

البناء الدرامي في شعر محمود درويش

(لماذا تركت الحصان وحيداً أنموذجاً)

م.د. سرحان جفات

جامعة القادسية – كلية التربية

خلاصة البحث:

يعنى هذا البحث بدراسة البناء الدرامي في شعر محمود درويش، متخذاً من مجموعة (لماذا تركت الحصان وحيداً) أنموذجاً يقوم الاداء الدرامي فيه.

وقد الف من مبحثين، وسم الأول بـ(هوية النص) وفيه مطلبان: احدهما جدلية الغنائية والدرامية، الذي درست فيه المقومات الغنائية في شعر درويش، والاسس التي تستند إليها، وعلاقتها بالتكوين الدرامي للنص، وآخرهما البناء الحدتي الذي درست فيه المقومات الدرامية استناداً إلى نمطين من البناء الحدتي للنص: الأول البناء الحدتي الجزئي الذي يعني وجود توجهات درامية داخل النص الشعري، بيد ان توجهات كهذه يعتمدها ما يعيق سيرورة الحدث واكتماله، أو ان البناء الحدتي الجزئي هو وجود مجموعة احداث تحاول ان تكون المشهد الحدتي للنص. والآخر البناء الحدتي المتكامل، وهو البناء الذي يقوم على تنمية حدث ما وتطويره، والوصول به إلى ذروة حدثية يحددها الشاعر.

اما المبحث الثاني فوسم بـ(هيكلية النص الشعري)، وقد ألف من ثلاثة مطالب: اولها الحوار، الذي حاول البحث ان يدرسه على اساس علاقته بالاداء الدرامي، والعوامل التي تعيق تحوله إلى عمود فاعل من اعمدة النص الدرامي، وقد وضع البحث يده على عاملين، هما: الغنائية والخطابية، رأى انهما يعيقان دور الحوار في النص الشعري. وثانيهما الاستهلال، الذي حاول البحث ان يدرس دوره في التأسيس لحالة درامية داخل النص، استناداً إلى نمطين من الاستهلال دعا احدهما الاستهلال المباشر، ودعا اخرهما الاستهلال غير المباشر معنياً بالاجابة عن سؤال .. أي الاستهلالين اقدر على تنمية الحالة الدرامية للنص الشعري. اما المطلب الثالث الموسوم بـ(خاتمة النص) فحاول ان يقرأ امتداد النفس الدرامي لدرويش، وامكان وصول التأسيس الذي بدأ به الاستهلال إلى ذروة درامية في خاتمة النص. وعلى اساس علاقة الخاتمة بالتأسيس في الاستهلال درست الخاتمة بناءً على قانوني المشابهة والاختلاف، وهما قانونان كانا فاعلين في بناء خاتمة النص في شعر درويش ومن ثم قراءتها.

النصوص الأدبية العالية نصوصاً تمد عينها إلى هذين الصنفين، وتمتأح منهما في الوقت نفسه.

ديباجة:

بيد أن امتيأاحاً كهذا لا يبدو طريقاً قاصداً في أية حال؛ ذلك لوجود ((صعوبة بالغة ومزلق خطير يواجه أي شاعر يتصدى لأن يجمع بين الشعر وفن آخر، وهذه الصعوبة هي القدرة على الإمساك الواعي بمتطلبات الفنون معاً، فلكي يكون الشاعر قاصداً أو مسرحياً في الوقت ذاته فإن عليه أن لا يجعل أي فن منهما يقوم على حساب الآخر، وتلك مسألة ليست بالسهلة إطلاقاً))^(١).

وإذا صح الذهاب إلى أن واحداً من اشتراطات درامية النص الشعري تكمن في توافره على حدث متمم^(٢)، أو مجموعة أحداث؛ أما أن تكون متازرة في بناء المشهد الحداثي العام، وأما أن تكون تفرعات من حدث النص الرئيس، فإن من الصحيح الذهاب إلى أن غياب التنامي في هذا الجانب، أو ضمور قدرة الحدث على التحول إلى عمود من أعمدة النص ذي التوجهات الدرامية، سوف يدفع إلى حد كبير- صفة الدرامية عن ذلك النص، ومن ثم سيجرده في نهاية المطاف- من وسيلة طالما فازت بحضور جلي بين وسائل الشعرية العربية المعاصرة.

ولعل الجنوح نحو الغنائية من أكثر مواطن تحدي درامية الخطاب الشعري، ولاسيما حينما ينتشي الشاعر بهذه الغنائية، مستسلماً إلى اغرائها للمبدع بتقديم وجهة نظر ذاتية محضة عن العالم، ومن ثم يدخل الحدث في دائرة الذاتي، والموضوعي في دائرة الشخصي، هذا أن لم يتراجع الحدث إلى الورااء ليصبح هامشاً من هوامش النص، مخلفاً المتن لغير ما هو موضوعي.

ومن انصع الامثلة على تداخل الغنائي بالدرامي، وانحسار الممكنات الدرامية أمام العلو الغنائي ما يلحظ في قصيدة (نزهة الغرباء)، التي يقول فيها:^(٣)

((اعرف البيت من خصلة المريمية. أولى

النوافذ تجنح نحو الفراشات... زرقاء..

حمرأ. اعرف خط السحاب وفي أي

تعنى هذه الدراسة باستكناه واحدة من وسائل الشعرية العربية المعاصرة، وهي اصطناع الاداء القصصي في شعر محمود درويش، ولعل هذه الدراسة - وهي تتخذ من مجموعة (لماذا تركت الحصن وحيداً) أنموذجاً تعابن هذه الظاهرة على هدى منه - تدرك أية قامة شعرية تلك التي يمثلها درويش ونصه، كما تدرك أي تواشج وغنى مكتنزين في الادوات الشعرية لهذه المجموعة، وهو ما يوجب جهداً مضاعفاً من لدن الاسئلة النقدية الناظرة في نصوصها.

صدرت الطبعة الأولى من هذه المجموعة سنة (١٩٩٥)، وهي تقع في ثلاثة وثلاثين نصاً شعرياً، وسوف يندرج النظر النقدي في هذه المجموعة ضمن مبحثين: وسم المبحث الأول بـ(هوية النص)، وفيه مطلبان: أحدهما، جدلية الغنائية والدرامية، وآخرهما: البناء الحديثي. أما المبحث الثاني فوسم بـ(هيكلية النص الشعري)، وفيه ثلاثة مطالب؛ هي: الحوار، والاستهلال الشعري، وخاتمة النص.

المبحث الأول:

هوية النص.

أولاً: جدلية الغنائية والدرامية:

حاولت الفاعلية النقدية في تاريخها الممتد أن تمارس نوعاً من تجنيس الخطاب الادبي على اساس علاقة النص بالمنشيء، فصار كل نص يعنى بالذات، مرسلأ ومتلقياً، أو يجعل الذات موضوعاً للمنجز الادبي، أو يحكم الذات في النظر إلى مكونات العالم المحيط بها، خطاباً غنائياً. بينما صار النص الذي يشب عن طوق الذاتية المحضة، وينصرف إلى سواها كأن يعنى بعالم الذات بشيء من التجرد، أو أن يعنى بالآخر في صورته كما هو، أو أن يحول الآخر إلى موضوع للنص بتدخل يسير من الذات، نصاً درامياً^(٤).

ولم يكن الفصل بين هذين النمطين -دالماً- فصلاً حاسماً لا يحتمل غياب الحدود، بل ربما بدت كثير من

وأقول: خذيني الى البحر ثانية. هكذا

يفعل الخائفون بأنفسهم: يذهبون الى

البحر حين تعذبهم نجمة احرقت نفسها في
السماء)).

ان متأمل هذا النص يضع يده، منذ الوهلة الأولى، على حقيقة تتعلق بهوية هذا النص، الذي انطلق من الغنائية محاولاً اصطناع شيء من الدرامية على استحياء، بيد ان الشذرات القصصية الحية ضاعت وسط زخم غنائي حول المناحي القصصية الى التماعات يسيرة، هنا وهناك، لا تنهض لتكون نصاً بمكونات درامية مكتملة. وقد بدا هذا الوفاء لما هو غنائي جلياً حينما عدت كل التقاطة حدثية يقدمها الشاعر سرعان ما تتحول إلى جزء من التكوين الغنائي للنص.

ولعل مما يعزز فهم هذا النص الذي سلفت الإشارة اليه على انه نص غنائي وليس نصاً درامياً، ما يمكن ان يصطلح عليه غنائية الروية، حيث تنظر الذات المنشئة للنص الى عالمها ليس من جهة وصفه موضوعاً منفصلاً عن الذات، انما تنظر الى العالم بوصفه جزءاً من الذات، او

بوصفه مكوناً من مكونات منظومة تمثل الذات مركزها... وهو ما يفسر السبب الذي جعل (باء المتكلم) و(انا المتكلم) يفوزان بهذا الحضور الواسع في النص.

