تجليات الضمائر في قصيدة " ربِّ الأيائل يا أبي .. ربِّها" للشاعر محمود درويش
دراسة تحليلية أسلوبية

عبدالجليل حسن صرصور
كلية الآداب– جامعة الأقصى – غزة

ملخص: أخذت هذه الدراسة على عاتقها الكشف عن تجليات الضمائر في قصيدة "ربِّ الأيائل يا أبي.. ربِّها" للشاعر محمود درويش، والتي تمحورت في ستة محاور هي: تواصل الأجيال، الذكريات، الرحيل، الفردوس المفقود، الأرض، القصيدة.

هذا وتعد الضمائر من مفاتيح النص الشعري الإجرائية لهذه القصيدة: إذ تحركت على سطحها حركة واضحة ومنتشرة بكثافة، كما تنوعت بين المتكلم والمخاطب، وهي العائد على الأرض. وتناوبت الضمائر المسيطرة على المحاور، بالإضافة إلى التحول الذي يتم بينها، أو احتواء بعضها لبعض، وما يظهره كل ذلك من حركة دلالية في النص نفسه، تعد انعكاساً لحركة الضمائر في النص؛ فضلاً عما تقوم به الضمائر من تماسك النص وترابطه، من خلال الإحالات المتطابقة أو غير المتطابقة أو التبادل بين الظاهر والمضمر، أو العكس.

وقد اعتمد الشاعر البنية التقابلية بين الضمائر، في المحاور الستة، ليزيد من تكثيف الدلالة وتوترها: فبينما يشترك ضمير المتكلم مع ضمير المخاطب . غياباً وحضوراً . في الوسيلة والغاية؛ نجد التغاير يكمن في النتيجة؛ حيث لم يتحقق لهما الالتقاء؛ فإذا تم ذلك، فللحظات، ثم يفترقان على أمل اللقاء على أرض الوطن.

Abstract: This This study took undertaken to disclose the manifestations of conscience in the poem "the god of deer, Dad .. Lord" by the poet Mahmoud Darwish, which focused in six areas: submission and surrender, memories, leave, Paradise Lost, the

earth, the poem.

This is the conscience of the keys to the poetic text of Procedure of the poem: it moved on the surface clear movement and spread extensively, also varied between the speaker and the addressee, a return on the ground. Consciences and alternated control of the axes, in addition to the transformation that is between them, or contain each other, and showing him all of that movement tag in the text itself, is a reflection of the movement of pronouns in the text; as well as its conscience of text cohesion and coherence, through referrals matched or non-identical or exchange between the visible and implicit, or vice versa.

Was adopted by the poet between the structure of Contrastive pronouns, in the six themes, to intensify further significance and tense: while the co-speaker with a conscience, the conscience of the listener absence and presence in the means and end; find heterogeneity lies in the outcome; where no checks are to meet; If so, Vllhzat , and then hand in the hope of meeting at home.

مقدمة

تنفتح القصيدة الحديثة على فضاءات دلالية غير محدودة، تتسع باتساع أفق المبدع، الذي يحافظ على تماسكها وصلابتها، وفق تطور انفعالي يوشح كل مقطع منها، ويمنع أجزاءها من التطاير والانفلات من زحمة التأسيس الفكري والجمالي؛ كما أنه . في الوقت نفسه . ينقل القارئ برفق، إلى كل قمم القصيدة ومعطياتها الفنية والفكرية، فتفيض على المتلقي بتجلياتها الجمالية وتستثيره إلى محاورتها واكتشاف أسرارها وكنوزها[1].

وعليه فإن القصيدة الحديثة تجاوزت الشكل الموروث، وخلقت بنى جديدة تستفيد من الفنون الأدبية الأخرى، مما أدى إلى ثراء القصيدة والنهوض بمستوياتها الأدبية، وتطويرها لمواكبة مستجدات العصر. فاختراق حدود الأجناس الأدبية قد أصبح شرطاً من شرائط ممارسة الكتابة الجديدة، يهدد كل التصنيفات الموروثة[2].

إن مثل هذا الاختراق هو الكفيل بتوسيع دائرة الخطاب الشعري المعاصر، وهو الذي

---

[1]. انظر: إبراهيم الحاوي. حركة النقد الحديث والمعاصر في الشعر العربي. ص209.

[2]. انظر: محمد بنيس. الشعر العربي الحديث بنياته وإبدالاته. ص26.

يجاوز بالقصيدة كل العقبات، التي طالما وقفت في طريق المبدع. رأينا ذلك في الكثير من القصائد الحديثة، ونراه الآن بصورة أكثر عمقاً في قصيدة محمود درويش. وقد اخترنا لبيان بعض من ذلك قصيدة "ربّ الأيائل يا أبي.. ربّها"[3].

بادئ ذي بدء نود القول بأن تجليات الضمائر، في القصيدة، قد شكلت مسارين رئيسين يكمل أحدهما الآخر:

1. المسار الأول يستخدم ضمير المتكلم (أنا) العائد على الشاعر.
2. أمّا المسار الثاني فيستخدم ضمير المخاطب (أنت) الذي يعود على أبيه.

وهما . كما نرى . مساران بارزان وأساسيان، ظلا متحكمين في تشكيل بنية القصيدة؛ ومنحاها طاقة إيحائية وتصويرية، استمرت قادرة على الحضور طوال مقاطع النص.

وإذ أدرك الباحث إن استنطاق النص الدرويشي يقتضي تحسس عالمه الداخلي . بما فيه من تشكيلات جمالية وتداخلات دلالية . فقد آثر اعتماد منهج يجمع بين جماليات المنهج الأسلوبي وتاريخية المناهج الواقعية، رغبة في الوصول إلى تفسير لا يهمل المعنى، حتى وهو يركز على جماليات التعبير.

تمحورت القصيدة في ستة محاور، تحيط بها، وتفصل بينها، عدد من المربعات صغيرة، التي تبدو . للوهلة الأولى . منفصلة عن بعضها، ومعزولة عن البناء الكلي للقصيدة. لكن القراءة الكاشفة والمكتملة، للنص ككل، كفيلة بتوضيح كم هو متلاحم ومترابط هذا النص، فنياً وموضوعياً. فالمحاور مهمتها إبراز أمرين لافتين وعلى قد كبير من الأهمية: الأول تجربة الشاعر الذاتية، والثاني ثقافته الجمالية وأدواته الإبداعية. ولا شك أنهما أمران متداخلان بصورة جدلية: لا ينفك أحدهما عن الآخر من ناحية، ويؤثر كل واحد منهما في الآخر ويصنعه من ناحية أخرى.

يمكن القول بأن (تقنية المربعات الصغيرة) هذه مهمتها الفصل بين المحاور، بهدف خلق فضاء كتابي، يوسع من قدرة الدوال على استحداث دلالات، وفق بعدين طالما نأت المدارس النقدية عن الدمج بينهما: البعد الأول منهما موضوعي، يتيح للمتلقي فهم معاني المواقف، ودوافعها الخفية. أما الثاني فجمالي، مهمته إيقاظ الإحساس الإنساني، وجعل المتلقي أكثر

[3]. ديوان محمود درويش. ص389.

قدرة على تأمل روعة الفن[4].

فلنبدأ باستكشاف كيف فعل الشاعر ذلك.

1. المحور الأول: تواصل الأجيال:

يبدأ الشاعر قصيدته بالفراغ المنقط، في دلالة على وجود الحذف. وهذه النقط المطبعية بنية كتابية تدخل ضمن التشكيل الفني للقصيدة، وهي من الظواهر الفنية البارزة في الشعر الحداثي. لدينا هنا بنية حكائية: أي أن الشاعر يسرد علينا قصة، يبدؤها بحذف يحيل إلى حوادث مضمرة حدثت ومضت تدل عليها هذه النقاط الست. أي أن لدينا هنا رؤية إبداعية مدركة لأهمية هذه التقنية في توسيع فضاء القصيدة الحكاية!. وهذا التوسيع المتعمد يجعل القارئ طامحاً إلى استحضار الغائب، وملء الفراغ، واستكمال الدلالة. إن مهمة المتلقي هنا هي أن يساهم في إنتاج المعنى . أو إن شئت: يساهم في إنتاج النص، كما يحب أن يقول أصحاب نظرية التلقي . لأن إقامة المقومات الأدبية أو الشعرية للنص الأدبي، لا تقوم إلا من خلال "علاقة جدلية بين الدال والمدلول. وبين علاقات الحضور/ الغياب"[5].

