الخطاب الشعري وأنساق المعرفة
دراسة في ديوان "أحد عشر كوكبًا"
لمحمود درويش

تاريخ الإرسال: 2018/02/12
تاريخ القبول: 2018/04/23

أ.د/ أحمد يحيى علي
أستاذ الأدب والنقد المشارك
كلية الألسن/جامعة عين شمس
Dr.arabic.elrouby@gmail.com

ملخص:

تعتمد هذه الدراسة في منهجها على منظومة الوظائف التي تؤديها اللغة في بعدها التواصلي كما تناولها رومان جاكوبسون أحد رواد مدرسة الشكليين الروس في نظريته عن الاتصال اللغوي، وتتجه في معالجتها التطبيقي إلى نص شعري ينتمي إلى مدرسة الشعر الحر أو الشعر الجديد؛ ألا وهو بعض قصائد ديوان " أحد عشر كوكبًا" للشاعر الفلسطيني محمود درويش المتوفى 2008م، وتنطلق هذه الدراسة من مسألة كيف يمكن للنص الأدبي بما يتميز به من خصوصية على مستوى التشكيل وعلى مستوى التجربة التي خرج منها وترتبط بسياق الخارج أن يحمل أنساقًا من الفكر تكشف قدرته على تجاوز حدوده الذاتية وقدرته على تقديم قراءة استقرائية للعالم المحيط بمرسله تتمدد متجاوزة الجزئيات والتفاصيل المحددة وصولاً إلى رؤية كلية تتميز بالعمومية.

الكلمات المفتاحية: الشعر، التراث، الخطاب، الأنساق المعرفية، التشكيل الفني، الجمال.

Poetic discourse and knowledge patterns
A study in Mahmoud Darwish's "Eleven Stars"

Abstract:

This study is based on the system of the functions performed by the language in its communicative dimension as discussed by Roman Jacobson, one of the pioneers of the school of Russian formalism in his theory of linguistic communication, and moves in the application of the application to the text of poetry belongs to the school of free poetry or new poetry; "Eleven planets" of the Palestinian poet Mahmoud Darwish, who died in 2008, and starts this study from the question of how the text of the literary character of its uniqueness at the level of formation and the level of experience that came out of them and linked to the context of the outside to bear the lines of thought reveal his ability to exceed his limits and ability Al To provide an inductive reading of the surrounding world by its extension extending beyond the particles and specific details to a holistic vision characterized by generality.

Keywords: *poetry, heritage, speech, style Technical formation Aesthetics.*

ـ مفتتح:

إن صلة الواقع بالفن الذي يمثل عالمًا موازيًا ينشئ قانونه الخاص به، بطريقة تمنحه خصوصيته وحضوره المستقل تعتمد على علاقة جدلية تؤطرها هذه الثنائية (النفي والإثبات)؛ إن الفنان – الذي يحرص على إنجازه لواقع جمالي/شعري يضعه بإزاء واقع معيش – يقدم ما يمكن تسميته قراءة تتغيا المغايرة وعدم التماهي مع ما هو قائم في سياق العالم سواء أكان ذلك بشكل جزئي أم بشكل كامل؛ إن غايته المنشودة تعتمد على إدراك أعلى درجات المثالية وترسيخ مبادئ فردوسية وجدت لها مكانًا في حقل الفلسفة من خلال هذه المفردات الأثيرة: الحق، الخير، الجمال.

إن هذه المفردة (الواقع) المشتقة من الجذر (وقع) تحيل عبر معناها المعجمي إلى فكرة الهبوط، في إشارة – بتوسيعها ومحاولة ربطها بملابسات البداية في حكاية الأسرة البشرية على الأرض – إلى رحلة آدم الذي خرج من الجنة وهبط، وفي هبوطه كان كبده وشقاؤه؛ لذا تأتي هذه الثنائية الأثيرة (الكامن والكائن) أو (الحلم والواقع) لتكشف عن حالة الصراع التي تعيشها الذات في مسيرها الحياتي وما يصحبها من آثار تعكس حالتها على المستوى الذهني والعاطفي، وتأخذنا حالة الصراع هذه إلى فكرة النسق وما يتصل بها من دلالات[1] نتوقف مع إحدى مظاهرها – التي لا تقف عند حد ولا تتجمد عند شكل ثابت بعينه – من خلال الفن بتجلياته المتنوعة، ومدى توظيف الذات له في صياغات ومنجزات تعتمد عليها في بناء حضور لها وسط جماعتها التي تتمدد أفقيًا لتتجاوز نطاق المحلية ونطاق السياق الحضاري الذي تنتمي إليه لتعانق فكرة الوجود الإنساني عمومًا.

وتسعى الذات إلى اقتناص نقطة نهاية من مكون حكائي واقعي ترصده ليكون نقطة انطلاق/بداية لها في تشييد عالمها الفني، في عملية تعتمد على

ما يمليه عليها وعيها بناء على ما استقر فيه من صور مجردة مشفوعة برؤى ونتائج تقوم هذه الذات في أثناء عملية المخاض الفني بإعادة إنتاج لها وفق الوعاء الجمالي الذي ستسكنه[2]؛ إذًا فإن عناصر الزمان والمكان والحدث والشخصيات التي لا تبرح مكانها في العالم وما فيه ومن فيه تجعل من فكرة الحكاية بمثابة المفردة الأشهر والأبرز في تشكيل وجه الجماعة البشرية على الأرض منذ بدأت حياتها عليه.

وتبدو مسألة النقص/الاحتياج/الشعور بأزمة المصاحبة لما هو كائن في الواقع دافعًا وعاملا معينًا على الإبداع الذي ينشد إدراك الشبع/التحقق/الاستقرار والسكون بعد حركة مادية واقعية وحركة ذهنية وعاطفية وجمالية تتضافر وتتعانق في منجز فني بعينه.وتصير كلمة (خبرة) التي يشترك في صناعتها موطنا الإدراك في داخل الذات الإنسانية (العقل والقلب) بواسطة عناصر تابعة تعمل لصالحهما (الحواس الخمسة) تعبيرًا عن رصيد معرفي ينضاف إلى بنيان هذه الذات يجد بفضل آلية التواصل: النقل والرواية والتداول من يتلقاه ويكون من خلاله بالأداوت نفسها – أي العقل والقلب والحواس – موقفًا منه ومن عالمه، في عملية تكشف إلى – حد كبير– ما يمكن تسميته بتبادل الخبرات بين طرفي منظومة الاتصال: المرسل والمتلقي؛ فالأول يستمد من سياق المرجع الخارجي الذي يسكن فيه هو وجموع المتلقين على اختلاف ظروف الزمان والمكان الحاضنة لهم مواد معرفية لا غنى له عنها خلال صياغته للرسالة الواصلة بينه وبين الطرف الثاني (المتلقي)، وهذا الثاني يجعل من رسالة المرسل هذه وسيلة يمكن استخدامها في فعل القراءة المستمر الذي يقوم به لنفسه وللعالم[3]؛ ومن ثم فإن لفظة خبرة تعد بمثابة مفعول يقف على إنجازه طرفا عملية الاتصال كلٌ وفق الدافع المحرك له والموقع الذي يشغله والغاية التي ينشدها.

إن كل أشكال الفن قديمًا وحديثًا هي بمثابة ناتج يمكن الوقوف على طبيعته بالنظر إلى هذه التراكيب اللفظية:

- حكاية واقعية وصلت إلى الذروة.

- نقص واقعي يستثير ويستفز منطقة الحلم في وعي كل ذات بشرية مفكرة.

- نهاية الحكاية في العالم تفتح الباب أمام بداية تبدو جلية على سبيل المثال في منجز فني يختلف باختلاف النوع.

- الحركة في عالم الواقع وعبر الفكر والمشاعر في أوقات اختلاء الذات بنفسها مدعاة لسكون/توقف يلتقط ناتج هذه الحركة، ويعكس الفن بتجلياته حالة السكون هذه.

- فكرة الخيال/المجاز والملفوظات المتعلقة بها مثل (الرمز) تمثل مرآة عاكسة لمنطقة الحلم الموجودة في كل وعي يرى في سياق العالم الذي يحيا نقصًا بحاجة إلى إكمال، وقيدًا عليه الفكاك منه؛ ومن ثم فإن الفن إحدى الأدوات التي تتكئ عليها الذات في محاولة للتغيير تجعل من كل نص إبداعي بمثابة ثورة؛ غايتها هدم قائم وتشييد غيره، دون أن يكون هذا المتن الإبداعي المنتج منتهى الأمل أوالقادر وحده على تحصيل ذلك؛ إن هذه الحالة بمثابة مضارع مستمر سمتها التمدد الأفقي؛ فكل إنجاز على مستوى الفن مدعاة لإنجاز آخر من قبل المبدع نفسه أو من قبل نظرائه في النوع الذي يتوسل به في تعبيره أو الذين يشاركونه لعبة الممارسة الإبداعية عمومًا، جنبًا إلى جنب مع حركة الواقع وحركة العالم وما فيه ومن فيه، وانسجامًا مع الصبغة المضارعة لحكاية البشر منذ بدأت بنزول آدم والمأساة التي نتجت عن خروجه وهبوطه من الجنة.

- وتوظيف اللغة في صياغات تعبيرية تنتمي إلى أحد أوجه الفن؛ ألا وهو الأدب هو بمثابة تدشين لصوت يقوم مقام الذات حال غيابها المادي بموت أو

بغيره؛ بحكم ما للنص الأدبي الذي يُقَدر له حضور وانتشار في دنيا الناس – في أطر زمانية ومكانية تتجاوز الظرف الزماني والمكاني المرتبط بفاعله المنجز له واقعًا – من قدرة على الالتقاء والالتحام بشرائح من المستقبلين قد يجدون في صاحب النص وفي النص نفسه وشائج قربى تلامس أفقهم الذهني والعاطفي وتقترب مما في عالمهم؛ انطلاقًا من مسلمة مفادها أن تجارب البشر وإن كانت لا تتماثل بشكل حرفي فإنها تبقى على علاقة شبه يجعلها متنقلة بين طرفين تتناوب سكناهما، مشبه تارة، ومشبه به تارة أخرى.

وفي إطار العلاقة التفاعلية المبنية على التأثير والتأثر المتبادل بين النص وسياق المرجع المحيط بكل من فاعل النص الأول (المؤلف) والقائم على قراءته وإنجاز مولودات دلالية من خلال التحامه به (المتلقي) يبدو في الأفق هذا التركيب المؤطر لطبيعة هذه العلاقة (المشترك اللفظي)؛ إن البنية الشكلية الظاهرة للنص يمكن النظر إليها بوصفها ثابتًا لفظيًا يعتمد على متعدد معنوي؛ بفضل صنيع هذا المتلقي الذي يخط عبر تجاوزه لأفق التحليل الشكلي المغلق سبلا دلالية تسير بالآتي بعد هنا وهناك في مشارب تأويلية متنوعة، تتيح الحكم على كل عمل فني – يصادف هذه الشريحة من القراء – بأنه بمثابة مشترك جمالي يحمل في عمقه رؤى قابلة للقبول أو الرفض، أو الإضافة..إلى غير ذلك من أشكال المواقف التي تتكون بناء على هذه العلاقات التفاعلية النشطة بين طرفي منظومة الاتصال الرئيسين: المبدع (المرسل) والمستقبل (المرسل إليه).

أ- مصطلحا الخطاب والسياق ومسألة التشكيل الفني:

إن الطقس الرمزي المعانق لهذه اللفظة الأثيرة (خيال) يجعل من علاقة كل عمل فني عمومًا بالواقع الذي يخرج منه (عالم المبدع) ويخرج إليه (عالم المتلقي/فضاء التداول) قائمة على ما يمكن تسميته (حذف والتفات)؛ إنه

بإنجازه هوية خاصة به على مستوى الشكل يحذف في الوقت ذاته ما هو واقعي معتاد بالنسبة إلى الأفق الذهني للرعية المستقبلة؛ بفضل هذا المصطلح الشائع الذي تناولته العملية النقدية في مرحلة الحداثة (التخييل/التغريب/Defamiliarization) ليُدخل هذا الأفق في حالة مغايرة تجعلها أكثر قابلية للانتباه والرحيل فكرًا وشعورًا ومحاولة اقتناص مغانم تعود بها إلى سياق عالمها لتكون رصيدًا مضافًا إلى بنيان تجربتها[4]؛ لذا فإن جدلية الانفصال والاتصال الحاكمة لعلاقة الفن بالواقع يمكن الوقوف على علتها بالنظر إلى الشكل والمعنى الظاهر من جانب، والمضمون في عمق دلالته من جانب ثان؛ حيث تعمد شريحة من المتلقين إلى محاولة إنتاج أنساق دلالية تجد طريقًا للالتقاء بالسياق الثقافي المحيط، تكون بمثابة تبرير وشرح ورصد لفلسفة وجوده؛ ومن ثم فإن لعبة التخييل وارتباطها الوثيق بالشكل تعود فتتوارى مع نشاط تأويلي يعتمد على إحالات ترى في النص مستندًا تفسر من خلاله ما هو واقعي، مع الاعتراف بأنها قراءات لا تملك وصاية على المنجز الفني ولا تدعي أنها حتمية ونهائية في تبيان جوهره العميق الكاشف عنه، أو أنها القول الفصل الجامع المانع في ملامسة جوهره الكامن.

وفي إطار هذا النسق ثلاثي الأبعاد:

- سياق العالم
- وعاء الذات بمكونيه الذهني والشعوري.
- سياق المنجز الفني.

فإن ما ترسله هذه الذات المبدعة إلى فضاء التداول ينطوي على ارتباط شرطي يجمعه بالبعدين السابقين عليه؛ فما يموج به عالمها وما يغادره من آثار تتشكل في صور مجردة داخل وعيها يعد بمثابة فعل شرط ينتج عنه نسق تعبيري يجسده الفن بأنواعه (جواب الشرط)[5].

وإذا كانت منظومة الاتصال المشكلة من مرسل ورسالة ومتلقٍ تأخذنا إلى فكرة الخطاب، فإن الرسالة بوصفها أحد عناصر هذه المنظومة تأخذنا إلى فكرة السياق؛ إن تكوينها يحكمه بعدان – إذا ما نظرنا إلى هذه الرسالة في حضورها اللغوي – بعد داخلي: يتعلق باللغة وتراكيبها من حيث موقع الكلمة بين أخواتها والهيئة التي ائتلفت فيها الكلمات مع بعضها ومكان هذه الائتلافات والتراكيب والموضوع الجامع لها، أو بعبارة أخرى طريقة تسييق الكلمة المفردة داخل الجملة، وتسييق الجملة مع الجمل الأخرى، وتسييق هذه الجمل داخل الإطار الكلي للنص، وهذا ما يعرف بالسياق اللغوي. وبعد الخارجي يتمثل في الظروف والخلفيات المحيطة بالنص، سواء منها ما يتصل بالمخاطِب أو المخاطَب، وكذلك البيئة الزمانية والمكانية النابع منها النص، ويشمل كذلك الأسس الفكرية والحياتية القائمة وراءه، ويحيل هذا النوع من السياق إلى ما يعبر عنه عند البلاغيين بالقرينة الحالية أو المقام(6).

ومن ثم فإن التجربة الجمالية في مسارها من فضاء الإنتاج/الإرسال إلى فضاء الاستقبال/ التداول تمر فوق مسطح مصطلحي، يحده مصطلحان أثيران، هما: الخطاب، السياق ببعديه: الداخلي والخارجي(7).

وتخضع العملية الفنية عمومًا لسلطتين منهجيتين، إضاءتهما ومحاولة الكشف عن ملامحهما بدقة مسئولية الناقد المستعين بأدوات التحليل والتأويل في رحلة مصاحبة النصوص، المنهجية الأولى: المنهجية الفكرية التي تعتمد في الكشف عنها على تجربة المبدع الشعورية والعناصر المكونة لها ومدى فاعلية هذه العناصر وحضورها المؤثر في داخل تجربته الجمالية؛ فالالتحام بحقول معرفية وبفضاءات كفضاء التراث والتاريخ – على سبيل المثال – ومدى توظيف الفنان له في عمله، وقبل هذا مدى استلهامه للمقدس من النصوص يوضح بجلاء ما المقصود بما يسمى المنهجية الفكرية في صياغة النص؟. ثم يأتي تابعًا وتاليًا

وموضحًا لهذه المنهجية ما يسمى بمنهجية الشكل، طريق الصياغة الظاهري المعتمد، الذي يمثل الوعاء والمستقر الذي ينتهي عنده عمل الفنان ويبدأ من عنده عمل المتلقي؛ ومن ثم فإن علاقات الذات منتجة النصوص مع الفكر وحقوله المتنوعة قربًا أو نفورًا مسألة يمكن الوقوف عليها من خلال عمليات الرصد والتأويل باستخدام أدوات مصطلحية مثل (التناص) على سبيل المثال الذي من شأنه إظهار مثل هذه العلاقات[8].

ب- النموذج التطبيقي للدراسة وآلية المعالجة:

تطرح هذه الدراسة عبر مجالها التطبيقي ممثلاً في ديوان "أحد عشر كوكبًا" للشاعر الفلسطيني محمود درويش[9] قضية اختزال الفن لسياق مرجعي بامتداداته الزمنية في الماضي والحاضر، وبحمولته الثقافية التي تعكس هوية الأديب وانتماءه الحضاري؛ ومن ثم نجدنا أمام أبنية تساؤلية تشكل عمادها:

- كيف تمثل تجربة الأديب عبر تفاعله مع ظرفه الزمني الراهن وقناعاته سلطة فاعلة تغادر أثرها وتختط لنفسها وجها مميزًا في منجزه الإبداعي محل المعالجة النقدية؟

- كيف يصير النص الأدبي بمثابة أرض لغوية تأوي تحت قشرتها الظاهرة طبقات من الدلالة تشكل في مجملها حاصل قراءات الفنان وتوظيفه لها فيما يخطه قلمه وينطق به لسانه؟

- كيف يصنع الفن لنفسه فردوسه الخاصة بإزاء واقع أرضي يستقي منه الأديب مفردات تجربته في إطار هذه الثنائيات الأثيرة (الواقع والفن)، و(الحقيقة والخيال) و(الحقيقة والحلم)؟

- كيف تلتقي تجربة درويش الشعرية مع نظيرات لها تنتمي إلى أنواع أدبية أخرى عند نقطة تقاطع زمانية ومكانية واحدة تكشف عنها خصوصية اللحظة الحاضرة التي يتوجه إليها الشاعر بمنجزه؟

- في إطار هذه الثنائية اللغوية الأثيرة (الترادف والتضاد) ما طبيعة العلاقة التي يمكن أن تحكم تجربة درويش الشعرية هذه بسياق الخارج الذي ولد فيه عمله؟

- في ظل المنظومة الوظيفية للغة كما تمت معالجتها عند رومان جاكوبسون، ويمكن الوقوف عند ثلاثة منها عبر هذه المحددات الاستفاهمية: ما الذي يريد أن يقوله النص ؟ وكيف؟ ولماذا؟ أي الطابع الإخباري الإعلامي، والجمالي، والفاعلية الثقافية للنص على الترتيب؟

وفي ضوء هذا الطرح التساؤلي متعدد الأوجه تسعى الدراسة إلى الإفادة المنهجية في معالجتها من النظرية التي قدمها رومان جاكوبسون لوظائف اللغة، التي شيد بناءها على الأساس الذي وضعه المفكر اللساني الشهير فرديناند دي سوسير في كتابه محاضرات في علم اللغة العام الذي بدأ ينتشر على الساحة اللغوية العالمية منذ أن خرج إلى النور في منتصف الثلث الأول من القرن العشرين، وكان لقضية الثنائيات اللغوية أثرها الفاعل في تطوير الدرس اللغوي برمته وما تبعه من أثر في النشاط النقدي فيما عرف في مرحلة لاحقة بنقد الحداثة، ومناهج التلقي وقراءة النصوص – التي لاقت رواجًا في ستينيات القرن الماضي في ألمانيا على يد فولفجانج أيرز وياوس بعد ذلك – ثم مرحلة ما بعد الحداثة؛ فحديثه في كتابه المحاضرات عن العلامة اللغوية بشقيها الدال والمدلول كان نواة لما عرف بعد ذلك بالدرس السميوطيقي للنص؛ إن البنية اللفظية الظاهرة (الدال) ينتج عنها مدلول يشير إلى الصور الذهنية التي ينتجها المتلقي تبعًا للخبرة التي تصاحب قراءته للنص، ومع المدلول يأتي المرجع الذي يحيل إلى شيء مادي ملموس كائن في العالم المحيط خارج النص، إضافة إلى بعض مقولات نظرية التلقي فيما يتعلق بالنص والقارئ[10].

إن رومان جاكوبسون (1896- 1982م) أحد رواد مدرسة الشكليين الروس يرى للغة وظيفة أساسية تؤديها تتجلى في الوظيفة التواصلية وتتركب من ستة عوامل: المرسل والمرسل إليه وبينهما رسالة تربطهما معًا، ويرافق هذه الثلاثة ثلاثة أخرى تبدو في السياق المرتبط بالرسالة الذي يحيل إلى المرجع/العالم الخارجي المحيط بها، والشفرة المشتركة التي على أساسها يمكن للمستقبل تلقي رسالة الباث وتحليلها وتأويلها وبيان ما تحمله من شحنات معنوية ويمكن تسميتها بالميتا لغة/ما وراء اللغة، أو المشترك الجامع بين كل من طرفي عملية الاتصال، ثم قناة التوصيل الحاملة لهذه الرسالة.