وإذا كانت الغنائية لا تحققها الانشالات العاطفية او الوجدانية، فحسب، فان ثمة غنائية اخرى تعتور النص ذا التوجهات الدرامية، تكمن في اتخاذ هذا النص قالباً أدنى إلى قالب الأغنية، على نحو ما يلحظ في قصيدة (عود إسماعيل)، التي يمكن ان يقتبس منها^(٥):

((فرس على وترين ترقص - هكذا

تصغي اصابعه الى دمه، وتنتشر القرى

كشقائق النعمان في الايقاع. لا

ينر تنتظر القرويات في الصيف. اعرف

ماذا تقول الحمامة حين تبيض على فوهة

البندقية. اعرف من يفتح الباب للياسمين

وهي تفتح أحلامنا لضيوف المساء...

*

لم تصل مركبة الغرباء

*

لم يصل أحد. فاتركيني هناك كما

تتركين التحية في مدخل البيت. لي او

لغيري، ولا تحفلين بمن سوف يسمعا

اولاً. واتركيني هناك كلاماً لنفسي:

هل كنت وحدي ((وحيداً كما الروح في

جسد))؟ عندما قلت يوماً احبكما،

انت والماء. فالتمع الماء في كل شيء،

كجيتارة تركت نفسها للبكاء.

*

لم تصل بعد جيتارة الغرباء

*

فلتكن طبيين خذيني الى البحر عند

الغروب، لاسمع ماذا يقول لك البحر

حين يعود الى نفسه هادناً هادناً.

لن اغير ما بي. ساندس في موجة

((هللوياء))	ليلٌ هناك ولا نهار. مستنًا
هللوياء	طربٌ سماوي، وهروئت الجهات الى
كل شيء سوف يبدأ من جديد)).	الهبولي
فهذه اللازمة كررت ست مرات، مؤذنة بانقسام النص الى ست لوحات شعرية، ومن ثم	هللوياء،
توقف التدفق الحدثي ست مرات، وهو ما أفضى الى اصطدام التنامي الحدثي بهذا القرار في كل مرة من المرات التي أشير إليها.	هللوياء،
ان ثمة شبيهاً بين (عود إسماعيل) و(نزهة الغرباء)، وهو شبه يتحقق في محورين: احدهما، الجنوح نحو الغنائية المحضة في جل مقاطع النصين، وان كانت الغنائية اظهر في (نزهة الغرباء) من (عود إسماعيل)؛ لان هذه الاخيرة اخلت بدرامية اوسع من تلك التي اكنزتها القصيدة الاولى. وأخرهما، وجود لازمة تتكرر بين مقطع وآخر، مهمتها العودة بالاستمرارية الحدثية الى نقطة البداية، والانطلاق الى بداية اخرى.	كل شيء سوف يبدأ من جديد.
بيد ان (نزهة الغرباء) تتميز من (عود إسماعيل) في ان اللازمة التكرارية فيها لا تتكرر بعينها في كل مرة، انما تختلف اختلافاً بيناً في كل مقطع، وهو اختلاف تمليه طبيعة المقطع الذي يسبق هذه اللازمة، والمقطع الذي يليها.	* هو صاحب العود القديم، وجارنا في غابة البلوط. يحمل وقته متخفياً في زي مجنون يعني. كانت الحرب انتهت ورماد قريتنا اختفى بسحابة سوداء لم يولد عليها طائر الفينيق بعد، كما توقعنا، ولم تتشف دماء الليل في قمصان موتانا. ولم تطلع نباتات، كما يتوقع النسيان، في خوذ الجنود
من هنا نجد اللازمة التكرارية التي تأتي بعد المقطع الاول [لم تصل بعد مركبة الغرباء] موافقة لآخر المقطع الذي سبقها، وهو ^(٧) :	ورماد قريتنا اختفى بسحابة سوداء لم
((اعرف من يفتح الباب للياسمينه))	يولد عليها طائر الفينيق بعد، كما
وهي تفتح احلامنا لضيوف المساء)).	توقعنا، ولم تتشف دماء الليل في
ولمفتتح المقطع الذي يليها ^(٧) :	قمصان موتانا. ولم تطلع نباتات، كما
((لم يصل احد. فاتركيني هنا كما	يتوقع النسيان، في خوذ الجنود
تتركين التحية في مدخل البيت لي او	هللوياء
	هللوياء،
	كل شيء سوف يبدأ من جديد))
	ففي هذا النص المؤلف على هدى نص مغنى لا يندفع القص او الاداء الدرامي الى الامام، انما يظل محكوماً بسلطة القرار، التي تعني انتهاء مقطع حدثي بقرار، والشروع في مقطع آخر، اعتماداً على هذه اللازمة:

(غيري)).

ثانياً: البناء الحدتي:

كان المطلب الاول من هذا المبحث قد خلص الى نتيجة ذات شقين: احدهما لا يحتاج الى كثير تعمق، قوامه ان نص درويش لا يتمحص للدرامية، انما تبدو فيه القوائد ذات التوجهات الدرامية وقد اعتورتها غنائية لا تخفى على العين الناظرة في هذه المجموعة الشعرية. وآخرهما، ان ثمة نصوصاً من نصوص هذه المجموعة تريبو فيها ممكنات الاداء الدرامي على سواها، وتراجع ممكنات الاداء الغنائي عما سواها. ولعل هذا ما اعان الفحص النقدي على القول بوجود نمطين من البناء الحدتي داخل نصوص هذه المجموعة: احدهما، البناء الحدتي الجزئي، وآخرهما، البناء الحدتي المتكامل.

ثانياً أ: البناء الحدتي الجزئي:

واريد بالبناء الحدتي الجزئي ان يكون النص متوافراً على ممكنات درامية يعتمرها عارض ما يعيق سيرورة الحدث واكتماله، او ان هذا النص يتوافر على ممكنات درامية تمثل اجزاء غير متضامة ولا مفضية الى نوع من التكامل داخل النص الشعري، بحيث تصبح هذه الاجزاء كلاً يرفد بعضه بعضاً.

ان القصيدة ذات البناء الحدتي الجزئي هي القصيدة التي لا ينتهي متلقيها من قراءتها وقد استوفى تسلسل حدث ما، انما هي تلك القصيدة التي كان على ذلك المتلقي ان يلم بأكثر من مسار حدتي فيها ويؤلف بين هذه المسارات وصولاً الى مشهد عام يجمع الاحداث الفرعية التي بني النص على اساسها، وهي في هذا الفهم ربما تكون أقرب الى روح القصيدة الممتدة التي تنصهر فيها مجموعة قصائد قصيرة ومقطعات شعرية.

ولعل من اشهر القصائد التي يصدق توصيفها بأنها تقوم على بناء حدتي جزئي قصيدة (مر القطار)، اذ هي تنتمي الى النصوص ذات التوجهات الدرامية، بيد انها لا تصطنع بناءً حدثياً متكاملاً، تبلغ فيه سيرورة الاحداث تخومها، انما تقع في ثمانية مقاطع شعرية، لا يربطها الا مرور القطار، وعبثية انتظار الذات، وهو رابط لم ين الشاعر يعود اليه المرة تلو الاخرى، محولاً نصه الشعري من نص يندفع بإمكانات

وكذلك ثمة مواعمة بين اللازمة التكرارية في قوله: [لم تصل بعد مركبة الغرباء] وختام المقطع الذي سبقها^(١):

(عندما قلت يوماً: احبكما،

انت والماء. فالتمع الماء في كل شيء،

كجيتارة تركت نفسها للبقاء)).

ولا يند عن هذا الوصف المتقدم الا اختتام هذا النص، الذي يختصر خيبات امل الشاعر في نصه كله، اذ لا يبدو هذا الختام لازمة مكررة كاللوازم الأخرى التي سلقت الاشارة اليها، انما هو مقطع وجيز يستوعب معاناة الشاعر كلها ويختصرها، اذ جاء فيه:^(١)

(لم يصل احد

ربما اخطا الغرباء الطريق

الى نزهة الغرباء)).

ان اتصاف النص بالغانائية لا يعد مثلبة يمكن ان بوصم بها نص ما، بل لعل من الغنائية ما يدفع نصاً ما الى اوفى احتمالات القبول الفني، ومن ثم فلا غضاضة على شاعر من الشعراء في ان يكون منجزه الشعري منجزاً غنائياً. بيد ان المواخذة الحقيقية قد تقع حينما يتلفح ما هو درامي بغنائية لا تنسجم وما تسترطه الدرامية من نمو في الاحداث وتقاطع في مواقف فاعلي تلك الاحداث. وقد يبلغ الافتراق بين ما هو غنائي وما هو درامي تخومه حينما ينسلخ الشاعر من عالمه الواقعي ذي الصراع المحتدم الى عالم بديل خيالي، يتحقق فيه الانسجام التام بين مكونات هي مصطرعة في عالمها الواقعي، فيأتي النص الغنائي ليجعلها متوافقة، متآزرة، على خلاف واقعها الأساس.

من اضاءة حديثة، وان بقي مرور القطار يمثل مهيمنة شددت اجزاء النص الى بعضها، وان لم تطورها وتنميتها وتجعلها بناءً واحداً متكاملًا. وآخرهما، ان ثمة غنائية تتسرب الى النص فتعيق الاكتمال الحدتي، وتعيد النص الى نقطة شروع جديدة بين الحين والآخر، كما في هذا المقطع^(١٢):

((كان الحنين الى أشياء غامضة

ينأى ويدنو،

فلا النسيان يقصيني،

ولا التذكر يدنيني

من امرأة

ان مسها قمرٌ

صاحت: انا القمر)).

