ذاكرة اللغة وتناسل النفي في النص الشعري المعاصر

ملخص

ما أعطى تيسيرا واضحا في مقاربة النصوص الشعرية المعاصرة ، والوقوف على مغامرة اللغة فيها، هو ما وصلت إليه فاعلية القراءة في مساءلة المفردات وهي تأخذ مكانها في النص الشعري المعاصر، وأصبحت مهمة القارئ ليس البحث عن مقصدية الكاتب بقدر ما البحث عن أهم الافتراضات والاحتمالات التي يمكن أن تؤول، وبهذا أصبحت القراءة مفتوحة على نص مفتوح ومشرع على اللانهائي، أي قراءة قائمة على كشف اللامقول، قراءة تقوم على البحث عن كل شئ ما عدا مقصدية المؤلف، أي قراءة ما يمكن قوله من خلال لغة التجاوز التي حققت مسافة التأويل الشعري المتعدد والمتنوع.

د. عبد الوهاب ميراوي
كلية الآداب واللغات والفنون
جامعة وهران
الجزائر

مقدمة

ما أعطى تيسيرا واضحا في مقاربة النصوص الشعرية المعاصرة، والوقوف على مغامرة اللغة فيها، هو ما وصلت إليه فاعلية القراءة في مساءلة المفردات وهي تأخذ مكانها في النص الشعري المعاصر، وأصبحت مهمة القارئ ليس البحث عن مقصدية الكاتب بقدر ما البحث عن أهم الافتراضات والاحتمالات التي يمكن أن تؤول، وبهذا أصبحت القراءة مفتوحة على نص مفتوح ومشرع على اللانهائي، أي قراءة قائمة على كشف اللامقول، قراءة تقوم على البحث عن كل شئ ما عدا مقصدية المؤلف، أي قراءة ما يمكن قوله من خلال لغة التجاوز التي حققت مسافة التأويل الشعري المتعدد والمتنوع.

مافتئ الشاعر العربي المعاصر- منذ ظهور النص الشعري الجديد- وهو يُقدِّم اجتهادات وبدائل، ليُحقّق عوالم إبداعية راقية، فإذا كان همه في بدايته، هو الاعتراف بتجربته، لأن مسار مغامرته، لم يكن مُؤَمَّن المُخاطرة

Résumé

La recherche des significations de la langue poétique a facilité l'étude et la compréhension du texte poétique contemporain.

C'est une lecture qui cherche les non-dits, c'est-à-dire toutes les significations possibles, excepté celles que propose explicitement l'auteur.

© جامعة قسنطينة 1، الجزائر 2014.

والاختلاف- في وقتٍ كان السير فيه ضد التيار صعبا وشاقا- فإنه الآن، استطاع أن يفرض وجوده الإبداعي ، نتيجة تجاوزه لاكراهات، ومقاييس، ومعايير، إلى أن استجاب النقاد مكرهين لتجربته ومغامرته، ووصل الأمر الآن، إلى التباس الظاهرة عليهم في فرزهم للأشكال الشعرية من النثرية، إذ لم يعد الشكل الظاهر وحده المُفرّزُ والمُجَنِّسُ للنص، وإنما الكتابة الشعرية ترسخت كبديل، له سلطته وكيانه المتميز.

فإذا كان النقد في فترات متعاقبة - بعد ظهور القصيدة المعاصرة- منكبا على البحث في ظواهر، كان وضوح تجاوزها وتخطيها- حتى نهاية الثمانينيات - واضحا، لأن الابقاء عليها يؤدي حتما إلى أسر التجربة الجديدة المفتوحة في أفق ضيق، فإن البحث، في مسألة الوزن، والقافية، والالتزام، والمقاومة، والوطن، والثورة، وغيرها من المواضيع، أصبحت أمرا متجاوزا، لأن القراءات النقدية المعاصرة، ألغت من اهتماماتها هذه المواضيع الخارجية، التي لم تعد تغري القراءة بالبحث والمتابعة، ولا سيما بعد ظهور المناهج النقدية المعاصرة التي أعطت اهتماما كبيرا للنص وحده.

من هذا الاهتمام، سنحاول الوقوف على جملة من النصوص الشعرية، المعاصرة، التي أعطت اهتماما كبيرا للغتها ولمفرداتها، والوقوف بها على ما هو جمعي، وتاريخي، والارتفاع بها الى ماهو رمزي وأغنى، وأعم، وأشمل، لا من حيث الوقوف التاريخي الثابت عليها، ولكن من حيث تجسيدها لحالات ومواقف وانفعالات وفضاءات تكوُّنها، وهو الأمر الذي يُلوّن المعنى بأكثر من موقف، مما يجعل القراءة وهي تُلئِم المعنى بالمفردة، وتُلمْلِمُ المعاني المُتعددة، أن تقوم على الافتراض والاحتمال وقراءة كثافة المعنى، أي قراءة، قائمة على المفاضلة والاختيار، وهي قراءة فاعلة لأنها قائمة على الحركة والفعل، أي تحريك النص على أكثر من وجه ولون.

