مجلّة اللّغة العربيّة المجلّد: 23 العدد: 2 السّنة: الثّلاثيّ الثّانيّ 2021 ص 15- 38

المحاورة السّرديّة الشّعريّة في الشّعر العربيّ المعاصر
ـ قصيدة (وعاد في كفن) لمحمود درويش أنموذجا ـ

Recital Narratives in Contemporary Arabic Poetry
Poem (waAada fi Kafane) model of (Mahmoud Darwish)

د. نسيبة مساعديّة*

تاريخ الإرسال 09- 05- 2019/تاريخ القبول 15- 01- 2020

التعريف الرقمي للمقال: 10.33705/0114-023-002-003 DOI

الملخص: مرّت العمليّة الإبداعيّة منذ القدم بمحطات مختلفة حاولت الاقتراب من النّص الأدبي، قصد استكناه أغواره والبحث عن بناته الفنيّة وخصائصه الموضوعاتيّة، ما يسمح بوضعه في إطاره المناسب، فتم اعتماد تصنيف العمل الأدبي بين السّردي والشّعري ولكل منهما سننه الخاصّة وحدوده الفاصلة بينهما مالا يسمح بتعدّي أحدهما نحو الآخر، فالسّرد يبقى سردا والشّعر شعرا لا يجوز الخلط بينهما.

وقد عُنِيَّ كثير من النّقاد العرب والغربيين بالتّمييز بين المحكي والقصيدة حيث عَدّوا الإفراط في الاحتفاء باللغة ورفض السّرد، وحضور الذّاتيّة، أهم السّمات التي يختص بها جنس الشّعر، وبهذا المعنى فالشّعر كتابة أكثر حميميّة وحاجة إلى الجمال والدّفء اللغوي والليونة في التّعبير واللعب بالكلمات، كما يزخر الشّعر بالتّماثلات الصّوتيّة والتّكافؤات الزّمانيّة والتّوازيات الدّلاليّة، ولهذا يعدّ خطابا غايته قائمة في ذاته؛ أي أنّه يمتلك تتابعه الزّمني الخاص.

* ج. عباس لغرور- خنشلة الجزائر، البريد الإلكتروني: sibamess@yahoo.fr (المؤلّف المرسل)

أمّا لغة النّثر فهي التّواصل ونقل الفكر ووسيلة لتصوير الواقع والتّعبير عنه، وهي بذلك تجد تبريرها خارجها، كما أنّه يعتمد على الوظيفة التّقريريّة، ويبتعدّ عن الذّاتيّة واللغة الإيقاعيّة، وتنزع النّصوص السّرديّة نحو الوصف والحوار وتتابع الأحداث وتوالدّ الحكي.

وعلى الرّغم من وجود تلك الحدود الفاصلة بين النّمطين السّردي والشّعري، إلاّ أنّ ذلك لا يمنع من وجود مفارقة داخل بعض النّصوص الشّعريّة في حضور الفن السّردي وانتظامه بشكل بارز وخاص، وكثيرة هي النّصوص الشّعريّة التي أدمج فيها مبدعها بين السّرد والشّعر، ولأجل ذلك نود طرح الإشكال الآتي: **ما التّقانات السّرديّة التي يزين بها الشّاعر إنتاجه الشّعري؟**

ويتفرّع عنه الأسئلة الآتيّة: -كيف يتم تجاوز الشّعر لضوابطه الفنيّة واستقباله للقواعد السّرديّة؟

-أي متعة يحقّقها التّداخل السّردي في النّص الشّعري؟

- هل هناك معايير تحكم عمليّة التّمازج السّردي الشّعري؟

- كيف تتم مقاربة النّصوص الشّعريّة ذات الخاصيّة السّرديّة؟

وسنجيب عن هاته الأسئلة وغيرها من خلال التّواصل مع إحدى قصائد الشّاعر **محمود درويش** وعنوانها **"وعاد في كفن"**، والتي عمد فيها الشّاعر إلى منطق السّرد في قالب شعري، وهو موضوع هذه الورقة البحثيّة؛ **المحاورة السّرديّة الشّعريّة في الشّعر العربي المعاصر-قصيدة وعاد في كفن لمحمود درويش أنموذجا.**

الكلمات المفتاحيّة: المحاورة، السّرد-الشّعر -محمود درويش-وعاد في كفن.

Abstract: the process of creation has long since passed through different stations, attempted to approach the literary text, in order to explore its depths and to seek its technical properties and its thematic characteristics, which makes it possible to place it in its frame appropriate, we have adopted the classification of literary works between narrative and poetic, each with its peculiarities and boundaries that separate it from the other, which does not allow the transgression of one against the other, the story remains a story and poetry remains poetry you must not confuse them.

many Arab and Western critics were interested in the distinction between the narrative and the poem, where they considered the over-celebration of the language, and the rejection of the narrative, and the presence of oneself, the most important characteristics that are unique to poetry, and in that sense, the poem is a more responsive writing that needs more beauty and linguistic warmth and flexibility in expression and playing with words, the poem is rich in acoustic symmetries, Temporal equivalencies and symmetrical parallels, that is why it is considered as a discourse, its goal is in itself, that is to say that it has its own chronological sequence.

As for prose is the language of communication and the transfer of thought and a means of depicting reality and expression, so it finds its justification externally, it also depends on the reporting function, and moves away from subjectivity and rhythmic language. Narrative texts tend to describe dialogue sequence events and generate narratives.

Despite the existence of these boundaries between the types of narrative and poetry, but this does not prevent the existence of a paradox in some poetic texts in the presence of narrative art and its regularity in a good way and In particular, there are many poetic texts in which his author has mixed poetry and narration, for which we

would like to ask the following confusion: What are the narrative techniques that the poet adorns his poetic production?

The following questions follow from the previous one: - How does poetry overcome its technical rules and its reception of narrative rules?

- what pleasure achieved by the narrative overlap in the poetic text?

- Are there criteria to control the narrative-poetry process?

- How to approach poetic texts with narrative features?

