الدرامية الحيوية في مرحلة الشباب الشعري عند محمود درويش

د/ ياسين بغورة
جامعة محمد البشير الإبراهيمي
برج بوعريريج

تتمثل مرحلة الشباب الشعري عند محمود درويش، في دواوين متتالية اجتمعت وتميزت وتشابهت في الخصائص الفنية أبرزها: 'عاشق من فلسطين' الصادر سنة 1966، 'آخر الليل' صدر سنة 1967، 'حبيبتي تنهض من نومها' سنة 1969، 'العصافير تموت في الجليل' وصدر سنة 1969(1)، فمحمود درويش في هذه المرحلة يزداد ثقافة فنية ويزداد قدرة على التعبير، ويكتشف أفضل مواهبه وأكثرها عمقا وأصالة، فهو يصل هنا إلى قدرة على الإيحاء، وهذه القدرة الفنية تحل محل التعبير المباشر الصريح، والإيحاء الفني أكثر تأثير على القلب، وأغنى في قيمته الفنية من التعبير المباشر(2).

ومسار الإبداع عموما والشعر بشكل خاص، يخضع للنمو الطبيعي الذي تفرضه ظروف الحياة والمتغيرات الحاصلة، وهو في هذا الطريق يؤثر ويتأثر، وفي هذه المرحلة يغير درويش رؤيته، فبعد أن كان متأثرا بالشعراء القدماء نجده هنا متأثرا تأثرا واضحا بالشعر الجديد، وأعلامه من الشعراء العرب المعاصرين: كالسياب، والبياتي، وعبد الصبور، وحجازي، وأدونيس، وحاوي... وغيرهم، يقول درويش: " إنني أقوم بتنمية طاقتي الإبداعية المستقلة عن أسباب شهرتي، وبعدم الوقوع في أسر الخطوة الأولى التي قدمتني للناس، والتمرد على أشكالي القديمة بمحاولة التجديد المستمر للذات، وبتغيير وجودي المتآكل، وبتعميق جوهره الباقي، والخروج من شكل إلى آخر ليس عملية قفز تقطع الصلة بين 'الآن' و'قبل قليل'، إنها عملية هدم وترميم، تحافظ على قاعدة الهوية الفنية عند أي شاعر، لا أدعي أنني أقفز، إنني أنمو ببطء، ولم أكتمل حتى الآن بشكلي الفني، ولا يبدو أنني قادر على الوصول إلى حالة أبلور فيها شكلي نهائيا"(3) هكذا أقر درويش بتواضع شديد تحول التجربة الشعرية عنده من مرحلة إلى أخرى بخطى متأنية، وأهم الرؤى الفنية التي ميزت هذه المرحلة هي نزوع الخطاب الشعري الدرويشي نحو الدرامية الحيوية، وفق الآليات الآتية:

أ- الهوية الفنية:

ما يتبادر إلى ذهننا، أن الهوية عند أي شخص هي بطاقته الخاصة التي يعرف بها، فإذا ما سلطنا الضوء على القصيدة الشعرية الدرويشية، نجدها تحتوي على استراتيجية فنية يمكن أن نسميها 'بالهوية الفنية'، التي تجعلنا نحكم على القصيدة، على حد تعبير 'فيليب هامون' بأنها كائن ورقي حي مقوماتها الخطاب الشعري، الذي يعتمد على الانتعاش اللغوي(4)،وعلى رأي 'رولان بارت' : " ماهي سوى كائن من الورق"(5)يقول درويش في قصيدة 'غريب في مدينة بعيدة':

عندما كنت صغيرا

وجميلا

كانت الوردة داري

والينابيع بحاري

صارت الوردة جرحا

والينابيع ظمأ(6)