ويتصل بهذه العوامل وظائف عدة كالوظيفة التعبيرية أو الانفعالية التي تركز على المرسل وهيئاته النفسية التي تتجلى عبر اللغة في أثناء بثه لرسالته، والوظيفة الإفهامية أو التأثيرية التي تشير إلى الأثر الناجم عن رسالة المرسل بالنسبة إلى المتلقي وكيف ألقت بظلال على وعيه ومن ثم على ما يصدر عنه من أفعال، أما الوظيفة الثالثة فهي الوظيفة الأدبية أو الشعرية أو الجمالية التي تتصل بالرسالة نفسها من حيث كونها بنية تتألف وتتركب من أجزاء تمنحها قدرة جاذبة وشادة لفئة المتلقين للتعامل معها بطريقة تحدث الأثر المرجو من وراء إرسالها إليهم، وتعد هذه الوظيفة بمثابة القضية الأساسية لعمل أصحاب الدرس اللساني والنقاد البنيويين في حقبة ما يسمى بالحداثة في النقد الأدبي، والوظيفة الرابعة هي الوظيفة المرجعية التي تأخذ المرسل إليه إلى السياق الخارجي المحيط برسالة المرسل والاقتراب مما فيه من ملابسات في ظل محدد زماني ومكاني حاضن لتجربة هذا المرسل ولعلاقاته التفاعلية والآثار الناجمة عنها فيه، ويمنح هذا السياق المستقبل قدرة في عملية التحليل والاستقراء والاستكشاف الدلالي لمكونات رسالته، وتأخذنا الوظيفة الخامسة إلى القناة الاتصالية الحاملة للرسالة ولطبيعتها سواء أكانت سمعية أم بصرية أم غير ذلك وتسمى بالوظيفة الانتباهية،

وقد تكون في صيغ لغوية مصكوكة داخل الرسالة من شأنها الحفاظ على نمط تفاعلي نشط من قبل المستقبل تجاه رسالة الباث/المرسل، وأخيرًا الوظيفة الميتا لغوية التي تركز على فكرة الشفرة أو المشترك الجامع بين المرسل والمستقبل؛ بما يمكن هذا الأخير من فهم مرامي صاحب الرسالة من خلال ما يقدمه من صيغ تعبيرية، عملية تأويلها تتطلب دراية كبيرة من قبل المعنيين بتلقيها بالمخزون اللغوي الذي يتيح له إدراك المعنى العميق خلف مفردة أو تركيب بعيدًا عن المعنى المباشر الطافي على السطح وليس مجال اهتمام المرسل؛ إن هذه الوظيفة الأخيرة تحيل إلى نظرية الجرجاني عبد القاهر في تراثنا البلاغي وإشارته إلى المعاني الأول والمعاني الثواني، وإلى سمة العملية الأدبية عمومًا التي تتجاوز القريب البادي للوهلة الأولى من دلالات إلى غيرها(11).

وقد حاول دكتور سيد مُحَمَّد قطب في طرحه النظري التطبيقي لمناهج النقد الأدبي التي هيمنت على الساحة النقدية العربية في القرن العشرين تحديد هذه الوظائف الستة في ثلاثة رئيسة، لكل واحدة منها بنية تساؤلية تفسرها:

- الوظيفة الإخبارية الإعلامية: ما الذي تقوله رسالة المرسل؟ (سؤال المحتوى)

- الوظيفة الجمالية: كيف قال المرسل ما قال؟ (سؤال الإجراء/الطريقة/البنية الشكلية للرسالة).

- الوظيفة الثقافية: لماذا قال المرسل ما قال بهذه الطريقة ؟ (سؤال القصدية أو الغاية)(12)

إذًا فإن السعي للوقوف على أنساق المعرفة التي تطرح نفسها من خلال متابعة ما في ديوان "أحد عشر كوكبًا" سيعد بمثابة معمول أو ناتج لمحاولة توظيف هذه المنظومة الوظيفية التي قدمها جاكوبسون عبر تصوره للبعد التواصلي للغة:

ج- اسم العلم وتداعي المعاني[13]

يمكن القول: إن الدخول إلى العمل الفني من بوابة صاحبه بدايةً؛ أي الاسم الخاص به وما يمتلكه المتلقي من رصيد بشأنه يعد بمثابة عتبة تتيح لهذا المتلقي ولوجًا يحظى بقدر من الوعي والبصيرة في تفاعله مع منجزه محل الاهتمام[14]، ومحمود درويش صيغة لغوية تفتح الرؤية على مكونات دلالية عدة، مثل: المكان وما يعتريه من مشكلات (فلسطين الأرض المغتصبة، الوطن المفقود، حنين العودة، الصراع المتواصل بين المهمومين بالقضية وأعدائها ومن يوالونهم..إلخ)، ومن المكان يقف الوعي في عملية الاستدعاء أمام طور في صناعة الشعر يعكس مسار هذا الفن عبر الزمن بدءًا من العصر الجاهلي والقصيدة العمودية، مرورًا بشعر الموشحات، ثم ما يسمى بالشعر المرسل المتحرر من وحدة القافية وصولاً إلى قصيدة التفعيلة أو الشعر الحر؛ ومن ثم فإن اسم المبدع درويش من هذه الناحية يعد دالاً لمدلول يأخذنا إلى الشعر العربي المعاصر وما يتصل به من قضايا، ليس ذلك فحسب؛ بل إن محمود درويش؛ بوصفه واحدًا من أبناء هذا الطور في التأليف الشعري وما يميزه من سمات يعد دالاً لمدلولات اسمية، لأعلام نهجوا النهج نفسه في صياغة إبداعاتهم، بدءًا من نازك الملائكة وأحمد عبد المعطي حجازي وصلاح عبد الصبور، مرورًا بنزار قباني وبدر شاكر السياب وأدونيس والفيتوري وصلاح عبد الصبور وأمل دنقل وفاروق جويدة...وغيرهم؛ ومن ثم فإن الحضور المرجعي لاسم العلم (محمود درويش) يشكل علامة تحيل إلى بعدين دلاليين بارزين، الأول: يتصل بالجغرافيا (الأرض) وما يلحق بها من دلالات ذات صبغة تاريخية وسياسية وقومية ودينية، والثاني: يتصل بمسألة النوع الفني وما يعلق به من إشكالات تخص عملية الصياغة على المستوى البنائي التي تجعلنا مع هذا الأديب وإبداعه الشعري ومن كان مثله من

سابق عليه ولاحق له أمام ما يسمي في شعرنا العربي باسم مدرسة الشعر الحر، أو شعر التفعيلة أو الشعر الجديد[15].

يمكن القول: إن هذين الإطارين الفكريين يمثلان – إلى حد كبير– ثابتًا دلاليّا يتقاطع عنده المعنيون بدرويش اسمًا قبل الدخول إلى عوالمه التي بثها إلى فضاء التلقي، أما المتغير الدلالي فهو المتصل بتفاصيل تتفاوت في مضمونها بتفاوت الرصيد المعرفي – زيادًة أو نقصًا – الذي يملكه عن هذا الأديب كل من يتصدى له بالمتابعة والرصد.

إذًا فإن ديوان " أحد عشر كوكبًا"[16] سيتم الولوج إليه عبر هاتين العلامتين اللغويتين: فلسطين (الوطن المفقود)، و(الشعر الحر)؛ ومن ثم فإن النزعة الانفتاحية التي يكفلها مصطلح التناص تجعل من الصيغ اللغوية المعروضة على الذهنية القارئة صيغًا مرنة مكثفة مشبعة بالدلالة، تطوف بالوعي في مسارات رأسية بالنظر إلى الفضاء النصي المحدد الحامل لها، وأفقية بالنظر إلى سياقات أخرى للفكر تدخل في علاقات جوار وصلة معها؛ فمحمود درويش يتحول وفقًا لهذا الطرح من اسم علم إلى حالة فكرية بفضل هذا الارتباط الشرطي الحتمي المنعقد بينه وبين لوازم دلالية يدركها القارئ من خلال وقوفه عنده مستعينًا بزاد معلوماتي يمتلكه عنه؛ فيصير تبعًا لذلك بمثابة علامة في نص أكبر يتمدد ويتسع مع ما يتم وضعه فيه مما يمت بصلة إلى هاتين العلامتين المذكورتين: مأساة الوطن عمومًا ومن كتب عنها أو من وحي تأثره الشديد بها شعرًا أو نثرا، العلامة الثانية آلية التعبير المميزة هذه المسماة (الشعر الحر) ومن جعل منها وسيلة في الجهر بمواقفه النفسية والفكرية؛ فأضحى بذلك على موعد مع بنية مشابهة – طرفاها مشبه ومشبه به – تجمعه بهذه العلامة اللغوية (محمود درويش).

د- المحذوف من العنوان ونسق المعرفة:

يعتمد العمل الفني عمومًا والشعري بصفة خاصة على هيئة مكثفة يبدو عليها أمام الذوات المتصدية له بالمتابعة، وتدفع هذه الهيئة المكثفة إلى مساءلة تفترض أن البنية الظاهرة للعمل تنطوي على ما يمكن تسميته بخديعة، إذا ما تم الوقوف أمام ما تطرحه من رؤى فكرية تتبدى للوهلة الأولى بإزاء النظر البريء له؛ ومن ثم فإن هذه النزعة التي تقترب من روح التورية في باب البديع في بلاغتنا العربية تعني أن الرحلة بصحبة هذا العالم ستكون بغرض الكشف عما يُفترض أنه حقيقة ينشدها ويقرها ويحملها هذا العالم المصنوع في ثنايا العناصر التي يتركب منها، ويأتي الحذف أو ما يطلق عليه الفجوات النصية؛ بوصفه إحدى مناطق التوقف في رحلة المتابعة هذه ليكون بمثابة مظهر عاكس لمحاولة إدراك هذه الحقيقة المسكونة في داخل هذا العالم(17).

وقد جاء عمل محمود درويش حاملاً عنوان " أحد عشر كوكبًا على آخر المشهد الأندلسي" إن السعي لإكمال الناقص في هذا المركب اللغوي سيسير بالقائم به في سبل عديدة على مستوى الصياغة ما بين خبرية وإنشائية؛ فإذا ما قام متلقٍ بمساءلة العنوان بدايةً يستثيره في ذلك الناقص فيه فسيقول – على سبيل المثال – : لماذا اختار الشاعر أحد عشر كوكبًا تسمية لديوانه؟ هذه الروح الفلسفية في الاستكشاف ستعني رغبة في البحث عبر تفاعل ومعايشة عما يمكن أن يكون عللا تفسر هذه الصيغة.

ويأتي سائل ثانٍ ليقول: ما المقصود بأحد عشر كوكبًا في ديوان درويش؟ ومن ثم فإن محاولة تحديد الماهية بنسج دلالة أو أكثر حولها غاية ستتقاطع حتمًا مع السائل الأول.

وقد يدخل متلق ثالث إلى العمل عبر العنوان من بوابة خبرية بتصور كامل لهذه الصيغة مفاده: هذا ديوان شعري لدرويش عنوانه أحد عشر كوكبًا، أو قد يفترض أن الأديب هو من نطق قائلا: ديواني أحد عشر كوكبًا أبثه إليك أيها المعني بالكلمة الشاعرة أو المهموم بفكرة تبحث عنها في الشعر وغيره أو يا من تعرفني وتحمل معي همًا، أو يا من تصلك كلماتي قدرًا دون انتظار أو ترقب في أي زمان أو مكان.

إن عملية إكمال الناقص تأتي في سياق قدرة النص من خلال الغائب أو المسكوت عنه فيه على شد انتباه المتلقي وإشراكه فيما يمكن تسميته لعبة التأليف، التي يجب ألا تقتصر على ملء فجوات في بنية لغوية شكلية، ثم ينتهي الأمر عند هذا الحد؛ فالانتقال من المجمل المختصر الذي يشكله العنوان إلى التفاصيل مسار بديهي يمنح المتلقي حظوظًا أوفر لاختبار ما يمكن أن يطلق عليه (افتراضات) لجأ إليها في عملية إكمال الناقص أو استحضار المحذوف وإعادته إلى موضعه.

وفي ضوء هذا التصور في التعامل مع عنوان درويش يمكن الوقوف عند مسارين بارزين في قراءة العناوين:

– الأول: التعامل مع صيغة العنوان؛ بوصفها بنية لغوية لها حضور مستقل بمعزل عن جسد النص الذي تقع منه موقع الرأس بالنسبة إلى الجسد؛ لذا يمكن لهذا المتلقي أن يطلق لوعيه ولخياله العنان متمتعًا بحركة حرة في تسطير ما يراه وما يتفق ورؤاه النفسية والذهنية تحت هذه البنية، وهي عملية يمكن وضع محددين لها، هما: استعارة وتجريب؛ فما سيفعله هذا النمط من القراء عبارة عن استحضار لبنية سبق إنجازها على يد فاعل مرسِل في ظرف زماني ومكاني محدد،

يلي ذلك صياغة موسعة يضع، أو يبث فيها هذا القارئ ما يراه هو تبعًا لسلطان الفكرة أوالحالة النفسية المهيمن عليه.

– الثاني: محاولة وضع ما يمكن تسميته بالدلالة المقيدة، والمقصود بها قراءة العنوان ومحاولة تفسيره من خلال ربط صارم بينه وبين تفاصيل العمل من الداخل؛ أي بتتبع جزئيات هذا الجسد الذي يحمل هذه الرأس؛ ومن ثم فإن وضع مضمون لهذا الشكل المختصر يعد خطوة تالية لمرحلة الصدمة إذا أردنا أن نطلق على الوهلة الأولى المصاحبة لقراءة العنوان بمرحلة الدهشة أو الصدمة بكل ملابساتها الانفعالية والذهنية. مع الأخذ في الحسبان أن المسار الأول قد يتم إنجازه بعد هذا الثاني؛ بما يعني عدم التوقف عندها أو الاكتفاء بها في عملية تأويل هذه الصيغة.

وبمحاولة الوقوف عند هذا العنوان لدرويش وفق المسار الأول نجده يصنع نصًا يتكئ في تشكله على سياقات ثلاثة:

– الأول: سياق فني داخلي، والمقصود بهذه اللفظة منجز فني من إبداع درويش نفسه؛ فأحد عشر كوكبًا يحيل إلى ديوانه " ورد أقل"[18] السابق في الخروج إلى فضاء التداول على هذا الديوان موضع الدراسة، وفي ديوانه " ورد أقل" قصيدة بعنوان: "أنا يوسف يا أبي":

"يا أبي إخوتي لا يحبونني، لا يريدونني بينهم يا أبي

يعتدون عليَّ ويرمونني بالحصى والكلام

وهم أوصدوا باب بيتك دوني

وهم طردوني من الحقل

هم سمموا عنبي يا أبي

وهم حطموا لعبي يا أبي

حين مرَّ النسيم ولاعب شعري غاروا وثاروا عليَّ وثاروا عليك

...

فماذا فعلتُ يا أبي؟

ولماذا أنا؟

أنت سميتني يوسفا وهم أوقعوني في الجب واتهموا الذئب..

أبتِ

هل جنيتُ على أحد عندما قلت أبي:

رأيتُ أحد عشر كوكبًا والشمس والقمر رأيتهم لي ساجدين؟"(19)

كأن البذرة النصية التي تسكن في هذا العمل الفني السابق على "أحد عشر كوكبًا" كانت بمثابة أساس أو جذر منه خرج هذا الأخير، وقد أعان على هذا الخروج وحدة الفاعل المنشئ في الاثنين (محمود درويش).

– الثاني: النص القرآني؛ إن عنوان هذا الديوان "أحد عشر كوكبا" وقصيدة " أنا يوسف يا أبي" في ديوانه "ورد أقل" يتقاطع ويستلهم المسار الدرامي لهذه التجربة النبوية التي وردت بتفصيل في القرآن الكريم في سورة يوسف، وفيها متوالية درامية عناصرها الفعلية تتجلى في: رؤيا منامية، جمع، حسد، مكر، تخلص، فقد، ثم نشأة في وطن جديد، ابتلاء ومحنة وسجن ، ثم خروج وتمكين، ثم لقاء ثان مع الإخوة الذين مكروا ثم اجتماع وعودة ولقاء بالأب والأخوة بعد توبة واعتراف وإقرار بالذنب تجسد جميعها لحظة التنوير في هذه الحكاية وتشكل تأويلا وصيرورة لرؤية أخذت مكانها في أول الحكاية لتتكشف رموزها في النهاية وتصبح حقيقة معيشة؛ وفي المسافة الفاصلة بين

الرؤيا " نحن نقص عليك أحسن القَصَصِ بما أوحينا إليك هذا القرآن وإنْ كنتَ من قبله لمن الغافلين. إذْ قال يوسف لأبيه يا أبتِ إنِّي رأيتُ أحد عشر كوكبًا والشمسَ والقمرَ رأيتُهم لي ساجدين"[20] حتى الاجتماع واللقاء الثاني بالأب النبي يعقوب عليه السلام " ورفعَ أبويه على العرش وخروا له سُجَّدا وقال يا أبتِ هذا تأويلُ رؤيايَ من قبلُ قد جعلها ربِّي حقًّا"[21] تسكن المأساة التي أعاد درويش قراءتها شعرًا وفقًا لما تقتضيه تجربته؛ ومن ثم فنحن بصدد معمولين فنيين لعامل يتجلى في النص القرآني الذي كان موجهًا لوعي الشاعر عند كتابة قصيدته هذه " أنا يوسف يا أبي" وعند اختياره وصياغته لهذه البنية التي جعلها عنوانا لديونه " أحد عشر كوكبًا على آخر المشهد الأندلسي".

– الثالث: سياق فني خارجي؛ إن استدعاء درويش للحقبة العربية الإسلامية في إسبانيا والبرتغال (بلاد الأندلس) التي استمرت زهاء ثمانية قرون، منذ عهد الخليفة الأموي الوليد بن عبد الملك بن مروان (91هـ) حتى الخروج من آخر معاقلهم في غرناطة (797هـ) وتجليه بدايةً هذه الصيغة من العنوان " على آخر المشهد الأندلسي" يعد بمثابة منطقة التقاء جمالية تفتح لوعي القارئ أفقًا ممتدًا، تشكل فيه هذه الفترة من التاريخ مادة ملهمة وموجهة لأقلام أدباء كثر، أفادوا منها في تدشين صياغات أدبية، تخدم ما يريدون طرحه من مواقف، منها – على سبيل المثال – مسرحية "أميرة الأندلس" للشاعر أحمد شوقي التي تستمد أحداثها من نهايات دولة ملوك الطوائف في الأندلس[22]، ورواية "شاعر ملك" لعلي الجارم الذي يعد حلقة في سلسلة من كتبوا روايات تاريخية في القرن العشرين، رائدهم في هذا الاتجاه جرجي زيدان في القرن التاسع عشر، وفي هذه الرواية وقوف على شخصية المعتمد بن عباد حاكم إشبيلية (أحد حكام عصر ملوك الطوائف) وتقديم فني لمعركة فاصلة تحدث عنها التاريخ بإمعان؛ ألا وهي معركة الزلاقة بين العرب والإسبان في العام 486هـ[23]، وهذه الثلاثية الروائية

التي جُمعت في عمل واحد بعنوان "ثلاثية غرناطة" للكاتبة الأكاديمية رضوى عاشور، التي تعالج في نسج أدبي خيالي ما آل إليه حال الجماعة المسلمة في الأندلس من ضعف وانكسار تزامن مع الطرد والخروج وبقي مستمرًا ملازمًا لمن بقي منهم متمسكًا بوطنه وما لاقاه من عنت واضطهاد وعدوان كان يستهدف بالأساس معتقده(24).

– الرابع: سياق التاريخ؛ إن التقاء ما هو فني بما هو تاريخي من خلال هذه الومضة اللغوية الموجودة في صيغة العنوان " آخر المشهد الأندلسي" يشجع على التفات من المتخيل الأدبي إلى ما نطق به هذا الحقل (التاريخ) بخصوص هذه الحقبة وملابساتها؛ إذ إن تجربة الأديب في البدء وفي المنتهى مبعثها حضور واقعي وتأثر بما هو جارٍ فيه، والماضي الذي يرصده ويسجله قلم المؤرخ هو في جوهره واقع كان في حينه حاضرًا ومضارعًا معيشًا بالنسبة إلى أهله، ومحاولة إيجاد رابط بين الكائن في ظرف زماني ومكاني محدد وما سبقه مما يشكل تاريخًا ليس بالأمر الصعب؛ إذا ما أُخِذ في الحسبان مسألة التشابه بين تجارب البشر(25).

