللسانيات النصية: أول ما يواجهنا في تحديد المفاهيم العامة للسانيات النص هو إشكالية المصطلحات، فكما رأينا في تعريف النص، استعصى على العلماء تحديد مفهوم موحد للنص، مع العلم أن النص يعتبر أحد أهم المفاهيم التي أسس عليها علماء لغة النص دراساتهم وبحوثهم، فالنص هو المحور الأساسي في الدراسات النصية الحديثة، وأما في ما يتعلق بأبرز المفاهيم المعتمدة في لسانيات النص، فقد حددها " روبرت دي بوجراند" في سبعة معايير، بحيث يجب توفرها في كل نص ، وإذا كان أحد هذه المعايير غير محقق فإن النص غير إتصالي، وهذه المعايير هي:

1- التماسك: (السبك): يختص معيار التماسك بالوسائل التي تتحقق بها خاصية الاستمرارية في ظاهر النص، أي أن هذا المعيار يترتب على إجراءات تبدو له العناصر السطحية على صورة وقائع يؤدي السابق منها اللاحق وينتظم بعضها مع بعض تبعا للمباني النحوية ويتحقق ذلك بتوفير مجموعة من وسائل السبك التي تجعل النص محتفظا بكينونته واستمراريته ومن بين هذه الوسائل: التكرار، أدوات الربط، الإحالة والحذف.

[1] أنظر صبحي إبراهيم الفقي، علم اللغة النصي، ج1، ص 56.

[2] أنظر سعيد بحيري، علم لغة النص، ص 141.

[3] روبيرت دي بوجراند، النص والخطاب والإجراء، تر تمام حسان، عالم الكتاب القاهرة، ط2، 2007، ص 96.

2- الحبك (التناسق): إذا كان معيار السبك مختصا برصد الاستمرارية المتحققة في عالم النص، ونعني بها الاستمرارية الدلالية، ويتطلب الحبك من الإجراءات ما تنشط به عناصر المعرفة لإيجاد الترابط المفهومي واسترجاعه، وتشتمل وسائل الحبك على: العناصر المنطقية كالسببية والعموم والخصوص.

3- القصد: وهو يتضمن موقف منتج النص، لإنتاج نص متماسك ومتناسق، باعتبار منتج النص فاعلا في اللغة مؤثرا في تشكيلها وتركيبها. وأن مثل هذا النص وسيلة من وسائل متابعة خطة معينة للوصول إلى غاية بعينها.

4- القبول: ونقصد به موقف متلقي النص حول توقع نص متماسك ومتناسق.

5- الإعلام: (الإعلامية) هو العامل المؤثر بالنسبة لعدم الجزم في الحكم على الوقائع النصية في مقابل البدائل الممكنة والواقع أن كل نص يحمل مجموعة من المعلومات بأي شكل من الأشكال، فهو يوصل على الأقل معلومات محددة، غير أن مقدار الإعلامية هو الذي يوجه اهتمام السامع. إذ يمكن أن تقود الإعلامية إلى رفض النص، إذا كان هذا الأخير يحمل حدا منخفضا من المعلومات.

6- الموقف (المقام): وهو يتضمن العوامل التي تجعل نصا ما مرتبطا بموقف سائد يمكن استرجاعه، إذ أن معنى النص واستخدامه يتحدد أصلا من خلال الموقف.

7- التناص : وهو يتضمن العلاقات بين ما ونصوص أخرى مرتبطة به، وقعت في حدود تجربة سابقة.[1]

لا شك أن إعمال هذه المعايير السبعة في تحديد مابه يكون نصا إنما يعدل من التقابل بين مفهومي الجملة والنص، إذ لم يعد التمييز بينهما منحصرا في الكم أو البنية النحوية وإنما في توافر هذه المعايير السبعة.

وقد ركز مجموعة من الدارسين في لسانيات النص، على دراسة التماسك النصي، من خلال مفهومين مرتكزين على النص، وهما عنصرا الاتساق والانسجام، حيث يحتل اتساق النص وانسجامه موقعا مركزيا في الأبحاث والدراسات التي تندرج ضمن مجالات تحليل الخطاب ولسانيات النص[2].

ويعتمد علماء لغة النص على هذين المصطلحين على اختلاف ترجماته إلى اللغة العربية اعتمادا كبيرا في دراسة الترابط والتماسك النصي فالاتساق له أدواته والانسجام له علاقاته.

الاتساق: هو ذلك التماسك بين الأجزاء المشكلة لنص ما، و يهتم فيه بالوسائل اللغوية الشكلية التي تصل بين العناصر المكوّنة للنص[3].

والاتساق له مجموعة من الأدوات يعتمد عليها في تحديد ودراسة البنية الشكلية للنص، وتتمثل في (الاتساق النحوي، والاتساق المعجمي)[4].

---

[1] أنظر روبرت دي بوجراند، النص والخطاب والإجراء، ص 97-107.

[2] أنظر ليندة قياس، لسانيات النص ، النظرية والتطبيق، مقامات الهمذاني أنموذجا، مكتبة الآداب، القاهرة، 2009، ص27.

[3] محمد خطابي، لسانيات النص، ص 5.

[4] أنظر: ليندة قياس، لسانيات النص، ص 28.

الانسجام: أعم من الاتساق كما أنه يغدو أعمق منه، حيث يطلب بنا الانسجام من المتلقي صرف الاهتمام جهة العلاقات الخفية التي تنظم النص وتوّلده[1]

وقد ركز علماء النص على الانسجام باعتباره " خاصية دلالية للخطاب تعتمد على فهم كل جملة مكوّنة للنص في علاقتها بما يفهم من الجمل الأخرى "[2] حيث يعتبر الانسجام أكثر انفتاحا على عوالم السياق والمقام، من الاتساق.

الاتساق يعتمد على مجموعة من الوسائل المتحققة في ظاهر النص، والانسجام يبدو أكثر ارتباطا بإستراتيجية القول الدلالية والتداولية لإقامة علاقات متماسكة بين وحدات النص. ويعتبر السياق والمعرفة بالعالم من أهم مبادئ الانسجام، وسنفصل في ظاهرتي الاتساق والانسجام في الدراسة التطبيقية من هذا البحث.

وحول إشكالية المصطلحات، عند الدارسين العرب في ترجمتها، فقد تباينت آراؤهم واختلفت ترجماتهم وسنوضح هذه الاختلافات في الجدول التالي:

المصطلح الأجنبي		الترجمة العربية	الباحث	الكتاب
أنجليزي	فرنسي			
Cohesion	cohésion	السبك	تمام حسان	النص والخطاب والإجراء
			جميل عبد الحميد	البديع بين البلاغة العربية واللسانيات النصية
			سعد مصلوح	نحو أجرومية للنص الشعري
		الاتساق	محمد خطابي	لسانيات النص
		التضام	إلهام أبو غزالة وعلي خليل الحمد	مدخل إلى علم لغة النص
Coherence	Cohérence	الحبك	سعد مصلوح	نحو أجرومية النص الشعري
			جميل عبد المجيد	البديع بين البلاغة العربية ولسانيات النصية
		الانسجام	محمد خطابي	لسانيات النص
			محمد مفتاح	دينامية النص
		الالتحام	تمام حسان	النص والخطاب والإجراء
		التقارن	إلهام أبو غزالة وعلي خليل الحمد	مدخل إلى علم لغة النص

[1] محمد خطابي، لسانيات النص، ص 6.

[2] صلاح فضل، بلاغة الخطاب وعلم النص، ص 340.

وفي هذا البحث سنعتمد على استخدام مصطلحي الاتساق والانسجام، ذلك لكونهما لا يتداخلان مع مصطلحات لسانية أو نقدية أخرى وكما يمكن اعتبارهما الأنسب من حيث تداولية المصلحين وكونهما أكثر شيوعا في لسانيات النص.

د- لسانيات النص وعلم الدلالة: ركزت اتجاهات البحث اللغوية النصية في السنوات الأخيرة على الكشف عن الشروط النحوية التركيبية لتماسك النصوص بوجه خاص، وعلى وصف علاقات دلالية في النص على أساس سلاسل أو تتابعات لعناصر معجمية متكافئة دلاليا، وعلى شروط منطقية دلالية بوجه عام لتماسك النص أيضا[1]

هذا مما يوحي بوجود علاقة وطيدة بين علم الدلالة وعلم النص، ونجد أنّ " فان ديك " يعتبر أن علم الدلالة الصوري جزء من دراسة اللغات الصورية الشكلية حيث تعطي الدلالة التصويرية لنفسها مهمة دراسة الكفاية الدلالية للغة من اللغات. وإنها لتدرس بذلك المضمون الدلالي للنصوص، أي تدرس معناها(الحرفي) أو اللساني [2]

وذهب بعض الدارسين إلى" وجوب فهم النص الأدبي على أنه عملية دلالية، أي أنه ينطلق من أن نصا ما لا يكون مهما إلا حين يمكن أن يتضمن أحداث التلقي،.. النص الأدبي يحيا من إمكان أن يؤدي دورا في عمليات التواصل، حيث يجب أن تقصد مع النص الأدبي أساسا عملية جمالية "[3] وهذه العملية الدلالية مرتبطة بالدراسات النصية وعلم الأدب.

أما علم الدلالة فهو " العلم الذي يدرس المعنى"[4] وأما مواضيع بحثه فلا تختلف كثيرا عن تعريفه فإنها " تشمل كل ما يتصل بدراسة الدلالة، سواء أكانت هذه الدلالة خاصة باللفظ المفرد، أم كانت خاصة بالجملة العبارة "[5]

فنلاحظ هنا أن كلا من علم الدلالة وعلم النص يهتم بدراسة المعاني، كما نلاحظ أن علماء اللسانيات النصية يستخدمون مجموعة من مصطلحات علم الدلالة، أثناء دراسة النصوص الأدبية وتحليلها، والتي من أهمها مفهوم السياق النصي.

ولعل دراسة معيار السياق ضمن دراسة انسجام النص، توفر جملة من المعطيات والمعلومات الضرورية لتأويل النص، وهي معطيات لا توفرها الخصائص النحوية والمعجمية للصيغة اللغوية بل توجد مبادئ وأصول تنظيمه، حيث " أن المعنى لا ينكشف إلاّ من خلال تسييق الوحدة اللغوية، أي وضعها في سياقات مختلفة، سواء كانت هذه السياقات لغوية أم اجتماعية... فمعظم الوحدات الدلالية تقع في مجاورة وحدات أخرى،

---

[1] سعيد حسن بحيري، اسهامات أساسية في العلاقة بين النص والنحو والدلالة، مؤسسة المختار، القاهرة، 2008، ص 264.

[2] أنظر فان ديك، النص والسياق، ص 37.

[3] سعيد بحيري، السابق، ص 254.

[4.5] أحمد مختار عمر، علم الدلالة، عالم الكتب، مصر، ط2، 1988، ص 9.

وأن معاني هذه الوحدات لا يمكن وصفها أو تحديدها إلاّ بملاحظة الوحدات الأخرى التي تقع مجاورة لها"[1] ويمكن على هذا الأساس أن نعد السياق مصطلحا نصيا له حركته الدلالية داخل النص من جهة، و بين الجمل و الكلمات من جهة أخرى، و هذه الحركة تنتج مجموعة من العلاقات الوظيفية بين السياق و مكوناته، وهذا ما يمكن أن نعتبره من أهم الروابط الأساسية بين علم الدلالة ولسانيات النص.

هـــ- لسانيات النص والنقد الأدبي: ذهب صلاح فضل إلى أن علم النص " هو أحدث المناهج النقدية، وهو أكثر المناهج النقدية المعاصرة تبلورا وإفادة من المقولات السابقة عليه واستيعابا لها"[2] هذا على اعتبار أن علم لغة النص أحدث مناهج النقد الأدبي، حيث أن الدراسات النقدية تعتمد على مصطلحات اللسانيات النصية وتفيد من أساليبها في تحليل النصوص الأدبية، ودراسة السياقات الاجتماعية والتاريخية والنفسية للنصوص، وتعمل على الوصف الموضوعي للمكوّنات اللغوية المشكلة للنصوص.

كما يمكننا ربط العلاقة بين اللسانيات النصية والنقد الأدبي من خلال العودة إلى تعريف النص، حيث أن أبرز سبب لاختلاف العلماء في تحديد تعريف موحد النص هو اختلاف مدارسهم ومناهجهم النقدية التي ينتمون إليها، كمنهج الشكلانيين الروس ومنهم مدرسة النقد الجديد في أمريكا والمنهج البنائي والمنهج الأسلوبي والمنهج التفكيكي ومناهج القراءة والتلقي، وقد تحولت دراسة هذه المناهج إلى النص بوصفه عالم كامن يمكن أن يكشف عن نفسه من خلال الدراسة والتحليل، دون الرجوع إلى أسباب خارجة عن النص.

ومما يندرج تحت لسانيات النص والنقد الأدبي ما يعرف ب" تحليل الخطاب" حيث يرتبط هذا الأخير في الدراسات اللغوية الحديثة بعلم النص، وقد ورد مفهوم الخطاب لأول مرة عند " هاريس" وقد حده بأنه " ملفوظ طويل أو هو متتالية من الجمل تُكوّن مجموعة منغلقة، يمكن من خلالها معاينة سلسلة من العناصر بواسطة المنهجية التوزيعية، وبشكل يجعلنا نظل في مجال لساني محض"[3] وقد وقع تباين كبير في تحديد مفهوم الخطاب وتعريفه، وكما يوجد بعض الدارسين يعتبرون النص والخطاب مسميان لشيء واحد. حيث " تستطيع عبارات مثل (خطاب النص) و(نص الخطاب) و (والنص بنية خطابية) و (الأدب خطاب نصي) و(الخطاب النصي) و(إدراك الخطاب بوصفه نصا)"[4]

ويعتبر" تحليل الاستعمال اللغوي في هيئته النصية لا الجملية هو الهدف المشترك بين النص والخطاب والاتصال... "[5] ويرى "مازن الوعر" أن " علم الخطاب أو علم النص نظرية قامت على أنقاض الأسلوبيات ومناهجها المتعددة، ذلك لأن هذا العلم هو أكثر تطورا وأشد حساسية تجاه النص الأدبي الذي لم تستطع البلاغة والأسلوبيات أن تتعاملا معه على نحو تواصلي (أثنوغرافي) عميق، فقد استطاع هذا العلم التعامل مع

[1] المرجع السابق، ص، 69/68.

[2] أنظر: صلاح فضل، مناهج النقد المعاصر، أطلس للنشر والانتاج الإعلامي، القاهرة، ط5، 2005، ص 107.

[3] أنظر محمد عزام، تحليل الخطاب الأدبي على ضوء المناهج النقدية الحديثة، دراسة في نقد النقد، منشورات إتحاد الكتاب العرب، دمشق 2003، ص 170

[4] محمد العبد، النص والخطاب والاتصال، الأكاديمية الحديثة للكتاب الجامعي، القاهرة، ط1، 2005، ص7.

[5] نفسه، ص 7.

الشبكات الدلالية والثقافية والاجتماعية والدينية والنفسية والسيميولوجية للنص الأدبي بدقة وعمق"[1] ونستنتج من هذا الرأي أن علم النص وتحليل الخطاب، اندرجت تحتهما جميع المناهج النقدية المعاصرة، ومن أبرز من ساهموا في الدراسات النقدية النصية " جوليا كريستيفا " في دراساتها لظاهرة التناص، وكذا رولان بارت، كما لم يكن العالم العرب بمنأى عن التطور الحاصل في العالم، فقد شهدت ثمانينات القرن العشرين شيوع هذا النقد النصّي في الوطن العربي، من خلال كتابات عدد من النقاد والباحثين من أمثال: كمال أبو ديب وعبد السلام المسدّي ومحمد مفتاح ومحمد خطابي، عبد المالك مرتاض وصلاح فضل ويمنى العيد وجمال بن الشيخ وعبد الله الغذامي وغيرهم.

ثالثا: محمود درويش وتجربته الشعرية:

1 – صور من حياة محمود درويش: ولد في 13 مارس سنة 1941، في قرية صغيرة تدعى " البِروة " وهي قرية عربية تبعد مسافة (9 كم)شرق عكا[2] ، تلقى "درويش تعليمه الأولي في قريته البروة وتابع دراسته الثانوية في قرية كفر ياسين، حيث انظم حينها إلى الحزب الشيوعي، وسجن بسبب نشاطه السياسي عدة مرات، و لم يكن قد تجاوز العشرين بعد. [3]

يقول "محمود درويش " في حديث لأحدى الصحف الناطقة بالعبرية " زوهديرخ " وهي تابعة للحزب الشيوعي الإسرائيلي: "أذكر نفسي عندا كان عمري ست سنوات، كنت أقيم في قرية جميلة وهادئة، ... وكنت ابنا لأسرة متوسطة الحال عاشت من الزراعة، عندما بلغت السابعة توقفت ألعاب الطفولة ... أذكر ذلك تماما في إحدى ليالي الصيف ... أيقظتني أمي فوجدت نفسي مع مئات من سكان القرية أعدو في الغابة، كان الرصاص يتطاير فوق رؤوسنا، و لم أفهم شيئا مما يجري، بعد ليلة من التشرد والهروب وصلت مع أحد أقاربي الضائعين في كل الجهات إلى قرية غريبة ذات أطفال آخرين، تساءلت بسذاجة أين أنا؟ وسمعت للمرة الأولى كلمة لبنان "[4]وقعت هذه الحادثة بعد الاحتلال الإسرائيلي لفلسطين، والذي عاش على إثره "درويش" أشد المعاناة ويتحدث عن هذه المآسي التي عاشها معبرا عن شعار السلطة اليهودية فيقول: " اكتب ما تشاء وادفع الثمن كما نشاء.. والثمن هو: فقدان الوظيفة ...الاضطهاد... الحجز في البيت... السجن! وهكذا أصدرت السلطات العسكري أوامر الإقامة الإجبارية ضد الشعراء العرب التقدميين بدون استثناء "[5] ثم رحل "درويش " إلى موسكو لمواصلة تعليمه العالي ، وأمضى فيها ثلاث سنوات ثم عاد بعدها إلى فلسطين ليعمل مشرفا على تحرير مجلة الجديد الشيوعية، ولكنه لم يمكث طويلا حتى انتقل إلى مصر في فبراير عام 1971،[6].

---

[1] مازن الوعر، علم تحليل الخطاب وموقع الجنس الأدبي، مجلة أفاق الثقافة والتراث، دبي، السنة الرابعة، ع 14، 1996، ص 15.

[2] أنظر ، رجاء النقاش، محمود درويش شاعر الأرض المحتلة، دار الهلال، ط 2، 1971، 96.

[3] أنظر: محفوظ كحوال، أروع قصائد محمود درويش، نوميديا للطباعة والنشر، قسنطينة، الجزائر، ص 3.

[4] أنظر: رجاء النقاش، السابق، ص 100/99.

[5]. نفسه، ص 116.

[6] نفسه، ص 116.

ثم انتقل بعد ذلك إلى لبنان حيث عمل هناك في مؤسسات النشر والدراسات التابعة لمنظمة التحرير الفلسطينية، ثم أصبح بعد ذلك رئيسا لرابطة الكتاب الفلسطينيين، ومحررا لمجلة الكرمل.

ثم اضطر إلى الرحيل من لبنان عقب الاجتياح الإسرائيلي سنة 1982، واتجه متنقلا في أرجاء أوربا بين عدة عواصم، ليستقر به المطاف في العاصمة الفرنسية باريس، ثم شد الرحال مجددا إلى ارض المسرى فلسطين، في منتصف التسعينات حيث أقام في مدينة رام الله فترة من الزمن ، وبقي متنقلا بينها وبين العاصمة الأردنية عمان.[1]

ثم وقع " حدث طارئ جرى في حياة الشاعر وهو العملية الجراحية التي أجريت في شرايينه الأروطي في فينا عاصمة النمسا عام 1999 هذا الحدث وضعه مباشرة أمام الموت "[2] وكانت أبرز استجابة لهذا الحدث قصيدة " جدارية ".

رحل درويش عن الحياة بعد حياة حافلة بالصراع والأمل والطموح، توفي في الولايات المتحدة الأمريكية، يوم السبت 9 أوت 2008، بعد إجرائه لعملية القلب المفتوح في المركز الطبي في (هيوستن) وقد دخل بعدها في غيبوبة، وبعد أن قرر الأطباء نزع أجهزة الإنعاش توفي.

وأعلن رئيس السلطة الفلسطينية " محمود عباس " الحداد ثلاثة أيام في كافة الأراضي الفلسطينية حزنا على وفاة الشاعر الفلسطيني، واصفا " درويش " بعاشق فلسطين ورائد المشروع الثقافي الحديث، والقائد الوطني اللامع والمعطاء.

وقد ووري جثمانه الثرى في 13 أوت في مدينة رام الله حيث خصصت له هناك قطعة أرض في قصر رام الله الثقافي، وتم الإعلان عن تسمية القصر ب" قصر محمود درويش للثقافة " وشارك في جنازته الآلاف من الشعب الفلسطين.. على رأسهم رئيس السلطة الفلسطينية.[3]

2 – تجربة محمود درويش الشعرية:إن الحديث عن تطور التجربة الشعرية عند محمود درويش يقونا إلى الوقوف عند أهم المحطات الشعرية التي مرة بها، ويمكن اختصارها في ثلاث مراحل رئيسية وهي[4]:

أ – مرحلة الرومانسية وقد شملت بداياته الشعرية الأولى وتركزت في مرحلة الستينات.

ب – مرحلة الإنسانية وقد مثلت مرحلة السبعينات من حياته.

ج – مرحلة الوجودية والفلسفية وقد مثلت إنتاجه الشعري مع بداية الثمانينات واستمرت إلى نهاية حياته.

---

[1] أنظر محفوظ كحوال، أروع قصائد محمود درويش، ص 3

[2] عاليا محمود صالح، اللغة والتشكيل في جدارية درويش، مجلة جامعة دمشق، م 26، ع 4/3، 2010، ص 334.

[3] أنظر محفوظ كحوال، السابق، ص 6.

[4] أنظر: محمد فكري الجزار، الخطاب الشعري عند محمود درويش، دار الكتب الجامعية، ط1، 1998، ص14

ويصف " محمد عبد المطلب " محمود درويش بأنه" واحد من ألمع الشعراء الذين حضروا في الواقع الإبداعي منذ بداية الستينات حتى يومنا هذا، وكانت شعريته عملية خلق دائمة، تجمع بين الثبات والتحرك على صعيد واحد "[1]

ويقول عنه "صلاح فضل " أنه " ولد شعريا عندما أبرز ممن خلف أسوار الاحتلال بطاقة هويته فلفت أنظار العالم العربي والغربي أيضا بجسرة موقفه وقدرته الفائقة على تشعيره، انبثق متفجرا عندما عثر على كيفية قوله، وكان الموقف نموذجيا بين العام والخاص، بين الفردي والقومي، وكانت جمالية التعبير عنه مبتكرة نسبيا، لا تقتصر على ما شرع في توظيفه الرواد الأول، بل تمزج به الطابع الدرامي الحيوي في صدق وبراءة"[2]

وقد كان درويش واعيا بأهمية التجربة وبطريقة تخريج شعره فنجده يقول في رسائله إلى رفيق دربه " سميح القاسم" " الشعر كما تعلم يا صاحبي لا يأتي من انتظار الشعر، أو من البحث عن الشعر، لأنه في حاجة إلى ما هو خارج عن هويته، وفي حاجة إلى ما يبدو أنه نقيضه على الرغم من أنه مصدره. لهذا نهرب من ذاتنا إلى زحام العالم، ويصبح في وسع ورقة مريضة تسقط من شجرة، أن تحرك الإيقاع الساكن، ويصير في وسع فتاة مجهولة تنتظر سيارة الباص وهي تقضم ساندوتشها أن تفتح باب القصيدة على مصراعيه، ... حيث الخارج يجنح نحو الداخل والداخل يجنح نحو الخارج، وعلى سياج التقائهما تنمو وردة السياج الشعرية فيكونان مجازا ليرقص الشعر رقصته"[3]

إن تجربة "درويش الشعرية" جاءت محلقة فوق كل الأفاق، حيث لم تلتزم قانونا يحاصر حركتها على نحو ما تحدده التجربة، بل إن شعريته قد استحالت إلى سؤال دائم يتحسن طريقه إلى إجابة لا يصل إليها أبدا، كما أن اتكاء شعرية درويش على هذه المداخل، يطرح علينا ما يمكن أن نسميه مداخل إضافية، فعنده سوف نواجه (النص المكتوب) و (النص الكاتب)و (النص القارئ)و (النص المقروء) و(نص الطريق) و (نص المقهى) ، إلى غير ذلك مما نرجو أن نفرغ له في دراسة أخرى.[4]

وقد نتج عن هذه التجربة الشعرية العريقة والعبقرية مكتبة ضخمة من المنتوجات الشعرية والنثرية تعكس حقيقة ومسار هذه التجربة التي بدأت زمنيا من سنة 1960 إلى سنة وفاته 2008، ومن أبرز ما كتب " محمود درويش" :

أولا: الدواوين الشعرية:

- عصافير بلا أجنحة 1960.

[1] محمد عبد المطلب، كتاب الشعر، الشركة المصرية العالمية للنشر لونجمان، القاهرة، ط1، 2002، ص 30.

[2] صلاح فضل، أساليب الشعرية المعاصرة، دار قباء للنشر والتوزيع، القاهرة، 1998. ص 205-206.

[3] محمود درويش / سميح القاسم الرسائل، دار توبقال للنشر الدار البيضاء، المغرب، ط1، 1990، ص145.

[4] أنظر: محمد عبد المطلب، السابق ص 57.

- أوراق الزيتون 1964.
- عاشق من فلسطين 1966.
- آخر الليل 1967.
- يوميات جرح فلسطيني 1969.
- العصافير تموت في الجليل 1970.
- كتابة على ضوء بندقية 1970.
- حبيبتي تنهض من نومها 1970.
- مطر ناعم في خريف بعيد 1970.
- أحبك أو لا أحبك 1972.
- محاولة رقم 7 1973.
- تلك صورتها وهذا انتحار عاشق 1975.
- أعراس دار العودة 1977.
- مديح الظل العالي 1983.
- حصار لمدائح البحر 1984.
- هي أغنية هي أغنية 1986.
- ورد أقل 1986.
- أرى ما أريد 1990.
- أحد عشر كوكبا 1992.
- لماذا تركت الحصان وحيدا 1995.
- سرير الغريبة 1999.
- جدارية 2000.
- حالة حصار 2002.
- لا تعتذر عما فعلت 2004.
- كزهر اللوز أو أبعد 2005.
- أثر الفراشة 2008.
- لا أريد هذه القصيدة أن تنتهي (وهو آخر ديوان لدرويش وقد صدر بعد وفاته) 2009.

ثانيا: المؤلفات النثرية

- شيء عن الوطن 1971.
- وداعا أيتها الحرب وداعا أيها السلام 1974.

- يوميات الحزن العادي 1976.
- ذاكرة للنسيان 1987.
- في وصف حالتنا 1987.
- الرسائل (محمود درويش وسميح القاسم) 1990.
- عابرون في كلام عابر 1999.
- في حضرة الغياب 2006.
- حيرة العائد 2007.

3 – جدارية محمود درويش: هي قصيدة ديوان أي أنها قصيدة مطولة أصدرها الشاعر في ديوان واحد وهي تجربة شعرية أقل ما يمكن أن نقول عنها أنها خاصة جدا، هذه القصيدة التي خرجت للواقع الأدبي نتيجة حادثة خطيرة حصلت لدرويش في مشوار حياته. ويعتبر درويش هذا النص من أهم تجاربه الوجودية، وقد كُتب في مرحلة من أكثر مراحل حياة الشاعر إحراجا وصعوبة، هذا لأنه رأى الموت فيها على حقيقته، فقد مات لمدة دقيقتين من الزمن، وذلك لحدث كبير طارئ في حياته وهو العملية الجراحية التي أجريت له على شريان قلبه في أحد المستشفيات في فينا عاصمة النمسا، وقد رأى في تلك اللحظة التي أطلق عليها لحظة البين بين، رؤى كثيرة وأشكالا متعددة، هي لحظة بين الحياة والموت، وهذا ما جعله يستنفد كل طاقاته الإبداعية والشعرية، وهذا ما أشار إليه في أحد حواراته حين قال: "كنت أعتقد أنني أكتب وصيتي، وأن هذا آخر عمل شعري أكتبه وما دمت أكتب وصيتي الشعرية فعلي أن أستعير وأستخدم كل أسلحتي الشعرية في الماضي والحاضر... لقد حاولت أن أضع في هذه القصيدة كل معرفتي وأدواتي الشعرية معًا، باعتبارها معلقتي" [1] ودرويش منذ وعيه الأول وهو يشاهد مظاهر الموت في كل لحظة وحين، ولما أحس أن الموت اقترب منه كتب هذه الوصية، والتي توحي بقوة الصراع وشدّته بداية من عنوانها، فالعنوان إذن بمثابة الرسالة الأولى أو العلاقة الأولى التي تصلنا ونتلقّاها من ذلك العالم بصفته آلة لقراءة النص الشعري، وكلمة "جدارية" الذي أراد درويش أن تكون عنوان قصيدته الديوان، أو جدارية محمود درويش، كما تظهر الصورة الأولى من خلال الغلاف، فانتساب النص إلى صاحبه يوضح لنا على الأقل بعض المفاتيح التي تساعد على الولوج إلى النص وفهمه، وبهذا تكون الطباعة والبياض والسواد علامات دالّة، ويصبح العنوان مدخل هام من مداخيل النص، ودراسة الموضوع تشير إلى تموضع العنوان وتماهيه في جسد النص، والصلة بين العنوان والنص صلة رحمية عضوية، ودراسة العنوان تمثّل في أهمّ جوانبها دراسة النّص، وجاء العنوان " (جدارية) محمود درويش خاضعا لمعايير درويش الشعرية التي تؤكد صفة الخلود، والجدارية معلقة جديدة من معلقات الشعر العربي الحديث تحتفظ بخصوصيتها ومشاهدها وحداثتها، وتسعى للخلود في لحظات الصراع الأخير"[2] وأمام هذا المشهد

[1] عزت الفحماوي وعبلة الرويني، حوار مع درويش، أخبار الأدب، ع 396 ، فبراير 2001 ، ص7

[2] محمد أحمد القضاة، الظواهر الأسلوبية في جدارية محمود درويش، مجلة جامعة الشارقة للعلوم الإنسانية والإجتماعية، 2009، م 6، ع 2، ص 246.

المتفتح من خلال العنوان، يدرك القارئ ملامح التحدي في هذه القصيدة، بين الشاعر والموت، والمتأمل في عنوان الجدارية وحواشيه يدرك أن محمود درويش أراد أن يضع المتلقي في زاوية خاصة يتأمل فيها صراعه وآلامه والموت الذي يطارده، ليعلم أنه اخترق فيها جدران الحياة بصوتها وصمتها، ليعكس بذلك حقيقة الإنسان الفلسطيني الذي يتحدى كل الظروف مهما كانت صعوبتها، وكل هذا في لحظة بين الحياة والموت، لحظة " يحس ألا وجود له بغير الآخر، يحس أيضا ألا وجود له بغير انفصاله عن الآخر، لكنه لا ينفصل، شأنه شأن الغريب اليائس، بل شأن من يتحدى ويتخطى ويحتضن، هكذا يتلألأ العالم في صوته حتى ليذهل ويرهق"[1] هذه الجدارية عبارة عن محاكمة جديدة، لكل ما هو متكون في الذاكرة الجمعية، من خلال ذاكرة فريدة تخترق الأولى بجميع مفرداتها، وتعرف متى تتملص منها وتعلن ذاتها لتبقى خالدة كما خلدت معلقات شعراء الجاهلية، وبذلك يرتفع اسمه إلى جانب كبار الشعراء، و" هذه التجربة حتمت عليه أن يطرح أسئلة وجودية، وأن يعالج قضايا لم يعالجها من قبل، واكتشف أن الحياة لا تستحق أكثر من أن تعاش، ولذا عاد إلى الطفولة عبر الثقافات وعبر التاريخ، وظل محتفظا بلغة قوية تحارب الموت، لغة أقوى من السلاح، لغة الشعر، وكان عميقا في نظرته إلى الكون والحياة والمرأة والرجل والأسطورة والخرافة والقصيدة واللغة وصراعات العالم، وصراعات الفلسطيني مع الآخر"[2] هذه جدارية محمود درويش التي سعى إلى الخلود من خلالها وتحدى الموت وقال له :

هَزَمَتْكَ يا موتُ الفنونُ جميعُها .
هزمتك يا موتُ الأغاني في بلاد
الرافدين . مِسَلَّةُ المصريّ ، مقبرةُ الفراعنةِ ،
النقوشُ على حجارة معبدٍ هَزَمَتْكَ
وانتصرتْ ، وأفْلَتَ من كمائنك الخلود. [3*]

هكذا يصف درويش صورة الصراع مع الموت من خلال أحد أجزاء الجدارية، وقد طرح في الجدارية الخصوصية الإنسانية في مواجهة الموت والمرض والضعف البشري والحاجات الصغيرة التي تعمق الإنسانية، مما تجعل القارئ يصاب بالذهول والشرود الذهنيي عند قراءة هذا النص.

[1] أدونيس، زمن الشعر، دار الساقي، بيروت لبنان، ط6، 2005، ص285

[2] عاليا محمود صالح، السابق، ص 335.

[3] محمود درويش: الجدارية ،مكتبة مدبولي، القاهرة، ط2، 2001، ص 50/49.

[*] فضلت في هذا البحث تهميش الديوان موضوع الدراسة بالجدارية بدلا من الطريقة المتعارف عليها للتهميش.

الفصل الأول

آليات البناء النصي ومظاهر الموت في الجدارية

أولا: مظاهر الاتساق في نص الجدارية

ثانيا: الانسجام وعلاقاته في الجدارية

ثالثا: الأبنية الإيقاعية في الجدارية

أولا: مظاهر الاتساق في الجدارية

تمهيد: سأحاول في هذا الجزء من البحث دراسة عنصر مهم من عناصر التماسك النصي، وهو الاتساق ومظاهره في الجدارية، ويحتل الاتساق مكانة مركزية كبيرة في الأبحاث والدراسات التي تندرج ضمن مجالات لسانيات النص والدراسات النصية بصفة عامة، وكما أشرنا في المدخل النظري من هذا البحث أن الاتساق يقصد به ذلك التماسك الشديد بين وحدات النص المشكلة له، ويهتم بالأدوات اللغوية التي تربط بين عناصر النص، وسأكتفي بدراسة بعض أهم مظاهر الاتساق التي أقرها علماء لسانيات النص، ومن خلالها سأقوم بالقبض على المعاني ورصد الدلالات ومحاصرة العواطف والإحاطة بالقيم من داخل النص لا من خارجه، وسأقوم بالتطبيق على بعض المقاطع المختارة من النص.

مظاهر الاتساق في نص الجدارية

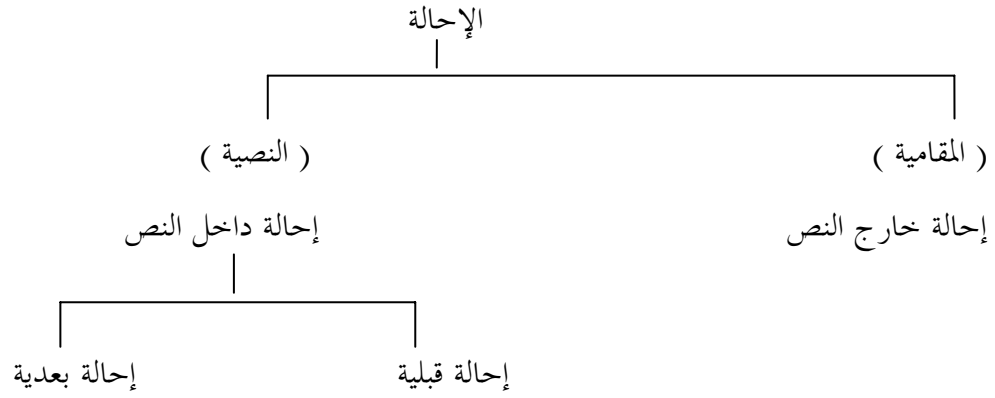
في هذا الجزء من الدراسة سنحدد عنصرين من خلالهما سنرصد ظواهر الاتساق في نص الجدارية، وهما الاتساق النحوي، والاتساق المعجمي.

أ- الاتساق النحوي: سنكتفي أثناء دراسة الاتساق النحوي بوسيلتين من وسائل تحديد الاتساق النحوي في النص الأدبي ألا وهما (الإحالة، و والوصل والفصل)، وهاتان الوسيلتان مهمتان جدا، بل ومن أبرز الوسائل النحوية للاتساق، فكثير من الدارسين في مجال اللسانيات النصية يعيرهما أهمية بالغة.

1- الإحالة: تعمل الإحالة على الربط بين كلمات النص وجمله، ومما " يميز اللغات الطبيعية هو توفرها على عناصر تملك خاصية الإحالة "[1] والشيء الذي يجعل خاصية الإحالة مميزة هو خضوعها لقيود دلالية من خلال" وجوب تطابق الخصائص الدلالية بين العنصر المحيل والعنصر المحال إليه "[2] إذن فالإحالة عبارة عن علاقة معنوية بين ألفاظ النص وما تشير إليه من معان أو مواقف تدل عليها عبارات أخرى في السياق، أو يدل عليها المقام، مثل الضمائر وأسماء الإشارة، واسم الموصول وغيرها، وتنقسم الإحالة إلى قسمين هما : " الإحالة المقامية" و" الإحالة النصية" حيث تحيلنا الأولى إلى خارج النص، والثانية إلى داخل النص إما قبلية أو بعدية والمخطط التالي يوضح الإحالة وتقسيماتها:

[1] محمد خطابي، لسانيات النص، ص 17.

[2] نفسه، ص 17.



والآن سنأخذ بعض الأمثلة من نص الجدارية لنرصد ظاهرة الإحالة، ففي فاتحة النص نجد درويش يقول:

لاشيء يُوجِعُني على باب القيامةِ .
لا الزمانُ ولا العواطفُ . لا
أُحِسُّ بخفَّةِ الأشياء أَو ثِقَلِ
الهواجس . لم أَجد أَحداً لأسأل :
أَين ((أَيْني)) الآن ؟ أَين مدينةُ
الموتى ، وأَين أَنا ؟ فلا عَدَمٌ
هنا في اللا هنا ... في اللازمان ،
ولا وُجُودُ
وكأنني قد متُّ قبل الآن ...[1]

تماسكت الجمل في هذا المثال من الجدارية في ما بينها، وارتبط الكلام ببعضه بعودة الضمائر إلى ضمير المتكلم بصيغة المفرد والذي يرجع بالضرورة إلى الشاعر فأحالت الضمائر المتصلة والمستترة وحتى المنفصلة إحالة داخلية قبلية:

الشاعر ← الضمير المتصل: يوجعني، أيني، كأنني
الشاعر ← الضمير المستتر: أحس ، أجد
الشاعر ← الضمير المنفصل: أنا

[1] الجدارية ، ص 8.

وإذا دققنا النظر في هذه الإحالات المشار إليها نجدها إحالة ذات مدى قريب، حيث أنها وقعت بين جمل متصلة، فوقع بنها تماسك من ناحية الشكل اللغوي والنحوي، والذي بدوره أدى إلى تماسك دلالي على مستوى الموضوع، فالشاعر يروي لنا جانب من الرؤيا التي شاهدها أثناء شعوره بالموت، أو أثناء موته في لحظة البين بين، فبدأ بالوصف ثم يقوم بتشبيه هذه الرؤيا بالموت الذي سبق له أن رآه (وكأنني قد مت قبل الآن) .

وسنأخذ مثالا آخر لتحديد الإحالة في نص الجدارية حيث نجد درويش يقول مخاطبا الموت:

فاصنع بنا ، واصنع بنفسك ما تريدُ
وأَنا أُريدُ ، أريدُ أَن أَحيا ...
فلي عَمَلٌ على جغرافيا البركان .
من أَيام لوط إلى قيامة هيروشيما
واليبابُ هو اليبابُ . كأنني أَحيا
هنا أَبداً ، وبي شَبَقٌ إلى ما لست
أَعرف . قد يكون " الآن " أَبعَدَ .
قد يكونُ الأمس أَقربَ . والغَدُ الماضي .[1]

في هذا المثال تنوعت الضمائر، وذلك حسب الأدوار التي وزعها المتكلم، فنجد ضمائر مستترة وأخرى متصلة، أحالت كلها إحالات داخلية قبلية أما الضمير المنفصل هو فقد أحال إحالة داخلية بعدية، وسنوضح ذلك من خلال العناصر المحيلة والمحال عليها ونوع الإحالة وهذا ف الجدول التالي[*] :

نوع الضمائر	عددها	العناصر المحيلة	ع المحال عليها	نوع الإحالة
الضمائر المستترة	8	اصنع، اصنع، تريد، أريد، أريد، أحيا، أحيا، أعرف	الموت الشاعر	داخلية قبلية

[1] الجدارية، ص، 50.

[*] نموذج الجدول مأخوذ عن ليندة قياس، لسانيات النص، ص 100

الضمائر المتصلة	5	نفسك لي، كأنني، بي، لست	الموت الشاعر	داخلية قبلية
الضمائر المنفصلة	2	أنا هو	الشاعر اليباب	داخلية قبلية داخلية بعدية

بلغ عدد الضمائر في هذا المثال أربعة عشر ضميرا ين مستتر ومتصل ومنفصل أدى أغلبها إلى إحالة داخلية قبلية ما عدا ضمير واحد (هو) أدى إلى إحالة داخلية بعدية، ومن هنا يتضح لنا أهمية هذا العنصر في اتساق النص، هذا لأن توزيع الضمائر بهذا الشكل استحوذ على أفقية النص، حيث نلاحظ أن الشاعر شديد التركيز على استخدام الضمائر الملكية، كذا الإشارية التي تدل على المخاطب، وينطبق هذا تقريبا على الجدارية بأكملها فنجد درويش يقول في آخرها:

هذا البحرُ لي
هذا الهواءُ الرَّطْبُ لي
هذا الرصيفُ وما عَلَيْهِ
من خُطَايَ وسائلي المنويِّ ... لي
ومحطَّةُ الباصِ القديمةُ لي . ولي
شَبَحي وصاحبُهُ . وآنيةُ النحاس
وآيةُ الكرسيّ ، والمفتاحُ لي
والبابُ والحُرَّاسُ والأجراسُ لي
لِيَ حَذْوَةُ الفَرَسِ التي
طارت عن الأسوار ... لي
ما كان لي . وقصاصَةُ الوَرَقِ التي
انتُزِعَتْ من الإنجيل لي
والمِلْحُ من أَثر الدموع على

جدار البيت لي ...[1]

نلاحظ في هذا المثال مزيجا رائعا في استخدام الضمائر الملكية، والضمائر الإشارية، فكلما نجد اسم الإشارة (هذا) نجد ضمير الملكية المتصل (لي) في آخر الجملة، و لم يكتف بضمير الملكية ب (لي) فقط، بل تعداه إلى أكثر من كلمة، ك (خطاي، سائلي، شبحي)، حيث أن كل هذه الإحالات الواردة في هذا المثال تعتبر إحالات داخلية قبلية.

كما نلاحظ أن درويش في هذا المثال يجمع مجموعة من الأحكام ثم يطلق ضمير الملكية لينسبها لنفسه، مما يوضح لنا أن هناك نوع من الحذف الذي يساهم بشكل كبير في عملية الاتساق النصي، فنلاحظ أنه يقول (. ولي شَبَحي وصاحبُهُ . وآنيةُ النحاس وآيةُ الكرسيّ) في حين أنه كان من المفترض أن يقول قبل الحذف (ولي شبحي، ولي صاحبه، ولي آنية النحاس، ولي آية الكرسي) وقد ترك درويش قرينة تدل على المحذوف، وهي ضمير الملكية الذي يحيل إلى الشاعر.

وعندما تتبعنا النص وقمنا برصد الضمائر الواردة فيه وجدنا أن أغلب الضمائر تحيلنا إلى الشاعر، خاصة الضمير الذي يعود على المتكلم، وأما الضمير الذي يرجع إلى المخاطب فيحيلنا إلى الموت، وهناك وقد تحيلنا بعض الضمائر إلى غير الموت والشاعر، وقد أحالت أغلب الضمائر في نص الجدارية إلى الشاعر بالدرجة الأولى وإلى الموت بالدرجة الثانية، ولهذه الإحالات وظائف دلالية تتمثل في تحديد وجهة النص، والفعل الكلامي المنجز والمسيطر على مجريات النص، وقد ارتبطت هذه الإحالات الضميرية ببعض الإحالات الأخرى كالموصولية، لتعطي نسقا نصيا، شديد الترابط والتماسك.

وسنضرب بعض الأمثلة من الجدارية والتي سنتحدث من خلالها عن الإحالة الإشارية ودورها في عملية الاتساق، وبعد إجراء مسح إحصائي لأسماء الإشارة في النص وجدنا أن اسم الإشارة " هذا " تكرر ثلاثة وعشرين مرة، على طول القصيدة، وتكرر " هذه " أربع مرات في النص، وهي تدل على إحالات قريبة أو بعيدة، فالقريبة منها تكررت على مدار النص ثلاث مرات بنفس اللفظ وذات الدلالة وهي : "هذا هو اسمك "[2] وفيها نلمس الإحالة الداخلية البعدية إلى الشاعر، حيث لم يتخلل أسم الإشارة " هذا " من الصفة الخامسة إلى الصفحة الحادية عشر، إلا في هذه المواضع

[1] السابق، ص 101-102.

[2] الجدارية، ص 5 - 11.

الثلاث، وربما يكون درويش كتبها بهذه الطريقة متعمدا ذلك، ليثبت ذاته وقدرته وتمكنه من لغته، خاصة مع شاعر يعرف كيف يتعامل مع اللغة وأساليبها كدرويش، ثم يرد ذكر اسم الإشارة " هذا " في الصفحة العشرين، فيه إحالة داخلية قبلية وذلك في قوله: " وهل قرأتُ المسرحيَّةَ قبل هذا العرض ، أَم فُرِضَتْ عليَّ ؟ "[1] حيث أحالنا هذا العرض إلى الكلام الذي سبقه في النص والمرتبط بالمسرحية، كما نجد بعض الإحالات الخارجية المتعلق باسم الإشارة " هذا " في الجدارية، ومنها قول درويش:

هذا البحرُ لي

هذا الهواءُ الرَّطْبُ لي

هذا الرصيفُ وما عَلَيْهِ

من خُطَايَ وسائلي المنويِّ ... لي [2]

في هذه الجمل ورد ذكر اسم الإشارة ثلاث مرات متوالية في مطلع كل جملة، وقد أدى اسم الإشارة إلى إحالة خارجية تمثلت في " البحر، الهواء الرطب، الرصيف وما عليه.." حيث إذا ما بحثنا عن هذه المسميات في النص لا نجد ما يدل علها وبهذا تصبح الإحالة هنا خارجية، ولكن نلاحظ أن درويش ربط هذه الجمل في آخرها بضمير الملكية " لي " الذي يشير إلى إحالة داخلية بعدية، وهذا ما يؤكد تمكن درويش من أدوات لغته وسيطرته عليها.

وإذا كانت الإحالات الضميرية والإشارية قد ساهمت بشكل كبير في ربط أجزاء الكلام بعضه ببعض ربطا أفقيا في نص الجدارية، وكشفت عن جانب كبير من الدلالة العامة الكلية للنص، إلا أنها تضافرت مع أدوات أخرى ساهمت هي أيضا بدورها في ترابط وحدات الكلام، وهي أدوات الوصل والفصل، وسنحاول في الجزء الموالي من البحث الكشف عن مدى الأهمية الاتساقية لأدوات الوصل والفصل في نص الجدارية.

2- الوصل والفصل: أدوات الوصل والفصل يعتمد عليهما أي نص أدبي بصفة عامة حيث " تفرض خطية الخطاب وجود سلسلة متتابعة من الكلمات والجمل، تربط بينهما وسائل

[1] الجدارية، ص 20.

[2] نفسه، ص 100

وأدوات لغوية "[1] وأدوات الوصل والفصل هي أدوت العطف في اللغة العربية بجميع أنواعها، ولا بد لنا أن نميز بين مستويين من الأدوات التي تحقق الربط والوصل بين أجزاء الكلام في النص وهما:

– ربط خطي يقوم على الجمع بين جملة سابقة وأخرى تلحقها، فيفيد مجرد الترتيب في الذكر، مثل الواو.

– ربط يقوم على تعيين نوع العلاقة بين الجملة والأخرى مثل (الفاء، ثم، أو،) وغيرها حيث تربط وتعبر عن علاقة منطقية بين العنصرين المربوطين " [2]، وإذا رجعنا إلى نص الجدارية وقمنا بالبحث عن أدوات الربط التي استعملها درويش في ربط أجزاء الكلام، وجدنا أن التماسك النصي من خلال هذه الأدوات يسير في مستويين اثنين هما:

– أدوات عملت على الربط بين الكلمات في الجملة الواحدة.

– أدوات عملت على الربط بين عبارات النص بأكمله.

وعند الكلام عن أدوات الربط بين الكلمات، فإننا نكتفي بأداة واحدة وهي " الواو" وذلك لكثرة وضرورة استعمالها في اللغة العربية، وهي أداة تعبر عن علاقة مطلق الجمع ويسمي " فان ديك " هذا النوع من الربط بعطف التشريك وتؤديه (الواو) [3] ويساعد الربط بواو العطف على الإيجاز وأمن اللبس في فهم علاقة الارتباط، وللدلالة على معنى التشريك، فالربط في ما ورد من الجدارية مثلا في :

لا القُوَّةُ انتصرتْ ولا العَدْلُ الشريدُ[4]

نجد أن هذه الجملة تتكون بنيتها المضمرة من جملتين بسيطتين هما (أ– لا القوة انتصرت. ب– ولا العدل الشريد انتصر)، والربط بين الجملتين بالواو هنا أدى إلى أمن اللبس في فهم علاقة الارتباط بينهما، لأن من معاني العطف بالواو المغايرة.

وقد أسهمت الواو في الربط بين أجزاء الكلام السابقة واللاحقة في الجدارية بشكل كبير، وذلك من خلال الربط بين الكلمات في الجملة الواحدة أو الربط بين جمل النص السابقة واللاحقة، ففي مسح إحصائي للنص وجدت أداة الواو تكرر توظيفها في النص حوالي خمسمائة وسبع مرات،

[1] ليندة قياس، لسانيات النص، ص 110.

[2] أنظر الأزهر الزناد، نسيج النص، ص 37.

[3] أنظر فان ديك، النص والسياق، ص 96

[4] الجدارية، ص، 9.

وهذا عدد عال جدا، وكان الربط بالواو في النص ذو دلالات متنوعة ومختلفة، فتارة يربط بها بين متناقضين ك " كنت و لم أكن " [1] وهذا الربط يدل على أن هذين الفعلين متسقان دلاليا، ونجد درويش يقول في مقام آخر:

قل : ما الآن ، ما الغَدُ ؟

ما الزمانُ وما المكانُ

وما القديمُ وما الجديدُ ؟

سنكون يوماً ما نريدُ

لا الرحلةُ ابتدأتْ ، ولا الدربُ انتهى [2]

هذه الجمل جاءت على شكل أسئلة متتالية، يطرحها الشاعر على نفسه، فنجد أن الربط بالواو تم بين (الزمان والمكان، والقديم والجديد، البداية والنهاية) نلاحظ هنا أن هذه الكلمات والجمل، كلها ذات دلالة على الوقت والزمن، ومن ثم أخذ درويش يتراوح بين هذه الكلمات وربط بينها بالواو لتكون ذات دلالة واحدة وتعطي صورة من صور التماسك النصي عن طريق الربط بين الكلمات بالواو، حيث نلاحظ أنه لما تغيرت صيغة الكلام وانتقل من السؤال عن الزمان إلى السؤال عن المكان، استعمل درويش أداة الربط فقد استغن عنها بين الآن والغد والزمان، ولما تغيرت الدلالة اضطر إلى الربط بالواو بين الجمل، وهذا يعني أن " كل جملتين متتاليتين في النص ثانيهما تخالف الأولى ترتبطان بأداة ربط".[3]

أما إذا عرجنا إلى الكلام عن الربط بين عناصر الكلام بالفاء نجد أن هذه الأداة وردت تسعا وثمانين مرة، وهي بدرجة أقل بكثير من الواو، وقد أفاد الربط بالفاء في تعاقب جمل النص وترابطها واستئناف الكلام، ومن الملاحظ عن أداة الفاء في النص أنها ارتبطت كثيرا بفعل الأمر، وارتبطت أيضا بضمير الملكية " لي " سواء بصورة مباشرة " فلي " أو غير مباشرة " فليس لي " وتم الربط بالفاء أيضا عندما تتصاعد حدة التوتر في النص، كما ارتبت بأفعال مسندة إلى الشاعر أحيانا وإلى الموت أحيانا أخرى كما في " فليعتصرني، ...، فلم أكن...، فيا موت... " وقد ساهمت هذه الأداة

[1] الجدارية، ص 7.

[2] نفسه، ص 12.

[3] الأزهر الزناد، نسيج النص، ص 28.

الاتساقية في تحقيق جانب كبير من التماسك النصي، وذلك بضم الجمل إلى بعضها البعض، وأدت إلى تماسك الترتيب المعنوي ومثال على هذا في الجدارية:

هَزَمْتُكَ

وانتصرتْ ، وأفْلَتَ من كمائنك

الخُلُودُ ...

فاصنع بنا ، واصنع بنفسك ما تريدُ

وأَنا أُريدُ ، أريدُ أَن أَحيا ...

فلي عَمَلٌ على جغرافيا البركان .[1]

نلاحظ هنا أن الربط بالفاء جاء في السطر الرابع، وذلك عندما وقع انقطاع في مسيرة الكلام من ثَم جاءت الفاء لتستأنف الكلام وحتى صيغة الكلام تغيرت فمن الماضي (هزمتك، انتصرت، أفلت) إلى الأمر (اصنع) ولما تحول الكلام بإسناده إلى الشاعر اضطر إلى الربط بالفاء مجددا ليصبح التعبير بـــ (فلي)، ولنلاحظ معا كيف تكون هذه الجمل إذا ألغينا فاء الربط "

هزمتك وانتصرت، وافلت من كمائنك الخلود (ف) اصنع بنا واصنع بنفسك ما تريد، وأنا أريد أن أحيا (ف) لي عمل على جغرافيا البركان.

أول ملاحظة يمكن تسجيلها إذا ما تخلينا عن أداة الربط هي وجود تفكك واضح في أجزاء الكلام، ووقوع فراغات كبيرة بين الجمل ، قد تؤدي إلى انكسار نمطية النص، وبالتالي فإن أداوت الربط عموما لها أهمية بالغة في تماسك النص الأدبي.

أما عن بقية الأدوات مثل " لكن "فقد وردت ستة عشر مرة، و"بل" وردت خمس مرات، و " ثم " وردت أربعة مرات، وبالنسبة لقلة استخدام هذه الأدوات فيرجع ذلك إلى سببين رئيسيين هما:

1- طبيعة النصوص الشعرية كونها تختلف عن بنية النصوص السردية، من حيث تعدد الشخوص والأحداث والتي تستدعي بالضرورة إلى كثرة توظيف مثل تلك الأدوات

2 – طبيعة النص في حد ذاته وذلك لأن الشاعر يطرح قضية الموت في النص من خلال وجهة نظره مستعينا بتجاربه السابقة وما تحويه ذاكرته من أدوات يعالج بها هذه القضية.

[1] الجدارية، ص50.

وباستخدام أدوات الربط والوصل هذه نجد أنها قد ساهمت بشكل مباشر " في خلق امتداد متلاحم لعناصر النص" [1] وذلك يبين مدى أهميتها في الربط بين الكلمات والجمل وترابط الأفكار وتماسكها ليتشكل لدينا بالتالي نص متماسك ومترابط،ومحكم النسيج والبناء، وسنوضح من خلال الجدول التالي نسبة استخدام أدوات الوصل في نص الجدارية:

أدوات الوصل	العدد الإجمالي	النسبة
الواو	507	%81.64
الفاء	89	%14.34
لكن	16	%2.58
بل	5	%0.80
ثم	4	%0.64
المجموع	621	%100

من خلال قراءة هذا الجدول تتضح لنا أن النسبة الطاغية لاستعمال أدوات الوصل كانت للواو بالدرجة الأولى ثم للفاء بالدرجة الثانية،في حين كانت بقية الأدوات بنسبة أقل بكثير من الأولى والثانية، ولكن رغم قلة استعمال الأدوات الأخرى (لكن بل ثم) إلا أنّ دورها مهم في ربط أجزاء النص، وذلك إذا ما تعلق الأمر بالمعنى الدلالي، فنجد أداة الربط (لكن) إضافة إلى الربط تفيد العطف والاستدراك ومثال ذلك :

وأَنا المُسَافِرُ داخلي
وأَنا المُحَاصَرُ بالثنائياتِ ،
لكنَّ الحياة جديرَةٌ بغموضها
وبطائرِ الدوريِّ ...[2]

فقد قامت (لكن) بالربط بين الجمل السابقة باللاحقة، ثم استدرك الشاعر الكلام عن كون الحياة جديرة بغموضها، لتتعدى بذلك أداة الربط وظيفة الربط الشكلية فقط، ويكون لها دور فعال

[1] ليندا قياس،لسانيات النص، ص 14.
[2] الجدارية، ص 31.

في البنية الدلالية النصية.

كما أكسب سياق النص معان إضافية لأدوات الوصل تلك فنجد أن (بل) تفيد – بالإضافة إلى الربط – العطف والإضراب، أي أنها تربط بين السابق واللاحق، وتعمل عمل أدواة العطف، وتفيد الإضراب عن القول أو المعنى ومثال ذلك من الجدارية في :

فلي عَمَلٌ على ظهر السفينة . لا
لأُنقذ طائراً من جوعنا أَو من
دُوَارِ البحر ، بل لأُشاهِدَ الطُوفانَ
عن كَثَبٍ [1]

فنلاحظ هنا أن الشاعر ربط بين الجمل السابقة واللاحقة ببل، غير أن أداة الربط هذه تعدت وظيفة الوصل لتفيد الإضراب الذي يوضح من خلاله الشاعر حقيقة عمله على ظهر السفينة.

أما في ما يخص أداة الربط (ثم) فإنها بالإضافة إلى عملية الربط بين السابق واللاحق عن طريق لعطف فإنها تفيد الترتيب الدلالي في النص وفي الجدارية نجد:

خُلِقتُ
ثم عَشِقْتُ ، ثم زهقت ، ثم أَفقتُ
في عُشْبٍ على قبري يدلُّ عليَّ من
حينٍ إلى حينٍ .[2]

وهنا نلاحظ مدى أهمية الترتيب الذي دلت عليه أداة الوصل (ثم) فلو ربط الشاعر بين تلك الجمل الفعلية بغيرها لما اتضح لنا أي الأفعال قام به أولا، ولكن أستخدم (ثم) لتدل على الترتيب الدلالي في النص.

في نص الجدارية نجد أن أدوات الربط ساهمت في الربط بين عناصر الجملة الواحدة تارة، وبين المتتاليات الجملية على مستوى النص تارة أخرى، فأصبح النص شديد الاتساق والتماسك.