إنها الممارسات والتساؤلات التي أفضت الى تبجيل القراءة القائمة على الغاء دور المؤلف وتمجيد القارئ وذلك " باكتشاف أن يكون للنصوص أن تقول كل شئ، عدا ما يريد مؤلفوها أن تعنيه"[1] أي بمعنى آخر أن الكتابة تتناقض وطبيعة التصريح بالمعنى الواحد، فكل نص له من الأسرار المتعددة ما يجعله لا ينضبط وفق نية المؤلف وهو الاهتمام الذي أولاه امبرتو إيكو Umberto Eco مع نهاية الخمسينيات وبداية الستينيات وما تلى ذلك في بحوث أخرى، أين ركز على دور القارئ* في انتاج المعنى وطفح على سطح الاهتمام بالقارئ ظهور أنواع من القراء ، القارئ التجريبي، والقارئ الضمني ، والقارئ النموذجي وهو الاهتمام الذي أصبح معه لا بد للقارئ من الظن بأن كل سطر في النص يخفي معنى سريا آخر، كلمات، بدلا من التصريح، تخفي ما لم يقل، [....] والقارئ الحقيقي هو من يدرك أن سر النص هو خلاؤه "[2].

من العناصر التي أعطاها الشاعر المعاصر اهتماما كبيرا في بناء عمله هو عنصر اللغة، ولذلك هناك من الرواد من اعتبر حداثة النص الشعري المعاصر هي في أساسها حداثة لغوية أي حداثة من الداخل"، [3] لأن اللغة التي استثمرها الشعراء لم تكن طيّعةً ليّنةً توافق هوى قصدهم، وإنما مُحمَّلة بانفعال وحساسية التجاور، وذاكرة لا يمكن

ضبطها وتوجيهها عن إكراه ثابت، فيه من الاستقامة ما يجعلها قائمة على معنى أحادي الجانب.

ما أغرى الشعراء، في ترديدهم لتلك المفردات، هو ذاكرتها، أي حمولتها المعرفية والتاريخية، ولذلك حينما تُوظَّف، يغيب ارتباطها بوضعها الطبيعي في الشعر، لتسمو بذلك، إلى مصاف المفردات ذات الحرارة الشعرية المتنوعة، المتحركة، فتتبوأ بذلك موقعا متحركا وهي تتجاور، وتنقل من وضع لآخر في السياق الشعري .

من المفردات التي راعت انتباهي، وأنا اقرأ نصوصا شعرية مختلفة، مفردة البحر، التي وردت بشكل لافت في الشعر الفلسطيني المعاصر، وربما ذلك الارتباط، راجع الى تلك العلاقة الطبيعية التي تربط بعض الشعراء، لقربهم من الساحل البحري ، وكذا العلاقة الثقافية التي تربطهم عن طريق الحكايات الشعبية، و الدينية، والأساطير، ولذلك حينما توظف تأخذ هذا الالتباس المتعدد.

إن البحر بصورته وتشكله الإيقاعي في الحياة، يكشف عن ذلك الاتساع للمخيلة الشعرية، وهي تجمع تلك الصور في أبعادها الأسطورية،[4] والتاريخية، والدينية، بحيث تكثف وتركز من حضورها بأعمق دلالاتها وأبعادها الرامزة، سواء ما تعلق منها بالذاتي أو العام، وإن كان كل منهما (الذاتي، العام)، مرتبطان بما يوحي على الضياع، والاغتراب، والتيه، واثبات الذات، والكشف، والمغامرة، والحركة الدائمة، والفصل أيضا،[موسى/ فرعون]

إن صورة البحر، متلبسة في المخيلة البشرية، بالموت، والقهر، والتيه، والضياع في التاريخ الأسطوري، والديني، [أوليس، السندباد، موسى، فرعون، نوح، طارق بن زياد]، لذلك كله نجد وطأة الإحساس بالموت والمغامرة والضياع وإثبات الذات، كلها صور مرتبطة بفضاء البحر، وهي صفات قائمة على ما يتناقض مع طبيعة حياة الإنسان (الاستقرار في البر لا في البحر).

فالبحر حسب مكوناته الطبيعية والتاريخية، يُوَلِّد لدى المتلقي، علامات دالة على مغامرات ومكونات فردية، وتاريخية، وأسطورية، مما يضفي على البحر فضاء التحول والتغير والتجدد، ويعطيه صفة الاحتمال والافتراض في النص الشعري، لأن صورته شعريا، ليست موقوفة على ما هو عليه، وإنما على ما جرى فيه وكوَّنه، ولذلك يُصاغ البحر على فكرة الخيال الشعري، مما يعطيه ويضفي عليه الفضاء الرمزي، الدال على المعاينة والتقابل والمقارنة.