We will answer all these questions and other questions by communicating with one of the poems of the poet Mahmoud Darwish, entitled "returned to a shroud" or (WaAada fi kafane) where the poet baptized in the logic of narrative in a A poetry-narrative conversation in contemporary Arabic poetry-the example of "returned to a shroud" or (Wada fi kafane) by MahmoudDarwish.

Keywords :Recital, Narrative,Poem,MahmoudDarwish,WaAada fi kafane.

تمهيد: يقتضي الاقتراب من تخوم النّص الشّعري المعاصر رؤيّة قرائيّة منفتحة الاتجاهات تقدر على الإمساك بمضمراته وتستدعي في الوقت ذاته إدراكا واعيا لخصوصياته وبنياته وهذا ما يسهم في جعل عمليّة القراءة مغامرة جماليّة من نوع خاص، يتذوق بها القارئ لذة استشعار مكامن الجمال في النّص فيحلق في عوالم مختلفة ليشعر وكأنّه أوذيسيوس في رحلة البحث عن طريق العودة إلى الدّيار، كل مرّة هو في مغامرة تدفعه إلى أخرى.

وبالعودة إلى موضوع الورقة البحثيّة فإن النّقاد قديما وحديثا فصلوا في مكونات النّص الأدبي، شعره ونثره فلكل منهما بنياته وخصائصه التي تميزه عن غيره، وتحدّد ملامحه هذا على مستوى البنيّة الشّكليّة أو الهيكل العام لكلا الفنيين الأدبيين، إلاّ أنّه على مستوى إنتاج العمل الإبداعي الأدبي حدث تمازج بين الشّعر والنّثر داخل نصوصه، فالقصيدة الجاهليّة رغم تميزها بمكوناتها الجماليّة الشّعريّة إلاّ أنّها تحتوي على عناصر القص من خلال عدة محطات على رأسها؛ المقدّمة الطّلليّة والتي يقف عندها الشّاعر على طلل مضى جمع بينه وبين من يحب، كان لهما فيه نظرة فابتسامة ثم إعجاب ولقاء، كل ذلك وهما على عهد الوصل لكن لظروف خاصّة بهما قطع عهد المحبين؛ النّأي فانفصلا عن بعضهما البعض ليبقى المكان شاهدا كما كان وما أَمَلاَ أن يكون، ومثال ذلك ما جاء في المعلقات نحو معلقة زهير بن أبي سلمى:

أَمِـــنْ أُمِ أَوفَى دِمْنَـــةٌ لَـــمْ تَكَلَّـــمِ ... بِحَوْمَانَـــةِ الـــدّرَّاجِ فَـــالمُتَثَلَمِ
ودَارٌ لَهَـــا بِـــالرّقْمَتَيْنِ كَأَنَهَـــا ... مَرَاجِيْـــعُ وَشْـــمٍ فِي نَوَاشِـــرِ مَعْصَـــمِ
بِهَـــا العِـــين والأرام يَمْشِـــيْنَ خِلْفَـــةً ... وأَطْلاَؤُهـــا يَنْهَضْـــنَ مِـــنْ كُـــلْ مجْـــثَمِ
وقفـــت بهـــا مـــن بعـــد عِشْـــرِيْنَ حِجَـــة ... فَلأَيًـــا عَرَفْـــتُ الـــدّارَ بَعْـــدَ تَـــوَهُتمِ
أَثَـــافِيْ سُـــفْعًا فِيْ مَعْـــرَسِ مَرْجَـــلِ ... ونُؤْيًـــا كَجَـــذْمِ الحَـــوضِ لَـــمْ يَتَـــثَلمِ
فلَمَـــا عَرَفْـــتُ الـــدّارِ قُلْـــتُ لِرَبْعِهَـــا ... أَلاَ أَنْعِـــمْ صَـــبَاحًا أَيُهَـــا الرّبْـــعُ واسْـــلَمِ
تبَصَّـــرْ خَلِيْلَـــي هَـــلْ تَـــرَى مِـــنْ ظَعَـــائِنِ ... تَحَمَلْـــنَ بِالْعلْيَـــاءِ مِـــنْ فَـــوْقِ جُـــرْثُمِ[1]

ومن العناصر الأخرى أيضا، وصف رحلة الصّيد وغيرها من الأحداث المعاشة أو المفتعلة التي يلزم فيها؛ الوصف والتّتابع السّرديين، أي أنّ النّص الشّعري يمتاز بالغنائيّة، ولكنّه أحيانا يطغى عليه الطّابع التّمثيلي المشهدي، وهنا نكون أمام تداخل الأجناس الأدبيّة فتحضر الدّراما في كثير من المقاطع الشّعريّة من خلال تعدّد الأصوات والمستويات اللغويّة وترتفع درجة الكثافة نتيجة غلبة التّوتر والحواريّة فيه «**لتحتل العناصر المرئيّة بؤرة**

حاضرة في تكوين المتخيل الشّعري، بحيث تعزّزت بطريقة حاسمة ثقافة العين وفرضت نتائجها على تقنيات التّعبير الفني في الشّعر»[2].

وللتفصيل بنوع من الإيجاز غير المخل حول قضيّة السّرد والشّعر وكيف يكون الالتّحام بينهما، نذكر رأي **ياكبسون** في هذا الموضوع إذ يرى **«أنّ ما يحكم الشّعر هو مبدأ المشابهة أمّا ما يحكم النّثر السّردي فهو مبدأ المجاورة بصوره المتنوّعة سواء منها مبدأ السّببيّة أو المكون التّعاقبي الزّمني أو التّرابط المكاني، ممّا يحقّق له اندفاعه الطّبيعي والتّلقائي»**[3].

فالشّعر يحتفي باللغة اللينة المطواعة في قلم الشّاعر، تلك اللغة التي ينقلنا بها من عالم إلى آخر دون حراك، تعتمد على الحريّة واللامحدود، تجعل من اللاممكن ممكنا ومن اللامتوقّع متوقّعا يبعد من خلالها الشّاعر عن المألوف والعادي، وفي هذا ميّز الشّكلانيون بين اللغة الشّعريّة واللغة النّثريّة فعدّ **شكلوفسكي** أنّ اللغة الشّعريّة **«تتمتّع بالطّابع المحسوس لتركيبها ويمكن الإحساس بالمظهر الصّوتي أو المظهر التّلفظي، أو أيضا المظهر الدّلالي للفظ، وأحيانا ليست بنيّة الكلمات هي المحسوسة وإنّما تركيبها وانتظامها»**[4].