يقوم النص الحديث على ركائز ثلاثة، هي: المبدع والنص والمتلقي. يقول جورج سانتيانا:

> "إن ما هو غير متعين شكلاً، يكون غير متعين قيمة كذلك: إذ يحتاج هذا الشيء إلى ذهن المشاهد ليكمله. ولما كانت هذه التكملة تتفاوت، فلا بد أن تتفاوت إذن قيمة التجربة. وهكذا؛ فالموضوع غير المحدد جميل فقط في نظر من يجعله جميلاً؛ وقبيح في نظر من لا يستطيع أن يضفي عليه الجمال... والواقع أن ذهن المشاهد هو المستودع الذي يجب أن يُستمد منه الشكل الجميل"[6].

إذن فالمتلقي شريك للمبدع، إن في واقعه النفسي المرير، أو في همومه التي لا تحصى. الشاعر لا يضع هذه النقاط في بداية نصه عبثاً. إنه يريد أن تقول لنا هذه النقط شيئاً. ما هو هذا الشيء؟. المتلقي هو الموكل باستكشافه. وما بين متلق وآخر هناك الكثير من

---

4. انظر: روبرت شولز. السيمياء والتأويل. ص89.88.

5. فاضل تامر. اللغة الثانية. ص44.

6. جورج سانتيانا. الإحساس بالجمال. ص206.

الانزياحات الدلالية. هكذا يحقق النص حضوراً بعدد المتلقين. إن هذه النقاط هي جزء من المضمونين الدلالي والجمالي للنص.

هذا الفراغ المنقط قدرة بناء خلاقة تستمد طاقتها من المخيلة، وقادرة على ملء هذا الفراغ المنقط، وإحداث نظام تفاعلي بينه وبين كل من الإحساس اللحظي والذاكرة الماضية والخيال الذي لا يعترف بالحدود. هل يمكن لنا أن نقول إن الشاعر أراد بهذا الفراغ المنقوط الإشارة إلى مأساة الشعب الفلسطيني: تلك المأساة التي تعجز الكلمات عن وصفها، فتستعيض عنها بالصمت؟. هل يكون الصمت هنا هو المدلول الذي تحيل إليه هذه النقاط الاستهلالية؟. ربما هذا، وربما شيء آخر!. وللخيال أن يتصور. فما تعودنا من نصوص درويش على القول والإعلان فحسب، بل كذلك على السكوت الصارخ، القادر على قول ما لا تستطيع الكلمات أن تقوله.

بعد النقاط الاستهلالية، يجدر بنا أن نتتبع خطاب القصيدة.

للوهلة الأولى سوف تبدهنا الملاحظة الآتية: الذات تخوض المواجهة مع الاحتلال. لكنها مواجهة أقوى منها. يدلنا على ذلك إعلانها الاستسلام اللحظي، كما هو الواقع في الأسطر الشعرية الآتية:

"... مستسلماً لخُطى أَبيكَ ذهبْتُ أَبحثُ عنكَ يا أبتي هناكْ
عند احتراق أَصابعي بشموع شَوْكِكَ، عندما
كان الغروُب يَقُصُّ خرُّوبَ الغروبِ، وعندما
كنّا . أنا وأَبوك . يا أبتي وراءك وَالِديْك"[7].

تتكشف حاجة أنا الشاعر الظامئة إلى (أنت) أبيه المحاصرة بقيود الاحتلال، فتنفتح هنا ذاكرته على فضاءين: زمني ومكاني. يومئ هذا المشهد إلى ذات الشاعر المحاصرة والمهدد أمنها، فيعلن متابعته لخطى جده. ورغم أن اللفظة (مستسلماً) في ظاهرها سلبية، إلاَ أنَها في جوهرها إيجابية، فخطى الأجداد تعنى التمسك بالأرض والوطن والهوية. ولهذا فإننا نجد أن السمة المميزة لهذا الخطاب الشعري هي السردية. هنا تميل القصيدة إلى الطابع الحكائي. وإذا كانت الضمائر قد شكلت عتبة أساسية من عتبات النص؛ فإن ضمير المتكلم هو أولها.

7. ديوان محمود درويش. ص389.

إن المؤشر الصياغي للقصيدة يدل على أن الذات قد آثرت الغياب. مع ملاحظة أن ذات الشاعر، التي اختفت وسدَ مسدّها ضمير المتكلم، قد حافظت على التصاقها بلفظه (أبتي) بشكل لافت للنظر: فالذات الغائبة موجودة (الذات المخاطبة)، وهي ذات فاعلية انتشارية في إنتاج المعنى؛ حيث شكل هذا التداخل بين الضمائر رؤية الشاعر الخاصة.

تتداخل المشاهد والأحداث . التي استدعتها ذاكرة الشاعر . وتتنوع، ما بين مشاهد الجد والأب والابن. وهذا بدورة مزج بين الحاضر والماضي: الحاضر الذي يعيشه الشاعر، والماضي بشقيه: القريب الذي يعيشه أبوه، والبعيد الذي يعيشه جده.

تتوحد الذات بالمجموع إذ يقول: (كنا أنا وأبوك . يا أبتي...)؛ وكأنه بذلك اعتق ذاته من أسر الحاضر، وأخذ يتحدث عن الماضي، غير مكتف بالتسجيل. إنه يسرد ولا يسجل. إنه يحكي ولا يقص تاريخاً. إنه يقول قصة مهمتها قيادة المستمع إلى استنتاج العبر. أي أنه يسرد قصة لم تكتمل بعد، لأنها ستكتمل فقط عندما يستنتج المتلقي نهايتها.

الشاعر هنا يسرد قصة "قد لا تكون متوائمةً تماماً مع رواية المؤرخين الرسميين. إنه يريد أن يعزز انتقائية هادفة في قراءة التاريخ، لعلها توازي تلك الانتقائية المتوارثة، التي مارسها كتاب التاريخ الرسمي، طوال قرون، لأهداف لم تخدم الحقيقة في كل الأحوال... لنقل إنه يأخذ بعض المدون، ليرد به على البعض الآخر، معززاً بذلك حقه في قول الحكمة، والتبشير بقيمه الخاصة"[8]. وهذا هو الفرق بين السرد الحكائي وكتابة التاريخ.

هذا بخصوص الحكاية، أو السرد، في القصيدة. فماذا عن هذا التشكيل الكتابي، الذي وزع وفقه درويش هذه الكلمات على الأسطر، في شكلها النهائي الذي وصل إلينا؟. ماذا عن قوله:

"كنا . أنا وأبوك . يا أبتي، وراءك والديك"

وإذا كان الشكل يقول كذلك . وليس المحتوى فحسب . فإن لهذا التشكيل الكتابي أن يقول بلسان الذات: أنا موغل في الاستسلام. ندرك ذلك من تجليات ضميري المتكلم والمخاطب. نحن أمام دالين محوريين لهما ضغطهما المباشر، ولكل منهما فاعليته المستقلة، رغم ما بينهما من ارتباط وتداخل على المستويين: مستوى الدلالة القولية، ومستوى الدلالة الإيحائية.

[8]. خضر محجز. تقنيات السرد الروائي. ص77.

وهذا التداخل هو الذي سمح للشعرية أن تقيم بينهما علاقة تبادل مكاني في السطر الأول، وفق هذه المتوالية:

1. في البداية تقدم ضمير المتكلم.
2. ثم تبعه ضمير المخاطب.
3. ثم المتكلم.
4. فالمتكلم.
5. ثم المخاطب.
6. وأخيراً المتكلم.

أما في السطر الرابع، فقد جاءت متوالية الضمائر وفق هذا الترتيب:

1. ابتدأ بدأ بالضمير الجمعي (كنا).
2. ثم ضمير المتكلم.
3. ثم ضمير المخاطب.
4. ثم المتكلم.
5. ثم المخاطب.
6. ثم المخاطب.

فماذا يعني هذا الالتفات؟. واضح أن الشاعر يتلاعب بالضمائر، التي طفت على سطح الأسطر الشعرية؛ إذ استخدم صيغة الذات المباشرة، أو ضمير المتكلم، ثم عدل عنها إلى الغائب، نفياً للمباشرة.