لا نجد في هذه الأبيات أي استطراد أو محاولة للتزويق والزخرفة، إنه مقطع شعري مليئ بالتركيز الدقيق، فالشاعر يروي حزنه وحزن شعبه في كلمات قليلة لكنها غنية بالإيحاء الشعري، العالم الجميل الذي عاش فيه الشاعر أجمل أيامه، أيام الطفولة، أصبح فردوسا ضائعا، وورود أصبحت جراحا، وينابيعه ظمأى، هكذا تحولت الذكريات إلى ألم وحزن عميق يعيش مع الشاعر وأصبح هو هويته الفنية، فهذه الحالة هي استمرار لحالة الحزن العميق التي ميزت الشاعر في مرحلته الشعرية الأولى، هكذا مازال درويش محافظا على هويته الفنية، على الرغم من أن الشعر هوية متحولة(7)، ويقول درويش في قصيدته 'ضباب على المرآة':

نعرف الآن جميع الأمكنة

نقتفي آثار موتانا

ولا نسمعهم

ونزيح الأزمنة

عن سرير الليلة الأولى، وآه..

في حصار الدم والشمس

يصير الانتظار

لغة مهزومة

أمي تناديني، ولا أبصرها تحت الغبار

ويموت الماء في الغيم، وآه..(8)

الصور هنا تجمعها رؤى فنية للخلاص من المحنة، والحياة في واقع مليئ بالآلام والجراح، فآهات المجروح الصامد تتكرر بعد كل مقطع، والصور تزدحم على وجدانه من هنا ومن هناك، وهو إحساس بالاغتراب في عالم واقعي، والانتساب إلى عالم آخر، يبقى هو حلم الشاعر، ودرويش شاعر محافظ على هويته الفنية، وضع لها عنوانا منذ طفولته وارتبط عنوانه بالأسى والحزن الذي خيم عليه وعلى شعره، عكس معاناته وشعبه، من حرمان من فقدان للهوية، من تشرد من اغتراب في وطنه، من حزن عميق سكنه وسكن شعبه، فكانت هويته الفنية عنوان لمرحلتين شعريتين من مراحل شعره.

ب- التركيب السردي:

تتوالد في بعض المقاطع الشعرية، صور شعرية يحس القارئ أنها قطعة فنية لا يمكن فصل بعضها عن بعض، معتمدة في ثناياها على ما يسمى التكثيف السردي، يقول محمود درويش في قصيدة 'الأغنية والسلطان':

لم تكن أكثر من وصف.. لميلاد المطرْ

ومناديل من البزق الذي يشعل أسرار الشجرْ

فلماذا قاوموها؟

حين قالت إن شيئاً غير هذا الماء

يجري في النّهَر

وحصى الوادي تماثيلُ،

وأشياء أخَرْ

ولماذا عذَّبوها

حين قالت إن في الغابة أسراراً

وسكيناً على صدر القمرْ

ودمَ البلبل مهدور على ذاك الحجرْ؟
ولماذا حبسوها
حين قالت: وطني حبل عرق
وعلى قنطرة الميدان إنسان يموت
وظلام يحترق ؟
غَضب السلطان
والسلطان مخلوق خيالي
قال: إن العيب في المرآة ،
فليخلد إلى الصمت مغنيكم، وعرشي
سوف يمتد
من النيل إلى نهر الفرات!
أسجنوا هذي القصيدة
غرفة التوقيف
خير من نشيد.. وجريدةْ
أخبروا السلطان ،
أن الريح لا تجرحها ضربة سيفِ
وغيوم الصيف لا تسقي
على جدرانه أعشاب صيفِ
وملايين من الأشجار
تخضرُّ على راحة حرفِ!
غضب السلطان، والسلطان في كل الصور
وعلى ظهر بطاقات البريد
كالمزامير نقيّ و على جبهته وشم العبيد ،
ثم نادى.. و أمر:
اقتلوا هذي القصيدة

صوت الدم مغموساً بلون العاصفة

وحصى الميدان أفواه جروح راعفة

وأنا أضحك مفتونا بميلاد الرياح

عندما قاومني السلطانُ

أمسكت بمفتاح الصباح

وتلمست طريقي بقناديل الجراحْ

آه كم كنت مصيبا عندما كرست قلبي

لنداء العاصفة

فلتهبّ العاصفة

ولتهبّ العاصفة(9) !