من هذا كله، حاولنا أن نتتبع شعرية فضاء البحر في النص الشعري المعاصر، وبعد القراءة لاحظنا أن هذه التجربة تكاد تقتصر بصورة واضحة على الشعر الفلسطيني المعاصر، وخاصة منه، تجربة محمود درويش، نظرا لما لبعض التجارب التراثية الأسطورية من تقارب في رحلاتها مع رحلة الفلسطيني في رحيليه البحري والبري

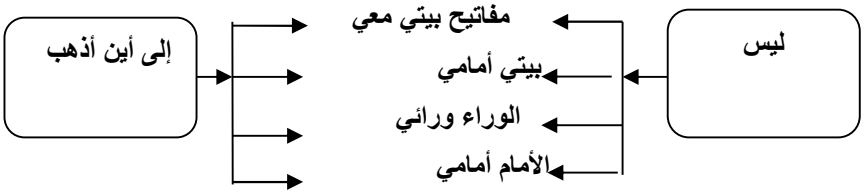
بحثا عن استقرار دائم ومكان يرسو إليه ويأويه من تعب الأسفار الدائمة، والتنقلات المُوجِعة*.

إن تجربة الشاعر محمود درويش في قصيدته "بيروت" يجسد ذلك الرحيل القسري المرير والقاسي الذي عانته المقاومة الفلسطينية في خروجها من "بيروت" 1981 المكان الجغرافي التي ارتبط بها وأحبها، فَكَانَتْهُ وكَانَهَا، لذلك نلاحظ ذلك الالتحام بالمكان والزمان التاريخي لبيروت، مما جعل الشاعر يستحضر فضاءات مرتبطة بالتيه عن المكان والزمان، إنه تجسيد لذلك التعب الروحي الذي أصاب الشاعر وهو يسلخ عن مكانه وزمانه الأخيرين، فكان البحر وجهته، وجهة التيه والضياع والقلق واللاتجاه واللااستقرار، إنه الفضاء الذي يرتبط بالتيه والضياع والبحث، عند السندباد، أو أوليس، وإلى ما يحقق حضور الذات عن طريق البحر طارق بن زياد.

فإذا كان التيه في النص القرآني مرتبطا بتيه اليهود في صحراء سيناء عقابا لهم، فإن محمود درويش قابل ذلك الفضاء التيهي، بضياع الفلسطيني في البر، كما في البحر، لا يعرف أي وجهة يأخذ ولا إلى أي اتجاه يتجه كما في المقطع الخامس من قصيدة "موت آخر.. وأحبك"[5].

كنت القتيل الذي لا يعود
نسيت الجنازة خلف حدود يديك
سمعت دمي، فاستمعت إليك..
إلى أين أذهب
ليست مفاتيح بيتي معي
ليس بيتي أمامي
وليس الوراء ورائي
وليس الأمام أمامي
إلى أين أذهب؟
إن دمائي تطاردني، والحروب تحاربني، والجهات
تفتشني عن جهاتي
فأذهب في جهة لا تكون
كأن يديك على جبهة لحظتان
أدور أدور
ولا تذهبان
أسير أسير
ولا تأتيان
كأن يديك أبد
آه، من زمن في جسد ! [6]

إن الضياع الزماني والمكاني، الذي يضرب بسياجه حركة الفلسطيني الضائعة، التائهة، التي لم يستطع المبدع أن يعلن عن اتجاهها، والوقوف على مسيرة ضياعه، ولذلك يصبح هاجس الرحيل، هو الهاجس الوحيد المتبقي لذات مطبوعة على الحركة والبحث عما يضمن لها الثبات واستقرار الروح، وهو البحث الذي سمح له وأهَّله بالولوج إلى قلب فضاءات الرحلات المطبوعة في عالم الأساطير والتراث الشعبي والتاريخ، وجعله يعقد تلك الصلة بينها، وبين تاريخه، الذي يصنعه بمجده وصبره ومقاومته وبحثه، عما يحقق له ذاته وكيانه وتوازنه. وإذا ما أردنا إعطاء صورة سيمائية لهذا الضياع من خلال المفرات التي شكلت حضوره في النص فإنه يمكن تجسيده في الخطاطة التالية:



إذا كانت رمزية المفاتيح قائمة ودالة على ما يُكَوّنُ حضورها وتوظيف آليتها وما ترتبط به هي أبواب المنازل، فإن الإقامة والاستقرار والمأوى والمسكن والسكينة، تصبح كلها جوابا لما بعد عتبة البيوت، وإذا كان الأمام هو الاتجاه والمقصد والأمل والهدف ، والوراء والأمام جهتان تحددان مركز الذات ووجودها في موقع ما من جهات الكون وفضاءاته، فإن درويش يفتقد هذا كله ، مما يوحي إلى أنه ضيع كيانه وذاته، ولذلك تصبح النتيجة قائمة على طرفي المعادلة، أي على طرفين متقابلين في معادلة فقدت مركزها وجوهرها ويقينها وزمانها، [المفاتيح، البيت، الوراء، الأمام]، وإذا ما تم إلغاء الوسط فإن النتيجة تصبح قائمة على الطرفين أي على[ليس- لي- إلى أين أذهب]، أو كما جسد الشاعر ذلك في قوله، "فاذهب في جهة لا تكون"