من خلال هذا الطرح يتبين أن الصيغة الناقصة للعنوان" أحد عشر كوكبًا على آخر المشهد الأندلسي" تعد بمثابة بنية لغوية قلقة ومرنة في الوقت ذاته قابلة للتمدد وللحركة لتلتحم بنصوص وسياقات أخرى، بما يتيح لفعل القراءة حركة ذات اتجاهين: أفقي (اللقاء مع نصوص أخرى ومتابعة ما تتضمنه) ورأسي (التوغل في داخل تفاصيل النص ذاته الكائنة تحت العنوان)؛ إن هذا البناء الهندسي لفعل القراءة الذي يشبه الزاوية القائمة يعطي للنص محل الاهتمام روحًا جمعية ويجعل من فكرة الترابط والجوار الحاصل بينه وبين غيره مسألة تبدو حتمية – إلى حد كبير– يعني ذلك أن هذا المركب اللغوي المختصر (العنوان عمومًا) قد يكون رأسًا لغويًا متعدد الأجساد؛ نظرًا لما يستثيره في وعي القراءة من

دلالات تضع المتلقي أمام حشد من النصوص؛ فيستحيل تبعًا لذلك المفرد النصي (النص المحدد الذي توجه إليه القارئ بقصد وتعمد) إلى جمع نصي، يعينه في ذلك بالطبع زاد معرفي يبرر هذه الثنائية وحركته بين طرفيها (المفرد والجمع).

إن النزعة التواصلية المرتبطة بوظيفة اللغة في حياة الجماعة الإنسانية عمومًا وفقًا لرؤية رومان جاكوبسون تأخذنا إلى إحدى الوظائف التي يعالجها مخططه الوظيفي؛ ألا وهي الوظيفة المرجعية المتصلة بالسياق الذي يحيط بالرسالة اللغوية؛ فبالوقوف عند العرض التحليلي السابق الخاص بصيغة عنوان درويش يتبين أن اللغة – عمومًا- بما تحمله بنيتها الشكلية من أطروحات دلالية يمكن للمتلقي إدراكها تعد أداة ربط تصل المرسل إليه بـ:

– تجربة الأديب المتصلة بحضوره المرجعي الملموس في سياق العالم، ومتابعة المتلقي للأديب من هذه الناحية يعد اتصالا بحقيقي ثابت، لا مجال فيه لظن أو افتراض أو تخمين؛ فالسيرة الذاتية للذات – إلى حد كبير – بمثابة وثيقة تسجيلية ذات صبغة تاريخية ترصد ما كان وما هو كائن – إن كانت في قيد الحياة – في حياة الذات، والعودة إليها قبل مطالعة رسالتها اللغوية وسيلة من وسائل الدخول الواعي إلى هذه الرسالة، قد يجد فيها المتلقي عونًا في محاولة تفسير ما يتسنى له الوقوف المتأمل عنده من عناصر هذا العالم المصنوع باللغةً على سبيل المثال.

– ما يتولد من دلالات من عناصر هذا العالم المصنوع تحيل إلى ما هو كائن في العالم الخارجي من جهة وتحيل إلى وجدان المبدع ذاته وموقفه النابع من قناعاته الفكرية من جهة ثانية، ويعتمد المنجز الدلالي في هذا الجانب على قدرة المتلقي على استنطاق ما في هذه الرسالة المبثوثة من المرسل، ويعد في الوقت ذاته محض افتراض أو ظن أو وجهة نظر خاصة لا يمكن الجزم بدقتها الكاملة من عدمها[26].

ومن ثم فإن الوظيفة التواصلية لدى ياكبسون، والوظيفة المرجعية المتفرعة عنها يعنيان أن التصدي لعمل كديوان "أحد عشر كوكبًا" سيقدم للمتلقي فرصة سانحة للوقوف أولاً على محمود درويش: المؤلف والكاتب الصحفي والشاعر والناثر، ومن هذا اللقاء سينتقل المتلقي عبر عنوان ديوانه بداية إلى حقول متعددة قد تتداعى إلى خاطره، يشجع عليها رصيد معرفي يمتلكه هذا القارئ، من هذه الحقول: النص القرآني، وسورة يوسف – عليه السلام – النص الشعري ممثلا في قصيدة "أنا يوسف يا أبي" من ديوانه " ورد أقل" ، من هذه النصوص ما هو نثري؛ على سبيل المثال لا الحصر: مسرحية "أميرة الأندلس"، و رواية "شاعر ملك"، وهذه البنية الروائية ثلاثية الأجزاء " ثلاثية غرناطة"؛ لذا فإن فكرة المرجع التي تطرحها هذه الوظيفة – بالنظر إلى عنوان ديوان درويش – تبدو متعددة الأبعاد:

– مرجعية التأليف: السيرة الذاتية لمحمود درويش

– مرجعية النص القرآني: قصة يوسف كما جاءت في القرآن الكريم.

– مرجعية الفن: الأعمال الأدبية متنوعة النوع التي تشترك مع درويش في مسألة استلهام ما كان في حياة الجماعة العربية المسلمة في الأندلس في معالجات جمالية تستخدم الخيال في تشكلها.

– مرجعية التاريخ: قلم المؤرخ الذي قام بمعالجة هذه الحقبة في حياة الجماعة العربية المسلمة.

هـ- ضمير الجماعة في القصيدة: مشكلة الظهور والغياب

يصير عنوان درويش هذا "أحد عشر كوكبًا على آخر المشهد الأندلسي" عددًا من العناوين الفرعية، تتمثل في قصائد الديوان من الداخل، من هذه العناوين التي يمكن الوقوف رأسيًا عند الجسد الذي يحملها " في المساء الأخير

على هذه الأرض"؛ إن سمة النقص الموجودة في العنوان الكلي يبدو أن لها أثرًا ممتدًا في العناوين الفروع كذلك؛ فصيغة العنوان هذه تنطوي على نقص/حذف، يمكن الحركة رأسيًا داخل تفاصيل القصيدة بحثًا عما يمكن أن يكون تكملة لها، ولا شك في أن الحديث عن البناء اللغوي الظاهر – عمومًا- يعكس إحدى وظائف جاكوبسون الستة؛ ألا وهي الوظيفة الأدبية/الشعرية التي تركز على الرسالة من ناحية الهيئة الشكلية البادية عليها في لقائها بالمتلقي[27]، والنشاط التأملي الذي يهتم بوصفها يعد للمتلقي الباحث عن المعرفة وسيلة لغاية؛ ألا وهي تبيان قدرة الإجراء أو طريقة البناء على تشكيل أطر فكرية تسهم في إضاءة المخبوء الدلالي في النص؛ ومن ثم قد يستطيع المرسل إليه من خلالها وضع ملامح محددة لتجربة المبدع ومحاولة صياغة هوية له يتم معرفته بواسطتها، ولعل منطوق درويش الوارد في سياق الحديث عن سيرته " ما يعني القارئ من سيرتي مكتوب في القصائد، وهناك قول مفاده أن كل قصيدة غنائية هي قصيدة أوتو بيوجرافية أو سيرة ذاتية[28] يعضد هذا التصور:

" في المساء الأخير على هذه الأرض. نقطعُ أيامنا
عن شجيراتنا، ونعد الضلوع التي سوف نحملها معنا
والضلوع التي سوف نتركها، هاهنا..في المساء الأخير
لا نودع شيئا، ولا نجد الوقت كي ننتهي
كل شيء يظل على حاله، فالمكان يبدل أحلامنا
ويبدل زواره. فجأة لم نعد قادرين على السخرية
فالمكان معدٌ لكي يستضيف الهباء..هنا في المساء الأخير
نتملى الجبال المحيطة بالغيم: فتح..وفتح مضاد

وزمان قديم يسلم هذا الزمان الجديد مفاتيح أبوابنا

فادخلوا أيها الفاتحون منازلنا واشربوا خمرنا

من موشحنا السهل، فالليل نحن إذا انتصف الليل..

...

بعد هذا الحصار الطويل وناموا على ريش أحلامنا

فادخلوها لنخرج منها تمامًا...

...

وسنسأل أنفسنا في النهاية: هل كانت الأندلس

هاهنا أم هناك؟ على الأرض..أم في القصيدة؟"[29]

إن المنطلق لأية فكرة تحملها قصيدة شعرية – عمومًا – هو منطلق عاطفي، تحركه في الأساس عاطفة الحب تحديدًا؛ فالعلاقة بين الشاعر والحياة التي يجعلها موضوعًا رئيسًا لعوالمه الأدبية – شأنه شأن أي فنان – علاقة جوار قائم على الاتصال والألفة التي تجعله مهمومًا بها ومهمومًا منها[30] وبناءً على ذلك يمكن القول بشيء من التوسع: إن كل عمل فني يحمل صبغة رومانسية؛ ومن ثم فإن الصبغة الغنائية التي يتميز بها تعد قوام الوظيفة الانفعالية للغته؛ إذ إن كل منجز صنعه فنان أيا كان شكله يخرج تبعًا لحالة نفسية وسلطان فكرة ضاغطة على وعيه، مبعثها بلا شك هذه الحتمية التفاعلية المتمثلة في اتصال جهازه العاطفي والإدراكي بواقعه وما يحصل فيه[31].

وفي منطوق درويش هذا نجد الظاهرة اللغوية المهيمنة على عناصر بنائه تتجلى في ضمير المتكلمين (نحن)، هنا يتبادر إلى الخاطر سؤال: من هذه الجماعة التي يلتحم بها الشاعر ويتماهى معها ويتحدث باسمها ناطقًا معبرًا عن

نفسه وجدانًا وعقلاً من خلالها؟ إن محاولة تحسس ملامح الوظيفة الجمالية للغة التي تمنح الرسالة قوة جذب للمتلقي؛ كي يقربها محققًا لنفسه متعة روحية ولذة عبر متابعتها تظهر أن هذا الضمير المعبر عن المتكلمين قد جاء أغلب الوقت متصلاً ولم يأت منفصلاً إلا مرة واحداة في قوله: " فالليل نحن إذ انتصف الليل"؛ هل تحيل هذه الروح الجمعية التي تؤطر مسيرها الجمالي داخل عالم الفن عاطفة حزينة تتعذب بألم الانكسار إلى واقع معيش يدخل في علاقة ترداف مع هذا الشعري؟ وإذا كان الحال كذلك فمن هذه الجماعة في الواقع المعيش؟ إن انتزاع الشاعر لذاته الفردية وتخلصه منها شعريًا بهذا الحضور القوي لضمير المتكلمين نحن يجعلنا بصدد منطقة التقاء شديدة العبقرية يسكنها ويتوحد فيها ما هو فني بما هو واقعي آني في ظرف الأديب الزماني الراهن وبما كان في الماضي وأضحى تاريخًيا؛ إن الوظيفتين الشعرية والانفعالية للغة الرسالة هاهنا يشكلان مرتكزًا يقوم عليه عماد الوظيفة المرجعية المهتمة بسياق الخارج، وفي سياق الخارج هذا مضارع تبدو فيه الجماعة في ثوب مأساوي؛ فمن لاجئ ومشرد في جماعته المحلية الضيقة (الشعب الفلسطيني) تتوسع الرؤية لتقف على ضعف وتشرذم يعكسه واقع عربي يفتقد إلى مقومات القوة؛ لغياب معاني التضامن والوحدة والتعاون الحقيقي بين أبناء الجسد الواحد؛ لذا تزداد رسوخًا فكرة الاستحواذ والهيمنة من قبل الآخر الغاصب للأرض ومن يشد عضده تحالفًيا معه وعونًا له باستخدام كل أشكال العون، وقد وجدت الذات الشاعرة ضالتها في تدشين حالتها الانفعالية هذه إلى رمز تلبسه فكرتها الكاشفة عن عاطفتها، يتجلى في علامة يفتح مدلولها المكاني على حقبة بالغة الحساسية في السياق الحضاري العربي الإسلامي؛ ألا وهي الأندلس؛ إن سفر الذات الشعري إلى هذا المكان وهذه الحقبة يأتي من بوابة إدراكها نقاط الاتفاق (الشبه) بين حاضر وماضٍ؛ ومن ثم بين الجماعة في ثوبها الراهن (ثوب الأبناء) والجماعة في الماضي (زمن

الآباء والأجداد)؛ إن فكرة الفقد في الحالين تبدو مصيرًا قد أفضى إليه سبب واحد لم تتغير ماهيته مع استمرار الزمن في الحركة؛ فالوطن الضائع (فلسطين) والأهل المطرودون منه (شعب هذا البلد) ناتج أزمة تحيل الذهنية المتابعة إلى ماضٍ، فيه الأندلس الضائعة وأهلها المطرودون منها، وبرسالة درويش الشعرية هذه دوال وتعبيرات تضيء هذا الربط الذي استطاع إقامته، لكننا لا نلمح فيها أية إشارات ظاهرة ملموسة عن قرب إلى واقعه؛ لقد اكتفى فقط بعرض الماضي وفق ذائقة شعرية يحركها مقتضى القالب التعبيري الحاكم لنشاطها (فن الشعر)، بعيدًا عن أسلوب المؤرخ وقلمه ذي الصبغة التسجيلية؛ وهو ما يجعل من هذه الرسالة بنية استعارية تمثيلية قد أذيب فيها أحد طرفي عملية التشبيه؛ ألا وهو المشبه: الحاضر (أزمة ضياع الأرض الفلسطينية) في المشبه به: (ضياع الأندلس والخروج المذل لأهلها العرب المسلمين منها)، ومن هذه الصيغ المعبرة أدبيًا عن المشبه به في لعبة الاستعارة التي تسم هذا العالم الفني:

- "في المساء الأخير على هذه الأرض"
- "نقطع أيامنا"
- "فتح ..وفتح مضاد"
- "فادخلوا أيها الفاتحون منازلنا واشربوا خمرنا"
- "وسنسأل أنفسنا في النهاية: هل كانت الأندلس هاهنا أم هناك؟ على الأرض أم في القصيدة؟"

إن تعبير " هذه الأرض" الوارد في استهلال القصيدة يأخذنا إلى بنية مكانية قلقة، تحتاج إلى ضبط وتحديد ووضوح، هذا القلق المتجسد شعرًا يبدو أنه ليس ببعيد عن نفسية الشاعر ذاته، الذي يبدو أنه يخفي تساؤلا خلف بنيات رسالته الأدبية هذه، مفاده: ما المفهوم الحقيقي للوطن؟ وبعيدًا عن أنساق

خبرية تأخذنا إلى مضامين تتصل بالجغرافيا أو بالنشأة أوبالتاريخ والذكريات أو بالتحقق أو بالشعور الصادق بمعاني الكرامة والأمان والاحتواء وإدراك الغايات يبقى للسؤال الساكن خلف هذه البنية الإسنادية في نص القصيدة " هذه الأرض" أَلَقِيه؛ إن هذا الدال (اسم الإشارة هذا) يفرض على المخاطَب القيام بنشاط ذهني، ووضع خيارات يتنقل بينها هو الآخر عسى أن يجد في أحدها سكونًا بجوابٍ شافٍ، وتظل لحالة القلق هذه التي فرضت سطوتها على وعي الشاعر ويحاول تصديرها إلى متلقي رسالته الغلبة دون إعلان صريح عن وضع نهاية لها، نلمح ذلك من خلال منطوق الشاعر في ختام هذه القصيدة: " وسنسأل أنفسنا في النهاية: هل كانت الأندلس هاهنا أم هناك؟ على الأرض..أم في القصيدة؟"؛ إنه يجعل من مسألة السؤال رأيًا عامًا، لا يقف أو يقتصر عليه وحده؛ إنه به يؤكد مسألة الخروج بالتجربة من قوقعة الذات والسياج ذي الطبيعة الرومانسية الذي يصنع عالما فرديًا خالصًا تبث الذات ما تريد البوح به من خلاله إلى رحابة جمعية تقف فيها وتنادي على غيرها وتشركه معها في سكناها، هكذا يدلل ضمير المتكلمين "نحن"، كأن الفقد الواقعي لفكرة الوطن ولدفء الجماعة وألفتها فألقى بظلال على الوعي قد انعكس على الصياغة الشعرية فوجدنا هذا الالتحام بين الأنا والأنتم في وعاء لغوي جامع يجليه هذا الضمير الجمعي الذي كان حاضرًا في ثياب الاتصال في ظهوره.

إن درويش المسكون بفكرة الأرض/الوطن يضعنا بإزائها وهي ترتدي ثيابا فردوسية تجعل منها حلمًا سماويًا، بينه وبين الواقع الأرضي المعيش مسافة، هذه المسافة في حد ذاتها بمثابة إطار للمكان تبدو فيه الذات في حالة حركة ممزوجة بإحساس متوتر، يجعلها بين رفض لما تحياه في واقعها الآني هذا وتطلع إلى فروس لا يزال بعيدًا مفقودًا، وتحاول أن تفرغ شحنها الانفعالية التي تتولد وتنمو وتكبر داخلها من خلال متنفس، هو لها بمثابة استراحة ومستقر، المكث فيه

يجب ألا يدوم طويلا؛ إذًا نحن بصدد رؤية للمكان ليست محددة ولا يمكن تعيينها في دال بعينه يشير إليها؛ إنها تبدو بهيئة تعددية، قد ندرك ذلك من خلال ما تتضمنه البنية التساؤلية لختام القصيدة: " هاهنا أم هناك؟ على الأرض..أم في القصيدة"؛ فإلى أي مكان يشير الظرف "هنا"؟ وبالمثل يكون السؤال بالنسبة إلى الظرف "هناك"، وهل المقصود بالدال الأرض الجنس فتكون في مقابل السموات مثلا؟ هل الأرض شيء والقصيدة شيء آخر؟

إن هذه الهيئة المكانية الغائمة المختبئة غير الجلية، قد يبررها شاعر عاش القسم الأكبر من حياته متنقلا بين بلاد عدة، لدرجة قد تجعل فكرة الوطن بالمعنى التقليدي (بلد الميلاد والنشأة والمقام) على المحك؛ فيجادلها بشعره، ولا يضع نتائج ملموسة شافية مشبعة بعد ذلك لها، كأنه بهذه الصيغة الإنشائية يتعمد استثارة الراسخ المتراكم الجامد في وعي المتلقي، في رغبة منه لإعادة تكوين عقلية تتعود الجدل مع ما أضحى نتيجة عدم الاقتراب منه أو المساس به من فكر بديهيات أو مسلمات وهو ليس كذلك.

إن صوت الجماعة الناطق في هذه القصيدة يحمل طابعًا رحليًا ينطلق من واقع إلى ماضٍ يمت له بصلة، ونقطة الانطلاق هذه ليست موجودة في داخل النص، لكنها افتراضية كائنة خارجه، في واقع الشاعر نفسه؛ الأمر الذي من شأنه أن يصنع كيانًا واحدًا، أجزاءه تبدو في: الأرض المغتصبة فلسطين، وأهلها المشتتون، والواقع العربي الذي يعاني تفككًا وضعفًا، الرسالة الشعرية (قصيدة "في المساء الأخير على هذه الأرض" من ديوان "أحد عشر كوكبًا") وما تحمله رسالتها الإفهامية التي تتوجه بها إلى المرسل إليه من مضمون يشير إلى حال مشابه في الماضي كان يعاني الأزمة نفسها، فكان المصير وطنًا ضائعًا؛ ألا وهو الواقع العربي الإسلامي في الأندلس.

وبناءً على ذلك تبقى حالة التساؤل المصاحبة لحضور الجماعة المرموز إليها بالصيغة (نحن) قائمة مستمرة، مبعثها - إلى حد كبير- تجربة درويش المرجعية؛ إذ يبدو أن مسألة الابتعاد عن الأهل/الوطن قد استحال إلى حالة من النسيان وعدم القدرة على التحديد الواضح الواعي للاثنين معًا؛ فإذا كان السؤال الذي تفرزه معايشة تجربة درويش: ما الوطن الحقيقي الذي يستحق بحق كلمة وطن؟ فإن المنطقي الذي يأتي تاليًا له سؤال: من الأهل الحقيقيون الذين يستحقون هذه التسمية مصحوبة بياء النسب في آخرها (أهلي)؟ ولعل في بعض سطور سيرته الذاتية ما يشير إلى هذه الحالة الاغترابية التي انعكست بالتأكيد على فنه " المنفى هو الذي عمق مفهوم البيت والوطن؛ كون المنفى نقيضًا لهما، أما الآن فلا أستطيع أن أعرف المنفى بنقيضه، ولا الوطن بنقيضه، الآن اختلف الأمر وأصبح الوطن والمنفى أمرين متلبسين"[(32)].

وتنسحب هذه الحالة الضبابية المخيمة على جو الدلالة المتصل بدال مثل (الأرض)، وضمير كضمير الجمع المتكلم (نحن) على ملفوظات أخرى مثل: (فتح)، و(فتح مضاد)، و(الفاتحون)، و(الأندلس)؛ فمع حالة التساؤل النشطة، ستنشأ حركة نشطة تتعلق بإنتاج ما يمكن تسميته ممكنات دلالية في محاولة لصناعة معنى يُفترض أنه يلائم تمامًا ما يطرحه النص عبر صيغته الشكلية الظاهرة؛ فعلى سبيل المثال يمكن القول: إن ما بين الكلمتين "فتح ..وفتح مضاد" من علامة ترقيم يبدو في النقطتين الأفقيتين يؤدي دورًا في تدشين مساحة زمانية مكانية لها موضعها على المستوى المرجعي، تتجلى في الحقبة التي قضاها المسلمون في الأندلس؛ ومن ثم يصير لهاتين الصيغتين بعدهما المرجعي، الذي عليه يمكن تفسير اسم الفاعل (الفاتحون) ليصير إشارة إلى حروب الاسترداد التي قام بها الإسبان بمعونة غيرهم من الأوربيين في استعادة شبه الجزيرة الأيبيرية ثانية وتحويلها إلى النصرانية، وتصبح التعبيرات"منازلنا"

و"خمرنا"، "من موشحنا السهل"، و"بعد هذا الحصار الطويل وناموا على ريش أحلامنا" –على سبيل المثال – بمثابة رموز جمالية تشير إلى البناء الحضاري الذي شيده هؤلاء المسلمون وورثه الإسبان والأوربيون عنهم.