أما في ما يخص الكلام عن الفصل وأدواته ودروه في اتساق النص وتماسكه، حيث يتم الفصل بالربط بين صورتين أو أكثر على سبيل الاختيار، إذ تكونان متحدتين من حيث البيئة، أو متشابهتين، وأهم

[1] الجدارية، ص 41.
[2] نفسه، ص 52.

أدوات تستخدم للفصل هي (أو ، أم) حيث يشترط " فان ديك " صدق الشرط المنطقي للفصل، أي أن " واحدا على الأقل من ضروب الجمل المفصولة ينبغي أن يكون صحيحا "[1] أي إذا وقع التخيير بين عملين فعلى المتكلم أو المُخيّر أن يختار عملا واحدا، وإلا لا يكون الكلام صحيحا إذا قصد المُخيّر أن يفعلهما معا، وبهذا يكون معنى الفصل بعكس الوصل، ويدل على الامتناع عن الجمع وقد صاغ " فان ديك"[2] شروطا لقيمة الصدق والربط بين الكلام بأدوات الفصل تمثل أغلبها في دائرة الصدق، والتحاور، والتخيير البديلي.

وإذا عدنا إلى النص وبحثنا عن أداتي الفصل، وكيفية الربط بهما بين وحدات النص، نجد أن استعمالهما في النص متقارب جدا قد وردت (أو) حوالي أربعة وعشرين مرة، بينما وردت (أم) حوالي سبعة عشر مرة، وذلك بمجموع قدره واحد وأربعون مرة بين الأداتين، وكانت نسب الاستعمال بينهما (أو 58.53%) و (أم 41.47%) وإذا ما تتبعنا استخدام (أو) في نص الجدارية نجد أن أغلبها جاءت بمعنى التأكيد على النفي بالتخيير بين متقابلين كما في المثال التالي:

ولا أُحسُّ

بعنفوان الموت ، أَو بحياتيَ الأُولى .[3]

وقد قامت (أو) بالربط بين الجملتين عن طريق الفصل بين معنى الموت والحياة، فقامت أو بعمل لا النافية فكان معنى النفي أكثر وضوحا، وهذا ما تجسده حالة الشاعر التي هو فيها، لأنه لا يشعر بالحياة كما عهدها، ومتأكد من عدم موته، لهذا قام بتأكيد النفي عن طريق التخيير بأو، و في ما يخص شرط الصدق المنطقي نجد درويش يقول:

وكُلُّ شيءٍ باطلٌ أو زائل ، أو

زائل أو باطلٌ [4]

فالتخيير هنا جاء بين متشابهين، أي بين الباطل والزائل، وهنا تم الفصل بين الكلمتين، لنوع من التشابه بينهما، خاصة لما أجمع الشاعر الكلام بقوله " وكل شيء " وكما عكس الصورة في التخيير الثاني، بين نفس الكلمتين بتقديم الثانية على الأولى، مما زاد التأكيد على التخيير.

[1] فان ديك، النص والسياق، ص 97.

[2] أنظر نفسه ، ص 100-101.

[3] الجدارية، ص24.

[4] نفسه، ص 83.

أما الكلام عن الفصل بأم والذي له دور مهم في عملية الاتساق والتي بدورها لها جانب مهم في تماسك النص، وفي الجدارية كثيرا ما نجد أن أم تفيد التخيير في صيغة التساؤل ومن ذلك:

كأنِّي لَسْتُ منّي . مَنْ أنا ؟ أأنا

الفقيدُ أَم الوليدُ ؟[1]

فأفادت أم هنا التخيير غير الملزم لأن صيغة الكلام في شكل تساؤل، وذلك لأن الإجابة قد تكون خارج إطار التخيير المقترح في التساؤل، وتم الربط هنا بين الجملتين عن طريق التخيير بينهما بأم التي لها بالغ الأثر في ترسيخ المعنى وتقويته، ووضحت تعبير الشاعر عن تفاقم الحيرة أو الذهول وعدم القدرة على الفصل بين الحقائق.

بعد هذه القراءة المبسطة في أدوات الاتساق النحوي في نص الجدارية، وجدنا أن درويش وظف كل أدواته اللغوية وكل خبرته في هذه القصيدة الديوان، ورغم الغموض الذي يحيط ببعض جوانب القصيدة إلا أنها كانت فضاءا شاسعا للبحث عن أدوات الاتساق النحوي فيها، وبالتالي فقد كان للإحالات بأنواعها دورا هاما في اتساق النص، والتي أكدت على تماسك النص وترابطه، كما ساهمت أداوت الوصل والفصل في ترابط بقية أجزاء النص وساهمت بشكل كبير في اتساقه، هذا بالإضافة إلى بعض الأدوات الاتساقية الأخرى التي لم يسعنا المقام لرصدها وتوضيح قيمتها الدلالية في النص ك (كالحذف والاستبدال).

ب- الاتساق المعجمي: " ويسمى بالإحالي الذي يقوم من خلال المعجم ويتحقق بواسطة اختيار المفردات عن طريق إحالة عنصر لغوي إلى عنصر آخر، فيحدث الربط بين أجزاء الجملة، أو المتتاليات الجملية من خلال استمرار المعنى السابق في اللاحق " [2] ويتحقق الاتساق المعجمي في النص الأدبي عن طريق وسيلتين (التكرار والمطابقة) ومن خلالهما " يمنح النص صفة النصية، حيث تتضافر الوحدات المعجمية على نحو منتظم في اتجاه بناء الدلالة الكلية للنص " [3] والاختلاف بين الاتساق المعجمي والنحوي واضح، " إذ لا يمكن الحديث في هذا المظهر* عن العنصر المفترِض والعنصر المفترَض كما هو الأمر سابقا ولا عن وسيلة شكلية (نحوية) للربط بين عناصر في النص "[4] وسنطبق دراستنا هنا بداية

---

[1] الجدارية، ص 24

[2] ليندة قياس، لسانيات النص، ص 124.

[3] نفسه، ص 124.

* المظهر هنا هو الاتساق المعجمي.

[4] محمد خطابي ، لسانيات النص، ص 24.

بالتكرار ثم المطابقة:

1- التكرار: " هو شكل من أشكال الاتساق المعجمي يتطلب إعادة عنصر معجمي، أو ورود مرادف له أو شبه مرادف أو عنصرا مطلقا أو اسما عاما "[1] أما في ما يخص وظيفة التكرار فهي العمل على إنعاش ذاكرة المتلقي، ويهدف إلى دعم التماسك النصي، كما يوظف لتحقيق العلاقة المتبادلة بين العناصر المكونة للنص، كما يعرف بعض علماء النص التكرار بالإحالة التكرارية،" وتتمثل في تكرار لفظ أو عدد من الألفاظ في بداية كل جملة من جمل النص قصد التأكيد، والإحالة بالعودة أكثر أنواع الإحالة دورانا في الكلام، .. وموضع الألفاظ المكررة ليس مقصورا على بداية جمل النص، لكن قد يكون في أول الجمل، وقد يكون في ثنايا الجمل، وقد يكون في آخرها، وليس التكرار أيضا مقصورا على عدد من الألفاظ في الجملة بل قد تتكرر جمل كاملة، وقد تتكرر فقرات وقصص ومواقف ونصوص " [2] إذا ما أردنا رصد التكرار في الجدارية نجدها أرضا سهلة الحرث لهذا النوع من الاتساق المعجمي، فكثيرا ما يلجأ درويش إلى تكرار الألفاظ والجمل في هذا النص ومنها:

سأصيرُ يوماً ما أُريدُ

سأَصيرُ يوماً فكرةً . لا سَيْفَ يحملُها

...

سأَصير يوماً ما أُريدُ

سأصير يوماً طائراً ، وأَسُلُّ من عَدَمي وجودي [3]

في هذا المثال تتكرر جملة (سأصير يوما) أربع مرات باللفظ والمعنى في مطلع كل جملة، وتكررت جملة (سأصير يوما ما أريد) مرتين في هذا المثال، وإذا ما تتبعنا النص وجدنا أن كلمة (سأصير) تكررت على مدار النص ثماني مرات، وتكررت جملة (سأصير يوما ما أريد) أربع مرات، هذا إن دل على شيء فإنما يدل على الأهمية البالغة لهذه الميزة الاتساقية، خاصة ونحن نعلم أننا نتعامل مع نص لشاعر متمكن من أدواته، أي أنه يعلم ما يعمل ومتى يعمل، ولهذا توحي كل

[1] محمد خطابي، لسانيات النص، ص 24.

[2] أنظر سعيد بحيري، علم لغة النص، ص 247/244.

[3] الجدارية، ص 9

أجزاء الجدارية بعبقرية صاحبها، وإذا ما ربطنا الإحالة التكرارية بموضوع النص نجد أن كلمة الموت و ما يدل عليها من ألفاظ ومعان تكررت خمسة و خمسين مرة في الجدارية، تحيل أغلبها إلى الشاعر أو إلى ذات الموت، هذا بالإضافة إلى مجموعة أخرى من الألفاظ التي تحيل إلى الموت كـــ: الفناء، التابوت، الجنازة ، الكفن، القيامة، الأطلال، القبر، العدم، الغياب، الآخرة، الرحيل، النهاية .. كما تكرر ضمير الشأن (أنا) والذي يحيل مباشرة إلى الشاعر تسعا وتسعين مرة، وهذا رقم كبير جدا بالنسبة لنص واحد وقضية واحدة، وبالإضافة إلى ضمير الرفع المنفصل نجد أن ضمير الملكية باللفظ (لي) تكرر ثلاثة وستين مرة في النص، وهذا يدل على مدى اعتزاز الشاعر بذاته من ناحية الدلالة العامة للنص ومدى أهمية عملية التكرار في اتساق النص وربط أجزائه ببعضها البعض، ومن الجمل التي تكررت كرات عدة في الجدارية جملة (يا موت) حيث ورد ذكرها تسعة مرات في النص وكذا جملة (هذا هو اسمك) فقد تكررت ثلاث مرات في النص، وإذا ما تتبعنا النص بعمق أكثر نجد صور أكثر من التي مثلنا بها للتكرار في الجدارية، وهذا ما يؤكد الأهمية البالغة للتكرار في اتساق النص، حيث أن الاستمرار في تكرار كلمة معينة، يسهم في تتابع النص وترابطه، إذ لا تؤدي الوحدة المكررة نفس الدلالة بل اكتسبت بما فيها وبما بعدها معنى آخر، وهذا هو المسوغ لتكرارها مرة أخرى في بنية النص، وعليه يسهم التكرار في اتساق النص وذلك بالربط بين وحداته الصغرى والكبرى، ويحكم العلاقات بين أجزاء الكلام في النص، وهذا ما لاحظناه في الجدارية من خلال تكرار ضمير المتكلم وكذا تكرار الموت ومفرداتها، وبهذا اكتسبت هذه الكلمات المكررة كثافة عالية في الجدارية، مما أسهم في بناء النص وفك شفراته الدلالية من خلال هذا التتابع الدلالي، مما يدعم ثبات النص بهذه الديمومة الواضحة في ثناياه، كما أن بناء النص على عناقيد من الكلمات المكررة يوضح القضية الكبرى في النص وهي قضية الصراع مع الموت، فالموت ومفرداتها هي المفاتيح التي تربط المحتوى الدلالي في الجدارية، كما يمنح التكرار النص القدرة على إعادة خلق صور لغوية جديدة، لأن أد العنصرين المكررين قد يسهم في فهم الآخر، وهذا يؤدي بالضرورة إلى " دعم بناء النص وإعادة تأكيده، ويخدم الجانب الدلالي والتداولي فيه، الأمر الذي يفرض تآزرا ما بين الجانب المعجمي للنص، وسياقه الخاص " [1] ومن ثَم يتضح لنا أن التكرار

[1] دي بوجراند، النص والخطاب والإجراء، ص 306.

يؤدي إلى تسهيل فهم الكلام حيث يظهر تعالق الجمل بعضها ببعض كما أنه يسهل على المتلقي فهم النص عن طريق توصيل المعلومات إليه بوتيرة أبطأ قليلا، كما لا يكتفي التكرار بوظيفته النصية فقط، وذلك راجع إلى تداخل علم لغة النص مع علوم البلاغة الجديدة، مما جعل للتكرار وظيفته الاتصالية الإقناعية فهو وسيلة لغوية من وسائل الحجاج * [1]، بشقيه اللفظي والمعنوي، والذي يقوم بدوره في إقناع المتلقي والتأثير فيه واستمالته وقد يصل إلى الإذعان له، وذلك بشدة القرع إما على اللفظ أو على المعنى، وهذا مما يزيد من أهمية التكرار الدلالية حيث يعتبر وسيلة لا غنى للنص عنها.

وعليه يمكننا القول بأن التكرار النصي بصوره المتعددة في الجدارية حقق ترابطا لعناصر النص ، إذ أسهم بشكل بالغ الأهمية في لحم أجزائه وربط أفكاره وتسلسلها، و " قد أضاءت هذه الوسيلة الاتساقية المعجمية جوانب أخرى من النص، سواء كان بتكرار لفظة أم جملة أم فقرة بكاملها، وحقق بذلك أهم غرض يسعى إليه التحليل النصي المعاصر وهو التماسك النصي"[2] .

2- المطابقة: حيث يتم بواسطة هذا العنصر الاتساقي الجمع بين معنيين، متقابلين سواء كان هذا التقابل تقابل التضاد أو الإيجاب، أو غير ذلك، وسواء أكان المعنى حقيقيا أم مجازيا، والمطابقة في الكلام أن يتألف في معناه ما يضاد في فحواه وهي مقابلة اللفظ بما يستحقه في الحكم، وتعد المطابقة من أبرز " أنواع الاتساق المعجمي حيث تترابط العناصر اللغوية بعضها مع بعض، من خلال علاقة التقابل أو التعارض، ويتم الربط بالمطابقة من خلال توقع القارئ للكلمة المقابلة، فالكاتب يمنح القارئ فرصة الإبحار في عالم النص من خلال السلسلة المتتابعة للكلمات والتي تسهم بشكل واضح في خلق تماسك النص "[3].

أول ما تظهر ملامح المطابقة في الجدارية في أسطرها الأولى حيث نلمس نوعا من مطابقة المعنى بين (أرى السماء، في متناول الأيدي) حيث تقع المقابلة هنا مجازيا بين العلو والدنو، وقد تتضح الصورة أكثر عند ما نقرأ درويش يقول:

* بلاغة الحجاج جنس من الخطاب يقوم على قضية خلافية يقدم فيها المتكلم قضيته بناء على مبررات قائمة على الترابط المنطقي بقصد إقناع المتلقي والتأثير عليه، وهو علم له قواعده وأصوله ونظرياته.

[1] أنظر محمد العبد ، النص والخطاب والاتصال، ص183

[2] ليندة قياس، لسانيات النص، ص 134.

[3] نفسه، ص 134.

و لم أَسمع هُتَافَ الطيِّبينَ ، ولا
أَنينَ الخاطئينَ[1]

هنا تبدو المطابقة في الكلام واضحة، وكذا دورها في الربط بين الجمل، حيث هتاف الطيبين يقابله أنين الخاطئين، حيث نلمس من هذه المقابلة معنى النعيم الذي يقابله معنى الجحيم، ففي هتاف الطيبين دلالة على الجنان ونعيمها، وفي أنين الخاطئين دلالة على الجحيم وعذابه، وبهذه الصورة الرائعة أعطانا درويش صورة من أروع صور المطابقة، كما جمع نص الجدارية بين مجموعة من الأضداد، وذلك بخلق صور ذهنية ونفسية متعاكسة، كما وردت المطابقة في الجدارية بأشكال متنوعة ومختلفة، منها ما وقع بين الكلمات ومنها ما وقع بين الجمل، ونورد منها :

(خفة الأشياء، ثقل الهواجس) (فلا عدم، لا وجود) (أعرف، لست أعرف)[2] (ما القديم، ما الجديد) (لا الرحلة ابتدأت، ولا الدرب انتهى)[3] (ولا أُحسُّ بعنفوان الموت ، أَو بحياتيَ الأُولى)[4] هذه مجموعة من المطابقات التي وردت في الجدارية، والتي لها دور كبير في ترابط أجزاء الكلام في النص، كما أن لهذه المطابقات قيمتها الدلالية في النص، وذلك من حيث دورها في ترتيب الكلام والجمع بين الأضداد، التي تخلق صورا ذهنية ونفسية متعاكسة مما يتناسب وموضوع النص، وتجعل القارئ يوازن في ما بينها بعقله ووجدانه، ليغوص في أعماق النص، وأغواره، وبين ثناياه، ويشارك درويش تجربته ويستفيد من وصيته ومن مغازيها:

أَنا لستُ مني إن أَتيتُ و لم أَصِلْ
أَنا لستُ منِّي إن نَطَقْتُ و لم أَقُلْ[5]

في هذا المثال يتضح لنا جانب آخر من جوانب استعمال تقنية المطابقة، وهو الجانب الجمالي والذي بدوره يزيد من ترابط النص وتماسكه، ففي هذه العبارات المتقابلة والمتجانسة نلمس نوعا من براعة الأداء الجمالي في استخدام اللغة، والتي من خلالها أعطانا درويش هذه المطابقة الفنية، ففي هذين السطرين نجد ثلاث مطابقات كلها تعمل على ربط الكلام ببعضه، فالأولى مكررة

[1] الجدارية، ص 7.
[2] نفسه، ص8.
[3] نفسه، ص 12
[4] نفسه، ص 24
[5] نفسه، ص 21.

وهي (أنا لست مني) والثاني متصلة بالأولى وهي (إن أتيت و لم أصل) والثالثة مرتبطة بالأولى المكررة وهي (إن نطقت و لم أقل) ومما زاد هذه المطابقات تماسكا هو تقديم جواب الشرط على الشرط، فأصل الكلام (إن أتيت و لم أصل أنا لست مني) ونفس الشيء بالنسبة للمطابقة الثانية، ومن خلال هذا المثال تتضح لنا مدى أهمية المطابقة في ربط الكلام بعضه ببعض في الجدارية.

وقد لاحظنا من خلال التحليل النحوي للنص أن درويش نسب لنفسه عدة أحكام جمع خلالها مجموعة من المتضادات، والتقابلات ، تباينت من خلالها شخصيته، فنجد تارة أن هاويته صعود، ونجده حينا آخر يتراوح بين الوليد والفقيد، وأحيانا يتيه فلا يدري، أحيّ هو أو ميت؟، هذا مع علمه بأن عمره لا يكفي ليشد بدايته لنهايته، وعندما يحاور نفسه يخبرها بأنهما اثنان هنا وفي القيامة واحد، ليتساءل عن هذا التفرق هل سيكون أمام جسده أم وراءه، ثم يصف نفسه بمجموعة من الصفات المتقابلة عندما يقول:

أَنا الطريدةُ والسهامُ ،

أَنا الكلامُ . أَنا المؤبِّنُ والمؤذِّنُ

والشهيدُ[1]

فلهذه الأوصاف التي جمع بينها ضمير الرفع المنفصل (أنا) لها دورها أيضا في ترابط الجمل، أولا من حيث المعنى العام وذلك أن الشاعر يحاكي إلها أسطوريا، وثانيا من دلالتها القوية على الموت وتحدي الشاعر له، وهذا يدخل في السياق العام للنص، كما أن الأوصاف السابقة لهذا المثال مأخوذة كلها من نص الجدارية، وذلك لدلالتها المطلقة على المطابقة بجميع معانيها ودلالاتها.

كما تراوح استعمال المطابقة في النص بعدة صور ودلالات متنوعة فمنها ما يفيد التقابل الإيجابي بين المتضادات، ومنها ما يفيد العكس، ومثال المقابلة التي تحمل معنى الإيجاب:

هَزَمَتْكَ

وانتصرتْ ، وأَفْلَتَ من كمائنك

الخُلُودُ ...[2]

فالمطابقة هنا بين " هزمتك " و" انتصرت "حيث ترجع الهزيمة إلى الموت، والانتصار يعود

[1] الجدارية، ص 40-41.

[2] نفسه، ص 50.

إلى الشاعر، وهنا تكون هذه المطابقة تحمل معنى الإيجاب، حيث تم هنا التصريح التام بالضدين، وأما مثال المطابقة التي تحمل معنى السلب نجدها في :

لا الشخصيُّ شخصيٌّ

ولا الكونيُّ كونيٌّ ...

كأني لا كأني .../[1]

والمطابقة هنا جاءت في الجمع بين (الشخصي واللا شخصي) وبين (الكوني واللا كوني) وبين (كأني ولا كأني)، وهي مجموعة من المطابقات التي لم يصرح فيها بإظهار الضدين، وهي تحمل معنى المطابقة بالسلب، وهناك عدة مطابقات أخرى في النص وهي ذات حدة شديدة في دلالاتها، كالموت والحياة، والقوة والضعف، والبداية والنهاية، والذهاب والعودة، وغيرها كثير في نص الجدارية، وكما لاحظنا أن هذه المطابقات كلما كانت أكثر حدة كانت أكثر قدرة على ربط عناصر النص.

ومما لا شك فيه أن ورود المطابقات بنسبة عالية في نص الجدارية دلالة على أهميتها الاتساقية في النص، وقد أضفت هذه المطابقات صبغة جمالية على النص،مما زاده رونقا وجمالا، وقد أسهمت المطابقة بصفة عامة في بناء نص الجدارية وإحكام نسجه، مما أدى إلى ترابط عناصرها وتماسك أجزائها.

بعد هذه الدراسة المبسطة عن دور الاتساق المعجمي في ربط عناصر الكلام في نص الجدارية، وذلك بوسيلتي (التكرار والمطابقة) وجدنا أن الاتساق المعجمي قد حقق رسوخا واسقرارا لهذا النص الشعري الباذخ إذ أن " أهميته تكمن في عدم تشتيت الدلالات الواردة في الجمل المكونة للنص فعلاقة التكرار والمطابقة مع غيرها من العلاقات النحوية، أسهمت بشكل واضح في تحقيق الترابط والتماسك بين الأجزاء المكونة لهذا النموذج الفني "[2] وهذا من الأهداف التي يسعى إلى تحقيقها علم لغة النص كما أنه كلما تضافرت وتداخلت أدوات الاتساق النحوي والاتساق المعجمي، كلما كان النص الأدبي أكثر تماسكا وترابطا.

[1] الجدارية، ص 67.

[2] ليندة قياس، لسانيات النص، ص 138.

ثانيا: الانسجام وعلاقاته في الجدارية

تمهيد: ظهر مصطلح التماسك النصي في إطار علم اللغة النصي، وهو مصطلح يعبر عن التماسك الدلالي بين وحدات النص اللغوية المكونة له، سواء في صهوتها الكلية أو الجزئية، حيث يتم به الانسجام الداخلي بين وحدات النص، ولعل أهم خاصية في نظرية النص تمثلت في " إظهار أوجه التماسك بين وحدات النص اللغوية، والكشف عن علاقات الربط النحوي والترابط الدلالي، والعلاقات الإحالية والإشارية وغيرها من العلاقات المتمثلة في مستوى الجمل من جهة والمتجاوزة مستوى الجمل من جهة أخرى"[1] وقد أولى علماء النص عناية قصوى بالانسجام فيذكرون أنه "خاصية دلالية للخطاب تعتمد على فهم كل جملة مكوّنة للنص في علاقتها بما يفهم من الجمل الأخرى"[2] ويختص الانسجام بالاستمرارية المتحققة في عالم النص ونعني بها الاستمرارية الدلالية التي تتجلى في منظومة المفاهيم والعلاقات الرابطة بينها، و تحتاج هذه العلاقات من القارئ جهدا في التفسير و التأويل و استخدام ما في مخزونه من معلومات عن العالم. فالانسجام يتوقف على فهم المتكلمين، معتمدا على تجاربهم السابقة و معارفهم و أهدافهم.

ويقصد بالانسجام، أنه العنصر الثاني والأهم في التماسك النصي ذلك لأنه يعتمد في رصد ظواهره أولا بالاعتماد على الاتساق، وظواهر أخرى غير خطية وتتمثل في اهتمام المتلقي بالعلاقات الخفية في النص، وربط التصورات التي تشكل عالم النص، وهذا يدفعنا للإشارة إلى العلاقة بين القارئ والنص ودورها في تماسك وحدات النص، حيث " تسير عملية القراءة في اتجاهين متبادلين: من النص إلى القارئ ومن القارئ إلى النص، فبقدر ما يقدم النص للقارئ، يضفي القارئ على النص أبعادا جديدة قد لا يكون لها وجود في النص"[3]وهنا سأحاول دراسة الانسجام النصي في هذا الجزء من البحث، من خلال الوسائل التي تتحقق بها خاصية الاستقرارية للنص، وذلك بالاعتماد على فكرة العلامات الدلالية المميزة، والتي أقرها " هورست ايزنبرج "[4] وهو من أهم المنظرين لهذه الفكرة التي يعتمدها علم الدلالة النصي لتحليل النصوص الأدبية ودراسة تماسكها وترابطها

[1] سعيد بحيري، علم لغة النص المفاهيم والاتجاهات، ص 85.

[2] صلاح فضل، بلاغة الخطاب وعلم النص، ص 340.

[3] محمد العبد، اللغة والإبداع الأدبي، ص39.

[4] أنظر نفسه، ص 41 وما بعدها.

الانسجام في الجدارية

كما أشرت سابقا سأعتمد في هذه الدراسة على دراسة العلامات الدلالية المميزة والتي حددها "هورست ايزنبرج " باثنتي عشرة علامة دلالية مميزة وهي (الإسناد إلى متقدم، الارتباط السببي، الارتباط لوجود دافع أو علة، التفسير التشخيصي، التخصيص، نظام ما وراء اللغة، الارتباط الزمني، الارتباط الافتراضي، التقابل العكسي، التطابق بين الإجابة والسؤال، المقارنة، الإضراب عن قول سابق) " هذه هي أنماط الارتباط الدلالي الممكنة بين الأبنية الصغرى للنص كما قدمها إيزنبرج"[1]

وعلى الرغم من الاختلافات السائدة بين علماء النص حول بعض الأسس الأخرى للتماسك الدلالي للنص سأكتفي بنماذج " ايزنبرج " لدراسة الإنسجام والترابط الدلالي بين وحدات وأجزاء نص الجدارية، حيث سأستشهد بمثالين أو أكثر على كل علامة دلالية مميزة، والتي سيتضح من خلالها مدى التماسك والتلاحم النصي في الجدارية .

1- الإسناد إلى متقدم:

ونقصد به أن يتم الربط دلاليا بين جملتين أو أكثر من خلال تقديم المسند أو المسند إليه في الجملة الأولى أو العكس، أو يكون هناك ترادف أو تناظر بين المسند أو المسند إليه، وعند البحث في قصيدة جدارية يواجهنا هذا النوع من الربط الدلالي في مطلعها :

هذا هُوَ اسمُكَ /

قالتِ امرأةٌ ،

وغابتْ في المَمَرِّ اللولبيِّ...[2]

هنا نجد أن الرابط بين هذه الجمل الثلاث يتمثل في تقديم جملة مقول القول، فأصل الكلام أن يكون (قالت امرأة هذا هو اسمك وغابت....) ولكن الشاعر هنا قدم الجملة الأولى لترتبط دلاليا مع التي تليها، وبعد ذلك جاءت الجملة الموالية لترتبط بالتي قبلها من خلال فعل الغياب الذي يدل على المرأة ذاتها من خلال تاء التأنيث في الفعل " غابت".

وسنأخذ مثالا آخر من النص ليتضح لنا مدى تماسك الجدارية من خلال علامة الإسناد إلى متقدم:

سأصيرُ يوماً ما أُريدُ

[1] محمد العبد، اللغة والإبداع الأدبي، ص43.

[2] الجدارية، ص 5.

سأَصيرُ يوماً فكرةً . لا سَيْفَ يحملُها

إلى الأرضِ اليبابِ ، ولا كتابَ ...[1]

هذا المقطع الذي يريد الشاعر من خلاله أن يعبر عن ذاته وأن يقرر مصيره كيفما يشاء، ليصبح فكرة، وهنا يصعب الربط دلاليا بين الفكرة والسيف، ولكن بعد قراءة مكان تلك الفكرة (الأرض اليباب، الكتاب) يتضح لنا أن الكتاب أسند إلى الفكرة التي يريد الشاعر أن تكتب بغير سفك دم ولا أن تكون مجرد قراءة عابرة في كتاب.

ويقول درويش في موضع آخر حيث تتضح من خلاله ترابط الجمل وتماسكها :

ماذا يفعَلُ الناجونَ بالأرض العتيقة ؟

هل يُعيدونَ الحكايةَ ؟ ما البدايةُ ؟

ما النهايةُ ؟ لم يعد أَحَدٌ من

الموتى ليخبرنا الحقيقة ... /[2]

إن الربط هنا تم بإشارة دلالية بين كلمتي (الناجون، الموتى) فالناجون في السطر الأول هم الموتى في السطر الأخير ، وإن لم يكن هناك ترادف بين الكلمتين في المعنى إلا أن هناك ربط دلالي بينهم ليبن لنا أنهما يدلان على نفس المعنى، وهو الإخبار عن الحقيقة، وذلك بالإجابة عن الأسئلة التي طرحها الشاعر (هل يعيدون.. ما البداية...؟) ليأتي بعد ذلك اللفظ الرابط بين تلك الجمل وهو (ليخبرنا).

فالنص غزير بمثل هذا الدلالات المميزة، ولعل أكثر ما يهمنا هو التماسك الموضوعي المتعلق بموضوع الموت، فالشاعر منذ الوهلة الأولى في نصه بدأ يرمي إلى الكلام عن الموت خاصة عندما ذكر أنه في المستشفى كما لاحظنا أنه يسجل كل شيء مر به في تلك اللحظات الحرجة وقد قال عنها:" هذه التجربة أغنى تجاربي الوجودية حيث يقف الإنسان أمام مصيره وأمام شريط حياته بكامله أثناء الاقتراب من الموت، وبالتالي كان لا بد من تسجيل ما يشبه السيرة الذاتية كخلفية لموضوع الموت "[3] ومن المعلومات التي سجلها في الجدارية حول الصراع مع الموت والتي سنأخذها كمثال أخير حول جزئية الإسناد إلى متقدم حيث قال:

---

[1] الجدارية، ص6

[2] نفسه، ص 42.

[3] عزت الفحماوي وعبلة الرويني، حوار مع درويش، ص 7.

حيث سأمنع الخطباء

من تكرار ما قالوا عن البلد الحزين

وعن صُمُود التينِ والزيتونِ في وجه

الزمان وجيشِهِ .[1]

فالبلد الحزين كناية واضحة عن بلد الشاعر فلسطين، والتين الزيتون كناية عن فلسطين أيضا، إذن فكلاهما يدل على شيء واحد عن طريق تمثيل الثاني بصموده ودلالته على الأول عن طريق استعمال الكناية، فالرابط الدلالي هنا تم بين جملتين متناظرتين جزئيا في المعنى بين (البلد الحزين، والتين والزيتون).

2- الارتباط السببي:

ونقصد به أن يتم الربط بين أطراف الكلام في النص بتعلق الجملة الثانية بالأولى تعلقا سببيا، أي بوجود سبب لفظي يربط بين الجمل دلاليا، وإذا ما نظرنا في الجدارية نجد الكثير من مثل هذه الارتباطات السببية، وهنا سنخصص البحث عن بعض الأمثلة التي تتعلق بموضوع الموت ومنها:

وأُريدُ أُن أُحيا ...

فلي عَمَلٌ على ظهر السفينة .[2]

والتعلق السببي هنا جاء بين إرادة الحياة والعمل على ظهر السفينة الذي يريد الشاعر أن يكمله، وطلب إرادة الحياة مرتبط شديد الارتباط بموضوع الموت، فالموت يطلب الشاعر، والشاعر يطلب الحياة بسبب إكمال العمل على ظهر السفينة، ونجد أيضا:

ولا تَضَعُوا على قبري البنفسجَ ، فَهْوَ

زَهْرُ المُحْبَطين يُذَكِّرُ الموتى بموت

الحُبِّ قبل أَوانِهِ .[3]

هذا النهي الوارد في الجملة الأولى — لا تضعوا – متعلق سببيا بتذكير الموتى بموت الحب قبل أوانه في الجملة الثاني، وفي هذا المثال أيضا تبقى دلالة الموت حاضرة، حيث تمثل هذه الصورة شكل وصية لما

[1] الجدارية، ص 43/42.

[2] نفسه، ص 42.

[3] نفسه، ص 44.

بعد الموت.

3- الارتباط التعليلي:

والمقصود به أن يتم الارتباط بين جملتين أو أكثر لعلة بينهم، أو لوجود دافع تعليلي أو تفسيري يربط بين تلك الجمل، وفي هذا النص يمكننا أن نعتبر الموت دافعا لكتابته مما أدى إلى تماسكه وارتباطه كوحدة نصية واحدة، هذا على أساس الصراع الحاصل بين الشاعر والموت، فدرويش كتب هذا النص بدافع التغلب على الموت وهزيمته والانتصار عليه، وإذا ما تتبعنا النص نجد فيه العديد من الارتباطات المعللة ومنها:

سأصير يوماً طائراً ، وأَسُلُّ من عَدَمي
وجودي . كُلَّما احتَرقَ الجناحانِ
اقتربتُ من الحقيقةِ ، وانبعثتُ من
الرمادِ .[1]

هذا التحول من كائن بشري إلى طائر جاء بدافع الانبعاث من العدم، وكذا احتراق الجناحان مرتبط بعلتي الاقتراب من الحقيقة والانبعاث من الرماد، وهذا الأمر متعلق بمسألة وجودية وهي الموت وما بعده ، وهذه الأسطر تعود بنا إلى الأساطير القديمة* حيث وظفها درويش بدافع التخلص والفرار من الموت والسعي وراء الخلود، وقد وظف درويش مجموعة من الأساطير في هذا النص لذات العلل والدوافع، كما نجد في الجدارية ارتباطات تعليلية أخرى منها:

أَيُّها الموت انتظر ! حتى أُعِدَّ
حقيبتي : فرشاةَ أسناني ، وصابوني
وماكنة الحلاقةِ ، والكولونيا ، والثيابَ .[2]

في هذه الأسطر نجد في الجملة الأولى فعل أمر فاعله مستتر يعود على الموت وهو الانتظار، أما الجمل الموالية فنجدها مرتبطة دلاليا بالجملة الأولى بدافع الانتظار، لكي يعد الشاعر حقيبته وفرشاة أسنانه... ، والموت بكونه منادى في هذه الجمل (أيها الموت) نجد أنه قد تكرر ستة مرات بصورة

[1] الجدارية، ص 10/9.

* في هذا إشارة إلى أسطورة طائر الفينيق، وسنخصص مبحثا خاصا بالكلام عن الأسطورة ودلالة الموت في الفصل الأخير من هذا البحث.

[2] نفسه، ص 45.

مضمرة، مما يجعله دافعا قويا لتماسك النص.

4- التفسير التشخيصي:

والمقصود بهذه العلامة الدلالية، هو أن يقدم النص تفسير حدث فعلي بين الجمل ، أي أن يفسر جملة بأخرى أو أكثر، ويتم التماسك الدلالي بين تلك الجمل على أساس التناظر العكسي بين العلامات الدلالية، وبما أن النص يعالج قضية الموت، أو صراع الشاعر مع الموت، فلا بد أن يقدم لنا تفسيرا يشخص الترابط الدلالي بين وحداته وأجزائه، ولعل أول ما يصادفنا في النص هو:

أرى السماءَ هُنَاكَ في مُتَناوَلِ الأَيدي .

ويحملُني جناحُ حمامةٍ بيضاءَ صَوْبَ

طُفُولَةٍ أَخرى . [1]

انطلق الشاعر هنا من الرؤيا وبهذا يعطينا تفسيرا يبين فيه الروابط بين هذه الجمل، فالسماء تدل على العلو وكذا الطيران، فهذا الرابط الدلالي يوضح مدى تماسك النص حتى وأن الشاعر في حالة رؤيا أو حلم، وهو موقف غير خاضع لأحكام وقوانين، فلا يستطيع أحد أن يمسك بالسماء، ولا يستطيع أحد أن يرجع إلى طفولة أخرى مهما كان السبب والداعي، فجعل الشاعر من الرؤيا مخرجا لكل ذلك لترتبط بذلك أجزاء النص، وتتضح ملامح التناظر العكسي في ارتفاع السماء والطيران نحوها ليأتي بعد ذلك البياض ليمحو كل شيء ولا تبقى سوى أحلام الطفولة والبراءة، أو أنه يصور لحظة خروج الروح ومغادرتها للجسد ليدخل في عالم الرؤيا والأحلام، ومما ورد في الجدارية من دلالات التفسير التشخيصي:

ويُؤْنِسُني تذكُّرُ ما نَسِيتُ مِنَ

البلاغة : " لم أَلِدْ وَلَداً ليحمل مَوْتَ

والِدِهِ " ...[2]

فالتذكر هنا مرتبط بصورة عكسية مع النسيان، والولد مرتبط بصورة عكسية مع الوالد إذا ما تعلق الأمر بالموت، أما بالنسبة للفعل يحمل فدلالته متعلقة بحمل اسم الوالد بعد الموت، وهنا يصبح لدينا ترابط نصي كامل بين أجزاء الكلام المتمثل من خلال تناظر الدوال، ويصبح الموت هو المحور الدلالي

[1] الجدارية، ص 5

[2] نفسه، ص 65.

الأساسي لهذا التماسك.

5- التخصيص:

ونقصد به أن يخصص معنى دلالي معين ليوضح حدث معين، حيث تكون هناك علاقة اشتمال بين المعنى والحدث، وقد تندرج مجموع من الحوادث تحت هذا المعنى، وبهذا فإن التماثل الجزئي بين العلامات الدلالية المميزة يقتضي علامات إضافية للتميز والتخصيص، وفي هذا النص خصص درويش الموت كمعنى مرتبط بعدة حوادث متنوعة ومتداخلة، كالأساطير والديانات وغيرها، وبهذا يعتبر النص بأكمله مخصص للموت وما يتعلق به من معان وأحداث مختلفة ونجد منها في النص:

أَنا من يُحَدِّثُ نَفْسَهُ :

مِنْ أَصغر الأشياءِ تُولَدُ أكبرُ الأفكار[1]

فنسبة الكلام إلى ضمير الشأن هنا تدل على معنى الكلام أو الحديث، والذي خصص له درويش حديث الحوار الداخلي، فالعلاقة بين الجملة الأولى (أنا من يحدث نفسه) والجملة الثانية (من أصغر الأشياء ...) علاقة اشتمال فالجملة الثانية خصصها الشاعر لترتبط بالجملة التي قبلها وذلك لكونها منبثقة عنها، وقد وضح درويش هذا الترابط بنقطتي (:) بداية الكلام المخصص لما بعده، وقد نجد في النص تماسكا مخصص في أكثر من موضع وعلى سبيل المثال نقرأ:

تركتُ ظلِّي عالقاً بغصون عَوْسَجَةٍ

فخفَّ بِيَ المكانُ

وطار بي روحي الشَّرُودُ[2]

وهنا نجد أن الفعل " تركت " اندرج تحته بعض الحوادث، فترك الظل، نتج عنه خفة المكان وطيران الروح، وإذا ما أمعنا النظر في هذه الدلالات نجد أنها توحي مباشرة إلى الموت، وخروج الروح من الجسد، فأضاف هذا المعنى عدة دلالات مميزة، والتي تعطي عدة أوجه للموت، فرتك الظل أدى إلى خفة المكان الذي نتج عنه شرود الروح وطيرانها.

6- نظام ما وراء اللغة:

ونقصد به مجموع الأحداث التي لا ترتبط في ما بينها بصورة مباشرة، ولا تتضح دلالتها إلا من

[1] الجدارية، ص32.

[2] نفسه، ص 32-33.

خلال كلمة أو جملة واحدة، أو فكرة تندرج تحتها مجموعة الأحداث المذكورة، وهذا الجانب من مميزات الجدارية، فقد كتبها درويش بطريقة أشبه بالحلم، فهي نص يحتاج إلى أكثر من قراءة لتتضح معالمه وخباياه، " والجدارية قصيدة ملحمة، تمتزج فيها الأرض باللغة، والأرض بالمرأة وبالأسطورة. وتتوج أعمال درويش من حيث قدرته على استخدام لغته وأدواته الفنية والشعرية " [1] فمن الوهلة الأولى في النص يفاجئنا درويش بهذه التداخلات التي تعكس خبرة الشاعر وقدرته على بناء نص متماسك ومترابط دلاليا ومما جاء في النص في إطار نظام ما وراء اللغة:

كنتُ أَحلُمُ . كُلُّ شيءٍ واقعيٌّ . كُنْتُ
أَعلَمُ أَنني أُلْقي بنفسي جانباً...
وأَطيرُ . سوف أكونُ ما سأَصيرُ في
الفَلَك الأَخيرِ .[2]

فهذه الجمل من خلال القراءة الأولى لها تبدو وكأنها مشتتة وغير متجانسة وغير مترابطة إلا أن درويش أدرج ما يوحدها تحت غطاء نصي واحد لتكون متماسكة دلاليا في ما بينها، واللفظ الجامع بين هذه الجمل هنا هو لفظ الحلم بالدرجة الأولى – حيث يعتبر الحلم من الوسائل التعبيرية التي تتشتت من خلاله اللغة وتجتمع فيه أيضا – ووحدة المصير التي أشار إليها في الفلك الأخير، حيث تندرج هذه الجمل تحت هذين المعنيين ليتشكل لدينا تماسكا دلاليا بين هذه الجمل، وسنضرب مثالا آخر لنظام ما وراء اللغة في الجدارية:

تقولُ مُمَرِّضتي :
كُنْتَ تهذي طويلاً ، وتسألني :
هل الموتُ ما تفعلين بي الآنَ
أَم هُوَ مَوْتُ اللُغَةْ ؟
خضراءُ ، أَرضُ قصيدتي خضراءُ ، عاليةٌ ...
على مَهَلٍ أُدوِّنُها ، على مَهَلٍ ، على
وزن النوارس في كتاب الماءِ .[1]

[1] عاليا محمود صالح، اللغة والتشكيل في جدارية درويش، ص 334.
[2] الجدارية، ص 6.

هذه المجموعة من الأحداث والأفعال المتراوحة بين الحديث عن الموت تارة وعن اللغة تارة أخرى، وبين القصيدة الخضراء تارة وتدوينها على وزن النوارس تارة أخرى، هذا الشتات اللغوي لمّت شمله جملة " تقول ممرضتي " حيث تبدأ في رواية الهذيان الناتج عن الرؤيا والحلم، أما بالنسبة للترابط بين الموت واللغة فهي صيغة جديدة من الشاعر لتحدي الموت، فموت الجسد لا يعني الكثير للشاعر، إنما خوفه على موت لغته وبالتالي موت قصيدته، والتي جعلها خضراء عاليا وجعل الماء مدادا لها، فالاخضرار يدل على الخصب والنماء، والعلو يدل على الهروب من الموت والماء يدل على كثرة الكتابة وكثرة القراءة، وبهذا يعطينا درويش جانبا آخر من الترابط مما يجعل نص الجدارية أكثر تماسكا .

7- الارتباط الزمني:

ونقصد به الارتباط الحاصل بين الجمل من خلال تحديد الحدث الزمني في النص، ويكون هذا عن طريق التقابل الدلالي بين الأفعال، فالحدث الزمني الحاصل في الجملة الأولى لا بد أن يقابله حدث زماني في الجملة الموالية ليحدث ترابط يدل على وحدة الزمن في الحدث ذاته، أو على تباعد الزمن في أكثر من حدث، والجدارية تنوعت فيها الأحداث الزمنية الدالة على تقابل الأفعال وترابطها، ونجد فيها:

قالتِ امرأةٌ ،

وغابتْ في المَمَرِّ اللولبيِّ...[2]

فالرابط الدلالي بين الجملة الأولى والثانية، تمثل في الفعلين " قالت وغابت " فالمرأة التي قالت في الجملة الأولى هي التي غابت في الجملة الثانية، وقد أشارت هذه المرأة إلى حقل دلالي يشتمل على دوال متناظرة، ويدل الفعل " غابت " في الجملة الثانية على وجود حدث فعلي قبله يدل على فاعله وهو الفعل " قالت " وهذا ما خلق بين الجملتين تناظرا دلاليا، يدل على قوة التماسك في النص من بدايته، وقد وردت دلالات أخرى في النص تدل على الارتباط الزمني ومنها قول درويش:

ظلمتُكَ حينما قاومتُ فيكَ الوَحْشَ ،

بامرأةٍ سَقَتْكَ حليبَها ، فأنسْتَ ...

واستسلمتَ للبشريِّ .[3]

---

[1]: الجدارية، ص63-64

[2] نفسه، ص 5

[3] نفسه، ص 81.

في هذا المثال لا يحدث الارتباط بين هذه الجمل على المستوى الزمني فقط، بل يحدث أيضا من خلال التقابل الدلالي بين " ظلمتك وقاومت " وبين " سقتك وأنست واستسلمت " وهذا التقابل في الفعلين الأولين يرجع إلى الفاعل الحقيقي للفعل في النص وهو كاتبه، أما في الأفعال الأخرى فيرتبط بصورة المرأة التي تمثل صورة الإله، أما عن الظلم والمقاومة فقد جاء بعد تحول المرأة من الإله إلى البشري، وهذا جانب آخر متعلق بالأساطير القديمة وتناولها لقضية الموت، وبهذا يبقى الموت عنصرا مهم جدا في تماسك نص الجدارية وترابطه دلاليا.

8- الارتباط الافتراضي :

والمقصود بهذا الارتباط هو أن يتم الربط بين دال في الجملة الأولى بمدلول إشاري يدل عليه في الجملة الثانية ، ويتم الترابط الدلالي في هذا العنصر بصورة افتراضية تجمع بين جملتين أو أكثر، وما أكثر هذا الترابط في نص الجدارية، كيف لا وقد خصص درويش نصه هذا ليزاوج بين المادي والمجرد، بين الملموس والمحسوس، بين الواقعي والأسطوري...، والجدارية " تعددت حولها الآراء وتباينت لكثرة موضوعاتها وذاتيتها وقدرتها على إحداث الأثر في المتلقي، بسبب قدرتها على الاحتفاظ بسرديتها العالية للأحداث وقوة تصويرها للماضي والحاضر وأصواتها وغنائيتها وصراعها مع الموت والحياة "[1] مع العلم أن ثنائية الموت والحياة تستحوذ على معظم الجدارية مما يجعلها أكثر تماسكا وفق جميع العلامات الدلالية المميزة، وورد في النص :

رأيتُ طبيبي الفرنسيَّ

يفتح زنزانتي

ويضربني بالعصا

يُعَاونُهُ اثنانِ من شُرْطة الضاحيةْ[2]

الأفعال الواردة في هذه الجمل تمثل الرابط الإشاري في ما بينها، ففتح الزنزانة يرتبط مباشرة بالضرب وهذا من طبيعة السجون العربية أو سجون العدو، والمعاونة من الشرطة في عملية الضرب مرتبط بالسجن وما يحويه، وكل هذا يرجع في إشارة خفية إلى الطبيب الفرنسي، الذي يكون قد صرح بالحالة الصحية التي وصل إليها الشاعر، وهذا يدل على وجود مبرر للضرب، وسنضرب مثالا آخر عن

[1] محمد أحمد القضاة، الظواهر الأسلوبية في جدارية محمود درويش، ص، 247.

[2] الجدارية، ص 25.

هذا الارتباط في النص :

فالقلب

يَصْدَأُ كالحديدِ ، فلا يئنُّ ولا يَحِنُّ

ولا يُجَنُّ [1]

وفي هذا المثال يرتبط الحنان والجنون افتراضيا بالقلب الذي يصدأ، فإذا صدأ القلب ينفي عنه درويش الحنان فلا يحن، ونفى عنه الجنون فلا يجن، ويقول درويش أيضا:

و لم نزل نحيا كأنَّ الموتَ يُخطئنا ،

فنحن القادرين على التذكُّر قادرون

على التحرُّر [2]

فقد ربط درويش استمرا الحياة بسببين افتراضين هما أن الموت يخطئه أولا، وقدرته على التذكر والتحرر ثانيا، فالجملة الأولى (و لم نزل نحيا) ففضلا عن الارتباط الإشاري بينها وبين الجملة الموالية، نجد شبه تناظر مع الجمل الموالية في السطر الثاني وذلك يرجع إلى التشبيه في الجملة الثانية (كأن ...) فخطاء الموت الذي استمرت على إثره الحياة نتج عنه القدرة والتذكر والتحرر، وهذا التحدي الكبير للموت جعل النص أكثر تماسكا.

9- التقابل العكسي

ونقصد به أن يحدث ترابط بين جملتين أو أكثر في النص يجمعهم حدث واحد أو فكرة واحدة، ويفرق بينهم الحكم الصادر في كل جملة على حدة، ودرويش في هذا النص نجده كثيرا ما يحاور الموت فيصفه بالغدار تارة وبالمريح تارة أخرى، فالموت الغدار هو نفسه المريح، والرابط بينهما في هذه الحالة يكون عكسي، حيث يعطى معنيين مختلفين لشيء واحد، ومما ورد في الجدارية :

أَعرفُ هذه الرؤيا ، وأَعرفُ أَنني

أَمضي إلى ما لَسْتُ أَعرفُ . رُبَّما

ما زلتُ حيّاً في مكانٍ ما، وأَعرفُ

ما أُريدُ ... [1]

[1] الجدارية، ص 76.

[2] نفسه، ص 78.

وإذا ما لاحظنا الفعل (أعرف) في هذا المثال نجده هو المحور الأساسي في هذه الجمل، مع أن الشاعر تارة ينفيه وتارة يؤكده، ومن هنا أصبح لدينا تقابل عكسي، فالشاعر يعرف (الرؤيا وما يريد) ولا يعرف (إلى أين يمضي) فوقوفه أمام هاجس الموت جعله في حيرة من أمره بين هذا وذاك، وهذا مما زاد النص تماسكا، وقد وظف درويش هذه التقنية أكثر من مرة في الجدارية ومنها:

بعثرني بما ملكتْ يداك من الرياح ولُمَّني .[2]

فالفعل (بعثرني) والفعل (لمني) متناقضان دلاليا، ولكنهما أديا إلى تماسك بين الجملتين وذلك لأن الفاعل واحد هو الموت الذي يحيلنا إليه الضمير المستتر "أنت" والمفعول به واحد أيضا وهو الضمير المتصل الذي يعود على الشاعر، وبهذا أحدث الفعلان تماسكا عكسيا في النص ويقول أيضا:

وبي شَبَقٌ إلى ما لست
أَعرف . قد يكون '' الآن '' أَبعَدَ .
قد يكونُ الأمس أَقربَ . والغَدُ الماضي .
ولكني أَشدُّ '' الآن '' من يَدِهِ ليعبُرَ
قربيَ التاريخُ [3]

إن التطلع إلى معرفة ما بعد الموت أدى بدرويش إلى هذه الحالة التي هو فيها، فالموت يأتي بغتة ولا أحد يعلم أي الساعات أو اللحظات هي أقرب إلى حياته، وهذا هو لب التماسك في هذه الجمل، رغم التناظر بين الألفاظ الدالة على الحدث وحدوث التقابل الدلالي بين قريب وبعيد، إلا أن الشاعر تمسك باللحظة الآنية التي هو فيها ليجسد من خلالها ذاته، ويراوغ فيها الموت كي يفر منه.

10- التطابق بين الإجابة و السؤال

والمقصود بهذا العنصر أن يقدم النص جوابا يتوافق مع صيغة سؤال مطروح في النص، أي أن يعطي إجابة تحدث ترابطا دلاليا بين السائل والمسؤول والجواب عن المسألة، ودرويش في هذا النص طرح العديد من الأسئلة المتعلقة بالمسائل الوجودية، وعلى رأسها قضية الموت، وقد قدم إجابات نموذجية تتفق ووحدة الموضوع لبعض الأسئلة، ولم يقدم أي إجابة لأسئلة أخرى تاركا المجال مفتوحا أمام القارئ

[1] الجدارية، ص 8-9.
[2] نفسه، ص 30.
[3] نفسه، ص 50-51.

ليجيب عليها فنجده يقول :

لم أَجد أَحداً لأسأل :

أَين ((أَيْني)) الآن ؟ أَين مدينةُ

الموتى ، وأَين أَنا ؟ فلا عَدَمٌ

هنا في اللا هنا ... في اللازمان ،

ولا وُجُودُ [1]

هذا السؤال المتكرر (أين ؟...) يدل على البحث والتقصي، ودرويش قد قدم الجواب عن هذه الأسئلة قبل طرحها، (لم أجد أحدا لأسأل) كأنه يعتذر عن الإجابة تمهيدا لمدونة كبيرة من الأسئلة التي سترد في النص، وقد أكد على هذا بأنه (لا عدم ولا وجود)، وقد وردت عدة أسئلة أخرى في النص ومنها:

- هل قُلْتَ لي شيئاً يُغَيِّر لي سبيلي ؟
- لم أَقُلْ . كانت حياتي خارجي [2]

السؤال في هذا المثال موجه لشخص آخر، على عكس المثال السابق الذي وجه الشاعر السؤال إلى نفسه، وقد جاء الجواب في هذا المثال متطابقا مع السؤال، (هل قلت ...؟) والجواب (لم أقل ...) وقد وردت عدة أسئلة في النص بصيغ مختلفة، وكانت أغلبها ناتجة عن الحوار الدائر بين الشاعر والموت ومنها:

وما لُغَةُ الحديث هناك ،

دارجةٌ لكُلِّ الناس أَم عربيّةٌ

فُصْحى/ [3]

والسؤال السؤال هنا مروح عن لغة الكلام بعد الموت، وقد وضع الشاعر الإجابة بطريقة اختيارية بين الفصحى والدارجة، لتتطابق الإجابة مع صيغة السؤال، وإذا ما تتبعنا النص بإمعان أكثر نجد أن التطابق الدلالي بين السؤال والجواب له كبير الأثر في التماسك الدلالي بين وحدات النص، ولهذا نجد

[1] الجدارية، ص 8.
[2] نفسه، ص 30.
[3] نفسه، ص 45.

درويش قد أكثر من الأسئلة والأجوبة في نصه هذا.

11- المقارنة

والمقصود بهذا العنصر هنا هو أن يحدث تقابل بين جملتين أو كلمتين أو أكثر في النص بأسلوب المقارنة، كأن يقارن درويش في الجدارية بين الحياة والموت، أو بين القوة والعدل، أو بين شاعر وآخر، وهكذا، وبالنظر إلى التقنيات التي استعملها درويش في الجدارية، نجد أنه أعطى لعنصر المقارنة مجالا كبيرا في نصه وذلك لأنه في أمس الحاجة إلى أن ينظر إلى مكانته بين أقرانه الشعراء، لهذا نجده استدعى العديد من الشخصيات الأدبية ونذكر (ريني شار، هيدغر، امرئ القيس، أبي العلاء المعري، طرفة بن العبد ...) كما استنجد ببعض التجارب السابقة ومقارنتها مع تجربته كي يستفيد منها وينتصر على الموت، كما وردت بعض صيغ المقارنة في النص ومنها:

لا القُوَّةُ انتصرتْ

ولا العَدْلُ الشريدُ[1]

وهذه المقارنة بين القوة والعدل، جاءت لتبن أن النصر ليس حليف الشاعر بعد، وأراد أن يضرب مثالا بذلك فقال بأن القوة لم تنتصر، وكذلك العدل لم ينتصر، وعليه لم ينتصر هو على عدوه، ومن صيغ المقارنة الواردة في النص:

أَنا مَنْ يحدِّثُ نَفْسَهُ

ويروِّضُ الذكرى ... أَأَنتِ أَنا ؟

وثالُثُنا يرفرف بيننا " لا تَنْسَيَانِي دائماً "

يا مَوْتَنا ! خُذْنَا إليكَ على طريقتنا، فقد نتعلَّمُ الإشراق ...[2]

والمقارنة هنا جاء بين الشاعر ونفسه وذات الموت، حيث أن درويش بعد شعوره بانفصال روحه عن جسده حاول أن يجري حوارا داخليا مع ذاته قبل أن يواجه الموت مباشرة، وتتضح هذه الصورة في قوله (وثالثنا) لتتضح أن المقارنة بين الشاعر والموت، وهذه الصورة وغيرها أدت إلى ترابط النص وتماسكه بصورة محكمة، وهذا بالتضافر والتداخل مع بقية العلامات الدلالية المميزة الأخرى.

12- الإضراب عن قول سابق

[1] الجدارية، ص 9.

[2] نفسه، ص 32.

والمقصود بهذه الميزة الدلالية الأخيرة هو العدول أو التراجع عن حكم معين في جملة بجملة أخرى في النص، وهذا يجعل النص متوازيا من حيث تنوع الأفكار وتعدد الدلالات، وكذلك تعدد الشخصيات، كأن ينسب الحكم في جملة ما إلى شخص معين، ثم يبقي الحكم على حاله وينسبه إلى شخص آخر، وبهذا تتكاثف الدلالات وتترابط، وتعطينا نصا مفعم بالحيوية، وقد نشعر أن درويش عمد إلى استخدام هذه الميزة الدلالية في أكثر من موضع في الجدارية فنجده يقول:

و لم أَحلُمْ بأني
كنتُ أَحلُمُ . كُلُّ شيءٍ واقعيٌّ . كُنْتُ
أَعلَمُ أَنني أُلْقي بنفسي جانباً...[1]

في هذا المثال نجد أن درويش أطلق حكمين ثم عدل عنهما، الأول في (لم أحلم) و(كنت أحلم) والفاعل هنا واحد وهو الشاعر، أما الحكم الثاني الذي عدل عنه فهو تراجعه عن الحلم كليا وذلك عندما قال (كنت أعلم) وبهذا يكون لدينا تناظر دلالي بين القولين، فبدأ بنفي الحلم ثم تراجع عن النفي، ثم عاد وأكد نفي الحلم مرة أخرى وذلك بكونه يعلم، وهذا التناظر الدلالي بين الجمل السابقة نتج عن فاعل واحد، وإذا ما تتبعنا النص نجد مجموعة من الأحكام التي يقرها درويش ويتراجع عنها ، وهذا طبعا ناتج عن الصراع الحاد مع الموت وسلطانه، فدرويش يحاول أن يوظف كل وسيلة تساعده على التخلص من الموت، وإذا ما وجد أن أحد هذه الوسائل غير نافعة يتراجع عنها ويحاول أن يعيد صياغتها بصورة أخرى وبطريقة مغايرة، وذلك من أجل تحقيق هدف الخلود، والانتصار على الموت ومن ذلك قوله:

فمن أَنا لتزورني ؟ أَلَدَيْكَ وَقْتٌ لاختبار
قصيدتي ؟. لا . ليس هذا الشأنُ
شأنَكَ . أَنت مسؤولٌ عن الطينيِّ في
البشريِّ ، لا عن فِعْلِهِ أو قَوْلِهِ /
هَزَمَتْكَ يا موتُ الفنونُ جميعُها .[2]

في هذه الجمل نجد أن درويش في حوار حامي الوطيس مع الموت، فهو يحاوره حول حياته أو

[1] الجدارية، ص 6.
[2] نفسه، ص 49.

موته، فنجده يقلل من شأن نفسه، (من أنا) ثم وبصيغة غير مباشر يتراجع عن هذا التقليل عندما يلبس ثوب قصيدته ليعلن بذلك أنه انتصر على الموت وهزمه، وبهذا يمكننا أن نقول أن النص محكم التماسك والترابط، وبالتالي فهو أكثر إتحادا وأكثر صلابة، وأكثر استمرارية.