إن ضياع المكان هو المحور الذي يُصعِّد ويُنمّي الإحساس بالتيه الذي يضفي إلى عدم الاستقرار، إنها الحيرة والقلق والتمزق، الذي يطبع حالة الفلسطيني ، وهو مُلغى عن كل الجهات، ومنْفيٌّ عن كل الأزمنة، ولذلك يبدو من خلال التعبير أن الرحلة هاجس يلح عليها الظرف التاريخي ويحتمها الوضع الذي يجتازه الفلسطيني، وهو يعطي الصورة النفسية المقابلة والملحاحة التي يبحث عنها الشاعر، وهي الاستقرار وإيجاد مكان يأوي إليه. فالمقام المؤقت دائما يعلن عن سفر حتمي قادم، وهي الصورة التي تتداعى معها صورة اوليس""Ulysse"" والموج يقذفه من جزيرة لأخرى ، فيعلن محمود درويش غربته عن المكان والناس في قصيدة :"نُزْلٌ على البحر"[7]

نُزْلٌ على البحر: زيارتنا قصيرة
وحديثنا نُقط من الماضي المهشم منذ ساعة

من أي أبيض يبدأ التكوين؟
أنشأنا جزيرة
لجنوب صرختنا. وداعا يا جزيرتنا الصغيرة *
لم نأت من بلد الى هذا البلد
جئنا من الرمان، من سريس ذاكرة أتينا
.....
لا تسألونا كم سنمكث بينكم، لا تسألونا
أي شيء عن زيارتنا.دعونا
نفرغ السفن البطيئة من بقية روحنا ومن الجسد
.....
تفاحة أخرى، دوائر من دوائر، أين نذهب
حين نذهب؟أين نرجع حين نرجع؟ يا الهي

نشيد كله مسيج بذات ضعيفة ، أتعبها الرحيل، ومزقتها الإقامات المؤقتة ، في أمكنة ليست لها، وضياع الاتجاه، وخطيئة أخرى، [تفاحة أخرى]* ، ستدفع بالذات إلى الخروج إلى دوائر مغلقة ليصبح بذلك لا الذهاب ذهابا، ولا الرجوع رجوعا ، كل شيء يتخلى عن طبيعته وذوقه ولونه، في مسيرة الفلسطيني وهو راحل نحو المجهول، دون غاية أو قصد، إنها لعبة الصدف القاسية التي تتحكم فيه، فلم يبق له، إلا الشكوى إلى الله، من هذا الزمن القاسي، لذلك ينعطف الشاعر بعد ان انغلقت أبواب الانفراج أمامه إلى الله- في حالة انسداد وتعب وانكسار- يشكو لـه حاله ووضعه، [يا إلهي] .

إن محمود درويش يجسد من خلال هذا التكثيف اللغوي، إحساسه الحاد بالأزمة المُلتهبة في وجوده وعن قلقه وحيرته، إنها صورة أوليس ، وهو يبحث عما يضمن له البقاء والرجوع، حينما ضاعت منه كل الجهات التي تؤدي إلى إيتاك "Itaque"[8]، الوطن، إلى بَرّه، إنه فضاء البحث عن البقاء والاستقرار والعودة، ومن هنا يصبح نص درويش "فضاء ينبع من صميم حواریاته وتعدد خطاباته"[9].

إنها حيرة آدم عليه السلام حين استجاب لخطإ داخله، أخطأ وتعدى على قانون الله، حيرة تدفع الذات إلى الرحيل والسفر عن مكان الألفة والإقامة والانتماء، عقابا لها على ما اقترفته من تعدي على قانون الحياة والاستجابة لضعف النفس ، لذلك الشاعر يشير في تورية غارقة في الإبهام والغموض، وذلك حينما يشير إلى هذه الخطيئة بما يدل عليها، أي عن طريق مصدر الخطيئة [تفاحة أخرى]، خطيئة أخرى، خطيئة مع الذات والتاريخ والحقيقة والواجب، وما أكثر أخطاء آدم العصر[العربي]، مع واقعه وتاريخه، وماضيه، ومستقبله.

إنها مآسي الشخصيات التي أخطأت مع تاريخها ، تتعانق وتتعالق في كثافة وتركيز، لتعلن في الأخير عن مصيرها الذي فَصَمَ كيْنونَتَها عن وجودها، وحضورها عن زمانها

، وحركتها عن وِجْهتِها ومقصدِها، لذلك يظهر الخطاب مبنيا على تساؤلات مُبهمة فاضِحة لموقف الحيرة والتمزق الذي تعاني منه الذات، فتدخل بذلك دهاليز مظلمة، ومتاهات ملتوية مجهولة المواقع.

ويبدو هذا الضياع مجسدا بداية من العنوان، إذ عمد فيه الشاعر إلى تكثيف واختصار معنى النص، إذ للشاعر قدرة شعرية كبيرة في دفع مفرداته إلى التسربُل بالتلميح والإيحاء، مما يجعل القراءة تتعدى مستوى ظاهر المفردات [الدال] إلى البحث في مستوى المعاني[المدلول]، أي ظل النص، أو الغياب، ولا يمكن الوقوف على معنى العنوان إلا بادراك معنى النص .