والوقوف على هذه الإحالات المرجعية التي يمكن استخراجها من صيغ النص الشعري يأتي من منطقة المشبه به المصرح به في هذه البنية الاستعارية الكلية المتمثلة في قصيدة" في المساء الأخير على هذه الأرض"؛ الأمر الذي يعني أن العلاقة بين الواقع والفن الذي يتأثر به قد تصل باللقاء بينهما إلى الذروة فيتماهى أحدهما في الآخر ذائبًا فيه؛ فقراءة درويش لسياق واقعه الآني بالتاريخ قد استحال إلى فن أضحى فيه هذا التاريخ رمزًا كاشفًا، قد أعيد تسطيره بطريقة مميزة، تفتح لنا – بصفة عامة – قوالب تعبيرية ثلاثة تتوجه إلى العالم رصدًا وتسجيلا:

– قلم المؤرخ: الذي يركز على ما كان في هذا العالم (الماضي).

– قلم الصحفي المحقق: الذي يركز ما هو كائن في العالم (الأحداث الجارية/المضارع).

– قلم الفنان: الذي يعيد صياغة ما في هذا العالم ماضيه وحاضره وفق رؤية جمالية سمتها المجاز المبني على الرمز، تمامًا كما حاول درويش أن يفعل عبر ديوانه "أحد عشر كوكبا" – على سبيل المثال – وقصيدة " في المساء الأخير على هذه الأرض" نموذجًا.

إن النص إذًا وفق هذا الطرح التأويلي يصنع زمنًا سمته المضارع يعبر عن حال لم تنقض، يأتي هذا المضارع ملازما لأزمة فقد وانكسار؛ ومن ثم غياب لفردوس، لا تزال عملية البحث عنه حياة معيشة تحياها الذات ومن على شاكلتها، ممن تتشابه تجاربهم معها، وتأسيسًا على ذلك تصير البنية التساؤلية

التي وقعت ختامًا لقصيدة " في المساء الأخير على هذه الأرض" بمثابة بذرة نصية تسمح بخروج مولودات فنية تحمل هذه المفردات (الوطن، الأهل، الحلم، العام ممثلا في الفن الذي تمت الإشارة إليه بخاص محدد (كلمة القصيدة التي وردت في آخر هذا النموذج الشعري من ديوانه) وقد تم تشكيلها في أثواب جمالية كاشفة موضحة لها.

وقد يفسر هذا الطقس النفسي المأزوم الذي يهيمن عليه إحساس الفقد والغياب علة اختيار " أحد عشر كوكبًا" عنوانًا لهذا الديوان، وتأسيسًا على قصيدة سبقت في الظهور من حيث الزمن هي "أنا يوسف يا أبي" من ديوان " ورد أقل"؛ إنه الاستلهام ومحاولة نسج محاكاة فنية شعرية لتجربة نبيين، كلاهما ذاق مرارة الفقد حسب موقعه، يعقوب عليه السلام، ويوسف عليه السلام؛ الأمر الذي يعني أن النص الشعري قد يصنع معجمًا خاصًا به يأتي بالتوازي مع المعجم التقليدي المتعارف عليه(33).

إن السعي إلى قراءة الحاضر بالماضي – وفقًا للرؤية التأويلية المنبثقة من القصيدة – تضعنا أمام سياقين: لغوي يتجلى في بنية القصيدة وما تحمله من سمات أسلوبية، من بينها هذا التشكيل الجمالي لضمير المتكلمين (نحن)، وسياق ثان غير لغوي يحيل إلى تجربة درويش الواقعية والظرف الزماني والمكاني المحيط بها والحال الحضاري المصاحب له، ويمكن النظر إليه بوصفه فاعلاً مضمرًا مؤثرًا في توجيه وعي الأديب؛ ومن ثم في اختياراته المعتمدة في صياغة عالمه الفني؛ لذا فإن المحتوى الدلالي الظاهر (الوظيفة الإخبارية الإعلامية للغة النص)، والإجراء المتبع في بناء القصيدة الحاملة لهذا المحتوى (الوظيفة الجمالية)، يحيلان حتمًا إلى الوظيفة الثقافية التي بواسطتها يمكن تبرير هاتين الوظيفتين، في ظل بنية استفهامية مفادها: لماذا قال النص ما قال بهذه الكيفية؟(34)

إننا إذًا بالنظر إلى هذه القراءة لدرويش المستلهمة للماضي المعتمدة على إعادة إنتاجه شعرًا أمام ما يمكن تسميته نزعة رومانسية كلاسيكية في الكتابة الأدبية، يساعد عليها محاولة الشاعر الخروج بتجربته من الذاتية والفردية المحضة بإلباسها رداءً جمعيًا؛ فجاء استخدامه لصيغة الجمع المتكلم (نحن) مبينة هذا الحال، الذي ينطوي -أيضًا – على طباق بين الواقع والفن ؛ فالشعور البالغ بالغربة جراء حالة الفقد واقعًا قد أفرز على المستوى الفني هذا التلبس بالجماعة واستحضارها المصحوب برؤية الشاعر لها عبر اللغة.

و- البنية التساؤلية في الفن وتوليد الدلالة:

إن التقاء الذات بموضوعها من خلال محددات تساؤلية واضحة تتبلور في الذهنية المنتجة للإبداع تؤثر بدرجة كبيرة في إضاءة ماهية النص على مستوى التشكيل، وفي محاولة الكشف عما يحمله من معانً؛ إذ إن كل منجز يبثه مرسل إلى فضاء يتداوله هو في جوهره بمثابة بنية خبرية لطرح إنشائي تساؤلي يرتبط بتجربة الذات في عالمها؛ ومن ثم تأتي حتمية البحث وتدشين ما يمكن أن يعد جوابًا لهذا الطرح وبرهانًا كاشفًا عن علاقة يقظة إيجابية تستخدم فيها أداوت الإدراك المعلومة في صياغة تعبيرية مخصوصة تؤدي دور الإخبار فيما يتعلق بأسئلة الذات المتولدة من صلتها بعالمها(35).

وقد تبقى آثار هذه المرحلة التي تسبق عملية التشكيل الفني في داخل المنجز المبثوث، فيراها المتلقي بادية أمامه؛ فبالنظر إلى هذه التجربة الإبداعية لدرويش " أحد عشر كوكبًا على آخر المشهد الأندلسي" نجد أنه في قصيدة " كيف أكتب فوق السحاب؟" – على سبيل المثال – يسعى إلى إحالة هذا الطور في الإبداع (آلية طرح الأسئلة في محاولة تفسير ما يقع في عالم الذات) – الذي يمكن القول: إنه ذو صبغة مجردة تتميز بالطابع الذهني الخالص – إلى واقع جمالي ملموس عبر القصيدة:

"كيف أكتب فوق السحاب؟
كيف أكتب فوق السحاب وصية أهلي؟ وأهلي
يتركون الزمان كما يتركون معاطفهم في البيوت، وأهلي
كلما شيدوا قلعة هدموها لكي يرفعوا فوقها
خيمة للحنين إلى أول النخل. أهلي يخونون أهلي
في حروب الدفاع عن الملح. لكن غرناطة من ذهب
من حرير الكلام المطرز باللوز. من فضة الدمع في
وتر العود. غرناطة للصعود الكبير إلى ذاتها..
ولها أن تكون كما تبتغي أن تكون: الحنين إلى
أي شيء مضى أو سيمضي...
...." (36)

إن في تجربة المبدع – عمومًا – ما يمكن تسميته الأثر الفاعل الذي يبقى ثابتًا متسلطًا على وعي الأديب الذي يستحيل إلى سلوك تعبيري ملموس مهما طرأ على هذه التجربة في الواقع من تغيرات، ويمكن القول عن هذا الأثر: إنه يشكل مفتاحًا مهمًا وضروريًا في عملية الكشف التأويلي عما يحمله عالمه الإبداعي من دلالات تعكس رؤيته لنفسه ولواقعه ولجماعته وللحياة عمومًا، وكما تشير سيرة حياة الشاعر درويش فإن مسألة الفقد التي يمكن تحديدها في هاتين المفردتين المهمتين (الوطن، الأهل) تشكل حكاية إطارًا تعد بمثابة أم لها مكانها في سياق المرجع الخارجي ومن مكانها هذا خرجت مواليده الفنية، وعلى ما بين هذه المواليد من مساحات فارقة تمنح لكل واحد منها حضورًا يحظى بدرجة من الاستقلال والخصوصية فإن هذه الأم تعد أداة ربط ومكان التقاء لها جميعًا.

إن ضمير (نحن) الذي كان طقسًا مهيمنًا في أحد عوالم ديوانه الشعرية يأخذنا في عالم جديد إلى ضمير المفرد المتكلم (أنا)، كما يبدو في هذه القصيدة، في تأكيد لنبرة رومانسية يبدو أن صوت الشاعر يحرص عليها ويدعم وجودها الذي لم يتخل عنه، وبالتوازي مع فكرة الرحيل أو الهروب التي يعتمدها الرومانسي أسلوبًا في النظر إلى تجربته داخل العالم تأتي هذه الصيغة الاستفهامية عاكسة لهذه الحال " كيف أكتب فوق السحاب؟"؛ إنها تبدو بمثابة صيغة مراوغة تدفع إلى تساؤل مضاد: هل نحن بصدد استفهام بريء يعبر عن ذات تبحث عن آلية للتعبير/الكتابة فوق هذا المسطح المكاني الذي يبدو مدهشًا "السحاب"؟، أم نحن بصدد استفهام استنكاري لا يرجو صاحبه من ورائه جوابًا، إنه يجهر فقط بحالة انفعالية، كأنها تعليق على طلب افتراضي لمن عرض عليه أو دعاه لإنجاز سلوك كهذا؟.

إن هذا المكان المستحيل في الجلوس فوقه أو الكتابة عليه (السحاب) يعد بمثابة إشارة شعرية كاشفة عن حال الرومانسي – عمومًا – والمنطلق الوجداني الذي منه تخرج أنساقه التعبيرية، ودرويش المرتدي هذا الثوب عبر ضمير المتكلم (أنا) في هذه البنية الشعرية يحاول أن يأخذ متلقيه في سفرة جمالية، يريد له فيها أن يقوم بعملية التفات من الواقعي النمطي إلى حالة مصبوغة بصبغة خرافية فانتازية، يمكن الانحياز إليها إذا ما تم النظر إلى المركب الاستفهامي للعنوان من زاويته الأولى في التأويل.

إن درويش يحاول أن يقيم جدلاً مع سياق جمعي وأسلوب في الفكر يبدو أن لهما مكانهما داخل العالم الخارجي، أداته الفكرية التي تم توظيفها واحدة، كما هو الشأن في قصيدة " في المساء الأخير على هذه الأرض"؛ ألا وهي هذه العلامة المرجعية التاريخية: الأندلس/غرناطة (في ثوب النهاية والرحيل والطرد)؛ إن الحالة النفسية المأزومة المصاحبة للشاعر في قراءته لواقعه

ولهذه الحقبة في تاريخ الجماعة العربية المسلمة التي تقع موقع المشبه به لهذا الحاضر، قد خلفت أو أفرزت على مستوى الفن عند درويش وعيًا مهلهلاً، يعاني حالة ضعف مزمنة، تلقي بظلال على وضعية الدوال المستخدمة في عملية الصياغة الأدبية، كما يظهر في معالجته للدال (الأرض) والدال (جماعة)؛ الأمر الذي يشجع على إقامة ربط بين هذين النسقين التعبيريين – أي عنواني القصيدتين السابقة والحالية في الديوان – فيجعلهما بمثابة بنية تركيبية واحدة: (في المساء الأخير على هذه الأرض كيف أكتب فوق السحاب؟)؛ الأمر الذي من شأنه أن يجعل من مصطلح الدلالة القلقة الذي تم الاستعانة به في محاولة تأويل نظرة الشاعر للجماعة وللأرض منسحبًا كذلك على هذه الصيغة الدالة على الزمن " في المساء الأخير"؛ فما المقصود بالمساء الأخير؟ وما الدلالة الضابطة المحددة المبينة له؟؛ إن هذا الالتحام الشديد بين ما هو فني خيالي (إبداع درويش) وما هو تاريخي (حياة العرب المسلمين في الأندلس وحقبة الطرد) يبدو جليًا في هذا الربط الذي تمت إقامته بين العنوانين؛ إن هذه الجملة الواحدة يمكن من خلالها قراءة هذا الالتحام والحالة الفانتازية المهيمنة على نفس درويش فتجعله مستحضرًا لزمن تاريخي مضى إلى لحظة الكتابة الشعرية؛ فكأنه يكتب وهو يحياها، ليس عنها، إنها حالة عبقرية تجعل من الماضي الذي انقضى وغاب حقيقة جلية بواسطة الفن أو تجعل من الحاضر المعيش تاريخًا تم تغييبه بواسطة الفن أيضًا؛ إن درويش يسافر إلى الماضي محملا ومشبعًا ومشحونًا بضغط اللحظة الحاضرة عليه، وفي الوقت ذاته يستدعي الغائب الساكن كتاب التاريخ فيجعله بالقصيدة حاضرًا ملموسًا معيشًا، يعينه على ذلك الجوار الشديد الذي يصل إلى درجة التماهي بين الاثنين؛ ومن ثم فنحن بصدد حالة يمكن نعتها بالمطاطية لدلالات بعض الكلمات:

– إن تعبير "هذه الأرض" يشير إلى احتمالات: هل المقصود أرض الأندلس؟، أم أرض فلسطين والأرض العربية والوطن العربي عمومًا؟ أم القصيدة؟ أم أرض مجردة ومكان خيالي لا وجود له إلا في مخيلة المبدع عليها ومن خلالها يسطر إبداعه؟.

– ويصير تعبير" المساء الأخير" إشارة إلى زمن غائم غير محدد يدفع إلى تساؤلات مماثلة، هل هو ليلته التي أنجز فيها قصيدته؟ هل إشارة إلى آخر يوم للمسلمين هناك في الأندلس؟ هل يشير إلى زمن يعرفه يرتبط بحلوله في مكان ورحيله منه؛ إذ نحن نتعامل مع شاعر كان لحياة الشتات المساحة الأكبر في عمره، فكان يتنقل من بلد إلى بلد؟ فأي مساء إذًا وأي أرض؛ إنه قد وظف اسم الإشارة الذي يدل على القريب في صياغته؛ فلم يقل تلك الأرض، بل قال: هذه الأرض.

– تعبير "أهلي" في قصيدة " كيف أكتب فوق السحاب"، هل هم الكائنون في الزمن المضارع المعيش في فلسطين وفي العالم العربي ؟ هل هم العرب المسلمون الأندلسيون الذين رحل إليهم درويش وتماهى مع لحظتهم أو أقام استدعاء لهم إلى لحظته؟ أم هم أهل افتراضيون؟.

إن هذا الاضطراب النفسي المستحوذ على عاطفة الشاعر يفضى إلى هذه المسحة الخرافية في " كيف أكتب فوق السحاب" التي تشكل النصف الثاني المكمل والواصل لجملة العنوان الأولى "في المساء الأخير على هذه الأرض" التي يمكن القول: إن الشاعر – بوعي وقصد أو بغير قصد – يشارك القارئ المهموم بالتأويل لعبة إكمالها؛ إذًا فإن هذه الجملة المركبة (في المساء الأخير على هذه الأرض كيف أكتب فوق السحاب؟) تقيم بنيانًا جماليًا يصعد بالقارئ تدريجيًا من واقع وتاريخ (زمن الشاعر وزمن مماثل في ماضي الجماعة العربية) إلى

خيال (الصياغة الشعرية المجازية كما تجلت في القصيدة الأولى) إلى رتبة أعلى ذات مسحة خرافية كما يبدو في هذه القصيدة "كيف أكتب فوق السحاب"، يأتي هذا التصور بالنظر إلى الوظيفة الانفعالية والجمالية والمرجعية للغة درويش في هذا الديوان وهاتان القصيدتان نموذجًا(37).

إن غلبة صوت المتكلم الفرد في داخل هذه القصيدة مع تكرار للتركيب "أهلي" يعني أننا بصدد مشكلة، الحديث عنها يبدأ من هذا المنطلق التساؤلي ذي الصبغة السحرية الموغلة في الخيال الذي يمثله هذا العنوان الذي اختاره درويش للقصيدة، ويبدو أنه يشغل موقع رد الفعل الفني بإزاء حالة سابقة الوجود، ربما كان مكانها سياق الواقع؛ كأن صوت درويش الرومانسي يطرح إشكالا فكريًا للنقاش، مفاده: ما الإرث الجدير بالاحتفاظ به؟ ومن المورِّث الجدير بأن نسجل ونرصد ونحتفظ بما يأمر به؟ وبالارتقاء فوق هذين السؤالين يمكن القول: ما الماضي الوارد إلينا ممن سبق يستحق الكتابة والتدوين بغرض الحفظ؟ يبدو أن الشاعر أراد أن يقول ذلك كله مع عنوان هذه القصيدة واستهلالها:

" كيف أكتب فوق السحاب وصية أهلي؟ وأهلي
يتركون الزمان كما يتركون معاطفهم في البيوت، وأهلي
كلما شيدو قلعة هدموها لكي يرفعوا فوقها
خيمة للحنين إلى أول النخل. أهلي يخونون أهلي
في حروب الدفاع عن الملح"

هل نحن مع هذا المقطع بصدد عملية اختزال جمالية لظرف حضاري له مكانه في كتاب التاريخ؟ إن قلم درويش الفني يتوجه إلى الواقع لا ليرصده على

طريقة مؤرخ أو صحفي، لكن بلغة سمتها التكثيف القائم على الخيال والرمز وسيلته في الممارسة؛ إننا بصدد مفارقة[38] يكشفها الوقوف الاستقرائي من قبل درويش عند مشهد التفاصيل التي كانت سببًا في خروج الجماعة المسلمة من الأندلس؛ هكذا تنطق التعبيرات " وأهلي كلما شيدوا قلعة هدموها لكي يرفعوا فوقها خيمة للحنين"، و"أهلي يخونون أهلي"؛ إنها الصراعات الداخلية، والتنافس على السلطة والاستقواء بالآخر الأوروبي على الإخوة في الدين واللغة والانشغال بترف الدنيا وزينتها، لكن هل هذه الحال المأساوية المرصودة في كتاب التاريخ والمعاد إنتاجها فنًا عبر درويش مقصورة فقط على مشهد الجماعة العربية في الأندلس وما يتصل به من ظلال سلبية؟

إن هذا الطرح التساؤلي يدعو إلى الوقوف المتأمل أمام التركيب "أهلي" وما يمكن أن يحمله في طياته بما يجعله ذا طبيعة زئبقية فيتوسع المعنى وينكمش وفقًا لقناعات المتلقي[39]، وقد تكون الصيغة " أهلي يخونون أهلي" عاملاً مساعدًا وحاكمًا في لعبة التوسيع والتضييق هذه؛ إن الزمن المضارع في " يخونون" يمنح للدلالة حيويتها ونشاطها وينفي عنها التجمد أو التقيد بسياق بعينه؛ فطابع التجدد الملازم للفعل سيمنح طابعًا رحليًا حركيًا لكل من الفاعل الخائن والمفعول الواقع عليه فعل الخيانة؛ ومن ثم فإن التركيب "أهلي" سيصير مشبعًا ببلاغة التورية وبما تنطوي عليه من جمال في الصياغة؛ مما يشجع على تساؤل مفاده: هل المقصود بالأهل المعنى القريب الذي يُفهم من سياق القصيدة والقصيدة السابقة عليها (العرب الأندلسيون)؟ أم المقصود بالأهل حال الجماعة العربية الراهن الذي يحمل في هيئته كثيرًا من ملامح من سبق على أرض الأندلس؟.