إن انسجام المعنى في هذه الأسطر، يتشكل من تلك الضمائر؛ فهي التي تحدّد علاقة الشاعر بأبيه، وبذلك يؤدي هذا التوتر اللغوي دروراً محورياً، إذ بكشف تلك العلاقة في تجلياتها المختلفة. تتحقق الشعرية هنا من وجود بنية التوازن بين ضمائر تستوعب الصورة الشعرية بما فيها من رموز تتخطى حدود الكلمات لتستوعب الفكرة.

ويلجأ الشاعر إلى توظيف ظاهرة التكرار اللغوي، بشكل لافت، "لدوافع نفسية وأخرى فنية. ويعني التكرار لدى الشاعر الإلحاح، في العبارة، على معنىٍ شعوري، يبرز من بين عناصر الموقف الشعري، أكثر من غيره. ويرجع ذلك إلى تميزه عن سائر العناصر، لتمييزه

أداءه"[9].

التكرار تقنية فنية سحرية، تعتمد على تأثير الكلمة المكررة، في إحداث نتيجة معينة في العمل الشعري، يتم من خلالها تشكيل نسق أسلوبي، يعتمد على النمو الدلالي، الذي يعتمد على صياغة متماسكة بنائياً، أو دوال مفردة متوالدة المدلولات؛ حيث يأتي الدال بمعنى، ثم يتردد في المرة الثانية مضافاً إليه هوامش مغايرة، تجعله ثنائي الإنتاج بين المعنى الأول والثاني"(10).

وإذا كان تكرار الكلمة تحيزاً موسيقياً . إلى جانب دلالاتها الفنية والنفسية . هو أبسط أنواع التكرار وأكثرها شيوعاً، فقد لجأ إليه درويش في تهيئة الجو النفسي للمتلقي، وتنبيهه للمعنى المراد. هذا بالإضافة إلى أهمية إعادة ذكر كلمة بلفظها ومعناها في موضع آخر أو مواضع متعددة من نص أدبي واحد[11]. وقد وظف درويش هذه التقنية في قصيدته، واستحدث تجليات أشكال متطورة، الأمر الذي ينتج عنه تراتباً دلالياً وتناسقاً شكلياً وإيقاعياً، وتنامياً درامياً، ولعل ذلك يتجلى واضحاً في قوله:

"وعليك صقرٌ من مخاوفنا عليكْ
وعليك أن ترث السماء من السماء
وعليك أرضٌ مثل جلد الروح تثقُبُهُ زهورُ الهِنْدباء
وعليك أن تختار فأسك من بنادقهم عليك
وعليك أن تنحاز، يا أبتي، لفائدة الندى في راحتيك
ولقمحك المهجور حول معسكرات الجيش، فاصنع ما تشاء
بقلوب سجَّانيك، واصمدْ، فوق شوكك حين يقهرك الصهيل
حول الجهات الستّ، واصمُد، فالسهول لك السهول"[12].

تبدأ الصياغة بنظام تركيبي مألوف، يتكون من شبه الجملة (عليك)، ثم يتبعه بالجزء الأساسي من التركيب، فتقدم الخبر وتأخر المبتدأ. وكان من آثار هذا التحريك أن وقع شبه

---

9. مصطفى السعدني. البنيات الأسلوبية في لغة الشعر العربي الحديث. ص172.
10. محمد عبد المطلب. هكذا تكلم النص. ص105.
11. انظر: شفيع السيد. أسلوب التكرار بين التنظير الباغيين وإبداع الشعر. ص8.
12. ديوان محمود درويش. ص389.

الجملة (عليك) في نهاية السطر، ليتناظر مع شبه الجملة الأول، الذي بدأت به الصياغة. وهذا التناظر الموقعي يقابله في الجانب الآخر توافق لفظي (عليك، عليك).

وعلى الرغم من أن هذه الأسطر تقوم على التقابل اللفظي بين المفردات، فإنها على المستوى التحتي تمثل نوعاً من التعددية بين الذات والموضوع:

1. فعلى أبيه صقر من مخاوفهم.
2. وعلى والده أن يرث السماء من السماء.
3. وعلى والده أرض من جلد الروح تثقبه زهور الهندباء.
4. وعلى والده أن يختار أرض فأسه من بنادق الأعداء.
5. وعلى والده أن ينحاز لفائدة الندى في راحتيه، وينحاز لقمحه المهجور حول معسكرات الجيش، ويترك له الحرية فيما يصنع بقلوب سجّانيه، ويطلب منه أن يصمد أمام قهرهم وظلمهم لأنه صاحب تلك السهول. فهي ملك له.

فبدلاً من أن يستعيض الشاعر عن تكرار (عليك) بواو العطف، يؤثر تكرارها سبع مرات، في خمسة أسطر، ليعطي كل جملة استقلالها التركيبي، وقوتها الأدائية من ناحية، ويؤكد بضمير الخطاب مخاطبته لأبيه من ناحية أخرى. وبذا يكون الشاعر قد وصل إلى ناتج دلالي ملموس.

لكن هذا الناتج الدلالي لا يرد هنا بالشكل المكثف الذي يمكن أن نلحظه في أنماط تكرارية أخرى. وما ذاك إلا لأن هذا النوع من التكرار لا يكثف الدلالة، وإنّما يكون اللفظ الثاني، مستقلاً في بنيته العميقة عن اللفظ الأول، وإن ظل ترابط اللفظين قائماً على المستوى الشكلي. ولا يفوتنا أن نشير إلى أن الشاعر لم يرد العجز على الصدر في السطر الأول فقط؛ بل فعل مثل ذلك في السطر الرابع. لكأنه أراد أن يضم الجملة الشعرية . أو الدفقة الشعورية . التي يتضمنها التكرار، فاخذ يكرر اللفظ الذي بدأت به الجملة في نهايتها. واضح أن التجربة الشعرية، في الأسطر الخمسة الأولى، قد اتكأت على ثنائية الحضور والغياب: فكل من الذات المتكلمة والذات المخاطبة ماثل بقوة هنا.

أمّا الأسطر التي تلتها . من السطر الخامس حتى التاسع . فقد طفا على سطحها ضمير المخاطب، وغاب ضمير المتكلم؛ حيث الخطاب موجه من المتكلم إلى ضمير المخاطب. وهذا التأثير لا ينفصل عن الناتج الدلالي الإجمالي، للدفقة الشعرية التي احتوتها الأسطر

الشعرية.

ثم يأتي السطر العاشر ليعدل الموقف الصياغي مرة أخرى، فيبرز ضمير المتكلم متوسطاً ضمير المخاطب، في بداية السطر ونهايته. وذلك للحفاظ على التوازن بين الدالين، حتى وإن كانت الغلبة هنا لضمير المخاطب، إذ تحجّم ضمير المتكلم دلالياً. ولكن المتلقي هنا يقيم علاقة توازن، ناتجة عن لحظات تأملية، يفصل فيها بين الضميرين، ليستوعب علاقة الأبوة بينهما ثم يستوعب كلاً منهما بمفرده في السياق.

تعود كاف الخطاب لتسيطر على بقية الأسطر، إذ يختفي ضمير المتكلم. وهذا بدوره يؤكد تباعد مسافات التواصل بينهما. وقد عمد الشاعر هنا إلى تعرية الواقع، وكشف ما يجب أن يقوم والده بعمله. والشاعر بهذا الفعل يتجاوز همومه الخاصة، ليضع أباه في هذه الصورة التي اشتملت عليها الأسطر.

ثم يكرر الشاعر الفراغ المنقط، في مطلع السطر الرابع عشر، مفسحاً مسافات زمنية تتيح للمتلقي الدخول في عالم النص، ومشاركة الشاعر في تصور واقعه المرير. وهذا الفراغ المنقط لا تظهر فاعليته إلا بوجود متلق يمتلك خيالاً خصباً يمكنه من "استغلال مساحات الصمت، لإبراز جسد الكلمات، وتفجير طاقاتها الشعرية"[13]. بطريقة تتفق والمعطيات الفنية والنفسية للنص، وتجعله يرتبط ارتباطاً وثيقاً بالتجربة الشعرية. فلننظر في المقطع الآتي:

"وأبي خجول، يا أبي، ماذا يقولُ..... ولا تقولُ
حدَّثْتُه عنه فأَوْمَأَ للشتاء، ودس شيئاً في الرماد
لا تُعطني حُبًا، همستُ، أريد أن أهب البلاد
غزالةً. فاشْرَحْ بدايتك البعيدة كي أراك كما أراك
أباً يُعلّمني كتاب الأرض من ألفٍ إلى ياءٍ... ويزرعني هناك"[14].