فالعلاقة قائمة بين العنوان والنص عن طريق التفاعل، بشكل كبير، وهو الأمر الذي يجعل المعنى يقوم في أضلاع ثلاثة كما حددها ش. س. بيرس Ch. S. Perse ، أي بين الإشارة والموضوع والمعنى*، وتقوم أهمية هذا المثلث في الكشف عن علاقة الواقع الخارجي بالتجليات الفنية والأدبية للعلامات، خاصة وأن هذا النظام لم يحدد نطاق عمله داخل إطار العلامة اللسانية، وإنما قدم تحديدا أوسع وأشمل للعلامة ، يصلح لتحليل المظاهر والتجليات غير اللسانية خاصة في الأدب والفن والحياة[10].

وهي أطراف تتفاعل لتدفع النص إلى التحرك في اتجاهين متناقضين، سطحي، عمودي، أي بين البناء الفيزيائي للكلمات، والبناء الاشاري لها ، مما يجعل القراءة تتحرك لتكتشف معاني الإشارات وتجعلها قائمة في غير موضعها، وذلك بقراءة تفاعلها وهي تتجاور في شكل تنافر وتضاد، وبهذا يعتبر العنوان إحالة استراتيجية على مضمون النص، لذلك أعطته السيميائية عناية خاصة وكأنه يشكل ضرورة حتمية لوجود النص،

إن عنوان النص السابق [نُزُلٌ على البحر]* صَادِمٌ في معناه الحرفي ، اذ كيف يمكن قيام أشكال مادية فيزيائية على الماء، كيف نبني فوق الماء، إلا أن القراءة الاشارية للنص وربط العنوان بموضوعه يجعل الدهشة والغرابة تترجعان، ويتمركز الفهم على المعنى الإحالي الذي تشيران إليه /عليه مفردتا [نُزُلٌ ، البحر]، فـ [نُزُل] جاءت جمعا نكره ، لتحيل بذلك على التشتت في الجهات أي تفيد التنوع والتعدد في هيئة الوضع وجهاته، أي هي موضوعة هنا، وهناك، وهنالك، وهي تعني، في مدلولها الاجتماعي ، الإقامة المؤقتة للمسافر، حينما يجرده السفر عن ملكيته لمكانه، وسُكُونه وسَكَنه ، ومن هنا يصبح، [النُّزُلُ] ، هو المكان الدال على المؤقت في حياة الفلسطيني، أي لا يَحْلُص من رحيل، إلا لكي يَشُدَّ نفسه على رحيل آخر، وإلى وجهة مجهولة، ولذلك عمد الشاعر الى بناء عنوانه بالنكرة [نُزُل]، وهي قائمة على البحر ، والبحر هو فضاء الرحيل الدائم والاغتراب والمتاهة، فيصبح الحامل والمحمول معا، علامة على الرحيل والحركة الدائمة، لذلك تتضافر المفردات بمعانيها المجازية وانزياحاتها، لتعلن عن رؤيا الشاعر وهو يجرد المفردات عن معانيها التاريخية

المحدودة، ويلبسها حالات معاني جديدة، أي يصبح العنوان بذلك يحيل على وضع مأسوي تَتَبَوَّبُهُ العلاقة التنافرية القائمة في وضع النزل على البحر.

وإذا أردنا قراءة العنوان بمستوى القاعدة الصرفية فإن مفردة نُزْل جاءت على وزن فُعْلٌ وهي جمع لصيغة [فُعْلٌ] و [فُعُلٌ] ، وهي من صيغ المبالغة، تدل على ما يدل عليه اسم الفاعل مع زيادة المعنى وتوكيده، لذلك حينما نقرأ النص، نجد الشاعر قد أطّر نَصَّه، بكل ما هو مُؤَقَّتٌ في الزمان، والمكان، والفعل، أي في الحياة، وهي نُعوتٌ قائمةٌ على تأكيد المعنى.

إنها القاعدة التي نعتبرها هادِيَةً للقراءة، ومُوَجِّهة لها، توجيها يجعل باب التأويل قائما على ما يُقرّب المفردات من مسالك الربط بين النص، والعنوان، وما يبعد الاكتراث من العناية المفرطة بالظاهر، بقدر ما يقف على المعاني الإشارية للمفردات، التي تُلْحِمُ العُنْوانَ بنصه والنَّصَّ بعنوانه، والوقوف على الممكنات التي يمكن تصورها في ربط الاتصال بينهما والموضوع، إذِ الشاعر عمد إلى توظيف جملة من المفردات الدالة والرامزة إلى هذا الربط والالتحام.

لذلك يجب أن تخرج القراءة عن البحث الآلي والتقني المحدود في آليته، إلى البحث في تخوم التصور والتَّمثُّل، وفك أنظمتها، لتكتسب آلية القراء آفاقا أرحب وأوسع ، ويمكنها الوقوف على الإمكان، الذي لا يمكن أن يدرك إلا في رحاب التصوُّر والتَّخْييل، فالشاعر هنا لا يقف ولا يعاين ذاتا، بقدر ما يقف على حالة، وارتباك، وانفصام روح، عما يضمن لها وجودها وكيانها ، من ذلك مثلا : [نُزْلٌ على بحر: زيارتنا قصيرة - وداعا يا جزيرتنا الصغيرة - لا تسألونا كم سنلبث بينكم ، دعونا نفرغ السفن - أين نذهب حين نذهب، أين نرجع حين نرجع ؟ - هل من صخرة أخرى نقدم فوقها من بقايانا لنرحل من جديد - سننام في نزل على بحر وننتظر المكان- ونقول: بعد هنيهة أخرى سنخرج من هنا - أفلا يدوم سوى المؤقت يا زمان البحر فينا ؟ نريد أن نحيا قليلا، لا لشئ - بل لنرحل من جديد - نريد أن نحيا قليلا كي نعود لأي شيء...].