ويأتي تعبيره " وأهلي كلما شيدوا قلعة هدموها لكي يرفعوا فوقها خيمة للحنين إلى أول النخل" مشبعًا بروح ناقدة رافضة لسياق جمعي قائم يعتمد على الشكوى والميل إلى الكلمة الباكية في رصد الواقع دون وقوف واعٍ أمام الذات

ومحاسبتها ومحاكمتها بصدق وجدية؛ بوصف ذلك سبيلاً ضروريًا لا غنى عنه في عمليات الإصلاح المستمرة لعور الواقع بغية تحسينه ؛ إن درويش بهذه الصيغة يدين سياقًا ثقافيًا مترسخًا في واقعنا العربي، وفي إدانته يتوجه خطابه الشعري إلى ما هو واقعي للفعل فيه على المستوى الفردي والجمعي دوره الخطير في صناعة المأساة؛ كما هو الشأن في الأندلس وما كان في عصر ملوك الطوائف – على سبيل المثال – وصراعاتهم ومؤامراتهم وخيانات بعضهم لبعض، وفي غيره مما تلا ذلك مما يسمح بتوسيع دائرة الدلالة الخاصة بتركيب "أهلي" بحيث لا تتوقف عند زمن أو شريحة محددة، ويتوجه بخطابه الشعري عبر هذه الصيغة – أيضا – إلى الفن المتدثر بثياب الرثاء والبكاء والحنين إلى أزمنة العظمة والمجد والازدهار؛ وهو ما يجعل من هذه العبارة وعاءً شديد العمق والتكثيف ومفصلاً مهمًا يُعول عليه في قراءة معمار درويش الشعري الذي يتمثل في ديوانه هذا "أحد عشر كوكبًا"؛ إن العدو الحقيقي المسئول عن مصير الهزيمة وصناعة حال الأزمة منا نحن أولاً قبل أن يكون من غيرنا؛ هكذا تقول ثنائية (الفعل السلبي المرتبط بالواقع ومن يحيا فيه أفرادًا وجماعات، والقول الباكي الذي يتألم ويحن إلى ماضٍ، هذا القول المرتبط بالفن على اختلاف أنواعه، ويقع هذا القول من الشاعر في موضع تشوبه سخرية ونفور)؛ إن هذه العبارة التي تدين رافضةً الواقع والفن معًا تحمل في طياتها هذا السؤال الضروري: لماذا أبكي وأحن إلى حياة جميلة أنا من ضيعتها؟! وهل يشفع لي فني الذي أجعل منه حائطًا للبكاء ويحقق لي المستراح النفسي؟! وهل يكفي فني ليكون وطنًا فردوسيًا جميلاً يغني عن الوطن المتصل بعالم الحقيقة؟!

وكما كان فن درويش الذي يجسده هذا الديوان – ولهذه الصيغة "وأهلي كلما شيدوا قلعة هدموها لكي يرفعوا فوقها خيمة للحنين إلى أول النخل" دورٌ رئيسٌ في قراءته – بمثابة دعوة إلى الذهاب إلى كتب التاريخ والقراءة المتأنية عن

تفاصيل هذه الفترة الزمنية في عمر الجماعة المسلمة في الأندلس فإنها كذلك تفتح على فن يبدو أن درويش يعقد له محاكمة؛ الغرض منها ليس هو في ذاته، بل من يقومون على إبداعه وطريقتهم في التفكير؛ بوصفهم ينتمون إلى هذه الجماعة، من هذا الفن – على سبيل المثال لا الحصر – قصيدة أبي البقاء الرندي الشهيرة في رثاء الأندلس، ومنها قوله:

"لكل شيء إذا ما تم نقصان**فلا يغر بطيب العيش إنسانُ

هي الأيام كما شاهدتها دولٌ**من سره زمن ساءته أزمانُ

.....

فاسأل (بلنسية) ما شأن (مرسية)**وأين (شاطبة) أمْ أين (جيان)

وأين (قرطبة) دار العلوم فكم**فكم من عالِم قد سما فيها له شانُ

..."

وتأسيسًا على ما سبق يمكن القول في مسألة استدعاء التاريخ وتوظيفه في الممارسة الفنية إنه يقوم على وعي وقصد وإدراك لخطر قراءة تجارب من كانوا والإفادة منها ومحاولة استغلالها في تفسير ما يقع في اللحظة الحاضرة من مشكلات(40).

يتأسس على التصور السابق القول: إن بكل نص صيغًا هي بمثابة أداوت لما يمكن تسميته السطوع النصي؛ أي الألفاظ والتراكيب التي تعد مفاتيح يعول عليها في التأويل وإدراك ما عسى أن يكون وثيق الصلة بمراد الكاتب في التعبير؛ ففي نص " في المساء الأخير على هذه الأرض" صيغ مثل:

" فتح ..وفتح مضاد"، و" وسنسأل أنفسنا في النهاية: هل كانت الأندلس هاهنا أم هناك؟ على الأرض أم في القصيدة؟"

وفي نص" كيف أكتب فوق السحاب" نجد مطلعه "كيف أكتب فوق السحاب وصية أهلي.." وقوله " وأهلي كلما شيدوا قلعة هدموها لكي يرفعوا فوقها خيمة للحنين إلى أول النخل. أهلي بخونون أهلي"، وقوله "غرناطة بلدي" و" غرناطة للغناء فغني"[41].

ولا يتوقف الأثر الجمالي لهذه المفاتيح التي تؤدي دورًا في إضاءة النص على حيزها البنائي الذي ظهرت فيه، بل تتجاوزه إلى فضاءات نصية أخرى داخل العالم الفني الإطار الذي يحتويها؛ ألا وهو الديوان؛ لتظهر بأثواب تشكيلية جديدة تعد امتدادًا لها؛ ففي قصيدة "لي خلف السماء سماء" – على سبيل المثال – نجد الخيط الشعري الواصل الرابط بين أجزاء التجربة في تجليها الشعري قائمًا؛ إنه الروح الرومانسية المعذبة بواقعها المستدعية لماضٍ يشبهه، فتستمر في توظيف دوال المكان والظروف المصاحبة لها " الأندلس، غرناطة، الأرض، هنا، هناك" والضمير "نحن " المعبر عن جماعة، والصيغ الدالة على الزمان الممزوج بالحالة الوجدانية للذات الشاعرة إزاءه مثل" المساء الأخير" وصيغ مثل "أهلي" وفي تشكيلات لغوية جمالية جديدة، كالتركيب "سأخرج"، والدال "الغريب":

"...مر الغريب

حاملاً سبعمائة عام من الخيل

مر الغريب

هاهنا؛ كي يمر الغريب هناك. سأخرج بعد قليل

من تجاعيد وقتي غريبًا عن الشام والأندلس

هذه الأرض ليست سمائي، ولكن هذا المساء مسائي"[42]

لايزال درويش يمارس في الإبداع لعبة تمنح تجربته خصوصية؛ ألا وهي لعبة الإغراب أو إضفاء حالة من الغموض أو الضبابية أو عدم التحديد في

معالجته الجمالية؛ لتبقى لآلية طرح الأسئلة في التعامل مع النص الغلبة في محاولة التأويل:

- ما المكان المقصود بهنا؟ وما المكان المقصود بهناك؟
- من الغريب الذي مر؟ وفي أي زمن؟
- ما الأرض المقصودة في سياق النفي؟ وما السماء المقصودة في الإثبات؟

إن الشعور بغياب السكن الحقيقي الذي تصاحبه مفردات التصالح والانتماء والإحساس بألفة المكان وحميمية اللحظة المعيشة حتمًا ستفرز على مستوى الفن ما يكشف عنها؛ بحكم ما للحالة الواقعية من فاعلية تلقي بظلال على منجز الذات التعبيري؛ ومن ثم ستبقى لثنائية (المحنة التي تتصل بواقع والمنحة التي تشير إلى فن قد تولد منها) بمثابة إطار عام يعبر عن فكرة شديدة التجرد تتحول إلى ملموس يطوف في فضاءات تداولية تقرأ الأديب وعالمه وتقرأ نفسها وعالمها من خلاله(43).

ز- فاعلية التجربة الواقعية وخصوصية الرسالة الشعرية:

وتستمر لعبة التأسيس الجمالي الذي تؤدي فيها صيغ سابقة الحضور دور العتبات التي تقف عليها وتتشكل من وجودها الفني صيغ جديدة؛ فعلى الدال "الغريب" – على سبيل المثال – في هذه القصيدة تأخذ لبنة شعرية جديدة مكانها في معمار الشعر، هذه اللبنة بمثابة توكيد فني لحالة درويش النفسية والذهنية المنبثقة من واقعه؛ ففي قصيدة " أنا واحد من ملوك النهاية" نتوقف أمام تسييق درويش لهذا المركب الإسنادي الاسمي " أنا زفرة العربي الأخيرة":

" وأنا واحد من ملوك النهاية..أقفز عن

فرسي في الشتاء الأخير، أنا زفرة العربي الأخيرة

....

لا أرى قمرًا كان يشعل أسرار غرناطة كلها

....

لم أكن عاشقًا كي أصدق أن المياة مرايا

...

مذ قبلتُ معاهدة التيه لم يبق لي حاضر

...سترفع قشتالة

تاجها فوق مئذنة الله...

من سيغلق باب السماء الأخير؟ أنا زفرة العربي الأخيرة"(44)

لا يخفى ما للمركب الإسنادي الذي يتخذ وجهين في قصيدة درويش، الأول: " أنا واحد من ملوك النهاية"، الثاني: " أنا زفرة العربي الأخيرة" من طبيعة استعارية تؤكد حالة الالتحام والتوحد الذي يمكن نعته بالكامل بين درويش وتجربته في الواقع واتصال ذلك بفنه؛ إن هذه الاستعارة التمثيلية التي يذوب فيها المشبه لصالح المشبه به تضفي على رسالة الشاعر حيوية وتضع التلقي أمام مشهد حي، أمام شخصية تلغي ما بينها وبين فنها من حواجز لها مكانها في صنعة المؤرخ الذي يروي عن غيره؛ فيبقى صوته بعيدًا عن المحتوى/الموضوع المتصل بالماضي مجال اهتمامه، لكن درويش يضعنا في ثوب مغاير في تناوله لهذا الماضي؛ إنه المؤرخ الذي يتقمص دور الشخصيات فيعيش في جلبابها راحلاً ومنسلخًا من حضوره المرجعي هو؛ ليحدثنا في ثوب الراوي السيري كأنه هو الذي كان يعيش في هذا الماضي، كأنه واحد من شخوص

أحداثه، كأن ما كان في ذلك الماضي جزء من حياته هو، هكذا تكشف تجربة درويش الشعرية ممثلة في ديوان "أحد عشر كوكبًا"؛ فلا مساحات فاصلة بين ما هو فردي وما هو جمعي غيري يخص المجموع والأمة في عمومها؛ لذا يمكن القول: إننا بصدد نزعة رومانسية تصطبغ بصبغة جمعية، الشأن الفردي الخالص يبدو خافتًا، بل متواريًا إلى حد بعيد لصالح حالة عامة لها الصدارة في وعي الشاعر ولها موضعها في بؤرة اهتمامه؛ إنه يصير وفق السياق المذكور من قصيدة "أنا واحد من ملوك النهاية" بقراءة أولى عبد الله بن الأحمر آخر ملوك غرناطة الذي تخلى في ذل وهوان وضعف عن آخر معاقل الجماعة المسلمة في الأندلس إلى الملكيين الإسبانيين فرناندو وإيزابيلا، ثم زفر زفرته الأخيرة على مشارفها بعد الخروج والرحيل(45)؛ وهو ما يجعلنا على موعد مع نسقين أو لو شئنا قلنا آليتين في العرض التاريخي:

– الأولى: تقليدية ترتبط بحقل التاريخ وأسلوب تقديم الماضي القائم على وجود صوت مستقل يقدم للحدث مستعينًا بمصادره وباستشهاداته وبما تحت يده من وثائق تجاهه.

– الثانية: تتسم بالجمالية التي مبعثها لعبة الفن المؤسسة على الخيال والرمز، كما هو الحال بالنسبة إلى درويش؛ فنجد ما وجدنا من تماهٍ وذوبان بين ما هو واقعي (تجربة الفقد والضياع المعيشة في واقع درويش مع وطنه فلسطين) مع ما هو كائن في تراث الجماعة العربية (الفقد والضياع والخروج من وطن كانوا فيه أصحاب حضارة وعزة ألا وهو الأندلس)، هذا الذوبان على مستوى الموضوع الذي رأيناه في القصيدتين الأولى والثانية — على سبيل المثال – من ديوان "أحد عشر كوكبًا" يتطور إلى ذوبان على مستوى الذات؛ فيصير درويش نفسه عبد الله بن الأحمر كما يبدو في هذه القصيدة، إذا ما تم الانحياز لهذا الطرح في التأويل؛ إذًا فإن النزعة الاستعارية يقوم عمادها الشعري على تماثل

وذوبان بين موضوعين وتماثل وذوبان بين ذاتين، ومعها يتحول درويش إلى حاكٍ سيري، يقدم جانبًا من مأساته الواقعية في تضافر تختفي فيه – بدرجة كبيرة – عبر رسالته الشعرية الفنية مسافات تفصل بين الواقعي والمتخيل، ويتوارى فيه ما هو فردي محض لصالح ما هو جمعي يخص الشأن العام، كأننا مع درويش على موعد مع نزعة عروبية قومية تختفي بالهوية المؤسسة على اللغة والتراث وتُعنى بما يعتريها من مشكلات وما يحيط بها من مخاطر(46).

حـ الخطاب الشعري: أنساق المعرفة وعمومية التجربة:

يمنح مصطلح التناص بحضوره المتصل بنقد الحداثة وبعلم لغة النص القارئ المؤول فرصة لمحاولة الإجابة عن سؤال مفاده: هل بين عمل الأديب محل الدراسة ونصوص أخرى خارج السياق الثقافي والحضاري الذي ينتمي إليه علاقة جوار أو وشائج قربى تتيح لتجربته فرصة الخروج من ثوب المحلية أو الإقليمية الضيق إلى ثياب أوسع؟

ولا شك في أن للخلفية الثقافية للأديب المصاحبة لمسيره الحياتي وما يحيط به من ملابسات إسهامًا في هذا الخروج وفي تحقق هذا الانفتاح، يضاف إلى ذلك الأثر الفاعل الذي تتسسبب فيه العلاقة التي تجمع الأديب بمجتمعه الذي قد لا يقتصر في نظره إليه على محدد مكاني معلوم أو ظرف زماني ضيق؛ فبقدر ما للأديب من عمق في الرؤية يشجع عليها خبراته وقراءاته بقدر ما ينعكس ذلك على إبداعه؛ وواقعية درويش الممزوجة بمسحة رومانسية تعد بمثابة مصب لرافد نهري تمثله تجربته التي عاشها في الواقع وما تحظى به من تفرد وخصوصية؛ فصيغ لغوية مثل: فقدان الوطن، الشتات، الأسفار المتكررة، العمل بالصحافة، الكتابة الأدبية، الشعور بإحباط من عدم تحقق فكرة الوطن كما حلم بها خصوصًا بعد العام 1993م وما تلاه فيما يسمى بالحكم الذاتي في مناطق

الضفة وغزة ..كلها تمثل مناطق ارتكاز تقف عليها تجربة درويش الواقعية التي بلا شك تؤدي دورًا مهمًا في إنتاجه الأدبي؛ ومن ثم فإن محاولة التمدد ببنيته الشعرية خارج حدود المحلي والإقليمي تعكس روحًا قلقة ترفض – بدرجة كبيرة– فكرة القيد أو الانغلاق أو الاكتفاء بوعاء بعينه تنهل منه حال الإبداع، وهي بلا شك مسألة تسم كثيرًا من المهتمين بالتعبير بالفن بأشكاله.

وفي السعي إلى الفكاك من قيد المعلوم الذي أضحى مألوفًا بالنسبة إلى الأديب وجمهور المتلقين له ممن يشاركونه الانتماء إلى السياق الثقافي الذي ينتمي إليه محاولة ضمنية للارتفاع فوق رتبة التفاصيل والجزئيات وصولاً إلى درجة من العمومية تمثل نقطة التقاء بين عدد أكبر من أبناء الجماعة الإنسانية على اختلاف ألسنتهم وألوانهم وثقافاتهم ومعتقداتهم؛ بما يشجع على إضفاء قدر من المتعة والإثارة التي يساعد عليها استدعاء الكاتب الفنان للمختلف المنتمي إلى ثقافة أخرى(47).

1ـ مع لوركا:

وفي قصيدة " لي خلف السماء سماء" إشارة من درويش إلى الشاعر الإسباني لوركا:

" .. ومن لغتي

سوف يهبط بعض الكلام عن الحب في

شعر لوركا الذي سوف يسكن غرفة نومي

ويرى ما رأيتُ من القمر البدوي...

.....

فاطردوني على مهل

واقتلوني على عجل

تحت زيتونتي

مع لوركا" (48)

إن درويش يحاول أن يمنح للمكان – بصفة عامة – وجودًا جماليًا ذا شحنة خيال عالية؛ فتكتسب معه فكرة الوحي أو الإلهام الملازم لكل ذات مبدعة طابعًا مكانيًا، يكشف عنه قوله: " لي خلف السماء السماء" الذي جاء عنوانًا لهذه القصيدة، ولعل إشارته إلى مسألة الهبوط في كلامه عن التحام كلمته الشاعرة بكلمة شاعرة أبدعتها ذات أخرى سابقة عليه في الزمن وآتية من سياق ثقافي مغاير بمثابة إضاءة شعرية كاشفة ومعبرة عن معنى هذه السماء الكائنة خلف السماء التي نعرفها:

" ومن لغتي

سوف يهبط بعض الكلام عن الحب في

شعر لوركا"

فعبر الوظيفتين الانفعالية والجمالية داخل نص القصيدة يتبين أننا بصدد حالة عبقرية يعانق فيها ما هو فردي (تجربة درويش) ما هو تاريخي (غرناطة والأندلس ومأساة السقوط) وما هو عالمي (تجربة الشاعر الإسباني لوركا)(49) في بناء شعري يطرح من بين ما يطرح قضية لها موضعها خارج نص القصيدة؛ ألا وهي كيف تكون اللغة على مستوى المفردة والتركيب – أية لغة عمومًا – بمثابة مصنوع تسهم في تكوينه وحصوله وتجليه الذي يبدو عليه في كتاب اسمه المعجم بشقيه اللغوي العام والاصطلاحي الخاص ذوات متنوعة المشارب مختلفة التوجهات في توظيف هذه عناصر هذه اللغة في التعبير؟ لذا يبدو منطقيًا أن نجد

ما يسمى بالمعنى الحقيقي والمعنى المجازي للكلمات، وكلا الاثنين منطلق مما يسمى بسياق؛ أي بتركيب لغوي يطول أو يقصر ويتنوع متخذًا هيئة محددة بناء على الحقل الذي ينتمي إليه شعرًا أو نثرًا تاريخًا أو فلسفة..إلخ

إن سماء درويش الآتية بالنكرة في هذا الموضع من قصيدته قد تعني الوحي الذي ينزل على الفنان من مكان اعتباري افتراضي مرتبط بمنطقة الأفكار الساكنة في وعي الأديب ومنها يستمد ما يحتاج عند التعبير وفقًا لخصوصية كل تجربة على حدة(50)، وفي هذا الموضع من قصيدة درويش تأخذنا سماؤه إلى لوركا؛ الذي يدفع استدعاؤه في نص القصيدة إلى تساؤل مفاده: هل هناك ارتباط شرطي بين استلهام درويش للتاريخ العربي الإسلامي في الأندلس ومصير الجماعة المسلمة فيه وبين لوركا الذي تجمعه بغرناطة آخر معاقل الجماعة العربية هناك علاقة تفاعلية قوية، مبعثها الميلاد والنشأة؟

إن الأندلس تتشخص هذه المرة في ذلك الموضع من إبداع درويش لتصير لوركا، بعد أن تشخصت في مواضع سابقة من خلال تعبيرات مثل: "أنا واحد من ملوك النهاية"، و"زفرة العربي الأخيرة"، وعليه يمكن القول: إن التناول المجازي للحالة الواقعية عبر مفردات دالة على الشخصيات والمكان يضعنا أمام حكاية في ثوب شعري يتعانق فيها الواقعي مع المتخيل في بنية مكثفة شديدة الالتحام؛ فتجعلنا أمام نص قابل للتمدد بما يسمح بدخول عناصر جديدة إليه، تضيف إلى بنيانه دون انغلاق أو تضييق.

2ـ مع الأسطورة:

ويحتفي نص درويش بالأسطورة، التي تمثل منطقة الخرافة بالغة الخيال في فكر الجماعة الإنسانية منذ القدم وكيف كانت نظرتها الممتزجة بصبغة ميتافيزيقية، وكيف كان للغيبات فيها مكان بارز في الوعي الجمعي وتبريره لما

يحصل في العالم من خلالها بمنأى عن رؤى – سيكون لها مكان في طور متقدم أكثر نضجًا في مسار الجماعة الإنسانية – تتم صياغتها وفق ضوابط عقلية مقبولة وقابلة للاختبار؛ ومن ثم فإن السفر الجمالي الذي اعتمده درويش ليكون آلية يقيم عليها عالمه الفني هذا "أحد عشر كوكبًا" ينطلق بالقارئ من قلب التجربة الواقعية للشاعر إلى التاريخ المعاد تشكيله فنًا إلى ما هو عالمي ونموذجه "لوركا"، ثم إلى الأسطورة التي تعد مشتركًا إنسانيا عامًا وإن ارتبط في خروجه بنسق ثقافي بعينه(51)، لكنه ينتمي إلى هذه الآلية في الفكر والاعتقاد التي تمثل طور البداوة في حياة الأسرة الإنسانية كلها ولا يزال لها وجود في ثقافات وأنماط سلوكية ومعالجات معرفية تجعل منها مجالا للرصد ووسيلة للتحليل كما هو الحال بالنسبة إلى علم الأنثروبولوجي، وكما هو الحال – أيضًا – في بعض الإبداعات التي تنتمي إلى الأدب الشعبي على سبيل المثال.