فهذا المقطع على ما فيه من غنائية تحيل المتلقي الى قمم الغنائية في الخطاب الشعري العربي فانه لا ينمي الحدث داخل النص، ومن ثم لا يكمل مرتكزات الدرامية في ذلك النص.

ان اصطناع الدرامية داخل النص الشعري لا يبدو عظيم الجدوى حينما تكتفي الفاعلية الشعرية بالتلميح القصصي، معرضة عن الغاية المثلى لتأدية المعنى الشعري قصصياً، وهي غاية كما سلفت الاشارة اليها. قوامها السير بالحدث الشعري الى التقدم والسعة، وازافة ممكنات جمالية او ادائية لم يتوافر عليها النص، ولعل من اظهر مصاديق هذه الرؤية قصيدة: ((ارى شبحي قادماً من بعيد)) التي جاء فيها:^(١٣)

((اطل كسرفة بيت على ما اريد

اطل على اصدقائي وهم يحملون برید

المساء: نبيذاً وخيزراً،

الذات، وقدرتها على تخطي عالمها المتدفق امامها بسرعة قصوى، الى فعل عبثي ثابت بازاء تحول العالم السريع. اذ ستبدو الذات مفارقة لعالمها تماماً. كما يتجلى في المقطع الاول:^(١٠)

((مرّ القطار سريعاً

كنت انتظر

على الرصيف قطار مر،

وانصرف المسافرون إلى أيامهم... وانا

ما زلت انتظر))

وسوف يشع هذا الاستهلال في رؤيته في ارجاء النص كله، بل انه قد يتطور في بعض مقاطع النص الى حال اننى الى الضياع منها الى قدرة الذات على الامساك بالاشياء، حتى ليبدو رصد حركة القطار فعلاً عابثاً، على نحو ما يلح في المقطع الرابع:^(١١)

((مرّ القطار سريعاً

لم يكن زمني

على الرصيف معي

فالساعة اختلفت

ما الساعة الآن؟

ما اليوم الذي حدثت

فيه القطيعة بين الامس والغد

لما هاجر العجز))

ان ما قعد بهذا النص عن ان يكون نصاً ذا مقومات درامية متكاملة عاملان: احدهما، هذا التوزع الحدتي في اكثر من محور، اذ اكتنز هذا النص اكثر

وبعض الروايات والاسطوانات...

اطل على نورس وعلى شاحنات جنود

تغير اشجار هذا المكان))

ففي هذا النص اربع وعشرون إطلالة، تشير بجلاء إلى ان فعل الشاعر قوامه هذه الاطلالة التي جعلت هذا النص مجموعة من الموضوعات المتضامة التي تتوهج قليلاً ثم لا

تلبث ان تخبو؛ بسبب من ان المطل على الحدث غير الفاعل فيه.

ولا غرابة في ان يكون هذا النص التقاطات حديثة لا احداثاً متنامية، فهو منذ عنوانه يفصح عن توجهه هذا، فالعنوان الذي هو ((ارى شبحي قادماً من بعيد)) يجعل كل ما في النص داخلاً في هذه الشبحية غير الفاعلة، التي لا تمثل طابع النص العام، فحسب، انما ستمثل خاتمة، التي يفترض ان تكون ذروته، بيد انها لم تصبح كذلك انسجاماً مع الصورة العامة للنص، حيث وردت هذه الخاتمة هكذا: (١٤)

((اطل، كشرقة بيت، على ما اريد

اطل على شبحي

قادماً

من

بعيد...))

فهذه الخاتمة التي يفترض ان تكون ذروة في التصاعد الحدتي جاءت لتمثل دورانية النص حول نفسه موضوعاً واداءً، حينما مثلت صدقاً مباشراً لعنوانه، وحينما كشفت عن ان كل ما في هذا النص ليس سوى تطلع الى الشبح القادم من بعيد، كما ان موقف الذات لم يكن قوامه تحريك الاحداث والفعل فيها، انما كانت ذاتاً رانية لا غير.

ثانياً: البناء الحدتي المتكامل.

اما البناء الحدتي المتكامل فهو البناء الذي يسير فيه الحدث نحو نتيجة ما، دونما تشظٍ او ابتعاد عن مركزية الحدث الاصل الذي يعالجه النص الشعري، وحتى حينما تكون ثمة روافد حديثة جانبية فان مهمتها سوف تغدو دعم الحدث الرئيس، وتفعيل قدرة النص على تقديم حدث واع ومتكامل. المهم ان النص ذا الصناعة الدرامية او الحديثة المتكاملة هو النص الذي يؤثر توتراً في وعي متلقيه، وهو توتر يجمل في سؤال المتلقي: ما الذي سيحدث بعدئذ؟ وكيف سيحدث؟^(١٥)

ان القصيدة ذات البناء الحدتي المتكامل قصيدة تلتقط نقطة حديثة ما، تنيط بالنص تتميتها، وابداد فرصة مناسبة لامتاء تلك النقطة الحديثة، والانطلاق بها بعيداً عن الارتباط بمناسبة الحدث، وصولاً الى رؤية أكثر شمولاً وانفتاحاً على مناسبات شتى، ولعل من اظهر ما يمكن ان يوصف بانه شاهد على القصيدة ذات البناء

الحدتي المتكامل في هذه المجموعة قصيدة: ((شهادة من برتولت بريخت امام محكمة عسكرية (١٩٦٧)) التي جاء فيها: (١٦)

((سيدي القاضي!

انا لست بجندي،

فماذا تطلبون الآن مني؟

وانا لا شأن لي في ما تقول المحكمة،

ذهب الماضي الى الماضي سريعاً...

دون ان يسمع مني كلمة

مضت الحرب الى المقهى لترتاح...

وطياروك عادوا سالمين

والسما انكسرت في لغتي يا سيدي

ويصيحون باخاب وايزابيل: قوما، ورثاً

بستان نابوت الثمن!

ويقولون: لنا الله

وارض الله

لا للآخرين!

ما الذي تطلبه، يا سيدي القاضي،

من العابر بين العابرين؟

في بلاد يطلب الجلال فيها

من ضحايا مديح الاوسمة

آن لي ان اصرخ الآن

وان اسقط عن صوتي قناع الكلمة:

هذه زنزانة، يا سيدي، لا محكمة

وانا الشاهد والقاضي. وانت الهيئة المهمة

فاترك المقعد، واذهب: انت حر انت حر،

ايها القاضي السجين

إن طياريك عادوا سالمين

والسماء انكسرت في لغتي الاولى-

وهذا شأني الشخصي- كي يرجع

موتانا الينا -سالمين))

القاضي -وهذا شأني الشخصي-

لكن رعاياك يجرون سماني خلفهم...مبتهجين

ويطلون على قلبي، ويرمون قشور الموز

في البئر. ويمضون امامي مسرعين

ويقولون: مساء الخير، احياناً،

ويأتون الى باحة بيتي هادئين

وينامون على غيمة نومي...آمنين

ويقولون كلامي نفسه،

بدلاً مني،

ويكون بعيني مزامير الحنين

ويغنون، كما غنيت للزيتون والتين

وللجزني والكلبي في المعنى الدفين.

ويعيشون حياتي مثلما تعجبهم،

بدلاً مني،

ويمشون على اسمي حذرين...

وانا، يا سيدي القاضي هنا

في قاعة الماضي، سجين

مضت الحرب وضباطك عادوا سالمين

والكروم انتشرت في لغتي، يا سيدي

القاضي- وهذا شأني الشخصي -ان

ضاقت بي الزنزانة امتدت بي الارض،

ولكن رعاياك يجسون كلامي غاضبين

إن تأمل هذا النص يفضي الى وضع اليد على خصائص القصيدة ذات البناء الحدتي المتكامل، كما يفضي تلقائياً الى وضع اليد على خصائص هذا النص، بوصفه شاهداً مميزاً على هذا المستوى من الاداء الشعري. ولعلّ اول ملامح البناء الحدتي المتكامل هذا التطور في الحدث، والتدرج في عرضه، اذ يبدأ حدثاً

شبه مطلقاً الى ازمة داخل النص، على نحو ما يتجلى في خاتمة النص، ابتداءً من قوله:

((أن لي ان اصرخ الآن
وان اسقط عن صوتي قناع الكلمة
هذه زنانة يا سيدي لا محكمة))

حتى نهاية هذا النص،

يسيراً خائباً من صراع الارادات، كما يبدو مفتتح النص خالياً من أي ملمح دال على وعي بالواقع الذي يمكن ان يمثل حاضنة الصراع، الذي هو جوهر ما هو درامي، اذ ورد في هذا المفتتح:

((سيدي القاضي!

انا لست بجندي،

فماذا تطلبون الآن مني؟

وانا لا شأن لي في ما تقول المحكمة،

ذهب الماضي إلى الماضي سريعاً...

دون ان يسمع مني كلمة)).