- خلاصة:

بعد دراسة العلامات الدلالية المميزة – وتطبيقها على نص الجدارية – التي أدت بالضرورة إلى تماسك النص وترابطه ترابطا كليا، حيث أن الوقوع المتكرر لهذه الدوال ودخولها في ضمائم مختلفة مع الدوال الأخرى، أدى إلى كثرة التناظرات بين وحدات النص وأجزائه على عدة مستويات، وهذه العلامات الدلالية المميزة، كلما تكاثفت وتداخلت في النص، كلما كان النص أكثر تماسكا وترابطا، وفي نص الجدارية قد نجد أن بعض جمله يمكن أن تكون بينها أكثر من علامة دلالية مميزة، كما لاحظنا أن بعض العلامات الدلالية متقاربة في المعنى، فالفرق ليس كبير بين (الارتباط السببي والارتباط التعليلي)، فالجمل الواردة في النص يتماسك بعضها مع البعض الآخر دلاليا، وذلك من خلال المعلومات التي يقدمها النص، وهذا مرتبط طبعا بالقارئ بحيث لا يجد فراغات أو ثغرات عند توصيل تلك المعلومات، ونص الجدارية كما لاحظنا من الأمثلة السابقة ، نص محكم البناء ومتماسك الدلالة، وهذا ما سنحاول تأكيده في العنصر الموالي في البحث، والمتعلق أيضا بأهم عناصر التماسك النصي ، وهو عنصر الاتساق ومظاهره في الجدارية.

ثالثا: الأبنية الإيقاعية في الجدارية

تمهيد: يعتبر الإيقاع من أهم أسرار الحياة، فما من شيء في الوجود إلا ويمتلك إيقاعا خاصا، حيث أن" الإيقاع يؤلف بين المظاهر المتناقضة، ويجعلها تتقاطع في نقطة هي جذر الفاعلية في النص، وهي التي يتحد عندها الشكل بالمضمون "[1] وهذا ما يجعل دراسة الإيقاع الشعري تساهم في البحث عن المعنى ووسائل تقديمه وتشكيله، " وعنصر الإيقاع يعد العلامة النوعية الأبرز في تجسيد شعرية النص " [2] ومن مميزات الإيقاع الشعري أنه مصطلح غير ثابت، قد يتغير بتغير طبيعة العلاقات بين الأشياء التي تشكله في النص، فهو مفهوم مرن قابل للتمدد والانكماش، وذلك راجع إلى طبيعة النص أولا ومدى استيعاب المتلقي للبنية الإيقاعية وتأثره بها ثانيا، ويشمل الإيقاع الجانب الصوتي المتمثل في الموسيقى المشكلة للنص والجانب الدلالي الموضوعي، وهذا مما جعل الشعر العربي أرقى مستوى للأداء البياني والبلاغي عند العرب، من هنا تكمن أهمية الإيقاع رغم الاختلافات المتباينة حوله، هذا لأن الإيقاع " يعوض ما يكون من نقص في اللغات "[3] خاصة اللغة الشعرية، وذلك لسيطرة الإيقاع على جميع مستوياتها، وبهذا نجد " أن الإيقاع هو خط عمودي يخترق جسد النص من أعلاه إلى أسفله متقاطعا مع خطوطه الأفقية في نقطة ارتكاز محورية، وهذه الخطوط الأفقية هي الوزن والصور والأفكار واللغة التي تضل كتلا جامدة لا حياة فيها إلى أن يخترقها خط الإيقاع " [4] ولما كان للبنية الإيقاعية أهمية بالغة في تشكيل الفضاء الشعري لنص الجدارية، كان لابد لنا من أن نتناول بعض جوانبه بالدراسة والتحليل، هذا وقد استوعب الإيقاع جانبا مهما من القضية التي يعالجها النص والمتمثلة في الصراع بين الحياة والموت، والسعي إلى الخلود بكل معانيه، ليفتح لنا الإيقاع الباب على مصراعيه للغوص في أعماق النص وسبر أغواره وكشف غموضه وخباياه، وفي هذا الجزء من البحث سنتناول دراسة الإيقاع في جدارية محمود درويش من خلال جانبين مهمين في تشكيل إيقاع النص، الأول منهما يتمثل المكونات الإيقاعية والآليات التي استخدمها درويش في الجدارية ك(الإيقاع الصوتي والوزن والقافية والجناس والتوازي والتكرار) و الثاني متعلق بالضوابط الإيقاعية التي وظفها الشاعر من أجل إعطاء بناء نصي محكم ومترابط، ك (التقديم والتأخير،

[1] مسعود وقاد، جماليات التشكيل الإيقاعي في شعر عبد الوهاب البياتي، رسالة دكتوراه، جامعة الحاج لخضر، باتنة 2011.ص 11.

[2] نفسه، ص 35.

[3] جون كوهين، بنية اللغة الشعرية، ص 99.

[4] مسعود وقاد، المرجع السابق، نقلا عن: علوي الهاشمي، فلسفة الإيقاع الشعر العربي ً 23- 24.

والسكتات المتنوعة وحروف المعاني) وهذه الدراسة ستوضح أهمية الإيقاع في بناء نص الجدارية، ومدى إسهامه في تماسك النص.

1- المكونات الإيقاعية:

أ- الإيقاع الصوتي والتكرار: يتكون النص الأدبي عموما من مجموعة من الأبنية الإيقاعية الجزئية التي تشكل الصورة الكلية للبنية الإيقاعية الكبرى للنص، وتعبر البنية الإيقاعية الجزئية عن الصوت المفرد الذي يقوم بدور أساسي في تشكيل البنية الإيقاعية الكلية، حيث بتداخل هذا الصوت المفرد مع الأصوات الأخرى الموجودة في النص تتشكل البنية الإيقاعية الصوتية الكبرى التي تقوم على التقاء مجموعات من التشكيلات المتعددة والمتداخلة، وذلك راجع إلى مزاج الشاعر أثناء كتابة نصه، وهذا ما " جعل التشكيل الموسيقي في مجمله خاضعا خضوعا مباشرا للحالة النفسية أو الشعورية التي يصدر عنها،" [1] أثناء كتابة النص، وسنوجه اهتمامنا هنا إلى أكثر القيم الصوتية المؤثرة في البنية الدلالية للنص، والظاهرة الشعرية " لها غوايتها الواضحة في التعامل مع المستوى الصوتي، حيث يبلغ التردد الحرفي درجة عالية من الكثافة"[2] وبالتالي فإن تكرار الصوت المنفرد ضمن مجموعة مساندة من الأصوات تسهم بشكل كبير في تكوين الإيقاع الكلي للنص، ولقد تكررت هذه الظاهرة الصوتية في الجدارية بكثرة ومنها قوله:

و لم أَسمع هُتَافَ الطيِّبينَ ، ولا
أَنينَ الخاطئينَ ، أَنا وحيدٌ في البياض ،
أَنا وحيدُ ...
لاشيء يُوجِعُني على باب القيامةِ .
لا الزمانُ ولا العواطفُ . لا
أُحِسُّ بخفَّةِ الأشياء أَو ثِقَلِ
الهواجس . لم أَجد أَحداً لأسأل :
أَين ((أَيْني)) الآن ؟ أَين مدينةُ
الموتى ، وأَين أَنا ؟ فلا عَدَمٌ
هنا في اللا هنا ... في اللازمان ،

[1] عز الدين إسماعيل، الشعر العربي المعاصر قضاياه وظواهره الفنية والمعنوية، المكتبة الأكاديمية، القاهرة ط5، 1994.ص 55.

[2] محمد عبد المطلب، هكذا تكلم النص ، الهيئة المصرية العامة للكتاب، 1978. ص 168.

ولا وُجُودُ

وكأنني قد متُّ قبل الآن ...[1]

في هذا المقطع انطلق درويش من الرؤيا ليعبر عن مأساته، وعن صورته التي رآها في لحظة البين بين، ويضعنا بين مجموعة من التساؤلات على وقع إيقاع متكرر بين حرفين كان لهما بالغ الأثر في البنية الصوتية لهذا المقطع، وهما (الدال والنون) " لقد عمد الشاعر المعاصر- لأجل التنويع في إيقاعاته الداخلية – إلى تكوين تجمعات صوتية متماثلة أو متجانسة، وهذه التجمعات إنما هي تكرار لبعض الأحرف التي تتوزع في كلمات البيت، أو مجيء أحرف تجانس أحرفا في الكلمات وتجري وفق نسق خاص "[2] في هذا المقطع من القصيدة نجد أن حرف الدال تكرر ستة مرات في هذا المقطع مما أعطى صوتا مميزا فيه، حيث جاء في كلمات متجانسة صوتيا بين (وحيد ووجود) وبين (أجد وأحد) وهذا ما جعله إيقاعا مميزا عن غيره، أما حرف النون فقد تكرر في هذا المقطع احدى وعشرين مرة، تراوحت بين آخر الكلمات وأوسطها مما أعطاه نبرا مميزا يرتكز عليه إيقاع هذا المقطع، فمن الحنين إلى الأنين، ومن الزمان إلى الآن، وقد وفق درويش في اختيار الصوت المكرر في هذا المقطع ليوضح لنا جانبا من رؤياه والتي يبحث فيها عن مكانته بين الموتى، فكان للإيقاع الصوتي تأثير مهم في إيصال هذه الصورة، وسنأخذ مثالا آخر يوضح مدى أهمية التكرار الصوتي وتأثيره في هذه التجربة الشعرية :

تَكْفيهِ حَبَّةُ " أسبرين " لكي

يلينَ ويستكينَ . كأنَّهُ جاري الغريبُ

ولستُ طَوْعَ هوائِهِ ونسائِهِ . فالقلب

يَصْدَأُ كالحديدِ ، فلا يئنُّ ولا يَحِنُّ

ولا يُجَنُّ بأوَّل المطر الإباحيِّ الحنينِ ،

ولا يرنُّ كعشب آبَ من الجفافِ .

كأنَّ قلبي زاهدٌ ، أَو زائدٌ

عني كحرف " الكاف " في التشبيهِ

حين يجفُّ ماءُ القلب تزدادُ الجماليات

---

[1] الجدارية، ص 8/7.

[2] مسعود وقاد، جماليات التشكيل الإيقاعي في شعر البياتي، ص 144.

تجريداً[1]

بعد أن طرح درويش صراعه مع الموت مطولا في أنحاء النص، متنقلا في ذلك بين القيامة والمستشفى، وبين السماء والأرض، وبين الزمان والمكان، وبين الوجود والعدم، وصل هنا إلى قمة المأساة، وذلك لأن قلبه لم يعد باستطاعته أن يواصل المسيرة، فلجأ درويش إلى التسلح بالحلم والرؤيا ليرمم ذاته المنكسرة والمتألمة والتي لم تعد قادرة عن أداء واجباتها، نتيجة لمرض القلب الذي أضحى لا يئن ولا يحن ولا يجن ولا يرن، كأنه قلب زاهد أو زائد، لتزداد الجماليات أكثر تجريدا، وكل هذا عند ما يقترب درويش من مصيره المحتوم، فعبر عن حزن بكل ما أوتي من لغته، وقد استطاع أن ينقل لنا عبر التكرار المكثف لحرف النون في هذا المقطع، حيث تكرر حرف النون أربعة وعشرين مرة بأشكال مختلفة، تارة باللفظ المشكل لحرف النون وتارة بالإضمار عن طريق التشديد وتارة أخرى بالتنوين، فشكل بذلك حرف النون نغمة حزينة نجمت عن خصوصيته الممتدة من هذا الصوت، وظهر النبر عليه بوضوح، ونلاحظ أن الشاعر بدأ المقطع بهدوء تام، ثم بدأ الحزن يتصاعد تصعيدا دراميا يتوافق مع انتشار حرف النون المتدرج ليصل بذلك إلى قمة الأسى والحزن، فكثف الحضور الصوتي للنون، وخاصة المشددة لما لها من وقع خاص في أُذن المتلقي، كل هذا في دفعة شعرية وجيزة قامت بنشر أجواء الحزن والألم التي سيطرت على درويش نتيجة هذه التجربة المرضية الخطيرة، فتفطن بذلك إلى مواطن الضعف الإنساني عندما يقف على حافة الموت.

الحضور الكثيف لحرف النون من خلال المقطعين السابقين، بقوة نبره وغنته وامتداده وملاءمته لأجواء الحزن، يؤكد على أهمية التكرار الصوتي وأثره في تشكيل البنية الإيقاعية، ومن خلال هذا التكرار تشكل لدينا إيقاع جزئي يتوافق مع الحالة النفسية للشاعر، بل تعدت إيقاعات القصيدة ذلك و " أصبحت توقعات نفسية تنفذ إلى صميم المتلقي لتهز أعماقه في هدوء ورفق "[2] ومن ثم أسهمت تلك البنى الجزئية بشكل كبير في تشكيل البنية الإيقاعية الكبرى للنص.

والتكرار الصوتي في النص الأدبي يتخذ أشكالا متعددة، فقد يقع في اللفظ المفرد وقد يقع في الجملة، أو في بعض مقاطع النص، سواء كانت طويلة أم قصيرة، كما يمكن أن يحدث التكرار على المستوى الصرفي، والتكرار بأشكاله المختلفة يعتبر وسيلة إيقاعية يعتمدها الشاعر في بناء نصه الشعري ليخلق بها عالمه الموسيقي الخاص، فبمقدوره من خلالها أن يشد أنظارنا للتركيز في اتجاه معين، وأن يطرب آذاننا بالإيقاع الناجم عن

[1] الجدارية، ص 76/75.

[2] عز الدين إسماعيل، الشعر العربي المعاصر، ص 58.

التكرار الذي يعتبر من ضمن الوسائل الحجاجية، والذي يتحول إلى طاقة إيقاعية دلالية، تسهم في إحكام بناء النص، وبالتالي " فكل حركة ترتبط إيقاعيا مع سائر الحركات ارتباطا نغميا لا يحكمه سوى الحالة الشعورية التي يخضع لها الشاعر " [1] لذلك لابد من أن يتناسب التكرار ويتوافق مع الدلالة العامة للنص، وفي الجدارية أسهم التكرار بشكل واضح في تشكيل بنيتها الإيقاعية، فقد أكثر درويش من التكرار في هذا النص بجميع أنواعه تقريبا، وقد أشرنا إلى الكثير منها في مظاهر الاتساق في هذا الفصل، وذلك لما اقتضاه منه هذا النص بالتحديد، ومن أجل أن يعمق حالة التحدي التي عاشها مع الموت، بحيث تمكن من توظيف مظاهر متعددة للتكرار الصوتي وحقق به أغراضا جمالية على عدة مستويات وأهمها الإيقاع الموسيقي ومما ورد من مظاهر التكرار في الجدارية:

فالخلودُ هُوَ التَّنَاسُلُ في الوجود .
وكُلُّ شيءٍ باطلٌ أو زائل ، أو
زائل أو باطلٌ][2]

أما هذا المقطع وبعد التأمل في النص نجد أن كلمة (خلود) تكررت على مدار النص أربعة مرات، وكلمة (باطل) تكررت في النص اثنا عشرة مرة، وكلمة (زائل) تكررت ستة مرات، فتشكل لدينا نوعين من التكرار تكرار اللفظ المفرد، وتكرار الجمل، وفي هذا المقطع نلاحظ أن تكرار اللفظ المفرد وقع بين كلمتي (باطل) التي تكررت مرتين، وكلمة (زائل)والتي تكررت مرتين هي أيضا، أما تكرار الجمل فوقع بصورة عكسية، حيث قام الشاعر بتقديم كلمة وتأخير أخرى ما بين الجملتين المكررتين، وهما (وكل شيء باطل أو زائل) والتي يقابلها جملة (أو- كل شيء - زائل أو باطل) وما بين مطتين أصله محذوف من النص، فنجد أن هذا التكرار ليس كليا لكن دلالته الإيقاعية واضحة وتأثيره مهم أيضا، وهنا يعطينا درويش من خلال هذا التكرار إيقاعا خاصا ومميزا، حيث من خلاله أعطى صورة أخرى عن حالته الشعورية فوضح مسألة الوجود وسر الخلود قبل الفناء التام لكل شيء.

أما الحديث عن التكرار الصرفي في الجدارية، فهو من العناصر الإيقاعية التي منحها درويش اهتماما خاصا ، فقد انتشرت الصيغ الصرفية بشكل مكثف ومتقارب في مواضع معينة جعل من إيقاع القصيدة إيقاعا سائدا في تلك المقاطع الشعرية، من جهة التكرار الصوتي أولا، ومن جهة التقائها أحيانا مع التفاعيل العروضية

[1] السابق، ص 59.
[2] الجدارية، 83.

ثانيا، كاسم الفاعل وصيغ المبالغة وغيرهما، وقد تكررت هذه الأصوات في مقاطع عديد من الجدارية منها:

والحياةُ على الأرض ظلٌّ

لما لا نرى ....

باطلٌ ، باطلُ الأباطيل ... باطلْ

كلُّ شيء على البسيطة زائلْ[1]

نلاحظ هنا وبكل وضوح تكرار صيغة اسم الفاعل أربعة مرات، رغم صغر المقطع، حيث نلمس من خلال تكرار هذه الصيغة، سيطرة إيقاعها الخاص الذي حول القصيدة من بحر الكامل إلى بحر المتدارك، وهذا التحول يؤكد أهمية الإيقاع ومرونته وقابليته للانسجام مع الحالة الشعورية والنفسية للشاعر، وتناغما مع الدلالة، وتميز الشاعر بمهاراته الفذة في خلق صور إيقاعية جديدة ومتميزة، ومما زاد من الوتيرة الإيقاعية في النص بصورة عامة، هو التصاق بعض الألفاظ المتعادلة صوتيا في الصيغة الصرفية، أو اقترابها، لأن " المباعدة بين الدالين تضعف من النتاج الإيقاعي أو تلغيه" [2] وهذا الاقتراب بين تلك الصيغ يؤثر ويتأثر بالحالة الشعورية مع الشاعر ليترك المجال أمام القارئ مفتوحا.

ب- إيقاع الجناس: الجناس من الصور البديعية التي اهتم بها البلاغيون العرب منذ القدم، وذلك لكون الجناس إيقاعا بلاغيا له دور كبير في تشكيل البنية الإيقاعية للنص، وقد عرفه علماء البلاغة بأنه " تشابه حروف أجزاء الكلمة بالأخرى، إما بالكل وإما بالبعض "[3] وإذا ما تتبعنا مادة " الجناس في تصرف حروفها من حيث تقديم بعضها على بعض وما ينجم عن ذلك من التركيب لا تخرج أقسامه إلى معان متفرقة،واحد منها مهمل وهو ج س ن لم تضع له العرب معنى البتة، ولا استعملته

وخمس مستعملة وهي ج ن س . ن ج س . س ج ن . ن س ج . س ن ج ، وهي كيفا ما وجدت لا يخرج معناها عن انضمام الشيء إلى ما يشاكله ويتحد به ويميل إليه ويقرب منه " [4]وباعتبارنا الجناس مكونا إيقاعيا جزئيا مكتنزا بالنغم، فإنه يؤدي دورا مهما في تشكيل البنية الإيقاعية الكلية للقصيدة، وتكمل أهميته من عدة نواحي أهماها: " ناحية التماثل في الصورة، وناحية الجرس الموسيقي، وناحية الـــتآلف والتخالف بين

[1] الجدارية، ص 86.

[2] محمد عبد المطلب، هكذا تكلم النص، ص177.

[3] جرمانوس فرحات، بلوغ الأرب في علم الأدب – علم الجناس –، تحقيق، إنعام فوال، دار المشرق، بيروت، لبنان، ط1، 1990، ص 66.

[4] أنظر: علي الجندي، فن الجناس، دار الفكر العربي، ص5.

ركنيه لفظا ومعنى، وناحية ما يحويه كل ركن من المعنى الأصلي "[1] وبموجب هذه الأهمية للجناس سنحاول تقصي هذه الظاهرة البديعية في نص الجدارية، وقد تمكن درويش من الاستفادة من هذه الظاهرة الإيقاعية إفادة عظيمة، حيث شكل الجناس بصوره المتنوعة حضورا مكثفا ومؤثرا بقوة في البنية الإيقاعية للجدارية، كما تمكن درويش من كسر ثقل الجناس الذي يطوع الشعراء والكتاب فيقودهم إلى المنزلقات اللغوية المملة، فنجده يقول:

كنتُ أَحلُمُ . كُلُّ شيءٍ واقعيٌّ . كُنْتُ
أَعلَمُ أَنني أُلْقي بنفسي جانباً...
وأَطيرُ . سوف أكونُ ما سأَصيرُ في[2]

هذا المقطع في بدايات النص حيث يطالعنا الجناس الناقص الذي وقع بين الفعلين (أحلم أعلم) وبين الفعلين (أطير أصير) ويقابلنا أيضا الجناس الاشتقاقي بين الفعلين الناقصين (كنت أكون) والجناس الناقص بين فعلين وإسم بين (أطير وأصير) من جهة و (الأخير) من جهة أخرى، وهذا التشابه الحاصل بين هذه الثنائيات دل على وظيفة دلالية وجمالية في النص كما دل على وظيفة إيقاعية تنتج عن هذا التشابه الكبير في البنية الصوتي المتمثلة في عدد الحروف، ونوعها وترتيبها، وحركاتها وعن التعادل الصرفي بين الكلمات والذي يجعلها أكثر بروزا، وإشعاعا عن غيرها في النص حيث تعتبر من اللمسات الفنية التي تلفت انتباه القارئ وتضطره إلى الوقوف عندها، كما استعمل درويش تقنيات أخرى في التوظيف الجمالي لظاهرة الجناس تتمثل في توظيف جناس المفردات التي ينجم عنه جناس الجمل، ومنه قول درويش:

وأَنا الغريبُ . تَعِبْتُ من '' درب الحليب ''
إلى الحبيب . تعبتُ من صِفَتي .[3]

هذه الصيغة التركيبية المزدوجة أنجبت إيقاعا شعريا واضحا، فقد شكله من مكونات إيقاعية متعددة على مستوى تكرار الصوت واللفظ والنسق والوزن، مع بعض الاختلاف الدلالي، مما أدى إلى إدراج هذا النوع من الجناس التركيبي داخل دائرة الإيقاع المشكل من البنية المتجانسة للألفاظ المتقاربة صوتيا والمختلفة دلاليا، وهذا مما أثرى به درويش بنية الإيقاع المشكلة من الجناس البديعي، وجعله ضمن أسلحته اللغوية

[1] السابق، 30.
[2] الجدارية، ص6.
[3] نفسه. ص 19.

الفتاكة، والتي أعتمدها كوسيلة ليجابه بها الموت، فلا بد من نوع من التسلي اللغوي الذي يظهره بشكل آخر ليوضح مدى قيمة لغته التي ستنتصر على الموت وتخلد أعماله الشعرية، وفي موضع آخرمن النص يعطينا درويش صورة من أروع صور الجناس الإيقاعي، في قوله:

لا التجسيدُ يُرجِعُها من الذكرى

ولا التجريدُ يرفَعُها إلى الإشراقة الكبرى[1]

فوقع الجناس هنا بين (التجسيد والتجريد) وهما لفظان متجانسان في اللفظ، متضادان في المعنى، ووقع بين الفعلين (يرجعها ويرفعها) وهما فعلان متجانسان في اللفظ، مختلفان في المعنى ووقع بين (الذكرى والكبرى) وهما اسمان متجانسان في اللفظ مختلفان في المعنى، فأدى هذا التجانس بين هذه المفردات إلى تنوع البنية الإيقاعية خاصة، لما جاء كل لفظان متجانسان في جملتين مختلفتين، ومتجاورتين، مما أدى إلى تجانس بين الجملتين، وإن كان هناك صوتان يقطعان الجناس بين الجملتين هما حرف (الواو) وكلمة (الإشراقة) في الجملة الثانية، وقد أدت هذه الفاصلة الصوتية دورا مهما في الجانب الإيقاعي لهذا المقطع، حيث كسرت من الروتين التقليدي الممل لظاهرة الجناس كما في أدب عصر الضعف، الذي يهتم بالتكلف والصنعة اللفظية، وهذا مما ميز أسلوب درويش الحداثي الذي قال عنه:" حداثتي تتأسس من كلاسكيتي، من رؤية جديدة تقف على أرض صلبة، تقف على تاريخ وتراث "[2].

ج – إيقاع الوزن: أوزان الشعر العربي من أهم مكونات الإيقاع في العمل الشعري خاصة، حيث يميز الوزن لغة الشعر عن النثر كما أن الوزن " يفرض شكلا موسيقيا خاصا على الشكل الشعري "[3] لذا فالوزن من الركائز الأساسية للغة الشعر العربي، وأكبر دليل على هذا هو أن الشعر العربي قديمه وحديثه، العمودي منه والحر، يعتمد اعتمادا كبيرا على الوزن، " وقد نتج عن ذلك أن الشاعر كان يتحرك نفسيا وموسيقيا وفق مدى الحركة التي تموج بها نفسه"[4] هذا من أجل التأثير في المتلقي، والوزن من المكونات الإيقاعية التي" لم تنل ظاهرة إيقاعية من اهتمام النقاد مثل الذي نالته الأوزان الشعرية "[5].

وإذا ما أردنا الحديث عن الوزن في جدارية محمود درويش، نجد أن الشاعر عمل على شيئين مهمين،

---

[1] الجدارية، ص 36.

[2] محمد فكري الجزار، الخطاب الشعري عند محمود درويش، ص78.

[3] نفسه، ص 59.

[4] عز الدين إسماعيل، الشعر العربي المعاصر، ص 58.

[5] مسعود وقاد، جماليات التشكيل الإيقاعي، ص 75.

أولهما هو إلباس قصيدته ثوبا جديدا متجددا، وثانيهما هو السعي إلى تقديم أكبر قدر ممكن من الإمتاع للقارئ، وأول بوادر التجديد في القصيدة، هو خروجها عن وحدة البيت الراسخة في القصيدة العمودية، كما أنه مر بتجارب كبيرة سابقة مما مكنته من اختيار الإيقاع المناسب لجداريته، وقد بنا درويش قصيدته على أوزان بحر الكامل وهو من أبحر الشعر الصافية، لكنه لم يلتزم هذا الوزن في القصيدة كلها مخالفا بذلك نظام قصيدة التفعيلة التي تعتمد على وحدة السطر بدلا من وحدة البيت، حيث تعتبر هذه المخالفة انزياحا إيقاعيا، مستندا فيه على تقنية التدوير التي وصلت الأسطر الشعرية بعضها ببعض، حيث يعتبر التدوير من أبرز وجوه الحداثة الشعرية فهو " هدم لبنية البيت التقليدي في كل خصائصه، وبناء لصرح شعري جديد هو السطر ذو الامتداد غير المطرد "[1] فجمع التدوير أسطر القصيدة جاعلا منها مجموعة من الحلقات الدائرية يربطها خيط واحد متين وشديد التماسك، فنجد درويش قد بدأ نصه بالبحر الكامل فيقول:

هذا هُوَ اسمُكَ /

قالتِ امرأةٌ ،

وغابتْ في المَمَرِّ اللولبيِّ...[2]

استخدم درويش هنا التفعيلة الوحيدة لبحر الكامل بصورتيها التامتين (مُتَفَاعِلُنْ ومُتْفَاعِلُنْ) من مطلع السطر الأول في القصيدة، إلى غاية السطر رقم ثمانية وثلاثين ومائتين في الصفحة الخامسة والعشرين، عندما تحولت التفعلية من بحر الكامل إلى بحر المتقارب عندما قال:

تقولُ مُمَرِّضتي : أَنتَ أَحسَنُ حالاً .

وتحقُنُني بالمُخَدِّر : كُنْ هادئاً

وجديراً بما سوف تحلُمُ

عما قليل ...[3]

هنا نجد أن درويش انتقل إلى بحر المتقارب وتفعيلته أيضا من التفعيلات التامة، وهي (فَعُولُنْ)، حيث بقي الشاعر على هذا المنوال في قصيدته، بين الكامل والمتقارب في أغلب أسطر القصيدة، ونجد أن الإستعمال الأوفر كان لبحر الكامل، ذلك أن درويش كان له " في ما يتيحه الكامل من الحرية على مستوى الإطار ملاذ

[1] مسعود وقاد، السابق، ص 255.

[2] الجدارية، ص 5.

[3] نفسه ص 25.

أمثل لبلورة التجربة الشعرية، على مستوى التناغم بين الإطار والغرض "[1] حيث تتماشى نغمات الكامل مع رنات الموت الحزينة، فالبحر الكامل يتفاعل وعواطف الشاعر التي تتوافق معه، واستمر على هذا النغم، إلى أن وصل إلى قوله:

باطلٌ ، باطلُ الأباطيل ... باطلْ
كُلُّ شيءٍ على البسيطة زائلْ[2]

فقد انتقل درويش هنا من بحر الكامل إلى بحر المتدارك، وتفعيلته (فاعلن)، وقد تخللته لازمة تكررت ثلاث مرات من البحر الطويل والمتمثلة في تفعيلة (مفاعيلن) ثم يعود إلى بحر الكامل مرة أخرى في قوله:

مثلما سار المسيحُ على البُحَيْرَةِ ،
سرتُ في رؤيايَ . لكنِّي نزلتُ عن
الصليب لأَنني أَخشى العُلُوَّ ،[3]

لقد كسر درويش رتابة الوزن وسلطته من خلال هذا التنقل والمزاوجة بين الأوزان المتنوعة، التي استطاع من خلالها التعبير عن معاناته وتمكن من توصيل رسالته لقرائه، كما حقق الوظيفة الجمالية لهذا التنوع الإيقاعي، كما أن إنعاشه لقصيدته بتلك اللوازم الإيقاعية التي ترددت بكثرة في أوائل مطالع المقاطع الشعرية وأواخرها، وقد منح هذا التنقل بين البحور القصيدة مظهرا مميزا، جعلها تبرز للمتلقي بشكل خاص جدا، حيث ميز هذا الشكل الجدارية عن غيرها، في شكلها ولغتها وموسيقاها، إذن فالصلة بين الإيقاع وبين نظام اللغة الشعرية صلة قوية إلى درجة كبيرة، وهذا ما يؤكده الإبداع الشعري لمحمود درويش.

د- إيقاع بنية القوافي: ترتبط القافية بالشعر العربي ارتباطا مباشرا لأنها تعتبر من المكونات الأساسية في نضم الشعر، والشعر في أول تعاريفه: هو الكلام الموزون المقفى الدال على معنى، وهي مكون شعري إيقاعي معروف لدى جميع الأمم، فهي تسهم في بناء النص الشعري من نواحي صوتية وأخرى إيقاعية وأخرى دلالية، وفي الشعر المعاصر تعددت القوافي وتنوعت في القصيدة الواحدة على عكس الشعر العمودي التقليدي الذي تفرض فيه القافية سلطتها الموسيقية، أما في الشعر المعاصر فـــ " لا ضير في أن ينوع الشاعر قوافيه لأجل أن

[1] مسعود وقاد، السابق، ص 183.
[2] الجدارية، ص 84- 85.
[3] نفسه 89- 90.

يتخلص من الموسيقى الرتيبة المطردة في القصيدة، ويضعف بذلك من صوت الإيقاع الصاخب "[1] وقد أدى تنوع القوافي إلى " منحها عمقا وألحقها بصلب البنية الداخلية للعمل الشعري، وذلك بالتحام مستواها الإيقاعي بمستواها الدلالي، وهو ما عزز دورها في العمل الشعري".

وفي الجدارية نجد أن درويش نوع من استخدام القوافي حيث لعبت القافية دورا بارزا في تشكيل البنية الإيقاعية للقصيدة، فكان التركيز على بعض الحروف لتكون رويا لقوافي القصيدة، ومنها حرف الدال المشبع تارة بالواو وأخرى بالياء، فقد حقق هذا الحرف إيقاعا قويا ناجما عن اجتماع حرفي المد في الردف والوصل إضافة إلى قوة النبر الذي يحدثه حرف الدال وقوة الجهر وبروز القلقلة عند نطقه بالسكون، ومن ألفاظ القافية التي رويها حرف الدال في القصيدة (وحيد، أريد، شريد، طريد، مديد، بريد، جديد، بعيد، شهيد، وريد، قصيد، رغيد، نشيد، أكيد، فقيد، وليد، تزيد، سعيد، خلود، وجود، لدود، ورود، حدود، أعود،) وقد تنوعت القوافي في القصيدة بين الداخلية المخفية ، والخارجية الظاهرة، فقد أعطت القافية (لي) سواء بصورة منفردة أو متصلة مع فعل، إيقاعا جديدا أثرى التنوع الموسيقي للقصيدة، خاصة في آخرها لما أورده درويش بصورة مكثفة،فنجده في آخر القصيدة يقول:

هذا البحرُ لي
هذا الهواءُ الرَّطْبُ لي
هذا الرصيفُ وما عَلَيْهِ
من خُطَايَ وسائلي المنويِّ ... لي
ومحطَّةُ الباصِ القديمةُ لي . ولي
شَبَحي وصاحبُهُ . وآنيةُ النحاس
وآيةُ الكرسيّ ، والمفتاحُ لي
والبابُ والحُرَّاسُ والأجراسُ لي [2]

هذا من ناحية القوافي المتصلة بالمد، أما من ناحية استعمال القوافي المتداخلة والقصيرة، فكثيرة هي خاصة عند التنويع في استخدام البحور، كما في المتقارب نجد (حجارة وعبارة) وغيرها، وكما جاءت في المتدارك ك (باطل زائل) فهذا التنويع في استخدام القوافي ينعش القصيدة ويهبها قوة إيقاعية متجددة.

[1] مسعود وقاد، السابق، ص126.
[2] الجدارية، ص100- 101.

أما عن القوافي المخفية في ثنايا الكلام والتي لها بالغ الأهمية في بناء الإيقاع العام للقصيدة، ونجد منها قوله:

لاعُمْرَ يكفي كي أَشُدَّ نهايتي لبدايتي

أَخَذَ الرُّعَاةُ حكايتي وتَوَغَّلُوا في العشب فوق مفاتن الأنقاض[1]

فالقافية التي أخفاها الشاعر في حشو الكلام، في هذا المقطع هي (نهايتي وحكايتي) وفي مقطع آخر نجده يقول:

أَنتِ حقيقتي ، وأَنا سؤالُكِ

لم نَرِثْ شيئاً سوى اسْمَيْنَا

وأَنتِ حديقتي ، وأَنا ظلالُكِ[2]

والقافية المخفية في حشو الأسطر في هذا المقطع هي (حقيقتي وحديقتي) ورغم أن درويش أخفى هذه القوافي على العين، إلا أن الأذن تمكنت من الإمساك بإيقاعها البارز، وذلك على المستوى الصوتي من ناحية، وعلى المستوى الدلالي من ناحية أخرى.

فعلى المستوى الإيقاعي للقوافي المتنوعة في القصيدة، استطاع درويش أن يوفق في التوزيع الإيقاعي لقوافيه، وفقا لما يتماشى مع حالته المشحونة بالألم والقلق، الذي عاشه أثناء صراعه مع الموت، حيث تمثل القوافي مجموعة من الوقفات الصوتية، " وترد هذه الوقفات حسبما يقتضي النفس الشعري وطبيعة التدفق الموسيقي الذي يمليه الشعور"[3] مما جعل صراعه مع الموت صراعا دراميا ملحميا، بين الحياة والموت، وقد انتصر فيه درويش للحياة، وذلك عن طريق خلود اللغة الأدبية التي سيخلد اسمه من خلالها في ذاكرة الشعر العربي المعاصر، وقد أفاد درويش من الطاقات الإيقاعية الهائلة للغة العربية، ونهل منها الكثير في نصه هذا ، خاصة الصيغ الصرفية المختلفة والتي تملك وقعا سمعيا موحدا، كما جمع بين مجموعة من الألفاظ المختلفة كالأفعال المضارع، والأسماء المفردة وجموع التكسير، وصيغ المبالغة، ليشكل منها بعض القوافي التي يصل بها الأسطر بعضها ببعض، رغم اختلاف أوزانها، من بينها القوافي المبنية على حرف الدال.

أما من المستوى الدلالي فاختيار ألفاظ القوافي لا بد أن يكون له تأثير على المعنى وهذا ما يؤكده " جون

[1] الجدارية، ص 29.

[2] نفسه، ص 34.

[3] عز الدين إسماعيل، الشعر العربي المعاصر، ص 99.

كهن" عندما تحدث عن القافية فقال:" هي كغيرها من الصور لا تتضح وظيفتها الحقيقية إلا في علاقتها بالمعنى" [1] فالإيقاع الخاص بالقافية يقتضي اختيار ألفاظ دون غيرها، وهذا الاختيار يمكن أن ينسج علاقات إيحائية بين لفظة القافية والألفاظ السابقة لها، مما يجعل ألفاظ القافية تكتسب طاقات دلالية إضافية متعددة ومتنوعة[2] " وعلى الرغم من أن تصريف القافية يعتمد التكرار المنتظم للأصوات أو مجموعات من الأصوات المتماثلة فإنه من قبيل المبالغة في تبسيط تناول القافية من الزاوية الصوتية وحدها، فالقافية تقتضي بالضرورة علاقة دلالية بين الوحدات التي ترتبط بينها" مما يؤكد على الأهمية الكبرى للقافية في تشكيل البنية الدلالية للنص الشعري.

وفي الجدارية تتجلى القدرة الفذة والفائقة لمحمود درويش في هندسة القوافي وبراعة توزيعها وتنويعها وتداخلها، بما يحقق التنويع الإيقاعي الذي يكسر الرتابة الوزنية للبناء التقليدي للقصيدة العمودية، وبهذا تعتبر القافية واحدة من أهم مكونات الإيقاع الشعري في النص المعاصر.

2- الضوابط الإيقاعية:

وظف درويش مجموعة من التقنيات البلاغية التي لها بالغ الأثر في تشكيل البنية الإيقاعية لقصيدته وكذلك استخدم بعض الأدوات الفنية التي تساعده على ضبط الإيقاع المتنوع في هذه القصيدة، ولعل أهمها:

أ- التقديم والتأخير: يستطيع الشاعر عن طريق استخدام تقنية التقديم والتأخير أن يربط بين بنية الدلالة وبنية الإيقاع في نصه، والتقديم والتأخير يحدث عن طريق ترتيب المفردات في الجملة ، وكل تغيير في ترتيب الجملة سيقود حتما إلى تغيير مزدوج على مستوى الدلالة والإيقاع، وقد تكررت هذه الظاهرة البلاغية في الجدارية في أكثر من موضع ومنها:

هذا هُوَ اسمُكَ /

قالتِ امرأةٌ ،

وغابتْ في المَمَرِّ اللولبيِّ...[3]

وهذه أول كلمات بدأ بها درويش جداريته، فقد قدم الجملة الأولى على الثانية، ليفاجئ المتلقي بهذه البداية، مما يحدث نغمة إيقاعية خاصة لهذه البداية المتميزة، حيث أن الأصل في الكلام هنا تقديم المسند المحكوم

[1] جون كوهن، بنية اللغة الشعرية، ص 74.

[2] نفسه ص 209.

[3] الجدارية، ص 5.

به والمتمثل هنا في الجملة الفعلية (قالت ..) ثم يلحق به ما يعمل عمل الفعل ، وتأخير المسند إليه المحكوم عليه والمتمثل في (هذا هو ..)، وقد أدى هذا التقديم إلى إعطاء صورة أولية عن البنية الإيقاعية للنص من حيث توظيف تقنية التقديم والتأخير، حيث تكرر استعمال هذه الظاهرة البلاغية في أكثر من موضع في الجدارية ومنها:

وعلِّقْ فوق باب البيت

سلسلةَ المفاتيح الثقيلةَ[1]

في هذا المقطع نلاحظ تقديم ظرف المكان (فوق) على المفعول به (سلسلة) حيث حافظ هذا التقديم على نغمة بحر القصيدة من ناحية الإيقاع الموسيقي للقصيدة، ودل على قوة المعنى في ربط الأمر الذي يدل على الوجوب لا على التخيير،وذلك بتقديم المكان الذي يطبق فيه الأمر، ومن هنا تتضح قيمة ظاهرة التقديم والتأخير في علاقتها بتشكيل الإيقاع وضبه على مستوى القصيدة، حيث تعتمد هذه التقنية على التنوع الهائل في مفردات اللغة العربية ودلالاتها من حيث التكوين الصوتي والمقطعي اللذين تعتمد عليهما اللغة الشعرية في تشكيل جزء كبير من إيقاعها.

ب- الحوار الداخلي: يعتبر الحوار بصورة عامة من مميزات الشعر العربي المعاصر،كما يعتبر بنية نصية مهمة في تشكيل النسق العام للنص الأدبي، ويساهم الحوار في تشكيل الجانب الإيقاعي للنص حيث تتوافق وشعور الكاتب، وقد جرت العادة في توظيف البنية الحوارية في النصوص لإضفاء طابع حركي على المشاهد والأحداث، " أما على المستوى الدلالي فإن أكثر ما أفادت منه القصيدة المعاصرة هو عنصر العقدة والحل، حيث أصبحت الأحداث في القصيدة تتساوق لتجتمع في بؤرة دلالية واحدة"[2].

والقصد من دراسة الحوار هنا، هو استكشاف تأثيره في البنية الإيقاعية للنص ودلالة الألفاظ المتخذة من المحاورة شكلا لها، وتجدر بنا الإشارة هنا إلى نقطة مهمة تتعلق بكيفية الحوار فقد يكون متناوبا بين طرفين في دورة كلامية مكتملة في أغلب الأحيان، وقد لا يكون كذلك وهذا ما يظهر جليا في الجدارية التي يغلب فيها الصوت الواحد، " وقد جاء نص الجدارية مقاوما الموت محاورا له "[3] إن الحوار الذي قدمه درويش في جداريته أحادي الجانب، ففي مطلع القصيدة ينطلق درويش بحوار من طرف واحد منسوب للغائب وهو (قالت امرأة

[1] الجدارية، ص 47.

[2] مسعود وقاد، السابق، ص 156.

[3] محمد أحمد القضاة، الظواهر الأسلوبية، 272.

) ثم يدخل في رحلة من الهذيان متعاقبة إلى أن يظهر الحوار مجددا في قوله:

تقولُ مُمَرِّضتي : أَنتَ أَحسَنُ حالاً .
وتحقُنُني بالمُخَدِّر : كُنْ هادئاً
وجديراً بما سوف تحلُمُ
عما قليل ...[1]

هذا الحوار السريع نلمس فيه نوع من الاستراحة الذي أعطاها درويش للقارئ، كي يستعيد أنفاسه، لأن لحظة العودة إلى الوعي لم تدم كثيرا، فالممرضة التي ذكرها في مطلع القصيدة تحت مسمى المرأة، تحقنه بالمخدر من جديد، ليعود إلى حالة الحلم التي كان عليها، وقد أدى هذا الحوار إلى تغيير وزن القصيدة وإلى انكسار الإيقاع، الذي بدأ به درويش، فخرج من بحر الكامل إلى بحر المتقارب، ثم انتقل درويش إلى حوار شديد التألق مع الآخر، أي مع ذاته، ليختصر مع هذا الحوار تاريخا من الصراع، بين الروح والجسد وبين الباطن والظاهر، حيث قال:

رَعَويَّةٌ أَيَّامنا رَعَويَّةٌ بين القبيلة والمدينة ، لم أَجد لَيْلاً
خُصُوصِيّاً لهودجِكِ المُكَلَّلِ بالسراب ، وقلتِ لي :
ما حاجتي لاسمي بدونكَ ؟ نادني ، فأنا خلقتُكَ
عندما سَمَّيْتَني ، وقتلتَني حين امتلكتَ الاسمَ ...
كيف قتلتَني ؟ وأَنا غريبةُ كُلِّ هذا الليل ، أَدْخِلْني
إلى غابات شهوتك ، احتضنِّي واعْتَصِرْني ،
واسفُك العَسَلَ الزفافيَّ النقيَّ على قفير النحل .
بعثرني بما ملكتْ يداك من الرياح ولُمَّني .
فالليل يُسْلِمُ روحَهُ لك يا غريبُ ، ولن تراني نجمةٌ
إلاّ وتعرف أَنَّ عائلتي ستقتلني بماء اللازوردِ ،
فهاتِني ليكونَ لي – وأَنا أُحطِّمُ جَرَّتي بيديَّ –
حاضِريَ السعيدُ [2]

[1] الجدارية، ص 25.
[2] نفسه، ص 28– 29.

أُجري هذا الحوار بين الجسد والروح والإسم، فالجسد بلا روح لا معنى له، والروح بلا جسد هائمة كالسراب أو شيء لا وجود له، والإسم هو الجسد الذي يحاصر الروح الهائمة، ففي هذا الحوار نغمة خاصة، تمثلت في صوت حرف النون، الذي يحمل دلالة ضمير المتكلم، حيث زاد هذا الحوار إيقاع النص رونقا وجمالا وحيوية.

كما تنوع الحوار في الجدارية إلى أن وصل إلى قمة التوتر في القصيدة، وهذا لما حاور درويش الموت بشكل فيه نوع من الفرادة، وهذا في أكثر من موضع في الجدارية ومنها قوله:

هَزَمَتْكَ يا موتُ الفنونُ جميعُها .

هزمتك يا موتُ الأغاني في بلاد

الرافدين . مِسَلَّةُ المصريّ ، مقبرةُ الفراعنةِ ،[1]

فالحوار كما يبدو هنا أحادي الطرف، ولكن غياب الطرف المحاور، ليس إلا غيابا شكليا فقط، ليصبح الطرف الغائب أكثر حضورا، والطرف الحاضر أكثر غيابا، فقد طغت حضور دلالة الموت في هذا الحوار على دلالة درويش، وذلك من خلال تفسير الحالة النفسية والشعورية للشاعر، فقد كسر درويش بهذا الحوار رتابة الإيقاع، حيث حاور الموت بصورة متكافئة بين المحاوِر والمحاوَر، لا بين قوي وضعيف ولا حاكم ومحكوم، حيث " أن التعدد الصوتي الحواري في هذه القصيدة استطاع أن يوجه التشكيل الإيقاعي تبعا لمستويات الحوار ووظائف المتحاورين"[2]، وهذا ما يزيد الحوار الداخلي أهمية في تشكيل الضوابط الإيقاعية والدلالية للنص.

ج- حروف المعاني: تعد حروف المعاني من أهم الضوابط المشكلة للبنية الإيقاعية والبنية الدلالية في النص الأدبي، وانطلاقا من مسمى هذه الحروف تتضح وظيفتها الدلالية، أما عن البنية الإيقاعية، فنجد أن لها بالغ الأثر في نص الجدارية، حيث استخدم درويش أغلب حروف المعاني في القصيدة ليشكل بها نوعا من التوازن الإيقاعي، والتي منها (ل، و، ب، ف، س، ك) وقد وردت هذه الحروف ملتصقة إما بأفعال أو أسماء أو حروف أخرى، ووردت أدوات أخرى يمكن أن تكون منفصلة ومنها (من، قد، لم، ما، عن، يا، لا، إلى، على، نعم، إذ، إذا)، حيث تعرف هذه الحروف بالمرونة والليونة، في الاستخدام والتوظيف، حيث استطاع درويش أن يتعامل معها بكل سلاسة وبساطة، مما مكنته من احكام إيقاع قصيدته وفقا لما يتماشى مع حالته الشعورية، كما تمكن من استخدامها كسوابق ولواحق لغوية تؤدي وظيفة دلالية أيضا، فالكلمة التي تستعصي

[1] الجدارية، 49.

[2] محمد فكري الجزار، الخطاب الشعري عند درويش، ص 61.

على وزن معين يمكن تطويعها بأحد حروف المعاني بما لا يتعارض مع الدلالة، وهذا ما يؤكد أهمية هذه الحروف قي عملية الَبط الإيقاعي، الناجم عن الجانب العروضي، لأنها تمثل الأسباب والأوتاد التي تتكون منها التفعيلات المشكلة لوزن القصيدة، كما تشكل المقاطع التي تتكون منها الكلمات، كما عملت بعض الحروف على الربط بين الكلمات والجمل المشكلة للنص، مما يسهم بشكل مباشر في بناء البنية الدلالية الكلية للنص.

د- التنويعات الأسلوبية: يمثل الأسلوب الشعري جانب مهم في الدراسات النقدية المعاصرة، حيث " تركز الأسلوبية ـــ بوصفها منهجاً نسقياً يقصي من طريقه كل السياقات الخارجة عن النص ـــ على مقاربة لغة النص، وأسلوب الكاتب فيه انطلاقاً من إمكاناته اللغوية المتاحة، ومن ثم فهي ترتكز قراءتها للنص على مفهوم الأسلوب كمجموعة من الخيارات يقوم بها الكاتب في نصه على مستويات اللغة المختلفة "[1] وقد تنوعت المستويات الأسلوبية الموظفة في الجدارية حيث تمثلت في " التناص ودلالاته، والانزياحات الأسلوبية، والعناصر الدرامية، والتكرار... " [2] وقد استطاع درويش أن ينوع أسلوبه بطرق مختلفة في النص، وسنقصر الحديث هنا في جانبين مهمين في دلالة التنوع الأسلوبي، يتمثل الجانب الأول في استخدام درويش للغة الصوفية الوجدانية، حيث أثرت هذه اللغة على حركة النص وسيره، وتحولت دلالة النص إلى رمزية صوفية من نوع خاص، لا تحدث إلا بعد تحرر الإحساس من عبئ الحواس كلها فنجد درويش في هذا الانزياح الأسلوبي يقول:

لم أُولَدْ لأَعرفَ أَنني سأموتُ ، بل لأُحبَّ محتوياتِ ظلِّ اللهِ
يأخُذُني الجمالُ إلى الجميلِ
وأُحبُّ حُبَّك ، هكذا متحرراً من ذاتِهِ وصفاتِهِ
وإنا بديلي ...[3]

تظهر لغة المتصوفة بجلاء ووضوح في هذا المقطع، حيث يتحد العاشق بالمعشوق، ويصبح الجسد طريق الروح، وتمثل الحياة طريقا معبدا لمعرفة محتويات ظل الله، ويطير بالجمال إلى الجميل، وتعتبر هذه الطريقة في الكتابة خاصة بالمتصوفة، حيث يعتمدون على التداعي الحر للرموز، وهذا ما أكده في آخر المقطع عندما تحرر بحبه من ذاته وصفاته، ولغة المتصوفة هنا جاءت معتدلة السرعة لتعبر عن مشاعره وأحاسيسه بهدوء وروية

[1] محمد عبد المطلب، هكذا تكلم النص، ص 17.
[2] أنظر محمد أحمد القضاة، الظواهر الأسلوبية، ص 245.
[3] الجدارية، ص 31.

ويؤكد درويش على اتباعه منهج التصوف في أحد المواقف في القصيدة فيقول:

كأني مُذْ عرفتُكَ

أَدمنتْ لُغَتِي هَشَاشَتَها على عرباتك

البيضاءِ ، أَعلى من غيوم النوم ،

أَعلى عندما يتحرَّرُ الإحساس من عبء

العناصر كُلّها . فأنا وأَنتَ على طريق

الله صوفيَّانِ محكومان بالرؤيا ولا يَرَيَان /[1]

فقد تمكن درويش في جداريته من أن يتمثل التجربة الصوفية بشكلها ومضمونها، فقد عايش العوالم الثلاث، المحسوس والملموس والبرزخي، وهذا الأخير هو لب التصوف وجوهره الحقيقي، حيث عكس تجربته التي رآها من خلال لحظة الموت التي سماها " لحظة البين بين" فقد مات لمدة دقيقتين من الزمن تمكن خلالها من عكسها كتجربة فنية وكان جانبا على طريقة ومنهاج المتصوفة في التداعي والرمزية.

أما الجانب الثاني من التنوع الأسلوبي، فتتمثل في مراعاة التنوع الأسلوبي بين الخبر والإنشاء، فقد استخدم كلا الأسلوبين ملتزما بفكرة التوافق بين الأسلوب والمضمون، أي بين لغة الأسلوب ودلالة المعنى، وتوافقهما مع الحالة النفسية للشاعر، ما ينتج عنه بالضرورة التوافق مع الإيقاع.

فعندما استخدم درويش الأسلوب الخبري تكون وتيرة الإيقاع تتسم بالهدوء (قالت امرأة) وهذا ما يتناسب مع أجواء السرد والوصف، اللذان يتأسسان على بنية الجمل الخبرية التي تنتهي بانحدار الصوت وهدوء الإيقاع وبطئه.

أما عندما استخدم الأسلوب الإنشائي، مثل الأمر والاستفهام، فإن وتيرة إيقاع الجمل تتجه نحو السرعة والصعود، ك (أكتب تكن ، واقرأ تجد) وهذا ما يتناسب مع أجواء اللوحات الحوارية التي أجراها في القصيدة، ومن طبيعة الحوار احتياجه إلى تنوع الأساليب، والإكثار من السؤال والجواب والأمر والنهي والتعجب، وأغلبها أساليب تتميز بسرعة إيقاعها في أغلب الأحيان، ونلاحظ هنا أن التنوع الأسلوبي في الجدارية، سواء من ناحية تنوع استخدام اللغة الشعرية، أو من حيث استخدام الأساليب البلاغية، له بالغ التأثير في البنية الإيقاعية والبنية الدلالية للنص.

[1] الجدارية، ص 57

الفصل الثاني

الموت وجدلية الزمان والمكان في الجدارية

أولا: الموت وإشكالية الزمن في الجدارية

ثانيا: الموت وجدلية المكان في الجدارية

ثالثا: الحضور والغياب الزماني والمكاني للموت في الجدارية

أولا: الموت وإشكالية الزمن في الجدارية

لا تنفكُّ صلة الإنسان بالزمن، فهو العمر الذي يعيشه، والماضي الذي سمع به، والمستقبل الذي تلوح بوادره، فبمرور الزمن ينتقل الإنسان من مرحلة إلى أخرى من مراحل حياته، وبمروره تتغير الأحوال وتتبدل الأوضاع، وبين هذا وذاك تتنوع الأحاسيس، وتتبدل المشاعر، وباختلاف أثر الزمن، وشخصيات الشعراء، والظروف المحيطة بكل واحد منهم تختلف طريقة التعبير، والمعالجة لهذا الموضوع، يقول " منذر عياشي "حول مفهوم الزمن في النص الأدبي: إن قراءة الزمن النصي ... تعزز استقلاليته النصية، وتجعل من الأسلوب فيه صورة من المتغيرات لا تنتهي برسمها قراءة في كل الأزمان وفاعلية كل الأحداث[1].

1- العنوان (جدارية) ودلالة الزمن:

يظهر لنا جليا للوهلة الأولى أن عنوان القصيدة لا يمت بصلة للزمن في النص (جدارية) وذلك لغياب الحركة الدالة على الزمن وخلوها من أي فعل لغوي (ماض حاضر مستقبل) يوضح ساعة الإنطلاق أو بداية الرحلة مع القصيدة، فالعنوان عتبة النص وهو أول مدخل وأول مفتاح للولوج إلى النص وذلك لتفكيكه وإعادة تركيبه والتمكن من كنهه وتحديد معالمه وخباياه، وإذا عدنا إلى الموت وعنوان النص ودلالة الزمن نجد أن الموت في أبسط صوره دلالة على النهاية أي أن الحياة مستمرة ومليئة بالأحداث وتشابك الأزمنة وتعاقبها، لأي شخص كان، وتنتهي هذه الحركية الزمنية المرتبطة بالحياة بمجيء الموت أي أن في الموت نهاية للزمن ، لكن الجدل لا زال قائما بين العنوان المفتاح، والزمن، والموت، والعلاقة الرابطة بينهما! ولكن إذا حاولنا التمعن أكثر في لفظ جدارية الذي هو عنوان النص لوجدناه لفظ مكثف الدلالة غزير المعاني متسع الأفق إلى أبعد الحدود، ففي الجدارية دعوة للتأمل وهي دالة على الأمر وفيها أيضا دعوة إلى التذكر والترحم والتدبر وغيرها هذا في حال اعتبرناها لوحة معلقة على جدار، فكيف إذا كانت لوحة فنية غاية في الإبداع والجمال، و في العنوان ننتقل من الزمن الحركي إلى الزمن الفني في هذا العنوان، فيمكن أن تكون لهذه اللفظة علاقة دالة بالماضي الأدبي البعيد حيث كان عرب الجاهلية يعلقون القصائد الجياد على أستار الكعبة، مما يؤشر إلى هيمنة الوظيفة الشعرية على تركيبة العنوان، إذ تكمن شعريتها من خلال إعطاء مفردة جدارية صفة الخلود – والذي هو ضد الموت — كي بجعلها بديلا لمفردة المعلقة، فالعنوان يبقي القارئ

[1] منذر عياشي مقالات في الأسلوبية.دمشق، اتحاد الكتاب العرب،1990، ص 233- 234.

والدارس لهذا النص في حيرة وتبصر، كيف وأين ومتى ولما علقت هذه الجدارية؟ ولهذا لابد من تسليط الضوء على عتبة العنوان بوصفه مفتتحا بصريا ودلاليا، يؤدي وظائف شكلية وجمالية ودلالية تعد عتبة مهمة للولوج الى داخل نص كبير هو المتن الإبداعي.

فالعنوان ينبني على دال مفرد نكرة (جدارية) بما يوحي بدلالة الإطلاق والعمومية ، لكن هذه العمومية والإطلاق سرعان ما تزول بقراءة اسم المؤلف الواقع أسفل العنوان مباشرة وببنط وخط مماثلين مما يوحي بأكثر من قراءة زمنية ، الأولى تفصل العنوان عن اسم المؤلف ، والثانية تقرأهما بوصفهما عتبة قرائية واحدة (جدارية محمود درويش) مشكلا بذلك جملة واحدة مكونة من مضاف ومضاف إليه، فإذا ربطنا لفظة جدارية وقرناها بلفظة معلقة وجدناها موغلة في القدم ولكن بعد قراءة اسم الشاعر يتبادر إلى الذهن مجاراة الشاعر لأقرانه القدماء مع محافظته على نهجه الحداثي، لكنني أفضل قراءة العنوان قراءة منفصلة ودليل ذلك أنهما جاءا (العنوان واسم المؤلف) في واجهة الكتاب بلونين مختلفين (العنوان) أبيض ، و(اسم المؤلف) أصفر ، مع الإشارة إلى أن هذا الفصل لا يلغي صفة التحديد والتقييد الذي يضفيه عليه اسم المؤلف عندما جاء لصيقا به، من هنا يتضح أن الشاعر يزاوج بين ماضي المعلقات وتجربته الشعرية الحداثوية، فالجدارية بمثابة وصيته إلى الشعراء والناس من بعده، استخدم فيها معظم أسلحته الشعرية ،هذا باعتبار أن الشاعر كان يعتقد أنه يكتب وصيته، وأن هذا قد يكون آخر عمل شعري له ولهذا كان لزاما عليه، أن يستعير ويستخدم كل أسلحته وأدواته الشعرية في الماضي والحاضر... وهذا ما جعله يعتبرها معلقته الخاصة.