وربما ما يُلخِّص رؤيتنا السابقة للمفردات، هو قول الشاعر محمود درويش، [أفلا يدوم سوى المؤقت يا زمن البحر فينا ؟، بل لنرحل من جديد]، [المؤقت – زمان البحر فينا - لنرحل]، إن شعرية النص، قائمة في ثلاثية متلاحمة، دالة على الحركة الدائمة، [المؤقت – البحر- لنرحل]، وعلى أساسها تتولد جملة من الخروقات للفعل العادي والطبيعي، للعلاقة التي تحكم أي إنسان بالمؤقت، وبالبحر، وبالرحيل، فتنعدم تلك العلاقة العادية، لتتولى العلاقة الفاصمة والقاسمة لذات تبحث عن سكون روحها بألفة حياتها بمكانها، ولاسيما، درويش هنا لم يُعَيّن المُؤقَّتَ بموضوع ما ، وإنما ترك الأمر عاما، وكأن الذات مُسيَّجة بالمؤقت في كل شيء[الإقامة، المكان، الحياة، العيش، السكينة، الألفة]، والأمر نفسه مع زمن البحر، وهكذا تتجسد شعرية الموقف من مكونين، مجرد وطبيعي، ليتلون الموقف من خلالهما بلون الشمول في المعاناة والمأساة والرحيل الدائم، وتكتسب بذلك رؤيا الشاعر الحدة المأسوية في التجسيد والمعاينة.

إنه التفاعل القائم بين المجرد والمحسوس، الذي يلعب دوره الإيقاعي في النص، من مثل ما تلعبه الألوان والظلال في اللوحات التشكيلية وهي تتداخل ببعضها البعض، وهي صور تظهر متباعدة في واقعها المحسوس، لكنها متلاحمة ومتقاربة في التصور، وهي الصورة التي رأى فيها م. فوكو M. Foucault ، أنها حينما تنتظم في بنية لغوية متجانسة تصبح مؤثرة وفاعلة بإيقاع خارق"[11].

إنه الأسلوب الذي اعتمده محمود درويش في تجسيد رؤاه، وذلك عن طريق ذلك التقاطب الذي يوازي بين الرغبة وحواجزها، الرغبة في السكون، والرحيل الدائم ، لذات لم تستطع تجسيد حلمها، وتحقيق رغبتها، وشعر الشاعر، مليء من مثل هذا التجاور اللامنطقي.

إن الصور المأسوية المستمدة من فضاءات البحر، عديدة ومتنوعة، وتشكلت بطرق مختلفة بين الشعراء، لأنها صور، تأخذ موقعها ودلالتها من فضاء القصيدة، وعليه، نجد ذلك الاختلاف والتنوع في حركة الموروث وفعله في النص الشعري المعاصر، من ذلك مثلا ما نجده لصورة طارق بن زياد عند الشاعر خالد أبو خالد في قصيدته " عن القمر الأحمر والقراصنة "[12] أين يستثمر تلك الوصية وذلك التحدي البطولي لطارق بن زياد، حينما وضع رفقاءه أمام وضع صعب وشاق، لا البحر بحرهم - وذلك بحرقه للسفن - ولا البر برهم، وذلك بأنه لغيرهم، فهم غرباء فاتحون لأراضي غيرهم، فلن يبقى لهم – إذن - إلا التحدي والصمود وفرض الذات ، إنه التحدي، الذي يضيف إليه الشاعر خالد أبو خالد، جملة من التحديات الأخرى التي تجابه الفلسطيني وهو يدافع ويناضل ويقاوم ويجاهد في شتى السبل [الزمن – الحصار – الرجوع].

فاللعب الإسرائيلي على عامل الزمن، مدمر، والحصار والمساومة على الرجوع الفلسطيني وبالمقابل الإسرائيلي، هي كلها مدمرة للذات ، لذلك عمد أبو خالد إلى أن يفتتح بها نصه وكأنها لافتة حمراء تنذر بالمحضور، لأنها نتيجة تؤدي –حتما- إلى نهاية الفلسطيني أي موته [موتكم]، لذلك يجب أن لا تزرع الرماح في الضياع والفضاء الخالي وإنما توجه إلى الأعداء يقول:

أوصيكم
مذ لوحت يداي للسفائن المحترقة
"البحر من ورائكم"
والزمن
الحصار
الرجوع

موتكم
لا تزرعوا رماحكم في البحر
ويلكم
أكلتم قلبي على الطريق

إنه يبحث عن حلم التماثل وتحدي التقابل، ببطولة طارق بن زياد، في فتحه للأندلس وانتصاره، وهي وصية قائمة، منذ أن أحرق طارق سفائنه، فانتفى الخَلْفُ والأدبار والوراء، وانتصب الأمام كطريق وحيد لتحقيق الانتصار، فيقابل الشاعر تلك الوصية بوصية أخرى [لا تزرعوا رماحكم في البحر]، فالرماح لا تُوَجَّه بدون هدف وغاية ، وإنما تُوَجَّه لصدور الأعداء، وبذلك فإن الشاعر يكون قد فَرّعَ القولة الموروثة إلى جملة من البِنْيات الأخرى، وهي بنيات موضوعية تدعم حضور الدلالة، وتُشعِّبُها، ويمكن أن نتمثَّلها في الخطاطة التالية :