تتنامى الصورة الشعرية في هذه القصيدة بشكل جلي، تحط الآخر مكان انتظار وترقب، وتتطور الأحداث وتتعاقب، وتنتظر قرارات السلطان الغاضب الذي يمثل السلطة والقهر، بمقابل الأغنية التي تعبر عن الضعف مع كثير من التحدي والأمل، هكذا يتشكل التكثيف السردي، مشكلا صورة شعرية واحدة بأسلوب في تلاحمها وانسيابها في مشهد يحمل الكثير من الأمل و التحدي.

ت– المخاتلة االشعرية:

الغاية من هذه الآليات، هي توسيع الأذرع الخطابية التي تسعى إلى معانقة الملمح الجمالي والذي بدوره يسعى إلى ترميم معالم المجتمع العربي، عبر وسائل خطابية، تفتقدها الكتابة الشعرية السابقة التي بقيت تتخبط بين متاهات التقليد والاجترارية، ويتضح لها هذا الشكل من خلال عنوان قصيدته 'كتابة على ضوء بندقية' من ديوانه 'حبيبتي تنهض من نومها' فاستخدام كلمة كتابة، المناهضة لكلمة الشعر، في المصطلح الأدبي العربي، أن يكون إشارة خاطفة للاختلاف النوعي في المقروء، حتى يتوارى عن أفق انتظار المتلقي عالم الإيقاع الغنائي، لقد اشتعلت الثورة الفلسطينية، ووقع زلزال 1967، و تفجر كل شيئ في الداخل والخارج، في الحلم والقصيدة، وشرع درويش في أسفاره الكبرى بين الأمكنة والكلمات، والمفارقة التي تثيرنا في هذا المقام، هي أن القصيدة قد فقدت مع الغنائية نضاليتها المباشرة، ونوع شعريتها المألوف، أخذت تمارس حضورا

جديدا وفادحا هو الحضور في العدو، بعدما أصبحت كل الأرض تتكلم العبرية، وتهودت بقية الأسماء، يقول درويش:

شولميت انتظرت صاحبها في مدخل البار

من الناحية الأخرى يمر العاشقون

ونجوم السينما يبتسمون

ألف إعلان يقول:

نحن لن نخرج من خارطة الأجداد

لن نترك شبرا واحدا للاجئين(10)

يقدم درويش في هذه البداية افتتاحية المشهد السينمائي، شولميت الشخصية العاشقة تداوله بصيغة الغائب وهي الصيغة المثلى للسرد الشعري(11)، وانتقل الشاعر من عالمه الرمزي السابق الذي يربط الصلة بين المحبوبة والوطن، وبين المرأة والتراب، فقد اتخذت القصيدة منحى جديدا وأصبحت تحدق النظر في مفردات الحاضر كما تنطق بها أشياء العالم الخارجي مع الحفاظ على دوالها ومدلولاتها(12)، يقول محمود درويش في قصيدة 'وعود من العاصفة':

فليكن

لا بد لي أن أرفض الموت

وأن أحرق دمع الأغنيات الراعفة

وأعري شجر الزيتون من كل الغصون الزائفة

فإذا كنت أغني للفرح

خلف أجفان العيون الخائفة

فلأن العاصفة

وعدتني بنبيذ...وبأنخاب جديدة

وبأقواس قزح

ولأن العاصفة

كنست صوت العصافير البليدة

والغصون المستعارة

عن جذوع الشجرات الواقفة

وليكن...

لا بد لي أن أتباهى بك، يا جرح المدينة

أنت يا لوحة برق في لياليا الحزينة

يعبس الشارع في وجهي

فتحميني من الظل ونظرات الضغينة

سأغني للفرح

خلف أجفان العيون الخائفة

منذ هبت في بلادي العاصفة

وعدتني بنبيذ، وبأقواس قزح(13)

يوهمنا الشاعر أنه يخاطب العاصفة، وأنها وعدته بأشياء كثيرة، تلك الصورة التي ترتسم في دواخلنا عن عالم العواصف وما تحمله من قوة وشدة وتحد، تتركنا نحس بمفارقة عجيبة، لأن الشاعر يمارس معنا لعبة المختالة حين قرر أن تكون العاصفة صديقا يعقد الشاعر معه وعودا.