2- حركة الزمن في أغوار النص:

يقول محمود درويش في جدارية في حديثه عن الزمن والوقت:

لا شيءَ يبقى على حالِه
للولادة وَقْتٌ
وللموت وقتٌ
وللصمت وَقْتٌ
وللنُّطق وقْتٌ
وللحرب وقْتٌ
وللصُّلحِ وقْتٌ

وللوقتِ وقْتٌ

ولا شيءَ يبقى على حالِهِ ...[1]

يقول هايدجر : إن الزمان هو الأفق الترانسندنتالي المتعالي الذي ننظر منه إلى السؤال عن الوجود[2]، وهذا التعالي يمكن تحسسه في نص الجدارية وذلك إذا ما اعتبرنا أن النص الشعري بوصفه وحدة كاليغارية مطبوعة معينة بمثابة وجود نصغي إليه ونتلمسه ونحسه، فإننا نسائل هذا الوجود في قراءتنا بشكل زماني خاصة أن بنية هذا النص تنهض أساسا على زمنية ما تتمثل في مراقبة التطور الدلالي للكلمات والمعاني، وفي استثمار تاريخيات الكلمة ومعانيها في السياقات المختلفة، فضلا على مراقبة الزمان نفسه دلاليا، بشخوصه وأحداثه وأساطيره، ومن جهة ثانية فإن تراكب الجمل الشعرية وتراصفها سياقيا واستبداليا يتم عبر نسق ما تشكله زمنية هذا التراكب، وترتيبه، وتكراره، واظهار إيقاعاته، في سكونها وحركاتها، واختزالها وتمددها.

كذلك يرتبط الزمان جوهريا بالشاعر فله علاقته الوثيقة بالعالم الداخلي للانطباعات والانفعلات والافكار[3]، و" محمود درويش " هنا خضع إلى تجربة خطيرة جراء مرضه الذي قاده إلى إجراء عملية جراحية في القلب، عاش حينها الموت لدقيقتين ليعود ليحكي عن رحلته الزمنية تلك عبر جداريته، التي أراد لها الخلود والإفلات من كمائن الموت، والزمان بهذا الوصف هو معطى من معطيات الوعي المباشر وهو أكثر حضورا من المكان بل من أي تصور أخر كالسببية، أو الجوهر فكأنه لا خبرة هناك إلا إذا كانت تتسم بطابع زماني، فلكل شيء وقته كما يشير المقطع السابق، وبه يصف الموت بعدة أوصاف وصور نورد منها.

و لم تَلِدْ وَلَداً يجيئك ضارعاً : أَبتِ ،

أُحبُّكَ . وحدك المنفيُّ ، يا مَلِكَ

الملوك ، ولا مديحَ لصولجانكَ . لا

صُقُورَ على حصانك . لا لآلئَ حول

تاجك . أَيُّها العاري من الرايات[4]

---

[1] الجدارية. ص 88/87.

[2] عبد الله السمطي، أطياف الشعرية، المجلس الأعلى للثقافة،بيروت، 1997، ص32

[3] نفسه، ص 32.

[4] الجدارية، ص 54

وبما أن الموت هو المحور الأساسي في النص نجد ذكره متعددا ومتنوعا، وأجري معه حوارات متعددة وعبر عدة أزمنة، ولأن الزمان هو شكل تجربتنا الداخلية التي نستشعرها كامنة في لحظاتنا القصيرة التي نحياها، وهنا نلاحظ أن هناك فارقا بين الزمن الفيزيائي العام هذا وبين الزمن في النص الشعري، فإذا كان الزمن الفيزيائي يعبر عن التاريخ، ويمضي دائما في خط مستقيم ذي أبعاد ثلاثية تاريخية ويمضي متوغلا في أفاقه، فإن الزمن النصي يكسر هذا الترتيب المعهود ، ويمضي متنقلا في شكل لا متوالي في توقيت الكتابة نفسها، تبعا لما يطرحه هذا النص من مواقيت متعددة ونجد منه في النص:

وأَنا أُريدُ ، أريدُ أَن أَحيا ...
فلي عَمَلٌ على جغرافيا البركان .
من أَيام لوط إلى قيامة هيروشيما
واليبابُ هو اليبابُ . كأنني أَحيا
هنا أَبداً ، وبي شَبَقٌ إلى ما لست
أَعرف . قد يكون " الآن " أَبعَدَ .
قد يكونُ الأمس أَقربَ . والغَدُ الماضي .
ولكني أَشدُّ " الآن " من يَدِهِ ليعبُرَ[1]

وهذا التعدد الذي يؤدي إلى التنقل من زمن إلى آخر، دون مراعاة الترتيب المنطقي الذي تسير وفقه الحياة البشرية عامة إنما هو لمسة فنية مذهلة اعتمد فيها الشاعر على تداخل النصوص وإعادة أسطرة الماضي في الحاضر ليطرق بوابة المستقبل.

حيث نجد تنوع كبير في توظيف الأفعال اللغوية والتي من خلالها يمكن تحديد ماهية الزمن والتي تعكس على الأقل انطباعين دلاليين:

أولهما: الحركة حيث تموج لوحات درويش في الجدارية بالحركة والتنقل والترحال ومتابعة التفاصيل الصغيرة في حركتها ومضيها، وبالتالي فإن هذه الحركة تعبر عن زمنية ما عن تطلع مؤقت يلغي ثابت الأشياء وسكونها.

[1] الجدارية، ص50

وثانيهما: الزمنية حيث ترتبط الأفعال بالزمن الذي يتنقل بين الماضي والحاضر والمستقبل، والذي ينطوي في داخله على أحداث ووقائع عديدة ومتنوعة، وينتقل من خلالها الشاعر إلى إشارات زمنية مختلفة تتداول في أغوار النص.

2-1 زمن الماضي:

ما مضى من حياة الإنسان يمثل كل شيء من حياته الراهنة، فالإنسان ابن ماضيه، والماضي هو شعور مرهف بالزمن وسيرورته فهو مخزون الذكريات وهو القواعد الأساسية لأي بنيان، هذا الزمن الذي يصعب تحديد بدايته ونهايته، فعندما يشعر الإنسان بالوعي بالحياة يجد له اسم من الماضي، وكل كلمة ينطقها الإنسان وقبل أن يختمها يصبح أولها من الماضي، من هذا المنطلق يمكن تحديد الدخول إلى النص الذي هو من الماضي وتوضيح صورة الموت والزمن الماضي.

لم يكن درويش في حاجة إلى من يذكره باسمه عندما قال (هذا هو اسمك فاحفظ اسمك جيدا) في نص سماه (جدارية) فدعوة التأمل والتدبر التي أشرنا إليها سابقا هي الأساس لهذا التذكير بالاسم ليتذكره كل من مر على هذه الجدارية ، فالنص يعيدنا إلى ماضي غابر مات رجاله وبقيته جدرانهم وأطلالهم خاوية على عروشها، وضلت أعمالهم الأدبية مخلدة عالقة في أذهان من يعشقونها، وعاشت تلك الأعمال أكثر مما كان يحلم أصحابها.

وإذا حاولنا تتبع مظاهر الماضي في النص فنجدها تنحصر في عدة صيغ لعل أبرزها:

1- بالفعل الماضي عموما.
2- بالفعل المضارع المجزوم بلم.
3- بالحوار الذي يدل على الماضي.
4- بالإشارات الزمنية وظروف الزمان الدالة على الماضي كالأمس والتاريخ والماضي...
5- بذكر الحضارات القديمة أو الأماكن الدالة عليها.
6- بذكر الشخصيات التراثية كالأنبياء والأدباء والعلماء .
7- بذكر الأحداث التاريخية كالحروب وغيرها.
8- بالتداخل مع النصوص الأدبية الأخرى (التناص).

وعليه وبعد إجراء دراسة إحصائية والتي سبق أن أشرنا إليها لحصر الأفعال الواردة في النص وجدنا حوالي واحد وثلاث مائة فعل ماضي، وكان الاستهلال في القصيدة بالفعل الماضي (قالت)

في السطر الثاني للنص، كما نجد تكرر كلمة " الماضي " في عدة مواضع من النص:

لاشيء يرجعُ غيرُ ماضي الأقوياء[1]

بعد أن أشار النص إلى وصية مرتقبة من الشاعر، بدأ بالتساؤل عن ماضيه وحاضره ومستقبله، ولكي يغلق الشاعر باب الحوار السلبي مع ممرضته ليعيش واقعه، فهو يعلم أن الماضي لن يعود ولكن ماضي الأقوياء يعود ويخلد، فالماضي الذي سبقه ذكر الزمن الخرافي، إنما هو بداية التحدي وبداية الرحلة مع المرض والألم، وهو بمثابة تساؤل يطرحه الشاعر على نفسه وعلى متلقي شعره ، هل أنا من الأقوياء، ومنه يذهب إلى قوله:

يا أيها الزَمَنُ الذي لم ينتظِرْ ...

لم يَنْتَظِرْ أَحداً تأخَّر عن ولادتِهِ ،

دَعِ الماضي جديداً ، فَهْوَ ذكراكَ

الوحيدةُ بيننا ، أيَّامَ كنا أَصدقاءك ،

لا ضحايا مركباتك . واترُكِ الماضي

كما هُوَ ، لا يُقَادُ ولا يَقُودُ[2]

في تعبير الشاعر عن تجربته مع المرض وعن رؤيته التي رآها في لحظة البين بين التي مر بها أجرى حوارا هاما مع الزمن الذي يمثل شخصية الموت، فالزمن لا يمكن حصره في وحدة واحدة، فهو الماضي والحاضر والمستقبل، والموت موجود في الحاضر والماضي والمستقبل، وعليه يحاول أن يبقي كل شيء على حاله، خاصة ماضيه الشخصي، هكذا تتضح مكانة الماضي الممتزج بالألم والحزن وبعض الأفراح وكل الذكريات، فجعل منه تعبيرا عن مأساة الإنسان الوجودية، ليتخذ طابعا فلسفيا شموليا جعل منه مشتركا كونيا ليصبح في أمس الحاجة إلى كل جزء من ماضيه القريب أو البعيد.

ثم يأخذنا النص إلى أبعاد أخرى للدلالة الزمن الماضي، ليذهب الشاعر في رحلة عبر الزمن متنقلا من مكان إلى أخر، فنجده مرة يناضل وأخرى يحارب وأخرى يستلطف وأخرى يتحدى وأخرى يروي أحداثا ووقائع ويسرد حوارات بين شخصيات تراثية:

لم تأت ساعتُنا . فلا رُسُلٌ يَقيسُونَ

---

[1] الجدارية، ص16

[2] نفسه، ص23

الزمانَ بقبضة العشب الأخير . هل استدار ؟ ولا ملائكةٌ

يزورون المكانَ ليتركَ الشعراءُ ماضِيَهُمْ على الشَّفَق[1]

وكيف يَنْفَطِرُ المكانُ ويرتدي الماضي

نُثَارَ المعبد المهجور . يُشبهُني كثيراً[2]

أما عن هذا التمثيل للماضي والاستشهاد به فهو توضيح لمدى تعلق الشاعر بماضيه وحرصه على إبلاغ وصيته من بعده، حيث تتضافر صفات الوقت المتنوعة المتغيرة، ودرجات الذاكرة وتعددها، والمواعيد وتفاوتها، يتضافر ذلك مع صفة التغيير في الزمن، لأن النص يتكلم عن عالم متغير، بل سريع التغيير،فهذه القصيدة التي يحمل الديوان اسمها في ذاتها ودلالتها، تضرب في عمق الزمن العربي الماضي، وهذا من عنوانها إلى استهلالها.

أما عن دلالة توظيف كلمة (الماضي) باللفظ والمعنى في النص فهي متنوعة ومختلفة حسب رمزها ومكان توظيفها، فيمكن أن نعتبر دلالة التكرار للفظ الماضي الذي تكرر ذكره تسع مرات في النص على النحو التالي:

أولا: أهمية الزمن في شعرية محمود درويش

ثانيا: العلاقة الوطيدة التي تربط الشاعر بالتراث الماضي

ثالثا : إشارة إلى ضرورة الاستفادة من الماضي

رابعا : تداخل بين الزمن المادي الواقعي والزمن الفني

خامسا: تداخل الزمان والمكان في فضاء النص الشعري

فنلاحظ هنا مدى أهمية الزمن في شعرية محمود درويش من العنوان إلى السطر الأخير، ففي تلك اللحظة الوجيزة أثناء غيابه عن الوعي والذي اعتبرها الشاعر مغادرة الروح للجسد، إستطاع أن يستحضر عدة مواقف من الماضي، لهذا سعى في نصه للبحث عن طفولته الغائبة التي لم ينعم منها إلا بالقليل اليسير والذي بقي أمنية كامنة داخله، ست سنوات من عمر درويش جعلته مشتاقا إلى إلى مرحلة الصبى فهي لم تكفيه ليعيش طفولة مريحة ، وهذا ما جعله يصر على البحث عنها في كل وقت وحين، فإن كان هو قد نجى من الموت فإن الكثير ممن عرفهم من أقران الطفولة فقدوا الحياة في عمر

[1] الجدارية، ص40.

[2] نفسه،ص41.

الزهور، وهذا واضح وصريح منذ بداية النص:

أرى السماءَ هُنَاكَ في مُتَناوَلِ الأَيدي .
ويحملُني جناحُ حمامةٍ بيضاءَ صَوْبَ
طُفُولَةٍ أَخرى .[1]

فيشعرنا النص بأن درويش وقع في نوع من التناقض الشكلي، من حيث البحث عن الطفولة تارة ومحاولة الهروب تارة أخرى، ولكن إذا ما دققنا النظر نجد أن هذه التناقض عبارة عن لمسة فنية راقية من الشاعر قدمها في شكل مفارقات لفظية متنوعة، حيث تتضافر صفات الوقت المتنوعة المتغيرة، ودرجات الذاكرة وتعددها وتفاوتها، يتضافر ذلك مع صفة التغير في الزمن، لأننا في عالم متغير بل سريع التغير، وهذا ما دل عليه النص بوضوح في عدة مواطن :

قد يكونُ الأمس أَقربَ . والغَدُ الماضي .
ولكني أَشدُّ " الآن " من يَدِهِ ليعبُرَ[2]
لديَّ ما يكفي من الماضي
وينقُصُني غَدٌ ...[3]

هكذا نستشعر قيمة الزمن وأهميته في النص، فيمكن اعتباره المحور الرئيسي في موضوع الجدارية، ومن خلال نظرة سريعة على توظيف الأفعال الماضية نجدها وظفت بدلالة زمنية تستخدم في القص، حيث يتم من خلالها استحضار الحدث الماضي، واعادة صياغته في النص، فإذا كانت صدارة النص المتمثلة في العنوان موغلة في الماضي والقدم لما لها من تأثير، فالأمر نفسه في نهاية النص وأطرافه فعنوان النص (جدارية) فيه كما أشرنا آنفا دعوة إلى التذكر والتدبر والتمسك بالماضي، فكذلك جاء محتوى النص كله داعيا إلى الاستفادة من خبرة الشاعر وتجاربه، من أيام امرئ القيس الموزع بين قافية وقصر إلى قيامة هيروشيما، كما أنه ليس بوسعه أن يخترق الواقع إلى اللا واقع، وكما يحاول أن يتذكر ويحدد كل ما يمكنه أن يساعده في مهمته الشاقة والتي لابد أن يخوضها لوحده، كما أن التجارب الوارد ذكرها في النص تسمح له باتخاذ تدابير احترازية،رغم أنه يستطيع أن يستحضر هذا الماضي ويستفيد منه فنجده يقول:

---

[1] الجدارية، ص5
[2] نفسه، ص 50
[3] نفسه، ص 96

فالأسطورةُ اتَّخَذَتْ مكانَتَها / المكيدةَ

في سياق الواقعيّ . وليس في وُسْعِ القصيدة

أَن تُغَيِّرَ ماضياً يمضي ولا يمضي[1].

ومن خلال المضي قدما في طيات النص نجد الرحلات متعددة وبلا طيار إلى عدة محطات وعبرة أزمنة مختلفة ومتباعدة فمن مقبرة الفراعنة إلى زمن القنبلة الذرية، كما شارك أقرانه من الشعراء والأدباء تجاربهم كأمثال "امرئ القيس، وطرفة ابن العبد، وأبي العلاء المعري، ..." من أدباء العرب، وشارك أيضا حتى أدباء الغرب كأمثال " ريني شار، وهيدغر" ليجعل في قصيدته عصارة تجاربه الخاصة، والتي عبر عنها في رحلة زمنية قصيرة، وهو من خلالها يرشح نفسه ليكون إمام الشعراء وقائدهم، بل تعد هذا الطموح ليجعل نفسه على قمة هرم الشعر العالمي، وهذا ما دلت عليه أول القصيدة وأخرها:

هذا هو اسمك[2] ....

... وإن أخطأتُ لفظ اسمي على التابوت –

لي .

أَما أَنا – وقد امتلأتُ

بكُلِّ أَسباب الرحيل –

فلستُ لي .

أَنا لَستُ لي

أَنا لَستُ لي ...[3]

الموت والماضي:

باعتبار الموت فعل ماض لا ينسب إلى فاعله دائما، فالموت غالباً يكون خارج نطاق مقدرتنا على الفهم، حيث يحيط الغموض بجميع نواحيه وهو يمثل للإنسان إشكالاً حاداً فأكثر الحقائق الكونية إزعاجاً هي حقيقة الموت، وقد أشار "هاملت" إلى الموت على أنه الأرض التي لم يعد من شواطئها كل من سافر إليها ونحن لا نستطيع أن نفكر في الحالات التي يكون عليها الأشخاص عندما يموتون

[1] الجدارية، ص70.

[2] نفسه، ص 5.

[3] نفسه، ص 104.

إلا كما نستطيع أن نفكر في أين يذهب لهب الشمعة عندما تنطفئ، كذلك الأمر بالنسبة لشاعرنا الذي أدرك شيء من حقيقة الموت فهو يتساءل عن طفولته التي ماتت دون أن ينعم بها كغيره من أطفال العالم، ويتساءل شبابه الذي مات وهو لا يزال حيا كل هذا وغيره من ماض قديم لا يمكن الرجوع والعودة إليه كما لا يمكن لميت أن يعود إلى الحياة فمراحل العمر مستمرة إلى أن يباغتها الموت وكل لحظة من لحظات العمر تمر لن تعود، كأي كلمة ينطقها الإنسان فقبل أن يتلفظ بآخرها يكون أولها من الماضي، وعليه فأكثر عمر الإنسان ماضيه.

أرى السماءَ هُنَاكَ في مُتَناوَلِ الأَيدي .
ويحملُني جناحُ حمامةٍ بيضاءَ صَوْبَ
طُفُولَةٍ أَخرى .[1]

الحياة مفهوم زمني والموت مفهوم زمني، وبالنسبة للموت والماضي فيشكلان ثنائية قد يكون الكلام حولها نوع من طلب المستحيل، فلا أحد يستطيع أن يحدثنا كيف مات؟ ولا أين مات؟ ولكن النص الذي بين أيدينا فتح لنا بابا ذو متاهات متعددة ومتنوعة ومتداخلة، كلها لها صلة بالماضي والموت، فقد فتح النص أبواب الحوار مع ذات الموت ليدرك كنهه و ليحاول الإفلات منه والفرار إلى مكان لا يمكّنه من النيل منه وهو السعي وراء الخلود، فبدأ بنبش ماضي السابقين من الموتى و التحدث معهم، ليقارن الشاعر حاله بحالهم، فإذا به يجد لنفسه ماضي مثل ما لهم ماضي، فكل الأساطير التي أوردها في النص إذا ما وضعناها بين ثنائية الموت والماضي نجدها واقعة في قلب الحدث النصي وإن كان لها دلالات مختلفة، وكذلك الأحداث التي ذكرت في هذا النص كلها تبحث عن الموت وماضيها فنجد النص يتحدث عن :

لاشيء يُوجعُني على باب القيامةِ .
لا الزمانُ ولا العواطفُ . لا
أُحِسُّ بخفَّةِ الأشياء أَو ثِقَلِ
الهواجس . لم أَجد أَحداً لأسأل :
أَين ((أَيْني)) الآن ؟ أَين مدينةُ
الموتى ، وأَين أَنا ؟ فلا عَدَمٌ

[1] الجدارية. ص5.

هنا في اللا هنا ... في اللازمان ،

ولا وُجُودُ

وكأنني قد متُّ قبل الآن ...[1]

وإذ ما دققنا النظر في الفعل " متُّ " نجده فعل زمنه ماض وغير منسوب لفاعله، وله عدة دلالات أهمها دلالة الاستعطاف التي يستجدي بها النص قارئه ويستعطفه، ليصور الحالة المزرية التي وصل إليها الشاعر نتيجة مرضه، وباعتماده على خبرته الشعرية استطاع أن يضع نفسه في موضع قوة حيث هو من يبحث وهو من يسأل، فكأن الشاعر هو الآمر الناهي، فالأمر واضح بين الموت والماضي، فالموت من الماضي، وكل الأحداث التي يعرفها الشاعر من الماضي، فهل البحث في الماضي يكف لتصحيح الأخطاء؟ أو تكفي لتفادي الموت؟ وعند تتبعنا للنص وجدنا الكثير من المحطات التي بحث فيها الشاعر عن ماضي الآخرين ليستفيد من تجاربهم مع الحياة والموت، وقام بعدة جولات ورحلات عبر الزمن إلى أن وصل لقوله :

تعبتُ من لغتي تقول ولا

تقولُ على ظهور الخيل ماذا يصنعُ

الماضي بأيَّامِ امرئ القيس المُوَزَّعِ

بين قافيةٍ وقَيْصَرَ .../[2]

ماذا يصنع الماضي؟ هذا السؤال الذي ينتقل به النص إلى مرحلة أخرى حول ثنائية الموت والماضي، وهي مرحلة مكملة لما سبقها من حيث كونها تبحث عن مدى استطاعت تغيير الماضي وعن مدى قدرة الفرار من الموت وهزيمته، والانتقال إلى الخلود، والبحث عن الطريقة المثلى لكل ذلك، فأخذ يبحث عن حقيقة الموت في الماضي، وطاف في عدة مدن عبر أزمنة مختلفة، وطرق أبوابا كثيرة واستعان بأساطير غابرة واعتمد على عدة رموز مكثفة الدلالة، وطرح أسئلة كثيرة في سياق مفارقات لغوية ، وهذا هو الفنان دائما لا يرتبط بنسق الأشياء كما هي واقعة في الحياة بل يلجأ إلى أغوار نفسه البعيدة يستمد من مخزونها الرموز المتباعدة في الزمان والمكان، ليعبر عن شعور أو فكرة أو حالة نفسية، أو ما شابه ذلك، ونجده بهذا قد حدثنا عن عدة أحداث رآها ومر بها في تلك اللحظة

[1] الجدارية . ص5.

[2] نفسه. ص 68

التي سماها موت مؤقت أو لحظة البين بين، ثم أقر بأن كل شيء واقعي ولكن:

فالأسطورةُ اتَّخَذَتْ مكانَتَها / المكيدةَ

في سياق الواقعيّ . وليس في وُسْعِ القصيدة

أَن تُغَيِّرَ ماضياً يمضي ولا يمضي[1]

وإن كان قد أقر في ما سبق من أسطر أنه:

لاشيء يرجعُ غيرُ ماضي الأقوياء[2]

ولكنه سعى إلى البحث عن كيفية الرجوع والعودة إذا جاء الموت فجأة، فلا بد من وضع خطة محكمة الدراسة ومتقنة التطبيق، و لم يبحث عن كيف يموت ولا أين يموت ، لكن حاول الإفلات من الموت بطريقة ذكية حيث استعطف القارئ واستنجد به ليعينه على البقاء خالدا في ذاكرته فبدأ النص باسمه وختمه باسمه الذي أشار بأن هذا الإسم ليس له بل لقارئه :

وإن أخطأتُ لفظ اسمي على التابوت –

لي .

أما أَنا – وقد امتلأتُ

بكُلِّ أَسباب الرحيل –

فلستُ لي .

أَنا لَستُ لي

أَنا لَستُ لي ...[3]

هذا هو حال النص مع الماضي، إذ يحاول الشاعر تجسيد حقيقة صراعه مع الموت في متاهات الماضي " ومن هنا يبدو الماضي أو التراث كأنه فضاء من النصوص مثالي، مطلق، يكاد يكون رياضيا لا زمنيا، ولا يجري عليه التاريخ"[4]

2-2 زمن المستقبل: إن زمن المستقبل عند درويش يمثل الهاجس الأساسي في البناء الدلالي لقصيدته، ويظهر هذا جليا من البداية المتمثلة في عنوان القصيدة " جدارية " وتتوسع دلالة هذا

[1] الجدارية، ص 70

[2] نفسه، ص16

[3] نفسه، ص. 104

[4] أدونيس، زمن الشعر، ص 73

المنطلق من خلال النص، فنجد درويش دائما في ارتقاب وانتظار، وفي تأمل وتدبر، فحالة المرض والاغتراب تجعله في حالة من التوتر الخلاق، ومنه فالقراءة الدلالية لزمن المستقبل في نص جدارية ستوقفنا على عدة عناصر دالة يعمل عبرها الشعر، فالشاعر يعمد دائما إلى توقع مستقبل مشرق تتحقق فيه نبوؤة القصيدة التي عبر بها عن تجربته في تحديه للموت وصراعه معه.

إن الحديث عن المستقبل في النص يأخذ عدة صيغ لعل أبرزها:

1- بالفعل المضارع المسبوق بالسين أو سوف (سأصير.. سوف تحملني..)

2- بالفعل المضارع المسبوق بأداة النهي (لا تسأل ..)

3- بأدوات مثل: عندما – لما – حينما – حالما..الخ

4- بأداة الإستفهام متى

5- بأفعال الأمر

6- بالإشارات الزمنية وظروف الزمان مثل(غدا والآتي والمستقبل والليل النهار والفجر)..الخ

7- بالحلم والرؤيا والتخيل عن طريق الفعل (أرى)

8- ببعض التعبيرات الأخرى التي يطرحها سياق النص مثل البداية والنهاية، والحديث عن التغيير، والكلام عن مستقبل الحضارات وانتصاراتها،.. الخ

ومن خلال دراسة إحصائية أولية لحصر الأفعال الدالة على المستقبل من خلال أفعال الأمر الواردة في النص تم حصر حوالي أربعة وأربعين ومائة فعل أمر، حيث جاء توظيف أول فعل أمر في النص في الحادية عشر، وإذا ما دققنا النظر في هذه الصفحة لوجدنا كل الأفعال الواردة فيها دالة على المستقبل حتى الفعل الماضي الوارد في اول الصفحة (وغابت في ممر بياضها) فهذا الغياب المشار إليه هنا فيه أمل العودة وفيه دعوة للبداية بالتجديد والبحث عن الجديد، فيه شعور بالرغبة في العودة من هذا الغياب والتطلع إلى ما بعده، وهذا ما دلت عليه الأفعال المضارعة فنفس الصفحة وما قبلها (سأَصير يوماً ما أُريدُ) لهذا دع الشاعر نفسه على لسان ممرضته لحفظ اسمه جيدا وأن لا يختلف معه على حرف وعلى أن يدربه على النطق، ثم يعود للحلم بالمستقبل الذي يرى فيه تخليدا لاسمه ومكانته الأدبية والسياسية والنضالية ... .

فالمستقبل في هذا النص يسيطر على الأحداث كلها، السابقة والحاضرة واللاحقة بشكل لافت للنظر، رغم قلة توظيف فعل الأمر في النص، مقارنة بالماضي والحاضر، إلا أن ماضي الشاعر جزء ركيز من حاضره، وحاضره جزء رئيس من مستقبله، فنجده يقول:

كنت أحلم كل شيء واقعي. كنت
أعلم أنني ألقي بنفسي جانبا ...
وأطير. سوف أكون ما سأصير
في الفلك الأخير. [1]

ويقول أيضا

ما الزمان وما المكان
وما القديم وما الجديد؟
سنكون يما ما نريد
لا الرحلة ابتدأت
ولا الدرب انتهى. [2]

فمن خلال هذين المقطعين نلاحظ مدى الاهتمام بالمستقبل، هذا الزمن المجهول الذي يسيطر على عقلية الشاعر ونفسيته، على الرغم من كل ما يعانيه من مرض خطير أصاب القلب والشرايين، وكذلك المعاناة الشديدة التي عاشها ويعيش لها، فزمن النص المستقبلي يوحي وبكل صوره الواردة فيه إلى أن النص متجذر في الماضي، واقعي في الحاضر، مؤثر في المستقبل، يأتي هذا التأثير من خلال التغني بالانبعاث واليقظة والتجدد الحضاري، حيث لم تستقل حقبة الأمل بفترة معينة، بل نراها تتداخل مع فترة إيقاع الغربة والضياع تعاقبا أو تقاطعا، وقد استفاد الشاعر من مجموعة من الأساطير والرموز الدالة على البعث والنهضة واليقظة والتجدد، واستلهمها من الوثنية البابلية واليونانية والفينيقية والعربية، ومن المعتقدات المسيحية ومن التراث العربي والإسلامي ومن الفكر الإنساني عامة. وتجسد هذه الأساطير غالبا صراع الخير والشر، ومن بين هذه الأساطير الموظفة نجد: طائر الفينيق، ملحمة

[1] الجدارية. ص 6
[2] نفسه. ص12

جلجماش، زهرة النرجس، وكذلك توظيف شخصيات الأنبياء، الرسول، لوط، المسيح، النشيد، الشهيد، الطوفان.

وعند تدقيق الملاحظة في هذه الأساطير و الأفكار الواردة في النص بحثا عن العامل المشترك بينها، لوجدنا أن هذا العامل هو الموت ومحاولة تحديه، والفرار منه وذلك عن طريق تخليد شيء لا يمكن للموت أن يطوله أو يناله، هذا طبعا من أجل تحديد مستقبل أفضل قد يفلت من خلاله الشاعر من هيمنة الموت .

والشاعر هنا يروم كشف الواقع واستشراف المستقبل متنقلا من تفسير الرؤيا إلى تغيير المعنى، وبمعنى آخر، لقد أصبح وعي الشاعر بالذات وبالزمن وبالكون مرتبطا بوعيه بالجماعة، ومتضمنا له. وما كان لشيء من ذلك أن يحدث لولا خبرة الشاعر وتنوع تجاربه التي مر بها، وكذا إدراكه للتحدي الذي يهدد حاضره ومستقبله، بالقدر الذي يهدد وجوده القومي.

عُدْ يا مَوْتُ وحدَكَ سالماً ،
فأنا طليق ههنا في لا هنا
أو لا هناك . وَعُدْ إلى منفاك
وحدك . عُدْ إلى أدوات صيدك ،
وانتظرني عند باب البحر . هَيِّئ لي
نبيذاً أَحمراً للاحتفال بعودتي لِعِيادَةِ
الأرضِ المريضة . لا تكن فظّاً غليظ
القلب ! لن آتي لأَسخر منك ، أَو
أَمشي على ماء البُحَيْرَة في شمال
الروح . لكنّي – وقد أَغويتَني – أَهملتُ
خاتمةَ القصيدةِ : لم أَزفَّ إلى أَبي
أُمِّي على فَرَسي . تركتُ الباب مفتوحاً
لأندلُسِ الغنائيِّين ، واخترتُ الوقوفَ
على سياج اللوز والرُمَّان ، أَنفُضُ
عن عباءة جدِّيَ العالي خُيُوطَ

العنكبوت . وكان جَيْشٌ أَجنبيٌّ يعبر
الطُرُقَ القديمةَ ذاتها ، ويَقِيسُ أَبعادَ
الزمان بآلة الحرب القديمة ذاتها ... /
يا موت ، هل هذا هو التاريخُ ،[1]

هذا هو الموت الذي حوله النص إلى كائن حي يسمع ويرى ويعي، ليعطيه الشاعر عدة أوامر متتالية من باب النصح والاستعطاف، فيحاوره حينا، ويأمره حينا آخر بالابتعاد والانتظار فكل الطرق مؤدية إليه وكلها بالطريقة القديمة ذاتها من سد العنكبوت إلى آلة الحرب القديمة.

الموت والمستقبل:

يعتبر مصير الشاعر المتجه إلى المجهول، بسبب مرضه، الذي يعتبره الشاعر خطيرا إلى أبعد الحدود والذي ظن الشاعر أنه قد لا يعود منه، فهو يمر بتجربة لم يسبق له أن عاشها، خاصة وأن الأمر متعلق بمستقبله الذي أفنى عمرا من حياته يناضل من أجله، ليأتي النص معبرا عن كل هذا في أكثر من موضع بل في كل سطر من أسطر القصيدة كلها والتي هي أشبه بسيرة ذاتية ووصية مسافر لا أمل له في العودة من المرض إلى الحياة مجددا، حيث بدأ رحلة تحدي الموت ومحاولة الإفلات منه مستعينا بخبرته الكبيرة ومستفيدا من تجارب من سبقوه في صراعهم مع الموت، كل هذا مع إدراكه بأن الموت لا مفر منه، ولكن لا بد من كتابة وصية لمن بعده كي يستمر المشوار، كذلك لمواصلة بعض الأعمال التي قد تشق على غيره، باعتبارها واجبا أحيانا وباعتبارها أمرا شخصيا أحيانا أخرى، فنجده قبل هذا عبر عن لحظة الغياب والتي هي بداية الرحلة فقال:

فلم أكُن حَيّاً ولا مَيْتاً،
ولا عَدَمٌ هناك ، ولا وُجُودُ
تقولُ مُمَرِّضتي : أَنتَ أَحسَنُ حالاً .
وتحقُنُني بالمُخَدِّر : كُنْ هادئاً
وجديراً بما سوف تحلُمُ
عما قليل ...[2]

[1] الجدارية، ص 58-59
[2] نفسه. ص 24-25

لحظة الغياب الذي تكلم عنها النص سابقا قد تكون هي لحظة الحقن بالمخدر التي ستساعد الشاعر على الإبحار بالذاكرة والسفر مع الرؤيا والحلم، وقد تكون هي لحظة البين بين التي يحكي عنها الشاعر، (فلم أكن حيا ولا ميتا) لينطلق بعد التخدير لمشاهدة عدة رؤى وأحداث متتابعة ومتوالية، فمنها ما هو مكرر من حياته ومنها ما كان يطمح لتحقيقه ومنها ما هو من وحي الخيال الإبداعي لدى الشاعر، ثم تتعدد المشاهد وتتداخل في سياق النص، الأمر الذي جعل موقف الشاعر من الذات، ومن الكون، ومن الزمن ومن الجماعة، موقفا موحدا، تمليه رغبته في الحياة والتجدد والانتصار على كل التحديات، التي يرمز إليها برموز شتى تتسم بطابع شمولي، هو رمز الموت الذي يعني موت الذات وموت الزمن(الماضي بكل أمجاده والحاضر بكل تطلعاته والمستقبل بكل آماله) ، والذي يعني تبعا لذلك محو الوجود القومي والإنساني للأمة العربية.

هزمتك يا موتُ الأغاني في بلاد
الرافدين . مِسَلَّةُ المصريّ ، مقبرةُ الفراعنةِ ،
النقوشُ على حجارة معبدٍ هَزَمَتْكَ
وانتصرتْ ، وأفْلَتَ من كمائنك الخُلُودُ ...
فاصنع بنا ، واصنع بنفسك ما تريدُ
وأَنا أُريدُ ، أريدُ أَن أَحيا ...
فلي عَمَلٌ على جغرافيا البركان .
من أَيام لوط إلى قيامة هيروشيما
واليبابُ هو اليبابُ . كأنني أَحيا
هنا أَبداً ، وبي شَبَقٌ إلى ما لست
أَعرف . قد يكون " الآن " أَبعَدَ .
قد يكونُ الأمس أَقربَ . والغَدُ الماضي .[1]

فالتعبير عن هزيمة الموت والإفلات منه فيه بواعث حثيثة على التطلع للمستقبل سواء كان مستقبل الشاعر أو مستقبل وطنه أو أمته أو قصيدته، أو بعض أهدافه وأحلامه، فلا بد من لحظة إضافية لتوديع كل من له ذكرى مع الشاعر، وهذا ريثما ينهي زيارته القصيرة للزمان وللمكان، لحظة

[1] الجدارية. ص: 49- 50

يتجدد فيها شكر الحياة قبل الممات وبعده، ليعيد زراعة وغرس كلمات ربما يكون قد هذى بها أثناء غيابه كما ذكرت له ذلك ممرضته عن لغته (كنت تهذي كثيرا) هذا الزرع الذي قد لا يأكل الشاعر ثمره، بل زرعه ليكون هبة منه لغيره، قد زرعه في بساتين غيره متأملا مستقبلا تتهاوى فيه كل الجبابرة كما القرون السالفة ويصبح الكل حرا، مع إشراقة كل شمس إلى طلوعها من مغربها، عندها تكون النهاية للجميع، فقال :

خضراءُ ، أَرضُ قصيدتي خضراءُ ، عاليةٌ ...
على مَهَلٍ أُدوِّنُها ، على مَهَلٍ ، على
وزن النوارس في كتاب الماءِ . أَكتُبُها
وأُورِثُها لمنْ يتساءلون : لمنْ نُغَنِّي
حين تنتشرُ المُلُوحَةُ في الندى ؟ ...
خضراءُ ، أكتُبُها على نَثْرِ السنابل في
كتاب الحقلِ ، قَوَّسَها امتلاءٌ شاحبٌ
فيها وفيَّ . وكُلَّما صادَقْتُ أَو
آخَيْتُ سُنْبُلةً تَعَلَّمْتُ البقاءَ من
الفَنَاء وضدَّه : ((أنا حَبَّةُ القمح
التي ماتت لكي تَخْضَرَّ ثانيةً . وفي
موتي حياةٌ ما ...))
كأني لا كأنّي
لم يمت أَحَدٌ هناك نيابةً عني .[1]

وقد كرر الشاعر جملة (خضراء أرض قصيدتي ..) عدة مرات في نصه في : (ص 13، ص 18، ص 28، ص 35، ص64) وهذا التكرار المتوالي والمقصود، فيه دلالة على بوادر المستقبل، فالخضرة تدل دوما على الإنتاج والتكاثر، فكلام الله لو كان البحر مدادا له لما نفد لأنه كان مشهودا، وحبة القمح التي تموت لتخضر وتحيا من جديد وتحيي غيرها معها، فكتب درويش قصيدته لتتحدى الموت باخضرارها المتواصل لأنه يموت الفنان وتبقى أعماله، وتفنى الحضارات وتبقى آثارها

[1] الجدارية، ص64- 65

العجيبة، ويموت محمود درويش وتخلّد قصيدته جدارية ، وقد تمرد درويش على الموت بتخليده لقصيدته وحقق دهشة التمازج بين أشياء لا تتلاقى في حقل دلالي واحد بل تتلاقى هنا عبر حقول دلالية متباعدة، وهذا ذروة الشعرية التي اتبعها درويش في نهج نصه الذي دمج فيه المتخالف، وطابق بين الثنائيات الضدية، وجمع بين الماضي والحاضر وخص المستقبل بقصيدته كلها ، على ما فيها من تزاوج بين الأساطير والمعتقدات، ولما لها من معاني سياسية و أدبية، ولما احتوته من محاورات كثيرة ومتنوعة .

ولم يكتفي درويش بإعلان الانتصار على الموت بل ذهب لما بعده، مستقبله ومستقبل أمته ومستقبل قصيدته، ليكمل فرح الحياة ونضرة النسيان، ليبحث عن لغة تخلد اسمه في ذاكرة الإنسان وتعلق في أعلى مكان وبأبرع عنوان " جدارية ":

ولم نزل نحيا كأنَّ الموتَ يُخطئنا ،
فنحن القادرين على التذكُّر قادرون
على التحرُّر ، سائرون على خُطى
جلجامشَ الخضراءِ من زَمَنٍ إلى زَمَنٍ ... /
هباءٌ كاملُ التكوينِ ...[1]

بكلمات معبرة حاور درويش الموت وجادله وسأله، وناقشه عن الحقيقة، وحاول التخلص منه بكل الطرق، وتنقل معه من زمن إلى آخر ومن مكان إلى آخر، ومن دين إلى آخر، وكلما ازداد الموت تمسكا بموقفه ازداد الشاعر إلحاحا على التحدي من أجل مستقبل اللغة والقصيدة والكلمة والقلم، فالنص يشعرنا بالحيرة الجمالية في مطالعته، فهو مزيج مذهل من كافة الخطابات الشعرية الحداثوية، والتي يمض بها في إطار الإبداع الفني في أبسط صوره الدرامية، فنجد التأكيد على هذا في النص:

باطلٌ ، باطلُ الأباطيل ... باطلْ
كلُّ شيء على البسيطة زائلْ
1400 مركبة
و**12,000** فرس

[1] الجدارية، ص: 78

تحمل اسمي المُذَهَّبَ من
زَمَنٍ نحو آخر ...[1]
وقلتُ : إن متُّ انتبهتُ ...
لديَّ ما يكفي من الماضي
وينقُصُني غَدٌ ...[2]

هذا الإسم الذي أراد له صاحبه الخلود ليس في الذاكرة العربية فقط بل في الذاكرة العالمية ليتفوق على أقرانه الجاهليين من الشعراء، رغم قناعته بزوال كل شيء من على سطح المعمورة، فهذه هي حقيقة المستقبل الذي يسعى إليه درويش، الذي حمل اسمه في حياته، ليحمله الاسم بعد وفاته، هذا الإسم الذي قال عنه في الأخير:

واسمي –
وإن أخطأتُ لفظ اسمي على التابوت – لي .
أَما أَنا – وقد امتلأتُ
بكُلِّ أَسباب الرحيل –
فلستُ لي .
أَنا لَستُ لي
أَنا لَستُ لي ...[3]

فدرويش يرى أن مستقبله في قصيدته التي سينتصر بها على الموت، وتكفي لتكون شاهدة على أدبه وفكره ونضاله، فسيذكره القراء كلما ذكر الشعر العربي وكلما ذكرت القضية الفلسطينية، وكلما ذكر الموت، وهو يعلم يقينا أن في موته حياة أخرى، يبقى اسمه المذهب فوق سماء الشعر العربي من خلال معلقته جدارية.

[1] الجدارية، ص: 86
[2] نفسه ص96
[3] نفسه،ص: 104

ثانيا: الموت وجدلية المكان في الجدارية

يعتبر الخطاب الأدبي ذو بعد زماني وآخر مكاني، وسأحاول في هذا الجزء من الدراسة تناول الفضاء المكاني، حيث يتنوع ويتعدد هذا الفضاء فنجد أنفسنا أمام الفضاء الكوني المعهود من ناحية والفضاء النصي من ناحية أخرى والفضاء الدلالي من ناحية ثالثة،والمكان في النص الشعري المعاصر ليس مجرد رقعة جغرافية مجردة في حدودها بل هو عناوين تختزل مشاهد الشاعر المتشكل من الغربة وتصادم الهموم داخله، وبالتالي فإن النتاج الوجداني للشاعر يعتبر عبارة عن إعادة خلق تجاربه ضمن أطر زمانية ومكانية تمكنه من تحديد أبعاد تجربته ومنحها الحيز الذي تشكلت من خلاله والكلام عن الموت وجدلية أماكنها في نص جدارية، سأتطرق فيه إلى الحديث عن أنواع الصور المكانية من خلال تحليل التأملات الشعرية، التي تعتبر امتداد للتنويعات المكانية.

وعلى هذا الأساس قد يطول بنا مقام الحديث عن كل ما له علاقة بالمكان في نص الجدارية، لهذا سنركز على الموت وعلاقتها بالمكان من حيث موت المكان، والمكان وفضاءات الموت.

1- العنوان (جدارية) ودلالة المكان:

سبق الكلام عن مفهوم لفظ جدارية وعلاقته بالزمن، هذا الإسم الموغل في التنكير المكثف الدلالة يحتم علينا وقفة مع بنية العنوان وعلاقته بالمكان، باعتبار العنوان المحطة الأولى نحو المكان، والعنوان يقدم لنا قاعدة لترتيب عناصر المتن الشعري في المكان، وهذا العنوان يضعنا أمام تساؤلات كثيرة، حول أين علقت هذه الجدارية؟ وأين يقع هذا الجدار الذي علقت عليه؟ هل في بيت بعينه أم في مكان عام، أم في ذاكرة الشاعر المتشبعة بخياله الإبداعي؟ كل هاته التساؤلات تفتح أمامنا عدة قراءات لهذا العنوان منها ما يحيلنا إلى داخل النص ومنها ما يذهب بنا بعيدا خارج الإطار الزماني والمكاني للنص، فالعنوان عتبة من عتبات النص ومدخل من مداخله، وقد تكون فكرة الخلود والفرار من الموت المسيطرة على النص أحد مداخله من خلال عنوانه، فالجدارية قد يراها الجميع إذا حدد مكانها وعرفت لهذا اعتمد الشاعر التنكير "جدارية" ليكون لها مكان يصعب تحديده فابتعاد الشاعر عن تحديد مكان جداريته يضع القارئ أمام تأملات وجودية، تفتح هذه التأملات الشعرية على إشكالية الموت والخلود والمكان، وعليه فأول إشارات العنوان الدلالية وعلاقتها بالمكان تتمثل في إعلان البقاء في مكان معين ورفض الموت والفرار من هيمنته، وإذا ما حاولنا أن نربط هذا الاسم بماضي الشاعر نجد أن له كل العلاقة بالماضي فالشاعر ابن بيئته العربية التي كانت تفخر بلغتها وأدبها

رغم ما كانت تعانيه من قسوة العيش في صحراء شبه الجزيرة العربية، وعليه حاول مجاراة أقرانه من الشعراء الجاهليين وذلك بكتابة قصيدته بماء الذهب وتعليقها على أستار الكعبة، وربما يكون حنينه إلى وطنه وغربته التي يعيشها في مستقر أحد دواعي إخفاء مكان جدارية، هذا باعتبار انه في المستشفى يعاني الأمرين في لحظة يصعب التعبير عنها لكن درويش غلبت عليه روح المبدع المغامر لكي تمارس كلماته مفعولها بين قرائه ليبدأ في تجاوز كل لحظات الموت الرهيبة، ليصر عن الدفاع على أرضه ووطنه وفكره ومبادئه، " والشاعر هو الذي يتجاوز مجرد الالتزام ليؤكد الطبيعة الشعرية لكل شيء في العالم وليؤكد أن تغيير العالم هاجسه وبباله "[1].

ولهذا نجد محمود درويش ربط اسم معلقته باسمه لتبقى ملازمة له أين ما ذهب وأين ما رحل وارتحل ولهذا نجده يقول :" هذه التجربة أغنى تجاربي الوجودية حيث يقف الإنسان أمام مصيره وأمام شريط حياته بكامله أثناء الاقتراب من الموت وبالتالي كان لا بد من تسجيل ما يشبه السيرة الذاتية كخلفية لموضوع الموت "[2] وعلى هذا الأساس فقد علق درويش جداريته في أعلى القمم ليبصرها كل إنسان وكل عاشق للحرية والخلود .

2- الأبعاد المكانية للموت في الجدارية:

تعتبر دراسة المكان نقطة ارتكاز مهمة لمعرفة خلفيات النص الأدبي ومقاربة جمالياته، وتكمن جماليات المكان في نص جدارية انطلاقا من العنوان المجرد "جدارية " مرورا بأول كلمة في النص " هذا هو اسمك/" إلى آخر كلمة فيه " أنا لست لي ..." حيث " تتشكل مكانية الموت في الشعر باعتباره فضاء مطلقا وبعدا ميتافيزيقيا، يتحول فيه الموت إلى موجود مكاني يعلن جغرافية ما ورائية للذات في مواجهة الضياع أو التيه الأرضي "[3] وبتجسد هذا الكون الشعري تتضح بعض المعالم الخفية لفضاءات النص من خلال الرؤية أو الحلم، كيف لا ودرويش يروي حالة البين بين التي تعتبر أقوى من الحلم وأعمق من الرؤيا فنجده يصور لنا أول مشاهد الرحلة منطلقا من المستشفى مباشرة إلى القيامة وقبل ذلك كان يرى كل شيء أبيض والبياض مع المرض يوحي مباشرة إلى الكفن الذي هو بمثابة الموت (بياض الجدران، بياض الملاءات، بياض اللباس، بياض أقنعة الأطباء والممرضات...) هي النهاية بأتم معانيها، ولكن لا بد من الصمود والتحدي فنجده يقول مستهلا قصيدته:

---

[1] أدونيس، فاتحة لنهايات القرن، دا العودة، بيروت 1980، ص 426

[2] عزت الفحماوي وعبلة الرويني، المرجع السابق، ص 7.

[3] جمال مجناح، دلالات المكان في الشعر الفلسطيني المعاصر بعد 1970، رسالة دكتوراه، جامعة الحاج لخضر باتنة ،2007، ص 434.

هذا هُوَ اسمُكَ /

قالتِ امرأةٌ ،

وغابتْ في المَمَرِّ اللولبيِّ...

أرى السماءَ هُنَاكَ في مُتَناوَلِ الأَيدي .

ويحملُني جناحُ حمامةٍ بيضاءَ صَوْبَ

طُفُولَةٍ أَخرى .

و لم أَحلُمْ بأني

كنتُ أَحلُمُ . كُلُّ شيءٍ واقعيٌّ . كُنْتُ

أَعلَمُ أَنني أُلْقي بنفسي جانباً...

وأَطيرُ . سوف أكونُ ما سأَصيرُ في

الفَلَك الأَخيرِ .

وكُلُّ شيء أَبيضُ ،[1]

1-2 – صورة المكان في نص الجدارية:

تتعدد صور المكان في الخطاب الأدبي من نص إلى آخر، وبما أن الكلام هنا عن رحلة الموت التي يرويها درويش في نصه فلا بد أولا من تحديد معالم هذه الرحلة واهم الأماكن التي وقعت فيها سواء كانت تاريخية أو أسطورية أو من نسيج خيال الشاعر وتتعدد الأمكنة التي يمكن الوقوف عليها في هذا النص كالمدينة و الأرض والجبال .... وبما أن صورة المدينة هي الأبرز في النص سنضطر إلى الحديث عنها بشيء من التوسع والتفصيل.

-أ- الموت وصورة المدينة في الجدارية: "المدينة في الشعر العربي المعاصر لا يقتصر دورها على مجرد التعبير عن معنى المفارقة بين الريف والحضر، أو بين الحضارتين: الشرقية والغربية أو بين التراث والمعاصرة، بل تمكن الشعر المعاصر أن يتعامل مع تجربة المدينة من الزاوية الجمالية البحتة".[2]

ويعبر درويش في جداريته عن المدينة كإطار حضاري، يصب فيه رؤاه، ويعبر فيه عن موقفه من الحياة في عالم يتغير باستمرار ... ويعبر فيه عن رؤيته للوجود في كون مأزوم، يُستقطب بالرؤيا

[1] الجدارية، ص 5- 6

[2] عبد السلام الشاذلي، تجربة المدينة في الشعر العربي المعاصر، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة ،2006، ص30 .

والحلم، ويتداخل فيه الرمز بالأسطورة، والواقع بالمثال. ويلج فيه بلغة الحياة اليومية، ذات الطبيعة الساخرة حينا، والتحذيرية أحيانا أخرى ونحن هنا بصدد ربط صورة المدينة بالموت من الناحية الجمالية الفنية، فالمدن تستطيع أن تستدعي الفنادق والمحلات التجارية ، واللغات والنوافذ والقطارات وكل وسائل الحضارة بما تحمله الكلمة من معنى، مما يفتح المجال أمام الشاعر أفاق الإبداع الشعري ليعبر عن تجاربه المتنوعة، فمجرد كلمة أو صورة من شيء أو رمز حضاري يحيلنا مباشرة إلى مدينة بعينها وقد رد عز الدين إسماعيل علاقة الشاعر بالمدينة إلى أربعة صور وهي: وجه المدينة ذاتها، ومباشرة طبيعة التجربة في إطار الحياة بها، ومواجهة الموقف الجدلي الذي خلفته هذه التجربة في نفس الشاعر، وأخيرا العامل السياسي في تحديد تلك العلاقة.[1]

فتجربة المدينة تعبر فنيا ومعنويا عن رؤيا الشاعر تجاه كل من عصره وتراثه وهمومه، هي تحمل معالم الرغبة الجارفة للشاعر للقيام بحوار عنيف بين الأمكنة والأزمنة الواقعية أو المتخيلة على حد السواء، وهذا ما ميز كتابة محمود درويش، ابتداء من رحلة الموت التي أطلق عليها درويش اسم " جدارية " وصولا إلى الهدف المنشود، وبما أن هذا النص عبارة عن وصية كما سماه صاحبه، لا بد من أن تصل إلى من كتبت لهم، وبما أن هذه الوصية ليست لشخص بعينه بل لمجموع الشعراء بما فيهم من لم ينبغ بعد، لا بد من حياة مدنية متحضرة كي يبلغ مراده وغايته في ما يصبو إليه، فبداء استهلال القصيدة باسمه ثم ذهب إلى ذكر المرأة التي يتضح في ما بعد أنها ممرضته، ليذكرنا بتجربة المرض الذي سافر بها إلى النمسا للعلاج، بطريقة تشبه منهج القدماء في التأليف والنقد، حيث وضح مناسبة الكتابة ومكانها، ومن هنا بدأت الرحلة، هذه الرحلة التي انطلقت من المستشفى إلى باب القيامة مباشرة، هذه الصورة المعبرة عن الموت بقوة وكذا عن مفارقة المدينة ووداعها، وهنا نلمس تناصا دينيا يعيدنا إلى حديث نبوي شريف والذي مغزاه أن من مات قامت قيامته، هذه الإشارة الصريحة التي تدل على الاستعداد التام للموت وما بعده، حقيقة إنسانية مطلقة ينقلها الشاعر، أو ينقل بعضها، إلى قارئه، ورغم الغيبوبة التي هو فيها إلا أنه على وعي تام بما ينقله، فالأرض غير الأرض والمكان ليس هو المكان وكذلك لحظة الموت ليست في الوقت المناسب، فهو يطمح إلى تأسيس الكينونة بمنطق إيقاظ الحلم وتشعير الموقف الثوري، من مكان تواجده في صورة "بدائية تلتقي فيها البراءة بالخطورة عبر أساليب اللغة الشعرية الماكرة حيث يصبح الشعر مظهر الوجود الحر ودفاعا عن الكينونة

[1] أنظر عز الدين إسماعيل، الشعر العربي المعاصر، ص280/281.

الخلاقة"[1].

وهذا ما تميز به شعر درويش عموما فنجده يمسك القارئ ويشده إليه ببراعة أساليبه وفي أحد إجاباته الفطنة عن طبيعة أساليبه وهي أكثر مما يظن النقاد عادة " أنني أقوم بتنمية طاقتي الإبداعية المستقلة عن أسباب شهرتي، وبعدم الوقوع في أسر الخطوة الأولى التي قدمتني للناس، والتمرد عن أشكالي القديمة بمحاولة التجديد المستمر للذات، وبتغيير وجود المتآكل، وبتعميق جوهره الباقي والخروج من شكل إلى آخر ليس عملية قفر تقطع الصلة بين " الآن " و " قبل قليل" إنها عملية هدم وترميم، تحافظ على قاعدة الهوية الفنية عند أي شاعر. لا أدعي أنني أقفز، إنني أنمو ببطء، و لم أكتمل حتى الآن بشكلي الفني، ولا يبدو أنني قادر على الوصول إلى حالة أبلور فيها شكلي نهائيا"[2] ومع كل هذا فإنه في هذا النص بالخصوص يؤكد في أكثر من موضع كما سبقت الإشارة إلى أنه سيصير يوما ما يريد، وهذا يدل على أنه سيصل إلى أين يريد الذهاب، إلى المكان المنشود والقضية القومية، إلى أرض الإسراء والمعراج، وهذا ما يلفت انتباهنا في قوله:

لاشيء يُوجِعُني على باب القيامةِ .
لا الزمانُ ولا العواطفُ . لا
أُحِسُّ بخفَّةِ الأشياء أَو ثِقَلِ
الهواجس . لم أَجد أَحداً لأسأل :
أَين ((أَيْني)) الآن ؟ أَين مدينةُ
الموتى ، وأَين أَنا ؟ فلا عَدَمٌ
هنا في اللا هنا ... في اللازمان ،
ولا وُجُودُ
وكأنني قد متُّ قبل الآن ... [3]

ففي هذه الصورة نلاحظ أن الشاعر يحاول أن يؤكد ما قاله من قبل فهو لا يعلم أي مكان ستوافيه المنية فيه ولا يدري أين آخر محطات حياته الأدبية والفكرية والنضالية، لهذا تصاعدت وتيرة النص بسرعة رهيبة بدواعي البحث عن حل يناسب الحالة التي هو فيها وليركز كلامه عن الرحلة

[1] صلاح فضل، أساليب الشعرية المعاصرة، دار قباء للطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة، 2000، ص215 .
[2] نفسه، ص 216.
[3] الجدارية، ص 8

والتجوال بدءا من المستشفى الذي دلت عليه كلمة " ممرضتي " إلى غيرها من الكلمات الدالة عن ضرورة التحرك بسرعة تتأقلم مع التعايش في المدن الكبرى، وقد ترجع هذه العجلة في الحركة إلى طبيعة المدينة التي لا تعرف الهدوء لا بليل ولا بنهار، هذا الموقف الغريب من صورة المدينة التي تطلب منه الإسراع في كل شيء بدأه من مدينة الموتى التي قد تكون هي المقابر، وهذا نوع من التشبيه الدراماتيكي الحداثوي بالغ التعقيد، بالإضافة إلى كم تراكمي كبير من الألفاظ التي ساهمت بتخطي جميع قواعد الربط الانسيابي، حيث وصف رؤيته للموت والحياة بعدها بسرعة الحركة في المدينة وتداخل وتشاكل حاجياتها ومتطلباتها اليومية، ومن جماليات التشكيل المكاني في النص حيث تشير إلى أن تناقضات الواقع الإنساني وصلت إلى أبعد من الحد الأقصى، وأن الطاقة التعبيرية تتوقف لعدم قدرة اللغة على رصد هذا العري الفاحش للإنسان. و"الموت" هو المفتاح الذي يفسر أبعاد الدلالة الغائبة في المساحات البيضاء، التي تملأ فضاء النص، ثم يحيد بنا إلى أغوار الرؤيا التي يصور من خلالها عدة مشاهد حيوية يزور فيها عدة مدن ويشير إلى عدد آخر من المدن حين قال:

تقولُ مُمَرِّضتي : أَنتَ أَحسَنُ حالاً .
وتحقُنُني بالمُخَدِّر : كُنْ هادئاً
وجديراً بما سوف تحلُمُ
عما قليل ...
رأيتُ طبيبي الفرنسيَّ
يفتح زنزانتي
ويضربني بالعصا
يُعَاونُهُ اثنانِ من شُرْطة الضاحيةْ
رأيتُ أَبي عائداً
من الحجِّ ، مُغمىً عليه
مُصَاباً بضربة شمسٍ حجازيّة[1]

ففي ظل هذا التطور المذهل وتسارع وتيرة إيقاع النص وبخاصة بعد العودة للكلام عن الممرضة بعد لحظة الحقن بالمخدر، نشعر وكأنه دخل في نوع من الهلوسة الناتجة عن المخدر ولكن الأرجح أنه

[1] الجدارية، ص 25

يشير إلى طبيعة شباب المدن الذين عمتهم سموم المخدرات وهدمت كل مثاليات الحياة أمامهم وإلا فلما الشرطة ولما كل هذه الرموز المكثفة التي تشوه صورة المدينة عموما، وكذلك ذكر الحج لم يكن عبثا لكنه أراد أن يبقى رزما معاكسا لما رآه في المدن التي زارها، ولكن هذه المدن بتحدياتها، وافتراضاتها لعادات وقيم مختلفة، فرضت على الشاعر مواجهة محتمة وأنماط من الرؤى والتشكيلات، تتناسب و طبيعة المحيط الذي يعيش فيه، لأن المنطق يقتضي أن كل تغيير يطرأ على البنية الاجتماعية أو السكانية، إلا ويفرض أشكالا جديدة ورؤى حديثة، ومنه نلاحظ أن شاعرنا استطاع استيعاب، واقع المدينة وقام بتعرية بعض خباياه فعنده " لا القوة انتصرت ولا العدل الشريد" هذا رغم الصراع مع الموت إلا انه يوحي لنا بجدة الاكتشاف وفرادة الرؤية المعبرة، وأصالة التشخيص، موفرا من خلال ذلك انسجاما رائعا ما بين الواقع والحلم والسرد والمباغتة، وعليه يمكن القول أن محمود درويش أدرك واقعه بعمق، وعاش خيباته المتلاحقة واكتوى بنارها، فنجده يسعى إلى تغيير هذا الواقع المزري عبر محاولة العودة إلى عالم البراءة وسوف يحمله جناح حمامة بيضاء صوب طفولة أخرى، الطفولة الأولى حينا، وإلى زمن الخلق والبعث والتضحية أحيانا أخرى، مشبعا نصه بأساطير الخلق والخصب والنماء والبعث... لتكون المدينة هي الإطار المكاني لهذه الأحداث، والتي ركز الشاعر على الموت ليجعلها وسيلة للتنقل بين المدن وبين العالمين – الأحياء والأموات – والموت باعتباره عالما شعريا" يحرر الذات من أي سلطة قد تفرضها مادية المكان فالسفر بالموت إلى عوالم الوطن الشعرية لا يحتاج إلى جواز سفر، كما أن موضوع الموت يعكس تجربة التحول بالمكان إلى أسئلة البحث عن الأرض الوطن، وتتدرج هذه الأسئلة بما تثيره من اشكاليات نحو أفاق التأملات الوجودية، ورفض البعد عن المكان الموجود من خلال مقاومة الموت بفكرة الخلود "[1] .