إنها شبكة من التفاعلات مع المرجع، والتي تفرعت بدورها إلى حالات من التنبيهات على ما يدمر الذات، وهي قائمة في حاضر الفلسطينيين، بصور مختلفة. وهي حالات تُضَاعِفُ من تفاعل الأنظمة البلاغية البانية للمعنى ، فتصبح اللغة بذلك مُشبَّعة بتكتل دلالي متنوع يتضافر بتباعده وبتجاوره في إضفاء الحِدَّة المأسوية على المكان، [فلسطين]، في غياب الاستجابة إلى توصية البطل المضمر [القناع المضمر] في النص الشعري [طارق بن زياد] ، أوصيكم ، ومن هنا تصبح مفردة أوصيكم هي الرابط العضوي بين زمانين، أي بين، ما لم يحدث مع طارق قديما، وبين ما لا يجب أن يحدث معه حديثا.

لذلك يبدو لي أن التحذير هنا، قُدِّمَ بصورة مجازية مرسلة، تدفعنا إلى أن نواجه زمانين عربيين، هيهات، أن يكون بينهما تشابه من حيث الحضور الفاعل، ومن المقارنة، تنفتح الاستعارة على زمانين، زمن الانتصارات وقوة الذات ويقينها المطلق والعطاءات المعرفية المتنوعة، وزمن الهزائم والتراجع والانكسار، ذلك الزمن الذي يُلوّح له الشاعر وكأنه يودِّعه وهو آفلٌ إلى غروبٍ نِهائيّ [مذ لوحت يداي للسفائن المحترقة]، و[مذ] هنا تفيد استمرارية الفعل في الزمن، وكأن الشاعر هنا يحذر قومه بصورة دائمة ومن زمن بعيد. لذلك، تتدفق الاستعارات التحذيرية من مفردة أوصيكم إلى مجموعة من الاستعارات القائمة في مفردات أخرى وهي كلها دالة على العوامل الهادمة للذات، [البحر من ورائكم – والزمن – الحصار – الرجوع]، لذلك تعتبر هي النواة التي تولدت عنها كل هذه الاستعارات والدلالات والأضواء الحمراء التحذيرية .

ومن هنا يصبح ثقل الغياب بموضوعات تشكُّلِه وتكوُّنه، بلاغة قائمة في النص الشعري المعاصر مما يجعل القراءة تتنصل عن واجهة المفردات، لتدخل إلى ذاكرتها باحثة عن تنوع تشكلها وحضورها في النص الشعري المعاصر، وهو البحث الذي يوفر انسجام النص بين فكرته ولغته من جهة، وبينه وبين تاريخه ،من جهة أخرى، أي

بينه وبين المُعطى المَعِيني الذي تشرَّب النصُّ الجديد من أحداثه ووقائعه وتاريخه، ويصبح التأويل قائما في/على مسافة يمكن أن نطلق عليها مسافة التأويل المشروع لأن هناك ما يبرر حضوره وحركته في النص، مقابل ما سماه Umberto Eco امبرتو إيكو، بالتأويل المفرط، وهي مبررات إبداعية لا تعلن عن نفسها، لأنها دخلت عالم الشعر القائمة لُغتُه على المخاتلة والمراوغة والتستر، وهي النعوت التي يترتب عنها انتاج القارئ النموذجي كما يعلن أمبرتو إيكو، أي القارئ الفاعل الذي " يتخيل أن كل سطر يخفي دلالة خفية. فعوض أن تقول الكلمات، فإنها تخفي ما لا تقول. إن مجد القارئ يكمن في اكتشافه أنه بإمكان النصوص أن تقول كل شئ باستثناء ما يود الكاتب التدليل عليه.[13]

وبهذا تصبح الدلالات قائمة في/على دورة لا تنتهي أي في ما يمكن أن نسميه تناسل النفي، "ففي اللحظة التي يتم فيها الكشف على دلالة ما، ندرك أنها ليست الدلالة الجيدة. إن الدلالة الجيدة هي التي ستأتي بعد ذلك، وهكذا دواليك"[14].