إن متلقي هذا النص قد يضيق بما فيه من سلبية الذات التي تحرك الحدث داخل هذا النص الشعري، وهي سلبية تبدو جلية في جل مقاطع هذا النص، ولاسيما حينما يشير بريخت بطل حكاية هذا النص الى هذا الاستلاب الذي يطبق على عالمه كله، في قوله:

((لكن رعاياك يجرون سمائي خلفهم...مبتهجين

ويطلون على قلبي، ويرمون قشور الموز

في البئر. ويمضون امامي مسرعين
ويقولون: مساء الخير، احياناً،

ويأتون الى باحة بيتي...هادنين

وينامون على غيمة نومي..أمينين

ويقولون كلامي نفسه،

بدلاً مني

.....

ويعيدون منامي نفسه

بدلاً مني)).

بيد ان هذه السلبية تقضي إلى مالا يتوقعه المتلقي مطلقاً، اذ تقلب سيورة الحدث من سلبية

ان مما جعل نهاية هذا النص تسعفه في ان يعطى ما يستحقه نص ذو بناء حدثي متكامل، هو ان هذه النهاية نقلت النص من مستوى التدرج الحدثي الونيد الى مستوى نص يعرض ازمة عرفها احد النقاد بانها ((النقطة التي يصل فيها توازن القوى الى درجة من الاجهاد تؤدي الى احداث شرخ يتسبب في تعديل وضع القوى واظهار نمط جديد للعلاقات))^(١٧).

ولكي تحشد هذه القصيدة مزيداً من وسائل التأثير في المتلقي فقد اصطنعت لازمة تكرارية سلف الذهاب الى انها مقوماً غنائياً في شعر درويش، وهي عبارة ((وهذا شأني الشخصي)) التي كررت ثلاث مرات. وشتان بين هذه اللازمة التكرارية وتلك التي سلف الإيماء اليها في النص الغنائي، فتلك لازمة كان وكدها العود على ابتداء النص، والرجوع بكل نمو حدثي الى نقطة الشروع. اما هنا فاللازمة التكرارية تشد اجزاء النص الى بعضها، وليس معنى شداها اجزاء النص انها تمثل جسراً بين قسمين، انما في انها تمثل ارهاصاً بثورية لا تخطئ العين اللامحة قراءتها من وراء السطور، وهو ما يقع في نهاية النص.

إن هذا النص بما يصطنع من وسائل شعرية توشك ان تكون هي الوسائل التي اصطنعها النص الغنائي انما يضع يد المتلقي على حقيقة قدرة درويش ولاسيما في هذا النص على تجاوز سلطنة

الالفة في توظيف اداة فنية ما، والتحول بهذه الاداة الى ما يخالفها تماماً، من خلال رهافة فنية لا توحى للمتلقي بلجوء درويش الى قسر هذه الصيغة او تلك، بقدر ما تشير الى ان ثمة منظومة من الادوات الشعرية يتحرك درويش فيها، وينتج فيها الشيء وضده، وهذا سر من اسرار ثراء منجزه الشعري.

المبحث الثاني:

هيكلة النص الشعري

أولاً: الحوار:

إذا كان الشعر الغنائي شعراً يعلو فيه صوت الذات على أي صوت آخر، ومن ثم يغيب الحوار الذي

ينهض بكفايات النص التعبيرية، فإن حضور أي نمط من الحوار في النص الغنائي لا يعدو أن يكون واحداً من اثنين: إما حوار ذات تحاور نفسها^(١٨)، وهو ما اصطلح عليه احد النقاد (التخارج)^(١٩) أي وجود ذات تنقسم على قسمين يتحول احدهما الى مرسل والآخر الى متلق. وإما ذات تحاور غيرها، بيد ان حواراً كهذا لا يثري النص؛ لان الذات التي تحاور الشاعر، وينقل حوارها في نصه لا تعدو ان تكون ذاتاً متفرعة من ذات الشاعر، ومن ثم فإن وجودها في النص الشعري وجود تكميلي، كما ان حوارها سيغدو غاية في ذاته وليس وسيلة من وسائل يصطنعها الشاعر لزيادة القدرة التأثيرية لنصه.

اما الحوار الدرامي فيختلف عن الحوار الغنائي الذي سلفت الاشارة اليه؛ ولعل من اظهر مواطن الاختلاف يتمثل في الصفة الذاتية للحوار الغنائي والصفة الموضوعية للحوار الدرامي؛ اذ ان ((الحوار الدرامي موضوعي بطبيعته، ويجب ان يظل موضوعياً، وبذلك تميز الشعر الدرامي عن الشعر الغنائي))^(٢٠). كما يمتاز الحوار الغنائي بانه حوار تؤديه الذات الشاعرة على خلاف الحوار الدرامي الذي تؤديه ذات تختلف عن الذات الشاعرة، وقد تختلف معها اختلافاً تاماً ليس على صعيد الحوار، فحسب، اما تختلف معها في الرؤية، وفهم الأشياء.

ولقد عنيت دراسات نقدية كثيرة بدراسة الحوار في النص الشعري ذي التوجهات الدرامية، انطلاقاً من منهجية قوامها النظر في انماط الحوار، وكونها داخلية ام خارجية، ومدى النجاح الذي حققته انطلاقاً من هكذا توصيف^(٢١). اما

مهمة هذا البحث فلا تنصرف الى تصنيف انماط الحوار، انما تنصرف الى دراسة الحوار من جهة انه مكون ادائي، أي انها ستحاول قراءة الحوار انطلاقاً من قيمته داخل النص الشعري. ولقد افضى هذا التوجه الى دراسة الحوار ضمن مسارين، هما: الغنائية، والخطابية.

أولاً- أ: الحوار والغنائية:

ظلت الغنائية، اداءً ورويةً، حالة فنية تواجه النص الشعري العربي وهو يصبو الى اصطناع مكونات درامية، ولعل تسرب الغنائية الى النص الشعري الذي يروم الابتعاد عنها يعود الى الثقل المرجعي الذي حظي به النص الغنائي، ودوره في تكوين ذائقة الشاعر والمتلقي، وثقافة الشاعر الذي ربي على النصوص الغنائية في التراث الشعري العربي. ولقد ذهب بعض النقاد الى ان الاخطار الفنية التي تواجه الحوار ان تكون العبارة غنائية، تنصرف الى وصف المشاعر الذاتية للشخصية، فتفقد القوة الحركية؛ لأنها تصبح بمثابة وقف للحدث، يفضي الى ان يفقد الحوار وظيفته الدرامية^(٢٢)، ولعل من أمثلة الحوار ذي الطابع الغنائي ما ورد في قصيدة (كم مرة ينتهي امرنا)^(٢٣):

((يا ابي، خفف القول عني|

تركت النوافذ مفتوحة

لهديل الحمام

تركت على حافة البئر وجهي

تركت الكلام

على حبله فوق حبل الخزانة

يحكي، تركت الظلام

على ليله يندثر صوف انتظاري

تركت الغمام

أولاً- ب: الحوار والخطابية:

إذا كان الحوار قائماً على فكرة ان يكون لاطراف الحوار فرصة التعبير عن وجهة النظر، فإن الخروج عن مقتضيات هذه الفكرة يفضي سيدها الى تغييب الصورة المثالية لاحد طرفي الحوار، وتحويل الطرف الآخر الى طرف مهيم، وهذا ما نجده واضحاً في الكثير من نصوص محمود درويش في مجموعته (لماذا تركت الحصان وحيداً)، اذ ان جلّ الحوار الذي يدور فيها هو حوار بين اب وابنه، وهذا ما يجعله حواراً نمطياً، بمعنى انه مكرور في اغلب ما يحمله من مضامين وروى؛ ولانه من اب لابنه فسوف يبدو حواراً متشأخاً بوعظية غير خافية على المتلقي، على نحو ما نجد في هذا الحوار^(٢٤):

((لماذا تركت الحصان وحيداً؟))

- لكي يؤنس البيت، يا ولدي،

فالبيوت تموت اذا غاب سكانها))

إن حواراً كهذا يعتمد اسلوب الخطابية الذي يقوم على اعتماد المقولات الفكرية الجاهزة، والتأثير في المتلقي وليس اقناعه، وربما تجاوز توظيف الخطابية في الحوار هذه الاشكالات التي اشير اليها ليدخل في دائرة يختلط فيها الحلمي والشعاري، كما ورد في نص (الى اخرى والى آخره)^(٢٥):

((هل تعبت من المشي

يا ولدي، هل تعبت؟

-نعم يا ابي

طال ليلك في الدرب،

والقلب سال على ارض ليلك.

-ما زلت في خفة القط

فاصعد الى كتفي،

على شجر التين ينشر سرواله

وتركت المنام

يجدد في ذاته ذاته

وتركت السلام

(وحيداً، هناك على الارض...))

إن متأمل هذا النص، بعيداً عن هذا المقتبس، سيسر لافتتاحه السردى المتكامل، ولعلّ هذه الدراسة ستتخذ هذا الاستهلال مثلاً للافتتاح السردى الذي يتفوق على كثير من استهلالات النصوص الاخرى، كما سيأتي لدى دراسة

الاستهلال في هذا البحث، بيد ان متأمل هذا النص من جهة دور الحوار في تنمية الممكنات الدرامية في هذا النص سيضع يده على حقيقة ان غنائية الحوار اضرت كثيراً، بتنامي الحدث السردى، بل انّ هذا الانثيال الغنائي الذي دلقت اليه ذكرة الشاعر قد اوقف المسيرة الحديثة ايقافاً تاماً.