وهذا ما سهل مهمة درويش في جداريته وتمكن من الذهاب والإياب بكل حرية ووصف المدن التي زارها وربما امتطى جواد الموت كي يودعها الوداع الأخير، فصورة المستشفى التي يتلقى فيه علاجه توحي عن مدينة كبرى ذكرناها سابقا وهي " فينا " عاصمة النمسا، ثم انطلق بكل حرية وخفة إلى شواطئ سوريا وإلى فرنسا وإلى مكة والحجاز ليعود مرة أخرى إلى دمشق في إطلالة سريعة ليشير إلى الاستعمار الأزلي وأطفال الحجارة ثم يعبر عن نفسه وعن تنقله وترحاله من منفى إلى آخر ففي منفاه حياته وفيه أيضا مماته باعتبار هذه الرحلة الأخيرة، ثم يحيد إلى بلاد الرافدين ومنها إلى أرض

[1] جمال مجناح، المرجع السابق، ص 436

الكنانة مصر ثم ينتقل إلى بلد الدمار الأكبر " هيروشيما " لنجده في حيرة من هذه المدن والبلدان العظام ويؤكد هذا الموقف قائلا:

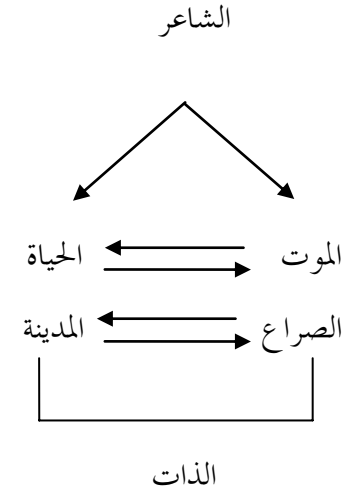
واليباب هو اليباب. كأنني أحيا
هنا أبدا، وبي شبق إلى ما لست
أعرف. قد يكون " الأن " أبعد.
قد يكون الأمس أقرب. والغد الماضي.
ولكني أشد " الأن " من يده ليعبر
قربي التاريخ، لا الزمن المدور،[1]

نجد درويش في هذا التنقل السريع بين هذه المدن كأنه يشير إلى تسلسل تاريخي أبحر فيه الشاعر عبر ذاكرته ليرصد الموت ويتتبعه من مكان إلى آخر، فهيمنة الصورة الشعرية الحسية في النص تجد مبررها في الموت على شكل سياق ملحمة معاصرة، وأمام مشاهد الموت التي يكررها التاريخ من مكان إلى آخر ومن زمان إلى آخر عبر مدن مختلفة نستشف مدى تداخل المكان بالزمان في مخيلة الشاعر ومحاولة ربطه بواقعه العام فرغم ألمه الشخصي إلا أنه لم ينسى يوما ماضيه المشرق الذي صنع أكبر المدن العربية المتمثلة في قمة الحضارة الإسلامية وهي "أندلس" الغنائيين والتي ضاعت تحت وطأت الموت الغدار،كما لم يغيب عن عينيه في هذا النص أهم الأحداث التاريخية الدامية،فلطالما كانت "روما" رمزا للموت والحزن في عصور سابقة، حتى وهي مدينة عصرية، هذه العصرنة التي تدعي الحرية والانتصار للبشرية تصر على ذبح الآلاف من أبنا "عكا" داخل مدينة "أورشليم" وخارجها، كل هذا الخراب والموت المستدام برعاية دعاوي الحرية الأمريكية، والذي لم يقطع حول درويش المتخيل الشعري الخاص بالموت ليحوله إلى مشاهد مرئية ناضجة بالحركة والألوان، فرسم من العناصر المتباعدة مكانيا وزمانيا فسيفساء مزخرفة " تعكس طبيعة تماهي الأشياء من حيث وصف الأشياء المحسوسة لا من حيث هي واقعة في المكان بل من حيث هي واقعة في النفس ومدى تأثيرها ومدى ما تستثيره فينا من وحي داخلي"[2] وهذا أمر عائد لذات الشاعر الحائرة والمتألمة تارة من شدة الحنين إلى الوطن المغتصب، ومرة أخرى من معانات شعب هذا الوطن، ومرة أخرى من معاناته

[1] الجدارية، ص50-51
[2] جمال مجناح، المرجع السابق، ص 138

الشخصية بين حالة الاغتراب والمرض، المرض الذي يضعه أمام الموت مباشرة ليحاوره في مدن شتى ويعطي أكثر من صورة للتحدي ودرويش" في استعماله للرموز اللغوية وتشكيله لدلالاتها، وبخاصة الأظرفة والأسماء المكانية إنما ينزع نحو نوع من التحديد البصري الدقيق للمرئيات، وذلك عن طريق استنفار حاسة البصر فينا واتخاذها كمنطلق أساسي لتصوراتنا"[1]

وبعد هذه الدراسة سأضع رسم تمثيلي يساعدنا على تحديد صورة الموت والصراع الحاصل داخل المدينة في النص على النحو التالي:



هذا المخطط يوضح أهم مجريات الأحداث في النص المتمثلة في الصراع بين الموت والحياة داخل المدينة وخارجها وبين ذات الشاعر الحائرة والتائهة بين الغربة والمرض، الاغتراب عن الوطن الأم الذي يحمل همومه في المنفى، والمرض الذي يصارعه في المنفى أيضا، لهذا احتلت صورة المنفى جزأً كبيرا في النص، والمنفى قد يعتبر بداية الحكاية كما يعتبر بؤرة التوتر وبداية الصراع مع الموت وكذلك سبب التنقل من مكان إلى آخر ومن زمن إلى آخر مستعملا بوابة الزمن مدخلا لكل مكان ومستغلا الموت كبديل لجواز السفر، " وهكذا كانت المدينة موضوع طريفا متعدد الجوانب وغنيا بالإمكانات التعبيرية"[2] التي استكشفها درويش في نصه.

– ب– الموت وصورة البحر في نص الجدارية: لطالما كان البحر دائما مصدرا للإلهام والإبداع عند الشعراء والفنانين، فالبحر الذي يحيط بكل أنحاء اليابسة والذي يفوق اتساعه مد البصر، المتنوع بين الهدوء والهيجان وبين الوضوح والغموض، وبين الدهشة والرهبة ... فالبحر " بجميع عناصره

[1] قادة عقاق، دلالة المدينة في الخطاب الشعري المعاصر دراسة في إشكالية التلقي الجمالي للمكان، منشورات إتحاد الكتاب العرب، دمشق سوريا، 2001،ص 270

[2] عز الدين اسماعيل، الشعر العربي المعاصر، ص300

ومكوناته موانئ ومراكب وسفن ولون أزرق لا ينتهي إلا بغموض الرحلة ومن بعده غموض المرحلة، فهو في الذاكرة الفردية والجماعية مصدر كل الإستفهامات، بل يتعدى ذلك إلى أن تخضع الذات لإرادة البحر فتتوسل منه إنهاء الرحلة أو إنهاء المعاناة ومن النادر أن يرى فيه الشعراء صورة للعودة أو الخلاص"[1] كما أن البحر بمثابة " اللامتناهي المقترن في الخيال الشعري بالمغامرة وأساطير الرحيل القديمة وقصص الضياع والغرق "[2] ودرويش هنا يحاول من خلال رؤياه ورحلته عبر الزمن أن يعيد كل الحكايات والأساطير القديمة، يعيد صوغ حكاية الذين جسدوا حبهم للوطن مجازفات ومخاطر، وحكاية الذين ملؤوا الأرض دماء ومقابر، يروي لنا حكاية الولادة فالموت فالولادة، يسافر على أي وسيلة نقل تساعده على التنقل بين هنا وهناك، يسافر عبر الرياح التي تحمل أشواق الشمس للبحر، ويصعد مع أشواق البحر لعناق الشمس غيما، هذا البحر الذي جعله معلق بين السماء والأرض، الذي يعود ويهطل ليتزاوج مع الأرض التي ستعطي للقمح حياة أخرى وتحيا الأرض من جديد وتزهر وتعود لها البسمة من جديد فلا شيء يبقى على حاله كما تجد في النص:

ولا شيءَ يبقى على حالِهِ ...
كُلُّ نَهْرٍ سيشربُهُ البحرُ
والبحرُ ليس بملآنَ ،
لاشيءَ يبقى على حالِهِ
كُلُّ حيّ يسيرُ إلى الموت
والموتُ ليس بملآنَ ،[3]

من خلال هذا المقطع تتضح وجهة الشاعر في الربط بين البحر والموت، فشبه الموت التي لا يشبع بالبحر الذي لا يمتلئ، فالموت وأهمية الموت يمثل قدراً حاسماً في حياة الإنسان، ومصدر منعة الوجود، فالموت كالبحر من خَفَّت عناصره يجتازه، وأخو الأثقال ينحدر ولعل تشبيه الموت بالبحر من أروع صور درويش الفلسفية والتأملية في هذا المضمون، فالبحر مصدر الخير والانتماء.. ويُعتقد أنه أصل الوجود والحياة بمعناها الواسع الفسيح ـــ كما يرى ذلك فلاسفة اليونان القدامى والفلاسفة العرب والمسلمون، والموت هو المصير الأخير لكل من في الدنيا، فربط الشاعر الصراع بين مصدر

[1] خالد علي مصطفى، الشعر الفلسطيني الحديث، دار الحرية للطباعة، بغداد، 1978، ص 128
[2] جمال مجناح ا، المرجع السابق، ص 250
[3] الجدارية، ص 88.

الحياة ومصدر فنائها ليجعلها بوابة يعبر منها إلى الحديث عن قضاياه الخاصة وانشغالاته التي يريد أن ينهيها متحديا الموت بذلك، فجعل من البحر وما يتعلق به من خبايا وما يقترن به من رحيل وغرق وسفن وطوفان وشواطئ وغرائب وعجائب، ملاذا يفضفض فيه عن حزنه ومحطة يرسي فيها كل ما اشتاق إلى وطنه، من هنا يمكن أن نقول أن حضور البحر في النص لا يقتصر على صورته الجمالية المبهرة من النظرة الأولى المؤثرة في الملامح البصرية، بل يتعداه إلى ما هو أبعد من ذلك بكثير، خاصة في شعر محمود درويش وبالأخص نصه جدارية، والتي تنوعت صورة البحر فيه وتعددت دلالاته فنجده يقول:

وأُريدُ أُن أُحيا ...
فلي عَمَلٌ على ظهر السفينة . لا
لأُنقذ طائراً من جوعنا أَو من
دُوَارِ البحر ، بل لأُشاهِدَ الطُوفانَ
عن كَثَبٍ : وماذا بعد ؟ ماذا
يفعَلُ الناجونَ بالأرض العتيقة ؟
هل يُعيدونَ الحكايةَ ؟ ما البدايةُ ؟
ما النهايةُ ؟ لم يعد أَحَدٌ من
الموتى ليخبرنا الحقيقة ... /[1]

وإذا ما دققنا النظر صوب تداخل هاته العناصر وتشابكها في النص يمكننا أن نحدد البعد الوجودي لصورة البحر الدالة على اضطراب الحياة من ناحية والتيه الذي يسيطر على حالة الشاعر من ناحية أخرى كما يستحضر البحر " في الوقت نفسه القوة الكامنة في الذات ومدى استعدادها لمواجهة هذه الحياة "[2] ومجابهة الموت والفرار منه لا لشيء إلا ليحقق أمله المنشود في العودة للوطن الغالي، كما تمثل الإشارة إلى باب البحر جانبا مهما من دقة التصوير الفني في النص فالشاعر يسترجع الحنين والألفة عبر المتخيل الشعري خاصته من خلال النظر إلى البحر باعتباره مخزون لذكرياته حيث يضعه أمام مفتح بصري شاسع الأفق وبعيد المدى، فطالما كان البحر بداية لحياة جديدة وطالما كان

[1] الجدارية، ص 42
[2] جمال مجناح، المرجع السابق، ص 257.

نهاية لحياة قديمة والحديث في هذا المقطع عن البداية والنهاية صوره درويش من خلال تجسيد صورة الطوفان المتمثل في الأمواج العاتية المدمرة فنحس كأنه يشاهد هذه المشاهد من وراء شاشة عملاقة توضح له كل ما يريده " عن كثب " مما يجعله أمام أفاق متعددة ومختلفة.

ولعل أكثر شيء يشغل بال الشاعر هو التناقض الذي يعيشه بين أرض المنفى ووطنه الأم، لهذا نجده جعل للبحر بابا يمكنه من العودة والدخول متى شاء وكيف ما شاء، فجسد هذه الصورة البارزة بين المنفى والبحر في النص ومنه تتضح مجموع العلاقات المتداخلة بين البحر والمنفى حيث تحولت صورة البحر إلى معادل موضوعي لصورة المنفى في جانب صلته بالواقع التاريخي لحياة المنفى في حد ذاته، وعليه تعتبر صورة البحر من بوابات شعر محمود درويش التي ارتبطت بفضاءات المنفى والوطن، وفي هذا النص غالبا ما ترتبط صورة البحر بالرحيل والمنفى والموت، هذا إذا ما ربطنا تكرار كلمة المنفى في النص وما يجاورها من معان ودلالات مختلفة، ودرويش شأنه شأن أي فلسطيني يحمل وطنه في روحه ووجدانه وفي كل خلية من خلاياه أين ما رحل وارتحل، ليبقى صامدا يتشبث بالبقاء ويخوض صراعه متنقلا بين المنافي الخارجية والداخلية، وهنا نلمس أن الشاعر يحمل هموم أمة بكاملها، فمأساة الشعب الفلسطيني متباينة بين الوطن وما يعانيه وبين رؤيته للعالم وواقع العالم وبين طموحه والإحباطات وانكسار الأحلام، هذه الأحلام التي يعبر عنها درويش في نصه قائلا:

لا التجسيدُ يُرجِعُها من الذكرى
ولا التجريدُ يرفَعُها إلى الإشراقة الكبرى
ولي منها : '' أنا '' الأُخرى
تُدَوِّنُ في مُفَكِّرَة الغنائيِّين يوميَّاتها :
((إن كان هذا الحُلْمُ لا يكفي
فلي سَهَرٌ بطوليٌّ على بوابة المنفى ...))
ولي منها : صَدَى لُغتي على الجدران
يكشِطُ مِلْحَهَا البحريَّ
حين يخونني قَلْبٌ لَدُودُ ...[1]

وهنا يمكن القول من خلال هذه الصورة أن درويش يعلم أنه في منفاه لن يكون أحسن حالا

[1] الجدارية، ص 36

منه داخل الوطن، فالمنفى بالنسبة له غربة روحانية، واغتراب مكاني ومسرح للكفاح والابداع، "فبوابة المنفى " هنا تنطلق مباشرة من باب البحر الذي يعتبر بداية لرحلة الموت والتحدي، أما المعاناة فهي قديمة مع الشاعر، لهذا ركز في هذا النص على الموت ومحاولة الفرار منه بشتى الطرق وذلك ليساهم في قضايا وطنه وشعبه ولو بشيء يسير، فاتخذ من البحر والمنفى وسيلة يدافع بها عن معتقداته وأهدافه، فالبحر بمثابة حياة أخرى يسعى إليها الشاعر ويمكن أن تدخل " بنية البحر بوصفها نسقا يضفي على الصورة ما استقر في الأذهان من أساطير وأحداث " [1] مرتبطة بالبحر وما وراءه ، هذا البحر الذي يمثل الأمل الذي سيعيده إلى وطنه عبر أبوابه وشواطئه، رافضا بهذا أي حل أخر غير العودة إلى وطنه ولو اتسعت له أراضي أخرى، وذلك بسبب الانتماء إلى الأرض، هذه الصورة وغيرها مما تكرر في النص تعبر عن ذات حائرة وتائهة في مهب الريح، حيث جعلت هذه الذات من البحر ملاذا ومفرا لتحدي الموت،وهي بهذا تحاول الفرار من شيء غامض إلى شيء أكثر غموض وهذا ما نستشفه في أغلب صور النص ومنها هذا المقطع:

لكني سأحلم رُبَّما اتسَعَتْ بلادٌ لي ، كما أَنا
واحداً من أَهل هذا البحر ،
كفَّ عن السؤال الصعب : ((مَنْ أَنا ؟ ...
هاهنا ؟ أَأَنا ابنُ أُمي ؟))
لا تساوِرُني الشكوكُ ولا يحاصرني
الرعاةُ أو الملوكُ . وحاضري كغدي معي .
ومعي مُفَكِّرتي الصغيرةُ : كُلَّما حَكَّ
السحابةَ طائرٌ دَوَّنتُ : فَكَّ الحُلْمُ[2]

هذا التعبير الناتج عن ذات الشاعر المنكسرة والمتحصرة يعطينا صورة واضحة لصورة المرض التي يعانيه درويش لهذ نجده يحاول أن يسجل كل وصاياه الأخيرة قبل رحيله لينتصر بها على الموت ويرسلها عبر أمواج البحر وعبر كل طائر يجوب السماء أين ما ذُكر اسمه، هذا الحلم الذي جعله يرتحل من بلاد إلى بلاد عبر جميع بحار العالم ليتحدى به كل المخاطر والمهالك، وبهذا يكون قد نج

[1] جمال مجناح المرجع السابق، ص 261
[2] الجدارية، ص 70-71

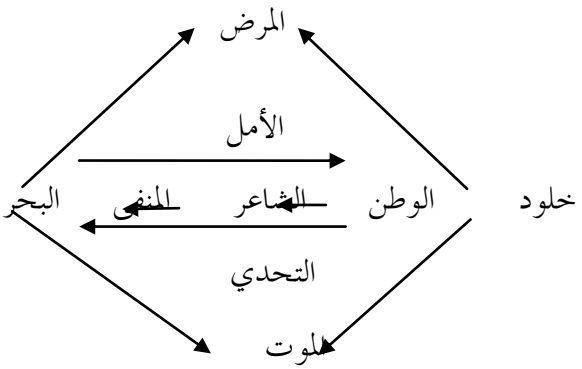
نسبيا من الموت وذلك عن طريق ركوبه البحر، والموت بمثابة الهاجس الذي يطارد الشاعر في كل مكان وزمان، هذه المطاردة القاتلة لشعب برمته، لأن الشاعر حمل عبء القضية على كاهله وأخذ ينتقل عبر البحار بحثا عن حل ناجع وعن ملاذ آمن، هذا التحدي الذي أعلنه صراحة في نصه " هزمت يا موت الفنون جميعا" ثم يصر عليه في موقف يدل على القوة والعظمة مثل عظمة البحر ليس من منطلق حلم وإنما من أمل مؤكد كما يرمز بذلك البحر بكل نعوته ورموزه، حيث زاده هذا الموقف ثباتا وعزيمة وإصرارا وتحديا، فأعلنها بكل يقين " انتظرني عند باب البحر" فإذا لم تأتي يا موت فأنا قادم إليك فجعل نفسه كموجة تعلوا لينتهي بها المطاف إلى الشاطئ لتخلفها أختها وبهذا تستمر الحياة، وينكسر الموت وينهزم أمام إرادة الشعوب التي لا تموت، وما محمود درويش إلا " واحد من أهل هذا البحر" وسيوصل البحر الرسالة ويكمل من تبقى في الأرض المهمة مهما كانت تكلفة التضحية، فلا شيء أغلى من الحياة ولكن لا معن لها ولا قيمة لها إذا ما لم تعمل لتضمن حياة في ما بعد وهذا ما يشير إليه درويش في قوله:

والتاريخُ يسخر من ضحاياهُ ومن أَبطالِهِ ...
يُلْقي عليهمْ نظرةً ويمرُّ ...
هذا البحرُ لي
هذا الهواءُ الرَّطْبُ لي[1]

ويمكن القول أن صورة البحر في هذا النص مكثفة الدلالة من ناحية تعلقها المباشر بالموت وقضايا الشاعر الخاصة، وتعتبر صورة البحر متنوعة الرموز حيث يثير البحر في الغالب صور رمزية توحي بالقوة والعظمة والغموض، كما ورد ذكره في سياقات مختلفة ومتباينة تبعا لتجربة الشاعر الشخصية والتي هي في الأساس في هذا النص والمتعلقة بالمرض والموت وقد تكرر استعمال لفظ البحر في النص ثمانية عشرة مرة لتدل على مدى تعلق الشاعر به، جاءت كلها معرفة بعيدة عن التنكير لتدل هذه الصور على أن هذا البحر المذكور إنما هو بحر واحد بعينه، أو هو مجموعة البحار التي يعرفها الشاعر وأراد أن يستغلها في قضيته، وكذلك باعتبار البحر أحد الوسائل التي استعملها ليتحدى بها الموت وليعبر بها عن ذاته المنكسرة والتائهة من ناحية، ولتدل على حضورها المطرد في رؤيته للكثير من الأشياء التي يعيشها ويعانيها من ناحية أخرى، وكذلك ليدل على كثرة الترحال الخاص به

[1] الجدارية، ص 103- 104

وبشعبه أيضا، وكأن الرحيل بالنسبة للشعب الفلسطيني قدرا لا مفر منه، وتوظيف البحر ومشتقاته بهذه الكثافة قد يكون بهدف التعبير عن عمق وطأة الاغتراب بالنسبة لهذا الشعب، ويمكننا أن نوضح من خلال المخطط التالي صورة البحر وعلاقتها بالموت :



فهذا التداخل والتماسك..... فالبحر صورة تعامل بها ومعها الخيال الشعري متأثرا بمخزونه الرمزي والطبيعي الممتد في عمق التجارب الأدبية الإنسانية باعتبارها صورة فاعلة اختزنت تراكمات تلك التجارب الكامنة في الخيال[1]، وبهذا يبقى البحر بشتى صوره أحد ملاجئ الشاعر التي تساعده على الصراع مع همومه وغربته وعزلته في منفاه، وكذلك من أهم الوسائل التي تساعده على هزيمة الموت والفرار منه بأفضل الطرق والوسائل مستغلا البحر في هذا أحسن استغلال.

- ج – الموت وصورة الأرض في نص الجدارية

إذا كان البحر مصدر إبداع وإلهام للشعراء والفنانين فإن الأرض هي التي تحتضن هذا الإبداع لينمو وينتشر في أرجائها، والإنسان جزء من هذه الأرض لا يستطيع أن ينسلخ عنها أو يتجاهلها وهذا ما يمنحه القدرة الإبداعية واللمسة الفنية ليعبر عن الأرض بصورة ملائمة لمخيلته وخلجاته العامة، ومن خلال الكلمات يستطيع المبدع أن يقيم علاقة بينه وبين الأرض والطبيعة،فـــ" صورة الأرض باعتبارها من أهم البوابات الجمالية المفتوحة على المكان في النص الشعري الفلسطيني الحديث"[2] عموما وفي شعر درويش بصفة خاصة، فللكلمة وزنها وصداها ومقدرتها على خلق عالم ملائم للشاعر ليطرب أذان قرائه ونقاده، وبهذا تعتبر الأرض مصدر الرزق الأول والحياة للإنسان في كل زمان ومكان إذ عليها يبقى وفيها يبني حضارته ومن أجلها يتحدى كل شيء غريب يحاول طمس تاريخه وشخصيته ومن أجل الأرض يدفع الإنسان كل غال وثمين لها وفي سبيلها، وقديما قيل "

[1] جمال مجناح،المرجع السابق، ص 296.
[2] نفسه، ص 145

من فرط في أرضه فقد فرط في عرضه " فالأرض والحفاظ عليها يعني وجود الإنسان وبقاؤه، وضياعها يعني عدمية كل شيء، فالأرض احتلت مكانة بارزة في آداب جميع الشعوب، ومحمود درويش من الشعراء المميزين الذين تشبثوا بالأرض وأعطوها ميزة خاصة في شعرهم، حيث أحاط درويش بهذا الموضوع إحاطة تامة وصور الأرض بأنها بذرة مغروسة في النفس البشرية حتى وُصف بالمختص" في فلاحة الأرض الفلسطينية فلاحة شعرية رائعة ومخصبة .... إن هذا هو حقله وهو حراثه وناطوره ومغنيه... إنه حقله بمعنى الحقل وليس غابته البرية الصماء ما يريده هو أن يتوحد مع الأرض وليس مع الطبيعة، مع الأرض في اتصالها المباشر بالإنسان في موتها وبعثها المتجددين على هيئة الإنسان وصورته وليس مع الطبيعة بذاتها لأن الأرض هي التي تعطي الطبيعة اللون والرائحة والطعم"[1].

وإذا ما تتبعنا نص جدارية الذي بين أيدينا نجد درويش من الوهلة الأولى متشبث بالأرض والعنوان هو أكبر دليل على ذلك لأنه لابد من أرض ليعلق عليها جداريته، وكما تدل استهلالية القصيدة التي بدأها بالحديث عن اسمه " هذا هو اسمك "، فالحديث عن الهوية من بين مقاصده ودلالاته المكان والأرض، فالهوية بمثابة الانتماء إلى الأرض بكل ما فيها بصخورها ووديانها وجبالها وأطلالها إنسانها الذي يظل مرفوع الرأس رغم ما ينوء به كتفاه من أعباء، فالأرض عند درويش من أهم محاور الصراع في شعره، وهذا عائد بطبيعة الحال إلى الحياة الخاصة التي عاشها درويش، حتى وهو في لحظات الصراع مع الموت يصر على التحدي محاولا الافلات من كمائن الموت ليس لشيء معين إنما من أجل أن يرى أرضه خصبة لمن بعده لهذا أحكم غرس ألفاظه وكلماته في هذا النص، وهنا نلاحظ أن درويش متأثر بطريقة الغربيين في نظم الشعر فنجده جعل من قصيدته أرضا خصبة كما سما " ت.س إليوت " قصيدته " بالأرض اليباب "[2] ليجعل من قصيدته أرض خصبة يزرع فيها أحلامه المتأصلة في الماضي والتي يطمح أن تكون مستقبلا مشرقا مع إطلالة كل فجر جديد لتبعث التحدي والإصرار على البقاء ومجابهة الموت والفناء فنجده يقول:

فلنذهب إلى أعلى الجداريات

أرض قصيدتي خضراء عالية

[1] يوسف الخطيب، ديوان الوطن المحتل، دار فلسطين، ط1، دمشق، ص54.

[2] الجدارية، ص 9.

كلام الله عند الفجر أرض قصيدتي

وأنا البعيد

أنا البعيد[1]

فدرويش هنا يدرك أن مرضه هذا سيبعده عن أرضه ووطنه من أجل العلاج فخلق هذا الفكرة التي سماها بأرض القصيدة ووصفها بالاخضرار لتدل على استمرارية الحياة حتى في حالة موته ، هذا طبعا نتيجة لخطورة العملية التي هو مقبل عليها، لهذا وفي هذه اللحظات الحرجة من حياة الشاعر يصر على ضرورة وجود الأرض والتمسك بها فتلبس الأرض بالإنسان والإنسان بالأرض علاقة خالية من الزيف والمراوغة فالأرض والإنسان وجهان لعملة واحدة، وهنا وفي حالة الموت التي يعيشها الشاعر هي عبارة عن نهاية لبداية كأنه بهذا التحدي يبدأ عملية الاستعداد للخروج من حياة كان لها بدء والدخول في حياة جديدة، وهذا ما يدل عليه اللون الأخضر الذي ربطه درويش بأرض قصيدته، كذلك الأمر بالنسبة للأرض التي تتلقى البذور التي تقع عليها لتغوص في أعماقها فتنمو وتخضر من جديد بعد انبعاث الحياة فيها مجددا، لهذا خص درويش شعره من أجل الأرض فقد سهر الليالي من أجل البقاء ومن أجل إرادة الموت أيضا، فالحياة تتمثل في بزوغ الفجر وبزوغ الفجر يعني حياة جديدة ويعني عطاء جديد متجدد بتجدد الزمن والوقت، فهنا تكمن إرادة الحياة عند الشاعر وكذلك إرادة الاستعداد للموت والتضحية من أجل حياة الآخرين، هذه الأرض الخضراء التي خصها درويش بالتكرار في أكثر من موضع على طول القصيدة " خضراء أرض قصيدتي خضراء عالية " حيث أن درويش مزج الأرض مع عدة أساطير وعدة أحداث تاريخية ودينية، كان هدفه الأسمى منها مساعدته على البقاء والخلود.

خضراءُ ، أَرضُ قصيدتي خضراءُ . نهرٌ واحدٌ يكفي

لأهمس للفراشة : آهِ، يا أُختي، ونَهْرٌ واحدٌ يكفي لإغواءِ

الأساطير القديمة بالبقاء على جناح الصَّقْر ، وَهْوَ يُبَدِّلُ

الراياتِ والقممَ البعيدةَ ، حيث أَنشأتِ الجيوشُ ممالِكَ [2]

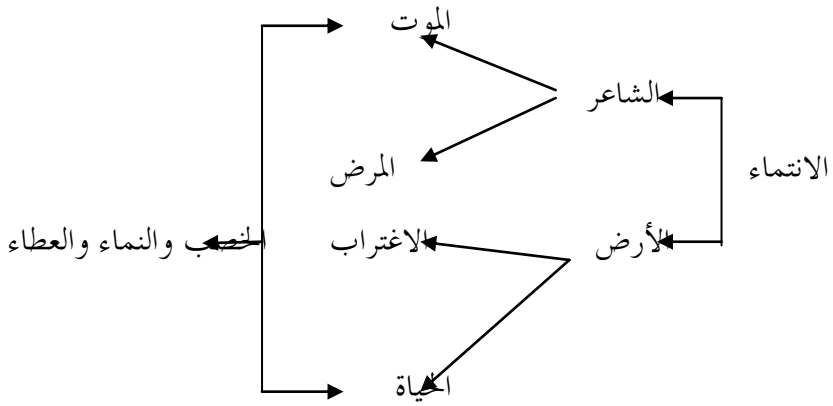
بما أن درويش في هذا النص يحاول الإفلات من كمائن الموت متشبثا بحقه في البقاء، فقد

[1] الجدارية، ص 13

[2] نفسه، ص 28

وظف فيه كل طاقاته الإبداعية فمن أول مدخل للقصيدة وكذا بين طياتها نلمس حوار بين شخصين الشاعر وهو المتحدث والمرأة المخاطبة فهنا يمكننا أن نلمح مستويين من الدلالة كلاهما مقصود كما يبدو، فالمستوى الأول سطحي وهو الدلالة المباشرة التي يمكن أن تأخذ معناها من خلال معنى القصيدة الظاهري، أما المستوى الثاني الذي نلمحه حينما تصبح تلك المرأة هي الأرض المعشوقة والمحبوبة، مثل كل اللواتي يخلّدن حالة شعورية خاصة جدا، وهنا تتضح دلالة الرمز عندما تتحول تلك المرأة المخاطبة إلى صورة الأرض، إن رؤيا الشاعر في خلق مثل هذا المستوى الدلالي الرمزي هي التي أوحت لنا فضلا عن الرؤيا الخاصة للقارئ بأنه يرمز إلى تلك المرأة بالأرض، هنا يفتح أمامنا مجال آخر حول من هي هذه المرأة؟ هل هي ممرضته؟ أم هي حبيبته؟ غير أن لفظ التنكير الذي وظفه أول النص " قالت امرأة " يبقي المجال مفتوحا أمام عدة دلالات لذلك عند محادثة هذه المرأة وعند ملامسته لها نرى الشوق إلى الوطن والأرض الغالية طاغيا عليه، وهذا ما يدفعنا إلى البحث عن القاسم الدلالي المشترك بين المرأة والأرض وهنا يمكن حصره في عملية الخصب، فالمرأة التي تحمل حياة أخرى في أحشائها أو من خلال معالجتها لمرضاها فهي دائما ما تعمل على الخصب والنماء ليعبر بها الشاعر عن صورة الأرض التي تحمل حياة أخرى في أعماقها وتحتضن أبناءها بدفئها وحنانها ليمثله عند الشاعر قضية الانتماء وبهذا " يتواصل بناء صورة الأرض المرأة بفعل إحالات حرة تتداعى على مشهد يجرب المطلق، وينجز العالم المتخيل "[1] وهو أكبر هاجس أمامه قبل الموت فهو لا يريد أن يموت بعيدا عن أرضه ووطنه، كما يريد أن يترك حياتا لأرضه بعده وتتمثل هذه الحياة في بذرة النضال والكفاح التي غرسها في تربة دفاتره وأشعاره وفي أرض قصيدته الخضراء، ليدونها على مهل وبتأني قبل أن يدركه الموت وليورثها للأجيال الموالية، كي يزيح عنهم عناء السؤال والاستفسار فالأرض لصاحبها باقية له ولمن يورّثها لهم من بعده، ومن خلال هذا التوظيف الفني لصور الأرض المختلفة تأتي تعبيرات الشاعر عن مكامن نفسه بإزاء الحياة، إذ أن ما يتطلع له من تشوف مستقبلي هو صورة رامزة إلى اغترابه النفسي ووحدته بعد أن أعياه المرض، وبهذا التصوير المكاني الذي عكس من خلاله الشاعر عالمه الداخلي اعتمد درويش على رؤياه المعبرة عن الانتماء والوفاء للأرض والوطن وكل قضاياه، ولهذا سنعتمد على المخطط الموالي لتوضيح صورة الأرض وعلاقاتها بالموت.

[1] جمال مجناح، المرجع السابق، ص 206



من خلال هذه الصورة المبسطة لصورة الأرض ودلالاتها على الموت في نص الجدارية يتضح لنا للوهلة الأولى أن هذه الصورة تعبر عن الأرض في أبسط معانيها وهي تصوير لدورة الحياة الطبيعية حيث أن البذور بعد اخضرارها تيبس لتفقد الحياة ولكن بمجرد ملامستها للأرض تعود لتخضر من جديد وتنبعث فيها الحياة مجددا وهكذا، ولكن شاعرنا أراد الوصول بهذه المعاني المبسطة إلى أبعد من ذلك حيث أنه يصر على تحديه للموت بملازمته للأرض وعدم مفارقتها ولا الابتعاد عنها لكي لا يترك مجالا للموت للنيل منه، فالحياة في الجدارية للأرض لا لغيرها والبقاء للجدارية وما تبعها من إبداعات فنية تخلد ذكرى أصحابها عن طريق الخصب والإبداع والنماء والعطاء.

ثالثا: الحضور والغياب الزماني والمكاني للموت في الجدارية

خص درويش قصيدته هذه بمسألة الموت والصراع معه جراء مرضه الذي كان يراه طريقا سريعا إلى الموت، وقد خاض مع هذا المرض رحلة طويلة تداخل فيها الزمان بالمكان والماضي بالمستقبل والحلم بالواقع وكثرت المتضادات والمفارقات لتفتح عملية تواصلية كبيرة بين الشاعر والقارئ، ويصبح هذا التواصل يعتمد على الصورة الشعرية التي يتداخل فيها عالمي الوعي واللاوعي ، ومن هذا المنطلق تنمو العلاقات الكامنة في جوف ألفاظ الجدارية ودلالاتها عن طريق الإشارات المختلفة لتعطي انسجاما يزيد من ثراء النص ومتانته، كما استغل درويش ثقافته الواسعة ووظفها في هذا النص وذلك من منطلق " أن الموت هو قبل كل شيء حالة ثقافية خاضعة لمختلف المرجعيات التي اكتسبها الإنسان على امتداد العصور "[1] كما أن درويش تربطه علاقة وطيدة مع الموت لأنه ومنذ وعيه بالعالم وهو يرى مشاهد الموت تتكرر في كل لحظة وحين، وفي كل مكان ، وبهذا تكون لديه مخزون هائل من المعلومات التي تساعده من التمكن من الموت والفرار منه، فأصبح تارة يصف الموت وتارة أخرى يرثي صديقا إلى أن أحس وأدرك أن الموت يتربص به فأراد مراوغته واستغلال كل طاقاته الشعرية والإبداعية ليمكن لنفسه قبل أن يتمكن الموت منه، وعلى هذا الأساس سنركز كلامنا في هذا العنصر عن تداخل الزمان في المكان من خلال ثنائية الحضور والغياب في شعرية الموت، وهذه العلاقة مهمة جدا في فهم وإنتاج أي عمل أدبي .

1 – الموت والزمن الغائب:

سبق لنا الكلام عن الموت ودلالة الزمن في نص الجدارية، ولسنا هنا من أجل تكرار ما ذكرناه سابقا، إنما الكلام هنا سيدور حول الزمن باعتباره دالا والموت باعتباره مدلولا، أي البحث عن دلالة الموت من خلال الأزمنة الغائبة التي وردت في هذا النص، وذلك على أساس أن هذه الأزمنة سابقة لعصر الشاعر، وذلك عن طريق تتبع الدلالات الخفية للموت في النص، من خلال علاقات الحضور والغياب لهذه الظاهرة الشعرية على أساس أنها علاقات استبدالية وأخرى استتباعية، حيث أن "العلاقات الاستبدالية هي علاقات الغياب وهي الجانب الدلالي في اللغة وإن العلاقات الاستتباعية هي علاقات الحضور وتمثل الجانب التركيبي في اللغة " [2] وأول ما يصادفنا في هذا النص هو انطلاق الشاعر من العدم أي من فراغ وهي اللحظة التي يتوقف فيها الزمن ويغيب عنها المكان فنجده يقول:

[1] عبد السلام المساوي، جماليات الموت في شعر محمود درويش، مجلة ثقافات، كلية الآداب جامعة البحرين، ربيع 2004،عدد 10،ص 57

[2] حسين خمري، الظاهرة الشعرية العربية ــ الحضور والغياب ــ منشورات إتحاد الكتاب العرب، سوريا، دمشق، 2001، ص18.

فلم يَظْهَرْ ملاكٌ واحدٌ ليقول لي :

((ماذا فعلتَ ، هناك ، في الدنيا ؟))

و لم أَسمع هُتَافَ الطيِّبينَ ، ولا

أَنينَ الخاطئينَ ، أَنا وحيدٌ في البياض ،

أَنا وحيدُ ...

لاشيء يُوجِعُني على باب القيامةِ .

لا الزمانُ ولا العواطفُ . لا

أُحِسُّ بخفَّةِ الأشياء أَو ثِقَلِ

الهواجس . لم أَجد أَحداً لأسأل :

أَين ((أَيْني)) الآن ؟ أَين مدينةُ

الموتى ، وأَين أَنا ؟ فلا عَدَمٌ

هنا في اللا هنا ... في اللازمان ،

ولا وُجُودُ

وكأنني قد متُّ قبل الآن ...[1]

هذا العدم واللاشيء الذي انطلق منه درويش ليروي لنا قصته مع الموت لم يأتي صدفة أو عن غير قصد إنما وظفه الشاعر عن علم ودراية، حيث أنه يصور تلك اللحظة التي سبق ذكرها وسماها الشاعر بلحظة البين بين، أي هي تلك اللحظة التي عاشها وأحس بالموت فيها، هاته اللحظة التي كثيرا ما نقرأها في الأساطير القديمة لحظة توقف الزمن، أو هي لحظة الزمن الأسطوري، هذا الزمن الذي يزيل عن الأحداث صفتها التاريخية ليحولها إلى موجودات طبيعية غير خاضعة لأي قيمة زمنية،" والزمن الأسطوري هو الموقع الذي يقيم داخله الشاعر على نحو شعري، ويكشف ثمة الشاعر عن معالم الكون، وتتراءى له داخله صيغ جديدة من التشكل، فليس الزمن الأسطوري منفصلا عن ذات الشاعر، إنما هو امتداد لها، وهو المجال الحيوي الذي تتحقق فيه هذه الذات"[2] هذه الذات الحائرة بين الحقيقة المبنية على علم وبصيرة وبين الأمل المنشود والطموح الكبير لأنه وفي الأسطر الموالية يصرح عن كل ما بداخله من حيث أنه يعرف هذه الرؤيا ويعلم أيضا أن

[1] الجدارية، ص 7.8

[2] محمد بن عياد، الزمن والشعر، مجلة علامات، المغرب 1999، عدد 17، ص44.

مصيره مجهول جراء هذا المرض ولكنه يصر على التحدي ولا ييأس من المحاولة بإثبات حضوره، " هذا الحضور هو الذاكرة الأسطورية الرمزية التي تبعدنا عن العقلانية التجريدية، وتصلنا بأعماق الإنسان: تبعدنا عن الضرورة وتقذف بنا في موج الحرية"[1].

سأصير يوماً طائراً ، وأَسُلُّ من عَدَمي
وجودي . كُلَّما احتَرقَ الجناحانِ
اقتربتُ من الحقيقةِ ، وانبعثتُ من
الرمادِ . أَنا حوارُ الحالمين ، عَزَفْتُ
عن جَسَدي وعن نفسي لأُكْمِلَ
رحلتي الأولى إلى المعنى ، فأَحْرَقَني
وغاب . أَنا الغيابُ . أَنا السماويُّ الطريدُ .[2]

هنا يعود الشاعر إلى الأساطير القديمة (طائر الفينيق، ملحمة جلجامش، زهرة النرجس) حيث يتم فيها الربط بين الموت والزمن الأسطوري، فتوظيف مثل هذه الأساطير غيرها في هذا النص يدل دلالة مباشرة عن تحدي الموت والفرار منه والسعي وراء الخلود، والموت" إذا كان ماكرا وخادعا يتحين الفرص للإيقاع بضحاياه، وهذه السمة تنسحب على الموت ضمن رؤيا الشاعر الموضوعية "[3] والموت الذي يراود الشاعر ويحيط به في كل لحظة جعله من خلال هذه الرؤيا أن يعبّر عن ذاته الحائرة ويغوص بها في أعماق الزمن والتاريخ، فنجده تارة يحاكي " امرئ القيس" وتارة أخرى يحكي عن مغامرات " أبي العلاء المعري" وحينا آخر يحاور " ريني شار وهيدجر" وكذلك يجري حوارا مع " طرفة بن العبد" لكن لا شيء يرجع غير ماضي الأقوياء،هذا الماضي الذي يرى درويش – من خلال هذه الشخصيات المذكورة – ذاته الحائرة بين الموت والحياة، كل هذه المشاهد وغيرها التي عبر عنها درويش في نصه جدارية اختصرها في رسالته إلى صديقه " سميح القاسم " حين قال له " « سافرت من الحياة إلى الموت في فيينا و عدت من الموت إلى الحياة.... اخترقت غابة من المسامير صدري..ذابت طاقتي ..وحين أعادوني من نشوة النوم إلى عذاب اليقظة... لقد أعادوني من الموت الذي استمر دقيقتين..أعادوني من النشوة إلى الوجع أهذا هو الموت ؟ ما أجمله ! أهذا هو الفارق بين الحياة و الموت ما أكبره.!....لقد

[1] أدونيس، زمن الشعر، ص 55.
[2] الجدارية ،ص 9 – 10
[3] عبد السلام المساوي، المرجع السابق، ص 58

أزعجوني في نومي الأبيض.."[1] لهذا لم يتمكن الموت من درويش، لأنه لما سافر بالزمن إلى الماضي أدرك أن لكل شيء بداية ونهاية ومنه علم بأن الموت شيء مادي، وأن الموت لا ينال من الإنسان سوى الجانب الطيني، أما روح الأشياء فهي قادرة على مقاومة الموت وهزمه، وحتى يتمكن من تحدي الموت والانتصار عليه لابد من تخليد ذكرى لهذا نجده يخش من موت القصيدة وعجزه عن الابداع، لهذا ذكرنا بإبداع الشعراء الذين حاورهم وزارهم فشبه أدبهم بالتالي:

لاشيء يرجعُ غيرُ ماضي الأقوياء
على مِسلاَّت المدى ... [ذهبيّةٌ آثارُهُمْ
ذهبيّةٌ] ورسائلِ الضعفاءِ للغَدِ ،
أَعْطِنا خُبْزَ الكفاف ، وحاضراً أَقوى .
فليس لنا التقمُّصُ والحُلُولُ ولا الخُلُودُ[2]

تعد هذه التجربة فريدة من نوعها عند درويش لأنه مات لدقيقتين ورأى ما رأى ليعود إلى الحياة بآلامها ومشاكلها وأوجاعها، حيث شعر أنه مغمور بنشوة يصعب تفسرها، كما أنه وجد نفسه ودهشة وحيرة كبيرتين، ليجد نفسه مضطرا إلى مواجهة الموت والعودة إلى الحياة مجددا، لهذا السبب تساءل في رسالته إلى صديقه لماذا أعادوني من النشوة؟.

وغياب النص في الماضي ليس مجرد استحضار ذكريات عاشها الشاعر ولا مجرد استظهار لثقافته الواسعة إنما جاءت لعدة اعتبارات أخرى لعل أهمها: محاولته لتقليدهم في الشعر والإبداع ليكون من أصحاب الأثار الذهبية الخالدة، وبهذا يتمكن من هزيمة الموت، ومن جهة أخرى يمكن اعتبارها تعبيرا خالصا عن الرؤيا التي شاهدها لحظة الموت التي عاشها، كما يمكن أن تكون من باب الوصية التي سبق ذكرها، وبهذا يكون مستعدا للموت أيما استعداد، والوعي بإشكالية الموت يقتضي أن يكون الشاعر على مستوى عالي من النضج الروحي والثقافي وأن يكون ذا فكر متعدد المنابع المتصلة بالوجود الأصلي للإنسان، وعلى هذا يسعى لصادف الخلود الذي يكسر به حاجز الموت، ويحطم كل قيود الزمن، أي أنه يسعى لخلود قصيدته في ذاكرة الآداب العالمية كما احتفظت الإنسانية بنصوص الشعراء والكتاب الكبار.

[1] محمود درويش / سميح القاسم الرسائل، دار توبقال للنشر الدار البيضاء، المغرب، ط1، 1990، ص 116.
[2] الجدارية، ص 16- 17.

من هنا يتضح لنا أن الزمن في العمل الأدبي عموما مفهوما جوهريا شديد التعقيد، وهو أشد تعقيدا في نص الجدارية، فهو مرتبط بحياة الإنسان، فالحياة مفهوم زمني والموت مفهوم زمني، حيث تحول مسار الزمن من المستوى البسيط المألوف للتعاقب والامتداد التصاعدي إلى مستوى معقد تداخلت فيه المستويات الزمنية من ماض وحاضر ومستقبل تداخلا عجيبا، وفي هذا النص يُجسَّد الزمن بعدة مفاهيم حسب الحالة الشعورية المراد تجسيدها في تلك اللحظة الزمنية، وهي اللحظة التي يعيشها الشاعر في صراعه مع الموت ساعة المرض أولا ، والتي عبر عنها من خلال رؤيته التي فارقت روحه جسده لمدة دقيقتين من الزمن ثانيا، هنا جعل الشاعر الصراع مع الموت من العام إلى الخاص عندما واجهه بشخصه وأخذ يقلل من شأن الموت وقيمته فنجده يقول:

أَيُّها الموتُ انتظرني خارج الأرض ،
انتظرني في بلادِكَ ، ريثما أُنهي
حريةً ، وعدالةً ، ونبيذَ آلهةٍ ... /
حديثاً عابراً مَعَ ما تبقَّى من حياتي
قرب خيمتكَ ، انتظِرْني ريثما أُنهي
قراءةَ طَرْفَةَ بنِ العَبْد . يُغْريني
الوجوديّون باستنزاف كُلِّ هُنَيْهَةٍ
فيا مَوْتُ ! انتظرني ريثما أُنهي
تدابيرَ الجنازة في الربيع الهَشّ ،[1]

هنا ينتقل النص إلى غياب زمني آخر، غياب مجهول في طيات المستقبل الغامضة، كما نلاحظ هذا التنقل السريع جدا بين الماضي والمستقبل، فمن زمن الشاعر الآني ينتقل إلى المستقبل بفعل الأمر " انتظرني " الذي تكرر على طول القصيدة سبعة مرات كلها موجه للموت الذي جسده الشاعر في شكل شخص قابل للحوار، ليعود بسرعة خاطفة إلى الماضي ليستحضر منه أحد صور الأساطير القديمة، وكذلك ليجرى حوارا مع " طرفة بن العبد "وهو حوار متعلق بالموت، هذا على أساس أن الشاعر وظف " الموت مشخصا قابل لأن يُحاور في مناظرة يستبد خلالها الصوت الشعري بالكلام بينما يبقى الطرف الثاني ساكنا صامتا الشيء الذي يجعله المغلوب على أمره "[2].

[1] الجدارية، ص 43

[2] عبد السلام المساوي، مرجع سابق، ص 58 .

وبهذا يجعل من استعداده للموت صورة فرحة تظهر من خلال تبسيط قيمة الموت ليكون الشاعر في موضع قوة لا ضعف، فقد خلق الشاعر عهدا جديدا بتصديه للموت الوجودي وتحول إلى إنسان فاعل غير منفعل ولا متأثر بمصيره المحتوم الذي حدده بنفسه، بعد أن رفض كل القيود الذاتية والتاريخية التي قد تُحتم عليه مصيرا لا يريده هو لنفسه.

ما كان لي : أَمسي ، وما سيكون لي
غَدِيَ البعيدُ ، وعودة الروح الشريد
كأنَّ شيئاً لم يَكُنْ
وكأنَّ شيئاً لم يكن
جرحٌ طفيف في ذراع الحاضر العَبَثيِّ ...
والتاريخُ يسخر من ضحاياهُ
ومن أَبطالِهِ ...[1]

فالشاعر لا زال يشعر بغربة الزمن وغرابته، رغم أن التاريخ في صالحه كما قال أنفا "لا شيء يبقى غير ماضي الأقوياء" حيث نلمس نوع من البكاء على الزمن الحاضر المهزوم المغترب، وهذا في ظل إطلالة الزمن الغائب المفقود أو الزمن الضائع، والغربة هنا هي الموت ذاته في ذاكرة الشاعر منطلقا من ماضيه إلى مستقبله،و " هكذا تصبح مقاربة الزمن في علاقته بالموت في شعره مقاربة جديرة بأن يُفرد لها مجال واسع، لأن الأشكال التي يتخذها هذا الزمن تتلبس بمرجعيات كثيرة ومتعددة، ولما كان الشاعر مأخوذا باللحظة التي يعيشها بلده فقد جعل هذه اللحظة ممزوجة بكل التفاصيل الذاتية ... "[2].

وهنا يتضح لنا انصهار ذات الشاعر في الماضي وكل ما يحتفظ به من ذكريات خالدة، كما يتطلع إلى التشبث بالغد المجهول والذي لا يعرف أحد ماذا يخبئ له الغد من المفاجآت والتي قد يكون الموت أولها، وعليه يمكننا اعتبار الزمن عنصر شديد الفاعلية في نص الجدارية، حيث بدأت تفاصيل الزمن من العنوان وتوالت المواصفات الزمنية الدالة على الموت إلى آخر سطر في القصيدة، ليحمل إسم الشاعر المذهب أكثر من اثنتي عشرة ألف فرس من زمن إلى آخر بعد أن حقق انتصارا مذهلا على الموت.

[1] الجدارية، ص 103.
[2] عبد السلام المساوي، مرجع سابق، ص 61 .

2 – الموت وتجليات المكان:

كما سبقت الإشارة آنفا، للمكان أهمية كبيرة في الإبداع الأدبي والفني، حيث لا يمكننا تصور أي إنسان كان دون ارتباطه بمكان معين " كما لا يمكننا تصور الحدث خارج المكان "[1] والمكان كثيرا ما يثير إحساسا بالإنتماء إلى الأرض والوطن وإحساسا آخر بالزمن، والمكان عند الشاعر " فاعل فعلي ينفتح وينمو، وحين يكون قيمة، فإنه يصبح له خصائص تكبيرية "[2] والمكان الذي يعنينا في هذه الجزئية هو ذلك المكان الذي سطّره درويش في طيات النص، والذي يدل دلالة مباشرة على الموت، ذلك أن " المكان الشعري لا يعتمد على اللغة وحدها، وإنما يحكمه الخيال الذي يشكل المكان بواسطة اللغة على نحو يتجاوز قشرة الواقع غير أنه يظل على الرغم من ذلك واقعا محتملا، إذ أن جزئياته تكون حقيقية ولكنها تدخل في سياق حلمي يتخذ أشكالا لا حصر لها"[3]هذا باعتبار أن الشاعر في صراع مباشر مع الموت، لهذا نجده مفتون بالرحيل إلى اللامكان متخذا خياله الشعري ولغته وسيلتا نقل سريعة، ليبدأ رحلته بين المدن والأوطان الغائبة والبحار والصحاري وغيرها مما وسعته ذاكرة الشاعر واحتضنها نصه جدارية، ذلك لأن درويش عاش الرحيل والغربة وعان من الخيبة والخذلان، وبهذا نجده يتصارع مع الموت في أصعب لحظات حياته، والمكان في الجدارية يبدأ من المستشفى وينتقل مباشرة إلى القيامة ثم يعود مرة أخرى إلى المستشفى، ثم ينطلق دونما ترتيب إلى فضاءات مكانية متداخلة تتراسل بين معطي معنوي وآخر واقعي، كما أن الشاعر انطلق من العدم متجها إلى اللامكان:

لم يَبْلُغِ الحكماءُ غربتَهُمْ
كما لم يَبْلُغ الغرباءُ حكمتَهمْ
و لم نعرف من الأزهار غيرَ شقائقِ النعمانِ ،
فلنذهب إلى أَعلى الجداريات :
أَرضُ قصيدتي خضراءُ ، عاليةُ ،
كلامُ الله عند الفجر أَرضُ قصيدتي
وأَنا البعيدُ
أَنا البعيدُ [4]

[1] جمال مجناح، دلالة المكان في الشعر الفلسطيني، ص 74.
[2] غاستون باشلار، جماليات المكان، ص 226
[3] عبد السلام المساوي، مرجع سابق، ص 63.
[4] الجدارية، ص 13.

يبدأ التفاعل الدلالي بين الشاعر والمكان بإصرار الشاعر على التمسك بالحياة حيث أنه يسعى إلى التخلص من الموت فارا منه بالتنقل من مكان إلى آخر، عله يبلغ الحكمة التي لم يبلغها الحكماء من قبله ولعله يتخلص من غربته وآلامه، وبهذا أعطى للمكان صورته الذاتية، فغدا المكان في النص حزين لحزن الشاعر وبائسا لبؤسه، وذلك بإضفاء الحياة إلى ما لا حياة له عن طريق ربط الذات بالمكان، وتنحو دلالة المكان في النص من خلال علاقة الحضور والغياب منحى آخر من خلال التداخل النصي الذي يرى الشاعر العالم من خلاله، وصورة المكان في نص الجدارية متنوعة بتنوع العلاقات المكانية وترابطها وتداخلها، لكونها مرتبطة بالأحداث التاريخية والوقائع النفسية، وعلاقة الشاعر بالمكان هما علاقة حميمة جدا، حيث يمكن رصدها من منظورين، الأول مادي متعلق بالأرض ومسألة الانتماء ومتنوع ومتداخل، والثاني معنوي متعلق بذات الشاعر وخياله ومعبرا عن تجربته وآلامه.

الموت والمكان ثنائية بارزة في هذا النص، حيث أن الشاعر يصارع الموت من مكان إلى آخر ليعبر عن تفاصيل الحياة المثقلة بهاجس الموت في كل مكان وعبر كل زمان، فاكتسب المكان عناصر هويته – المادية والمعنوية– من صورة الموت في النص، فالمستشفى الذي دلت عليه لفظة " ممرضتي" هو مكان بداية الموت أو هو الموت ذاته لأن الشاعر دخله في حالة مرضية خطيرة لا ينتظر العودة منها، وبهذا يكون المستشفى أول مكان دال على الموت بصورة مباشرة، ثم ينتقل مباشرة إلى القيامة أي مكان ما بعد الموت، وهي الدلالة عينها على الموت وذلك باعتبار أن الشاعر لم يمت بعد، وبما أن الموت يسير بصورة عشوائية فإن الشاعر لم يغفل هذا الأمر فكشف هذه العشوائية برعوية الأيام بين القبيلة والمدينة، وأصبحت هذه القضية" اتحادا وجدانيا وامتزاجا بالأرض، في تجربة ذهنية تأملية روحية، بل شبه صوفية أيضا، ولم تعد الأرض عالما أو تجربة شعيرة فحسب، بل صارت الأرض والشاعر وجودا واحدا، لا ينفصل أحدهما عن الآخر "[1] ومن ثم أعلن الشاعر انتصاره على الموت صارخا بأعلى صوته متسلقا أعلى القمم في أرضه الخضراء العالية:

هَزَمَتْكَ يا موتُ الفنونُ جميعُها .

هزمتك يا موتُ الأغاني في بلاد

الرافدين . مِسَلَّةُ المصريّ ، مقبرةُ الفراعنةِ ،

النقوشُ على حجارة معبدٍ هَزَمَتْكَ

وانتصرتْ ، وأفْلَتَ من كمائنك

[1] محمد العبد، اللغة والإبداع الأدبي،ص153.

الخُلُودُ ...

فاصنع بنا ، واصنع بنفسك ما تريدُ

وأَنا أُريدُ ، أريدُ أَن أَحيا ...

فلي عَمَلٌ على جغرافيا البركان .

من أَيام لوط إلى قيامة هيروشيما

واليبابُ هو اليبابُ . كأنني أَحيا

هنا أَبداً ، وبي شَبَقٌ إلى ما لست

أَعرف . قد يكون " الآن " أَبعَدَ .