فالشّعر يحقّق الوظيفة الجماليّة المتشكّلة من الانتظام الدّاخلي للعناصر الصّوتيّة والتّركيبيّة والدّلاليّة والتّصويريّة، ويقول أيضا **موكاروفسكي «إنّ شاعريّة اللغة إذن ليست سمات ثابتة في القول اللغوي نفسه، بل هي سمات مرتبطة بوظائف تسود فيها الوظيفة الجماليّة ذات التّوجه الذّاتي»**[5]، ما يعني أنّ اللغة الشّعريّة يتحدد وجودها في ذاتها بعيدة عن وسيلة أو أداة لتواصل العادي، فتتحقّق غنائيتها وذاتيتها عن كل وجود خارجا وهنا يظهر أنّ للشعر عدّة وظائف بعيدة عن التّقرير والمعاينة ومع ذلك «**فإنّ وظيفته الأولى والرّئيسة هي أن يكونا أمينا لطبيعته»**[6].

لذا خصوصيّة النّمطين النّثريين والشّعريين يجعل البحث فيها متشعبا، بتبني الحدود الفاصلة بينهما لكنّها في الوقت ذاته، لا تلغي العلاقة المتكاملة بينهما وهو ما جعل جيرار جينت يربط بين الشّعر وفن القص في معرض حديثه عن الأجناس الأدبيّة، فتعين عنده **«أن يكون الشّعر الغنائي هو ذات الشّاعر وفي الشّعر الملحمي يتكلّم الشّاعر باسمه**

الخاص بوصفه راويا ولكنّه يجعل شخصياته تتكلّم كذلك »[7،ص] يمكن قوله إنّ العلاقة التي تحدثها القصيدة السّرديّة في الإبداع الأدبي تعدّ تشكيلا جديدا للوجود الإنساني.

1/تمطيط العنوان: لكل شيء بداية ونهاية، ومن وظائف البداية الإيضاح والإعلان؛ توضح الأمور وتعلن عن انطلاقتها والعمل الأدبي يتخذ تلك السّنة في تحديد عناوين إنتاجاته النّثريّة والشّعريّة، والمتتبع للأعمال الشّعريّة القديمة على وجه الخصوص لا يجد لها عنوانا واضحا منفصلا، لأنّه لم يكن أمرا متبعًا؛ وضع العناوين لكن هذا لم يمنع من أن يقوم النّقاد بتعيين وسائط أخرى، كقولهم سينيّة البحتري ولاميّة الشّنفرى، أو إعادة تسميّة القصيدة بصدر بيتها الأوّل، ومع توالي الإنتاجات الأدبيّة وتنوّع الدّراسات الأدبيّة والنّقديّة وغزارتها بدأ الاهتمام بالعنوان شكلا ومضمونا بجعله مفتاحا إجرائيا في التّعامل مع النّص في بعديه الدّلالي والرّمزي، ذلك لأنّه **« أكبر ما في القصيدة، إذ له الصّدارة ويبرز متميّزا شكله وحجمه »**[8]، كما أنّه

«رسالة لغويّة تعرف بتلك الهويّة وتحدد مضمونها وتجذب القارئ إليها وتغريه بقراءتها، وهو الظّاهر الذي يدل على باطن النّص ومحتواه»[9]، وقد حظي العنوان باهتمام بالغ نظرا لحيويته ولأنّه أوّل لقاء بين القارئ والعمل الأدبي ومنه تتكوّن عمليّة القراءة نحو اتجاه معيّن أو تتّخذ في ذهن القارئ تصوّرا ما حول ما سيقابله بعد العنوان، لذلك أُفردت للعنوان دراسات شتى تحيط به بكل جانب، كما أنّ المبدع أيضا لم يسقطه من محور اهتمامه وحجمه ليثيربذلك تساؤلات وتصوّرات لا يلقى لها إجابة إلاّ مع نهاية العمل الأدبي.

والنّص الذي هو موضوع هاته الورقة البحثيّة هو: **وعاد. في كفن**[10] ابتدأ الشّاعر محمود درويش علاقته مع القارئ بعنوان استهل بحرف الواو من النّاحيّة التّركيبيّة حرف عطف لا محل له من الإعراب ينبئ عن أمر مسكون أعطى بها الشّاعر خاتمة لحديثه أو من النّهاية لنستعدّ لاستقبال باقي القصة إضافة الى ذلك فالعنوان عبارة عن جملة فعليّة تدل على الحركة والنّمو يحركهما فعل ماض واضح "عاد" وفاعل مستترتقديره **"هو"** وجار ومجرور في كفن سُكِنَ للضرورة الشّعريّة ومن خلال تغييبه لعنصر الفاعل وجعله مستترا، يلفت انتباهنا للحدث الفعل، فنركز عليه فنبدأ بالتّساؤل، كيف؟ أين؟ متى؟ فيتسع أفق انتظار القارئ لمعرفة وقائع المشهد الدّرامي الذي سيرسمه الشّاعر، وبالنّظر إلى تركيبة الفعل عاد نجد أنّه فعل لازم لا يحتاج إلى مفعول به نكتفي بالفاعل لكن هذا لم يمنع من محاصرتنا بعديد

الأسئلة من قبيل من الذي عاد؟ وأين كان؟ وعاد إلى أين؟ ولماذا ذهب؟ وماذا فعل؟ إلى غير ذلك من التّساؤلات التي تدور في الذّهن.