ولم تكن الانثيالات العاطفية -وهي مقومات غير درامية- وحدها التي قعدت بهذا الحوار عن ان يأخذ دوره في تنمية الممكنات الدرامية للنص، انما جاءت أسلوبية هذا الحوار لتؤكد انتمائه الى الغنائية اكثر من أي نمط شعري آخر، فلقد جاء حافلاً بالانزياحات في (تركت على حافة البئر وجهي) وفي (تركت الكلام على حبله) وفي (تركت الظلام على ليله يتدثر صوف انتظاري)، كما جاء حافلاً بالتكرار، كما في تكرار مفردة (تركت) التي كررت سبع مرات، وهو تكرار يليق بالشعر الغنائي اكثر من الشعر الدرامي.

ولعلّ مما لا ريب فيه الاشارة الى ان توظيف هذه الاساليب في نص شعري ذي توجهات درامية قد لا يقود تلقائياً- الى تحجيم الاداء الدرامي في ذلك النص، بيد ان الاتساع في توظيف كهذا، وامتداد الحوار الذي يوظف هذه الادوات امتداداً كهذا الذي فعله الحوار الذي سلفت الاشارة اليه، لن تكون له اية فائدة في دعم الاداء القصصي داخل النص الشعري.

تتمتع أهمية الاستهلال في النص الشعري في انه يؤسس لسيروية النص باتجاهين: احدهما، اتجاه فني يتمثل في ان الاستهلال سوف يوجه مسيرة النص نحو التطور الدرامي، وذلك بالتوسطة للنص بادوات درامية لا يكتفي الاستهلال باجتلابها، والصاقها في واجهة النص، واتما بادخالها بوصفها مكوناً من مكونات ما دعاه احد النقاد بـ(نظام العمل)^(٢٨). واخرهما اتجاه المتلقي، حينما يكون الاستهلال من موجهات وعي المتلقي، يحمله على نمط ما في قراءة النص الذي ينتمي اليه ذلك الاستهلال، وبهذا ينتقل الاستهلال من مكون لنظام العمل إلى مكون من مكونات نظام المتلقي.^(٢٩)

ولعل ما لا يختلف عليه اثنان عمق شاعرية درويش، وتنوع الوسائل التي يصطنعها، ولاسيما في الاستهلال الذي يؤدي دوراً فعالاً في دفع النص نحو الاتصاف بالدرامية أو الخروج من نطاقها. والملاحظ ان الاستهلال في مجموعة درويش، هذه، يتخذ محورين: احدهما ما يمكن ان يصطلح عليه الاستهلال غير المباشر، واخرهما يمكن ان يصطلح عليه الاستهلال المباشر

ثانياً: أ: الاستهلال غير المباشر

هو الاستهلال الذي لا يعالج الحدث الذي يكتنزه النص الدرامي علاجاً مباشراً، انما ينصرف إلى اضاءة الادوات التي توطيء لكتابة نص درامي، أي ان هذا الاستهلال يعني بإضاءة محيط الحدث الدرامي أولاً، ثم يكون وكده الانتقال إلى ذلك الحدث، وأحسب أن غاية هذا النمط من الاستهلال تقوم على فكرة أن فوز الحدث وما

حولته بإضاءة كافية سوف يجعل قدرة المتلقي على أن يتفاعل مع ذلك الحدث أكبر.

ويأخذ الاستهلال الذي ينضوي ضمن هذا الوصف مسارات متعددة، فقد يأتي استهلالاً وصفيًا على نحو ما يلحظ في نص (عندما يبتعد) الذي يستهل بهذا المقطع:^(٣٠)

((للعدو الذي يشرب الشاي في كوئنا

سنقطع عما قليل

غابة البطم والسنديان الأخيرة

هذا شمال الجليل

ولبنان من خلفنا،

والسماء لنا كلها من دمشق

إلى سور عكا الجميل)).

فهذا الحوار لا يتناول أزمة تواجهها الشخصيات الفاعلة في هذا النص، انما يدور في دائرة حلمية ينتقل فيها المتحدث من حدود الأرض الى انفتاح السماء، هذا فضلاً عن ان شخصية الاب في هذا النص وفي نصوص المجموعة كلها شخصية تمتاز بوعيتها

غير العميق، ومن ثم لا يبدو من المناسب ان يكون خطابها ضمن هذا المستوى، وهو ما يثير اشكالا قوامه ان الحوار يجب ان يكون ((متفقاً مع موقف المتكلم وشخصيته))^(٣١).

ان تأزر صفتي الغنائية والخطابية حرماً الحوار في نصوص هذه المجموعة من ان يكون حواراً حركياً فعلاً، وبدا الحوار مؤدياً دور ايقاف التطور الحدثي، ومن ثم اضاءة طابعاً سكونياً على النص، ومن المعلوم انه ((لكي يكون الحوار جيداً يجب ان يتسم بالحيوية والمتعة، كالأشخاص انفسهم، سواء بسواء، لا يضعف فيصبح نوعاً من الشروح الفلسفية، ولا يطول فيصبح خطاباً طويلة مملة))^(٣٢).

ولعل الغنائية والخطابية، وما أفضيا اليه من سكونية في النص، وطول في الحوار، هو ما جعل الحوار يمثل الحلقة الأقل كفاية في نصوص محمود درويش ذات التوجهات الدرامية، فدرويش غير معني بالاختلاف الفكري بين شخصيات نصوصه، كما انه كان منحازاً الى ابوية الخطاب مما قاد الى اتساع هذا الخطاب وضمور خطاب البثوة بازائه.

ثانياً: الاستهلال:

النص، على نحو ما يتجلى في (متتاليات لزمن آخر)
التي جاء فيها: (٣٢)

((كان يوماً مسرعاً . أنصت للماء

الذي يأخذه الماضي ويمضي مسرعاً،

تحت،

أرى نفسي تنشق إلى اثنين:

أنا،

وأسمى))

إن درويش إذ يضع مستهلاً زمانياً لنصه يرفد
هذا المستهل بعنوان زمني لعله أنس فيه قدرة على
مؤازرة الافتتاح الزمني في التمهيد للحالة الدرامية
داخل النص، ولعل وجود رافد للمستهل الزمني دأب
درويش في الكثير من نصوصه التي يستهلها استهلالاً
زمانياً، كما في قصيدة (هيلين ياله من مطر)، التي
ورد في افتتاحها: (٣٣)

((التقيت بهيلين يوم الثلاثاء

في الساعة الثالثة

ساعة الضجر اللانهائي،

لكن صوت المطر

مع انثى كهيلين

ترنيمة للسفر))

فالملاحظ أن علاقة درويش مع استهلاله الزمني
تختلف عن صلته بسواه من أنماط الاستهلال؛ ذلك أن
الزمن في استهلال نصوص درويش يمتاز بضديته،
وقدرته على قهر الذات، وهنا يأتي دور ما دعواته
الرافد للمستهل ليخفف من وطأة الاحساس بالقهر
الزمني، إذ تبدو شخصية هيلين -التي هي رافد هذا
المستهل- معادلاً موضوعياً يحول الزمن إلى زمن

فرس في الدخان . وبنت لها

حاجبان كثيفان .. عينان بنيتان . وشعر

طويل كليل الاغاني على الكتفين . وصورتها

لا تفارقه كلما جاء يطلب الشاي . لكنه

لا يحدثنا عن مشاغلها في المساء، وعن

فرس تركته الاغاني على قمة التل))

فهذا الاستهلال ينصرف إلى وصف الشخصية ،
التي سيكون لها دور محوري في تحريك الحدث داخل
النص الشعري ، بيد أن هذا الوصف لا ينصرف إلى
الشخصية ذاتها فحسب ، إنما توصف الشخصية
وصفاً وجيزاً ثم ينتقل الشاعر إلى امتداد هذه
الشخصية ممثلاً بابنة الشخصية المركزية للنص ،
وهو العدو . حتى إذا استوفى الشاعر وصف الشخصية
وامتدادها الاجتماعي راح يصف عدة تلك الشخصية
في المقطع الذي يلي الاستهلال، إذ يقول: (٣٤)

((في كوخنا يستريح العدو من البندقية،

بتركها فوق كرسي جدي . ويأكل من خبزنا

مثلما يفعل الضيف . يغفو قليلاً على

مقعد الخيزران . ويحنو على فرو

قطتنا . ويقول لنا دائماً:

لا تلوموا الضحية !

نسائه من هي ؟

فيقول : دم لا يجففه الليل))

وقد لا يبدو الاستهلال معنياً بالوصف الخارجي
للأشياء، إنما يبدو استهلالاً زمانياً يقدم للأحداث في
إطار زمني يوجه مسيرة الأحداث في بقية أجزاء

بما سوف يحدث بعد الظهيرة. كان التتار

يسيرون تحتي وتحت السماء، ولا يحملون

بشيء وراء الخيام التي نصبوها. ولا يعرفون

مصائر ما عرنا في مهب الشتاء القريب.

على قدر خيلي يكون المساء. وكان التتار

يدسون اسماءهم في سقوف القرى كالسنونو،

وكانوا ينامون بين سنابلنا آمنين)).