وفي قصيدة " ذات يوم سأجلس فوق الرصيف" تتشكل الأسطورة في سياق نفي على النحو الآتي:

" ذات يوم سأجلس فوق الرصيف..رصيف الغريبة

لم أكن نرجسًا بيد أني أدافع عن صورتي

في المرايا. أما كنتَ يومًا هنا يا غريب؟"(52)

إن آلية طرح التساؤل تعد وسيلة مهمة في عملية الاستكشاف المعرفي وفي محاولة إضاءة المعتم داخل النصوص(53)؛ ويلاحظ أن درويش يضفي مزيدًا من الغموض الذي يفتح أبواب الظن على مصراعيها في التأويل؛ إذ نحن بصدد مكان شديد الضبابية والعمومية تمت الإشارة إليه بالدال " الغريبة"؛ ومنطوق الشاعر المستحضر لأسطورة الترجس يأتي في سياق شعري ينأى فيه بنفسه بعيدًا عن منطقة الغرور في النظر إلى الذات والاحتفاء الزائد بها، إنه موقف مدح

عارض، في طقس يخيم عليه جو الهزيمة والانكسار والشعور بالفقد واليتم بعيدًا عن وطن يئن ويعاني جماعةً غير قادرة على استرجاعه، وعبر الوظيفة الانفعالية للغة نجد أن الذات المبدعة في مقام الجلوس ترثي حالها، وفي رثائها تستحيل الأنا الفردية إلى أنا جمعية دون الحاجة إلى الضمير (نحن)؛ مما يعني أننا بصدد درجة أعلى في المعالجة الخيالية ترتقي وتسمو فوق درجة التعبير الخيالي المعتمد على ضمير المتكلم (نحن) كما هو الشأن في قصيدة " في المساء الأخير على هذه الأرض"؛ فبافتراض أن الغريبة في سياق القصيدة تشير إلى مدلولات عدة، قد تكون الأندلس، قد تكون فلسطين، قد تكون القصيدة وطنه الجمالي الذي يأوي إليه مع اشتداد أزمة الواقع فإن الانشغال بما في الواقع إلى حد الذوبان يستحيل مع الفن إلى بناء استعاري شديد التوهج تصير فيه الأنا والنحن شيئًا واحدًا، يتزامن هذا الأمر مع تزايد شحنة الانفعال والإحساس الزائد بالغربة والوحشة لدرجة قد يتلاشى معها أي موجود واقعي في الأفق الذهني للشاعر ولا يتبقى إلا هيئة فردية محضة يتوارى بجانبها أي حضور آخر، وفي هذه الحال يمنح الشاعر لفنه فرصة للظهور وحيدًا، كأنه الحقيقة المدركة الملموسة التي يؤمن بها ويدرك بجوارحه وجودها دون غيرها مما يشير إلى الواقع، هذا الانتصار للفن وإثباته وحده يأتي من بوابة الحديث بمضير المتكلم (أنا) نيابة عن التاريخ والجماعة العربية المسلمة التي تسكنه ونيابة عن الواقع الذي تشكلت تجربته فيه، وانسجامًا مع هذا المقام، تتبدد أي ملامح ذات صبغة مرجعية دالة على المكان ويحل محلها هذا الدال" الغريبة" الذي ينحاز للفن وما يتميز به من إغراب وغموض، أما عن النرجس وخلفيتها الأسطورية فليست إلا عتبة يقف عليها ليعلو في سلم يقوده إلى منطقة حلم بعيدة تعانق ما هو فردوسي يتطلع إليه بخاطره ويستعين على ذلك بماضٍ يحمل بعضًا من الجمال:

" لم أكن نرجسًا بيد أني أدافع عن صورتي

في المرايا. أما كنتَ يومًا هنا يا غريب؟"

يقودنا هذا التجريد البلاغي عبر استخدام الشاعر لضمير المخاطب (أنت) إلى سطوة حال الغربة الذي يدفعه إلى أن ينتزع من ذاته ذاتًا أخرى يحدثها ولا يرى إلا هي في " المرايا" ذلك الملفوظ الذي قد يشير إلى صفحات من ماضٍ مجيد، كان فيه للعطاء الحضاري النصيب الأوفى في إضفاء صفة الجمال على الأنا في ثوبها الجمعي؛ لذا لا غرابة أن يستخدم الشاعر انسجامًا مع هذا الحضور الإيجابي ظرف المكان " هنا"؛ إنه القرب بالمعنى النفسي قبل أن يكون قربًا أو وجودًا في إطار للمكان يستدعي معه استخدام الصيغة "هنا".

ويبدو أن الأمر بالنسبة إلى درويش عندما لجأ إلى أسلوب النفي في معالجته لأسطورة النرجس ليس أمر ثقة أو زهو بنفس؛ فالمقام في الديوان لا يسمح بهذه الحالة وطبيعة التجربة الواقعية للشاعر لا ترحب بها، لكننا يمكن أن نقول: إنه الأسى الذي يشبه الفخر، أو الذم الذي يشبه المدح حزنًا على ماضٍ تولى؛ ومن ثم فهو يتجاوز مسألة الغرور ومسألة الثقة بالنفس – في درجتها الصحية المقبولة التي قد تدفع إلى الحركة بثبات وبأمل وبرغبة في إدراك النجاح – إلى مسألة البكاء على ما كان وكائن، يرسخ لهذا الطرح بنية الجناس الجامعة بين الكلمتين (الغريبة والغريب).

2ـ مع المأساة الأولى في تاريخ الإنسانية:

ويزداد هذا السياق وضوحًا وتشتد وطأته على الحالة النفسية للشاعر عندما يتجاوز فكرة الأسطورة اليونانية ويرحل ذهنيًا أبعد من ذلك ليقدم تعريفًا غير مباشر للغربة وللغريب يتجاوز مسألة فلسطين والطرد، والأندلس والطرد إلى درجة أبعد وأعمق وأشمل يقع تحتها كل أبناء الأسرة الإنسانية؛ فالإنسان الجنس في حقيقة أمره غريب منذ خرج من الجنة ونزل إلى الأرض التي تصبح بناءً على

طرح درويش تفسيرًا يضاف إلى تفاسير يمكن وضعها لكلمة " الغريبة" في شعره، ويمكن الوقوف عند هذا المعنى من خلال قصيدته " لي خلف السماء سماء":

"...أنا آدم الجنتين، فقدتهما مرتين

فاطردوني على مهل

واقتلوني على عجل"(54)

إن الشعر الذي يصنع لنفسه معجمًا خاصًا به يتضمن بعض المفردات المشكلة لبنيته الظاهرة يقوم بوضع مدلولات لعدد من كلماته عبر السياق الحامل لها داخل القصيدة؛ فوضع معنى يحدد المقصود بكلمة الجنتين يأتي من بوابة بناء تساؤلي مفاده: هل الجنتان هما فلسطين والأندلس تماشيًا مع الجو العام للديوان " أحد عشر كوكبًا على آخر المشهد الأندلسي"؟ وهل آدم المقصود هاهنا يتحول منتقلا من العام؛ بوصفه أبًا لكل البشرية إلى خاص يعبر عن الشخصية الجمعية العربية في ثوبين مأساويين، الأول، ماض: خروج وطرد من الأندلس (91هـ – 797هـ)، والثاني: حاضر فقد وضياع للوطن فلسطين تأكد ذلك رسميًا منذ العام 1948م؟ .

إننا إذًا بصدد إطناب شعري نعبر فيه من الخاص إلى العام؛ فمن خروج واقعي وشتات لفرد وجماعة محددة تتمثل في الشعب الفلسطيني إلى خروج على المستوى الفني (ديوان درويش) تجلى في حالة التوحد والذوبان مع مأساة الآباء والأجداد في الأندلس، مرة بتوظيف ضمير المتكلمين (نحن) وأخرى بتوظيف ضمير الفرد (أنا)، ومنه إلى خروج أوسع يصافح ما يمكن تسميته بمأساة الإنسانية كلها؛ ألا وهو خروج آدم من الجنة ونزوله إلى الأرض، التي تعد في جوهرها غربة وليست مكانًا للحياة الحقيقية التي تستحق بجدارة أن تسمى حياة؛ لذا فقد وضع لها درويش النعت غريبة، وقد عبر القرآن الكريم عن هذه

المأساة حين أشار إلى مسألة خروج آدم من الجنة – التي كانت له مأوى يحيا فيه معاني النعيم والسعادة والسلام بلا تعب ولا نصب وألم – في سياق تحذيري بعدم الأكل من الشجرة " فقلنا يا آدمُ إن هذا عدوٌ لك ولزوجك فلا يخرِّجنَّكما من الجنة فتشقى. إنَّ لك ألا تجوعَ فيها ولا تعرى. وأنَّك لا تظمأُ فيها ولا تضحى"[55] ويأتي بعد هذه الآيات في السورة نفسها قوله تعالى " قال اهبطا منها جميعا بعضُكم لبعضٍ عدو"[56]

وبموازاة الأنا والنحن يأتي فاعل سلبي صانع للأزمة، أزمة الطرد مرسخ لوجودها في ماضٍ وحاضر، عبر عنه درويش في خطابه الشعري مستخدمًا جمع المخاطبين (أنتم):

"فاطردوني على مهل

واقتلوني على عجل"

فمن يا ترى هؤلاء المنعوتون بالقتلة والطاردين وفقًا لمنطوق الشاعر؟ إننا على موعد مع ذات جمعية شيطانية شريرة، الفرد الناطق فيها عبر (الأنا) في موقع ضحية مطرود مقتول.

يأخذنا هذا التساؤل إلى وجوب تحديد ماهية العدو بدقة؛ هل يكون آخرًا مغايرًا لنا بعيدًاعنا في لغته ومعتقده وغاياته؟ هل يكون فينا ومنا بأفعالنا نحن التي قد تستحيل إلى معول هدم في البنيان إن لم تجد من يدفعها ويردعها؟

إنها إذًا فكرة العدو الداخلي والخارجي المكرسة لفكرة الأزمة والمسببة لوجودها وبقائها وانتقالها من زمن إلى زمن، نستطيع استنتاج ذلك بالنظر إلى الإنسان الأول الذي آذى نفسه بالإنصات لصوت الشر والاستجابة لداعيه (الشيطان)، هكذا تقول التجربة الأولى في عمر البشرية، وهكذا تؤكد تجربة شريحة منها في زمن لاحق؛ ألا وهي الجماعة المسلمة التي ساعدت بأفعالها على

استقواء الآخر عليها وانتزاعه ما تحت يدها من سلطان وحضارة؛ فكان العام 1492م شاهدًا على هزيمتها بيد عدوها من نفسها أولا ومن غيرها ثانيًا.

إذًا فإن المأساة على يد درويش قد تتوسع من الخاص الواقعي إلى العام في الفن إلى الأعم والأشمل في الفن كذلك، بربطها بالمشترك في تاريخ البشرية، الذي يمكن تسميته بالمأساة الإطار الجامعة (خروج آدم من الجنة ونزوله إلى الأرض)؛ فكانت النتيجة غربة، هذه الكلمة التي يمكن القول: إنها المرادف لكلمة مأساة الذي نخلص إليه من خلال متابعة تجربة درويش الشعرية في ديوانه "أحد عشر كوكبًا على آخر المشهد الأندلسي".

ـ تعليق ختامي:

من هذه المعالجة السابقة يتضح أن الإبداع الذي يقع موقع المفعول بإزاء فاعل مرجعي له تجربته في داخل العالم عالمه يحمل مقومات للتماسك على مستوى العناصر المشكلة له؛ بفضل هذه العلاقة التفاعلية الجامعة بين الذات المبدعة ومحيطها، التي تصير بمثابة حكاية إطار جامعة، يمكن الوقوف على ملامحها من خلال منجز درويش الشعري – على سبيل المثال – بالنظر إلى قضية الفقد في حياته التي يمكن القول: إنها قد ازدادت اتساعًا فلم يعد الوطن مجرد بقعة جغرافية واقعية تشتهي النفس العودة إليها فحسب، لكنها على ما يبدو قد أضحت مثالاً فردوسيًا تشعر معه الذات أن لا مكان له في الواقع أصلاً، كأن العلاقة بين فترة الرحيل بعيدًا عن الوطن، واتساع الهوة بين ما هو ساكن في منطقة الحلم تجاه هذا الوطن – أي الصورة الذهنية المرسومة له من الذات في خاطرها – علاقة طردية؛ فكلما طالت فترة الشتات ازدادت معها الهوة النفسية بين الوطن بوصفه واقعًا، والوطن بوصفه فردوسًا بأمارات وملامح لم تر الذات لها شبيهًا في دنياها، ترسخ لهذه الحالة في ديوان درويش ملفوظات

مثل: الغريب، الغريبة، اطردوني، اقتلوني، فقدتهما مرتين، ولعل اختياره لعنوان ديوانه بهذه الكيفية البنائية "أحد عشر كوكبًا" يعد بمثابة ناتج شعري يؤكد من خلاله حالة الفقد هذه التي يتعذب بها، فالنقص الشكلي في بنية الصيغة يفضي لفقد وإحساس بعدم التحقق، ومع التوغل في المحتوى وبيان ارتباطاته الدلالية بتجربة نبي الله يوسف عليه السلام، يتبين أننا بصدد ما يمكن تسميته استلهام لقصة كان لها ختام مغلق تحولت فيها الرؤيا المنامية المجردة إلى واقع ملموس وتمكين ولقاء فيه إشباع وتحقق، في تشكيل شعري يعكس تجربة تبدو ختامها مفتوح؛ فأحد عشر كوكبًا رؤيا حالمة لم تتحول بعد إلى واقع ملموس بختام سعيد فيه معاني اللقاء الذي تتبدد معه آثار أزمة الفقد والرحيل والهجر؛ فما بين قصة يوسف ورؤياه، وتجربة درويش فجوة، المسئول عنها شكل الختام في كل من الطرفين؛ الذي يمكن تلخيصه في هذه العبارة: حلم يوسف قد تحقق بواقع سعيد، أما حلم درويش فلم يتحقق بعد ولا يزال رؤيا تسكن أحلام اليقظة في وعي الشاعر ومن على شاكلته المهمومين بقضية الوطن وبحال الجماعة الكبيرة على اتساعه.

ومن خلال ما تمت معالجته من نماذج في ديوان "أحد عشر كوكبًا على آخر المشهد الأندلسي" وبالاعتماد على الوظيفة المرجعية للغة الإبداع التي تتكئ في عملها على الوظيفتين الجمالة والانفعالية يمكن تحديد بعض أنساق المعرفة التي تطرح نفسها عبر ملفوظ درويش الشعري في الآتي:

– القصة الواردة في القرآن الكريم (تجربة نبي الله يوسف عليه السلام)

– التاريخ: الذي يتخذ لنفسه مسارين، الأول: خاص: حياة الجماعة العربية المسلمة في الأندلس التي انتهت نهاية مأساوية، عام: مسألة طرد آدم من الجنة وهبوطه إلى الأرض.

– الأسطورة: الإشارة المقتضبة إلى أسطورة النرجس.

– الشكل الشعري الذي اعتمده درويش لقصيدته: قصيدة الشعر الحر واتصالها بتوجه في الكتابة الأدبية ظهر منذ منتصف القرن العشرين، أطلق عليه مدرسة الشعر الحر أو الشعر الجديد أو الشعر الواقعي ورائدته نازك الملائكة.

– انفتاح الفن على فن داخل السياق الثقافي للمبدع، تجلى ذلك في هذه الإحالات التي يقوم بها المتلقي من خلال إدراكه لمقومات اتفاق بين نص درويش وغيره، كما هو الشأن بالنسبة لأعمال، مثل أميرة الأندلس، وشاعر ملك، وثلاثية غرناطة... وغيرها، وانفتاح الفن على فن خارج السياق الثقافي للمبدع كما هو الشأن بالنسبة إلى إشارة درويش إلى الشاعر الإسباني لوركا، وانفتاح الفنان نفسه على الفضاء الجمالي المسئول عن تشييده بنفسه؛ فديوان "أحد عشر كوكبًا على آخر المشهد الأندلسي" يعانق تجربة شعرية سابقة في الوجود ممثلة في قصيدة "أنا يوسف يا أبي" من ديوانه " ورد أقل".

– السياسة: فلا شك فإن الحديث عن فلسطين الدولة الضائعة الباحثة عن وجود بعاصمة محددة (القدس) يتم تناوله في أروقة السياسة في ظل عناوين عدة، منها ما هو عربي: مؤتمرات القمة ، واللقاءات الثنائية بين رؤساء وملوك، ومنها ما هو غير عربي: قرارات أمم متحدة، ومجلس أمن، اتحاد أوروبي .. وغير ذلك؛ ومن ثم فإن البعد السياسي له مكانه فيما ينطوي عليه المنجز الفني من دلالات.

– نسق المعرفة المتصل باللغة: فقلم درويش المبدع الموظف للخيال يحيل إلى واحد من أقلام عدة في التعبير عن العالم وموقف الذات منه، ويمكن التعبير عنها بمحددات ثلاثة بارزة، الأول: قلم المؤرخ الذي يعالج الواقع من خلال جانب الماضي فيه، الثاني: قلم الصحفي: الذي يركز على الآني في واقعه، الثالث: قلم الفنان: الذي يسعى إلى الإفادة من الواقع: حاضره وماضيه بتوظيف

لغة سمتها المجاز وأداتها الرمز، بخلاف جانب الحقيقة وسمة الوضوح والمباشرة التي يستند إليها كل من المؤرخ والصحفي في عملهما.

– نسق المعرفة المتصل بالتوجه المزيج من الرومانسية والكلاسيكية المصاحب لرؤية درويش وتشكلها بالشعر، وهو توجه يحيل إلى حديث د. عز الدين إسماعيل عن العلاقة الوثيقة بين الشعر الحر والتراث؛ فالصياغة وإن طرأ عليها تغيرات تبتعد بها — بدرجة كبيرة – عن الشكل التقليدي الصارم للقصيدة المتعارف عليه منذ العصر الجاهلي فإن أصحابها أقاموا جسورًا للصلة بينهم وبين ماضيهم على مستوى المضمون، بما يخدم مواقفهم ونظراتهم إلى العالم التي يتصدون لإنجازها بالشعر(57).

– نسق الجمال : المتصل بإعادة إنتاج العالم برؤية تقوم على الإغراب وتنأى بصاحبها عن مسألة النقل الحرفي المباشر له، وفي مدار هذا النسق يبدو جليًا ما يحظى به النص الأدبي من بلاغة تعتمد على لغة المجاز في تشكيله وفي القلب منها الاستعارة التي برز حضورها في ديوان درويش؛ فظهرت في بنية مركبة متضافرة الأجزاء على مستوى الذات الناطقة "أنا واحد من ملوك النهاية"، و"أنا زفرة العربي الأخيرة"، وعلى مستوى الموضوع؛ عندما نجد الواقعي المهيمن على تجربة الأديب (ضياع الأرض فلسطين والرحيل عنها عنها إلى بلاد الشتات) يستحيل إلى رمز تاريخي تجليه مفردات سكنت سياقات، تتمثل في (الأندلس، غرناطة) وقد بدا واضحًا هذه السمة المميزة لأسلوب درويش من خلال توظيفه لصيغ مطاطة تسمح بانفتاح المعنى وبوضع افتراضات حولها يمكن أن تكون جميعًا قابلة للتصديق، مثل "هذه الأرض"، و" الغريب"، و" الغريبة"، و"أهلي".

ويتأكد بجلاء بناءً على كل ما سبق أن نسق التاريخ يقع في القلب أو يعد العنصر الأبرز في بنيان المعرفة المرتبط بهذا المثال الشعري من رسالة درويش

المبثوثة إلى المتلقي، في ضوء مسلمة عامة تنظر إلى كل حاضر على أنه يعد ناتجًا من نواتج ماضٍ كان بما حمله من ملابسات سببًا في خروجه، وتشغل هذه المسلمة المنطقة التي تتوسط طرفي هذه الثنائية الأثيرة (الحلم/ ما ترجو الذات أن يكون، والواقع/ ما هو كائن وقد يتعارض مع فردوس الذات المشتهى)؛ وفي هذه المنطقة الوسط تتجلى فكرة الصراع على المستوى النفسي الفردي وعلى المستوى الجمعي واضحة – أو فقا لما ورد في الآية 123 من سورة طه "قال اهبطا منها جميعا بعضكم لبعض عدو" – " بما يعكس حال الذات في هذه الحياة وشعور الغربة المستحوذ على وعيها وسلوكها، وما يصاحبه من مفردات مثل المأساة التي تشكل مادة رئيسة يستمد منها الفن على اختلاف مظاهره نشاطه في الظهور؛ ففي الفقد أو النقص دعوة للسؤال، وللحركة بغية الاكتشاف والإشباع والتحقق، ويشكل المنجز الفني أمارة دالة على هذه الرغبة وعلى اقترابه الشديد من هذه المنطقة التي تتوسط الحلم والواقع، ولعل في اقتراب تجربة درويش الشعرية من قصة يوسف دليل يكشف عن هذا التوجه على المستوى الفردي الذي يمثل فيه درويش نموذجًا لكل ذات إنسانية تواقة إلى تبديد معاني الاغتراب بجنة تحيا فيها من خلال معانقة الواقع للساكن في فضاء الحلم، كما حصل مع نبي الله يوسف عليه السلام الذي استحال حلمه إلى حقيقة معيشة بعد رحلة مر فيها بشكل حتمي قدري على هذه المنطقة الوسط منطقة المأساة بما فيها من مفردات الألم والفقد والمحنة .. وغيرها من دلالات سلبية تجعل للعسر وللأزمة حضورًا مهيمنًا قبل أن يتحقق اليسر ويأتي الفرج.