في هذا الالتفات تتمحور اللفظة في موضعها تمحوراً غير مألوف، وتتحرك الأسطر في بطريقة متناوبة بين دائرتين . الحضور والغياب . الانتقال من إحداهما إلى الأخرى يشكل التفافا على مستوى الصياغة، فالمرجع فيهما واحد، هو والد الشاعر الذي أراد أن يخاطبه،

[13]. صلاح فضل. قراءة الصورة وصورة القراءة. ص72.

[14]. ديوان محمود درويش. ص390.

فجرد له شخصاً آخر يخاطبه، ويفرغ عنده الشحنة العاطفية وشكواه الذاتية. إننا هنا أمام حالة من كسر المألوف، وتحويله عن مساره، بإدخال عنصر جديد فيه، يخالف ما كان قائماً في دلالته الزمنية[15].

في الأسطر التفات عن ضمير الغائب والضمير المستتر المتمثل في (أبي . يقول . حدثته . عنه . دسّ، يعلمني، يزرعني) إلى ضمير المخاطب في (يا أبتي، تقول، يعطيني، بدايتك، أراك).

ولأن الأسطر تدور حول أبيه الغائب الذي يبحث عنه الشاعر، فقد سيطرت ضمائر الغيبة التي تتفق وغيابه، وتحقق نوعاً من الوجود، ولو على المستوى اللغوي. وفي ذلك تعظيمً لشأنه وإبراز لمكانته. وبهذه الالتفاتات المتعاقبة والمتناوبة، يحقق الشاعر لأبيه حضوراً مستمراً وغياباً مستمراً في الوقت نفسه.

ويعود بنا الشاعر إلى الوراء إلى لحظة الميلاد التي اعتبرها لغزاً محيراً، فيقول:

"لغزٌ هو الميلاد : ينبتُ مثل بلوط يشق الصخر في
عتبات هذا المشهد العاري ويصعد. ثم يكسره السواد
نحبو ونصبو. تنهض الأفراس تركض في المدى. نكبو ونخبو
فمتى وُلِدنا يا أبي ومتى نموت؟"[16].

إنها ليست أزمة الشاعر فحسب، بل أزمة الشعب الفلسطيني كله. الشاعر يتوجه بالدلالة إلي نقطة البداية، هروباً من الحاضر. فالميلاد ينبت مثل شجر البلوط الذي يشق الصخر. وعلى الفلسطيني أن يكون كذلك. الشاعر يتساءل باستغراب: متى وُلدنا يا أبي ومتى نموت؟. وهذا تساؤل خاص بمن لا ميلاد لهم ولا حياة.

يدور الشاعر في دوائر متداخلة من العذاب، الوطني والعائلي والإنساني. يستغل الشاعر هنا "طاقته الإبداعية في إبراز هذا الجانب، ليؤدي من خلاله وظيفة إعلامية مقصودة لذاتها، إلي جانب الوظيفة الجمالية التي تتوفر لكل عمل إبداعي"[17]. لكأنما هو يريد أن

---

15. انظر: محمد عبد المطلب. جدلية الإفراد والتركيب. ص164.
16. ديوان محمود درويش. ص390.
17. محمد صلاح أبو حميدة. الخطاب الشعري عند محمود درويش. ص117.

يرفع من مستوي المعاناة الإنسانية، لأبناء الشعب الفلسطيني، داخل وطنه وخارجه، إلي مستوي المعاناة العالمية، لينال اهتمام المجتمع العربي والدولي. يتأكد ذلك من خلال هذه المؤشرات الصياغية الإضافية: كاستخدام أسلوب الاستفهام في قوله: (فمتى وِّلدنا يا أبي ومتى نموت؟).

وكل هذه المؤشرات الصياغية، يعمل علي تعلق الشعرية بزمن الحضور سلبا وإيجابا.

الشاعر ينتظر الإجابة من أبيه الذي لا يجيب، مبرراً ذلك بالخجل، علي الرغم من أنه يمتلك الوقت لذلك:

"**فلا يجيب، هو الخجول**
والوقت ملك يديه يُرسِلُهُ إلي الوادي ويرجعه إليه
وهو الحديقة في مهابتها البسيطة"[18].

ويعود بنا الشاعر إلي خط ما قبل الزمن، وهو خط له حضوره الممتد في الخطاب، من حيث اتكاؤه علي التاريخ، حيث يقول:

"**لا يحدثني عن التاريخ في**
أيّامِهِ : كُنَّا هنا قبل الزمان وههُنا نبقى، فتخضرُّ الحقولُ
رَبِّ الأيائل.. ربِّها في ساحة الدار الكبيرة يا أبي!" [19].

هنا تتفجر فاعلية الزمن الإنتاجية من مصدرين: الزمن والمكان: الزمن بما هو تاريخ ماض وحاضر مرير ومستقبل مشكوك فيه. يتجلى المكان هنا من خلال ما هو متحصل من لفظه الزمان المسبوقة بـ(كّنا هنا قبل الزمان) والمتبوعة بـ(وههنا نبقى)، حيث الزمن مندمج بالمكان، كما في قوله: (كنا هنا، وههنا نبقي).

إن فاعلية الزمان والمكان المتجلية من توحدها بنا الفاعلين في (كُنا)، والتي تحيل إلى الشعب الفلسطيني، تنشئ توحداً يتيح للحقول أن تخضر، وتجعل الشاعر يطلب من أبيه أن يربي الأيائل، في مساحة الدار الكبيرة التي يعيشون فيها. الأمر له "علاقته الوثيقة بالعالم

[18]. ديوان محمود درويش. ص390.

[19]. ديوان محمود درويش. ص390.

الداخلي للانطباعات، والانفعالات والأفكار. والزمان . بهذا الوصف . هو معطي من معطيات الوعي المباشر"[20].

ومعلوم أن الزمان يرتبط حضوره بحضور المكان، فهما صنوان عند الشاعر.

يتساوق مع هذا الواقع المأساوي، وتلك المعاناة المريرة، اتخاذ الزمان اللامحدود موضوعاً شعرياً، وأداة مؤقتة للخلاص، ومعادلا للبقاء أحياناً. لم يجد الشاعر إجابة من أبيه علي سؤاله، كما نرى في المقطع الآتي:

" **فيغضّ عني الطَّرْفَ. يُصْلح غُصْنَ داليةٍ. يُقَدِّم للحصان شعيرهُ**
والماء. يَعْرِفُهُ علي مَهَل، يلاطفه ويهمس : يا أصيل.
يتناول النعناع من أمي. يُدَخّن تَبْغه. يُحْصِي ثُرَيَّات العنب
ويقول لي : إهدأ!. فأغفو فوق ركبته على خَدَرِ التعب"[21].

يتحرك المعني من غض الطرف إلي (غصن الدالية)، ثم تقديم الشعير والماء للحصان، ثم إلي ملاطفته، والهمس له بـ(يا أصيل)، ثم ينتقل إلي الاهتمام بتناول النعناع، وتدخين التبغ، إحصاء قطوف العنب، وصولاً إلي تذكر ابنه إذ يقول له: (اهدأ!)، والي لحظة الحضور مع تخليصها من الرَد علي التساؤل، إلي تساؤلات عدة سبقت دون إجابة. وفي مقابل كل هذا الصمت من الوالد، لا يجد الشاعر سبيلاً سوي الغفوة فوق ركبة أبيه. المكان هنا محدد بساحة الدار. لكن الخطاب مشحون بإضافات دلالية، تجعل من خط المكان خطاً أساسياً في إنتاج شعرية درويش، الذي أجبر علي ترك داره فلسطين.

كما استعمل الشاعر تقنية التشكيلات الكتابية، وقد تمثل ذلك في كثرة علامات الترقيم، وتلك تقنية بنائيةّ ذات أبعاد فنية مترابطة، تتداخل مع البناء الكلي للنص، ضمن وحدة فنية ونفسية متكاملة، تشكل أساساً للبناء الحواري الذي قام بين الشاعر وأبيه.