ث–نمو حركة السرد بالوصف: 'عشرين دقيقة، وقفت، انتظرت صاحبها، في مدخل البار وماجاء إليها، لقد أحرزت يا شولا وساما وإجازة، أنا عطشان يا شولا لكأس وشفة ....' يتقاطع السرد والوصف بشكل باهت في هذه الأبيات فالشاعر إذ يسرد بعض الحيثيات التي تخص شولا والجندي يقدم صورا وصفية شديدة التلاحم بالسرد.

ج–نمو حركة السرد بالتشبيه: 'كعصافير المساء'، أشار إلى الشباب العربي الذي أصبح مركزا للثقل الدلالي وهذه الإشارة ليست جديدة فقد ذكرها الشاعر في ديوان العصافير تموت في الجليل.

ح–انتقال الصورة وإبدال الرمز:

يتضح من خلال الإشارة إلى أصدقاء شولا الذين يمرون بإيقاع يناسب وجودهم الكاسح 'كانوا مسرعين كعصافير المساء'، وينتقل الشاعر بعد ذلك إلى تعزيز الخطاب الشعري وإضمار المعنى، من خلال توظيفه للون الأصفر 'يأكلون الذرة الصفراء' الذي يحمل بعدا دلاليا

يرتبط بالحسرة، لكن توارى هذا المعنى في تلافيف الوصف ولم يسمح له الخطاب الشعري بالظهور(14)، كما يعتمد الخطاب الدرويشي في هذه المرحلة ومن خلال قصيدة 'كتابة على ظهر بندقية' على آلية تقديم بعض الشخصيات، كشخصية 'شولا' التي يضعها على محك الانكسار(التلاشي) وكأنه هنا يقترب من لعبة إشعال بريق الأمل في قلبها، وفي الحين نفسه يعمد إلى إطفائه، مقدما لنا تجربتها البائسة التي يمكن تقديمها في لغة واصفة ' تنتظر صاحبها وماجاء إليها'، ومن نافذة القول أن نشير إلى أن تحقق الثنائية المزدوجة بينهما (شولا، الجندي) لا يتم إلا بمواصفات لا تخلو من مقاطع تصور لنا الألم النفسي الذي يمر به الجندي (كالعطش، والحرمان....).

وقد يتضح من كل هذا تحقيق الشطر الثاني للازدواجية، وهو الانكسار الذي يقدمه لنا الشاعر من خلال تقديمه لهذا المشهد.

- الوقوف عند بعض أدوات الربط اللغوية واستظهار الوظيفة الجمالية .
- نزوع الشاعر إلى التهييج السردي الذي يعمد إلى خلخلة التركيبة الداخلية للبنية الشعرية والتي تشتغل على مؤشر خطابي يسميه بعض النقاد 'التوتر الخطابي'.

ومن مظاهر هذا التوتر:

- التقابل الذي نجده بين الجمل الاسمية والفعلية من حيث المعنى، ونراه يختلف من حيث اللفظ ' نحن لن نخرج، لن نترك ...'
- الإكثار من الفواعل والعلة في ذلك تصادم العوالم (تشابك الأحداث) 'أحرزت، احجزي، أنا عطشان، تنازلت، يورثني المجد، أحبو، الأصدقاء، عرفوا، يأكلون....).
- الاستراحة السردية: بغية استحضار بعض المشاهد السردية التي تعزز استمرارية الخطاب السردي، وفي هذا الصدد تتم عملية كسر الزمن السردي للغة الشعرية، لأنها بقيت تتأرجح بين الزمن الماضي الذي يشتغل على استحضار المشهد وبين الزمن الحاضر الذي يشتغل على بناء المشهد ' انكسرت، وقفت، انتظرت، جاء، قال، أحرزت، تنازلت، أحبو، أرقص، يمر، يأكلون....'.