ونحاول إنشاء فرضيات لوقائع ما حدث قبل الولوج إلى المتن لمعرفة تفاصيل الأحداث فهنا الشّاعر بدا وكأنّه سارد بارع أثارنا بعديد الأسئلة، يجعل أي قارئ في حالة استفزاز وترقب وانتباه يتابع كشخص يستمع لحكاية أو يشاهد عملا دراميًا تلفزيًا، يبدأ بمشهد الحبكة أو الصّراع فيستلزم من المتفرج عدم مبارحة القناة أو المكان حتى يكمل باقي المشاهد، التي انطلقت بالإثارة وهذا يشدّ من وثاق العلاقة بين المبدع والقارئ أو العمل والمتفرّج، كل ذلك في نسق متتابع يتخذ من آليّة الاستباق خطوة أولى أثناء عمليّة الحكي والسّرد، الذي يفترض عناصر منها المرسل والمرسل إليه الرّسالة، المرسل هو الشّاعر والمرسل إليه القارئ والرّسالة هي قصّة العائد في كفن، إضافة إلى ذلك الشّاعر اختار من جعبته ألفاظًا دون غيرها نحو عاد بدلا عن" رجع"،" أتى"،" قدم"، وكفن بدلا عن" شهيدا، "مقتولا"، وذلك للكثافة التّصويريّة لعاد في كفن ولا ننسى أنّه عنوان المدونة يوحي بوجود كلام يدور بين شخصيين أو أكثر أنتهى بجملة مضغوطة تحيل على مدلولات كثيرة، وعاد في كفن مع وجود نقاط حذف وعاد...في كفن تدل على كلام غير معلن تم تعتيمه واختزانه في نقاط محذوفة تخفي أكثر ممّا تظهر وللبحث أكثر في مجريات قصّة العائد في كفن نطرق باب الشّاعر السّارد ليسرد لنا باقي القصّة المتن.

2/هيكل الأحداث: أوّل ما يقابلنا مع المتن الشّعري البدء بعمليّة الحكي عن العائد في كفن، حكي يتناقل أخباره كل من عرف تلك الدّيار، يسردون ما جرى يردّدون ما كان من أمره:

يحكون في بلادنا

يحكون في شجن

عن صاحبي الذي مضى

وعاد في كفن[11].

تبدو ملامح الحزن والشّجن على ذلك العائد في كفن من التّفاعل بين المكونات البنائيّة المختلفة في النّص الشّعري السّردي، جعل الفاتحة النّصيّة تنحو إلى الدّراميّة تُشيع الألم المشترك بين الجميع لأنّه مضى وعاد في كفن.

ويظهر التّتابع والتّسلسل السّردي في المشاهد المتتاليّة لعمليّة الحكي، وحصولنا على معلومات حول الفتى وكل ما يتعلّق به نحو رفض الشّاعر التّصريح باسمه أو أي شيء يدل على كنيته، وكأنّه يريد اخراجه من الحيز الضّيق إلى المدى الواسع يبعده من الأحاديّة إلى الشّموليّة إنّه أي انسان يمكنه أن يحيا حياة ذلك الفتى، يكابد المشقات ويخيط الآمال ويصارع الاستسلام، لذا اسمه لن يضيف شيئا بل سيجعله محدودا في شخص بعينه، والأفضل أن يبقى محفورا في القلب كما في الذّاكرة الجمعيّة فترتيب حروف اسمه ليست غاية لأنّه على حد تعبير الشّاعر نزار قباني:

هل سمعت روعة الأشياء التي أقولها

إنّ الحروف تموت حين تقال

فالأبطال تبقى ذكراهم محفورة في القلوب والعقول، تتوارثها الأجيال وتتداولها على اختلاف الأزمان وتبدل الأوطان نحو:

كان اسمه...

لا تذكروا اسمه!

خلوه في قلوبنا...

لا تدعوا الكلمة

تضيع في الهواء، كالرّماد...

خلوه جرحا راعفا...لا يعرف الضّماد

طريقه إليه...

وأخاف يا أحبتي...أخاف يا أيتام...

أخاف أن ننساه بين زحمة الأسماء...

أخاف أن يذوب في زوابع الشّتاء!

أخاف أن تنام في قلوبنا جراحنا...

أخاف أن تنام!![12].

ونلفي الشّاعر السّارد يشارك قرّاءه ألمه وحسرته على العمر الذي مضى من عمر ذلك الصّبي، الذي تسارعت خطاه نحو اللاعودة، نحو الموت بقيت ذكراه وأشياؤه ولم يعدّ ترك القلب يعتصر ألمًا على فراقه فهو في عمر الزّهور، ما زال أمامه الكثير ليراه ويختبره أهكذا تكون نهايته نهاية البراعم:

العمر...عمر برعم لا يذكر المطر...

لم يبك تحت شرفة القمر

لم يوقف السّاعات بالسّهر

وما تداعت عند حائط يداه...

ولم تسافر خلف خيط شهوة...عيناه!

ولم يقبل حلوة...

لم يعرف الغزل

غير أغاني مطرب ضيعه الأمل

ولم يقل لحلوة الله!

إلاّ مرّتين

لم تلتفت إليه...ما أعطته إلاّ طرف عين[13].

للأسف لم يعرف الحب لم يسهر ويتحمل عذاباته لم يحلم بمعشوقته لأنّه: كان الفتى صغيرا..

فغاب عن طريقها

ولم يفكر بالهوى كثيرا[14].

فالبرعم عمره صغير وفاجعته أكبر:

بناء على منطق التّشاكل يجد السّارد متنفسا في تصوير الصّبي العائد في كفن لم يعتمد على البنيّة الفيزيولوجيّة بل آثر أن يعدّد سكناته وحركاته؛ لهوه وزهوه، حلمه وواقعه أمله وألمه، نقل جملة من التّناقضات الإنسانيّة التي تتداخل في الذّات البشريّة تلك التّناقضات تبدو طبيعيّة، لكن اللاطبيعي أن لا تتحرّر فيطبق عليها الموت من كل جانب، رغم أنّه: **كان الفتى صغيرا...**

آه لذلك الصّغير: **لم يوقف السّاعات بالسّهر**، لم يكابد الشّوق ويتلذذ بالوصل ويتعذّب بالنّأي، نعم لم ينعم بلذة سهر العشاق وعذاب المهمومين ليلا، لم ترسم أحلامه خيطا مشعا يكسر ظلمة وسواد الليل، ذلك الليل السّاكن والهادئ كتلة المتناقضات، تغنى به أكثرمن شاعر نحو امرئ القيس الذي وصف صداقة الهموم مع الليل الطّويل:

ولَيـــلٍ كَمَـــوْجِ البحـــر أرخى سُـــدُوْلَهُ عَلَـــيَّ بِـــأَنْوَاعِ الهُمُـــوم لِيَبْتَلِـــيْ
فَقُلْـــتُ لَـــهُ لَمَّـــا تَمَطَّـــى بِجَـــوزِه وأردَفَ اعْجَـــازٍ وَنَـــاءَ بِكَلْكَـــلِ
ألا أيُهَـــا اللَّيْـــلِ الطَّويْـــلُ أَلَا أَنْجَـــلِ بِصُـــبْحٍ وَمَـــا الْإِصْـــبَاحُ فِيْـــكَ بِأَمْثَـــلْ
فَيَالَـــكَ مِـــنْ لَيْـــلٍ كَـــأَنَّ نُجُوْمُـــه بكـــل مغَـــارِ الفَتْـــلِ شُـــدَتْ بِيَـــذْبُلِ[15]

وذلك الفتى لم يعرف الكثير عن الليل وتبعاته، لأنّه كان صغيرا والموت أقرب إليه من صبح الغد المشرق أملا، اختطفته الموت عنوة لم يهمله وداع الأحباب والأصحاب لم تحتضنه أمّه قبل الوداع، لم يغرق في عينيها لم يفهمهما سبب الاستعجال للرحيل:

ما قال حين زغردت خطاه خلف الباب

لأمّه: الوداع!

ما قال للأحباب ...للأصحاب:

موعدنا غدا!

ولم يضع رسالة كعادة المسافرين

تقول: إنّي عائد...وتسكت الظّنون

ولم يخط كلمة...

تضيئ ليل أمّه التي:

تخاطب السّماء والأشياء

تقول: يا وسادة السّرير![16].

وجع تلك الأمّ لا ينتهي على مدللها الصّغير على من ترى أحلامها وأمالها فيه فلذة كبدها فؤادها الحي بحب الموجودات، تركها ولم يودعها لم يعلمها برحيله، لن تكفيها دموعها التي تحرقها مع كل رمشة عين ودقة قلب، سيظل صدى خطاه يُعلمها بوجوده معها، ستبقى ضحكاته وبكاؤه تملاء الوسادة والسّرير لا تغادر أرض وسقف المنزل، ومن سينساه سيبقى جرحا داميا تراه في كل شيء جميل وتسأل عنه كل موجود أو متخيل:

يا حقيبة الثّياب!

يا ليل! يا نجوم! يا إله يا سحاب!:

أمّا رأيتم شاردا...عيناه نجمتان![17].

وتتوالى الأسئلة في نسق متتابع متسلسل لا يعرف الملل أو التّعب، سؤال لحوح يبحث عن الإجابة، يريد من يزيل عن القلب الهّم يعيد إليه الاطمئنان لترتسم على الشّفاه البسمة وكأنّ تلك الأسئلة تنطق بها الشّفاه بل تخرج زجرات وآهات وتنهدات من قلب موجوع حُرِم لذة رعاية فلذة كبده:

يداه سلتان من ريحان

وصدره ووسادة النّجوم والقمر

وشعره أرجوحة للريح والزّهر!

أمّا رأيتم شاردًا

مسافرا لا يحسن السّفر!

راح بلا زوادة، من يطعم الفتى

إن جاع في طريقه؟

من يرحم الغريب؟

قلبي عليه من غوائل الدّروب!

قلبي عليك يا فتى...يا ولداه![18].

يظهر الشّاعر السّارد من جديد مواسيا للأم ومحاولا تخفيف ألمها ومرارتها ومخبرا إياها بالحقيقة المرّة عن مصير المسافر الصّغير:

قولوا لها، يا ليل! يا نجوم!

يا دروب! يا سحاب!

قولوا لها: لن تحملي الجواب

فالجرح فوق الدّمع...فوق الحزن والعذاب!

لن تحملي...لن تصبري كثيرا!

لأنّه...

لأنّه مات: ولم يزل صغيرا![19].

3/الزّمن بين التّتابع والتّوقف: لطالما شكل الزّمن مؤثّرا هامًّا على الفرد والمجتمع بكل ما يحمله من انعكاسات سلبيّة أو ايجابيّة وتخطى المعطى الرّقمي إلى المدلول القيمي، فصار الإنسان يبحث في الزّمن ما سيحمله في القريب العاجل أو البعيد الآجل، ماذا سيكون من أمره؟ هل ستتغير حاله للأحسن أم للأسوأ؟ هل سيحقق أحلامه؟ أم ستبقى مجرد خيالات؟ وإلى غيرها من الأسئلة التي تبحث في الزّمن المجهول وتريد معرفة المستقبل.

وعلى اعتبار أنّ الزّمن عنصر أساس في حياتنا، فلا يخلو أي عمل أدبي منه بطريقة مباشرة أو غير مباشرة، وسواء كان أداة أم غاية، فحضوره يسم النّص بالحياة وفي هاته القصيدة السّرديّة يحضر الزّمن إمّا في استباق الأحداث أو عمليّة استرجاعها وأحيانا يتسم بالحذف والتّوقف، وكل ذلك يجعل القارئ في ترقب مستمر للأحداث ونهايتها، ومن ذلك تكمن طاقة تدفع حركة التّنامي والاستمرار عبر زمن خطي مسترسل داخل التّشكيل اللغوي للمشهد المضطرب، وهو عرض لتجاذب الذّاكرة كحمولة ماضويّة والحالي كحضور فاعل، يؤكّد على الاصرار ومتابعة الرّحلة والآمال والموعد هما جسرا العبور بين الزّمنين.

فالشّاعر يسرد حدثا ماضيا يبقى ماثلاً أبدا له صفة الحضور الدّائم، يتخطى صرامة الزّمن وحدود المكان ما كان وما هو كائن، وهما الرّابطان بين حالتين متناقضتين متغايرتين **اللافرح والفرح**، ويبدأ منهما الاستمراريّة والسّيرورة في حركة جدليّة بين نقيضين **اللافرح والفرح**:

يحكون في بلادنا

يحكون في شجن

عن صاحبي الذي مضى

وعاد في كفن

ما قال حين زغردت خطاه خلف الباب

لأمّه: الوداع!