2. المحور الثاني: الذكريات:

ينتقل درويش من التصوير الخارجي إلي التصوير الداخلي، فيقول:

---

[20]. أميرة مطر. دراسات في الفلسفة اليونانية. ص113.

[21]. ديوان محمود درويش. ص390-391.

"أتَذكَّر الأعشاب : يأخذني قطيع الأقحوان إلي حلب
من ههنا قطعت مخيلتي جبال الناي، خلف الناي أعدو
أعدو وراء الطير كي أتعلم الطيران. قد خبأتُ سري
في ما يقول الأولون هناك، خلف التلِّ. كم أبعدتني
عمّا أحاول أن أكون ولا أكون..... وأنت تدري
أنّي أُريد فوائد الأزهار، قبل الملح"[22].

يحتل الفعل (أتذكر) مكان الصدارة من الصياغة، ليشكل محوراً دلالياً تتمركز حوله الدلالة الكلية للأسطر. ففي هذه الدفقة الشعرية سيطرت ضمائر المتكلم الظاهرة والمستترة، والتي تميل بالأسطر إلي طابع الحكي، برغم أنها لا تنتج حكاية بالمعني المفهوم، وإنّما تنتج بنية نصّية، تروج حركتها الدلالية بين الداخل والخارج، لتكشف عما يدور في مخيلة الشاعر. وقد جاءت ضمائر المتكلم منتشرة في الأسطر الشعرية، فكانت ذات فاعلية انتشارية في إنتاج المعني، حيث شكل هذا الانتشار رؤية الشاعر الفنية للعالم، ولعالمه الخاص، وإن كان أحياناً متنافراً كما في قوله: (أن أكون ولا أَكون). وهذا التناص مع هملت شكسبير، يظهر لنا كم هي معقدة علاقة الولد بالابن، كما هو حال هملت مع طيف أبيه المقتول، والحكاية معروفة. إنه يواجه قهر الحياة من خلال أبيه، الذي يصر على دمجه بأتون الحياة كما هي:

"كم قربتني
من نجمة العبث البعيدة، يا أبي. لم لم تقل لي مرةً
في العمر : يا ابني!.. كي أطير إليك بعد المدرسة؟
لِمَ لَمْ تحاول أن تربيني كما ربيت حقلك سمسماً، ذرةً، وحنطة
ألأنّ فيك من الحروب توجس الجندي من حبق البيوت؟[23].

ربما تمت الإحالة هنا إلي الماضي، لأن الشاعر أراد أن يفرغ الحاضر من مكنوناته . علي مستوي الحضور والغياب . ثم تفريغ الذاكرة نفسها من تلك المكونات التي تختزنها. وهذا التفريغ يهيئ للذات أن تدفع كل مرفوضاتها إلي الوراء.

---

[22]. السابق. ص391.

[23]. السابق. ص391.

ويُلاحظ عناية الشاعر بالزمن، بوصفه محط همومه الخاصة والعامة. يتم تأكيد هذه العناية من خلال مؤشرات صياغية إضافية، من مثل:

1. استخدام أسلوب الاستفهام التقريري. وما ذاك إلا لأنه لا يريد أن يستفهم حقاً، بل يريد أن يؤكد حدوث ما يستفهم عنه.

2. استخدام أسلوبي النداء والاستفهام بكثرة. وربما كان الهدف من ذلك تفريغ العديد من الشحنات التدميرية التي امتلأت بها نفسه.

أمام هذا الصراع، بين الحاضر والماضي، لا بد من التخلص من كل قيود الزمن. من هنا نجد الشاعر يستدعي حركة مضادة إلي الزمن الآتي، فيقول:

"كن سيّدي، يا سيّدي، لأفر منك إلي الرعاة علي التلال
كن سيدي لتحبَّني أمي وينسي إخوتي موز الهلال
كن سيدي كي أحفظ القرآن أكثر.... كي أحبَّ الإمرأة
وأكون سيدها وأسجنها معي! كن سيدي لأرى الدليل"[24].

واضح أن درويش يشكل حركة مضادة لزمن الماضي والحاضر، هي حركة الزمن الآتي، والتي تتشكل عند تكوينية ذاكرة مستقبلية، تتوافق مع ذاكرة الحضور الدرويشية، ليصنع بذلك دائرة دلالية مغلقة، لا يريد كسرها أو الخروج منها. إنها استمرار التعلق بالوطن المفقود والأهل المنكسرين. ولهذا اعتمدت الصياغة علي وسيلة تعبيرية، هي فعل الأمر (كن) الذي يشحن الكلمات بحركة دلالية متوترة، تماثل التوتر الذي يكتنف الشاعر. التكرار هنا يسهم في تدعيم الدلالة وتوسيع نطاقها. فلا شك أن تكرار الوحدات يضيف إلى معناها في كل مرة. وعلى سبيل المثال: فإن تكرار عبارة (كن سيدّي) خمس مرات في أربعة أسطر، سوف يساهم في تشكيل البنية التركيبية، من جهة، وفي زيادة الناتج الدلالي وتقويته، من جهة أخرى:

1. ففي المرة الأولي طلب من أبيه أن يكون سيده، ليتمكن من الفرار منه إلى الرعاة علي التلال.

[24]. السابق. ص391-392.

2. وفي الثانية طلب منه أن يكون سيده، ليتمكن من جعل أمه تحبه.

3. وفي المرة الثالثة، لكي يحفظ القران، ويحب المرأة أكثر، ويكون سيدها ويسجنها معه.

4. أما في المرة الرابعة فلكي يري الدليل، ويعرف الحقيقة.

يفاجئ درويش المتلقي، في كل مرة، بمعطيات دلالية جديدة، تغاير توقعاته، وتشعره بالتوالد الدلالي والجمالي، الذي يجدد إيقاع الأسطر بما يوحي بتجدد الدلالة. وفي الوقت نفسه يعبر عن انفعالاته ورحابة أفقه وتطلعاته المستقبلية.

من الواضح كذلك أن الشاعر يحقق دهشة التمازج بين الأشياء التي لا تتلاقي، في محور دلالي واحد، بل عبر حقول دلالية متباعدة. وهذه هي ذروة الشعرية التي أنتجها درويش في قصيدته، وكأنه أراد بذلك أن يسبح في فضاء الماضي، في نفس الوقت الذي يجعل فيه المستقبل مرهوناً بتحقيق السيادة. ورغم ذلك فهو لا يوضح متى ستتحقق تلك السيادة. لكأننا أمام سيادة شعرية تتحقق في فعل الإبداع!. وبهذا يكون قد حقق بناءً درامياً بين الطلب والأمر في هذا الحوار الذي يجريه مع أبيه، لتصل به المعاناة إلي جعل أبيه يخبئ قلبه عنه، ويتركه يخوض تجربته الحياتية بمفرده، كما هو الحال في قوله:

"**خبأت قلبك، يا أبي، عني لأكبُر فجأة وحدي على شجر النخيل**"[25].

هذا الموقف السلبي الذي تتخذه لفظة (خبأت) يقودنا إلي دلالة جديدة لها (لأكبر) في الصياغة بموقعها الايجابي، جاءت لتشحن الصياغة بطاقة تعبيرية مكثفة، تؤثر في نفس المتلقي، وتدفعه إلي التعاطف مع الشاعر. وبذا تصبح ذات الشاعر مصدراً من مصادر تحريك المشاعر والأحاسيس لدي المتلقي. واللافت للنظر هنا تداخل الأزمنة بالزمن الآتي "علي صعيد الرؤية الإبداعية: علي معني أن الماضي لا يكف عن الحضور، بنفسه أو بهوامشه ومتعلقاته. لكنه حضور رهين بلحظة الآتي لا الحاضر"[26].

3. المحور الثالث: الرَحيل

يتوقف الشاعر هنا أمام مشهد الرحيل، من خلال مفارقة الموقف، ليصور المعاناة التي

---

[25]. السابق. ص392.

[26]. محمد عبد المطلب. هكذا تكلم النص. ص133.

يعيشها شعبه، فيقول:

"شجر، وأفكار، ومزمار.. سأقفز من يديك إلي الرحيل
لأسير عكس الريح، عكس غروبنا . منْفايَ أرضُ"[27].