كما يشتغل الخطاب الشعري على آلية التهجير الدلالي، وكأن دلالة الخروب عند درويش، هي كلمة ارتحلت مع الشعوب اليهودية التي استوطنت فلسطين، 'شوليت استنشقت

رائحة الخروب من بدلته' وكأنه في هذا الموقف يذكرنا بالهجرة الأبدية التي ابتلي بها بنو إسرائيل على مر العصور، لتكون شجرة الخروب مجرد دلالة ترحل معها، فالجماد في قصائد درويش يلازم الكائن الحي وهنا تظهر حيوية الخطاب الشعري الذي بقيت دراسته طافحة بألوان من التجديد والإبداع، "ويتوغل الشاعر في استبطان الخارج، واستنطاق عوالم شخوصه المتقابلة ونقل لغتهم وإشاراتهم، إنه لم يعد يمتح من ذاكرة الشعرية العربية فحسب، بل ألقى روحه في زحام الشوارع العبرية والتقط طرفا من رطانتها، إن النقلة الأسلوبية التي تحملنا إليها هذه القصيدة تجرب نمطا من التعبير الحيوي المجانس لشروط إنتاجها، فهو تعبير يستمد قوته من توافقه اللغوي خاصة مع الواقع الجديد، ومن قدرته على تمثيله"(15) فدرويش شديد الارتباط بالأحداث والتطورات الحاصلة في وطنه يخضع قصائده إلى هذا النوع من التكثيف وهذه النقلة السريعة التي على أساسها تتحدد مراحله الشعرية، وتكتسي في كل فترة خصائص جديدة، وكان درويش على وعي كبير بهذه النقلة، يقول في رسائله الشيقة إلى صديقه سميح القاسم: " الشعر- كما تعلم يا صاحبي- لا يأتي من انتظار الشعر، أو من البحث عن الشعر، لأنه في حاجة إلى ما هو خارج عن هويته، في حاجة إلى ما يبدو أنه نقيضه على الرغم من أنه مصدره، لهذا نهرب من ذاتنا إلى زحام العالم، ويصبح في وسع ورقة مريضة تسقط من شجرة أن تحرك الإيقاع الساكن، ويصير في وسع فتاة مجهولة تنتظر سيارة الباص وتقضم ساندوتشها أن تفتح باب القصيدة على مصراعيه، ليطل على عجوز يجلس على مقعد الحديقة أو على أنقاض المخيم، ليرى إلى أين أوصلته أمه حين دربته على المشي منذ سبعين عاما، لقد راقبت نفسي مرارا دون أن أعثر على قانون عام للكتابة، ولكنني لاحظت أنني لا أكتب إلا تحت تأثير التوتر العالي كما يقولون، لا أعني بهذا التوتر ارتفاع شحنات الحساسية إلى مستوى يقارب الانفجار، كما هو معروف، بل أعني أنني لا أكتب إلا في الزحام، حيث الخارج يجنح إلى الداخل، والداخل يجنح نحو الخارج، وعلى سياج التقائهما تنمو وردة السياج الشعرية فيكونان مجازا ليرقص الشعر رقصته"(16) فالتوتر الإبداعي في طبيعته يرتبط في جوهره بمدى امتلاء الشاعر بمشاهد الحياة، فالجدلية الخلاقة بين الداخل والخارج تحفظ توازن الإيقاع الدلالي والرمزي، ومحاولة تغييب الخارج أو تضخيم الداخل، فإنها تؤدي بالشعر إلى التجريد والخطابية .