وفي خلفية تفاعل الذات مع هذه المنطقة الوسط بين الحلم والواقع معايشةً واستلهامًا وتعبيرًا يتجلى زمن الانتظار؛ أي انتظار المستقبل الذي يحمل صبغة غيبية ميتافيزيقية، وترجو الذات فردًا ومجموعًا أن يتحقق ويتشخص في هيئة بطل مثالي يمكن نعته بـ (المخلص)؛ فمع احتدام الصراع والدفع وجدلية

الفعل ورد الفعل وطول فترة المكث في هذه المنطقة السلبية المتوسطة فضاء الحلم المجرد وفضاء الواقع يزداد الحنين ومعه تزداد وطأة انتظار هذا المخلص المتلبس بمستقبل فردوسي الذي به يصير فضاء الحلم حقيقة، ووفق هذا العرض يبدو نسق المعرفة المتصل بالفلسفة وعدد من مصطلحاتها الأثيرة (الفيزيقي والميتافيزيقي) وقيم الحق والخير والجمال بمثابة مشترك تلتقي عنده وتتأثر به وتأخذ منه – بدرجة كبيرة – كل أشكال التعبير الإنساني.

هوامش وإحالات:

1- يرتبط مصطلح النسق الآتي من حقل الفلسفة بهذه السمة المميزة لعمل الفيسلسوف؛ فنشاطه في العالم بحثًا وتأويلا لما فيه من ظواهر لا يعني الوقوف عند الظواهر الجزئية أو الوقائع الخاصة، لكنه يعني رؤية الأشياء في مجموعها أو النظر إلى العالم نظرة سمتها الكلية، والإنسان لم يتفلسف إلا حينما خطر بباله أن يوحد بين الموجودات في إطار عقلي فكري يفسر به الحقيقة في شتى مظاهر تعقدها؛ لذا فإن الميل إلى التعميم أو الحرص على التركيب أو الاهتمام بالوحدة أو النزوع نحو الكلي من أهم الصفات التي يتميز بها صاحب العقلية الفلسفية، إن النسق وفق هذا الطرح يمثل الإطار أو القالب الذي تُسكن فيه الذات مواقفها ورؤاها بعد عملية تفاعلية تقوم على الجدل والتساؤل لما في سياق عالمها، هذه التساؤلات هي بمثابة طور عاكس لهذه الرحلة الذهنية بين الجزئيات التي تفضي بعد ذلك إلى نسق يعد بمثابة محاولة لتقديم رؤية جامعة تشكل إحدى خبرات الذات التي تكونت في أثناء علاقتها الإيجابية الواعية بهذا العالم.

– انظر: د. زكريا إبراهيم، مشكلة الفلسفة، طبعة مكتبة مصر بالقاهرة، دون تاريخ، ص52، 53، وص75، 76.

2- يرتبط هذا التصور بما يسمى بالرؤية الاستاطيقية (الجمالية) للعالم التي تضعنا أمام العمل الفني نفسه؛ بوصفه منجزًا جماليا يحيل المحسوس/الفيزيقي الكائن في هذا العالم إلى هيئة مخصوصة تعتمد في كينونتها على هذه الذات الفاعلة التي أخذت لنفسها مكانًا توظفه

في عملية المشاهدة/المتابعة الواعية لهذا الفيزيقي لتحيلها بعد هذه المرحلة إلى قالب بأدوات تعكس حالة التدفق الذهني والروحي التي استولت عليها حال تفاعلها مع ما في هذا العالم.

- انظر: د. زكريا إبراهيم، مشكلة الفن، طبعة مكتبة مصر بالقاهرة، دون تاريخ، من ص38 إلى ص41.

3- يحيل هذا التصور إلى ثلاثة مصطلحات أثيرة من مصطلحات علم لغة النص، هما: القصدية الذي يتجه صوب منتج الرسالة سواء أكانت لغوية أم غير لغوية، والتقبلية الذي يشير إلى المستقبلين لها، والموقفية الذي يعبر عن الموقف الاتصالي الجامع بين الطرفين.

- انظر: د.إلهام أبو غزالة، علي خليل أحمد، مدخل إلى علم لغة النص (تطبيقات لنظرية روبرت ديبوجراند وولفجانج دريسلر)، طبعة 1999م، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، من ص55 إلى ص61.

4- يرتبط مصطلح التغريب أو التخييل أو صناعة غير المألوف بفيكتور شكلوفسكي وبمدرسة الشكليين الروس؛ فجدوى الفن وفلسفته وفقًا لنظرة هذه المدرسة تبدو في تمكيننا من استعادة الإحساس بالحياة، والشعور بالأشياء؛ فغاية الفن منحنا الإحساس بالأشياء كما نراها وتحس بها نفوسنا وليس كما تبدو عليه في عالمها الطبيعي؛ ومن ثم فإن آلية الفن تبعًا لهذه الرؤية تتصل بجعل الموضوعات غير مألوفة؛ ولهذا فإن مصطلح التغريب هذا يعانق فكرة الوظيفة الشعرية للفن وما يلحق بها من متعة جمالية، وهذه الوظيفة إذا ما نظرنا إلى الأدب نجدها لا تقتصر على الشعر وحده بل تشمل النثر أيضا.

- انظر: مُحَمَّد بوعزة، استراتيجية التأويل من النصية إلى التفكيكية، الطبعة الأولى، 1432هـ، 2011م، منشورات الاختلاف، الجزائر، ص24.

5- يأخذنا هذا الطرح إلى مسألة النظر إلى تجربة المبدع المسكونة فنًيا؛ بوصفها علامة تتأثر في تشكيلها بعوامل عدة:

- قانون الشكل المتصل بالنوع الذي اختاره الفنان ليكون وعاء حاضنًا لهذه التجربة.

- السياق الثقافي: الذي يحيل إلى النظام الاجتماعي الذي ظهرت فيه هذه العلامة.

- تلقي الخطاب: الجمهور وكيف يتعامل مع هذه العلامة فتكتسب بفضل حضوره هوية تنضاف إلى ما منحه إياها مرسلها (مبدعها).

– انظر: د. عبدالفتاح أحمد يوسف، لسانيات الخطاب وأنساق الثقافة: فلسفة المعنى بين نظام الخطاب وشروط الثقافة، الطبعة الأولى، 1431هـ، 2010م، الدار العربية للعلوم ناشرون، بيروت، ص25، 26.

6- د. المهدي إبراهيم الغويل، السياق وأثره في المعنى (دراسة أسلوبية)، طبعة 2011م، أكاديمية الفكر الجماهيري، بنغازي، ليبيا، ص14، 15.

ويتعلق بهذا الشأن كذلك ما قدمه علم لغة النص بخصوص ترابط عناصر البنية النصية من الداخل؛ فقد وضع له مصطلحًا يمثل إحدى الأدوات الإجرائية المعتمدة من قبل المعنيين به في معالجة النصوص؛ ألا وهو مصطلح (التضام).

– انظر: إلهام أبو غزالة، علي خليل أحمد، مدخل إلى علم لغة النص (تطبيقات لنظرية روبرت ديبو جراند وولفجانج دريسلر)، من ص71 إلى ص76.

7- إن كلا الاثنين؛ أي الخطاب والسياق يرتبط بحقلي النحو والبلاغة في ثقافتنا العربية، وكان حديث الجرجاني (عبد القاهر) المتوفى 471هـ عنهما دون تحديد مصطلحي كما هو الحال في زمننا هذا مؤشرًا على ما أولاه المفكر العربي القديم من عناية بالمحددات الحاكمة لعملية الإنجاز النصي؛ إن معالجة الجرجاني الشهيرة في نظرية النظم عنده لقضية تعالق الكلم بعضه ببعض وانتظامه في نسق معين يعد مسألة لها مكانها في باب النحو المعني بالتركيب، وحديثه – أي الجرجاني – عن العلاقات الدلالية الناشئة عن هذه النظم التركيبية وارتباطها بوعي المتكلم وجعلها سلطة فاعلة لها هيمنتها على الشكل اللغوي الظاهر؛ بوصف الألفاظ خدمًا للمعاني تالية لها – على حد تعبيره – يأخذنا إلى قضية الخطاب في عصرنا الحديث ومتعلقاته النفسية والفلسفية والتاريخية والاجتماعية والثقافية عمومًا؛ فما ولادة هذه المعاني في نفس المتكلم إلا نتاج تفاعلات واشتباكات حصلت وتحصل بين الذات وواقعها وعالمها المحيط توظف فيه رصيدًا فكريًا ينبني على عوامل ذهنية ووجدانية ملازمة لها؛ ومن ثم فإن مفردتي السياق والخطاب بأصولهما التراثية وارتباطهما بالدرس اللساني والفلسفي الحديث يمثلان إطارًا رئيسًا حاضنًا لكل أشكال التعبير الإنساني، الولوج التحليلي والتأويلي إلى هذه المنجزات التعبيرية يأتي من بوابة الوقوف على ما يمت لهاتين المفردتين بصلة من خلال الوقوف على خصوصية كل تجربة مرسلة إلى فضاء التلقي على حدة.

– انظر: د.عبد الحميد السيد، دراسات في اللسانيات العربية، الطبعة الأولى، 2014م، دار الحامد للنشر والتوزيع، الأردن، ص75، وص127، 128.

– بسمة بلحاج وآخرون، مقالات في تحليل الخطاب، طبعة 2008م، كلية الآداب والفنون، جامعة منوبة، تونس، ص4.

– د. الزواوي بغورة، مفهوم الخطاب في فلسفة ميشيل فوكو، طبعة 2000م، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة، من ص12 إلى ص16، ومن ص21 إلى ص24.

8– قضية التناص التي تركز على ما تحظى به خبرة المرسل/المبدع الجمالية من ثراء يتجلى في انفتاحها على نصوص وسياقات أخرى تتوسع بعملية الترابط/التماسك التي تعد مجالا رئيسًا لعلم لغة النص، وتشكل في الوقت ذاته امتدادًا لأحد مصطلحاته؛ ألا وهو ومصطلح التضام، مع وجود فارق بالطبع بين الاثنين؛ فإذا كان هذا الأخير قد جعل مجال عمله عناصر النص الظاهرة من داخله (الشكل) فإن الأول – أي التناص – لا يتوقف في بحث أوجه الصلة بين النص وسياقات أخرى خارجه على مسألة الشكل هذه وحدها، لكنه قد يتجاوزها إلى المعنى وأثره الفاعل في الخروج من حدود النص بالحركة في أوعية نصية أخرى وما في هذه الرحلة من فرصة لاكتشاف تجارب جمالية بجوار التجربة محل اهتمام القارئ المحلل المؤول ومحاولة إقامة مقارنة تقف عند نقاط التماس/الالتقاء ونقاط الاختلاف الكائنة بينها.

وامتدادًا لهذا الطرح أيضًا فقد أشار رولان بارت أحد منظري نقد الحداثة إلى ما يسمى بجمعية المعنى في سياق حديثه عن مصطلح التناص؛ فالنص يتكون من مقتطفات وإشارات وأصداء لغات ثقافية لمجهولين، قد لا يمكن تتبعها؛ الأمر الذي يترتب عليه جمعية للمعنى لا يمكن اختزالها أو تعيينها أو وضع إطار محدد جامع لها.

– انظر:

– د. عزت جاد، نظرية المصطلح النقدي، مصطلح التناص (Intertextuality)، طبعة 1999م، الهيئة المصرية العامة للكتاب، من 298 إلى ص301.

– د.إلهام أبو غزالة، علي خليل أحمد، مدخل إلى علم لغة النص (تطبيقات لنظرية روبرت ديبو جراند وولفجانج دريسلر)، من ص 232 إلى ص236.

– عز الدين الأسواني وآخرون، النقد الأدبي من البلاغة العربية إلى المناهج الحديثة، الطبعة الأولى، 2005م، دائرة الثقافة والإعلام بحكومة الشارقة بالإمارات، ص61.

9– محمود درويش المولود في العام 1941م والمتوفى في العام 2008م شاعر فلسطيني عاش تجربة الفقد والابتعاد عن الوطن، وكان هذا الفقد بمثابة الأثر الواقعي الفاعل الذي

ظل يلقي بظلاله على وعيه ومن ثم على كتاباته حتى مات، كان مولده في قرية البروة قرب الجليل شرق عكا، تحول إلى لاجئ منذ السادسة من عمره وعاش مع آلاف الفلسطينين في جنوب لبنان، قُدر له عودة إلى بلاده ثانية، لكنه وجد قريته قد اختفت تمامًا وأقيم مكانها مستعمرة يهودية، انتقل إلى الإقامة في حيفا، في الوقت الذي غادرت عائلته إلى قرية أخرى اسمها الجديدة، وفي حيفا أنهى دراسته الثانوية، وعمل محررًا صحفيا بجريدة اسمها الاتحاد، وفي حيفا ظل ممنوعًا من المغادرة أو السفر عشر سنوات، وخلال الفترة من العام 1967 إلى 1970 كان ممنوعًا من مغادرة منزله وكان يتعرض للاعتقال بين الحين والآخر، في حياته أسفار كثيرة وإقامات طويلة، ومن بين المدن التي زارها موسكو للدراسة والقاهرة ودمشق وتونس وباريس وعمان التي عاد إليها من غربته، وقد بقيت حياته خلال تلك الفترة منذ العام 1993م بعد إقرار ما يسمى باتفاقية الحكم الذاتي (غزة – أريحا) تنقلا بين عمان ورام الله، وفي رام الله أشرف على إصدار مجلة الكرمل.

وللبيت عند درويش مفهوم يلتقي مع فكرة الوطن عندما نجده يقول: " الطريق إلى البيت أجمل من البيت؛ لأن الحلم مازال أكثر جمالاً وصفاءً من الواقع الذي أسفر عنه هذا الحلم..علاقتي القوية بالبيت نمت في المنفى أو في الشتات، عندما تكون في بيتك لا تمجد البيت ولا تشعر بأهميته وحميميته، ولكن عندما تحرم من البيت يتحول إلى صبابة وإلى مشتهى وكأنه هو الغاية القصوى في الرحلة كلها، المنفى هو الذي عمق مفهوم البيت والوطن؛ كون المنفى نقيضًا لهما".

من أعماله الشعرية:

- عصافير بلا أجنحة.
- أوراق الزيتون.
- آخر الليل.
- حصار لمدائح البحر.
- أحد عشر كوكبًا.
- حالة حصار.
- لا أريد لهذه القصيدة أن تنتهي.

من أعماله النثرية:

- شيء عن الوطن (خواطر ومقالات).
- يوميات الحزن العادي (خواطر ومقالات)
- في حضرة الغياب (نص)
- حيرة العائد (مقالات)

من المناصب التي شغلها:

- رئيس مركز الأبحاث الفلسطيني
- عضو اللجنة التنفيذية لمنظمة التحرير الفلسطينية
- رئيس تحرير مجلة الكرمل

من الجوائز التي حصل عليها:

- جائزة لوتس (اتحاد كتاب آسيا وإفريقيا) في الهند عام 1969م.
- جائزة لينين من قبل الاتحاد السوفيتي عام 1983م
- جائزة الآداب من وزارة الثقافة الفرنسية عام 1997م.
- جائزة السلطان بن علي العويس من الإمارات عام 2003م.

له رأي في السيرة الذاتية له ولأي كاتب عمومًا مفاده أن " ما يعني القارئ من سيرتي مكتوب في القصائد، وهناك قول مفاده أن كل قصيدة غنائية هي قصيدة أوتو بيوجرافية أو سيرة ذاتية..وقد كتبت ملامح سيرتي في كتب نثرية، مثل: يوميات الحزن العادي، أو ذاكرة للنسيان، لاسيما الطفولة والنكسة"

- يراجع في السيرة الذاتية للأديب محمود درويش، موقع مؤسسة محمود درويش على الشبكة الدولية، www.Mahmouddarwish.ps/ar

- www.Mahmouddarwish.com

10- انظر:

- جوناثان كلر، فرديناند دي سوسير: أصول اللسانيات الحديثة وعلم العلامات، ترجمة: د. عز الدين إسماعيل، الطبعة الأولى، 2000م، المكتبة الأكاديمية، القاهرة، من ص72 إلى ص77.

- روبرت سي هول، نظرية الاستقبال، ترجمة: رعد عبد الجليل جواد، الطبعة الأولى، 1992م، دار الحوار للنشر والتوزيع، اللاذقية، سوريا، من ص111 إلى ص115.

11- انظر:

- رومان جاكوبسون، قضايا الشعرية، ترجمة: مُحَمَّد الولي، ومبارك حنوز، الطبعة الأولى، 1988م، دار توبقال للنشر والتوزيع، المغرب، من ص31 إلى ص47.

- الجرجاني (عبد القاهر)، دلائل الإعجاز، طبعة 2000م، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، من ص365 إلى ص369.

12- انظر: د. سيد مُحَمَّد السيد، مناهج النقد الأدبي، الطبعة الأولى، 2017م، دار المها للطباعة والنشر، القاهرة، من ص21 إلى ص30.

13- يعتمد مصطلح تداعي المعاني على إحداث علاقة بين مدركين لارتباطهما في الذهن بسبب ما، وقد لا يكون للمنطق أو للتسلسل الطبيعي الموجود في العالم الخارجي دور في إحداث هذه العلاقة، لكنها التجارب الذاتية التي يُعول عليها في الربط بين ما يتم إدراكه من أشياء في العالم وما تحدثه أو تغادره من معانٍ محددة مخصوصة في الذهن، والمصطلح وفق هذا الحضور الذي له في علم الجمال يجد مكانًا له كذلك في علم البلاغة، حيث المجاز بأنواعه، وفي حقل السرديات عن طريق ما يسمى بتيار الوعي أو تيار الشعور.

- انظر: مجدي وهبة، كامل المهندس، معجم المصطلحات العربية في اللغة والأدب، الطبعة الثانية، 1984م، مكتبة لبنان، بيروت، ص92.

14- مصطلح العتبات يرتبط بما يمكن تسميته بالنصوص المكملة التي تشكل سياجًا محيطًا بالنص محل اهتمام القارئ وتؤدي بالنسبة إليه دورًا مساعدًا في إقامة تفاعل مبنٍ على وعي إزاءه؛ ومن ثم فإن محاولة تأملها والخروج بناتج دلالي من وراء ذلك يلقي بظلال على عملية القراءة وما يترتب عليها من استجابات تتجلى فيما يكونه هذا القارئ من تصورات، ولهذه العتبات اشكال عدة، منها على سبيل المثال: أسماء المؤلفين، والعناوين، والمقدمات وكلمة الناشر.

- انظر: عبد الرزاق بلال، مدخل إلى عتبات النص، طبعة 2000م، أفريقيا الشرق، الدار البيضاء، من ص20 إلى ص23.

15- يمكن الرجوع في المكتبة العربية إلى مصنفين فيهما تفصيل قول فيما يخص قضية شعر التفعيلة وما يعلق بها من مسائل، الأول: نازك الملائكة، قضايا الشعر المعاصر، الطبعة الثالثة، 1967م، مكتبة النهضة، القاهرة. الثاني: د. عز الدين إسماعيل، الشعر العربي المعاصر: قضاياه وظواهره الفنية والمعنوية، الطبعة الثالثة، دون تاريخ، دار الفكر العربي، القاهرة.

16- تم الرجوع في هذه الدراسة إلى الطبعة الرابعة للديوان التي صدرت عن دار العودة ببيروت، وتاريخ هذه الطبعة 1993م.

17- الحذف ظاهرة لغوية لها مكانها في الدرس الأسلوبي الحديث، وكانت موضع اهتمام اللغويين منذ القدم من نحاة وبلاغيين، كلٌ حسب مجال اهتمامه وقناعاته المرتبطة بالحقل الذي يعمل فيه، ويستمد الحذف أهميته من حيث أنه لا يورد المنتظر من الألفاظ؛ ومن ثم فإنه يفجر في ذهن المتلقي شحنة فكرية تجعله يتخيل ما هو مقصود؛ بما يؤدي إلى حدوث تفاعل بينه وبين المرسل، مبعثه الإرسال الناقص الذي يدفع القارئ إلى إكماله بما يفترض أنه به قد أتم المعنى المراد، ويرى البلاغيون – وفي مقدمتهم الجرجاني (عبد القاهر) – الذي قال عنه إنه " باب دقيق المسلك، لطيف المأخذ..فإنك ترى به ترك الذكر أفصح من الذكر، والصمت عن الإفادة أزيد للإفادة، وتجدك أنطق ما تكون إذا لم تنطق، وأتم ما تكون بيانًا إذا لم تبن"

- الجرجاني (عبد القاهر)، دلائل الإعجاز، ص146.