فالشاعر يجعل الكلمات تشع أمناً واستقراراً. وهذه الكلمات الثلاث تؤدي دوراً واضحاً في إبراز البعد التكاملي الذي يؤدي بالأحداث لأن تتصاعد وتتنامى، لتصل به إلي مرحلة القفز من يدي أبيه، بحثاً عن الرحيل، معتمدا في ذلك علي مفارقة الموقف. وإذ نتوقع سيره مع الريح، فإنه يحدث لنا عكس ذلك، فيسير عكس الريح وعكس الغروب. فتعامل الشاعر هنا مع موقف واحد، "يعمل علي تقنيته خارجياً، لينقسم داخلياً. ومع هذا الانقسام يحدث التوتر والتصادم. ومع التصادم تتجلي المفارقة"[28].

وهذه التقنية . بما فيها من غموض وتضاد . تحتاج من المتلقي إلي خبرة عالية ليتمكن من الاستجابة لها. يعيش الشاعر في اغتراب دائم وترحال مستمر. وحتى لو لم يكن ثمة رحيل حقيقي، فقد خلق الشاعر رحيله الخاص. تعتمد الشعرية في هذا السياق على المزج بين التدمير والتكوين، في صيغة تؤجل ناتجها إلى ما بعد الفراغ المنقط، الذي يشي بطول الصمت زماناً ومكاناً. وبذا يتاح للمتلقي أن يستحضر المشهد التصويري المحذوف، وحالاته الانفعالية.

بدأت الصياغة بنظام تركيبي مألوف: (منفاي أرض) . بما فيه من ضمير المتكلم . ثم أخذت تفصل في تلك الأرض. نرى ذلك في قوله:

".. منفاي أرضُ
أرض من الشهوات، كنعانية، ترعى الأيائل والوعول..
أرض من الكلمات يحملها اليمام إلى اليمام .. وأنت منفَى"[29].

لقد كرر الشاعر دال أرض في صدر الأسطر الشعرية ثلاث مرات. وهذا التكرار يؤكد علي تمسك الشاعر بأرضه ووطنه وهويته، ويجسد ذلك بحمل توقعات نفسية ومعنوية،

---

[27]. ديوان محمود درويش. ص392.

[28]. محمد عبد المطلب. كتاب الشعر. ص61.

[29]. ديوان محمود درويش. 392.

يضيفها في كل مرة إلي ملمح جديد: فهي أرض من الشهوات الكنعانية التي ترعي الأيائل والوعول، وهي أرض من الكلمات التي يحملها اليمام إلي اليمام.

الأرض هنا تتناظر مع ضمير المخاطب (أنت منفي) حين يقصد الشاعر توجيه الخطاب إلي أبيه، كما في قوله:

"..... **أنت منفى**
منفىً من الغزوات ينقلها الكلام إلي الكلام..... وأنت أرضُ
أرضٌ من النعناع تحت قصائدي"[30].

فهذا التناظر قابله توافق لفظي، تبعه نوع من تماهي الذات في الموضوع: فالعلاقة بين ضمير المتكلم وضمير المخاطب هي علاقة توحد: فمنفي الشاعر أرض. ولأبيه أرض ومنفي. هنا تتبلور رؤية تتجسد رؤية الشاعر في حديثه عن نفسه وعن أبيه، وتتساوي الأرض والمنفي ويتلازمان في علاقات تبادلية جدلية لا تنتهي. فالمنفي يفضي إلي الأرض، والأرض والمنفي يفضيان إلي الشاعر تارة، والي أبيه تارة أخري. مما يجعلنا "نتعامل مع الماضي بناءَ علي مقتضيات هذا المنجز الحاضر، بوصفه إبداعاً"[31]. وقد حقق هذا التقابل الدلالي قدراً كبيراً من التوازن بين الوحدات اللغوية، فأضاء بعضها بعضا، كما نرى في المقطع الآتي:

"..... **وأنت أرض**
أرضٌ من النعناع تحت قصائدي، تدنو وتنأى ثم تدنو
ثم تنأى في اسم فاتحها، وتدنو في اسم فاتحها الجديد
كُرَةً تخاطفها الغزاة وثبتوها فوق أطلال المعابد والجنود
لو كنت في حَجَرٍ لكان الطقس آخر..... يا بن كنعان القديم"[32].

يشكل الفعلان (تدنو، تنأى) محوراً دلالياً تتمركز حوله الدلالة الكلية للمقطع: فهما يعكسان العملية التبادلية التي أرادها الشاعر. وهذا ما جعل هذين الفعلين متبوعين باسم فاتح

---

30. السابق. ص 392.
31. عبد الله الغذامي. القصيدة والنص المضاد. ص79.
32. ديوان محمود درويش. ص 392.

الأرض، وباسم فاتحها الجديد، ليحملهما "بكم هائل من الإشارات، التي يَحلق مردودها في فضاء النص، بحيث لم يؤد الدال معناه المعجمي مرة واحدة، وإنّما ظلَ مشحوناً بدلالات طارئة تجعل معناه مؤجلاً بصفة دائمة. فما إن نقع علي دلالة، حتى يحيلنا الخطاب إلى دلالة بديلة. وهكذا حتى ينغلق الخطاب دون بلوغ الغاية الإنتاجية"[33].

بهذا جعل المضارع في الصدارة، ليقف الحاضر في وجه الماضي، فتظهر الأرض ويظهر صاحبها الحقيقي، في صورة ابن كنعان القديم، الذي بلغ من تهالك الغزاة على أرضه درجة لم يعد المؤرخ فيها قادراً على معرفة اللغة الحقيقة لأصحاب تلك الأرض. من هنا يأتي دور الشاعر ليسرد القصة الحقيقية، مشبهاً أرضه بكرة يتخاطفها الغزاة: "إنها ما يضمن إمكان الوقوف وسط موجود منكشف، فحيث تكون لغة يكون عالم، وحيث يكون عالم يكون تاريخ، واللغة من هذه الوجهة تضمن للإنسان أن يكون علي نحو تاريخي، إنها تلك الحادثة التي تملك بين يديها أعلي إمكانيات الوجود الإنساني"[34].

تأخذ الأرض عند درويش مدلولاً جديداً تفرزه الصياغة الشعرية، لتصبح الأرض هي الأب (وأنت أرض)، فكلاهما مصدر للثبات ومصدر للعطاء. تتجدد العلاقة بين الشاعر والأرض وفق جدلية تدور حول محوري الثبات والعطاء، فيقول: (وأنت أرض، أرض من النعناع تحت قصائدي، تدنو وتنأي، ثم تدنو، ثم تنأي في اسم فاتحها. وتدنو في اسم فاتحها الجديد)

يشخص الشاعر الأرض، فتنبض بالحركة، إذ يجعلها كالأب الذي يشارك أبناءه في أحزانهم وآلامهم. هذا التجسيد يجعل الأرض كائناً حياً تشارك أبناءها مأساتهم: فهي تدنو وتنأي. وهذا ما يعطي المتلقي إحساساً بالمعاناة التي يعيشها الشاعر وشعبه. فهي تدنو عند الاستقرار، وتنأي عندما تتعمق مأساة الضياع. إنه يجعل الأرض في حركة مستمرة باستخدام (أفعال المضارع) التي تفيد الاستمرارية. هكذا تصبح الأرض أباً يشارك ابنه الأحزان والأمل الضائع.

4. المحور الرابع: الفردوس المفقود:

---

[33]. محمد عبد المطلب. هكذا تكلم النص. ص94.

[34]. مارتن هايدجر. في الفلسفة والشعر. ص85.86.

يبدأ هذا المحور بما بدأ به المحور الأول: بتقنية الفراغ المنقط، فيقول:

".. متداخلاً في صُوفه البُنّيّ، متكئاً على دَرَجِ الشجر
يرنو إلى فردوسه المفقود، خلف يديه، يرمى ظِلَّهُ
فوق التراب – تُرابه ويشُده.. يصطاد زهرة أُقحوان
بعباءة الظلّ المراوغِ. أَيُ صيَّادٍ يغافل سارقَ الأَشجار!"[35].