ما قال للأحباب...للأصحاب:

موعدنا غدا[20].

فيبرز وجود آخر للزمن بذكره **"الموعد غدا"**، الموعد المضاف إلى موضوع القصيدة الرّئيس" عاد في كفن"، ليفتح بابا من الأمل بذكر الموعد الذي يتمناه، ويأمله كل منتظر لغد مشرق؛ موعدنا غداً، بنيّة تفاؤليّة تطرح مفاهيمها واعتبارات كثيرة: الموعد والغد، فانتظر يا صاحب الكفن ما سيأتي به الزّمن:

الموعد= الزّمن / المكان ⟸ غداً= الزّمن.

وهكذا يضيء بعد هاته الجملة نور الطّموح وتنفتح ورود الأمل، وذلك بذكر بنيات تحمل معانيها ودلالاتها:

عيناه نجمتان يداه سلتان من ريحان

وصدره وسادة النّجوم والقمر

وشعره أرجوحة للريح والزّهر[21].

فالعينان واليدان؛ منبع الجمال في الوجه ومنبع الرّوعة في السّماء(نجمتان)، فكأنّه يقرن العين بالنّجم راسما أملا يحدو صاحب الكفن، فرأسه في السّماء رفعة وأنفة وإشراقا وتلألأ "يداه سلتان من ريحان" عاقبة استيفاء السّبب والسّعي وراء التّغيير فاليد رمز للعمل وسر الكفاح والنّضال فأنت تأمل بالعين ثم تسير في تحقيق المأمول باليد وعاقبة تحقيق الطّموح تكون زنبقا عبقا وسلة ريحان وبعدها نصل مع الشّاعر إلى مرحلة أين يمسي الصّدر وسادة والنّجم ومتكأ للقمر، وهذا الجزاء من جنس العمل، فهو العائد رغم الظّنون وله العقبى وله الأمل.

ولكن بعد هذا الإفصاح من الشّاعر عن الأمل الذي يحدوه ويتصوّره لهذا العائد يقر بأنّ طريقه محفوفة شوكاً لأنّه راح ليعود، ولكن رواحه في الجوع والغربة والتّشرد وهي ألفاظ ترتبط أليا بالسّفر الذي لا يعرف صاحبه السّفر، ليجسد بذلك: مكره آخاك لا بطل، ومن هنا تظهر الشّاعر أمارات هذا الاغتراب وهذه المحن المتواردة والمتزايدة ليعلن صراحة خوفه ووجله اللامتناهي على هذا الفتى، من غوائل الدّروب وطول السّفر ووحشة الطّريق وغياب الحبيب المنتظر، فكأنّ الشّاعر تخرج روحه لهذا المصير المحتوم لهذا الغريب العائد في الكفن، والذي من عودته؛ يستيقظ الرّجال فتوحي بمعنى الغياب ومعاناة ومكابدة السّفر، ولكنّه من عمق المأساة دائما يأتي الفرج ومن محن الدّهر تولد المنح.

فهو عاد العودة باعتبار ما يؤول إليه ودفع النّاس، **يستيقظ الرّجال**/فزغردت، وهذا جزاء العودة ولو في كفن، تفتتح العيون وتنتفض الحمم لحمل شعلة الحق والعدالة فلهذا العائد في الكفن بياض القلب وبياض الثّوب(الكفن) وبياض القضيّة المضحّى من أجلها، كما تظهر لفظة العمر الذي هو محل الحوادث قرين الزّمن، فالشّاعر يبتدئ به وكأنّه يومئ لنا بأنّ هذه المعاناة إنّما هي لحظات تنقضي عابرة فهو يحس بثقل الزّمن وفي الوقت نفسه يدرك أنّه شيء يستمر لا يوقفه إلاّ القدر في لحظة الفناء الكبرى فالشّاعر في رسمه لهذه اللوحة المحزنة للعائد في كفن، يحدد مسافة توتر تستوعبها القصيدة في مختلف مراحلها ليقرر« **أنّه ليس في وسع الإنسان أن يقتطع من وجوده جزءا، له صفة التّفرد والاستقلال عن بقيّة أجزاء هذا الوجود**»[22] وإنّما هي محاولة الانسجام ومواجهة الزّمن بثقله لتوظيفه توظيفا يتمشى والمواجهة الحاسمة مع **زوابع الشّتاء**، لتبقى وطأة الزّمن مسيطرة على القصيدة حتى الجزء الثّالثّ منها فيعيد إلينا حقلا دلاليا آخر؛ فهو الميّت المسجى في الكفن بالقوة، العائد لنشر العدل ورفع الظّلم والقهر بالفعل؛ قوّة الموت وفعل الأمل.

وهكذا تأتي بقيّة المقاطع السّرديّة الشّعريّة ناطقة بلسان هذا الطّريق الوعر الذي سلكه صاحب الكفن فالجرح فوق الدّمع، وحرائق الرّصاص في وجناته، وصدره ووجهه..

4/محاور البنيّة السّرديّة: تتكوّن البنيّة السّرديّة للقصيدة الحكائيّة من مجموعة عناصر استقتها من تمازج أجناس أدبيّة مختلفة وتتمثّل تلك العناصر في: الحدث والحوار والفضاء المكاني والشّخصيات والزّمان، ما ينتج تفاعلا بينها ليُكَون ما يعرف بالبناء الدّرامي الذي يتميّز بقدرته الماثلة في التّقنيات المختلفة ممّا يزيد من إمكانات النّص الشّعري التّعبيريّة والتّصويريّة.

تعنى الدّراما **«بالفعل والحركة والصّراع»**[23] ما يجعل المتلقي في حالة تأثر بالنّص وبكافة تفاصيله المعقدة والبسيطة، فتصبح تلك العناصر معادلا موضوعيا لكل ما هو واقعي، ويظهر الحوار في هذا النّص السّردي الشّعري بين الفينة والأخرى حسب مقتضيات السّرد، وأحيانا يعتمد الشّاعر على المونولوج (الحوار الدّاخلي) نحو: خلوه جرحا راعفاً...لا يعرف الضّماد

طريقه إليه...