قد يكونُ الأمس أَقربَ . والغَدُ الماضي .[1]

إن هذا التراوح بين المادي بتنوعاته التشكيلية والمعنوي بمفارقاته الجمالية، يوضح صورة وقوف الذات أمام موتها الحقيقي، فاستعان الشاعر هذه الأماكن الغائبة في طيات الزمان والتاريخ، واستعار منها قوتها ليحيى حياة أخرى وينتصر على الموت، يصنع لنفسه مكانا بعيدا لا يمكن للموت أن يطوله أو يصل إليه، هذه الأماكن السالفة الذكر، (بلاد الرافدين، مسلة المصري، مقبرة الفراعنة، حجارة معبد، هيروشيما، اليباب....) لم ترد في النص من باب الاستشهاد فقط، وإنما جاءت كتحدي مباشر للموت، فرغم الموت والخراب الذي أصاب تلك الأماكن إلا أن الشاعر استطاع أن يجد لنفسه مكانا يواصل فيه إبداعه وإنتاجه الأدبي والفكري في تلك الأماكن الزائلة والبائدة، فأنشأ الشاعر لنفسه أرضا خصبة انتصر فيها على الموت وأفلت من كمائنه وقيوده، هذه الأرض هي " النص بما يتمتع به من قوالب نوعية في النسيج الشعري ما دام الشاعر مهموما قبل كل شيء باستكشاف أراض بغية أن يسكن العمل الأدبي بطريقة أحسن "[2] فتجاوز درويش من خلال هذه الصور المكانية المرئي والبصري، إلى الذاتي والمتخيل، وبهذا نعتبر " الصورة الشعرية تقدم المكان باعتباره صورة لمتخيل يتجاوز الواقع ويكسب الأشياء قناعا بصريا يختلف عن حالته الطبيعية أو موجوده الواقعي" [3] فجعل من قصيدته مكانا شاسع الأفاق يتجول فها كيف ما شاء، وهذه الصورة المكانية ليست هروبا من الواقع أو خوفا من مواجهته، وإنما هي مفاهيم لتحولات ذات الشاعر في بحثها عن المكان، فهي أشبه ما يكون بالحلم أو الرؤيا،فالشاعر يصنع عالمه من فكره وخياله وذاكرته، حيث أنه استطاع أن ينشيء " صورا ملتقطة من الواقع

[1] الجدارية، ص 50/49.

[2] محمد بنيس، الشعر العربي الحديث، الشعر المعاصر، دار توبقال ، ط2، 1996، ج3، ص 145

[3] جمال مجناح، المجع السابق، ص 97

الحسي، قام الخيال بتشكيلها وصياغتها بطريقة جديدة غير مألوفة لتصبح صورة للعالم الشعري الخاص بالشاعر بكل ما فيه من مكونات شعورية ونفسية وفكرية، صور تعبر كلها عن الألم والمعاناة والسخرية التي عاشها الشاعر، أو كما خبرها"[1] فالمكان في النص يضمن من خلاله الشاعر استمرارية الحياة وتحدي الزوال، وعلى الرغم من أن المكان في النص يحمل معنى الموت أو يدل على الموت بصورة أو بأخرى، فإن الكتابة الشعرية تصبح مكانا للجوء والاحتماء من الموت،على أساس أنها المكان المفضل الذي لا يمكن للموت أن يطوله، كما نجد الشاعر مصر على محاورة شخص الموت كلما سنحت له الفرصة، فتارة يطلب الإذن بالاستراحة ، وتارة أخرى يفد خطوات الموت وطريقة تعامله مع ضحاياه وبعد أن أكد الشاعر أنه أفلت من سهام الموت الطائشة، يلقي على ذات الموت المُشخّصة في النص عدة تساؤلات لعله يجد ما يفيده:

فماذا يفعل التاريخُ ، صنوُكَ أو عَدُوُّكَ ،
بالطبيعة عندما تتزوَّجُ الأرضَ السماءُ
وتذرفُ المَطَرَ المُقَدَّسَ ؟ /
أَيها الموت ، انتظرني عند باب
البحر في مقهى الرومانسيِّين . لم
أَرجِعْ وقد طاشَتْ سهامُكَ مَرَّةً
إلاّ لأُودِعَ داخلي في خارجي ،
وأُوزِّعَ القمح الذي امتلأتْ به رُوحي
على الشحرور حطَّ على يديَّ وكاهلي ،
وأُودِّعَ الأرضَ التي تمتصُّني ملحاً ، وتنثرني
حشيشاً للحصان وللغزالة . فانتظرني
ريثما أُنهي زيارتي القصيرة للمكان وللزمان ،[2]

هنا نجد أن الشاعر استغل عالمه الشعري – بوصفه مكانا آمنا – ليضع نفسه موضع قوة ليبدأ بمساءلة الموت وإعطائه الأوامر وإلزامه بالنواهي، ويفرض عليه سطوته وسلطته، لهذا يمكننا أن نقول إن ارتباط المكان في نص الجدارية لا يكاد يتجزأ في دلالته عن ارتباطه بالموت، فكلما ورد ذكر المكان إلا وكان دليلا واضحا

[1] عالية محمود صالح، اللغة والتشكيل في جدارية درويش، ص 359.
[2] الجدارية، ص 60.

على الموت، سواء كان هذا المكان واقعي أو خيالي، ولهذا نجد الشاعر يعتمد على جدل الذات الداخلي بما تشتمل عليه من قدرات خاصة ويدمجها مع كل طاقاته الإبداعية لتتفاعل مع المكان الداخلي، أو التصور ذهني الناتج عن المتخلي الشعري الخاص به من جهة، وربطه بالواقع الذي يعكس فيه تجربته متمثلا في أبعاد موضوعية واجتماعية متعلقة بصراعه مع الموت من جهة أخرى.

وإذا ما تتبعنا النص بتمعن أكثر نجد أن علاقة الموت بالمكان فيه تتخذ حضورا متعددا وكثافة دلالية متنوعة، ومن أهمها في نصنا هذا قضية الأرض الوطن أو الوطن الميت، لهذا سمي شاعر الأرض المحتلة، هي فلسطين التي كل ما ابتعد عنها درويش ازدادت قربا منه، وكلما اقترب منها ازدادت بعدا عنه، هذه الأرض التي يرى فيها طفولته المظلمة وأحلامه المشرقة "سأصير يوما ما أريد " هذه العبارة التي كثيرا ما كررها درويش مستعينا بها على هزيمة الموت، وفي الوقت ذاته لتدل على تمسكه بأرضه ووطنه، لأنه حلم وأمل، وأكد هذا فيما بعد " سنكون يوما ما نريد" وهذا التحول من ضمير الفرد إلى الجماعة يوضح صورة العلاقة بين الموت ودلالة الوطن عليه، فدرويش ومنذ وعيه بالدنيا وجد وطنه يعاني ويلات الموت الفردي والجماعي، مع العلم أن " الشاعر عان – ولا يزال –تجربة فقد المكان بدءا من قريته البروة وهو المكان الذي انغرس في وجدانه، ولم تستطع تنقلاته العديدة بين مدن مختلفة أن تنسيه فيه، وانتهاء إلى فقد الوطن الأم برمته "[1] لهذا نجد أن فلسطين شكلت عالما متجذرا في نفس درويش وأسبغت على رؤاه مسحة طاغية من الحنين الطفولي، مرسخة وجودها في ذاته وبهذا يكون مستعدا إلى التضحية بالغالي والنفيس من أجل أن يتحقق حلمه ويرى وطنه يحي حياة طيبة، وظل درويش يسطر صورة الأرض المغتصبة في جوانية النص، ولم تغب عن باله لحظة واحدة، رغم همومه المتراكمة، ورغم ما يعانيه من لحظة النهاية، فقد سئم من تكرار الخطباء للكلام عن البلد الحزين.

فيا مَوْتُ ! انتظرني ريثما أُنهي
تدابيرَ الجنازة في الربيع الهَشّ ،
حيث وُلدتُ ، حيث سأمنع الخطباء
من تكرار ما قالوا عن البلد الحزين
وعن صُمُود التينِ والزيتونِ في وجه
الزمان وجيشِهِ . سأقول : صُبُّوني
بحرف النون ، حيث تَعُبُّ روحي

[1] عبد السلام المساوي، مرجع سابق، ص 63.

سورةُ الرحمن في القرآن . وامشوا

صامتين معي على خطوات أَجدادي

ووقع الناي في أَزلي . ولا

تَضَعُوا على قبري البنفسجَ ،[1]

وهنا نجد الحوار حام الوطيس بين الشاعر والموت حول الوطن وما يمثله من قيمة بالنسبة للشاعر، فذكر مكان الميلاد ومكان الوفاة، وذكر بأن هذه الأرض له ولأجداده من قبله، أما بالنسبة للشواهد القرآنية فتعتبر تذكير بأن هذه الأرض أرض الرسالات السماوية والأنبياء، كما أن التين والزيتون والبنفسج والسنابل الخضراء كلها من عبق هذه الأرض، وهذا ما يوضح لنا مدى اشتياق درويش لوطنه ومدى حبه لها، فهو" منذ أن ارتفع صوته وهو يحلق في عالم الأمل والتفاؤل الثوري، ولا يتردى أبدا إلى قاع اليأس القاتم والهزيمة الساحقة... "[2] ودرويش عندما تعرض لهذه الأزمة العنيفة والتي هددت كيانه ووجوده، جعل منها التحدي الذي يحتاج إلى استجابة معينة، مكّنته هذه الاستجابة من القدرة على البقاء، ومكّنته من مواجهة هذا التحدي، فحاول درويش بأفضل ما لديه من قوى وعناصر مادية ومعنوية ولغوية، أن ينتصر على الموت الذي راوده منذ لحظات الطفولة التي حرم منها، وأخذت منه الصديق والقريب والبعيد، وإذا أخذنا مثالا عن بعض معاناته نجد أنه " قد دمر اليهود قريته – البروة – أما هو فقد دخل السجن أكثر من مرة، وفقد عمله أكثر من مرة، وهو يعيش – رغم كل مواهبه – حياة مليئة بالمتاعب المادية والتمزق المعنوي"[3] فمن خلال هذه الرؤيا يتضح لنا أن الموت صورة مصاحبة للمكان في كل ما يدل على المكان في نص الجدارية، فقد حاول لملمة أجزاء وطنه المبعثرة هنا وهناك ليعيد جمع شتاتها من الماضي البعيد إلى المستقبل القريب، وذلك بأنساق اللغة الشعرية، " ومن هنا كانت الفاعلية الشعرية متجهة إلى المستقبل لا إلى الماضي، أي أن الشعر لا ينحصر في ما هو كائن وإنما يتجاوزه إلى ما يكون، أو إلى ما لم يتحقق يعد "[4] ليسعى في قصيدته إلى تحقيقه في قصدته، ويخلق عالما مزدهرا لوطنه تحقق فيه رؤياه وأحلامه بعيدا عن هاجس الموت .

ولما أصبح الموت الواقعي قريبا جدا من درويش، كان لزاما عليه أن يرسم الصورة الأخيرة للمكان الأخير، وهو المكان الذي لا مفر منه إلا إليه، ألا وهو القبر، وهو مكان ما بعد الموت:

---

[1] الجدارية، ص 44/43.

[2] رجاء النقاش، محمود درويش شاعر الأرض المحتلة، ص 89.

[3] نفسه، ص 91.

[4] أدونيس، مرجع سابق، ص 114.

وهذا الاسمُ لي ...
ولأصدقائي ، أينما كانوا ، ولي
جَسَدي المُؤَقَّتُ ، حاضراً أم غائباً ...
مِتْرانِ من هذا التراب سيكفيان الآن ...
لي مِتْرٌ و**75** سنتمتراً ...
والباقي لِزَهْرٍ فَوْضَويّ اللونِ ،
يشربني على مَهَلٍ ، ولي
ما كان لي : أَمسي ، وما سيكون لي
غَدِيَ البعيدُ ، وعودة الروح الشريد
كأنَّ شيئاً لم يَكُنْ [1]

طبعا لابد من وصية أخيرة قبل الموت، بدأها هنا " هذا الإسم لي" أي أنا الممضي أعلاه أوأدناه، " فلقد أربك الشعور بالموت الحقيقي قلم الشاعر، ودفع به إلى تسجيل تقريري للمكان لا تنفع معه مجازات ولا استعارات "[2] ليضع نفسه أمام واقع منتظر ومرتقب، وبكل استعداد دونما إشارة أو إضمار، فأعطى كل المقاييس التي يحتاجها مأواه الأخير بدقة واختصار، فوجد درويش عالمه الحقيقي في داخله وذاته هذا الذات التي تسعى لصنع المستقبل هي نفسها التي تسعى لصنع الموت، فهي كلما ازدادت يوما في الدنيا ازدادت قربا من الموت، وهذا هو العالم البديل الذي وجده درويش لنفسه أثناء بحثه عن الحقيقة، إلى أن وصل إلى، كأن شيئا لم يكن.

3- التداخل الزماني والمكاني للموت في الجدارية:

في الجدارية لم يكن توظيف درويش للزمان بمعزل عن المكان، والزمن في الحياة الإنسانية مرتبط دائما بالمكان، و المكان يذكرنا دائما بالزمن، هذه العلاقة الجدلية التي نحن بصدد البحث عنها والكشف عن غموضها وتداخلها في نص الجدارية، وذلك من خلال بناء الفضاء المكاني عبر التصاعد الزمني لحركية النص، وبين الزمان والمكان " يتكون فضاء شعري يتراوح بين الحسّ والمعنى وبين الخفي والجلي "[3] من هنا جاء مصطلح الزمكانية فحضور الزمان يقابله غياب المكان والعكس كذلك أيضا، وكثيرا ما نجد غيابا لكليهما أو

[1] الجدارية، ص 102- 103.
[2] عبد السلام المساوي، مرجع سابق، ص 56
[3] حسين خمري، الظاهرة الشعرية، ص 19

العكس، فلا تكاد تخلو جملة من هذا العلاقة في النص، هذا الحضور للغياب في المتخيل الشعري لدرويش المرتبط بزمن النص، يختلف عن العلاقات الغيابية المرتبطة بزمن موضوع النص، وهنا يدخل الموت بين الزمان والمكان كوحدة نصية للدلالة على هذه العلاقة المتداخلة، وإذا كانت دراسة الزمن النصي تتعد حدود الذاكرة المكانية، فإن المكان الذي أسسه درويش في عالمه النصي يتخطى كل حواجز الزمن، فأصبح للزمن مكانه الخاص وللمكان زمنه الخاص، كما أن للموت في النص زمانه ومكانه:

لا شيءَ يبقى على حالِه

للولادة وَقْتٌ

وللموت وقتٌ

وللصمت وَقْتٌ

وللنُّطق وقْتٌ

وللحرب وقْتٌ

وللصُّلحِ وقْتٌ

وللوقتِ وقْتٌ[1]

في هذه الأسطر من الجدارية يتضح لنا مدى التداخل بين الزمان والمكان، حيث يمكن القول بأن الفضاء المكاني منتشر على كامل اتساع الفضاء الزماني للنص، وكلمة لكل شيء وقت فيها رسم واضح عن الزمن بصفة عامة لكن لّما ارتبطت هذه الكلمة بالمسميات الأخرى (الولادة والموت والصمت والنطق والحرب والصلح) تغير مدلولها الزمني إلى المكاني واتسعت دلالتها على النحو التالي:

- الولادة: مرتبطة بمكان للميلاد دون تحديد تاريخ معين للولادة فحضرت دلالة المكان وغابت دلالة الزمان ، وإن كان حضور المكان أيضا حضورا نسبيا.
- الموت: طبعا يأتي بعد الولادة، ودلالة المكان حاضرة هنا أيضا بصورة حتمية، مع غياب كلي لدلالة الزمان، مع العلم المسبق بوجود وقت معين لتاريخ الوفاة ولكن دون تحديد.
- الصمت: تختلف الدلالة هنا عما قبلها من حيث الحضور والغياب الزمكاني، حيث أن الصمت قد يغيب زمانه ومكانه ويصعب تحديد وقته في الوقت الذي قد يكون هذا التحديد أسهل ما يكون، فهو إذن مرتبط بتحديد صورته بدقة ووضوح.

[1] الجدارية، ص87- 88

- النطق: بما أن النطق مرتبط بالسماع فيكون أيضا مرتبط بحضور زمكاني معين أيضا ولكن هنا طغى الحضور الزماني على المكاني من حيث اعتبار النص ذو وحدات زمانية.
- الحرب: هذا اللفظ يحمل في طياته عدة دلالات للحضور والغياب الزمكاني، حيث أن الحرب لا بد لها من مكان وزمان محددين ببداية ونهاية إن كانت أحداثها في الماضي فهنا يكون الحضور الزمكاني تاما وواضحا، وإلا فلا بد أن تدل الحرب على مكان معين حتى وإن غاب التحديد التاريخي لاندلاعها.

- الصلح: هو لفظ غير مرتبط بالحرب أو بعكسه حيث قد يتم إبرام صلح بين شخصين أو أكثر، أو بين دولتين أو أكثر دون وجود حرب سابقة لهذا الصلح المنعقد، لكن لا بد من مكان، وعليه فالصلح هنا يدل على حضور مكاني نسبيا، وعلى غياب زماني وذلك لعدم تحديد تاريخ زمني بعينه.

وكل الأسماء التي ذكرت تحتم وجود فضاء مكاني لها، ليندمج هذا الفضاء في ما بعد مع الزمن ويعطينا دلالة زمكانية متداخلة في ما بينها.

إن تراكم الذكريات التي انطلق منها درويش في كتابة نصه هذا كلها مرتبطة بدلالات تداخل الزمان والمكان، فيمكن القول أن دلالات المكان لها القدرة على اعتصار الزمن وتشتيته عبر فضاء النص، كما أن دلالات الزمن قادرة على تغييب المكان وتعتيم ملامحه في طيات النص، وبذلك تتحقق مجموعة من العلاقات الغيابية والجدلية في النص كلها مرتبطة بزمكانية الموت وسيتم توضيحها على النحو التالي:

أ- الموت و المكان وغياب الزمن: رؤية الموت في مكان غائب في الزمن الحاضر أو المستقبل تشكل نوعا من المفارقة التصويرية، حيث ابتعد النص عن تصوير الموت بمعناه العضوي وأصبح تعبيرا عن إحساس الشاعر بعصره ليصبح الموت في النص صنو الحياة بل هو الحياة ذاتها، ونحن الآن بصدد تحديد صورة المكان التي تدل على الزمان وعلاقة ارتباطها بالموت، والأماكن المقصودة هنا طبعا هي تلك التي تحمل دلالة تاريخية، أو الأماكن التي تدل على عالم غيبي لم يختبره الإنسان بعد.

إذا قلنا أن الشاعر مارس أفعال تدل على الحدث في الزمن الحاضر في أماكن تدل على تاريخ قديم عن حياة الشاعر فهذا من باب البناء الخيالي للشاعر في نصه، وإذا ما تتبعنا مفردات المكان ودلالتها على الموت في النص نجده أشبه بانعكاس صورة لواقع غارق في الموت، أو هو صورة نفسية للذات الناظرة في رؤيتها لواقع الأشياء، وعلى أية حال فقد كان توظيف درويش للمكان عبارة عن صورة يمكن أن نقول عنها أنه لم يراعي فيها الترتيب الزمني لوقوع الأحداث، فمن

المستشفى الذي دلت عليه الممرضة، إلى باب القيامة، ليرجع إلى الأساطير القديمة، ومن ثم إلى مؤاخاة أحد عرب الجاهلية، ثم ينطلق مباشرة إلى سواحل الشام، ليعرج بعد ذلك إلى بابل، ليشير إلى مكان آخر عبر جنسية طبيبه الفرنسي، ثم ينتقل إلى أحد ضواحي بلاده ليُعبر بعدها عن بلاد الحرمين وما حولها، ثم يطير إلى بلاد المغرب مع شبابها الرياضيين، ثم يعود إلى طريق دمشق، ومن ثم يظهر شوقه لخيام البادية ليسافر معها إلى محاورة طرفة بن العبد في الجاهلية، ليعلن بعد رحلة طويلة بأنه هزم الموت في بلاد الرافدين وفي مصر الفرعونية.

هذه الرحلة المحفوفة بالمخاطر والألم أنتقل فيها الشاعر من مكان إلى آخر ــ والتي لما تزال طويلة ــ كانت في لحظة زمنية وجيزة، لم يعتقد الشاعر أنه سيرجع بعدها إلى الدنيا ويواصل مشواره الأدبي وحياته العادية، فالتنقل من بلد إلى آخر يتطلب وقتا وزمنا لإعداد الحقائب والوثائق اللازمة لهذا السفر، كما تتطلب أسرع وسيلة نقل في عصرنا وقتا أطول بكثير من الذي سافر فيه الشاعر إلى تلك الأماكن كلها، هنا تقول أن الزمن غائب عن هذه الرحلة المكانية، فهي لحظات انقطعت فيها صلة الشاعر بالزمن، رغم وجود زمن معنوي يدل على الماضي والحاضر والمستقبل.

هذا الحضور الزمني في هذه الرحلة المكانية متعلق أولا بطبيعة الكتابة الأدبية، ومتعلق ثانيا بالقضية التي يعالجها الشاعر في النص، ألا وهي قضية الصراع مع الموت، فيضطر الشاعر إلى استحضار التجارب الماضية ليوظفها في الحاضر ويستفيد منها في المستقبل، " ولولا تدخل مثل هذه الأثار لما استطعنا أن نتعلم من الماضي، فمن مميزات طبيعتنا الحية أن الماضي يؤثر في سلوكنا الحاضر عبر ما يبدو هوة سحيقة من الزمن"[1] ورؤية الموت في الجدارية ودلالة المكان عليها تتشكل وفق الحالة الشعرية وتبعا لدلالة السياق" ولفرط سيطرة هذه الفكرة عليه، حاول أن يعقد بينه وبينها أواصر ألفة ومودة وأن يقدمه في بعض الأحيان في صورة لا تخلو من جاذبية "[2] هذه الجاذبية التي يتمسك بها كونها أحد الملاجئ التي تبقيه على أرضه إلى حين حصول لحظة الموت الحقيقية.

فهذا الصراع بين الشاعر والموت، صراع حامي الوطيس، حيث أن الشاعر كلما كسر حلقة الزمن بانتقاله من مكان إلى آخر وجد الموت متربص به، فخصص الشاعر مكان لا يمكن للموت أن يطوله فيه، ألا وهو أرض قصيدته الخضراء العالية، فأخذ يراود الموت ويتحايل عليه من مكان

[1] أ.أ. رتشاردز، مبادئ النقد الأدبي والعلم والشعر، ص155

[2] علي عشري زايد، قراءات في شعرنا المعاصر، ص 49.

إلى آخر، وبعدة طرق مختلفة، فجعل للموت شخصية مجازية، لتخاطب الشاعر مع هذه الشخصية التي ابتدعها من باب الإعلان عن دور اللغة في إعادة صياغة الوجود الإنساني، وهذا كما عبر عنها لوتس" نحن الشعراء نصارع اللاوجود لنجبره كي يمنحنا وجودا"[1] ودرويش امتلك كل ما يمكنه من كلامات وشغل بصيرته النافذة وذاكرته الفذة وأبحر في أعماق التاريخ وصنع موقعا يستريح فيه بعيدا عن الموت وآلامه، ملتمسا عشق الحياة المقترنة بالخصوبة المتجددة واللون الأخضر الذي جعله بساط قصيدته ليدل على الربيع الذي يأتي بعد الشتاء، وتبتسم الحياة ضاحكة بعد مزاوجة الأرض بالسماء، من هنا تتضح لنا رؤية الناقد غالب هلسا المتأثرة بفكر باشلار عن جماليات المكان وذلك بعزل المكان عن الزمان والحركة، ورأى بأن المكان هو العمود الفقري الذي يربط أجزاء الرواية ببعضها البعض[2]، وهو نفس الشيء تقريبا بالنسبة للنص الشعري الذي يحمل في طياته ملامح سردية، فالبعد المكاني لمثل هذا النص يشكل الأعمدة التي ترفع سطح النص، وهذا ما نلاحظه عند محاورة درويش للموت عندما يقول في أكثر من موضع:

هَزَمَتْكَ يا موتُ الفنونُ جميعُها .

هزمتك يا موتُ الأغاني في بلاد

الرافدين . مِسَلَّةُ المصريّ ، مقبرةُ الفراعنةِ ،

النقوشُ على حجارة معبدٍ هَزَمَتْكَ

وانتصرتْ ، وأفْلَتَ من كمائنك

الخُلُودُ ...

فاصنع بنا ، واصنع بنفسك ما تريدُ

وأَنا أُريدُ ، أريدُ أَن أَحيا ...

فلي عَمَلٌ على جغرافيا البركان .

من أَيام لوط إلى قيامة هيروشيما[3]

فطبيعة الحوار في هذا المقطع قائمة بين الشاعر وهو شخص مادي وبين الموت وهو شخص

[1] جاك شورون، الموت في الفكر الغربي، ص231.

[2] أنظر عبد الله أبو هيف، جماليات المكان في النقد العربي، مجلة جامعة تشرين للدراسات والبحوث العليمية – سلسلة الآداب والعلوم الإنسانية، م 27،ع، 1، 2005، ص18.

[3] الجدارية، ص 49-50

معنوي فحول الشاعر هنا أولا الموت إلى رجل ثم أظهر هيمنته عليه، والركيزة الأساسية هي أن الزمن مجرد ذكرى ماضية غائبة والمكان هو صورة حية وباقية خالدة مخلدة في الواقع وفي أذهان البشرية جمعاء، فقرر بناء قصيدته في أرض خضراء عالية ليفلت بها من كمائن الموت.

ب- الموت والزمن وغياب المكان: من السهل جدا على الدارس تحديد المكان ودراسته، لكن من الصعب جدا تحديد الزمن في النص الشعري خاصة إذا كان مرتبطا بفكرة معينة كالموت، والزمن النصي المقصود هنا غير الزمن النحوي، والزمن هنا يتمثل في الزمن التخييلي والزمن التاريخي لما له من أهمية في تتبع الأحداث خاصة الماضية منها، وأول ما نبدأ به هو الحديث عن الزمن كلفظ ومصطلح في هذا النص فنجد لفظة " الزمن " ذكرت إثنى عشرة مرة في النص، ولفظة " الزمان " ذكرت عشرة مرات، ولفظة " الوقت " وردت تسعة عشر مرة في النص، ولفظة " التاريخ" تكررت سبع مرات في النص، ولفظة " ماضي " ذكرت في النص تسع مرات، ولكل من هاته الألفاظ دلالتها حسب موضعها في النص، هناك ألفاظ عديدة لم نذكرها كلها ذات دلالة صريحة على الزمن وبعض مرادفاته الدالة عليه، وهذا يدل عن الأهمية الكبري التي يحتلها الزمن في الشعر العربي قديما وحديثا، كيف لا؟ والزمن يمثل مدة حياتنا، وقياس أوقاتنا التي تسير بنا إلى آجالنا المكتوبة، هذه الآجال التي تنتهي معها أنفاس الإنسان الأخيرة، لتتضح لنا صورة الصراع الحقيقية بين الشاعر والموت وبين الموت والزمن.

درويش في هذا النص يستدعي اللحظات الغائبة على عدة مستويات لتكون حاضرة بظلالها في النص، وعلاقة درويش مع الموت كما أشرنا أنفا علاقة قديمة وتاريخ طويل، لكن هذه القصيدة من القصائد الفريدة التي يحاور فيها الشاعر الموت بهذا الأسلوب وبهذه الطريقة، منطلقا من عدة معطيات وهي على أساسين، الأول منهما الإحساس بالغياب، والوحدة، والقهر وبالتالي بالفناء والموت، والأساس الثاني: الشعور بالقوة وبالتحدي ومن ثم إعلان انتصار الفن على الموت.

واعتمد درويش في التعامل مع الزمن في النص بلا صناعة لفظية ولا كلمات زائدة وبدلالات متعددة ومتنوعة، ليبقى الحاضر حاضرا كما يراه الشاعر ويسعى لتغييره، ويصور لنا أن الماضي ما زال يعيد كتابة نفسه فينا ليؤثر في الحاضر ويغير المستقبل، والمستقبل غائب وهائم بين الكتابة العابرة والأفكار الشاردة، وبين هاته الأزمنة المتناثر في طيات النص يصارع درويش الموت مستغلا زمن الماضي الذي يعتبر بمثابة الذاكرة المركزية لروح الشاعر ولكن " ليس الماضي هو

الذي يسيطر على الحاضر وإنما تسيطر عليه الصورة التي نكونها عنه "[1] وفي هذا النص مجموعة كبيرة من الصور الماضية التي يوظفها الشاعر لمجابهة الموت وتحديه، يمكن أن نعبر عنها بمصطلح الموروثات التراثية ومن بينها " الموروث الديني، والموروث الأسطوري، والموروث التاريخي، والموروث الأدبي، والموروث الصوفي والروحي"، وتندمج هذه المحاور لتشكل بالضرورة نسيجا واحدا لا يمكن فصل أحدها عن الآخر في نص الجدارية، وسنخصص مبحثا خاصا بالموروثات التراثية للموت في نص الجدارية في الفصل الموالي، هذه الصور المأخوذة من التراث والمختزنة في ذاكرة الشاعر، تمثل كلها زمن الماضي وتدل عليه وبهذا يغيب المكان الحاضر في هذه الصور الماضية وذلك لطغيان فاعلية الزمن وتأثيره في لحظات الصراع مع الموت.

فالشاعر في هذا النص أقرب ما يكون إلى حالة من التداعي الحر أمام الموت، غير أن هذه الرؤيا لا تقف عند حدود الذاكرة والزمن بل تتعداهما لتخلص إلى حوار فريد من نوعه مع الموت، وأول ما يلاحظ في الحوار الذي أجراه درويش مع الموت، أنه أشبه بحوار الأصدقاء والنظراء، وليس بين قوي وضعيف أو بين حاكم ومحكوم، ونذكر منه:

أَيُّها الموت انتظر ! حتى أُعِدَّ
حقيبتي : فرشاةَ أسناني ، وصابوني
وماكنة الحلاقةِ ، والكولونيا ، والثيابَ .
هل المناخُ هُنَاكَ مُعْتَدِلٌ ؟ وهل
تتبدَّلُ الأحوالُ في الأبدية البيضاء ،
أم تبقى كما هِي في الخريف وفي
الشتاء ؟ وهل كتابٌ واحدٌ يكفي
لِتَسْلِيَتي مع اللاَّ وقتِ ، أمْ أَحتاجُ
مكتبةً ؟ وما لُغَةُ الحديث هناك ،
دارجةٌ لكُلِّ الناس أَم عربيّةٌ
فُصْحى/
.. ويا مَوْتُ انتظرْ ، ياموتُ ،

[1] أدونيس، زمن الشعر، ص 72

حتى أستعيدَ صفاءَ ذِهْني في الربيع
وصحّتي ، لتكون صيَّاداً شريفاً لا
يَصيدُ الظَّبْيَ قرب النبع . فلتكنِ العلاقةُ
بيننا وُدّيَّةً وصريحةً : لَكَ أنتَ
مالَكَ من حياتي حين أَملأُها ..
ولي منك التأمُّلُ في الكواكب :
لم يَمُتْ أَحَدٌ تماماً ، تلك أَرواحٌ
تغيِّر شَكْلَها ومُقَامَها /
يا موت ! ياظلِّي الذي
سيقودُني ، يا ثالثَ الاثنين ، يا
لَوْنَ التردُّد في الزُمُرُّد والزَّبَرْجَدِ ،[1]

من الملاحظ هنا أن أغلب الألفاظ الدالة على الزمن تغيب عنها دلالة الزمن كالشتاء والربيع والخريف وهي ألفاظ ترتبط بزمن المناخ، ولا تدل على المكان إلا إذا ارتبطت بمكان بعينه، وكذلك كلمة اللاوقت، فهي تدل على انعدام الزمن وبهذا تختفي صورة المكان، وكذلك فعل الأمر انتظر الموجه للموت، فبما أن الموت شخص من خيال الشاعر لا يرتبط بمكان يدل عليه زمن الأمر الدال على المستقبل، وهنا نلمس نوع من تواضع لغة درويش الشعرية، لتصبح حديثا عاديا يتداوله الجميع، وهذا ما يتعمده درويش ليحيط بكل ما يمكن له أن يصيب في روح النص، ثم تتضح رؤية درويش للموت الذي يرفض درويش غدره وسطوته ، يريد أن يجعل العلاقة بينهما واضحة وصريحة، ليصر درويش على هذه الفكرة طويلا وبطريقة أشبه بالتحايل على الخصم وذلك بإعلاء شأنه وإجلاله، ليتمكن من الفرار منه، والانتصار عليه، فالزمن حكم على درويش بالموت الجسدي الذي لا مفر منه ، وقد استسلم درويش له، إلا أنه أعلن الانتصار عليه بفنه، وقصيدته التي لا يمتلك الموت وقتا لاختبارها، والفن قد هزم الموت، والموت قد تمكن من الطيني الفاني، لهذا يأمره الشاعر بأن يفعل به وبنفسه ما يريد، ويتجلى الفن في أبرز صور الخلود الأبدي الذي قهر الموت.

[1] الجدارية، 45- 46

- ج الموت وتفاعل الزمان والمكان : جعل درويش من قصيدته جدارية أرضا خضراء لتدل على الخصب والنماء والعطاء، وزاد على ذلك أن بناها عالية شامخة، لتكون فضاءا مكانيا شاسعا يستوعب كل حقبات الزمن، فعاش في هذه الأرض مع الأساطير القديمة، وحاور الشخصيات التراثية، ووقف مع الماضي، وأطل على المستقبل، ليرغمنا على قراءة كل الأزمان وفاعلية كل الأحداث، والسعي وراء فضاء المكان النصي، ليحرك فينا البحث في الفضاء الدلالي الحافل بالمجاز والحقيقة والمشع إشعاعات إيحائية ونفسية، سواء ظهر بشكل مباشر باسم الزمان والمكان، أو ظهر بما يدل عليه من إشارات وإيماءات، وذلك عبر حيز مختلف من البناء المكاني عبر التصاعد الزمني لحركة النص .

وكل هذا على أرضه التي خصصها للخلود، متحديا الموت، مستعينا عليه بكل ما ملك من قدرة واستطاعة، ودرويش هنا في محاولة لصياغة الأشياء من جديد وذلك بتوليفة تتداخل فيها عناصر الزمان والمكان، ليدخل في عالم من التيه والألم والمعاناة، وينطلق في رحلة بدأها من المستقبل المجهول إلى المكان المفقود، معتمدا على ذاكرته كوسيلة نقل سريعة بين هذه العوالم، وهذه الذاكرة مشحونة بأحداث المكان المؤلم، - الوطن الفقيد — والزمن الضائع، وبين التفاؤل والتشاؤم، يسافر درويش في رحلة صراع مع المرض والموت، دخل فيها عوالم قاسية واستحضر فيها مشاهد كثيرة، وعاش أزمنة عديدة، فنجد درويش عاد إلى الطفولة عبر الثقافات والتاريخ، وغاص عميقا في نظرته إلى الكون والحياة والمرأة والرجل والأسطورة والخرافة والقصيدة واللغة وصراعات العالم، وخاصة صراع الفلسطيني مع الآخر،.

لهذا لم يعد المكان في النص مجرد جغرافيا منفصلة عن ذات الشاعر، تهب عليه من الخارج، بل أصبح أرضا للذاكرة تهب على الروح من أعماق الداخل، لتهبها لحظات إبداعها لتعمل على تجديد العلاقات وتشكيلها، ليتداخل فيها الماضي بالحاضر بالمستقبل، ويصبح المكان أرضا راسية يقف عليها درويش للبرهان على ذاته أمام حركة الزمن الهلامية، ومن الواضح أن حركة الزمن داخل هذا المكان المتشكل في الرؤيا الشعرية ساعدت على تشكيله بهذه الصيغة، وهذا ما نلاحظه من خلال التأثر بالتجارب القديمة، فذكرى التهجير الأولى من بلاده الأم مازالت تحفر عميقا في روحه، وذكرى طفولته المشردة طفت على سطح النص بصورتين:

الأولى: صورة حقيقية تحمل وجه الهجرة الفلسطينية 1948 بكل جروحها ومآسيها، وإعلان

الكيان الصهيوني على أشلاء القتلى، ودماء الجرحى وأحزان المهجرين.

الثانية: صورة للذكرى عمل فيها على تحويل المكان في ذاته ونفسه، من مجرد مكان عادي إلى مكان أسطوري ، شعري يكسر به جبروت الموت ويتخطى به جدار الزمن ، ليمتد بأعماقه في نسيج النص الدرويشي.

هذا التداخلات الزمنية في المكان، تفتح النص على عدة حوارات، حيث نشعر أحيانا أنه يعيش بين حياتين، يمتد بينهما الصراع، فالمكان الذي ألفه درويش عربيا بكل تفاصيله وجزئياته الأولى، أصبح الآن غربيا، وملامحه تمزق الذاكرة شطرين، وتجعل درويش يعيش بين زمنين مختلفين:

الأول: زمن الكتابة، وهو الزمن الواقعي الذي يعيشه الشاعر، بكل ما فيه من معاناة وألم وتوتر

الثاني: زمن الماضي ، وهو الزمن المختزن في ذاكرة الشاعر، وهو ثابت راسخ، ويتحرك ضمن معطيات واقع حقيقي أيضا.

هذه الحركة الارتدادية للزمان والمكان انطلقت من ذات الشاعر نحو الماضي لتحيط بكل مكوناته الأولى كما تركها آنذاك، ولتعود بها نحو الحاضر الذي يعبر عنه درويش في لحظة البين بين المُشار إليها آنفا، ومن ثمَّ يبني بها درويش جداريته الخضراء في المستقبل، ويصبح الدخول إلى متلازمة المكان سياقا تلقائيا يدخله المتلقي في بنيات النص، وتتضح له معالم المكان الذي رسمته خطوط الزمان، وينكشف الزمن الذي أثارته بنيات المكان.

الفصل الثالث

الموت ودلالات التناص في الجارية

أولا: المصادر والموروثات التراثية للموت في الجدارية

ثانيا: أشكال التناص للموت في الجدارية

ثالثا: التفاعل والتعالق النصي في الجدارية

أولا: المصادر والموروثات التراثية للموت في الجدارية

إن أول ما يلفت انتباهنا في نص جدارية عنوانها ثم حواشيه، لندرك أن درويش أراد أن يضع المتلقي والمشاهد والقارئ في زاوية خاصة، يتأملون فيها صراعه وأوجاعه، والموت الذي يطارده من زمن إلى آخر، ومن مكان إلى آخر، ليعلموا أن درويش اخترق جدار الحياة بكل صورها، معبرا عن الإنسان الفلسطيني في لحظة بين الحياة والموت وهي ساعة المرض أو لحظة الصراع الأخير، والملفت للانتباه أن درويش لا يملك متسعا من الوقت كي يلقي بكل ما في جوفه في هذه اللحظة الحرجة، لكن شاعرنا وعلى عكس المتوقع استغل هذه الفرصة لتكون سبيلا للخلاص والنجاة من الموت، فوظف فيها كل طاقاته وكل ثقافته وكل ما تحويه ذاكرته من أفكار ليستعين بها على الموت وجبروته، حيث وجد في لغته ما يروي عطشه كما كتب لصديقه سميح القاسم قائلا: " في اللغة نستطيع أن نزوج المعلوم إلى المجهول، في اللغة نسافر ونعود في اللغة نرسي للسفر قواعد سفر رمزية تكسر ذاتها لتبني ذاتها أو تكسر السفر ، في اللغة نصالح ما لا يتصالح في الواقع... وفي اللغة نعلن حريتنا ونقيم سلامنا، ولكن أين نسافر في خارج اللغة؟ أما من سفر في هذا السفر؟" [1] إذن فالنص جسد واللغة روحه والتراث نسبه وهذا ما ذهب إليه عبد الله الغذامي حول " مفهوم جسدية النص وكونه كائنا حيا ومركبا ... فإن هذه الجسدية لا تقوم على عزل النص عن سياقاته الأدبية والذهنية، ذلك لأن العمل الأدبي يدخل في شجرة نسب عريقة وممتدة تماما مثل الكائن البشري، فهو لا يأتي من فراغ كما أنه لا يفضي إلى فراغ، إنه إنتاج أدبي لغوي لكل ما سبقه من موروث أدبي وهو بذرة خصبة تؤول إلى نصوص تنتج عنه " [2]

الموت ومصادره في الجدارية كلام يذهب بنا إلى الحديث عن الموروث الديني و الموروث الأسطوري و المورث الأدبي و الموروث التاريخي والكشف عن تداخل هذه المصادر وتفاعلها وكذا دراسة تقنيات توظيفها في هذا النص، وقد تتنوع هذه المصادر وتتعدد إلى أكثر مما حددته لأن الذي يهمنا هنا هو موضوع الموت في نص الجدارية ، والتراث يعد ذخرا وكنزا من كنوز الشاعر العربي المعاصر الذي اتخذ من الحداثة منهجا ومن التراث مصدرا وبحرا ينهل منه أفكاره ومعانيه وأهدافه، كلما زاد التوغل والغوص فيه زاد الغموض في النص، وهذا ما يثير حوار بين النصوص المتباعدة والمتقاربة ليكون القديم مصدرا للجديد ،وتصبح هذه " الاستشهادات المأخوذة من نصوص أخرى يمكن أن تكون مدعمة لسياق النص، كما يمكن أن تكون معارضة له، ومن هنا يتأسس

[1] محمود درويش / سميح القاسم ، الرسائل، ص 128

[2] عبد الله الغذامي، ثقافة الأسئلة – مقالات في النقد والنظرية – دار سعاد الصباح، الكويت، ط2، 1993، ص111.

الحوار الحقيقي بين النصوص" [1] وهذا وما نسعى لتفكيكه وتحليله في هذا النص ومن خلال أسطره وكلماته وشفراته.

1. الموروث الديني:

الحديث هنا سيكون مباشرة عن دين النص لا دين كاتبه، أي المصادر الدينية الموظفة في نص الجدارية، فالموت والحياة فلسفة تناولتها جميع الأديان السماوية والوثنية، ومنها انطلقت غريزة الصراع على البقاء وكذلك الصراع على الأرض والمقدسات الدينية ومسألة الأرض وقضاياها توازي شعر درويش كله وهو صراع قديم قدم أزلي، ومرتبط ارتباطا وثيقا بالعقائد الدينية وجميع الأديان السماوية وغيرها، لهذا نجد في نص الجدارية مواقف دينية عديدة ومتنوعة تخالف عقيدة الشاعر، كيف لا وهو يحاجج من هم على غير دينه واعتقاده، وكذا حاول تفسير ظاهرة الموت والكشف عن مكنوناتها في كل المعتقدات بما تعلمه واكتسبه من ثقافة، وهو يحاول أن يوضح شيئا مهما عن تجربته الشعرية فاستعان ببعض المصادر الدينية:

فلنذهب إلى أَعلى الجداريات :

أَرضُ قصيدتي خضراءُ ، عاليةُ ،

كلامُ الله عند الفجر أَرضُ قصيدتي

وأَنا البعيدُ

أَنا البعيدُ[2]

كلام الله وهو الوحي الذي هو من خصائص الأنبياء والمرسلين ونفى عن نفسه هذه المهمة، مع أنها من المهمات السامية والتي قد تخدم قضيته بأهمية بالغة وقد استخدم في النص رموزا مكثفة الدلالة لوصف حالته التي وصل إليها وللتعبير عن مشاعره تجاه كل من حوله وكل ما يحيط به من واقع مؤلم ومزري وذلك بالاستعانة ببعض النصوص المسيحية أو بالإشارة إليها، فالمسيح عند النصارى رمزا للتضحية والسلام وكفارة عن خطيئة البشر عامة، أما من خلال العقيدة الإسلامية فهو عبد الله ورسوله وهو لم يمت بعد ولديه أمر في الحياة لم يُنجز بعد وهو دائما ما يكون رمزا للمحبة والإخاء والسلام، لتتضح لنا لحظة البين بين التي عاشها الشاعر، وهنا إشارة واضحة إلى عدم قدرة الشاعر على التحكم في مصيره المحتوم، كما نلتمس نوعا من الدعوة إلى الرضا بالأمر الواقع فهو ليس رسول ليعلم ما القادم من الأتي:

[1] حسين خمري، نظرية النص، ص 254.

[2] الجدارية، ص14.

غَنَّيْتُ كي أَزِنَ المدى المهدُورَ
في وَجَع الحمامةِ ،
لا لأَشْرَحَ ما يقولُ اللهُ للإنسان ،
لَسْتُ أَنا النبيَّ لأَدَّعي وَحْياً
وأُعْلِنَ أَنَّ هاويتي صُعُودُ[1]

كما استحضر كل ما لديه من ثقافة دينية ليوظفها في هذا النص، وقد أحسن الاختيار عندما استعان بألفاظ ونصوص عدة ك: (الأنبياء، الرسول، المسيح، النشيد، الشهيد، الطوفان،...) لتتوالى الكلمات والدلالات والمعاني التي تشير إلى الموت من جميع الأديان كالشهادة فالله وحده من يمنح الحياة ومن يسلبها، وهنا إشارة من الشاعر إلى تفهمه للواقع الذي يرفضه، في الوقت الذي يستحيل تغييره، ويستمر باحثا عن سبب للبقاء والتمسك ببعض الأسباب التي تدعوه إلى البقاء والحياة، وإن كان قد بسّط هذه المرة من مهمته في الحياة، والأمر واضح وجلي لأنه يتحدث عن مشاهدة الطوفان الذي تكلمت عنه كل الكتب السماوية، وهو الطوفان الذي حصل في عهد نوح (عليه السلام) ليطهر الله به الأرض من دنس الشرك، ولعل الشاعر هنا يريد أن ينتظر الطوفان الذي يطهر الأراضي المحتلة من دنس اليهود والمغتصبين:

وأُريدُ أُن أُحيا ...
فلي عَمَلٌ على ظهر السفينة . لا
لأُنقذ طائراً من جوعنا أَو من
دُوَارِ البحر ، بل لأُشاهِدَ الطُوفانَ
عن كَثَبٍ : وماذا بعد ؟ ماذا
يفعَلُ الناجونَ بالأرض العتيقة ؟
هل يُعيدونَ الحكايةَ ؟ ما البدايةُ ؟
ما النهايةُ ؟ لم يعد أَحَدٌ من
الموتى ليخبرنا الحقيقة ... /[2]

[1] الجدارية، ص18.
[2] نفسه، ص 42

وقد يكون هذا الطوفان الذي ينتظره درويش هو رمز للثورة والانتفاضة المرتقبة، وهنا يمكن أن يكون سعيه للبقاء حيا ليس بسيطا فالقضية قضية أمّة بأسرها وليس مسألة بسيطة وشخصية، ويبقى الصراع مع الموت ومناجاته مستمرا في كل مقطع من مقاطع الجدارية، بل في كل سطر من أسطرها.

ثم ينتقل درويش إلى نوع أخر من الخطاب وهو استدعاء بعض شخصيات الأنبياء والمرسلين، وبعض الشخصيات التي ورد ذكرها في القرآن ك (لوط، أيوب، عليهما السلام، وهابيل وقابيل ...) وهذا ليصف شدة ما يعانيه وكذا رغبة منه للوصول إلى مبتغاه:

وأنا أريد، أريد أن أحيا...

فلي عمل على جغرافيا البركان

من أيام "لوط" إلى قيام هيروشيما[1]

وكل الديانات السماوية تعلم قصة نبي الله لوط (عليه السلام) مع قومه، وقد اقتبس الشاعر هذا الحدث التاريخي عن قصد وتعمد ليبرز للعالم أن الحياة متداولة وأن الإنسان مهما كان له طموحات ورغبات غير محدودة، وقد تكون غير مسؤولة ومنافية لمبادئ الحياة العامة، وقد وفق درويش في هذا التوظيف الفني حيث مزج بين حالة الموت التي يعيشها والحيرة التي يشعر بها تجاه الفساد السائر في الأرض، فنحن نعلم مسبقا أن الله تعالى خسف بقوم لوط (عليه السلام) الأرض وغير الخريطة ليطهر الأرض من الفساد، وعلى العكس تماما فعل اليهود بالأرض المقدسة غيروا الخريطة ليجسدوا الفساد.

ثم ينتقل محمود درويش في ومضة سريعة وكأنها وقفة عتاب أو محاسبة لنفسه أو ضميره هو في الوقت ذاته محاورا شبح الموت الذي يطارده كأنه يقول كلنا من أدم وأدم من تراب ومن التراب وإلى التراب نعود، فحاول ربط الموت بالخطيئة لأن أول حالة موت وقعت على البسيطة كان سببها الخطيئة وتعدي حدود الله كما أشار إلى ذلك كل الكتب السماوية وهذا ما أكده الشاعر:

أَتأذن لي بأن أَختار مقهىً عند

باب البحر ؟ – لا .... لا تَقْتَرِبْ

يا ابنَ الخطيئةِ ، يا ابن آدمَ من

حدود الله ! لم تُولَدْ لتسأل ، بل

لتعمل .... – كُن صديقاً طَيِّباً يا

[1] الجدارية. ص 55

موت ! كُنْ معنىً ثقافياً لأُدرك
كُنْهَ حكمتِكَ الخبيئةِ ! رُبَّما أَسْرَعْتَ
في تعليم قابيلَ الرمايةَ . رُبَّما
أَبطأتَ في تدريب أَيُّوبٍ على
الصبر الطويل . [1]

وقد نشعر بنبرة حادة وخافتة تنبع من أعماق درويش يردد فيها أنا لم أقترف ذنبا أستحق الموت لأجله، هذا وقد أشار إلى صبر نبي الله "أيوب"(عليه السلام) مستدعيا هذه الشخصية ليؤكد على ضرورة بقائه وحياته وتحملها بصبر قد يفوق صبر أيوب في تصور الشاعر، وربط درويش كل هذه الأفكار بربما، لأنه ليس صـــاحب القرار في هذه الحال وليس صاحب المصير.

وقد أشار درويش في أكثر من مقطع مستنبطا معاني بعض الآيات القرآنية ومشيرا إلى بعضها الأخر نذكر منها:

باطل، باطل الأباطيل ...باطل
كل شيء على البسيطة زائل.[2]

وهذا المقطع قد يشير إلى عدة آيات قرآنية وكلها تتحدث عن قيام الساعة وفناء الدنيا، كقول الله تعالى (كل من عليها فان * ويبقى وجه ربك ذو الجلال والاكرام)[3] وغيرها كثيرة في كتاب الله الكريم؛ وفي آخر الجدارية نجد الشاعر يحدد ممتلكاته ومقتنياته الخاصة والتي يأمل أن تكون رفقته حالة موته ومنها:

وآية الكرسي والمفتاح لي
والباب والحراس والأجراس لي
لِيَ حَذْوَةُ الفَرَسِ التي
طارت عن الأسوار ... لي
ما كان لي . وقصاصَةُ الوَرَقِ التي
انتُزِعَتْ من الإنجيل لي

[1] الجدارية، ص 56-57.
[2] نفسه. ص 84.
[3] سورة الرحمن. الآيتان 26-27.

والمِلْحُ من أَثر الدموع على

جدار البيت لي ...1

والذي يهمنا من هذه المطالب والرغبات الخاصة بالشاعر هو آية الكرسي التي يريدها معه تأكيدا منه على عقيدته الإسلامية وتأكيدا على مدى تمسكه بهذا الدين وكذا تمسكه بالأرض المغتصبة، كما لم ينسى من هم على دين النصارى ويشركهم معه في الأمر الذي يهم الجميع.

وإذا ما تتبعنا الجدارية بشكل أوسع لكان لنا أن نستخرج منها أكثر من هذه المعلومات الدينية البسيطة التي رصدتها في هذا النص البحر، والذي كل ما توغلت فيه أكثر يزداد عمقا وغموضا، ويزيدني رغبة في الكشف عن خباياه وأسراره.

2. الموروث الأسطوري:

وتعد الأسطورة من المصادر المهمة التي يستقي منها الشاعر المعاصر مادة خصبة تسعف تجربته الشعرية، فما يكاد نص أدبي يخلو من الإشارات والرموز الأسطورية، أو من اقتباس هيكل أسطوري قديم لبث مضامين معاصرة من خلاله والأسطورة هي " مجموعة من الحكايات الطريفة المتوارثة منذ أقدم العهود الإنسانية الحافلة بضروب من الخوارق والمعجزات، التي يختلط فيها الخيال بالواقع "[2] والأسطورة "ليست مجرد حكاية آلهة وقوى خارقة ، بل بناء معين تنتظمه نماذج أصلية تضمّ في إطارها الأدب، ذلك أن الأسطورة أقرب أن تكون جمعا بين طائفة من الرموز المتجاوبة يجسم فيها الإنسان وجهة نظر شاملة في الحقيقة الواقعة"[3] ولعل أهم مصادر الأسطورة في الشعر العربي المعاصر هي الأساطير ذاتها حيث " تنوعت روافدها .. فقد لجأ شعراؤنا إلى الأساطير اليونانية والفينيقية، والأشورية، والبابلية، والفرعونية، وألم بعضهم بالأساطير الإفريقية والصينية"[4].

وتواشج هذه الرموز الأسطورية أدّى إلى ظهور أصوات عديدة تلاحمت لتؤلف نسيج هذا العمل الكبير الذي عرض من خلاله الشاعر مجموعة من الرؤى التي يمكن أن تفهم على المستويين الخاص والعام ؛ فأجواء الموت والحزن التي هيمنت على الشاعر نتيجة لمرضه ، تداخلت بشكل مباشر مع الهمّ العام الذي يعيشه الشعب الفلسطيني .

---

[1] الجدارية. ص101

[2] أنس داود، الأسطورة في الشعر العربي الحديث، مكتبة عين شمس، القاهرة، د ط، د ت، ص19.

[3] عز الدين اسماعيل. الشعر العربي المعاصر، ص 172

[4] أنس داود، السابق، ص91.

والأساطير التي استعملها الشاعر في هذه المجموعة الشعرية ليست غريبة ، بالمطلق ، على القارئ العربي ، فهي تنتمي إلى أساطير بلاد الشام والرافدين، وتدخل ضمن ثقافة أهلها، أما ما ينتمي منها إلى الأساطير اليونانية والرومانية فقد عرفه القارئ العربي جرّاء دخولها إلى ثقافته عبر القصيدة العربية الحديثة؛ ويمكن حصر أهم الأساطير التي وردت في الجدارية على النحو الآتي:

أ- طائر الفينيق:

يقول درويش في الجدارية:

سأَصير يوماً ما أُريدُ
سأصير يوماً طائراً ، وأَسُلُّ من عَدَمي
وجودي . كُلَّما احتَرقَ الجناحانِ
اقتربتُ من الحقيقةِ ، وانبعثتُ من
الرمادِ . أَنا حوارُ الحالمين ، عَزَفْتُ
عن جَسَدي وعن نفسي لأُكْمِلَ
رحلتي الأولى إلى المعنى ، فأَحْرَقَني
وغاب . أَنا الغيابُ . أَنا السماويُّ
الطريدُ .[1]

في غمرة شعوره باليأس وثقل وطأة فكرة الموت عليه تومض الحياة ببريقها اللامع من جديد، وينهض الأمل فيؤكد في هذا المقطع بأنه سيصير يوما ما يريد، وهو هنا يريد أن يكون طائرا يمتلك من حرية التجوال والاختيار، إن الشاعر الذي يعاني صراعا مع الموت والعدم يجد أن هذا الموت قد يكون أحيانا باعثا للحياة وهو يستلهم هنا أسطورة " طائر الفينيق " الذي يحترق كل ليلة ليعود ويبعث من الرماد طائرا مرة أخرى، ويستمد درويش من هذه الأسطورة فكرة التجدد في إشارة حافلة بدلالة الأمل والحياة والإصرار على الوجود فيسل من عدمه وجوده ومن فنائه حياة جديدة، وهذا ما منح هذا الاستثمار بعد الخلود والديمومة، فهو سيبقى قادر على إيجاد حياة من العدم وخلق شيء من لا شيء، وتعكس هذه الأسطورة بوضوح عمق الجدل بين فكرة الموت والحياة والفناء والبقاء، ولكن الشاعر استطاع أن يوفق بينهما

[1] الجدارية، ص 9- 10.

باختيارها في هذا الموقف الذي جمع فيه بين النقيضين، محاولا الاستمرار في مسيرته النضالية ولو بعد موته ليكمل من وصلتهم رسالته مهمته من بعده إن خطفه الموت وبهذا يكون الانبعاث والتجدد .

ب- ملحمة جلجامش:

هذه الأسطورة ذكرها درويش باسمها مباشرة لقول:

و لم نزل نحيا كأنَّ الموتَ يُخطئنا ،
فنحن القادرين على التذكُّر قادرون
على التحرُّر ، سائرون على خُطى
جلجامشَ الخضراءِ من زَمَنٍ إلى زَمَنٍ ... /
هباءٌ كاملُ التكوينِ ...[1]

وبما أن نص الجدارية يحكي كما ذكر أكثر من مرة فكرة (الموت والحياة) والصراع الدائم بينهما، ولأن درويش صاحب مخيلة خصبة فقد كان لا بد من إغواء الأساطير وحضورها وهي التي نسج أغلبها تجسيدا لهذه الفكرة المقرونة بميلاد الحياة، وقد تكلم محمود درويش في مقطع طويل جسد فيه أسطورة جلجامش بشكل متواصل ومطول، ليتبع الشاعر حديثه عن هذه الأسطورة بعد أسطر فضمن محمود درويش في نصه إشارات كثيرة ومباشرة لملحمة جلجامش، حيث وظف سعي جلجامش خلف أسرار الحياة وعشبة الخلود في قصيدته خير توظيف، فهذه الأسطورة تختصر الكثير مما يود أن يوصله من معاني تشبث الإنسان بكل طمعه وحبه الغريزي للبقاء والحياة، فقد جاب جلجامش المسافات الطويلة بحثا عن ذات الهدف الذي يبحث عنه درويش السائر على خطى جلجامش ككل البشر، كيف لا وقد أدرك الإنسان ثنائية الحياة والموت المترادفتان والمتناقضتان، ولأن الخطى واحدة كانت النتيجة واحدة وهي أن ضيّع الإنسان طلبه في المحال، وضيع سر الخلود وهو وهم كبير ويتلاشى في النهاية أمام حقيقة الموت الواقعة والمسيطرة على كل نهاية.

ويستفيض الشاعر في دمج هذه الأسطورة ذات العلاقة المباشرة بجوهر الجدارية وذلك حين يعبر عن انكساره وهو المتواري خلف شخصية جلجامش حين ينكسر أمام الغياب الأبدي الذي سلبه صديقه أنكيدو و لم يبقى له من سمات الحياة والتواصل شيئا، فقد ذهب أنكيدو ليعانق الموت ويتركه إزاء فلسفة الموت، ويشتبك فضاء الموت والفلسفة والأسطورة في مزيج مذهل ويتصاعد توتر لغة النص حتى تبلغ مداها

[1] الجدارية، ص 78.

فيندفع الشاعر بأسلوب التداعي الحر على لسان جلجامش معبرا عن حيرته تارة، وعن انكساره تارة أخرى، وحينا يلتبسه الإصرار والثبات، ويستمر درويش في مخاطبة صديقه الغائب جسدا وهو يتأرجح بين الرفض والقبول لفكرة الموت، معلنا في لحظة تحدي أن يحل لغز الموت المحير، ويبدو أن الشاعر في هذا المقطع مفتونا بسحر الأساطير ومفعما بتلك القدرة الخارقة التي تضفيها الأسطورة على أبطالها، إلا أن الضعف الإنساني يطغى وتنتصر حقيقة الموت الذي لا بد ولا مفر منه.