إذا كان صوت ضمير المخاطب (الكاف) . العائد على الأب . قد سيطر على المحور الأول، فإنه يختفي هنا، كما فعل في المحورين الثاني والثالث. لكن هذا الاختفاء لن يكون تاماً، إذ سيتم استبداله بصوت ضمير الغائب (هو). فالأب مستتر لأنه يمثل الأرض أو الفردوس المفقود. الشاعر يرصد ملامح أبيه بطريقة موحية بالكثير من الدلالات. إنه لا يصور أباه تصويراً مباشراً، بل يبتعد به عن الواقع لتصبح الصورة شعرية ذات تأثير وإيحاء. لقد دخلت الكلمات في علاقات جديدة، انحرفت بالمدلولات إلى آفاق أخرى، جعلت رؤية الشاعر لأبيه رؤية شمولية. ولعل هذه الصورة جاءت متصاعدة في الأسطر شيئاً فشيئاً، حين جعله يرنو إلى فردوسه المفقود، ثم يهبط ببطء ليرمي ظله فرق التراب ويشده، ثم يصطاد زهر الأقحوان بعباءة الظل المراوغ، ثم يرمي بنبال الظّل نحو ترابه المسروق، وأخيراً يخطف من ترابه المسروق زهرة أقحوان.

وهكذا تتشكل المظاهر الحسية وتتجسم وتحدث توتراً انفعالياً. فالصورة "كلام مشحون شحناً قوياً يتألف عادة من عناصر محسوسة: خطوط، ألوان، حركة، ظلال تحمل في تضاعيفها فكرة وعاطفة أي أنها توحي بأكثر من المعنى الظاهري وأكثر من انعكاس الواقع الخارجي وتؤلف في مجموعها كلا منسجماً"[36].

وحتى لا يجعل درويش الأسطر الشعرية السابقة محلقة في فراغ دلالي ممتد، فقد جعل أباه يعود قبل الليل، بعد حصوله على زهرة أقحوان من ترابه المسروق!. هنا يوظف درويش الوصف كأداة لإنتاج الشعرية. يضاف إلى ذلك سيطرة ضمير الغائب علي المقطع (ثلاث عشرة مرة في سبعة أسطر). هنا يستند الشاعر إلى بعض ظواهر الشعرية السردية، حيث

---

[35]. ديوان محمود درويش. ص393.

[36]. روز غريب. تمهيد في النقد الحديث. ص193.

تتوالي التراكيب دون فجوات واسعة. يقول:

"كم جيش جديد سوف يحتلُ الزمان
يأتون كي يتحاربوا فينا.. هُم الأمراء، والشهداء نحن
يأتون، يبنون القلاع على القلاع، ويذهبون، ونحنُ نحنُ
لكنّ هذا الوحش يسرق جلدنا وينام فيه فوق خيش فراشنا
ويَعَضّنا، ويصيح من وجع الحنين إلي عيون الأقحوان
يا أرض! لم أسالك : هل رحلَ المكانُ من المكان؟
لأكون زائركِ الغريبَ على حِراب القادمين من الدخان
بيني وبين حقوليَ الشقراء مترٌ واحدُ.... متر مِقصٌّ قصَّ قلبي"[37].

يتحرك المعنى من الوصف إلي الزمان والمكان، مع تخليصهما من حقيقتهما الوجودية، لضمها إلي الأرض، حيث ترصد الأبعاد الزمانية والمكانية المحددة للجيوش المستعمرة لأرض فلسطين (يحتل، يأتون، كي يتحاربوا، يبنون، يذهبون). وهذه المحدودية للمستعمرين لأرض فلسطين تتيح ثبات أبناء الشعب الفلسطيني، إذ يقول: (ويذهبون، ونحن نحن).

فتركيز الشاعر هنا علي المضارع يعني إيثار منطقة الاحتمالات، ليس علي مستوى ما تؤديه الصيغة من وظيفة فحسب، بل علي مستوي ناتجها الأول: (فالاحتلال) ليست حتماً، بل يتوقف علي الإتيان بغرض الحرب. أي أن الاحتلال خاضع لطبيعة الفعل (يأتون) الذي يعمل علي إنتاج الاحتمالات التي يؤكدها الفعل (يتحاربوا) وما ينتجه من جزم للاحتمالات. والغريب أن الشاعر جعل الفعل المضارع (يأتون) المكرر يعطي نتيجة مختلفة؛ إذ في المرة الأولي استمد فاعليته من (يتحاربوا)، أمّا في المرة الثانية فقد جعله يعطي نتيجة، وكأنهم انتصروا ثم راحوا يبنون القلاع علي القلاع القديمة. لكنه ينهي كل هذه الاحتمالات بالفعل المضارع (ويذهبون). إلا أنه منذ البادية ميز بين أبناء شعبه وبين المحتل؛ فوصفهم بالأمراء. أما أبناء شعبه فقد وصفهم بالشهداء. فإرجاع الدوال إلي دوائرها الإنتاجية يربطها بالمتلقي، أكثر مما يربطها بالمبدع. وهذا هو ما جعل الدوال تعطي نتائج طارئة، كأنه أراد أن يقول إن الجيوش تأتي لتحتل، تأتي لتتحارب، لكنها سرعان ما تذهب، ويبقي الشعب.

---

[37]. ديوان محمود درويش. ص394.

أما هذا الصراع النفسي فلا يجد من يخفف منه سوى الأرض، التي يضفي عليها الشاعر "صفات الكائن الحي، وخاصة الصفات الإنسانية من مظاهر العالم الخارجي، فيبعث الحياة فيها، ويجعلها تحس وتتألم كما يحس الإنسان ويتألم"[38]، ليُعبر من خلالها عن أفكاره وأحاسيسه وانفعالاته. وما ذاك إلا "لأن التشخيص ذو قدرة على التكثيف والاقتصاد أو الإيجاز"[39]. ويعد التشخيص لوناً من التفكير الحسي يضيفه الشاعر على لوحاته التصويرية ليزيد من وضوحها وجمالها الفني ويرتبط بالدلالة الإيحائية لعناصر التصوير غير المباشر ليوهم المتلقي ويجعله يتخيل الصورة شخوصاً حسية حسب ما لتلك العناصر من دلالات إيحائية في مخيلته. وهذا ما أفاد منه درويش في بناء صورته الشعرية في هذه الأسطر حيث يقول:

"يا أرض لم أسألك : هل رحل المكان من المكان؟
لأكون زائرك الغريب على حراب القادمين من الدخان
بيني وبين حقولي الشقراء مترٌ واحدٌ.. متر مَقِصٌّ قَصَّ قلبي"[40].

اعتمد الشاعر هنا في رسم لوحته الفنية على التشخيص، فالأرض هي التي يناديها ويبعث فيها الحياة، ولكنه بعد أن استأنس بها قال: لم أسألك: هل رحل المكان من المكان؟. هذا التساؤل يستدعي مرحلة زمنية بكل ظواهرها القهرية، التي دفعت الشعرية إلى حالة من الضدية الجدلية. فالشاعر لم يُرد أن يكون زائراً كالغرباء، كما لم يرد الحضور إلى أرضه مع القادمين من غير أهلها: إنه القريب البعيد، القريب دماً ولحماً، والبعيد على المستوى الجغرافي قهراً:

"أنا من هنا.. ورأيتُ أحشائي تطلُّ عليَّ من زَغَب الذُرة
ورأيت ذاكرتي تَعُدَ حبوبَ هذا الحقلِ والشهداءَ فيه
أنا من هنا. أنا ههنا.. وأمشط الزيتون في هذا الخريف
أنا من هنا. وهنا أنا. دوَّى أبي : أنا من هنا.
وأنا هنا. وأنا أنا. وهنا هنا. إني أنا. وأنا هنا. وهنا

---

[38]. عدنان قاسم. التصوير الشعري. ص112.

[39]. مصطفي ناصف. الصورة الأدبية. ص136.

[40]. ديوان محمود درويش. ص 394 .

أنا. وأنا أنا. وهنا أنا. وأنا هنا. إني هنا. وأنا أنا"[41].

واللافت للنظر في هذه الأسطر الشعرية أن الشاعر ركز على ضمير المتكلم (أنا) رأسياً وأفقياً: إذ كرره ثماني عشرة مرة. أما ظرف المكان (هنا) الذي تم توظيفه للدلالة على الأرض والوطن، فقد كرره رأسياً وأفقياً أربع عشرة مرة. هكذا تتجلى الأنا كظاهرة مسيطرة على الصياغة، وفاعلة في إنتاج الدلالة.