اذ يتواشج في هذا الاستهلال ما هو زماني وما هو مكاني، ليكون من تواشج كهذا مشهداً نصياً رانعا؛ اية ذلك ان درويش يجعل الزمان والمكان عدلين لشيء واحد هو (الخيل)، اذ يقول: ((على قدر خيلي تكون السماء)) و((على قدر خيلي يكون المساء)). وهذا التواشج سوف يسري في اجزاء النص كلها، اذ يستمر التداخل بين الزمان والمكان حتى ختام النص: (٣٦)

((لنا حلم واحد: ان نجد

حلماً كان يحملنا

مثلما تحمل (النجمة الميتين)).

ان ثمة مشابهة بين افتتاح النص واختتامه؛ ذلك ان افتتاح النص يبدو افتتاحاً حليماً، كما تظهر خاتمته بوصفها خاتمة حلمية. وهذا ما يؤكد الفاعلية الرفيعة لتواشج مكونات الاستهلال الشعري، اذ ظلت تشع في ارجاء النص، وتوجه حركية مكوناته، حتى آخر النص: (٣٧)

ثالثاً- ب:- الاستهلال المباشر:

اذا كانت مجموعة (لماذا تركت الحصان وحيداً) قد انطوت على جملة من النصوص الشعرية التي لا تنصرف إلى موضوعها مباشرة،

آخر، ويعبر عن إمكانات الالفة التي تأوي اليها الذات في حالة حضور الزمن المضجر، والمطر المتعب.

وقد يمهد درويش لنصه ذي التوجهات الدرامية باستهلال مكاني، على نحو ما استهل به نص (نزهة الغرباء): (٣٤)

((اعرف البيت من خصلة المريمة اولى

النوافذ تجنح نحو الفراشات... زرقاء...

حمرء. اعرف خد السحاب وفي اي

بئر سينتظر القرويات في الصيف . اعرف

ماذا تقول الحمامة حين تبيض على فوهة

البندقية. اعرف من يفتح الباب للياسمينية

وهي تفتح احلامنا لضيوف المساء)).

ان هذا الاستهلال المكاني قائم على اضاءة المكان اضاءة دقيقة تستند إلى المعرفة، وهي معرفة حاول درويش تثبيتها في ذهن المتلقي بتكرار الفعل (اعرف) اربع مرات في مستهل النص، ليضع هذه

المعرفة التامة في مواجهة كلمة الغرباء في عنوان النص التي تومي إلى غياب

معرفة اولئك الغرباء بالمكان، على خلاف الشاعر الذي يعرف المكان وينتمي اليه. ولعل درويش لم يضع رافداً في جل استهلالاته المكانية على خلاف ما فعل في الاستهلال الزمانية؛ لان حميمية ما لاتغيب عن عين الدارس تلحظ في أي مفتاح مكاني في مجموعة درويش هذه.

وقد يصبو درويش إلى الارتقاء باستهلال نصه فيصطنع مهادين يواشج بينهما؛ ابتغاء الارتفاع بالمستوى الفني لنصه، على نحو ما فعل في (سنونو التتار): (٣٥)

((على قدر خيلي تكون السماء. حلمت

نحو ما يبدو في قصيدة (خلاف غير لغوي مع امرئ القيس):^(٤٠)

((اغلقو المشهد

تاركين لنا فسحة للرجوع إلى غيرنا

ناقصين. صعدنا على شاشة السينما

باسمين. كما ينبغي ان نكون على

شاشة السينما، وارتجلنا كلاماً أعد

لنا سلفاً. أسفين على فرصة

الشهداء الاخيرة. ثم انحنينا لنسلم

اسماءنا للمشاة على الجانبين. وعدنا

إلى غدنا ناقصين)).

إن متأمل النص الذي ينتمي اليه هذا الاستهلال سيضع يده على حقيقة ان الافادة التي عاد بها هذا الاستهلال على النص افادة محدودة، وتعود هذه المحدودية إلى ان هذا النص مجموعة مشاهد أو لقطات تتفصل كل واحدة منها عن الاخرى ، صحيح ان هذه المشاهد الخمسة تجتمع لتكون كلاً نصياً، كما تجتمع مشاهد الشريط السينمائي لتكون كلاً متضاماً، لكن هذا الاجتماع لا يعدو حدود الطابع العام، وليس الائتحام والتكامل.

ثمة ملاحظات يمكن ان تخرج بها قراءة هذه المجموعة لتحديد في ان الاستهلال غير المباشر فاز بقسط اوفى من ذلك الذي ظفر به الاستهلال المباشر، مما يشير الى ان درويش كان يؤثر اضاءة الجو العام للحدث، ثم الدخول في ذلك الحدث . كما يلاحظ ان الاستهلال المباشر كان على ضربين: احدهما استهلال سردي مباشر، يفتح افتتاحاً سردياً يجعل المتلقي يستبشر بإمكان نمو هذا الاستهلال وامتداده داخل النص، بيد ان هذا الاستبشار يخبو حينما تكتشف القراءة النقدية ان فعل ذلك الاستهلال لم يكن اكثر من خيط واه يمتد بين مكونات النص، كما حصل في

انما توطئ للموضوع بما من شأنه ان يضيء ذلك الموضوع، فإن نصوصاً من هذه المجموعة اتجهت، مباشرة، إلى موضوعها، لتضع المتلقي في مواجهة الحدث السردى منذ الوهلة الاولى، ولعل وضع المتلقي العربي الذي اکتنزت ذاكرته بالنصوص التي تمهد لموضوعاتها منذ اقدم نص شعري عربي إلى ظهور قمم الشعر العربي الحديث امر لا يخلو من إقلاق اللغة المتلقي، غير ان ما يهون امرأ كهذا هو ان ((ما يكتب بكد يستحق ان يقرأ بكد)).^(٣٨)

ومن أوضح الأمثلة على النصوص ذات الاستهلال المباشر نص (كم مرة ينتهي أمرنا)، اذ جاء استهلاله سردياً محضاً، كما في قوله:^(٣٩)

((يتأمل أيامه في دخان السجائر،

ينظر في ساعة الجيب:

لو استطيع لا بطات دقائقها

كي أؤخر نضج الشعير!...

ويخرج من ذاته مرهقاً نزقاً:

جاء وقت الحصاد

السنايل مثقلة، والمناجل مهملة، والبلاد

تبعد الان عن بابها النبوي)).

اذ لا يفتتح هذا النص بلازمة من لوازم السرد، انما يفتتح افتتاحاً سردياً مباشراً، ولعل هذا النص مما يمكن ان يتخذ أنموذجاً طيباً للنص الذي يبدأ بالسرد، ويتطور هذا السرد حتى خاتمة النص التي تنتهي نهاية سرديّة هي الاخرى، مشيرة إلى عمق تأثير المقدمة السردية في دفع حركة الحدث ونموه وتطوره إلى الامام.

ولئن استهل النص الذي تقدمت الاشارة اليه استهلالاً سردياً مباشراً اعتماداً على ايراد الحدث لقد اصطنع درويش صيغة فنية اخرى للاستهلال المباشر قوامها الاعتماد على معطيات الفن السينمائي على

-يا ابني تعبت ... أتحملي؟

-مثلما كنت تحملي يا ابي

وسأحمل هذا الحنين

إلى

أولي وإلى أوله

وساقطع هذا الطرق إلى

أخري... وإلى أخرة".

وإذا صح الذهاب إلى ان العنوان جزء لا يتجزأ من استهلال النص امكن الذهاب الى ان هذه الخاتمة تكرر لاستهلال النص. فلقد نجح العنوان في ايجاد وشيجة مميزة بينه وبين الخاتمة، ولاسيما حينما جعل خاتمة النص شبه مقروءة ؛ ذلك ان العنوان يفصح عن تبادل الادوار، كما ان مسيرة النص تفصح عن تبادل ادوار ايضاً، فجاءت المقدمة لتؤكد ما بشر به العنوان، وما اثبته النص من تبادل للادوار بين الاب وابنه. بيد ان مقروئية المسيرة الحديثة للنص من خلال انطباق العنوان والخاتمة لاتمنع من الذهاب الى ان هذه النهاية المفتوحة اضفت على هذه القصيدة جواً ميزها من سواها من نصوص هذه المجموعة، اذ بدت مشعة بروح من الفاعلية القائمة على تصميم الذات على ان تكون ذاتاً فاعلة وايجابية.

وقد تبدو الخاتمة استرجاعاً شبه مطلق لاستهلال النص، على نحو ما يلحظ في قصيدة (في يدي غيمة)، فهذه القصيدة اذ تستهل بقول الشاعر: (١٢)

"اسرجو الخيل

لا يعرفون لماذا

ولكنهم اسرجوا الخيل في السهل".

فاتها تختم بقوله: (١٣)

"اسرجوا الخيل

(خلاف غير لغوي مع امرئ القيس). واخرهما، استهلال مباشر يسري تأثيره حتى نهاية النص، وقد يعثور سريانه بعض العوائق كما في (كم مرة ينتهي امرنا)، وقد لا يعثور سريانه أي عائق كما في (شهادة من برتولت بريخت امام محكمة عسكرية ١٩٦٧).