أخاف يا أحبتي...أخاف يا أيتام...

أخاف أن ننساه بين زحمة الأسماء

أخاف أن يذوب في زوابع الشّتاء!

أخاف أن تنام في قلوبنا

جراحنا...

أخاف أن تنام!![24].

يتصدّر الشّاعر الموقف الصّعب على كل من عرف أو سمع عن ذلك الفتى العائد في كفن فيواجه اللحظة الحزينة والمؤلمة من عودة الفتى في كفن إنّه أمر جلل رمى بكل ثقل اللحظة على الأصحاب والأحباب، فلا أحد يقوى على استيعاب ما جرى، لذا فذكرى الفتى ستبقى محفورة في الصّدور والعقول سيبقى الجرح المفتوح لا يندمل أبدا طالما الموت يخطف في كل

مرّة ضحكة الصّغير وأمل الشّباب وفرحة الآباء والأمهات، كما تظهر مشاهد الصّراع والتّأزم وتعدّد الانفعالات تبعا لذلك:

ما قال حين زغردت خطاه خلف الباب

لأمّه الوداع!

ما قال للأحباب...للأصحاب:

موعدنا غدًا[25].

ويبدو أنّ هذا المشهد يتكرّر دائما ويتغلغل في تفاصيل حياتنا اليوميّة، صوت الرّصاص ولهيب النّيران التي تأكل الأخضر واليابس والقلوب الدّاميّة من أوجاعها المتواصلة، إنّه حال الذين يأملون بالحريّة ويدفعون أرواحهم ثمنًا لها يتركون كل غالٍ وراءهم يتطلّعون ليوم جديد تسطع فيه شمس الأمل والسّلام والسّعادة، لن يتنازلوا عن أحلامهم البريئة:

يا أمّه!

لا تقلعي الدّموع من جذورها!

للدمع يا والدّتي جذور

تخاطب المساء كل يوم...

تقول يا: قافلة المساء!

من أين تعبرين؟

ويواصل الشّاعر سرده بكل ما فيه من قوّة وصبر على تجميع التّفاصيل من هنا وهناك وكلّه مشاعر مبعثرة تتوزع بين السّطور الشّعريّة يتنهد حينا ويسرد حينا آخر لا يريد أن يترك تفصيلا للظنون، ليكون القارئ مشاركًا فكريا ووجدانيًا مع الشّاعر السّارد، لأنّ الوضع الموبوء في تلك البقعة من الأرض على صغرها إلاّ أنّها غصت بالدّموع والدّماء، اشتدت فيها المحن والآلام التي تريد زعزعة الإيمان بالقضيّة قضيّة العائد في الكفن **« ليظهر المشهد المعطى أو المتشكل تدريجيا هو المهيمن الرّوحي على حركيّة الأصوات والشّخصيات وعلى الكتابة والأشياء البصريّة والهندسيّة** المتجانسة **تارة والمتصادمة تارة أخرى »**[26].

يحتوي السّرد باعتباره متواليّة بعدًا زمانيًا: إذ أنّ مجموع الأحداث والحوارات والمواقف التي يعرضها تنبني علاقاتها على الاستباق والاسترجاع والحذف والمشهد والخلاصة والتّوقف، ليمنح إمكانيّة المقابلة بين الماسبق والمابعد، تطابقا مع انقلاب الوضعيات على مستوى البنيّة العميقة الذي يرجع إلى قلب علامات المضمون، أين تتضح العلاقة التّبادليّة الآتيّة:

الماسبق مضمون مقلوب

المابعد مضمون موضوع

ويمكن تعيين الأصناف الوظائفيّة وهي خمسة كما يأتي:

1 - الوضعيّة الافتتاحيّة: يسودها اضطراب.

2 -هدوء نسبي: مجموع أحداثه يتمتع باستقرار نسبي.

3 -اضطراب: عدة تغيرات أو تغيير يحدث في علاقات الأحداث ما يسفر عن حالة فقدان التّوازن.

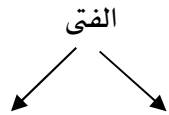
4 -تحول: أي عنصر يسهم في تغير الأحداث من حالة إلى أخرى سلبا أو إيجابا مخالفا للوضعيّة السّابقة

5 -وضعيّة نهائيّة: مجموع علاقات متجاذبة تنتظر الحل.

والتّرسيمة الآتيّة توضح ذلك: ف ﴿ هـ ن ﴿ ض ﴿ ت ﴿ ون

الوضعيّة الافتتاحيّة ابتدأت بعنصر مفارق للبدايات الاستهلاليّة المستقرة، فهذه المرّة مضطربة لا تعرف الاستقرار والثّباة أو الاتزان، سرعان ما تتحول إلى هدوء نسبي على مستوى العلاقات بين الأحداث تُتْبَعُ باضطراب ثانٍ ثم تشهد تحولات مختلفة لينتج عن ذلك وضعيّة نهائيّة.

تبدأ هذه القصة الشّعريّة بمقطع أوّل تميّزه مجموعة من العلاقات تعرف اضطرابا يتحدّد في الوصف العلائقي الآتي:



صاحبي الذي مضى وعاد في كفن

تُظهر هذه الوضعيّة الافتتاحيّة حالة الفتى في اضطراب يشمله هو وكل من عرفه أوسمع عنه بمجرد دخول الحدث (وعاد في كفن) على جميع الذين:

يحكون في بلادنا

يحكون في شجن

عن صاحبي الذي مضى

وعاد في كفن

وهذا الحدث (عاد في كفن) بمجرد دخوله على مجرى الأحداث يصيب البقيّة بتغييركبير فتشهد بقيّة العلاقات توترا شديدا؛ لا تذكروا اسمه!

خلوه في قلوبنا

لا تدعوا الكلمة

تضيع في الهواء كالرّماد

أخاف يا أحبتي...أخاف يا أيتام

أخاف أن ننساه بين زحمة الأسماء

أخاف أن يذوب في زوابع الشّتاء!

أخاف أن تنام في قلوبنا

جراحنا...

أخاف أن تنام!![27].