ج- زهرة النرجس:

وإن كان ذكر هذه الأسطورة جاء في معرض حديث واسع و لم يكن لها حضور قوي كسابقتيها، إلا أن فضيلتها تكمن في إضفائها نوعا من التوازن لجو الجدارية حيث وبالرغم من ارتفاع نبرة الأسى والحزن والشعور بقرب النهاية واليأس من الحياة، يبقي الشاعر بالمقابل إحساسه بالذات وتميزها وتفردها، فهو مزهو بهذا العمل الإنساني النبيل (الشعر):

خضراءُ ، أرضُ قصيدتي خضراءُ
يحملُها الغنائيّون من زَمَنٍ إلى زَمَنٍ كما هِيَ في
خُصُوبتها .
ولي منها : تأمُّلُ نَرْجسٍ في ماء صُورَتِهِ
ولي منها وُضُوحُ الظلِّ في المترادفات
ودقَّةُ المعنى ...[1]

لهذا نلمس منها دلالة زهو وافتخار وشعور بالأمل ، ووجود حياة تنبض في جو تسيطر عليه وحشية الموت، وإن كان درويش هنا يتأمل ذاته من خلال قصيدته الخضراء، فهو بناء على الأسطورة سيلقى حتفه نتيجة هذا التأمل والإعجاب، وهذا ما استسقاه من هذه الأسطورة بكل ما فيها، وصحيح أن الموت يحيط بالنص من كل جانب، لكن استلهام الأسطورة يقدم له بالمقابل الخلود كما خلدت زهرة النرجس من قبل صاحبها، فالاخضرار يدل بكل وضوح على التوالد واستمرارية الحياة بغزارة أكثر من الحياة السابقة لها، ولعل أقل شيء هنا هو خلود جدارية محمود درويش واستمرار تناولها من الدارسين والنقاد.

[1] الجدارية، ص 35.

كما توجد في النص إشارات وإيماءات أسطورية أخرى كالحديث عن شقائق النعمان التي تدل على أدونيس، وذكر مسلات الفراعنة ونقوش المعابد التي تدل على التاريخ الذي أفلت من كمائن الموت، وجسد حقيقة الخلود التي يسعى إليها درويش.

3.الموروث الأدبي:

تعتبر خزانة الأدب من أبرز المصادر لأي نص أدبي نثرا كان أو شعرا، كما يمكن تصنيف أي نص كان في إطار الأدب كالنص الديني أو الأسطوري أو غيره، فدرويش في تجربته مع الموت كغيره من الشعراء المعاصرين استطاعوا أن " ينظروا إلى التراث من بعد مناسب، وأن يتمثلوه، لا صورا وأشكالا وقوالب، بل جوهرا وروحا ومواقفا، فأدركوا أبعاده المعنوية "[1] ونص الجدارية كغيره من النصوص الأدبية المنتجة " ومن طبع النص الأدبي أن يكون مخصبا ومنتجا تماما مثل أي كائن حي كالإنسان والشجرة "[2] وقد تم تحديد أكثر من موطن في هذه القصيدة ابتداء من مطلعها، ولعل أول إشارة يمكن رصدها للموروث الأدبي في الجدارية هو عنوان القصيدة ولأن أرض القصيدة خضراء كما يقول الشاعر ويردد في النص وهي بالفعل كذلك كونها غنية المصادر الأدبية حتى إنه ليطالعنا في النص الموازي العنوان على الغلاف، فحين كتب محمود درويش هذه القصيدة أسماها "جدارية" وهي مفردة مرادفة لمعلقة، فلعل الشاعر بهذا العنوان يرغب في أن يعود إلى نقطة البداية من جديد، بعد صراع محموم مع الموت في النهاية في معلقته أو جداريته، ولأن للمعلقات مكانة خاصة ومميزة في الشعر العربي القديم، فإن اختياره لهذا العنوان يرفع من القيمة الأدبية لعمله ويضعه في مصاف المعلقات، وربما كان ذلك إيمانا من الشاعر بعبقريته وعظمته الشعرية، وبرؤيته لنصه على أنه يستحق على أن يعلق في الجدران كما كان الحال مع المعلقات الخالدة، والدلالة الأخرى التي يثيرها عنوان جدارية هي أن الشاعر في هذه الجدارية يشعرنا بأنه قد أودعها خلاصة شعره وتجربته الحياتية والأدبية وحنكته، فأراد لها أن تبقى حية في الأذهان، خالدة في الذاكرة العربية كخلود المعلقات الجاهلية، ولكن بقوالب عصرية تعكس تجربة حياتية وكفاحية للشاعر، أو لأن النص بريء وعفوي يتعامل مع أصغر الأشياء ببساطة وعفوية البدايات البشرية، وكلما توغلنا في النص كلما تكثفت دلالات المعلقات وما ارتبط بها وبشعرها – كما سنرى لاحقا – كل هذه تفجرها لفظة جدارية التي وسم بها محمود درويش ديوانه هذا.

[1] عز الدين اسماعيل، السابق، ص 26

[2] عبد الله الغذامي، السابق، ص 111.

وإذا بحثنا عن مصادر أدبية أخرى في النص سيطلب منا التوقف عند محطة امرؤ القيس الشعرية، هذا الشاعر الجاهلي الذي شغل شعره الشعراء قديما وحديثا وفي كل عصور الأدب العربي وله فيه مكانة كبيرة، وذلك لغنى تجربته الأدبية والحياتية، " وتكاد تكون شخصية امرؤ القيس شخصية نموذجية في رحلة الشعر العربي القديم والحديث، فطالما استلهم الشعراء شعر امرؤ القيس بأساليب مختلفة ومتعددة، وهذا بحد ذاته أمر يشير إلى أهمية امرؤ القيس "[1] وقد استثمر درويش في قصيدته محور الغربة في حياة امرؤ القيس ووظفه في نصه بشكل موفق، كما وجد الشاعر في رحلة امرؤ القيس وغربته مادة يمكن أن يزاوج فيها بين واقع الإنسان المعاصر وواقع امرؤ القيس وهو في واقع لا يعرف الاستقرار، وهنا تتلاقى تجربة امرؤ القيس بتجربة محمود درويش ، حيث يسيطر إحساس عال بالغربة على الشاعر فيشطر من ذاته شطرين، ويخلق من نفسه أخا يستعين به على غربته، وقد جمع هذا الإحساس بالغربة بين هذين الشاعرين، فكلاهما غريب عن أرضه وتجمعه الغربة بألفة هي ألفة الغريب بالغريب كما في قول امرؤ القيس:

أجارتنا إنا غريبان هاهنا ** وكل غريب للغريب نسيب

وهو القول الذي يقابله في الجدارية:

يااسمي : سوف تكبَرُ حين أَكبَرُ

سوف تحمِلُني وأَحمِلُكَ

الغريبُ أَخُ الغريب[2]

فالغربة والإحساس بدنو الأجل جمع كلا الشاعرين في نسق واحد، ولعل درويش في هذا النص يقول لنا أن غربته طويلة ومتأصلة في داخله وتمد جذورها في روحه منذ أيام امرؤ القيس حتى يومنا هذا، ويلتقي درويش مع جده الضليل في فكرة الغربة والموت التي سيطرت على كلاهما.

وفي لحظات سريعة يستعرض درويش مشارفته على الموت في مشاهد متتالية ذات إيقاع سريع ومتوتر فيطل على شرفات الموت ليلتقي ويصافح من سبقوه إلى مصيره المحتوم والذي هو سائر إليه طوعا أو كرها فاستعان بأبي العلاء المعري وأشركه في مأساته:

رأيت المعريَّ يطرد نُقَّادَهُ

من قصيدتِهِ :

[1] موسى ربابعة. التناص في نماذج من الشعر العربي الحديث، مؤسسة حمادة للدراسات الجامعية، الأردن 2000، ط 1، ص 11

[2] الجدارية، ص 12.

لستُ أَعمى
لأُبْصِرَ ما تبصرونْ ،
فإنَّ البصيرةَ نورٌ يؤدِّي
إلى عَدَمٍ .... أَو جُنُونْ[1]

وهذا اعتقادا من الشاعر بقوة بصيرة المعري، ليخترق درويش ببصيرته عالم الضيق وتحدى الموت بالكلمات النابضة بالحرية التي مكنته من اختيار المعري خصوصا ليكشف عن عدة أبعاد عاناها الشاعر، فمحمود درويش يتعالى ويأنف مما يراه حوله من حياة قاحلة قبيحة يسلب فيها الإنسان أبسط حقوقه بالأمن والسلام والوطن، فيصبح الراكنون إلى الحياة دون هذه الحقوق عميانا في نظره، وكذا كان المعري الذي ملأ الدنيا بفلسفته، ولئن كان المعري يطرد نقادا من قصيدته، فبإمكاننا أن نستشف ونقيس على حال المعري أن درويش أيضا – باعتبار قضيته الوطنية – يمارس أيضا هذا الطرد، ولكن هنا يطرد أعداء من أرضه ووطنه، دفاعا عن حياته، فكلاهما يشتركان معا في الرفض، وفي نفاذ البصيرة، وهكذا اتكأ محمود درويش على فلسفة المعري لعمق دلالاتها في نصه بما يخدم فكرته التي يدعو إليها.

وعندما أراد درويش أن يحاور الموت مباشرة التقى بطرفة بن العبد:

انتظرني في بلادِكَ ، ريثما أُنهي
حديثاً عابراً مَعَ ما تبقَّى من حياتي
قرب خيمتكَ ، انتظِرْني ريثما أُنهي
قراءةَ طَرْفَةَ بنِ العَبْد . يُغْريني
الوجوديّون باستنزاف كُلِّ هُنَيْهَةٍ
حريةً ، وعدالةً ، ونبيذَ آلهةٍ ... /[2]

ويستمر نص الجدارية في حوار الشاعر مع الموت والمرء لا يحاور إلا من كان حاضرا ماثلا أمامه، وهكذا كان الموت لمحمود درويش ماثلا أمامه حتى لنكاد نشتم رائحة ألفة ما في صيغة هذا الحوار والخطاب للموت، هذا الزائر الذي لا مفر منه والقدر المحتوم الذي يتربص بالجميع، يبلغ اقترابه من نفس الشاعر حد الاعتياد والألفة، وكما مر على طرفة بن العبد وغيره من قبل وطواهم فإن الشاعر يبدو على أهبة الاستعداد

[1] الجدارية، ص 27
[2] نفسه، ص 43.

لامتطاء صهوته، وكأنه يقول أنا ميت، وميت الآن أو غدا ولست مهتم إلا بما أصبو إليه، ولست خائفا من مصيري المحتوم، كما أن ذكره قراءة طرفة بن العبد يستحضر في الأذهان معلقة طرفة التي أكثر فيها من ذكر الموت وندب نفسه:

أرى العيش ناقصـــا كل ليـــلة *** و ما تنقص الأيام و الدهر ينفد

و لعمري إن الموت ما أخطأ الفتى*** لكالطول المرخى و ثنياه في اليد

لقد منح الشاعر فكرة الموت في تداخله مع طرفة إيحاءات كبيرة حين ربط بين ذاته وذات الشـــاعر الجاهلي بأكثر من رابط وصلة ومن بينها أن لكل منهما معلقة وفي كل معلقة حضور طاغي للموت، وكذا عامل مواجهة الموت بثبات.

ويكرر درويش – في أكثر من لحظة يأس – في أكثر من سطر بأن كل شيء باطل مضـــمنا مقولـــة حكمية وفيها رائحة الأسلاف الذين خبروا الدنيا وأهدونا خلاصة تجاربهم يمثلهم في هذا الموطن لبيد بن أبي ربيعة الذي يرن صدى بيته في الأذهان:

ألا كل شيء ماخلا الله باطل ** وكل نعيم لا محالة زائل

فحين ما يذكر درويش الحكمة في أحد مقاطع قصيدته ليختمها ببيت لبيد الحكيم على مدى أربعـــة مرات على مدار الجدارية :

كُلُّ شيءٍ إذا زاد عن حَدِّهِ

صار يوماً إلى ضدِّهِ .

والحياةُ على الأرض ظلٌّ

لما لا نرى ....

باطلٌ ، باطلُ الأباطيل ... باطلْ

كلُّ شيءٍ على البسيطة زائلْ[1]

فيدل هذا التكرار المتوالي على أن هذا البيت ذو صلة وطيدة بالنص حيث يصب هو الآخر في فكرة الخلود التي يطرحها الشاعر في نصه، وحين يورد هذه الحكمة يعلو الإيمان واليقين المطلق بأن الـــدنيا فانيـــة مواردها زائلة نعمها، وأن كل ما عليها فان فإنه بذلك يشهد ويقر بهذه الحقيقة الأزلية وكأنه يلوذ بإيمانـــه

[1] الجدارية، ص 86.

وبالحكمة خلف بيت لبيد ليواسي نفسه- رغم تماسكه أمام الموت – مرددا كل شيء على البسيطة زائل،مؤصلا هذه الحقيقة التي استشعرها بعمق للآخرين.

وكما حاول محمود درويش أ يجمع ويرصد كل ما يمكنه من تراثه العربي والأدبي والذي يتناول مسألة الموت وغيرها من القضايا، ويساعده في تحديد مصيره، فلجأ في آخر قصيدته إلى الأصمعي وأخذ من إيقاعه الموسيقي ليحاجج به كل من حوله من أخلاء وأعداء وقراء فقال:

لأسمع صوت قلبي واضحا...
للملحميين النسور، ولي أنا طوق الحماة
.....
ومحطة الباص القديمة لي، ولي
شبحي وصاحبه، وآنية النحاس
وآية الكرسي، والمفتاح لي
....والملح من أثر الدموع على
جدار البيت لي....[1]

ليكمل هذا النسق الإيقاعي إلى آخر سطر في القصيدة وذلك بنسبة الملكية لنفسه بقوله " لي " فنجد الشاعر هنا يحاكي قراءه على منوال الأصمعي في قصيدته المشهورة "صوت صفير البلبل" والتي أفحم بها الخليفة " أبو جعفر المنصور" وذاكرته الفذة، فكما أعاد الأصمعي للشعراء مظالمهم من الخليفة يحاول محمود درويش أن يعيد المجد والكرامة لنفسه ولأمته ولكل الشعوب المقهورة رغم ما يعانيه من صراع مع الموت.

4 . الموروث التاريخي:

من عصور ما قبل التاريخ إلى أخر حرف في النص، من طائر الفينق إلى مقبرة الفراعنة إلى قيامة هيروشيما، إلى ...، فكل جملة نقرأها في الجدارية وكل كلمة كذلك تشعرنا بأن التاريخ يعود من جديد، فكأن محمود درويش يصنع ملحمة تاريخية يؤرخ فيها تاريخ من سبقوه أو يعيد كتابته وتدوينه، ويناشدهم ويردد أقاصيصهم، والحقيقة أن في نص الجدارية الكثير من المصادر التاريخية في جوانب متعددة منها وبتوظيفات مختلفة، ففي جولة من مواجهة الشاعر للموت وفي موقف يحاول فيه رصد التاريخ القديم يقول:

[1] الجدراية، ص101- 102

هزمتك يا موت الفنون جميعها

هزمتك يا موت الأغاني في بلاد

الرافدين مسلة المصري. مقبرة الفراعنة

النقوش على حجارة معبد هزمتك

وانتصرت، وأفلت من كمائنك

الخلود...[1]

فهذا التداخل السريع والمتوالي للهاته الأحداث التاريخية المتباعدة زمنيا والمتقاربة في ذهن ونفسية درويش، يتبنى فيها موقفا مليئا بالثقة والتحدي ويكيل للموت الهزائم، ويتحول الصراع هنا إلى هزيمة ونصر، حيث كسب الشاعر جولة ضد الموت تغنى فيها بانتصاراته، وهي انتصار البشرية انتصار الذاكرة والحضارة والتاريخ، وذلك من خلال ذكره للإنجازات الإنسانية الخالدة، فالموت رغم تسلطه ومده لنفوذه على البشر، إلا أنه يعجز عن ابتلاع الإنجازات القيمة لهؤلاء البشر، يعجز أمام اللغو والحضارة والثقافة لأنها خالدة ولأن الإنسان إنما ينتصر بفعله وحضارته وإنجازاته لابـ"الطيني البشري" منه على حد تعبير الشاعر، فبلاد الرافدين منطلق الحضارات الإنسانية قاطبة والمسلات، والمقابر الفرعونية شاهدة على حقبة تاريخية حافلة بالإنجاز لاسيما للعالم العربي ونقوش المعابد بما يرتبط فيها من علم وتدوين للتاريخ الماضي كلها تقف ببسالة أمام شراسة الموت واندفاعه، فهذه النصوص التاريخية منحت النص أبعادا ثقافية واجتماعية تتجدد كلما فتحت صفحاته وكان بمثابة لفتة وإشارة تربوية للفرد العربي خاصة بأنه إنما ينتصر بعلمه وإنجازاته وانطلاقه من هويته الخالدة وتاريخه العظيم، فأجدادنا نقشوا أسماءهم على جدران التاريخ بأعمالهم وإنجازاتهم وبهذا يعتبر درويش نفسه منتصرا على الموت وإن لم يترك شيء بعده غير هذه الرسالة فهي كافية ليعلن تفوقه على الموت وهو تفوق مبدع خالد بإبداعه.

وكخلاصة لهذا الجزء من البحث يمكننا أن نقول، إن المتأمل لهذا النص سيدرك الملامح الكثيرة، و الإشارات التاريخية و الأسطورية و الدينية... التي يحفل بها الديوان وهي عناصر تتداخل لتفصح عن مقاومة الموت والسعي نحو الخلود مثل جلجامش، أدونيس، أنكيدو، تموز، المسيح...

و يمكن القول أيضا أن القاموس الشعري في معلقة درويش – جدارية- يشكل معجما يستقي من الحداد و الموت عالمه الخاص، و يجعل من الموت بؤرة دلالية أساسية، فلا عجب أن تتكرر كلمة الموت و

[1] الجدارية، ص 49- 50.

مشتقاتها خمسة و خمسين مرة في هذه القصيدة، بالإضافة إلى كلمات أخرى تحيل إلى الموت وتدل عليه ك: الفناء، التابوت، الجنازة ، الكفن، القيامة، الأطلال، القبر، العدم، الغياب، الآخرة، الرحيل، النهاية ...

و بهذا نجد أن محمود درويش يقف من الموت موقف المنتصر المستشفى الذي يكشف جبن الموت وضعفه و مكره، وبذلك تكون الذات الشاعرة قد حققت نصرا رمزيا و هي تواجه عدوها الميتافيزيقي، والانتصار دائما مولع بالتضحية والفداء، وجاء هذا الفوز الكبير نتيجة لعدة أسباب منها ما هو مادي ومنها ما هو معنوي والذي يهمنا الآن هو الأسباب الفكرية والثقافية التي وظفها درويش في جداريته بأشكال ودلالات مختلفة، حيث أنه لا يعيد الحياة لموته من خلال البعث و إنما وجوده أمام الموت هو مصدر إعطاء معنى للعالم من خلال خلوده الرمزي المتمثل في أدبه وفكره النضالي، وبالتالي حياة و خلود المجتمع الفلسطيني و مقاومته للموت – إسرائيل- حيث يتحول الضمير- أنا -إلى الضمير- نحن، وهذا ما صقلته أصابع درويش في هذا النص الذي يعد من روائع الشعر العربي المعاصر، حيث جمع فيه درويش كل طاقاته الإبداعية والفنية والجمالية، وهو بهذا يستحق أن ينضم إلى معلقات الشعر العربي .

ثانيا: أشكال التناص للموت في الجدارية

تعبّر قصيدة " جدارية " عن مرحلة جديدة في مشوار محمود درويش الشعري الحافل بالعطاء والتميز، وقد اكتسبت هذه القصيدة أهمية خاصة من عدة جوانب، فهي تشكيلاتها أقرب ما تكون إلى الوصية وفيها جانب من السيرة الذاتية ، وبهذا يكمن اعتبارها استمرارا لمسيرته الشعرية الحداثوية التي بدأها مع ديوانه "لماذا تركت الحصان وحيدا 1995"، حيث حاول في هذه القصيدة أن يعيد قراءة ماضيه، وهو ماضي له خصوصيته، لأنه يمتد في الحاضر ويتجذر فيه، وتتضح ملامح هذه الرؤية من مطلع القصيدة، حيث تسافر ذات الشاعر في إطلالات زمنية ومكانية كثيرة، يتشابك فيها الماضي مع الحاضر، بل يذهب إلى أبعد من ذلك باتجاه المستقبل وأبواب القيامة، هذه الذات التي تستوعب ماضيها وحاضرها وهي تبدو في وضع سكوني ثابت على نحو ما تشير إليه الصور المحورية في القصيدة، لتوضح لنا أنه في حالة غياب شبه تام عن الوعي " هذا هو اسمك"، فنص الجدارية أقرب ما يكون إلى حالة من التداعي الحر أمام شبح الموت ، هذا الشبح الذي ظل يطارد درويش منذ طفولته، غير أن هذه الرؤيا لا تقف عند حدود الذاكرة بل تتجاوزها بإجراء حوار صريح ومباشر مع الموت، هذا الشبح القادم من بعيد ليحيل الشاعر إلى مستقبل مجهول ورهيب، مقترن بأحداث مأساوية مرعبة، كما يوحي بدلالات الاستلاب والقهر والحرمان والضياع ...، ونحن هنا نحاول دراسة التناص من خلال صورة الموت كما طرحها درويش في النص، وفي هذا الجزء من الدراسة سنقسم التناص إلى قسمين تندرج تحتهما جميع أنواع التناصات المعروفة، وهما : (التناص الداخلي، والتناص الخارجي).

التناص الداخلي: وهو حالة الفهم المنبثق عن قراءة الشاعر الدائمة والمستمرة لمفاصل تجربته وأفكاره ومن ثم إعادة صياغتها شعريا، سواء بنفيها أو تثبيتها أو تماهيا بها، وهذا النوع من التناص مفاده " أن الشاعر قد يمتص أثاره السابقة أو يحاورها أو يتجاوزها، فنصوصه يفسر بعضها البعض وتضمن الانسجام في ما بينها، أو تعكس تناقضا لديه إذا ما غير رأيه " [1]

التناص الداخلي: فهو يمثل حالة الفهم الجديدة التي يقدمها محمود درويش من خلال قراءته لنصوص غيره، بوصفها إحدى مكونات ثقافته الواسعة، أيا كان نوع هذه النصوص ومن ثم إعادة إنتاجها شعريا،

[1] محمد مفتاح، تحليل الخطاب الشعري، ص 125.

سواءا استحضرها الشاعر بوعي أو بغير وعي، ليعطينا الشاعر أفكارا جديدة مصدرها نصوص قديمة، " كما أنه من المبتذل أن يقال أن الشاعر يمتص نصوص غيره، أو يحاورها أو يتجاوزها بحسب المقام والمقال " [1]

وهنا تجدر بنا الإشارة إلى أن كلا التناصين يصعب تفريق أحدهما عن الآخر لما فيهما من تداخل وتشابه أحيانا، فقد يوظف الشاعر تناصا خارجيا في نص ما ، كان قد استخدمه في مجموعة أخرى سابقة له، وهنا أصبح الخارجي داخلي، فالتناص بهذا السياق هو وضع " النص المدروس ضمن مجموع النصوص المتزامنة أو السابقة ودراسة المتغيرات الشكلية والمضمونية التي أعاد إنتاجها " [2] وهنا يمكن القول أن التناص هو أحدى آليات الشاعر في التواصل مع ذاته وأدبه من جهة، ومع فكر غيره من جهة أخرى، " ولكي يتم التناص لا بد من توفّر حد أدنى من التفاعل بين قطبين، أي بين ذاتين منفعلتين، أنا الشاعر، وأنا المغاير، والتداخل بين نصين، النص الحاضر والنص الغائب "[3] فالتناص إذن " للشاعر بمثابة الهواء والماء والزمان والمكان للإنسان، فلا حياة له بدونهما ولا عيش له خارجهما " [4] ويمكننا القول بأن التناص مع الذات عبارة عن إعادة القراءة، والتناص مع الآخر عبارة عن قراءة القراءة.

1- التناص مع الذات في الجدارية:

افتتح درويش قصيدته ب" هذا هو اسمك " وكرر هذه الجملة ثلاث مرات في القصيدة، لتكون النصوص التاريخية والدينية والثقافية خطوطا بارزة في بنائها لهذا المشهد الواقعي التي بدأت به القصيدة، وهو الحوار القصير بين الشاعر وممرضته قبل الدخول في غيبوبة، وقبل انطلاق الرحلة التي تعطينا صورة أخرى من حياة الشاعر، وهي الحياة التي يبحر فيها درويش أثناء غيابه عن الوعي في لا شعوره، فالسماء قد اقتربت لتكون في متناول الأيدي، وجناح حمامة بيضاء يعيده إلى طفولة أخرى، وكثيرا ما استعان درويش برمز الحمامة، حيث يحمل هذا الرمز دلالات متعددة وذلك بحسب توظيفها، ومن بين دلالاتها هنا السلام والبراءة لأنها اقترنت بالطفولة، ويمكن قراءتها أبعد من ذلك، حيث يمكن تصورها على أساس أنها الروح التي تعيده إلى طفولة أخرى، إلى حياة أشبه باللعب والحلم المجنح، ويضيف درويش تصويره للحظة الموت التي يعيشها بإضافة البياض عليها، هذا اللون الذي يحمل دلالات عدة في مختلف الثقافات البشرية فنجده يقول:

و لم أَحلُمْ بأني

---

[1] السابق، ص125.

[2] حسين خمري، نظرية النص، ص 259.

[3] رمضان الصباغ، في نقد الشعر العربي المعاصر، ص 339.

[4] محمد مفتاح ، السابق، 125.

كنتُ أَحلُمُ . كُلُّ شيءٍ واقعيٌّ . كُنْتُ
أَعلَمُ أَنني أُلْقي بنفسي جانباً...
وأَطيرُ . سوف أكونُ ما سأَصيرُ في
الفَلَك الأَخيرِ .
وكُلُّ شيء أَبيضُ ،
البحرُ المُعَلَّقُ فوق سقف غمامةٍ
بيضاءَ . والَّلا شيء أَبيضُ في
سماء المُطْلَق البيضاءِ . كُنْتُ ، ولم
أَكُنْ . فأنا وحيدٌ في نواحي هذه
الأَبديَّة البيضاء .[1]

فهذه الرؤيا لم تتحول عند محمود درويش لشفافية الموت واللون الأبيض، الذي تنصهر فيه جميع الألوان الأخرى وتمحى، ليصبح هو اللون الأساسي، هذه الرؤيا التي سبق له أن عاشها خلال الاجتياح الإسرائيلي للبنان سنة1982، وانتشر فيها الموت كانتشار أوراق الخريف على الأرض، وهذا ما نجده في مديح الظل العالي:

دع كل ما ينهار منهاراً
ولا تقرأ عليهم أي شيء من كتابك
والبحر أبيض
والسماء
قصيدتي بيضاء
والتمساح أبيض
والهواء
وفكرتي بيضاء
....

[1] الجدارية، ص 6- 7.

والملائكة الصغار

وصورة الأعداء

أبيض، كل شيء صورة بيضاء، هذا البحر ملء البحر

أبيض..[1]

إنه الموت الذي يحيط بكل مكان ويسطر على كل شيء، لكن الموت في "مديح الظل العالي" جاء من الخارج، أما في الجدارية فقد جاء الموت من الداخل، أي من ذات الشاعر أو روحه البيضاء التي حلقت في سماء المطلق، لتنفتح الذاكرة هنا أمام فضاءين أحدهما زمني والآخر مكاني، ويرمي هذا المشهد إلى طفولة بائسة حرمت من أعز لحظات العمر وحوصرت بما يهدد أمنها ويغتال أحلامها.

وتتداخل المشاهد والأحداث التي تستدعيها الذاكرة فتتوزع بين المشاهد الطفولية والحلمية ويختلط الحاضر بالماضي وتمتزج الذات بالمجموع، وتعتق الذات من أسر اللحظة الراهنة، وتنطلق في السعي وراء التخلص من الموت، ليطالعنا درويش بقراءة أخرى للواقع وصل من خلالها إلى النتيجة الآتية:

سأَصيرُ يوماً فكرةً . لا سَيْفَ يحملُها

إلى الأرضِ اليبابِ ، ولا كتابَ ...

كأنَّها مَطَرٌ على جَبَلٍ تَصَدَّعَ من

تَفَتُّح عُشْبَةٍ ،

لا القُوَّةُ انتصرتْ

ولا العَدْلُ الشريدُ

سأَصير يوماً ما أُريدُ[2]

نلمس في هذا السطر تناصا خفي شديد الإيحاء والعمق، ينفض به درويش عن كتفيه كل الإدعاءات التي تنحاز إلى جانب دون آخر، فقد خالف عددا من أقرانه الشعراء حول انتصار القوة ، وكذا فكرة البقاء للأقوى، فقد تنكر درويش للقوة هنا وأسس لروح البساطة والمحبة، حيث يرى أن رؤياه مجرد فكرة لا تختفي وراء أية سلطة أو قوة، أو عقدة، بل هي كنزول المطر وتفتح الزهور، وهذه الفكرة بالذات كان درويش أشد إيمانا بها عندما كتب عن سيرة المكان في ديوانه "لماذا تركت الحصان وحيدا" حين قال:

[1] محمود درويش، مديح الظل العالي، دار العودة، بيروت، 1983، ص 47.

[2] الجدارية ص9.

وقال كلاما

كثيرا عن الحب، يا ابني تذكر

غدا، وتذكر قلاعا صليبية

قضمتها حشائش نسيان بعد

رحيل الجنود[1]

حيث التقى درويش هنا مع ذاته مرة أخرى ليعيد تجسيد فكر انتصار الحب في أسوأ حالات الضعف، وانهزام القوة في أقصى حالات الشدة، ولعل حالة التيه التي يعيشها درويش بين الحقيقة والوهم، هي التي قادته إلى مشاهدة عودة الحياة إلى الأرض، من خلال تفتح العشب وتجدد الحياة، وهذا ما سعى إليه في رحلة البحث عن الحقيقة، فكلما ازداد الألم انبعثت الحياة أصفى وأوضح في عين الروح البصيرة.

إن درويش المرتبط بأرضه وكل ما فيها، وهو الذي لن يفرط ولو في جزء منها، انفتح على مساحات شاسعة الاتساع، وفضاءات فائقة الجمال لمعاني الوطن، والأرض، فالمكان هو ما نسعى لتخيله بأكمل وجه من الجمال على الأرض، هذا الوطن الذي مات من أجله الكثير ودرويش في أعماقه يؤكد أنه مات من أجل هذا الوطن أكثر من مرة، وقلبه ينبض في كل جزء من أنحاء وطنه ولهذا يريد أن يكون ما يريد ويرددها بأعلى صوت قائلا:

سأَصير يوماً ما أُريدُ

سأَصير يوماً كرمةً ،

فَلْيَعْتَصِرني الصيفُ منذ الآن ،

وليشربْ نبيذي العابرون على

ثُرَيَّات المكان السُكَّريِّ !

أَنا الرسالةُ والرسولُ

أَنا العناوينُ الصغيرةُ والبريدُ

سأَصير يوماً ما أُريدُ

هذا هُوَ اسمُكَ /

[1] محمود درويش، مديح الظل العالي، ص 49.

قالتِ امرأةٌ ،

وغابتْ في مَمَرٍّ بياضها .[1]

إن عملية إنتاج الدلالة عند درويش تُعد من بين مهاراته الفذة خاصة إذا ما تعلق الأمر بإعادة استخدام فكرة سبق له أن وظفها في نص آخر، فدرويش يعيد صياغة المعنى المقتبس من النص القديم بصورة تشعر القارئ كأن هذا المعنى يبرز الآن وللمرة الأولى، لهذا نجده دائما يبحث عن توظيف المعاني الجديدة، وهذا ما جعله ينحاز إلى المخيلة المتجاوزة للواقع، ولكن نلمس خيط شفيف يربط ذات الشاعر بهذا الواقع، الذي يجعلها تستريح بين حين وآخر، فالمكان الذي ناد به درويش يوما في ديوانه " ورد أقل " في قصيدته " من أنا هنا "حيث قدم أجمل صورة للوطن، هو ما تداخل مع نصه جدارية بلمسة رقيقة فيقول:

سأصير يوما ما أريد

سأصير يوما شاعرا

والماء رهن بصيرتي ، لغتي مجاز

للمجاز فلا أقول ولا أشير

إلى المكان. فالمكان خطيئتي وذريعتي

أنا من هناك هنا" ي" يقفز

من خطاي إلى مخيلتي

أنا من كنت أو سأكون

يصنعني ويصرعني الفضاء اللا نهائي

المديد.[2]

فالشاعر وأدبه ملك لقرائه ونقاده، فليفعلوا ما شاءوا به وليعتصروه وليشربوا نبيذه، أما جسده وروحه فهي ملك للجميع، فروحه عالمية كونية، لا حدود تقيدها أو تمنعها من التنقل والترحال، ثم يعود درويش بعد ذلك إلى صوت المرأة مرة أخرى وهي تردد اسمه إلى أن يختفي صوتها تدريجيا إزاء هذا التكرار أو إلى أن يغيب هو عن الوعي، ليعود إلى الحلم والرؤيا من جديد، فأمام الموت يستعيد الإنسان كل تفاصيل الذاكرة، ولا

[1] الجدارية 10-11.

[2] محمود درويش ورد أقل، دار العودة بيروت، 1986. ص53.

سيما البعيدة منها فيقف خصما وحكما لنفسه ولذات الموت التي جسدها في شخص يحاور ويستجوب ويحاسب عن أفعاله وأعماله، ومن ما دار بين درويش والموت من حوار نجد:

أَتأذن لي بأن أَختار مقهىً عند
باب البحر ؟ – لا .... لا تَقْتَرِبْ
يا ابنَ الخطيئةِ ، يا ابن آدمَ من
حدود الله ! لم تُولَدْ لتسأل ، بل
لتعمل .... – كُن صديقاً طَيِّباً يا
موت ! كُنْ معنىً ثقافياً لأُدرك
كُنْهَ حكمتِكَ الخبيئةِ ! رُبَّما أَسْرَعْتَ
في تعليم قابيلَ الرمايةَ .[1]

وهنا يرجع بنا درويش إلى نص آخر في ديوانه " لماذا تركت الحصان وحيدا" في قصيدة " حبر الغراب" التي استحضر فيها درويش مقتل هابيل بيد أخيه قابيل وما تضمنته القصة من عناصر في إسقاط معاصر، يعيد فيه صياغة الماضي وربطه بالحاضر ويتوجه بخطابه إلى الغراب:

لك خلوة في وحشة الخروب، يا
جرس الغروب الداكن الأصوات! ماذا
يطلبون الآن منك؟ بحثت في
بستان آدم، كي يواري قاتلٌ ضجرٌ أخاه
وانغلقت على سوادك
عندما انفتح القتيل على مداه
وانصرفت إلى شؤونك مثلما انصرف الغياب
إلى مشاغله الكثيرة. فلتكن
يقضا قيامتنا سترجأ يا غراب!.[2]

[1] الجدارية،ص 56

[2] محمود درويش، لماذا تركت الحصان وحيدا، ص 54

هنا يعيد درويش تأليف قصة القتل – المتناصة دينيا مع القرءان الكريم –فلا يجعل الغراب يؤدي مهمته ليرمز هنا إلى هابيل بالفلسطيني القتيل الذي لن يوارى، فكان الحوار بين الشاعر والغراب، بينما في الجدارية تحول الحوار إلى الموت، بعدما يعيد درويش صياغة عناصر القصة فلا يجعل الموت يقوم بعمله، وتدخل في شؤونه، وبهذه الطريقة العبقرية استحضر درويش قصة ابني آدم في الديوان الأول خارجيا وفي الديوان الثاني داخليا موظفا القصة بحسب سياق النص.

ليطل علينا النص بتداخل آخر مع نفس الديوان وكأنه يعيد حكاية رؤيا سبق له أن حدثنا عنها في ديوان سابق للجدارية، فيقول في الجدارية:

أَدمنتْ لُغَتي هَشَاشَتَها على عرباتك
البيضاءِ ، أَعلى من غيوم النوم ،
أَعلى عندما يتحرَّرُ الإحساس من عبء
العناصر كُلّها . فأنا وأَنتَ على طريق
الله صوفيَّانِ محكومان بالرؤيا ولا يَرَيَان /
عُدْ يا مَوْتُ وحدَكَ سالماً ،
فأنا طليق ههنا في لا هنا[1]

فنلاحظ هنا أن الرؤيا تؤدي دورها في تشكيل بنية النص وتماسكه، حيث يعيد انتاج المعنى التقليدي بمعنى جديد، يوظفه في رسم صورة الرؤيا، فنجده في قصيدة " البئر " يسرد لنا رؤيا شبيهة بالتي يحكيها في الجدارية ومنها:

أشياء كبرت ليلا في الحكاية بين أضلاع
المثلث: مصر، سوريا، وبابل. ههنا
وحدي كبرت بلا إلهات الزراعة [كنّ
يغسلن الحصى في غابة الزيتون. كنّ مبللات
بالنوى] ... ورأيت أني قد سقطت
عليّ من سفر القوافل قربى أفعى. لم

[1] الجدارية، 57-58.

أجد أحدا لأكلمه سوى شبحي. رمتني
الأرض خارج أرضها، واسمي يرن خطاي
كحذوة الفرس: اقترب لأعود من هذا
الفراغ إليك يا جلجامش الأبدي في اسمك!...
كن أخي **1** واذهب معي لنصيح بالبئر
القديمة ... ربما امتلأت كأنثى بالسماء
سنقول للموتى حواليهما: سلاما
أيها الأحياء في ماء الفراش
وأيها الموتى ، سلاما!.[1]

هذه البئر التي تعتبر رمزا لواقع الشتات والنكبة أو هي رمز لعمق هوة الحلم والرؤيا استحضر فيها درويش من خارجها مجموعة من العناصر التاريخية والأسطورية، ليولد منها تمازج دلالات جديدة لها حضور متميز في تواصل سياقي مدهش في نص الجدارية، فقد وزع درويش رؤياه في قصيدة " البئر " عبر أجزاء عدة من نص الجدارية ولم يحصرها في سياق واحد، جمع الكلام فيها عن الروح الشاردة والأسطورة، والموت والخلود وغيرها، وهذا ما يتميز به شعر درويش بصفة عامة، ويتضح ذلك جليا من خلال عمق الحوار بين نصوصه الشعرية كلها.

ومما يطالعنا به درويش في هذا النص، فكرة اللغة الوطن حيث جعل من لغته وطن له، وهذا الوطن الذي لا يستطيع الأعداء استلابه منه، كما استلبوا أرضه ووطنه، واللغة هي هويته ومقدساته وتاريخه وحاضره، وهي وسيلته للانتصار والخلود، فيقول في الجدارية:

نسيتُ الكلام
أَخاف على لغتي
فاتركوا كُلَّ شيء على حالِهِ
وأَعيدوا الحياة إلى لُغَتي !..[2]

[1] محمود درويش، لماذا تركت الحصان وحيدا، ص71- 72.
[2] الجدارية،ص 62- 63.

ليتداخل بهذه الفكرة مع نص آخر في ديوان لماذا تركت الحصان وحيدا في قصيدة " قافية من أجل المعلقات" والتي يمكن أن نعتبر أن عنوانها متناص مع عنوان قصيدة " جدارية " فقد جسد درويش في هذه القصيدة فكرة اللغة كوطن بديل عن الوطن المسلوب، فيلوذ باللغة الخالدة لغة المعلقات ليتخذها مسكنا ويجعل منها وطنا شامخا خالدا: حيث قال:

فلتنتصر
لغتي على الدهر العدو، على سلالتي
عليّ، على أبي، وعلى زوال لا يزول
هذه لغتي ومعجزتي، عصا سحري
حدائق بابلي ومسلتي وهويتي الأولى
ومعدني الصقيل
ومقدسي العربي في الصحراء
يعبد ما يسيل
من القوافي كالنجوم على عباءته
ويعبد ما يقول.[1]

ففي هذه القصيدة يحاول درويش أن يخلق وطنا خالدا من لغته يضع فيه كل مقدساته بعيدا عن العدو، أما في الجدارية وبعدما أعاد قراءة نصوصه السابقة أصبح يحاول الحفاظ عن هذا الوطن الذي بناه سابقا، فكأن نص الجدارية بهذا التناص مكملا لما بدأه في ديوان لماذا تركت الحصان وحيدا.

هكذا يتداخل محمود درويش مع نفسه وشعره ليعطينا نصا جديدا مضمنا فيه مجموعة من النصوص القديمة، وبهذا يعيد صياغة الأفكار التي اقتبسها من نصوصه القديمة، ويوظف كل اقتباس بآلية من آليات التناص [2]، فنجده أحيانا يستعمل تقنية " التمطيط " ويستعمل تارة أخرى تقنية " الشرح " التي هي أساس كل خطاب شعري، ومرة أخرى يستفيد من تقنية " الاستعارة " بأنواعها المختلفة من مرشحة ومجردة ومطلقة، وتارة أخرى يستعمل تقنية " التكرار " على مستوى الأصوات والكلمات والصيغ، وأحيانا يحاكي " الشكل الدرامي " والذي يمثل جوهر القصيدة المعاصرة، وأحيانا يحاول محاكاة اللغة وأسلوب الكتابة حين ما يستعمل

[1] محمود درويش، لماذا تركت الحصان وحيدا، ص 118.
[2] أنظر محمد مفتاح، تحليل الخطاب الشعري، ص125 وما بعدها .

تقنية " أيقونة الكتابة "، وبين هذه الآليات المختلفة للتناص، تفاعل محمود درويش مع ذاته الشاعرة بصورة تظهر ملامحها بارزة بكل وضوح في نص الجدارية، رغم الألم والمعاناة، ومجابهة الموت، ولكن كما أشرنا سابقا عن علاقة درويش مع الموت، فهي علاقة قديمة جدا، كما أن أغلب صور التناص الواردة في هذه القصيدة ذات صلة بالموت، سواء بشكل مباشر أو غير مباشر، وبهذا يعيد درويش لشعره الحياة والتجدد لكي ينتصر به على الموت.

2- التناص مع الآخر في الجدارية:

الحديث عن الآخر هنا نقصد به التناص الخارجي، أي مجموعة النصوص الموظفة من خارج أدب درويش، ومن هذا المنطلق " يجب أن نفهم التناص على أنه ممارسة عملية تتعلق بنظام النصوص وتعدديتها قبل كل شيء "[1] والشاعر يقوم بهذه الممارسة بحسب ما يملك من معلومات ثقافية تعينه على كتابة نصه الجديد، أو بحسب طبيعة الكتابة الجديدة للمضامين القديمة، هذا " لأننا نرى الشاعر يعيد إنتاج ما تقدمه وما عاصره من نصوص، مكتوبة وغير مكتوبة،((عالمية)) أو ((شعبية)) أو ينتقي منها صورة أو موقفا دراميا، أو تعبيرا ذا قوة رمزية " [2] ومن هنا ينفتح المجال أمام المتلقي ليقوم بالبحث عن العلاقات الاستعارية والمجازية الكافية بين النص الماثل والنص الغائب، ويطلع على الفوارق الدقيقة في التشكيل الجمالي للبنية بين النصين، وهذا من ميزات التناص، حيث يتمكن النص من عبور التاريخ وتخطي حدود الزمن، ويفتح بذلك أفاقا جديدة لنصوص أخرى، وكلما ما كان النص انفتاحا كان أكثر قابلية لأن يوحي ويحاكي ويؤثر، من خلال عملية الامتصاص والحوار.

لتطل ذات درويش التائهة بين الحقيقة والحلم، جراء ما تعانيه من مرض وموت مرتقب، فقد دمج درويش الأسطورة في الجدارية، ليلبس جسد جداريته أثواب أسطورية، ليعبّر بهذه الأساطير عن رؤية جديدة، كما استغل ثقافته الدينية ليوظف مجموعة من النصوص الدينية الواردة في الكتب السماوية، وأعاد صياغتها بشكل جديد يتوافق وموضوع الجدارية، واستدعى كثيرا من الشخصيات والأماكن، كالشخصيات الأدبية والأسطورية، والتاريخية، والأماكن الدينية والحضارية والتاريخية، وأعاد توظيفها بما يخدم رؤيته ووجهة نظره، فمن الشخصيات التي وظفها مثلا شخصيات الأنبياء في الموروث الديني ك (سليمان والمسيح وأيوب ولوط) وشخصيات أخرى دينية وأسطورية مثل: (قابيل وعناة وجلجامش وأنكيدو) وبعض الشخصيات الأدبية

[1] تفين ساميول، التناص ذاكرة الأدب، ص 27.

[2] محمد مفتاح، السابق، ص 130.

المتراوحة بين أسلافه من شعراء العرب، وبعض شعراء الغرب ك(امرئ القيس وطرفة بن العبد وأبي العلاء المعري، وريني شار وهيدجر) كما وظف صور لبعض الأماكن مثل (قانا وعكا وأورشليم والأندلس وأمريكا وهيروشيما).

تمثل الشخصيات التراثية رموزا واقتصادا لغويا عاليا وظهورها في الجدارية يستدعيها كما رست في فهم المتلقي وثقافته وثقافة امته، فلكل شخصية ميزتها وخاصيتها، فاستدعاء شخصيات الأنبياء غير استدعاء شخصيات الشعراء والأدباء، وقد أدرك درويش هذا التمايز جيدا فنجده يحسن توظيف الشخصيات التراثية وينزل كل شخصية مكانتها فإذا لاحظنا مثلا الحديث عن :

رأيت '' ريني شار ''

يجلس مع '' هيدغر ''

على بُعْدِ مترين منِّي ،

رأيتهما يشربان النبيذَ

ولا يبحثان عن الشعر ...[1]

هذا التوظيف لشخصية كلا الشاعرين يُظهر أن درويش نفى عنهما مهمة الشعر، لكن مجرد الإشارة إلى الشعر تدل على حقيقة هذان الشاعران، فذهب درويش إلى ما أردا حيث أن لا شيء يبقى على حاله، وأبقى على أصل الشيء ذاته

وقد تظهر الإشارات النصية في الجدارية، أحيانا في جملة واحدة، ليفتح النص على معان عدة وفتح حكاية كاملة من خلال فكرة واحدة أو جملة واحدة ك:

تأمل نرجس في ماء صورته [2]

فقد عبرت هذه الجملة عن الأسطورة بكاملها وقدمت صورة جديدة من حيث بناؤها اللغوي والفني، حيث تظهر صورة الشاعر المقاومة لشبح الموت، حيث يتأمل الشاعر ذاته من خلال قصيدته الخضراء العالية وهو يدرك أنه سيلقى حتفه جراء هذا التأمل والإعجاب وهذا بناءا على الأسطورة، فالموت يحيط بالشاعر ونصه من كل جانب، لهذا استحضر الشاعر هذه الأسطورة ووظفها سعيا وراء الخلود كما خلّدت زهرة النرجس صاحبها.

[1] الجدارية، ص 26.

[2] نفسه، ص 35.

ونجد بعض الجمل الأخرى التي تتوزع على جسد الجدارية، تعمق من معانيها، وتمتزج بجسدها، وتندرج ضمن مقاصد الشاعر في تحقيق أهدافه، والتي منها هدف الخلود والفرار من الموت، وذلك من خلال هذا النص وما حواه من نصوص أخرى فجملة مثل:

سائرون على خطى جلجامش الخضراء من زمن إلى زمن [1]

من خلال هذه الجملة يظهر لنا إصرار درويش على الحياة وانبعاثها وتجددها، فجلجامش أقدم الأساطير الباحثة عن الخلود، لهذا أخذ الشاعر يتتبع خطاها في الطريق ذاته مواجها الموت والفناء، ويستفيض درويش في دمج تفاصيل هذه الأسطورة ذات الصلة المباشرة بموضوع الجدارية، وذلك حينما يعبر عن انكساره أمام الغياب، كما انكسر جلجامش أمام الغياب الأبدي الذي سلبه صديقه أنكيدو و لم يبق له شيء من سمات الحياة والتواصل، فقد تركه أنكيدوا وحيدا ليواجه وحده فلسفة الموت، فيحاول درويش أن يعيد أنكيدو بحثا عن جواب متعلق بالموت وفلسفته، فنجده يلح قائلا:

هاتِ الدمعَ ، أنكيدو ، ليبكي المَيْتُ فينا

الحيَّ . ما أنا ؟ مَنْ ينامُ الآن

أنكيدو ؟ أَنا أَم أَنت ؟ آلهتي[2]

ويقول أيضا:

أنكيدو ترفق

بي وعد من حيث مت، لعلنا

نجد الجواب، فمنأنا وحدي؟[3]

بهذا الشكل الفني يشتبك فضاء الموت والفلسفة والأسطورة في مزيج مذهل، فيندفع الشاعر كما أشرنا سابقا بأسلوب التداعي الحر على لسان جلجامش، معبرا تارة عن الحيرة وأخرى عن الانكسار، وحينا آخر يتلبسه التحدي والإصرار والثبات.

[1] الجدارية، ص 78.

[2] نفسه ، ص 78.

[3] نفسه، ص81.

ويستمر درويش حواره ورحلته وأمله وضياعه، وواقعه المتعب والمترع بمأزق الهوية والبحث عن الخلود، فيعود إلى الأسطورة مجددا، لعله يجد ما افتقده جلجامش في رحلته وراء الخلود، فيستعين هذه المرة بأسطورة " طائر الفينيق " الذي يحترق كل ليلة ، ليبعث من الرماد مرة أخرى، " ويستمد درويش من هذه الأسطورة فكرة التجدد في إشارة حافلة بدلالة الأمل والحياة والإصرار على الوجود"[1] لينبعث هذا الطائر من جديد ويسل من عدمه وجوده، فيسعى درويش هنا إلى خلق شيء من لا شيء.

فقد سعى الشاعر في تناصه مع الأساطير أن يوظفها بشكل رموز موحية ومعبرة، ليعبر عن معاناته من خلالها، " فالعلاقة بين الشعر والرمز قديمة، وتدل على بصيرة كافية بطبيعة الشعر والتعبير الشعري "[2]

تم يعرج درويش بعد ذلك إلى مزاوجة الأرض بالسماء مستلهما أسطورة المطر المقدس، والذي تحيا به الأرض الزراعية، حيث الانتصار للخصب على الجذب، ليحيلنا هذا التناص على رائعة " بدر شاكر السياب" قصيدة " أنشودة المطر " " التي حيث تتحول فيها دلالة المطر إلى مدلول يدل على ولادة لحياة جديدة، وهذه الشعيرة نفسها نجدها في الجدارية حيث يهبط المطر المقدس نتيجة ذلك الزواج " [3]

فماذا يفعل التاريخُ ، صنوُكَ أو عَدُوُّكَ ،

بالطبيعة عندما تتزوَّجُ الأرضَ السماءُ

وتذرفُ المَطَرَ المُقَدَّسَ ؟ /[4]

ففي هذا التساؤل وظف درويش هذه الأسطورة التي تدل دلالة واضحة على الخصب والنماء، وخاصة البعث بعد الموت، لهذا نجد موقفه في النص تعزز ببعض القوة، حيث يتوجه بعدها بعدة أوامر موجهة مباشرة إلى ذات الموت، و لم يكتف درويش بنصوص الأساطير فقط، بل أخذ يوظف بعض الشخصيات الأسطورية ويسقطها إسقاطات معاصرة في جداريته، وقد أخذت هذه الشخصيات مساحات كبيرة في الجدارية، فشكلت مناصا قويا وخطا أساسيا من خطوط بناء النص، فشخصية " عناة " المرأة التي شكلت الينبوع الأول للحياة من المنظور الأسطوري، حيث " تبتدئ عناة في الجدارية بوصفها رمزا أسطوريا، منذ ظهورها في القصيدة في محور الانبعاث على مستوى الدلالة على أحوال متعارضة بين الأمل في تحقيق الحب الإنساني مبدأً جوهريا يرمز للحياة ذاتها، والصدام بواقع ينفي هذا الأمل ويحيله إلى غياب وتلاشي، ويحضر من خلال صور متناقضة تنفي

[1] عاليا محمود صالح، اللغة في الجدارية، ص 346.

[2] عز الدين اسماعيل، الشعر العربي المعاصر، ص 198.

[3] محمد أحمد القضاة، الظواهر الأسلوبية في جدارية محمود درويش، ص 260.

[4] الجدارية، ص 60

الوئام والطمأنينة وتكرس التوتر وتعمق الانفصال" [1]

فغنِّي يا إلهتيَ الأثيرةَ ، ياعناةُ ،

....

يا عناةُ ، أَنا الطريدةُ والسهامُ ،

أَنا الكلامُ . أَنا المؤبِّنُ والمؤذِّنُ[2]

فعناة هذا الكيان المليء بالحياة والخصب تذلل الصعاب أمام درويش وتشد عضده كي يتمالك نفسه ويتواصل معها لتنقذه من الموت وتدعوه إلى جسدها لتبعثه من جديد فيقول:

هنالك ، في بلاد الأرجوان أَضاءني

قَمَرٌ تُطَوِّقُهُ عناةُ ، عناةُ سيِّدَةُ

الكِنايةِ في الحكايةِ . لم تكن تبكي على

أَحَدٍ ، ولكنْ من مَفَاتِنها بَكَتْ :[3]

فبما أن عناة امرأة لا تستقر على حال، وهي التي يجادلها درويش ليتحد معها، ويتحقق مبدأ الحياة وينبعث الشاعر ويندفع نحو حياة أخرى ويتشبث بها، وعلى هذا الأساس تحولت عناة إلى امرأة فاتنة في حالة عاطفية جامحة تتربص بكل من يشاركها هذا الليل الطويل وهي في تلك الحالة، فاستطاع درويش أن يوظف هذه الأسطورة ليعبّر من خلالها عن معاناته وهواجسه التي بثها في القصيدة، ربما يكون القصد منها تجسيد أسطورة جديدة يعرفها الأدب العربي باسم محمود درويش أو جدارية محمود درويش، وبعدما أتعبت الأساطير درويش وأرهقته رغم محاولته لأسطرة قصيدته نجد أنه لم يكتف بتلك الأساطير كحل بديل للخلود، فأخذ يحاكي أقرانه من عمالقة الشعر العربي، ولما أحس درويش أن النهاية اقتربت، طلب من الموت أن ينتظره خارج الأرض ليلتقي مع " طرفة بن العبد " وهو شاعر خبير بالحياة لعله يصحح بعض ما أخطاء فيه فقال:

أَيُّها الموتُ انتظرني خارج الأرض ،

انتظرني في بلادِكَ ، ريثما أُنهي

حديثاً عابراً مَعَ ما تبقَّى من حياتي

---

[1] عاليا محمود صالح، اللغة في الجدارية، ص 348.

[2] الجدارية، ص 40.

[3] نفسه، ص 69.

قرب خيمتكَ ، انتظِرْني ريثما أُنهي

قراءةَ طَرْفَةَ بنِ العَبْد .[1]

هنا نلمس أن درويش أدرك حقيقة نهايته، فقام بخطوة فنية جديرة بأن تضع جداريته ضمن معلقات الشعر العربي، فطرفة أكثر من ذكر الموت في معلقته وبكى فيها نفسه، فجسد درويش هذه الفكرة وأخذ منها إيحاءات كبيرة خاصة لما ربط بين ذاته وبين طرفة، لكن درويش صارع الموت على حقيقته، وتقدم نحوه بخطى ثابتة.

ودرويش يذكر قراءه من حين إلى آخر بشعراء المعلقات " طرفة، امرىء القيس" بشكل يرجعنا إلى عنوان القصيدة، المعلقة، ولما انتقل إلى أخيه الغريب " امرئ القيس" ووظفه في نصه، ليلتقي معه في تجربته ويقسم ذاته نصفين، ويجعل من نفسه آخر يستعين به على غربته فقال:

. تعبتُ من لغتي تقول ولا

تقولُ على ظهور الخيل ماذا يصنعُ

الماضي بأيَّامِ امرئ القيس المُوَزَّعِ

بين قافيةٍ وقَيْصَرَ .../[2]

فالجانب المشترك في تجربة الشاعرين هو الغربة والانكسار والمعاناة والألم، فدرويش غريب عن وطنه ويسعى لحرية وطنه وبلاده، هذا رغم كل ما يعانيه من مرض وألم، وامرئ القيس غريب عن وطنه ويسعى لاسترجاع ملكه، فجمعت الغربة بينهم بألفة الغريب للغريب نسيب، فقابل درويش رحلة امرئ القيس المؤلمة بالصبر والتحدي والإصرار في مجابهة المخاطر وعلى رأسها الموت حينا، وإذا نظر إلى النهاية لبسه بعض الاستسلام والتراجع حينا آخر.

وفي ومضات سريعة ذات إيقاع متوتر وسريع يستعرض درويش صورة من صور مشارفته على الموت يلتقي فيها مع صديقه في فلسفة الموت أبي العلاء المعري، فيمضي معه قدما نحو مصيره المحتوم، ويعيد قراءة رسالة الغفران لعله يجد اسمه مكتوبا فيها فيقول:

رأيت المعريَّ يطرد نُقَّادَهُ

من قصيدتِهِ :

[1] الجدارية، ص 43

[2] نفسه، ص 68

لستُ أَعمى
لأُبْصِرَ ما تبصرونْ ،
فإنَّ البصيرةَ نورٌ يؤدِّي
إلى عَدَمٍ .... أَو جُنُونْ[1]

كما انكشف الحجاب أمام بصيرة المعري في رسالته، رأى درويش أن البصيرة نور يؤدي إلى العدم أو الجنون، فاجتمع مع المعري تحت سماء البصيرة، واخترق درويش ببصيرته جدار الصمت والوهم والعوالم الضيقة، وهو في لحظات الصراع الأخيرة مع الموت.

[1] الجدارية، ص27.

ثالثا: التفاعل والتعالق النصي في الجدارية

1- التفاعل النصي في الجدارية:

إن البنيات النصية المصاحبة لبنية النص تقودنا إلى الحديث عن التفاعل النصي في الجدارية "فكل كاتب ينتج نصوصه ضمن بنية نصية معاصرة له أو سابقة عليه"[1]، ومن خلال " تفاعل وتعالق النصين يمكن الكشف عن بؤرة التوهج في نص مبتدع قادر على التوهج في ضوء النصين"[2] وقد سبق وأن حددنا مصادر وأشكال التناص في الجدارية، وإن هذا النص الذي سيمتد عبر الصوت الدرويشي الواقف المشكل للأذن العربية المخترق لجدارها والممتزج بجسدها، ملحمة تخترق جدار الصوت والصمت معا لتغوص به انطلاقا من تجربة كيانية وجودية أساسها الإنسان الفلسطيني، وهي تجربة حياتية كتبت في لحظة البين بين، برزخ بين الحياة والموت وجدارية تخترق هذا المتاه " لتصل إلينا مخترقة طبلة الأذن زمن الإلقاء الفعلي وهو ساعة وخمس وعشرون دقيقة ظل هذا الصوت ملفتا للانتباه في قاعة غاصة عن آخرها أكثر من اللازم في مسرح محمد الخامس ليلة.19.من شهر يونيو2000 بحضور حشد جماهيري غفير "[3]

من بداية الطريق إلى غرفة العمليات يفاجئنا بياضا طاغي على كل أرجاء المكان، ومسيطر على كل لحظات الزمن، ويطغى على ذات الشاعر الذي بدأ يمتلكه نوع من الخوف والحزن، شعور لم يسبق له أن شعر به من قبل، هذا البياض الذي يكمل المشهد الاستهلالي المتناص للجدارية، حيث ندخل فضاء الما بين، فتختفي حدود الزمان والمكان، مع اكتمال عملية التخدير، الذي يغيب درويش عن الوعي، ليدخل في سديم الما بين، ومن ثَم تبدأ المجازات تتدافع وتتضاعف، صانعة عالماً من الرؤيا – الحلم، أو الحلم – الرؤيا، لينفتح النص أمام فضاءات متعددة المعاني، وليتيح الفرصة للمتلقي للقراءة وإعادة القراءة' فجاءت البداية:

هذا هو اسمك

قالت امرأة-،

وغابت في الممر اللولبي...[4]

---

[1] أنظرمحمد عزام،المرجع السابق ص30 .