ثالثاً: خاتمة النص:

يحاول درس الهيكلية في هذا البحث ان يقرأ امتداد النفس الدرامي لدرويش في هذه المجموعة الشعرية، وقد كان الاعتناء بالاستهلال محاولة لاضاءة التأسيس لحالة درامية في نصوص هذه المجموعة، والنتيجة التي بنيت على تأسيس كهذا. من هنا يأتي درس خاتمة النص للسؤال عن امكان وصول هذا التأسيس الى ذروة ما مثله في خاتمة النص، وهل الذي يحكم علاقة هذه الذروة بذلك التأسيس قانون الاختلاف او قانون المشابهة.

ثالثاً - أ: قانون المشابهة:

تعني المشابهة بين استهلال النص وخاتمته معاني عديدة، فقد تقع هذه المشابهة حينما يوجد جو عام يحكم النص من بدايته حتى نهايته، وقد تعني ان ثمة عبثية في فهم الاشياء ترى ان بدايات تلك الاشياء ونهاياتها متحدة في الواقع خارج النصي، ومن ثم يعبر عنها النص استناداً الى قانون التشابه. وقد تقع المشابهة حينما تحقق الفاعلية الشعرية في تنمية

الاحساس الدرامي بالاشياء لذا يبدو انطلاقها وتوقفها وجهين متشابهين لا اثر للنمو الكبير فيهما.

ولعل الخواتيم التي تستند الى قانون المشابهة على اساس وجود جو عام يحكم بناء النص الشعري من اظهر ما يمكن ان يقدم دليلاً على قدرة الفاعلية الشعرية على تقديم نص شعري يحكمه جو القضية التي اريد تقديمها في ذلك النص. ومن اظهر مصاديق هذه الرؤية خاتمة قصيدة (الى اخري وإلى أخرة) التي جاءت تكراراً مطلقاً لعنوان النص، اذ جاء فيها: (١٤)

"يا ابي، هل تعبت

ارى عرفاً في عيونك؟

لا يعرفون لماذا،

ولكنهم اسرجوا الخيل في اخر الليل، وانتظروا

المناخ الذي ولدت فيه روميات ابي فراس التراثية، وكيف يواشج محمود درويش معاناتي ابي فراس والإنسان الفلسطيني، إذ يقول في مقدمتها^(٤٥):

((صديّ راجع شارع واسع في الصدى

خطىّ تتبادل صوت السعال، وتدنو

من الباب، شيئاً فشيئاً، وتناى

عن الباب. ثمة اهل يزوروننا

غداً، في خميس الزيارات. ثمة ظل

لنا في الممر. وشمس لنا في سلال

الفواكه. ثمة ام تعاتب سجاننا:

لماذا ارقّت على العشب قهوتنا يا

شقي؟...)).

فمنذ الوهلة الأولى يبدو درويش مصمماً على تجاوز الطابع المأساوي المتشجج بشكوى وتوق الى الخلاص في روميات ابي فراس الحمداني، ولاسيما في قوله^(٤٦):

اقول وقد ناحت بقربي حمامة

ايا جارتنا لو تشعرين بحالي

وقوله^(٤٧):

يا حسرة ما أكاد احملها

آخرها مزعج واولها

فدرويش لم يكن من وكده استعادة تجربة ابي فراس الشاكية، انما كان وكده بعث تجربة الفروسية التي لا يفلح السجن في ان يحيط بها؛ لهذا كانت خاتمة النص ذروة في التصاعد بصورة ابي فراس، واستعادته لفروسيته المعنوية، تمهيداً لتجاوز حالة السجن، إذ يقول فيها:

شبحاً طالعاً من شقوق المكان".

ان عبثية اسراج الخيل، وغياب مرجعية واعية لها؛ لان هذا الفعل اقترن في هذا النص بغياب المعرفة، هو ما أدى الى ان تكون خاتمة هذا النص غير مفضية الى شيء ذي بال، لا سيما وان النص ظل رهيناً بالعنوان الذي هو (في يدي غيمة) وهي رمز لما يتسرب من بين الأصابع، ولا يمكن ان يستقر في اليد.

لقد ذهب الدكتور (عز الدين اسماعيل) الى ((ان الشاعر لا يعتمد عمداً لان يكون شعره ذا نزعة درامية، او الى ان يجعل عبارته درامية، فالعمد في مثل هذه الحال خليق ان يقتل الشعر والتعبير معاً، وانما تكون للشعر وللتعبير هذه الخاصة الدرامية لان الدافع الاول الى الكتابة يحمل في ثناياه بذوراً درامية، ولان منطق الشاعر النفسي بعامة - اذا جاز هذا التعبير- مركب تركيباً درامياً)).^(٤٨) من هنا كانت نصوص مثل (ارى شبحي قادماً من بعيد) و(في يدي غيمة) و(عود اسماعيل) و(مر القطار) نصوصاً لم تفلح في الانتهاء نهايات درامية، لانها لم تطرح قضية ما بروية درامية، وكانت نهاياتها مفتوحة ليس للشاعر بمزيد من الفعل، بل للأشعار بعبثية الفعل وغياب التفاضل في نتيجة مرجوه قد ترتب عليه.

ثالثاً- ب: قانون الاختلاف:

اذا كان قانون المشابهة قد افضى في جل النصوص التي نظرت فيها هذه الدراسة الى نوع من تراجع نمو الحالة الدرامية داخل النص

الشعري فإن قانون الاختلاف يمكن ان يشير الى عافية ما في التوجهات الدرامية للنص؛ ذلك ان الاختلاف بين مستهل النص الدرامي وخاتمته يمكن ان يفسح عن تنامي الحدث داخل النص الشعري، ووصوله الى خاتمته.

ولعل من اجلى النصوص الشعرية التي يحكمها قانون الاختلاف بين استهل النص وخاتمته قصيدة (من روميات ابي فراس الحمداني) التي تبدأ بوصف

النصوص التي كانت موطن الدرس النقدي ههنا، فإذا بدت خاتمة (من روميات ابي فراس الحمداني) خاتمة مفتوحة تحتمل المزيد من الإحداثا والرؤى، فقد جاءت قصيدة (حبر الغراب) ذات نهاية مغلقة تستند إلى التناص مع الخطاب القرآني.

لقد تدرج هذا النص في عرض صورة الغراب، فإذا بدا منفصلاً عن الشاعر في مستهل النص الذي ورد فيه: (٥٠)

((لك خلوة في وحشة الخروب، يا

جرس الغروب الداكن الاصوات! ماذا

يطلبون الان منك؟ بحثت في

بستان آدم؟ كي يوارى قاتل ضجر أخاه،

وانغلفت على سوادك

عندما انفتح القليل على مداه))

فقد اتحد الشاعر بصورة الغراب في المقطع الذي يسبق خاتمة النص، في قوله: (٥١)

((انا انت في الكلمات يجمعنا كتاب

واحد. لي ما عليك من الرماد، ولم

نكن في الظل الا شاهدين ضحيتين

قصيدتين

قصيرتين

عن الطبيعة، ريثما ينهي وليمته الغراب))

حتى اذ انتهى الشاعر من إزجاع هذا الاتحاد بينه وبين الغراب، وهو ما حصل بعد تطورات داخل النص لاتخفى على قارئها، جاء دور الخاتمة ذات النهاية

((فلأكن ما تريد لي الخيل في الغزوات: (٤٨)

فاما اميراً

واما أسيراً

واما الردي!

وزنزانتي اتسعت شارعاً شارعين. وهذا

الصدى

صدي، بارحاً ساتحاً، سوف اخرج من حانطي

كما يخرج الشيخ الحر من نفسه سيداً

وامشي إلى حلب. يا حمامة طيري

بروميتي، واحملي لابن عمي

سلام الندى))

ان خاتمة النص تغير صورة ابي فراس الترائية التي الفتها الذاكرة، ووقرت في الذهن العربي عنه، بوصفه فارساً شجاعاً كانت تجربة الاسر قد حولته إلى شاعر باك مجده وامه وفروسيته، اذ كانت قصائده ((تطفح بالحياة القلقة، الحارة، والمحاصرة)) (٤٩).

انما يتحول المكان بمحدودية مساحته التي لم يذكر منها سوى الباب في المقدمة إلى مكان تتسع فيه الزنزانة شارعاً شارعين، كما يتحول ابو فراس من شخص يرنو الى أي آت بدلالة ترقبه الخطى التي تدنو من الباب في مستهل النص، اذ سيبدو ابو فراس مصمماً على تجاوز الحبس إلى الخروج من الحانط سيداً ويمشي إلى حلب.

واحسب ان قراءة نص (حبر الغراب) تفضي إلى ما وصلت اليه قراءة (من روميات ابي فراس الحمداني) من ان استناد الخاتمة الدرامية للنص الشعري إلى قانون المخالفة يجعل تلك الخاتمة معبرة عن حالة التنامي والتطور اللذين يتوافر عليهما النص الشعري، وهما تمام وتطور لايتخذان صورة واحدة في

المغلقة لتوظف نصاً قرآنياً، استعاره الشاعر ليكون خاتمة تتوج المسيرة الحديثة للنص، وهو: (٥٢)
(ويضينك القرآن:

قَبَعَتِ اللّهُ غُرَابًا يَبْحَثُ فِي الأَرْضِ

لِيُرِيَهُ كَيْفَ يُؤَارِي سَوْعَةَ أَخِيهِ قَالَ:

يَا وَيْلَتَى أَعَجَزْتُ أَنْ أَكُونَ مِثْلَ هَذَا الغُرَابِ

ويضينك القرآن،

فابحث عن قيامتنا، وحلق يا غراب)).