إنها الدورة التي تجعل اللغة في حركة دائمة لكي تكسب خصوصيتها وهي الخصوصية التي دفعت سارتر إلى تشبيهه للنص بالغضروف العجيب، لا وجود له إلا في حركته، ولأجل استعراضه أمام العين لا بد له من عملية حسية تسمى القراءة. وهو يدوم ما دامت القراءة، وفي عدا هذا لا يوجد سوى علامات سود على الورق"[15]، إنها السيرورة التي تعطي للنص حياته ودورته مع الزمن وإلا كيف نفسر ديمومة الحياة لنصوص قديمة بيننا واستمرارها رغم موت مواضيعها ودوافع إبداعها، إنها انفعالية اللغة واستمرارها وتجددها، إنها الفاعلية التي يصبح معها هدف النص كما يقول إيكو هو "إنتاج القارئ النموذجي بعبارة أخرى، القارئ الذي يقرأ النص كما صمم حيث يمكن لهذا أن يتضمن إمكانية قراءته لكي يثمر تأويلات متعددة[16]، إنها الحركة الفاعلة في اللغة، أي أنها تبقى دائما تخفي التجاوز والتعدي والنفي، نفي ما تعودت عليه من قوْلٍ وتحْديدٍ وتعيينٍ ووصْفٍ.

هوامش المادّة العلمية

1- أمبرتو إيكو، التأويل والتأويل المفرط، تر: ناصر الحلواني، مركز الإنماء الحضاري، ط1، 2009، ص50.

*- مثل كتابيه التأويل والتأويل المفرط ، وكتاب ، التأويل بين السيميائيات والتفكيكية، تر، وتق، سعيد بنكراد، المركز الثقافي العربي، ط2، 2004.

وكذلك كتابه" القارئ في الحكاية-التعاضد التأويلي في النصوص الحكائية، تر، أنطوان أبو زيد،المركز الثقافي العربي،ط:1، 1996.

2- امبرتو إيكو ، التأويل والتأويل المفرط م,س، ص50.

3- يوسف الخال، الحداثة في الشعر، دار الطليعة بيروت، لبنان، د.ط، 1987، ص15.

4- للمزيد ينظر: كيفية تكون البحر في مسخ الكائنات، ص:84. كما ينظر شرحها بالتفصيل في التعقيبات من المصدر نفسه، ص:413.

*- قصائد درويش التي جسد فيه الرحيل كثيرة منها قصيدة" نسافر كالناس" أين يقول

نسافر كالناس،لكننا لا نعود إلى أي شئ..كأن السفر
طريق الغيوم.دفنا أحبتنا في ظلال الغيوم وبين جذوع الشجر
وقلنا لزوجاتنا:لدن منا مئات السنين لئكمل هذا الرحيل
لنا بلد من كلام. تكلم تكلم لنعرف حدّا لهذا السفر....
الديوان ص:490.

5- محمود درويش، الديوان، ص:252.

6- م.س، ص ص: 256-275.

7- م.س، 448.

*- وهي الصورة نفسها في قصيدة "جدارية" الديوان :ص:729/728

أتأذن لي بأن أختار مقهى عند
باب البحر؟-لا...لا تقترب
يا ابن الخطيئة، يا ابن آدم من
حدود الله ! لم تولد لتسأل، بل
لتعمل...-

وكذلك واردة بنفس الصورة في قصيدة " شتاء ريتا"الديوان : ص:579 أين يقول

ريتا تحتسي شاي الصباح
وتقشر التفاحة الأولى بعشر زنابق،
وتقول لي:
لا تقرأ الآن الجريدة، فالطبول هي الطبول
والحرب ليست مهنتي . وأنا أنا.هل أنت أنت ؟
أنا هو،
هو من رآك غزالة ترمي لآلئها عليه

8- ينظر أحمد عثمان، الشعر الإغريقي تراثا إنسانيا وعالميا، عالم المعرفة، الكويت، ع 77، مايو 1984، ص: 28-29-30-31.

9- رشيد يحياوي، الشعري والنثري، منشورات اتحاد كتاب المغرب، طبعة نوفمبر 2001، ص: 219.

*- وقع الباحث خالد حسين حسين في سهو، حينما أشار في كتابه في نظرية العنوان ، مغامرة تأويلية في شؤون العتبة النصية، ص:213 إلى أن عنوان القصيدة [نُزْلٌ على البحر] هو جملة فعلية فعوض أن يقرا نُزْلٌ بضم النون وتسكين الزاي قرأها نَزَل إلى البحر أي بفتح

النون والزاي فذهب به ظنه على أن الجملة ، هي جملة فعلية وذلك يتناقض وطبيعة موضوع القصيدة

10- فاضل ثامر، اللغة الثانية، في إشكالية المنهج والنظرية والمصطلح في الخطاب النقدي العربي الحديث، المركز الثقافي العربي، الطبعة1، 1994، ص19.

11- كمال أبو ديب، في الشعرية، مؤسسة الأبحاث العربية، الطبعة 1، 1987، ص128.

12- خالد أبو خالد، العوديسا الفلسطينية، الأفعال الشعرية، ج2، بيت الشعر الفلسطيني، رام الله، ط1، 2008، ص38.

13- امبرتو إيكو، التأويل بين السيميائيات والتفكيكية،ترجمة وتقديم، سعيد بنكراد، المركز الثقافي العربي، ط2، 2004، ص43.

14- م،ن، ص:43.

15-جان بول سارتر، ما الأدب، تر، وتق، وتح، محمد غنيمي هلال، دار نهضة مصر للطبع والنشر، القاهرة د،ط د،ت ص:47.

16-امبرتو إيكو، التأويل والتأويل المفرط ، م،س، ص:17.