ثم تنتقل سلسلة الأحداث إلى مرحلة بعديّة تعرف فيها استقرارًا نسبيًا، وذلك عن طريق استرجاع الأحداث السّابقة لحدث **العودة في كفن** ثم يشكل محتوى الرّسالة التي تلقتها والدّة الفتى في المقطع الثّالثّ نقطة مرحلة الاضطراب الذي يسيطر على بقيّة الأحداث والعلاقات الاجتماعيّة.

قولوا لها: لن تحملي الجواب

فالجرح فوق الدّمع ...فوق الحزن والعذاب!

لن تحملي...لن تصبري كثيرًا

لأنّه...[28].

لأنّه مات: ولم يزل صغيرا!

ثم تدخل المقاطع السّرديّة الشّعريّة لوضعيّة جديدة تعرف تحولا ملحوظا على المستوى الخاص والعام، بعد ما يتعاطى الأصحاب والأحباب مع خبر العودة في كفن، فحتى الانفعالات ستتخذ منحى جديدا بعد استقراره نسبيا ليبدأ في تصاعد جديد متحولا من الذّاتيّة (**عاد في كفن**) إلى المشاركة الوجدانيّة فيصبح سرد الشّاعر تصويرا فرديا عن ضمير جمعي:

يا أمّه!

لا تقلعي الدّموع من جذورها

خلي ببئر القلب دمعتين!

فقد يموت في غد أبوه...أو أخوه

أو صديقه أنا

خلي لنا...

للميتين في غد لو دمعتين...دمعتين![29].

ليتبع كل ذلك بوضعيّة نهائيّة تظهر بحلٍ مفتوح البناء والدّلالة يستفزه الواقع الدّامي الذي تحرق طلقات الرّصاص وجنات أصحاب الأرض بكبيرهم وصغيرهم: «قلبي على أطفالنّا»

وكل أم تحتضن السّرير!

يا أصدقاء الرّاحل البعيد

لا تسألوا: متى يعود

لا تسألوا كثيرا

بل اسألوا: متى

يستيقظ الرّجال![30].

خلاصة القول:

-تنفتح قصيدة (وعاد في كفن) لمحمود درويش على مجموعة من التّوليفات الفنيّة المتباينة؛

-يتداخل السّرد مع الشّعر في القصيدة ما ولد جوا دراميا خاصًّا؛

-يتلذّذ القارئ عند مقاربة هاته القصيدة التي تُلمح ولا تُصرح؛

-عمد الشّاعر محمود درويش إلى شد وثاق القارئ من عنوان القصيدة إلى آخر نقطة في القصيدة؛

- ويمكن تعيين الأصناف الوظائفيّة للقصيدة كما يأتي: -الوضعيّة الافتتاحيّة: يسودها اضطراب -هدوء نسبي: مجموع أحداثه يتمتع باستقرار نسبي -اضطراب: عدّة تغيرات أو تغيير يحدث في علاقات الأحداث ما يسفر عن حالة فقدان التّوازن -تحول: أي عنصر يسهم في تغير الأحداث من حالة إلى أخرى سلبا أو إيجابا مخالفا للوضعيّة السّابقة -وضعيّة نهائيّة: مجموع علاقات متجاذبة تنتظر الحل.

الهوامش:

[1]-الشّيخ أحمد بن الأمين الشّنقيطي، شرح المعلقات العشرة وأخبار شعرائها، دار المعرفة، ط4 لبنان، 2010 ص91ص92.

[2]- صلاح فضل، قراءة الصّورة وصورة القراءة، دار الشّروق، مصر، 1997 ص34.

[3]- تزفيطان تودوروف، نقد النّقد، تر: سامي سويدان، دار الشّؤون الثّقافيّة العامّة ط2، 1986 ص24.

[4]- ينظر: المرجع السّابق، ص24.

[5]- المرجع نفسه، ص39.

[6]- رينيه ويليك وأوستن وارين، نظريّة الأدب، تر: محي الدّين صبحي، المؤسّسة العربيّة للدراسات والنّشر، 1987 ص38.

[7]-جيرار جينيت، مدخل إلى النّص الجامع، تر: عبد العزيز شبيل، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة 1999، ص22.

8-عبد الله الغذامي، الخطيئة والتّكفير، النّادي الأدبي الثّقافي، 1985، السّعوديّة ص 263.

9-بشرى السّباتي، قراءات في الشّعر العربي الحديث، دار الكتاب العربي، 2002 لبنان، ص 34.

10-محمود درويش، الأعمال الكاملة، ج1، رياض الرّيس للكتب والنّشر، طبعة جديدة، 2009 لبنان، ص 26.

11-المصدر السّابق، ص 26.

12-محمود درويش، الأعمال الكاملة، ص 27.

13-المصدر السّابق، ص 28.

14-المصدر نفسه، ص 28.

15-امرئ القيس، ديوان، تصحيح الشّيخ ابن أبي شنب، الشّركة الوطنيّة للنسر والتّوزيع، 1974 الجزائر، ص81ص82

16-محمود درويش، الأعمال الكاملة، ج1، ص28.

17-المصدر السّابق، ص28.

18-المصدر نفسه، ص29.

19-المصدر السّابق، ص29ص30

20-محمود درويش، الأعمال الكاملة، ج1، ص28.

21-المصدر نفسه، ص29.

22-عز الدّين إسماعيل، الشّعر العربي المعاصر؛ قضاياه وظواهره الفنيّة والمعنويّة المكتبة الأكاديميّة ط5، القاهرة ص259.
23-علي قاسم الزّبيدي، دراميّة النّص الشّعري الحديث، مكتبة الآداب، ط5 مصر،2008 ص65.
24-محمود درويش، الأعمال الكاملة، ج1، ص27.
25-المصدر السّابق، ص28.
26-فضل ثامر، شعر الحداثة من بنيّة التّماسك إلى فضاء التّشظي، دار الهدى سوريا، 2012 ص183.
27-محمود درويش، الأعمال الكاملة، ج1، ص26ص27.
28-المصدر نفسه، ص29ص30.
29-المصدر السّابق، ص30ص31.
30-المصدر نفسه، ص31.