- انظر: د. فتح الله أحمد سليمان، الأسلوبية: مدخل نظري ودراسة تطبيقية، طبعة 1997م، مكتبة الآداب، القاهرة، ص139، 140.

18- من خلال ما ورد في موقع مؤسسة محمود درويش على شبكة المعلومات الدولية يتبين أن ديوان " ورد أقل" قد صدر في العام 1986م. يمكن الرجوع إلى ركن الأعمال الكاملة على الموقع www.Mahmouddarwish.ps/ar

19- السابق، الأعمال الكاملة، ديوان ورد أقل، قصيدة "أنا يوسف يا أبي"، ص59.

20- سورة يوسف، الآية: 3، 4.

21- سورة يوسف، من الآية: 100.

22- يمكن الرجوع إلى النسخة الإلكترونية لهذه المسرحية على الموقع الآتي: www.marefa.org

23- يمكن الرجوع إلى الرواية من خلال الطبعة الثانية لها التي صدرت عن دار المعارف بالقاهرة، في العام 1953م.

24- يمكن الرجوع إلى الطبعة التي أخرجتها الهيئة المصرية العامة للكتاب لهذه الرواية في العام 2003م بالتنسيق مع دار الشروق.

25- لمحمد عبد الله عنان كتاب مفصل يناقش هذه الحقبة في تاريخ الجماعة العربية المسلمة في الأندلس منذ الفتح الإسلامي لها حتى السقوط، الكتاب خرج في ثمانية أجزاء عن الهيئة المصرية العامة للكتاب بالقاهرة، في العام 2001م.

26- انظر: ترفيتان تودوروف، المرجع والدلالة في الفكر اللساني الحديث، طبعة 2000م، إفريقيا الشرق، المغرب، ص13، 14.

27- انظر: مسلم حسب حسين، الشعرية واللسانيات، العدد (74) من مجلة آداب البصرة، العام 2015م، ص9.

28- يراجع هامش رقم (9) في الدراسة.

29- محمود درويش، ديوان "أحد عشر كوكبا"، قصيدة "في المساء الأخير على هذه الأرض"، ص7، 8 .

30- يرتبط هذا الطرح بمسألة النقد الذي يوجهه الشاعر إلى الحياة عن طريق شعره؛ إن مبعث هذا النقد "الحب الذي يستطيع أن يتوغل في أشد الدوافع الإنسانية ظلمة وحطة؛ فيخلص الإنسانية من الموضوع الشرير الذي ربطت بينها وبينه؛ فيذم هذا الموضوع، بينما هو لا يتوقف لحظة عن قبوله للإنسانية وحبه لها، هذا هو الحب الذي يتأجج خلال الجحيم في الكوميديا الإلهية، الذي يجعل دانتي يحس بالشفقة إزاء سكان الجحيم، في الوقت الذي يقبل فيه عقابهم؛ ألا وهو العذاب الناتج عن فقدانهم الحب في حياتهم".

- ستيفن سبندر، الحياة والشاعر، ترجمة: د. مُحَمَّد مصطفى بدوي، راجعته د. سهير القلماوي، طبعة 2001م، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ص73.

31- انظر: روبرت شولز وآخرون، اللغة والخطاب الأدبي، البحث المعنون بـ" سيمياء النص الشعري"، الطبعة الأولى، 1993م، المركز الثقافي العربي، بيروت، ص108.

32- السيرة الذاتية لمحمود درويش، موقع مؤسسة محمود درويش على شبكة المعلومات الدولية، www.Mahmouddarwish.ps/ar

33- يحيل هذا الطرح التأويلي إلى وظيفة التأويل في تعامله مع المنجزات الأدبية – عمومًا- فالمعنى الذي يتم استخراجه من النص هو بمثابة أثر ناتج عن معايشة، وفعل التأويل نفسه؛ أي ذاك النشاط الذي يقوم به المتلقي في قراءة النص يعد فتحًا للنص، وانفتاحًا له على ممكنات دلالية عدة ومتنوعة، مادامت موشجة بالبنية الداخلية أو السياق الخارجي أو المرجعية الحاكمة لإنتاجه.

– انظر: عبد الرحمن عبد السلام محمود، التأويل والمكان: دراسة في شعر محمود درويش، العدد التاسع والعشرون، يناير 2013م، صحيفة الألسن، ص91.

34– انظر: د. سيد مُحَمَّد السيد، مناهج النقد الأدبي، الفصل الخاص بالمنهج الثقافي في النقد الأدبي، من ص50 إلى ص54.

35– انظر: أروين أدمان، الفنون والإنسان، ترجمة: مصطفى حبيب، طبعة 2001م، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، الفصل الخاص بالفن والتجربة، من ص21 إلى ص24.

36– محمود درويش، ديوان "أحد عشر كوكبا"، قصيدة " كيف أكتب فوق السحاب"، ص9، 10.

37– يتعلق هذا التصور بما يؤديه الفن من وظائف وفقًا لما طرحه المفكر لالو في نظريته عن الصلة بين الحياة والعمل الفني؛ إذ حدد للفن عددًا من الوظائف يؤديها، من بينها: الوظيفة التكنيكية، والوظيفة التطهيرية أو العلاجية، والوظيفة المثالية الأفلاطونية، والوظيفة التكرارية أو التسجيلية؛ فالأولى تعني أن يمارس الفن نشاطه بحرية دون قيد سياسي أو أخلاقي أو ديني، وتحيل هذه الوظيفة إلى ما يسمى بتوجه الفن للفن الذي يقصر وظيفة الفنان في حياة الجماعة على جانب اللذة أو المتعة فقط دون أن يتجاوزها إلى مرجعيات أخلاقية إصلاحية، أما الوظيفة التطهيرية فتركز على جانب المأساة الذي يحرص الفنان على الإشارة إليه عبر منجزه الفني؛ إذ يعتمد الفنان عبر هذه المعالجة إلى تطهير انفعالات المتلقين مما يطرأ عليها ويصيبها من مشاعر ضارة وسلبية عندما يقوم بعرضها واستيعابها في نطاق خيالي؛ إذ إن تناول المأساة يحدث طردًا أو استبعادًا لما لدى المتلقي من مشاعر الخوف أو الرأفة أو الحب، أما الوظيفة المثالية فهي التي تكشف حرص الفنان على تجميل الواقع بالارتقاء به والسمو بمنظومته القيمية عندما يلبس هذا الواقع رداءً مثاليًا يتصل بنوازعه السامية، وبالنسبة إلى الوظيفة التسجيلية فإن مهمة الفن من خلالها تتوقف عند رصده وتسجيله بغرض الاحتفاظ بصورته أو استبقائه أو توسيع مساحة حضوره في وعي الجماعة دون العمل على تعديل ما يقع فيه أو تغييره إلا في حدود ضيقة جدًا.

– انظر: د. زكريا إبراهيم، مشكلة الفن، من ص176 إلى ص178.

38– يعكس مصطلح المفارقة حالة الضد التي تضع وعي الذات بإزاء طرفين، بينهما علاقة تقوم على صراع، أو إثبات حيث كان يجب النفي أو نفي حيث كان يجب الإثبات.

- انظر: مجدي وهبة، كامل المهندس، معجم المصطلحات العربية في اللغة والأدب، ص376.

39- قضية المعنى من المسائل التي تخضع لعوامل تؤثر فيها، في مقدمتها السياق بمكونيه الداخلي والخارجي، أوالسياق اللغوي والسياق غير اللغوي ، وفي ضوء الربط الواجب إقامته بين الصيغة سواء أكانت مفردة أم تركيبًا وهذا السياق قد يطرأ على المعنى تغيرات من شأنها عدم الاكتفاء بما هو متاح من معانٍ على المستوى المعجمي؛ ومن ثم فإن من المسلم به أن الملفوظ في هيئته المفردة أو المركبة عبارة عن فضاء غير منغلق، بل مفتوح بما يسمح بعمليات إضافة تفرضها حركة الجماعة اللغوية ونشاطها واتصالها بغيرها من أهل الثقافات الأخرى، فينتج عن ذلك حالة من الحياة واليقظة والانتشار لمعاني وتواري أو اختباء لأخرى، فيقتصر حضورها فقط على المعجم دون أن يكون لها فرصة للاستخدام بين أفراد الجماعة المستخدمة للغة.

- انظر:

- ستيفن أولمان، دور الكلمة في اللغة، ترجمة: د.كمال بشر، طبعة 1992م، مكتبة الشباب، القاهرة، من ص69 إلى ص78.

- عبد الرحمن عبد السلام محمود، التأويل والمكان، ص94، 95.

40- يحيل هذا الطرح إلى أحد أشكال الواقعية في الأدب، ممثلاً في التوجه التاريخي في الكتابة الأدبية النثرية، وروادها في الأدب العربي في العصر الحديث جرجي زيدان، وعلي الجارم، ومُحَمَّد فريد أبو حديد، ومُحَمَّد سعيد العريان، ونجيب محفوظ، وعلي أحمد باكثير وعبد الحميد جودة السحار، هؤلاء جميعهم تأثروا برائد هذا الفن في الأدب الإنجليزي؛ألا وهو الأديب الاسكتلندي والتر سكوت، ويمكن القول:إن هؤلاء الكتاب في ثقافتنا العربية يمثلون الرافد النثري لمدرسة الإحياء والبعث الشعرية؛ إذ جعلوا من التاريخ مادة لمعالجات أدبية خيالية يتم توظيفها في تناول الواقع المعيش ورصد ما في اللحظة الحاضرة.

- انظر: د. مُحَمَّد حسن عبد الله، الواقعية في الرواية العربية، طبعة 2005م، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، من ص191 إلى ص218.

41- محمود درويش، ديوان "أحد عشر كوكبا"، قصيدة " كيف أكتب فوق السحاب"، ص10.

42- محمود درويش، ديوان "أحد عشر كوكبا"، قصيدة "لي خلف السماء سماء"، ص12.

43- هذه المنظومة ثلاثية التكوين التي تتشكل من التجربة الواقعية للذات المبدعة وما لها من فاعلية في عملية التكوين الفني، وهذا الأخير – أي التكوين الفني ذاته – الذي يمثل أداة وصل تصل مرجع الأديب (أي عالمه) بمرجع المتلقي (أي عالمه) تعد أدوات ضرورية يتأسس عليها فعل القراءة الذي يمارسه المرسل إليه أزاء رسالة الفنان؛ فواقع الفنان والرسالة التي تتمخض عنه، وواقع المتلقي جميعها يشكل معمار فعل القراءة الذي تعززه بعد ذلك أطر فكرية تعد مناط ما يمكن تسميته بوعي القراءة؛ إذ إن هذا الفعل له مقومات، يأتي معها ملازمًا ما يسمى بوعي القراءة المسئول عنه زاد المتلقي المعرفي الذي عليه يعتمد حال ممارسته لهذا الفعل.

– انظر: بيير بور ديو، قواعد الفن، ترجمة: إبراهيم فتحي، طبعة 2015م، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، من ص428 إلى ص431.

44- محمود درويش، ديوان "أحد عشر كوكبا"، قصيدة " أنا واحد من ملوك النهاية"، ص13، 14.

45- تفتح هذه العبارة في قصيدة درويش " زفرة العربي الأخيرة" على تاريخ وفن معًا؛ فمشهد تسليم غرناطة من قبل آخر ملوك المسلمين هناك (أبو عبد الله بن الأحمر) إلى ملكي إسبانيا المنتصرين (فرناندو وإيزابيلا) في يناير من العام 1492م، 897هـ قد أخذ مكانه في كتابات المؤرخين العرب والإسبان معًا؛ مع ما يتصل به من تفاصيل تكشف عن طرفين يأتي كل واحد منهما على النقيض من الآخر في طباق – بالإفادة من هذا المصطلح البديعي في بلاغتنا العربية – ذي صبغة تاريخية؛ الطرف المنتصر الفاتح والطرف المطرود المهزوم، وهناك موضع يقع على بعد ستة أميال من غرناطة، يقال إن عبد الله بن الأحمر وقف عليه وشاهد من فوقه غرناطة لآخر مرة وزفر زفرته الأخيرة باكيًا فعلقت أمه على ذلك بقولة شهيرة لا تزال باقية " ابك مثل النساء ملكًا مضاعًا لم تحافظ عليه مثل الرجال"، ولا يزال ذاك الموضع محتفظًا بتلك التسمية " زفرة العربي الأخيرة".

– انظر: د. محمد عبد الله عنان، دولة الإسلام في الأندلس، الجزء السابع، من ص 264 إلى ص267.

ويبدو أن هذا المشهد كان مادة ثرية استلهمها المعنيون بالأدب على اختلاف أشكاله، منهم على سبيل المثال لا الحصر الشاعر العراقي حسين نهابة في مسرحيته المعنونة بـ" زفرة العربي الأخيرة".

إن الإطار المعرفي الذي يؤسس عليه محمود درويش وينطلق منه يتجلى في الفرقة والخلاف والتناحر بين الأشقاء، وهو ما يعكس إخوة يوسف، وملوك الطوائف.. والنّصّ الشعري برمّته جارٍ في هذا الإطار بين الفلسطينيين أنفسهم، أو بين العرب جميعا حول القضية الفلسطينية

46- يقود هذا التصور إلى العلاقة الحتمية القائمة بين الشعر وهذه الأداة الرئيسة المعتمدة في تشكيه؛ ألا وهي الصورة؛ إن الحد الفاصل الموضوع بين عالم الواقع وعالم الفن عبر أحد أشكاله (الشعر) يقوم على الإغراب الذي تصنعه الصورة، التي تمثل الثابت الذي لا يتغير مع تغير الزمن وتغير الإجراءات المنهجية المتبعة في صياغته؛ فتوظيف الشاعر لحواسه في تقديم بنية تعبيرية تحيل المجرد الذهني والعاطفي إلى منجز ملموس باستخدام المجاز – الذي تقع في القلب منه (الاستعارة) أحد الأنماط الأساسية للصورة – يؤكد هذه العلاقة بين الشعر والصورة، واستخدام الفنان لها يرسخ لهذه المسافة التي يحرص على أن تكون حاضرة بين الوسيلة التعبيرية التي يلجأ إليها في بناء مواقفه من جهة، وعالمه ومن يشاركه الحياة فيه من ذوات إنسانية تتخذ لنفسها مسارات مغايرة في التعبير بعيدًا عن الفن وأنواعه المعلومة من جهة أخرى؛ ومن ثم فإن الحديث عن الفن وأحد تجلياته (قصيدة الشعر) لا ينفك عن مصطلحات ملازمة له لزومًا حتميًا؛ بوصفها أدوات ضرورية تشكل هويته بإزاء قوالب التعبير الأخرى غير المنضوية تحت لواء الفن ، هذه المصطلحات تتمثل في: المجاز، الرمز، الصورة الشعرية، ومن أنواعها البارزة الاستعارة.

– انظر: ميدلتون موري وآخرون، اللغة الفنية، تعريب وتقديم: د.مُحَمَّد حسن عبد الله، طبعة 1985م، دار المعارف، القاهرة، من ص42 إلى ص46.

47- انظر: هاسكل بلوك، هيرمان سالنجر، الرؤيا الإبداعية، ترجمة: أسعد حليم، مراجعة: د. مُحَمَّد مندور، طبعة 2012م، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، من ص93 إلى ص97.

48- محمود درويش، ديوان "أحد عشر كوكبا"، قصيدة " لي خلف السماء سماء"، ص11، 12.

49- هو شاعر إسباني من مواليد العام 1889م في مدينة تقع بالقرب من غرناطة التي عاش فيها جانبًا من حياته وكانت له مكان الميلاد والطفولة والصبا، وخلال مرحلة الجامعة درس الأدب والفلسفة وتعرض لعثرات وإخفاقات خلال دراسته أثارت استغراب من يعرف

قدراته وذكاءه جيدًا..ظهر ديوانه الأول " كتاب القصائد" سنة 1921م، الذي كان بمثابة إرهاص بميلاد شاعر جديد.. وتبع ذلك حضورًا قويا على الساحة الأدبية الإسبانية، وقد قام بتلحين بعض الأغاني المستمدة من الموشحات الأندلسية ومن الأغاني الشعبية الإسبانية المسماة الفلامنكو..جمع في كتابته الإبداعية بين فن الشعر وفن المسرحية، ومن مسرحياته: عرس الدم، والإسكافية العجيبة، ومن دوواينه الشعرية الأخرى التي كان نتاجًا لأسفاره خارج إسبانيا ديوانه " شاعر في نيويورك"، ويتسم محتوى شعره بتركيزه على فكرة الإنسان المعذب، الذي يرى في عالمه مكانًا غير قابل لمقام إنسان حالم. في شعره احتفاء بالأساطير، وحضور لمفردات عربية وبساطة في الأسلوب تناسب نزعته الميالة إلى الفلكلور أو الأدب الشعبي. و قدانتهت حياته بالاغتيال.

– انظر: الموسوعة العالمية للشعر العربي على شبكة المعلومات الدولية، ركن الشعر العالمي، لوركا، نبذة عن حياته، www.adab.com

50– النظرة إلى المكان عبر الفن تضفي عليه حضورًا يتلبس بالحالة الذهنية والنفسية لصاحب العمل الفني؛ ومن ثم فإن وجوده الطبيعي في عالم الجماعة وما يكتسبه داخل هذا الوجود من ملامح محددة يُعرف بها يتغير، وتتبدل ملامحه تبًعا للذات الفردية وأبعاد تجربتها ؛ فيرتدي في فنها رداءً مغايرًا يعكس توجه هذه الذات، وفي ضوء هذه الحال يمكن معالجة المكان في الفن في ظل بعدين أثيرين، الأول: يعكس فكرة الحنين والارتباط بالوطن والولاء له، ويصاحب ذلك أحاسيس من نوع الوحشة والغربة واليتم في الابتعاد عن المكان الذي يصير في ظل هذا البعد محملا بروح أمومية حانية أو بروح احتوائية ذكورية، ومع هذه الحالة يمكن رصد أخرى مقابلة لها تبدو فيها الذات في نظرتها إلى المكان نافرة رافضة ساعية إلى التحرر من قيوده النفسية والاجتماعية وراغبة في الحركة الحرة بعيدًا عنه لاستكشاف جديد يغايره، وفي كلتا الحالتين يرتبط المكان في المعالجة الإبداعية له بفكرة الحرية؛ فالعلاقة بين الإنسان والمكان بصفة عامة تبدو علاقة جدلية بين المكان والحرية، وتصير الحرية بمثابة مجموعة من الأفعال التي يمكن للإنسان القيام بها دون التعارض أو الاصطدام بحواجز تتعلق بنظام اجتماعي ثقافي نشأ فوق إطار مكاني محدد اكتسب من خلالها سمات خاصة؛ لذا فإن مسألة الحركة والسكون في رحلة الإنسان العمرية يمكن قراءتها من خلال علاقته بالمكان في المقام الأول الذي يتوسع ويتجاوز هيئته الجغرافية فيتشخص من خلال من يحيون عليه ويتحول في الوقت ذاته من خلال أفعالهم فيه إلى حزمة من الأفكار المجردة.

- انظر: سيزا قاسم، القارئ والنص (العلامة والدلالة)، طبعة 2014م، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ص45، 46.

51- انظر: أ.ل. رانيلا، الماضي المشترك بين العرب والغرب، ترجمة: د.نبيلة إبراهيم، العدد 241، سلسلة عالم المعرفة، الكويت، من ص11 إلى ص13.

52- محمود درويش، ديوان "أحد عشر كوكبا"، قصيدة " ذات يوم سأجلس فوق الرصيف"، ص15.

53- أسلوب الاستفهام ظاهرة لغوية دالة ..حالة خاصة من البحث المعرفي تعايشها وتمارسها شخصيات تدفعها رغبة الاتصال بأسرار الوجود الروحي للإنسان، كما هو مجسد في إطار مكاني حامل في تكوينه المادي جزءًا خفيًا من الحكمة تتجاوز المحدود"

- د. سيد مُحَمَّد السيد، اقتناص المعنى، طبعة 1995م، مكتبة الحريري، القاهرة، ص44.

54- محمود درويش، ديوان "أحد عشر كوكبا"، قصيدة "لي خلف السماء سماء"، ص12.

55- سورة طه، الآيات: 117، 118، 119.

56- سورة طه، من الآية: 123.

57- انظر: د. عز الدين إسماعيل، الشعر العربي المعاصر: قضاياه وظواهره الفنية والمعنوية، من ص17 إلى ص20.

وفي سياق هذه الفكرة أشار إسماعيل إلى أن " كل الشعر قديمه وجديده تعبير عن خبرة شعورية...في الشعر المعاصر مشاركة في الخبرات الجماعية وبلورة لها...فالقيم الاجتماعية خلاصة تجارب الإنسان المعاصر وميراث الأجيال الماضية والحاضرة معًا...يحاول الشاعر المعاصر استيعاب التاريخ كله من منظور عصره، وفكرة الإنسان كما نعرف فكرة متنقلة، وهي من أجل ذلك فكرة حية؛ فهي تنتقل وتتشكل في كل عصر أشكالاً مختلفة، وميزة المعاصر دائمًا في هذا الصدد أنه يستطيع الإفادة من الخبرات الماضية في تشكيل المفاهيم الجديدة". السابق، ص14، 15.