إن هذه الخاتمة لا تمثل تصاعداً حديثاً، وهو المعنى الذي تتحراه هذه الدراسة، فحسب، إنما تحمل طابعاً رمزياً في الاتحاد بين الغراب والإنسان في المقطع الذي سبق الخاتمة، وعجز الإنسان أن يفعل ما فعله الغراب في خاتمة النص، كما جاء في الآية القرآنية.

ويقضي تأمل نصوص مجموعة (لماذا تركت الحصان وحيداً) إلى أن الخواتيم التي شملتها الدراسة استناداً إلى قانوني المشابهة والاختلاف إلى جملة من الاستنتاجات، منها: أن الخواتيم التي تستند إلى قانون المشابهة تتفوق من جهة العدد على تلك التي تستند إلى قانون الاختلاف. وأن النصوص التي تستند خواتيمها إلى قانون الاختلاف ادخل في باب الدرامية من تلك التي تستند إلى قانون المشابهة. كما أن تأمل خواتيم النصوص في علاقتها بمقدمتها يمكن أن يقرر أن النصوص ذات الاستهلاكات غير المباشرة غالباً ما تكون مستندة إلى قانون المشابهة، بينما بدت النصوص ذات الاستهلاكات المباشرة مستندة إلى قانون الاختلاف.

الهوامش:

(١) ينظر: نظرية الادب: ٢٩٧. وينظر: نظرية الادب

(مجموعة كتاب سوفت): ٤٠٠.

(٢) دير الملاك: ٣٨.

(٣) ينظر: م. ن: ٧٢.

(٤) لماذا تركت الحصان وحيداً: ٥٠.

(٥) م. ن: ٤٥.

(٦) م. ن: ٥٠.

(٧) م. ن: ٥١.

(٨) م. ن: والصفحة.

(٩) م. ن: ٥٣.

(١٠) م. ن: ٦٢.

(١١) م. ن: ٦٣-٦٤.

(١٢) م. ن: ٦٣.

(١٣) م. ن: ١١.

(١٤) م. ن: ١٥.

(١٥) ظ: تشریح الدراما: ٤٥.

(١٦) لماذا تركت الحصان وحيداً: ١٥٥-١٥٨.

(١٧) الدراما بين النظرية والتطبيق: ٤٨٤.

(١٨) ينظر: النقد الادبي الحديث: ٦١٧.

(١٩) ينظر: نقد النقد: ٤٥.

(٢٠) الادب وفنونه: ١١٣.

(٢١) ينظر: الشعر العربي المعاصر، قضاياها وظواهره

الفنية والمعنوية: ٩٣.

(٢٢) ينظر: النقد الادبي الحديث: ٦١٤.

(٢٣) لماذا تركت الحصان وحيداً: ٣٨-٣٩.

(٢٤) م. ن: ٣٣-٣٤.

(٢٥) م. ن: ٤٠-٤١.

(٢٦) الادب المقارن: اصوله وتطور مناهجه: ٤٩١.

(٢٧) م. ن: والصفحة.

(٢٨) النظرية البنائية في النقد الادبي: ٣٠٠.

(٢٩) ظ: م. ن: والصفحة.

(٣٠) لماذا تركت الحصان وحيداً: ١٦٤.

(٣١) م. ن: ١٦٥.

(٣٢) م. ن: ١٥٩.

- (٣٣) م. ن: ١٢٥.
- (٣٤) م. ن: ٥٠.
- (٣٥) م. ن: ٥٨.
- (٣٦) م. ن: ٦١.
- (٣٧) ظ: من الامثلة على التواشج الزماني والمكاني: ص ٦٩.
- (٣٨) الوجيز في دراسة القصص: ٥٨-٥٩.
- (٣٩) م. ن: ٣٦.
- (٤٠) م. ن: ١٥٥.
- (٤١) م. ن: ٤٢.
- (٤٢) م. ن: ١٩.
- (٤٣) م. ن: ٢٣.
- (٤٤) الشعر العربي المعاصر: ٢٩٠.
- (٤٥) لماذا تركت الحصان وحيداً: ١٠٣.
- (٤٦) ديوان ابي فراس الحمداني: ١٧٦.
- (٤٧) م. ن: ١٩٣.
- (٤٨) لماذا تركت الحصان وحيداً: ١٠٥.
- (٤٩) مملكة العجور، دراسات نقدية: ٢٣.
- (٥٠) لماذا تركت الحصان وحيداً: ٥٤.
- (٥١) م. ن: ٥٦.
- (٥٢) سورة المائدة: آية ٣١.
- المصادر والمراجع:**
- القرآن الكريم.
- الأدب المقارن، أصوله وتطوره ومناهجه، د. الطاهر احمد مكي، دار المعارف- مصر، ط١، ١٩٨٧.
- الأدب وفنونه: د. محمد مندور، دار نهضة مصر للطباعة والنشر- القاهرة، د. ط، د. ت.
- تشريح الدراما: مارتن اسلن، ترجمة يوسف عبد المسيح ثروت، منشورات مكتبة النهضة- بغداد، ط٢، ١٩٨٤.
- الدراما بين النظرية والتطبيق: حسين رامز محمد رضا، المؤسسة العربية للدراسات والنشر- بيروت، ط١، ١٩٧٢.
- دير الملك، دراسة نقدية للظواهر الفنية في الشعر العراقي المعاصر: د. محسن اطميش، دار الشؤون الثقافية العامة- بغداد، ط٢، ١٩٨٦.
- ديوان ابي فراس الحمداني: ابو فراس الحمداني، تحقيق د. إبراهيم السامرائي، عمان- الاردن، ط١، ١٩٨٣.
- الشعر العربي المعاصر، قضاياها وظواهره الفنية والمعنوية: د. عز الدين اسماعيل، دار العودة بيروت، ط٢، ١٩٧٢.
- لماذا تركت الحصان وحيداً: محمود درويش، منشورات رياض الريس- لندن، ط١، ١٩٩٥.
- مملكة العجور، دراسات نقدية: علي جعفر العلق، دار الرشيد- العراق، د. ط، ١٩٨١.
- نظرية الادب: اوستن وارين، ورينيه ويلك، ترجمة محيي الدين صبحي، مراجعة د. حسام الخطيب، مطبعة خالد طرابيشي، سوريا، ط٢، ١٩٧٢.
- نظرية الادب: مجموعة من الباحثين السوفيت، ترجمة د. جميل نصيف التكريتي، دار الرشيد- العراق، ط١، ١٩٨٠.
- نظرية البنائية في النقد الأدبي: د. صلاح فضل، دار الشؤون الثقافية العامة- بغداد، ط٣، ١٩٨٧.
- النقد الأدبي الحديث: د. محمد غنيمي هلال، دار نهضة مصر للطبع والنشر- القاهرة، د. ط، د. ت.
- نقد النقد، رواية تعلم، تزفيتان تودوروف، ترجمة د. سامي سويدان، مراجعة د. ليليان سويدان، دار الشؤون الثقافية العامة- بغداد، ط٢، ١٩٨٦.
- الوجيز في دراسة القصص: لين أولتبيرند و نيزلي لويس، ترجمة د. عبد الجبار المطلبي، سلسلة الموسوعة الصغيرة (١٣٧)، دار الحرية بغداد، ط١، ١٩٨٣.

Abstract

This paper is concerned with studying the dramatic construction of poetry of Mahmood Darwish taking "Why Did you Leave the Horse Alone" as an example to evaluate the dramatic performance. The paper consists of two sections. The title of the first is "The Identity of the Text" which covers two areas: the dichotomy of lyric and drama which studies the lyrical criteria in Darwish's poetry and the basis on which they are built and their relation to the dramatic form of the text and event construction in which the dramatic criteria are studied according to event construction of the text: the first is partial event construction that is concerned with the presence of dramatic orientation inside the poetic text that such orientation like these faces a hindrance of the continuity and completion of the event. The partial event construction is a presence of a group of events second type of event construction is the perfect event construction. This represents the construction that grows a climax that the poet assigns.

As for second section is given this title "the form of the poetic text".

It consists of three requirements: the first is the dialogue that this paper tries to investigate according to its relation to the dramatic performance, and the factors that prevent its transformation into an affective pillar of the dramatic text. The paper tackles two factors: the role of the dialogue in the poetic text. The second is the outset that this paper tries to investigate its role in establishing a dramatic aspect in the text according to types: one of them calls for a direct outset and the other calls for an indirect outset in order to show what type is able to develop the dramatic aspect of the poetic text. As for the third requirement represented by the conclusion of the paper it tries to examine the extension of dramatic sense in Darwish's poetry and whether the basis started at the outset can reach the dramatic climax in the conclusion. According to the relation of the conclusion to the basis in the outset, the conclusion is built on the rule of similarity and difference that is so affective in constructing the conclusion of the text the in Darwish's poetry and reading it.