[2] رمضان الصباغ، في نقد الشعر العربي المعاصر، ص 339.

[3] محمد قاسمي، وقفة مع درويش، www.wekpedia.org/ziki، 2008/10/21.

[4] الجدارية، ص9

أما النهاية فقد جاءت لتعبر عن تعلق الشاعر بذكرياته الأدبية وتمسكه بها، وهذا بعد أن جرب خروج الروح من الجسد ولو للحظة وجيزة، أصبح يعلم أنه ليس ملكا لنفسه بل لغيره فختم نصه قائلا:

أما أنا ـــ وقد امتلأت
بكل أسباب الرحيل
فلست لي.
أنا لست لي
أنا لست لي "..." [1]

فأعطانا درويش نصا مفعما بالحيوية، والدلالات العميقة، حيث يمكننا القول أن كل بيت في الجدارية هو لحظة قراءة معادة، لحظة انخطاف نحو النص المقروء الذي لا هوادة فيه، انخطاف سريع وشاهق، متجذر في الماضي بحواراته الداخلية والخارجية، ومرتبط بالحاضر في اللحظة الآنية للكتابة، ومتعلق بالمستقبل في كل لحظات الصراع الدامي مع الموت، وهو انخطاف نحو نص درويشي باذخ، فالقارئ لا يقف عند قصيدة بقدر ما يقف عند فضاء شعري ممتد وشاسع، فضاء متفرع ومتشعب، فمن البيت الأول حتى البيت الأخير وجدتني لا أتعامل مع نص مكتوب، بقدر ما أدخل جاذبية للكتابة، جاذبية أشبه بالدوار البحري الذي تفقد معه كل الاتجاهات، كل التحديدات، كل التصنيفات، حيث " الواقعي هو الخيالي الأكيد " وعندئذ يؤدي " التجريد " – حتى بمعناه البلاغي القديم – " إلى أن يصبح الجسد جسدين: أولهما راقد وسط البياض، يراقب الثاني الذي انشق منه، مُحلِّقاً في الفضاء الأبيض الذي يحدِّق فيه اللاوعي الذي يغلب الوعي، كما لو كان يحدِّق في الموت الذي كاد يغدو إياه"[2]، وذلك في رحلة الصراع التي تمضي فيها القصيدة، جاذبية الكتابة هذه قذفت بي مباشرة إلى جاذبية أخرى متولدة عن الأولى ضرورة وهي جاذبية القراءة، داخل كل الجدارية يصرخ درويش، في مواضع متناثرة من القصيدة: "، كأني لا كأني" و" كأني لست مني"، و" لا أرى جسدي هناك." هذا الهتاف الممتزج بالألم والفرح، والخوف والطمأنينة، والضعف والقوة.

[1] الجدارية ص 105
[2] جابر عصفور، جدارية الموت، www.mahmoudarwish.com ، 2006/04/06.

ما طالعني بالفعل كان نصا باذخا من حيث أساليبه المميزة ومعانيه المعمقة، باذخا من حيث أنساقه وإحالاته، فيحيلنا أحيانا إلى الماضي، وأحيانا إلى المستقبل، ومرة يستلهم أسطورة، ومرة أخرى يستدعي شخصية تراثية.[1] وكل هذا بحسب ما تتطلبه دلالة الموقف الشعري ليتفاعل معها في نصه، فهذا النسيج الذي حاكه درويش أشبه ما يكون بقطعة قماش اختلطت فيها ألوان الشعر بالرواية وخيوط القصة بالمذكرات و أنسجة السيرة الذاتية بالتاريخ والمسرح والسينما، باختصار شديد الجدارية هي عبارة عن فسيفساء قماشية من الكتابة المزخرفة بكل التقنيات الفنية المُعدة للرسم والكتابة معا.

وقد أدى هذا التفاعل مع الآخر بدرويش إلى أن يخرج بنتيجة مهمة جدا وهي التغلب على شبح الموت، " وهذا الانتصار بالفن على الموت هو الذي يؤجّج في الذات الشاعرة مبدأ الرغبة الذي يصل بين الوعي واللاوعي، وهي الحالة المرضية التي عاشها الشاعر أثناء غيبوبته، وفي تلك اللحظة الحرجة امتلك شجاعة التحديق في الموت، والتسلّح برغبة التجدد ونهم المعرفة، فأخذ يغرف من ذاكرته وتراثه ليتفاعل مع نصه"[2] ، ولذلك تتجاور في الذات الشاعرة إرادة الحياة ومبدأ الرغبة في المعرفة، هذه المعرفة التي ستلهمه القوة والإرادة في مجابهة الموت، ونعني بالمعرفة مبدأ الرغبة الذي يقهر مبدأ الواقع، ويتجاوزه كي تكمل الذات المبدعة عملها على جغرافيا البركان الأرضي، من أيام لوط إلى قيامة هيروشيما، حيث يتأبَّد الدمار في الأرض الخراب، كأنه الحاضر العليل في امتداده الأبدي، ويستمر الصراع بين الموت الذي يطول كل حي، وبين إرادة الحياة التي تتجدد دائماً كفصل الربيع، وانتصار الجمال على الفوضى، هكذا تزداد الأنا وعياً بنفسها وما حولها، " فتغدو أقدر على مواجهة الغياب بالحضور، والتغلب على شروط الضرورة التي تحول بين الإنسان وآفاق الحرية التي لا نهاية لامتداد آفاقها"[3] وتحررها من كل القيود التي قد تؤديها إلى الاستسلام للموت وجبروته.

كما امتزجت في النص رؤى وأفكار طريفة وغريبة في صورها ودلالاتها، أفكار اجترحها الشاعر وعالجها بأسلوب جديد ومتميز، ومنها جاءت فرادة الجدارية، التي تكمن أساسا في أن الشاعر لم يعمد إلى تسجيل قصيدة، بقدر ما عمد إلى تسجيل ذات حائرة بين أسئلتها وإجاباتها، بين ما تعانيه

[1] محمد قاسمي، السابق.

[2] جابر عصفور، السابق.

[3] أنظر عاطف جودة نصر. السابق، ص 163

وما تصبو إليه، بين ما تقره وتنفيه، بين ما تدركه ثم تعتمه، ذات حائرة قلقة هي ذات درويش في الجدارية، كأنها كتبت لتمحو وربما محت لتكتب، وفي الوقت نفسه، تزداد الأنا شبقاً إلى ما لا تعرفه، في تقلّب الأزمنة وتحولاتها، فهي ذات متعلقة بالماضي خائفة عن المستقبل، خصوصاً حين يكون «الآن» أبعد من الحاضر، أو يكون «الأمس» أقرب إلى الحاضر من ماضيه، أو يكون «الغد» هو الماضي في حركة الدائرة.[1]

والأمر طبيعي، هنا إذا علمنا أن أفق الكتابة الذي ناشدته الذات الشاعرة لم يكن امرأة أو وطنا أو حتى إلاها! بل كان أفقا مرعبا غير مفهوم، ومرتبط بمصير مجهول غير واضح الملامح، أفق مربك لا يمكن رصده في حجم أو شكل أو مساحة، كما لا يمكن تخيله أو اعتباره معنى مجردا، لأنه بالفعل موجود ومحسوس بل وفاعل بالقوة وبالفعل، إنه بكل تأكيد أفق الموت .. ذات الموت، سلطان الموت الذي لا مفر منه إلا إليه، فلا عبث في إرادة المواجهة العتيدة للزمن، "حيث تقف الذات نقيضاً لكل زمن يكرر نفسه كالدائرة، في عود أبدي، أو انحدار إلى نقطة الابتداء التي تغدو نقطة للمستقبل"[2] وعندئذ، تصنع الذات التاريخ، وتعيد ترتيب الأحداث وتفاعلها وفق منظور درويش الشعري، كيف ما يريد و بحسب ما يريد وذلك من خلال ما تخلفه ذاته الحائرة وراءها حيث يكتسب الزمان المفعول لون الإنسان الفاعل، فيتحول من اللون الأسود إلى الأبيض، ويوازي ذلك ما نراه في تداعيات نص جدارية، في مدى الذات الحرة الصانعة للتاريخ، بمعناه الخاص على الأقل، خصوصاً حين نقراء:

ولكنني أَشدُّ '' الآن '' من يَدِهِ ليعبُرَ
قربيَ التاريخُ ، لا الزَّمَنُ المُدَوَّرُ ،[3]

ومهما حاولنا تقييم مدى تفاعل الجدارية مع غيرها من النصوص وفي جميع مستوياتها تبقى بحاجة إلى دقة أكثر خاصة مع هذا التداخل الأنيق للموروثات المتفاعلة في النص مع ذات الشاعر الحائرة والمقاومة لشبح الموت الطريد من جميع إبداعات الفنانين الذين خلّدتهم أعمالهم وإبداعاتهم، وعلى رغم أن الفن قرين القدرة المحدودة للإنسان فإن الإبداعات التي ينجزها تقهر الموت، وهذه هي معجزته التي تؤدي شعيرتها جدارية محمود درويش بعد أن نزعت عن الموت، غير هائبة منه، رغم

[1] محمد قاسمي، السابق
[2] أنظر تيري إجلتون، السابق، ص 47
[3] الجدارية، ص 50-51

مظهره المرعب البشع، وبعد أن شاهدت مثل جلجامش، وفهمت مثل أنكيدو، فغدت الجدارية أكثر تعاطفاً مع الموت الذي أدركت حقيقته المؤنسة، فيبتعد عنها بما يكفي لمعرفة ما لا تعرف من حقيقته، وبهذا يكون محمود درويش قد صاغ قصيدة درامية متنوعة الأشكال والتفاعلات النصية برؤيا مبدعة ودقيقة النظر من خلال مكنون هذه التناصات المكثفة والتي أبدع في جمعها وتركيبها في نص الجدارية.

2- التعالق النصي في الجدارية

المقصود من فكرة التعالق النصي هو أن "النص اللاحق يكتب النص السابق بطريقة جديدة"[1]، وإذا تحدثنا عن مجال الكتابة النصية نجد أن "جوليا كريستيفا" طرحت نظرية النص من خلال مفاهيم : كالممارسة الدالة، التدليل، النص المولد، النص الظاهر، النص المولّد...[2] وتقر أيضا أنه " في فضاء نص معين تتقاطع وتتنافى ملفوظات عديدة مقتطعة من نصوص أخرى "[3] وكذلك طرح "جاك دريدا" نظرية الكتابة والاختلاف ليطرح " جيرار جينيت " مسألة التعالي النصي بأقسامه المختلفة[4] فان كل هذا قد يستعمل كمفاتيح مفهومية لولوج قلعة الجدارية وتحديد المتعاليات النصية فيها،ودخولها في محاولة لقراءة أسرارها وتفكيك رموز جمالها، وتماشيا مع هذه المبادئ رأيت أن نميل لقراءة الجدارية باعتبارها كل مجال درويش، أي أن نتحدث عن الجدارية من داخلها وصولا إلى ذات درويش وهي في مجال النص والنصوص المتوازية والمتعانقة والمتعالقة معها من خلال مجال الكتابة، أما أفق الكتابة فيضج الخاطر وتنزف المخيلة لتحديد ملامح ذات الشاعر، الغارقة في أفق الكتابة، ذات أشبه بمواء قط أو عواء ذئب يضيع في سواد ليل الورقة البيضاء، ذات يسميها "محمد بنيس" يدا ثالثة تنبثق من بين اليدين الاعتياديتين لتمارس الكتابة وتنكتب عبرها[5]، بمعنى آخر ذات الشاعر التي تفلت من زمنها وتجربتها وحتى وعيها لتسطّر مسارا نصيا نحو أفق لم يسطر له من قبل، كأنه صراع الأضداد، ما بين لحمة الجدارية وسداها، فتصعد اللغة إلى مستوى «الشهود» في عالم الرؤيا، كاشفة عن دوال تتولد منها مدلولات، ومدلولات تتولد منها دوال، في دوران رهيف يجوب ما بين السماوات والأرض، والأرض والسماوات، خالقا عوالم غيبية سديمية، وبهذا يشكل النص " علاقة متشابكة من عناصر

[1] أنظر محمد عزام، المرجع السابق،ص30.

[2] أنظر نفس المرجع ،ص32/31.

[3] تفين ساميول، التناص ذاكرة الأدب، ص 9.

[4] أنظر نفس المرجع، ص 16.

[5] أنظر،محمد بينيس. الشعر العربي الحديث بنياته وابدالاته، الشعر المعاصر، دار توبقال المغرب، ط 1 ،1991، ج3، ص198.

الاتصال اللغوية يتحد فيها السياق مع الشفرة لتكون رسالة، ويتلاقى الباعث مع المتلقي في تحريك الحياة في هذه الرسالة وبعثها من جديد في تفسيرها واستقبالها"[1] وهذا يتم من خلال الأفق أو السقف النظري الذي تنطوي تحته عادة مجموعة من الكتابات أو مجموعة من الكتاب هو ما يسترعي الانتباه في الجدارية، وعليه يردد درويش ما يصبو إليه فيقول:

فماذا يفعل التاريخُ ، صنوُكَ أو عَدُوُّكَ ،
بالطبيعة عندما تتزوَّجُ الأرضَ السماءُ
وتذرفُ المَطَرَ المُقَدَّسَ ؟ /[2]

والإشارة إلى زواج الأرض والسماء الذي ينتج منه المطر المقدس هي إشارة إلى أسطورة «البعث» في الأساطير الزراعية، كما بيّنا هذا سابقا، وهي الأسطورة التي "يتحول فيها دال «المطر» إلى مدلول ولادة لحياة جديدة"[3] شأنها في ذلك شأن قصيدتا "أنشودة المطر، والمسيح بعد الصلب" لبدر شاكر السياب، وقصيدة المسيح بعد الصلب التي تنتهي شعائر الموت فيها ببداية مخاض المدينة مع تلقيح أرضها بالمطر المقدس، وذلك في الوقت الذي تستدعي قصائد السياب التموزية تكرار الشعيرة التي يكلّلها انبعاث الحياة، كأنها " تموز" الذي ينبعث من عالم الموتى، حاملاً المطر والخصب والنماء إلى الأرض، معلناً –كما في قصيدته "النهر والموت"– بعث الحياة بقوله: "إن موتي انتصار"[4].

وهي الشعيرة نفسها التي نجدها في جدارية محمود درويش، بادئة بهبوط المطر المقدس نتيجة زواج الأرض بالسماء، وإخصابه الأرض اليباب مع الأنجليزي (ت س اليوت) بما يجعله يكرر أن قصيدته "خضراء" كلون الزرع الذي يغدو علامة الحياة العفية التي تأتي مع الربيع الذي تستهله الأمطار، أو فيضان الأنهار، في الأساطير الزراعية التي يتخذ فيها طقس البعث أكثر من مجلى للحضور المعلن أو المضمر للرّبة المنقذة (عشتار، إيزيس، عناة،... إلخ)، فنحن بصدد سماع:

خضراءُ ، أَرضُ قصيدتي خضراءُ ، عاليةٌ ...
على مَهَلٍ أُدوِّنُها ، على مَهَلٍ ، على
وزن النوارس في كتاب الماءِ . أَكتُبُها

[1] عبد الله الغدامي، الخطيئة والتكفير، كتاب النادي الأدبي الثقافي، ط1، 1985، ص 14.
[2] الجدارية، ص 60.
[3] أنظر عاطف جودة نصر، اليابق، ص 171
[4] أنظر صلاح فضل : أساليب الشعرية المعاصرة، ص88- 89

وأُورِثُها لمنْ يتساءلون : لمنْ نُغَنِّي
حين تنتشرُ المُلُوحَةُ في الندى ؟ ...
خضراءُ ، أكتُبُها على نَثْرِ السنابل في
كتاب الحقلِ ، قَوَّسَها امتلاءٌ شاحبٌ
فيها وفيَّ . وكُلَّما صادَقْتُ أَو
آخَيْتُ سُنْبُلةً تَعَلَّمْتُ البقاءَ من
الفَنَاء وضدَّه : ((أنا حَبَّةُ القمح
التي ماتت لكي تَخْضَرَّ ثانيةً . وفي
موتي حياةٌ ما ...))[1].

والمقطع كله – رغم طوله النسبي – واضح الدلالة على ارتباط اللون الأخضر بالوظيفة التي تتحول بها الجدارية من قصيدة في مواجهة الموت، إلى شعيرة طقسية للبعث الذي يؤدي إلى الخضرة التي تغدو سبباً ونتيجة، قرينة دورة الخصب، ودرويش هنا يقر بأنه لن يحزن على موته طالما في الموت خصب ونماء، وعلى هذا الأساس جاء اتحاد الإخاء بين الأنا الشاعرة والسنبلة التي انطوت على سر البقاء ضد الفناء وقهره، فيغدو موتها الأول بداية اخضرار ثان، كما يغدو آخر العبور في نهر الموت بداية العودة منه، ومن ثَمّ تجدد الحياة وعودتها وازدهارها، كأنها دغدغة في أذن اللاوعي التي تتحرك وفق رموز عتيقة، أو تلتحم بنماذج بدائية في اللاوعي الجمعي، من منظور يونج، كلمات تقول حروفها الغامضة للشاعر المشدود بين الحضور والغياب[2]، فيقدم لنا صورة للذات المحاصرة بالغربة من جهة وبالموت من جهة أكبر، والتي يسيطر عليها الإحساس بالعجز والضياع، ورغم كل هذا يتحامل درويش على نفسه ويكمل المسيرة:

أَنا مَنْ تَقُولُ له الحُروفُ الغامضاتُ :
اكتُبْ تَكُنْ !
واقرأْ تَجِدْ !
وإذا أردْتَ القَوْلَ فافعلْ ، يَتَّحِدْ

[1] الجدارية، ص 64-65.
[2] جابر عصفور، السابق.

ضدَّاكَ في المعنى ...

وباطِنُكَ الشفيفُ هُوَ القصيدُ.[1]

هذه العبارة التي تعبر عن قيمة اللغة التي من شانها أن ترفع قيمة الشاعر أو تجعلها أسفل الأسفلين هي " اللغة المعجزة الساحرة المبدعة ببيتها كانت المعلقة، ومع تطور العصر أصبح مكان اللغة " الجدارية"، وتحولت المعلقة إلى " جدارية " متنبهة إلى الخصوصية المرتبطة بروح العصر وتقدمه وانفتاح الفنون على بعضها "[2] والعبارة السابقة من الجدارية فيها إشارة لافتة إلى التناص الديني الذي يدفع القصيدة في مداها الرؤيوي إلى تضمين المعان والدلالات المختلفة، وبهذا التعالق النصي بين الأدبي والديني، ينفتح أمامنا مجال الحوار الدرامي، وتكون القصيدة بهذا جامعة بين التجسيد الذي يتشخّص به المجرّد، فيغدو محسوساً مجسّداً، والتشخيص الذي يبث من روح الإنسان في الأشياء والكائنات، فيحاور الموت ويجادله دون أن ينتظر منه ردا أو جوابا وكأنه هو من يتربص بالموت.

إن الحوار الشعري على عتبات المرأة أو الوطن هو أفق عهدناه في الشعر عبر مختلف الأزمنة، أفق الطبيعة أو الإنسان كذلك ـــ خاصة الرومانسيين ـــ وأفق الإله أو الآلهة أيضا عهدناه عند "هوميروس" كما الشعراء الصوفيين رغم طرافته واتساعه[3]، لكن أفقا بحجم الموت قل ما تناوله شاعر، قد يكون مثلا بدو "بني هذيل" في الجاهلية عالجوا في أشعارهم فكرة الموت ووصفوها وتحدثوا عنها، أو طرفة في معلقته، أو أبي العلاء المعري، أو لبيد، وقد يكون المتنبي كذلك قد خاض فيها بأنفته وشجاعته المعهودتين " أمات الموت أو ذعر الذعر" كما تناولها زهير بن أبي سلمى بحكمته الشهيرة عند العرب " رأيت المنايا خبط عشواء من تصب تمت..." ولكن "هل غادر الشعراء من متردم " كما يقول عنترة، هل استقل الموت كعتبة حوار محتمل بين الشعراء؟ هل مورست كتابة حول الموت دون شعور بالخوف أو اليأس أو التشاؤم، دون إحساس بالتحدي أو الرثاء، دون شعور بكل ما يثيره الموت من كلاسيكي المشاعر؟ هذا هو السؤال الذي قد لا نجد له جوابا إلا في جدارية محمود درويش، لكن لا يعني هذا أن درويش قد تجاوز هذه المشاعر عند معالجته لمسألة الموت في الجدارية وليست هذه أيضا غاية الخوض في نص درويش، ما نود الوصول إليه، ونسعى للبحث فيه هي نقاط التجاوز بصدد

[1] الجدارية، ص21-22.

[2] عاليا محمود صالح، اللغة في الجدارية، ص 339.

[3] انظر عاطف جودة نصر، السابق، ص 147

إشكالية الموت أو أفق الموت في الجدارية كأفق للكتابة في الشعر، لئن ألمحت ببيت عنترة إلى وقوع الشعراء في نفس الخانة أو الكتابة تحت نفس السقف النظري حتى لو اختلفت أساليبهم وطرق طرحهم، فإن ذلك من باب التذييل لموضوع التناص، وذلك من حيث الوقوف على الموروثات ولا يعني غياب جمالية الكتابة في الإرث الشعري العربي من بداياته الأولى حتى اليوم وإنما بالضبط غياب طرافة التناول الشعري والجمالي لقضية الموت، وهذا هو الجديد في الجدارية التي أعطانا درويش من خلالها حواراً مشبع بالموروثات الثقافية والتراثية، يصح وصفه بالفرادة، من الناحية الجمالية والفنية، فكلما أعدنا قراءة هذا الحوار كلما زاد تعلقنا بهذا النص، حيث أنه في كل لحظة نعيد فيها القراءة نكتشف مدى براعة درويش في الربط بين الحاضر والماضي، الذي جعل لهذا الحوار بعدا دراميا متميزا، ونأخذ منه :

ويامَوْتُ انتظرْ ، واجلس على
الكرسيّ . خُذْ كأسَ النبيذ ، ولا
تفاوِضْني ، فمثلُكَ لا يُفاوِضُ أَيَّ
إنسانٍ ، ومثلي لا يعارضُ خادمَ
الغيبِ . استرح ... فَلَرُبَّما أُنْهِكْتَ هذا
اليوم من حرب النجوم . فمن أَنا
لتزورني ؟ أَلَدَيْكَ وَقْتٌ لاختبار
قصيدتي . لا . ليس هذا الشأنُ
شأنَكَ . أَنت مسؤولٌ عن الطينِّ في
البشريِّ [1]

ويقول أيضا:

لم تُولَدْ لتسأل ، بل
لتعمل .... – كُن صديقاً طَيِّباً يا
موت ! كُنْ معنىً ثقافياً لأُدرك
كُنْهَ حكمتِكَ الخبيئةِ ! رُبَّما أَسْرَعْتَ

[1] الجدارية ص48- 49.

في تعليم قابيلَ الرمايةَ . [1]

فلما أحسّ درويش بدنو أجله أدرك أنه لا يستطيع أن يعارض خادم الغيب، ولكنه يعلم أن لكل وظيفته ومهمته، فعاد إلى القصة الواردة في كل النصوص الدينية السماوية، ويصبغها بطابع المُعاصرة، كي يعيد القراءة والبحث لعله يدرك حكمة الموت الخبيئة، ولكن دون وجود رد من الطرف المقابل في الحوار، إذن لدينا ذات مقابل ذات، ذات تسأل وتتساءل، مقابل ذات صامتة لا تجيب، لكنها تبيد السؤال وتسعى لقتل السائل، دون سابق إنذار، ذات شاعرة تروي قصة، وتصف تجربة و ذات صماء تعمل على إبادة كل التجارب، تفتك بكل من حاول الاقتراب منها، ذات تقتل كل القصص وتميت كل الشعراء، ذات ظاهرة تجادل وتحاور وذات خبيئة، لا تتكلم لا تسمع لا ترى، بل تعمل لصاح خادم الغيب فقط، دون أن تعترض على أمر قط، هكذا تتحدث الأنا الناطقة في القصيدة إلى الموت الذي يغدو كائناً، تطلب منه القصيدة الرؤيا الانتظار عند الباب لتودِّع الأنا داخلها في خارجها، وريثما تنهي زيارتها للمكان والزمان، وتعدّ حقيبتها للسفر الذي لا تعرف هل تعود منه أو لا تعود، وتنتقل من هذا الموقف إلى ما بعده، الموقف الذي تضع فيه الموت موضع المساءلة، محدِّقة فيه، متأمِّلة إياه، بما ينزع عنه براثنه المخيفة وصولجانه، فتنتصر عليها ذات الشاعر، ولكنها تبيد كل جدل أو حوار بين ذات الشاعر و ذات الموت.

هذا هو أفق الكتابة في جدارية درويش، أفق مجهول، طريف و غريب، أفق ضيق وخانق، ولكنه كتب في أكثر من ألف بيت من الشعر، كتب على شاكلة قصة أو رواية أو تاريخ، كتب بمزيج جميل من هذا الفن وذاك التاريخ...، كما تُضم عبره شاعر إنسان في تجربة ذاتية مع الموت فيتوجه نحوه بمجموعة من الأوامر والنواهي نذكر منها :

عُدْ يا مَوْتُ وحدَكَ سالماً ،
فأنا طليق ههنا في لا هنا
أو لا هناك . وَعُدْ إلى منفاك
وحدك . عُدْ إلى أدوات صيدك ،
وانتظرني عند باب البحر . هَيِّئ لي
نبيذاً أحمراً للاحتفال بعودتي لِعِيادَةِ

[1] الجدارية، ص56

الأرضِ المريضة . لا تكن فظّاً غليظ

القلب ! لن آتي لأَسخر منك[1]

هذا الحوار الدرامي بين المجرد والمحسوس، والذي يحمل طابع التوسل بين ذات شاعرة، ومخلوق قوي متحكم في مصير تلك الذات، ذات الشاعر المتأثرة بالمرض والمتألمة لحال أمته ومصيرها المجهول بين الظلم والقهر والحرمان، هذه الذات المطروحة في فراش المستشفى رغم ضعفها، هي التي تحاور ذات الموت بكل جبروتها وتأمرها وتنهاها، فيحلنا هذا الحوار إلى أعلى مستوى للتعالق النصي مع جمع من معاصري الشاعر، هذا وإن اختلفت الرؤية الفنية فإن الموت لا يخرج عن معاني التجدد و البعث و الانتصار و الحياة وممن تعالق معهم درويش نجد:

السياب يعلن أن إنتصاره يكون في موته :

أود لو غرقت في دمي إلى القرار

لأحمل العبء مع البشر

و ابعث الحياة ، إن موتي انتصار[2]

ويقول أمل دنقل في رسالة مفادها الحي لا يموت ما دام قد ترك أثر:

ليت أسماءَ تعرف أن أباها صعد

لم يمتْ

هل يموتُ الذي كان يحيا

كأن الحياة ابدْ.[3]

و نازك الملائكة نفسها لا ترى في الموت سوى الحياة ، فحفارا لقبور يكد في عمله لكي تستمر حياته ، فقال:

و حين يموت ، هناك من سيحفر قبره:

طالما حفرا في التراب / حفرا في الضباب

ربما حفرا في شحوب الخريف /

---

[1] الجدارية، ص 58.

[2] بدر شاكر السياب، الأعمال الكاملة، دار العودة بيروت 1989 ج 1 ص456

[3] أمل دنقل، الأعمال الكاملة، دار العودة، بيروت ط 2، 1985 ص365

طالما شوهدا يحفران / و هما الآن فوق الثرى ميتان.[1]

هذه لمحة تبرز مفهوم الموت من المنظور الدرويشي، في هذا النص المتعالق مع غيره، وهي نظرة تحكمها معاناة الذات المبدعة، التي اكتوت بحرقة الكتابة و مرارة المنفى، و سعت إلى الخلود عن طريق الإبداع بالتداخل الفني، ونص ديوان جدارية سيظل خالدا في ذاكرة الإنسانية الشعرية كما احتفظت المعلقات الجاهلية ببريقها، وظل امرؤ القيس وطرفة ولبيد وغيرهم حاضرين في صفحات الأدب العربي والعالمي.

3- التناص ولغة الكتابة في الجدارية:

وإن أردنا أن نتكلم عن لغة الكتابة والتناصية، فالحديث هنا يكون عن مجموعة من العلاقات التي نراها بين النصوص، وهي تتجاوز قضية التأثر والتأثير، إلى أمور تتعلق بالبنية والنغم والفضاء الإبداعي[2]، فليس في نص الجدارية لغة بل نجد لغات، ليس ثمة قول أو نص، بل نجد جمهرة أقوال ونصوص، فدرويش استثمر ووظف كل شيء : الذات، المرض، الأسطورة، الفن، الدين، الملوك، الحروب، الجنس، الحب، القتل، هيروشيما، أمريكا، عكا....فقد وجدنا استشهادات كثيرة و أسماء أكثر، تطفو وتختفي، تلمح وتتراقص "في لون التردد في الزمرد والزبرجد.." كل هذا في فضاء غائر الأعماق مكثف الدلالة، مليء بالرموز والأقنعة.

هذا هو جوهر الكتابة لدى درويش، واللغة في الجدارية تتعدد وتختلف وتنشطر لتقتفي في النهاية أثرا وحيدا هو الجمال، جمال الكتابة والنص، فقد استطاع درويش " أن يشحن الكلمات بمداليل جديدة، وركز على الرمز الشعري في هذه التجربة الشعرية، حيث شكل القصيدة من رموز شاملة توحدها حول الموضوع، رموز أسطورية تشد مفاصل القصيدة وتقيم ثوابت مرجعية للقراءة، واعتمد في تشكيل الصورة عناصر متعددة، تقدم عقد فكرية وعاطفية في برهة من الزمن "[3]، فأعطى للنص لذة وحلاوة لا تقاوم، وما أقصده هنا باللذة ليس اللسان، وإنما اللغة كوسيلة للتواصل في نص الجدارية، تتواصل عبرها ذات الشاعر مع ذات الروائي والمسرحي وكاتب السيرة والفيلسوف والنحات والرسام، كما تتواصل مع أزمنة متباعدة وأمكنة مختلفة : مصر، بلاد الرافدين، زمن الفراعنة

[1] عز الدين إسماعيل الشعر العربي المعاصر ص359

[2] أنظر محمد عزام، المرجع السابق،ص31

[3] عاليا محمود صالح، اللغة في الجدارية، ص 333.

وزمن الآشوريين و الوقت الالكتروني، ثم تقفز فجأة خارج الزمان والمكان لتتحدث عن الأبدية البيضاء والزمن المدور، وأبواب القيامة لتتحدث عن لغة الأموات ولغة ما بعد الموت، فلغة الكتابة النصية في الجدارية جمعت كل ما تحويه ذاكرة درويش عن الموت، ومنها:

أَنا لستُ مني إن أَتيتُ و لم أَصِلْ
أَنا لستُ منِّي إن نَطَقْتُ و لم أَقُلْ
أَنا مَنْ تَقُولُ له الحُروفُ الغامضاتُ :
اكتُبْ تَكُنْ !
واقرأْ تَجِدْ !
وإذا أردْتَ القَوْلَ فافعلْ ، يَتَّحِدْ
ضدَّاكَ في المعنى ...[1]

ويشر درويش إلى أهمية اللغة في هذه الإشارة وقيمتها، فهي معجزته كما ذكرنا آنفا، وهي صوته التي يخترق كل الحواجز المادية منها والمعنوية، فهو يعلم أن للكلمة ثقلها وقدرتها على التحدي، واستطاعتها على الديمومة والبقاء والخلود، وقد أشار درويش إلى هذا في " النقوشُ على حجارة معبدٍ" [2] وزاد عن ذلك أنه اهتم بنوع اللغة في قصيدته، بين دارجة لكل الناس أم عربية فصحى، وهذا الاهتمام الكبير باللغة اتضح أكثر عندما أظهر درويش خوفه الشديد على لغته، ونلمس هذا بوضوح في قوله:

أُريدُ الرجوعَ فَقَطْ
إلى لغتي في أقاصي الهديل
تقولُ مُمَرِّضتي :
كُنْتَ تهذي طويلاً ، وتسألني :
هل الموتُ ما تفعلين بي الآنَ
أَم هُوَ مَوْتُ اللُغَةْ ؟[3]

[1] الجدارية، ص 21.
[2] نفسه، ص 50
[3] نفسه ص 63- 64.

لغة الكتابة في الجدارية، هي تواصل الذات الكاتبة مع أوجه العقل البشري، وأوجه الروح الإنساني على اختلافه وتعدده ومواصفاته، تتواصل الذات مع المجردات كما مع المحسوسات وتقلب وضع هذا وتبدل موضع ذاك، تحاور وتسأل وتحرج لغة الكتابة هي إحراج لكل ما هو بديهي، إقلاق لكل ما هو قار وساكن ومهيب، فتحرك الساكن وتسكن المتحرك، وتتعامل مع الماضي على أساس أنه حاضر، وتتعامل مع المستقبل كأنه ماضي، جمعت مفارقات لغوية متنوعة، فعندما يطرح درويش هذه التساؤلات مثلا:

هل المناخُ هُنَاكَ مُعْتَدِلٌ ؟ وهل
تتبدَّلُ الأحوالُ في الأبدية البيضاء ،
أم تبقى كما هِي في الخريف وفي
الشتاء ؟ وهل كتابٌ واحدٌ يكفي
لِتَسْلِيَتِي مع اللاَّ وقتِ ، أمْ أَحتاجُ
مكتبةً ؟ وما لُغَةُ الحديث هناك ،
دارجةٌ لكُلِّ الناس أَم عربيّةٌ
فُصْحى/؟[1]

فإنما يطرح سؤالا أو أسئلة لا على إنسان معين أو شعب معين أو حتى على لغة معينة، بل يقلق باستفساراته كل الناس وكل الشعوب وكل اللغات، فالنص هو ملتقى نصوص عديدة، ومكان تبادل يخضع للغة الإيحاء، ويمكن لنص ما أن يحمل في مضمونه نصا آخر، وفي إطار اللغة كأداة تواصل، يتواصل الناس جميعا ويتواضعون ويتفقون على بعض البديهيات أو القناعات، وقد لا يتواضعون أو لا يتفقون ولكن لم يسأل احد، لم يتساءل أي كان عن مناخ ما بعد الوقت، ووقته ولغته وكتبه وترك هكذا سؤاله معلقا ونام مرتضيا الموت والنهاية التي لا يعرف عنها شيئا، فاغلبنا يجد إجابة في دين وبعضنا يقنع بالتلاشي الفيزيائي، وبعضنا الآخر لا يفكر في الأمر من أصله، وحده الشاعر ووحده الفنان يسأل ويأرق ويعطي لوجوده أبدية السؤال وهكذا يمكننا أن نتصور درويش في سؤاله المستمر بصدد الموت وبصدد اللغة، وإلحاحه المتكرر على المحاولة والتحدي، حيث تتبلور لغة الموت ولغة الكتابة، لتصبح بمثابة فن الموت في الكتابة أو فن الحياة في الموت المكتوب فيردد صارخا:

[1] الجدارية، ص 45

هَزَمَتْكَ يا موتُ الفنونُ جميعُها .

هزمتك يا موتُ الأغاني في بلاد

الرافدين . مِسَلَّةُ المصريّ ، مقبرةُ الفراعنةِ ،

النقوشُ على حجارة معبدٍ هَزَمَتْكَ

وانتصرتْ ، وأفْلَتَ من كمائنك

الخُلُودُ ...

فاصنع بنا ، واصنع بنفسك ما تريدُ[1]

وكلما تناولت هذا المقطع في الجدارية شعرت بنوع من الجموح، والعناد، وبقوة الإصرار يجمعهم نوع من الغرابة والدهشة، تجعلني أقف منبهرا أمام هذا الصرح الشعري العظيم ، ودرويش في هذه الأسطر بدا أشبه ما يكون أبيا على التصنيف، فكلما تظن انك تمسك به في مكان سابق حتى يفلت من قبضتك إلى نص غائب مثل الزئبق، في تعامله مع اللمس والحرارة، فلم أعد أدري هل هذا الرجل شاعر أم فيلسوف، مؤرخ أم أديب، سياسي أم روائي أم دجال...؟ يبتدئ السطر الأول بكلمة "هزمتك" التي تتكرر مرتين لتأتي " هزمتك " الثالثة مقرونة بكلمة "وانتصرت " ، هذه الهزائم التي وردت لفظيا في صيغ تقريرية وتوكيدية توجه بها الشاعر نحو " الموت " أو" ذات الموت " فاكتسبت دلالة جديدة لذاتها ولذات الموت، " هذه الذات التي شكلت مدار الكتابة في الجدارية أسلوبيا ودلاليا، يشخص الشاعر الموت ليهزمه أو لينتصر عليه مستخدما كلمة الفن في لفظها و معناها، ولكن لندع اللفظ ونبحث عن الفن الذي رامه الشاعر، فما هو الفن؟ وكيف له أن ينتصر على الموت؟ إذا ما اعتبرنا الموت هو النهاية الطبيعية لكل الكائنات الحية وإذا ما اعتبرناه نهاية كل بداية، أفلا يشكل بذلك انتصار النهاية على البداية ؟ "[2].

إذا ما تجسم الموت كذات مادية أفلا يكون ذلك المحارب المنتصر على كل المحاربين وحتى على أولئك الذين لا يحاربون، إنه قاتل ومنهي كل حياة، قاتل لكل ذات مادية حية، فقط لأنها مغايرة لذاته، لكن درويش في هذه الأبيات يتفطن إلى مقتل هذه الذات الميتة والمميتة، يتفطن إلى نقطة ضعفها وإمكانية هزيمتها و إنهائها و بالتالي هزيمتها هي بدورها، عندما حفر الإنسان الأول مغارة في

[1] الجدارية، ص 50.

[2] جابر عصفور ، السابق.

جبل أو سن صخرة أو رقص حول نار أو رسم مشهد صيد أو كتب على جريدة نخل أو صخرة جبل، منذ ألاف السنين، فان هذا الإنسان قد أعلن حياته كما أعلن وجوده ويكون بذلك قد أعلن تاريخه، تاريخه الفني هذا التاريخ الذي نقرأه اليوم ونتحدث عنه والذي وصل إلينا عبر الفن، فن النقش والنحت والرسم والكتابة ... أليس هو الوجه الأخر لاستمرار ذلك الإنسان ؟ ... أليس استمرار لبداية ظن الموت نفسه قد أنهاها، أليست حياة المصريين القدامى والبابليين و الآشوريين، وغيرهم من الشعوب الموغلة في القدم، حياة مستمرة إلى اليوم نقرأها ونعاينها ونحبس حتى بحر أنفاسها، بل وأكثر من ذلك وحتى تلحقنا لعنتها – لعنة الفراعنة – ألم يذهب في اعتبار الموت أنه أبادها و قتلها وأنهاها ها هي تنتصر عليه وتهزمه وتعلن استمرارها ووجودها ...

هذا الاستمرار وهذا الانتصار يقرره درويش عبر اللغة، عبر الشعر، عبر فن الكتابة، أفلا يكون بذلك الموت قد تحول إلى كتابة فنية أو أصبح فنا مكتوبا؟ أو لا يكون أيضا الفن هو الحياة التي تنتصر على الموت؟ وإذا ما اعتبرنا الموت جدار تتهاوى بصدده جميع الحيوات ... أفلا تكون جدارية درويش قد كسرت هذا الجدار ؟! أو لا يكون الشعر قد دمر جدار الموت!؟.

وهذا من أكثر ما شدني في الجدارية والتي وضعها درويش كحصن منيع تحدى به ذات الموت ليبقى اسمه خالدا خلود الحضارات السابقة، وخلود المعلقات، وكما نقش الآشوريون والفراعنة أسماءهم وحضاراتهم نقش درويش في جداريته اسمه:

واسمي ، إن أخطأتُ لَفْظَ اسمي
بخمسة أَحْرُفٍ أُفُقيّةِ التكوين لي :
ميمُ / المُتَيَّمُ والمُيتَّمُ والمتمِّمُ ما مضى
حاءُ / الحديقةُ والحبيبةُ ، حيرتانِ وحسرتان
ميمُ / المُغَامِرُ والمُعَدُّ المُسْتَعدُّ لموته
الموعود منفيّاً ، مريضَ المُشْتَهَى
واو / الوداعُ ، الوردةُ الوسطى ،
ولاءٌ للولادة أَينما وُجدَتْ ، وَوَعْدُ الوالدين
دال / الدليلُ ، الدربُ ، دمعةُ
دارةٍ دَرَسَتْ ، ودوريّ يُدَلِّلُني ويُدْميني /

وهذا الاسمُ لي ...[1]

فكما بداء محمود درويش الجدارية ختمها بعد صراع مرير، وبعد أخذ ورد وجدال جمع فيه جبين الواقعي والأسطوري والعلمي والخيالي والديني وشخص المحسوس وجرد الملموس، في تكوين لغوي بديعي يذهل القراء ويبقي النص مفتوحا في كل المجالات.

[1] الجدارية، ص 101- 102.

الخـاتمـة

تعد " جدارية محمود درويش " ملحمة شعرية معاصرة، جمع فيها صاحبها بين الواقعي والخيالي وبين الوجود والعدم، وبين الحضور والغياب، وبين المأساة والملهاة، وبين الصيرورة والثبات، التذكر والنسيان، الحياة والموت، الفناء والخلود، وبعد هذه المغامرة الشيقة بصحبة محمود درويش وقصيدته جدارية، تم الانتهاء من هذا البحث متوصلا فيه إلى مجموعة من النتائج التي آمل أن أكون قد بلغت بها غايات البحث المرجوة، وتمثلت النتائج في ما يلي:

– 1 الفصل الأول من البحث كان مخصصا لتطبيق الدراسة النصية على متن الجدارية، وقد توصلت إلى عدة نتائج :

– الأهمية البالغة التي تمثلها دارسة مظاهر الاتساق في نص الجدارية، وتكمن هذه الأهمية في تحديد الأدوات النحوية والمعجمية المشكلة للنص الأدبي، وقد أدت الإحالات بأنواعها الضميرية والإشارية، والقبلية والبعدية دورا مهما في الربط بين الوحدات الجزئية المشكلة للنص، وكذلك لعبت أدوات الوصل والفصل دورا مهما في الاتساق النحوي للنص، وأما عن الاتساق المعجمي فقد أضاءت وسائله جوانب مهمة من النص تمثلت في أهمية المطابقة، وأهمية التكرار والتي رسمت جانبا مهما من صورة الموت في النص.

– الأهمية الكبيرة التي تتحلى بها دراسة الانسجام في النصوص الأدبية، حيث تمكنت من دراسة وتطبيق اثنا عشرة علامة دلالية مميزة، وقد تمكنت من تطبيقها على نص الجدارية من خلال الشواهد المختارة لذلك، وكلها ذات صلة مباشرة بموضوع الدراسة (الموت)، وكذلك الدور البارز الذي لعبته هذه العلامات في تماسك وحدة النص الموضوعية.

– وقد تجلت ظاهرة الإيقاع بقوة، وكان لها بالغ الأثر في التماسك الدلالي للنص، حيث ارتبطت دراسة الإيقاع بالاتساق والانسجام من خلال دلالة الموت من ناحية الموضوع، والأوزان والتكرار وغيرها من ناحية الشكل.

2 – وقد توصلت في الفصل الثالث إلى مجموعة من النتائج وهي:

– دراسة الزمن الفعلي والنصي لها أهمية بالغة في الدراسات النقدية المعاصرة، ولها صلة وطيدة بلسانيات النص، لما للأفعال من أهمية كبرى من حيث المقاصد وقواعد الفعل الكلامي، وفي الجدارية تمكنا من دراسة دلالة الزمن وعلاقته بالموت بداية من العنوان ودلالاته الزمنية إلى آخر مقطع في النص.

– من خلال دراسة دلالة المكان في الجدارية وعلاقته بالموت ومحاولة ربطها بالدراسة النصية، كشفت عن أهمية المدينة في الجدراية، وعلاقة المدينة بالموت،، كذلك الأمر بالنسبة للأرض والبحر.

– وبعد أن تناولت ظاهرة الحضور والغياب الزمكاني للموت في الجدارية، توصلت إلى أن هذه الظاهرة بالغة الأهمية في شعرية الموت، وذلك بتشكل علاقات استتباعية بين الموت والزمان وبين الموت والمكان، وأخرى بين الموت والزمكان، حيث اتضحت معالم المكان الذي رسمته خطوط الزمان، وانكشف الزمن الذي أثارته بنيات المكان في نص الجدارية.

3 – أما أهم النتائج التي توصلت إليها في الفصل الأخير من البحث :

– تمكن درويش من استخدام أغلب الموروثات التراثية كمصادر له من أجل تحقيق مبتغاه في نصه حيث تداخل الأسطوري مع الديني مع الأدبي مع التاريخي، مما يعكس لنا خبرة درويش وثقافته الواسعة والأهم من هذا كله التوظيف الجمالي والدلالي الرائع لتلك الموروثات.

–كما تمكن درويش من بسط سيطرته على ماضيه الأدبي والشعري حيث اكتشفنا بدراسة التناص الداخلي أن درويش شديد التعلق بإنتاجه الأدبي، فكثيرا ما نراه يعيد قراءة ما قاله في الماضي، كما أنه يعيد قراءة الآخر وتوظيفه في نصه جدارية.

وتوصلت من خلال دراسة التفاعل والتعالق النصي في الجدارية إلى بؤر التوهج في عالم درويش الشعري، من خلال مكنونات التناصات المكثفة والتي أبدع في جمعها وتوظيفها في جداريته.

4 – تعد تجربة الموت التي مرّ بها فريدة من نوعها، فقد تمكن من اصطياد هذه الفرصة النادرة، حيث أن مثل هذه الفرصة لا تحدث بكثرة في حياة الإنسان، وقد أحسن درويش استغلالها وحولها إلى نص أدبي غاية في الروعة والجمال، وأخرجها في قوالب لغوية محكمة البناء والتماسك، وبهذا تميزت جدارية محمود درويش بوصفها ناتجة عن حادثة خاصة، وقد وظف فيها درويش كل قدراته الشعرية وكل طاقاته الإنتاجية، فأثرى بها نصه وتجربته مع الموت.

5– أما عن الموت باعتباره موضوعا للدراسة فقد كانت الجدارية أفضل نص يمكن أن تدرس من خلاله ظاهرة الموت، وحتى بعض الدراسات التي تناولت الجدارية سواء كانت أسلوبية أو لغوية أشادوا بقوة الصراع بين الشاعر والموت على أساس أنه صراع فريد من نوعه، فلم يحاور أحد الموت من قبل كما حاوره درويش في الجدارية، ولم يتعامل أحد وهو في لحظاته الأخيرة مع الموت مثلما فعل درويش في الجدارية، فالجدارية من عنوانها تتضح معالم التحدي والصراع، فكما أن عالم الموت يحيط به الإبهام والغموض من كل جانب، فإن عالم الجدارية يحيط به الغموض والإبهام من كل جانب أيضا.

6- ولعل أبرز نتيجة توصلت إلها من خلال هذا البحث تتمثل في أهمية الدراسات النصية والنقدية والتي لا تزال تحتاج مني جهدا أكبر في المستقل، ومن هذا الباب فقد قدم لي هذا البحث، دعما معنويا جعلني أمضي قدما نحو العمل الجاد في مجال البحث الأدبي.

وفي أخر خطوات البحث أرجو أن أكون قد وفقت في ما ذهبت إليه من طرح وتحليل لقضية الموت في جدارية محمود درويش، وختاما أحمد الله عز وجل حمدا كثيرا طيبا مباركا فيه على أن وفقني في ما قدمت، كما أسأله مزيدا من العون والسداد والله الموفق والهادي إلى سبيل الرشاد.

قائمة
المصادر والمراجع

***القرءان الكريم برواية ورش عن نافع.**

أولا: المراجع باللغة العربية:

1. أحمد مختار عمر، علم الدلالة، عالم الكتب، مصر، ط2، 1988.
2. أدونيس، زمن الشعر، دار الساقي، بيروت لبنان، ط6، 2005.
3. أدونيس،فاتحة لنهايات القرن، دار العودة، بيروت، 1980.
4. الأزهر الزناد، نسيج النص " بحث فيما يكون به الملفوظ نصا "، المركز الثقافي العربي، بيروتط1، 1993.
5. إلهام أبو غزالة، وعلي خليل أحمد، مدخل إلى علم لغة النص، تطبيقات لنظرية روبيرت دي بوجراند وفولفانج ديسلير، دار الكتاب، القاهرة، ط1، 1992.
6. أمل دنقل الأعمال الكاملة دار العودة بيروت ط 1985/2 ديوان الغرفة رقم 8 .
7. أنس داود، الأسطورة في الشعر العربي الحديث، مكتبة عين شمس، القاهرة، د ط، د ت.
8. بدر شاكر السياب الأعمال الكاملة دار العودة بيروت 1989 ج الاول قصيدة النهر و الموت .
9. جرمانوس فرحات، بلوغ الأرب في علم الأدب – علم الجناس –، تحقيق، إنعام فوال، دار المشرق، بيروت، لبنان، ط1، 1990.
10. حسين خمري، الظاهرة الشعرية العربية _ الحضور والغياب _ منشورات إتحاد الكتاب العرب، سوريا، دمشق، 2001.
11. حسين خمري، نظرية النص، من بنية المعنى إلى سميائية الدال،الدار العربية للعلوم ناشرونو ط1، 2007.
12. خالد علي مصطفى، الشعر الفلسطيني الحديث، دار الحرية للطباعة، بغداد، 1978.
13. رجاء النقاش، محمود درويش شاعر الأرض المحتلة، دار الهلال، ط 2، 1971، 96.
14. رمضان الصباغ، في نقد الشعر العربي المعاصردار الوفاء للطباعة والنشر، الإسكندرية، ط1، 1998.
15. سعيد حسن بحيري، علم لغة النص، المفاهيم والاتجاهات، مؤسسة المختار للنشر والتوزيع، القاهرة، ط1، 2004.
16. سعيد يقطين انفتاح النص الروائي، المركز الثقافي العربي، بيروت، ط1، 1991.
17. صبحي إبراهيم الفقي: علم اللغة النصي بين النظرية و التطبيق، دراسة تطبيقية على السور المكية، ج1، دار قباء للطباعة و النشر و التوزيع، القاهرة، ط1، 2000.
18. صلاح فضل، أساليب الشعرية المعاصرة، دار قباء للطباعة والنشر والتوزيع،القاهرة، 2000.
19. صلاح فضل، بلاغة الخطاب وعلم النص، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، 1992.
20. صلاح فضل، مناهج النقد المعاصر، أطلس للنشر والانتاج الإعلامي، ط5، 2005.

21. عبد السلام الشاذلي،تجربة المدينة في الشعر العربي المعاصر، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة ،2006 .
22. عبد الله الغدامي، الخطيئة والتكفير، كتاب النادي الأدبي الثقافي، ط1، 1985.
23. عبد الله الغدامي، ثقافة الأسئلة – مقالات في النقد والنظرية – دار سعاد الصباح، الكويت، ط2، 1993.
24. عبد المالك مرتاض، النص الأدبي من أين؟ وإلى أين؟ ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر 1982.
25. عز الدين إسماعيل، الشعر العربي المعاصر قضاياه وظواهره الفنية والمعنوية، المكتبة الأكاديمية، القاهرة ط5، 1994.
26. علي الجندي، فن الجناس، دار الفكر العربي، القاهرة ،1954.
27. علي عشري زايد، قراءات في شعرنا المعاصر، دار الفكر العربي، القاهرة، 1998.
28. قادة عقاق،دلالة المدينة في الخطاب الشعري المعاصر دراسة في إشكالية التلقي الجمالي للمكان، منشورات إتحاد الكتاب العرب،دمشق سوريا،2001.
29. ليندة قياس، لسانيات النص ، النظرية والتطبيق، مقامات الهمذاني أنموذجا، مكتبة الآداب، القاهرة، 2009.
30. محفوظ كحوال، أروع قصائد محمود درويش، نوميديا للطباعة والنشر، قسنطينة، الجزائر.
31. محمد العبد، اللغة والإبداع الأدبي، الأكادمية الحديثة للكتاب الجامعي، القاهرة، ط2، 2007.
32. محمد العبد، النص والخطاب والاتصال، الأكاديمية الحديثة للكتاب الجامعي، ط1، 2005.
33. محمد بنيس، الشعر العربي الحديث، بداياته وإبدالاته، ج3 الشعر المعاصر، دار توبقال، المغرب، ط2، 1996.
34. محمد حماسة عبد اللطيف: الإبداع الموازي –التحليل النصي للشعر- دار غريب للطباعة و النشر و التوزيع، القاهرة، 2001.
35. محمد خطابي، لسانيات النص، مدخل إلى انسجام الخطاب، المركز الثقافي العربي، بيروت، ط1، 1989.
36. محمد عبد المطلب، كتاب الشعر، الشركة المصرية العالمية للنشر لونجمان، القاهرة، ط1، 2002.
37. محمد عبد المطلب، هكذا تكلم النص ، الهيئة المصرية العامة للكتاب، 1978.
38. محمد عزام، النص الغائب، تجليات التناص في الشعر العربي، منشورات إتحاد الكتاب العرب، دمشق، 2001.
39. محمد عزام، تحليل الخطاب الأدبي على ضوء المناهج النقدية الحديثة، دراسة في نقد النقد، منشورات إتحاد الكتاب العرب، دمشق 2003.
40. محمد فكري الجزار، الخطاب الشعري عند محمود درويش، دار الكتب الجامعية، شبين الكوم، 1998.
41. محمد مفتاح، تحليل الخطاب الشعري استراتجية التناص، المركز الثقافي العربي، بيروت، ط3، 1992.
42. محمود درويش / سميح القاسم الرسائل، دار توبقال للنشر الدار البيضاء، المغرب، ط1، 1990.
43. محمود درويش، جدارية ،مكتبة مدبولي، القاهرة، ط2، 2001.
44. محمود درويش، لماذا تركت الحصان وحيدا، رياض الريس بيروت، 1995.

45. محمود درويش، مديح الظل العالي، دار العودة بيروت، 1983.
46. محمود درويش، ورد أقل، دار العودة بيروت، 1986.
47. منذر عياشي مقالات في الأسلوبية، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق،1990، ص.
48. موسى ربابعة. التناص في نماذج من الشعر العربي الحديث، مؤسسة حمادة للدراسات الجامعية، الأردن 2000.
49. يوسف الخطيب، ديوان الوطن المحتل، دار فلسطين، دمشق، د ط، د ت.

ثانيا المراجع المترجمة إلى العربية:

1. أ.أ. رتشاردز، مبادئ النقد الأدبي والعلم والشعر، ترجمة: محمد مصطفى بدوي، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة،2005.
2. تفين ساميول، التناص ذاكرة الأدب، ترجمة،نجيب عزاوي،منشورات إتحاد الكتاب العرب، دمشق،2007.
3. تيري أنجلتون، أوهام ما بعد الحداثة، ترجمة منى سلام، أكادمية الفنون، القاهرة، 1996.
4. جاك شورون، الموت في الفكر الغربي،ترجمة،كامل يوسف حسين، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، 1995.
5. جوليا كريستيفا، علم النص، ترجمة: فريد الزاهي ، دار توبقال ، الدار البيضاء، ط1، 1991.
6. جون كوهن، بنية اللغة الشعرية، ترجمة: أحمد درويش، دار غريب للطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة، 2000.
7. روبيرت ديبوجراند: النص و الخطاب و الإجراء، ترجمة د. تمام حسان، عالم الكتب، القاهرة، ط 2، 2007.
8. سعيد حسن بحيري، اسهامات أساسية في العلاقة بين النص والنحو والدلالة، مؤسسة المختار للنشر والتوزيع، القاهرة، 2008.
9. غاستون باشلار، جماليات المكان، ترجمة: غالب هلسا، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، ط5، 2005.
10. فان ديك ، النص والسياق،استقصاء البحث في الخطاب الدلالي والتداولي، ترجمة: عبد القادر قنيني، أفريقا الشرق، المغرب.
11. كلاوس برينكر، التحليل اللغوي للنص ، مدخل إلى المفاهيم الأساسية والمنهج، ترجمة: سعيد بحيري،مؤسسة المختار للنشر والتوزيع، القاهرة ،ط1 ، 2005.

ثالثا الرسائل الجامعية:

1. جمال مجناح، دلالات المكان في الشعر الفلسطيني المعاصر بعد 1970، رسالة دكتوراء في الأدب العربي الحديث، جامعة الحاج لخظر باتنة ،2007.

2. مسعود وقاد، جماليات التشكيل الإيقاعي في شعر عبد الوهاب البياتي، رسالة دكتوراه، جامعة الحاج لخضر، باتنة 2011.

3. مصطفى قطب ، دراسات لغوية لصور التماسك النصي في لغة الجاحظ والزيات، رسالة دكتوراء، جامعة القاهرة، كلية دار العلوم، 1996.

رابعا المجلات والدوريات:

1. عاليا محمود صالح، اللغة والتشكيل في جدارية درويش، مجلة جامعة دمشق، مجلد 26، العدد 4/3، 2010.

2. عبد السلام المساوي، جماليات الموت في شعر محمود درويش، مجلة ثقافات، كلية الآداب جامعة البحرين، عدد 10،ربيع 2004.

3. عزت الفحماوي وعبلة الرويني، حوار مع درويش، أخبار الأدب، ع 396 ، فبراير 2001 .

4. مازن الوعر، علم تحليل الخطاب وموقع الجنس الأدبي، مجلة أفاق الثقافة والتراث، دبي، السنة الرابعة، ع 14، 1996.

5. محمد أحمد القضاة، الظواهر الأسلوبية في جدارية محمود درويش، مجلة جامعة الشارقة للعلوم الإنسانية والإجتماعية، المجلد 6، العدد 2، 2009.

6. محمد بن عياد، الزمن والشعر،مجلة علامات، عدد 17، المغرب 1999،.

خامسا المواقع الإلكترونية:

www.ar.wikpedia.org/ziki
www.mahmoudarwish.com

فهرس الموضوعات

مقدمة .....(أ ب ج د ه و)
مدخل:تحديد المفاهيم.....ص 1
أولا : مفهوم النص .....ص 2
ثانيا : علم لغة النص (لسانيات النص) .....ص 5
ثالثا : محمود درويش زتجربته الشعرية.....ص 12
الفصل الأول: . آليات البناء النصي ومظاهر الموت في الجدارية.....ص 18
أولا : مظاهر الاتساق في الجدارية.....ص 19
ثانيا : الانسجام وعلاقاته في الجدارية..... ص 38
ثالثا : الأبنية الإيقاعية في الجدارية .....ص 54
الفصل الثاني الموت وجدلية الزمان والمكان في الجدارية..... ص 72
أولا : الموت وإشكالية الزمن في الجدارية .....ص 73
ثانيا : الموت وجدلية المكان في الجدارية .....ص 93
ثالثا : الحضور والغياب الزماني والمكاني للموت في الجدارية..... ص 112
الفصل الثالث : الموت ودلالة التناص في الجدارية ..... ص 134
أولا: الموروثات والمصادر التراثية للموت في الجدارية..... ص 135
ثانيا : أشكال التناص في الجدارية .....ص 151
ثالثا : التفاعل والتعالق النصي في الجدارية .....ص 168
الخاتمة: ..... ص 185
قائمة المصادر والمراجع: ..... ص 189
فهرس الموضوعات: ..... ص 194