يجمع درويش بين الحالة النفسية لشولميت والحدة الخطابية –'الإيقاع، توظيف الأفعال الماضية والمضارعة' (أحست، صاحت، قال، قالت، ارتمى، غنى، صدقت، فكرت، تمزقت، انتظرت، انكسرت، نوقف، يقتل، تشرب، يغسل، أمسح، تستيقظ، يدعوها، يحميها....)– التي تراوحت بين دلالات جنسية (كفه تفترس الخصر، لذة الحب...) وأخرى تشخيصية 'استحضار الخرائط الفلسطينية'.

– نلاحظ أن درويش استحضر الرمز الصوفي 'الحب' وكأنه يدرك بأن للحب نهاية مصيرية.

خ– استنطاق الأماكن :

من بين التوظيفات الخطابية التي طبعت انتباهنا، خاصية استنطاق بعض الأماكن الوهمية التي تبقى عسيرة على القارئ، فدون استحضار السياق التراثي تبقى هذه الدلالات الجغرافية بألسنة صامتة، إنها عبقريته البليغة التي أضفت على تضاريس الكلمات 'الأماكن' لغة شعرية تجسد لنا ملامح شولميت كرمز في الأدب التوراتي، فهو يدل على الخلفية التاريخية التوراتية التي يستند إليها الشاعر .

ما يثير انتباهنا أيضا هو أن شولميت التي تعتبر رمزا صوفيا عند المسيحية جعلها شاعرنا تنتقل من معلمها التاريخي إلى معنى آني 'مكان في الحاضر' يوفر له الشاعر أماكن أخرى مثل البار، أين كانت "شولميت" تنتظر صديقها، نستشف من هذا التوظيف الشعري مقدرته على إحياء بعض الشخصيات الأسطورية بأماكنها الثابتة، لتشكل مرة أخرى صياغات شعرية استطاعت أن تجعل من الثابت متحركا.

– كما يذهب درويش إلى استحضار الصراع الذي عاشته شولميت وهي تبحث عن راحتها المتمثلة في مواعيد الخروج، وكأن هذا الاستحضار بمثابة تحرير للذات المنكسرة ' القلقة' التي أقحمها الشاعر في فضاءات مغلقة، والناظر إلى هذا التوظيف يجد دلالات شعريّة تدعم ذلك، تكشف هذه اللعبة الخطابية عن مأساة شولميت التي تعاني من المأزق الوجوديّ آنذاك، ليذهب درويش إلى تحريرها عبر أماكن مفتوحة وأصدقاء جُدد، ليحرروا هذه الأخيرة من معاناتها.

الهوامش:

1. ينظر، ميشال خليل جحا، الشعر العربي الحديث من أحمد شوقي إلى محمود درويش، ص473
2. ينظر، رجاء النقاش، محمود درويش شاعر الأرض المحتلة ص 135، 136

3. منير العكش، أسئلة الشعر، المؤسسة العربية للدراسات والنشر بيروت ط1 1979 ص 118،119
4. Philippe Hammoun, pour un satue semiotique, du personnage, un poetique du recit, seuil, paris 1979 p 125
5. إشراق كامل كعيد، تقنيات السرد في عالم علي بدر الروائي، إشراف: يوسف اسكندر (رسالة ماجستير) جامعة بغداد 2009 ص 25
6. محمود درويش، الأعمال الأولى، المجلد الأول، ص 292
7. عبده وازن، الشعر هوية متحولة، والأنا لا تكتمل إلا بالآخر، جريدة الجريدة، العدد 1093، 3 تشرين الأول 2016، ص 20.
8. محمود درويش، الأعمال الأولى، المجلد الأول، ص 281
9. المصدر نفسه، ص255
10. المصدر نفسه، ص346.
11. شربل داغر، الشعرية العربية الحديثة، الدار البيضاء 1988 ص 107
12. ينظر صلاح فضل أساليب الشعرية المعاصرة ص 218
13. محمود درويش، الأعمال الأولى، المجلد الأول، ص189
14. ينظر صلاح فضل، أساليب الشعرية المعاصرة ص 219
15. المرجع نفسه ص 222، 223
16. محمود درويش وسميح القاسم: الرسائل، الدار البيضاء 1990 ص 145