ومن أوضح تجليات ضمير المتكلم (أنا) توحدها الشديد مع (أنا) الأب: فهما يتوحدان في المكان (هنا) أيضاً، ولكي تحقق الأنا هذا التوحد، فقد حاولت أن تضيف إلى ذاتها عناصر جديدة في كل مرة، لتتمكن من زيادة فاعليتها الإنتاجية. فلنتأمل:

"ودنا الصدى. كسر الصدى. قامة قيامُهُ. صدى وجد الصدى
دوَى الصدى.. أبداً هنا أبداً هنا. وغداً الزمان عزا.
بدا شكلُ الصدى بلداً هنا ورد الردى، فاكسْر
جدار الكون يا أبتي صدى حول الصدى، ولتنفجر:
"أنا
مِنْ
هُنا
وهنا
هنا
وأنا
أنا
وهنا
أنا
وأنا
هنا" [42].

إن إدراك الشاعر لقيمة التكرار لضمير المتكلم (أنا) ولكلمة (هنا)، وإيحاءات هذه

[41]. السابق. ص 394-395.

[42]. ديوان محمود درويش. ص395-396.

الألفاظ، وأثرها على نفس المتلقي، جعله يحرص على أن تبقى لحظات الصراخ مدوية في جنبات النص: فكلما خبا وميضها عادت لتومض من جديد، كاسرة الحدود، وباعثة الأمل في النفوس، فيعود الصوت: (أبداً هنا، أبداً هنا). أي أنه قد حان وقت العودة وجاء زماننا. يتساوق مع هذا طلب الابن من أبيه أن يكسر جدار الكون ويصرخ عالياً: (أنا من هنا، وهنا وهنا . أنا أنا)، في حركة دلالية واضحة.

لقد عبرت هذه اللغة المتفجرة عن روح قوية واثقة، نبضها التحدي، وتجري في دمائها الكبرياء والشموخ. فرغم الواقع المرير والمعطيات التي تشير إلى عدم التكافؤ، ظل الفلسطيني يشعر بالقوة لأنه صاحب الحق وصاحب الأرض وصاحب الوطن.

5. المحور الخامس: الأرض:

واضح منذ البداية أن هذا المحور يميل إلى الطابع الحكائي والحواري، فقد جعل السرد أداة أساسية في إنتاج شعريته وقد وردت لفظه (الأرض) مرة واحدة، ولكن حضورها الكثيف في الأسطر الشعرية جاء ضمن إضمارها، إذ سيطر على الأسطر الضمير (هي) الغائب والحاضر. وهذا ما جعلها محلقة في الفضاء النصّي، وذات فاعلية بارزة في إنتاج الدلالة. والنظرة الإحصائية تؤكد هذه الحقيقة التعبيرية، فقد تردد ضمير الغائب (هي) الذي يعود على الأرض ظاهراً ومظهراً ثمانياً وثلاثين مرة في اثني عشر سطراً. وكأنما أراد بهذا أن يجعله يمارس سلطة على مراكز الإنتاج الدلالي.

يتمثل محور الأرض في حركتين متقابلتين متكاملتين، الأولى حكائية، والثانية حوارية، سيطر في الحركة الأولى ضمير المخاطب (هي) سيطرة كاملة، بل طغى على سطح الأسطر كالبركان؛ في حين غاب دور ضميري المتكلم والمخاطب، وظهرت في مقابلهما (نا) المتكلمين. وقد جاءت هذه الدفقة الشعرية في صورة بنية نصية تزدوج حركتها الدلالية بين الداخل والخارج، لتكشف نوعية تلك الأرض التي يتحدث عنها الشاعر. يقول:

"الأرضُ تكسرُ قشر بيضتها وتسبح بيننا
خضراءَ تحت الغيم. تأخذ من سماء اللون زينتها
لتسحرنا، هي الزرقاء والخضراء، تولد من خُرافتها
ومن قُربانا في عيد حنطتها. تُعلّمنا فنون البحث عن أسطورة التكوين

سيدةٌ على إيوانها المائي.
سيدة المديح. صغيرة لا عمر يخدش وجهها. لا ثور
يحملها على قرنيه. تحمل نفسها في نفسها وتنام في أحضانها هي.
لا تودعنا
ولا تستقبل الغرباء. لا تتذكر الماضي. فلا ماضي لها. هي ذاتها
ولذاتها في ذاتها.
تحيا فنحيا حين تحيا حرة خضراء. لم تركب قطاراً واحداً معنا. ولا جملاً
وطائرة.
ولم تفقد وليداً واحداً. لم تبتعد عنا ولم تفقد معادنها. ولم تخسر
مفاتنها.
هي الخضراء فوق مياهها الزرقاء"[43].

يتخذ الشاعر الأرض موضوعاً شعرياً، ويجعلها محوراً من محاور قصيدته. وهذا يوشك أن يكون نوعاً من الإسقاط: إسقاط للأرض بعمقها التاريخي وتحولاتها الحضورية. ونحن نعلم أن الأرض عند درويش تختلف عنها لدى غيره من الشعراء. تأتي الأرض في شعر محمود درويش معادلاً موضوعياً للهوية.

إنها أرض خبيرة وغير عادية، تعلم الفنون والعلوم والبحث عن أصول أسطورة التكوين، كما أنها سيدة صغيرة، حملت نفسها بنفسها، ونامت في أحضان نفسها: لا تودع أهلها، ولا تستقبل غرباء. هي ذات حرة تمنح الكينونة والهوية. والرحيل عنها يورث الضياع والتعلق في فضاء لا قرار من تحته. كما أنها سيدة لم تخسر مفاتنها.

تكشف الصياغة اللغوية عن الموقف الدرامي الذي تعيشه الذات الجمعية الناطقة، التي استبدلها الشاعر بالذات الفردية، فقال: (بيننا، تسحرنا، تعلمنا، قربانا، تودعنا، فنحيا) وهذا موقف أفرزته الصياغة، من خلال بروز الأرض الفاعلة، منذ السطر الأول، عبر أفعال المضارعة، المشحونة بطاقات انفعالية قوية: (تكسر، تسبح، تأخذ، تسحر، تولد، تعلم، تحمل). ولئن بدا لنا أن الأفعال هنا إيجابية متنامية، فلقد يتبعها الشاعر بأفعال منفية، منها:

---

43. السابق.ص 396.

(لا تـودع، ولا تسـتقبل، ولا تتـذكر)، وكلهـا مضـارعة، لتعطـي الأحـداث صـفة التجـدد والاسـتمرارية. وواضـح أن الشـاعر اسـتبدل ضـمير المـتكلم الفـرد المنفصـل (أنـا) بضـمير المتكلمين المتصل (نا): (بينا، قربانا، تعلمنا، نحيا)، ليعطي الموقف صفة الشمولية. أي أن ذات الشـاعر تواجـه نفس مـا يواجهـه شـعبه. وبهـذا اسـتطاع تأكيـد الحقيقـة القائلـة بأنـه "لا انفصـام بـين الشـعب والأرض. فـإذا مـا حـدث انفصـام، كـان لا بـد مـن أن تتعـرض الهويـة للامحـاء. لا تتحقق هويـة الفلسـطيني دون أرضـه. فالفلسـطيني فلسـطيني لأنـه عـاش علـى أرض فلسـطين: زرعهـا، وبناهـا، وطورهـا، وشـيد معالمهـا، وحقق فيهـا ذاتـه، وتواصـل علـى أرضـها مـع أجيالها السـابقة من الآبـاء والأجداد، وبنـى فيها حضـارته، وأبـدع أغانيـه، وامتزج طينهـا بدمـه وأعطـاه لونـه المميز. وعنـدما يفقد الفلسـطيني أرضـه، فإنمـا يفقد هويتـه وذاتـه، ويصبح تحققه محل تساؤل وتشكك"[44].

يتحقق حضور الأرض في القصيدة، وفي كل شعر درويش؛ فيتحقق وجود الفلسطيني: (تحيا فتحيا). إن قرب (نا) الفاعلين من الأرض ليؤكد التحامهم بها، ويجعلها تضفي عليهم من صفاتها وخصائصها ما به يحيون، خصوصاً وأنها الحرة الغنية الجميلة الخضراء.

ها هو الشـاعر ينفتح علـى المستوى الحواري، فيتـاح المجـال أمامـه للتفاعل والتصـاعد بشكل يبعده عن الانغلاق، ويبقيه منفتحاً على عوالم متعددة. وهذا الانفتاح متعدد الأصوات يدخل الأسطر في حوار، ويدفعها نحو التصاعد الدرامي. يسير الحوار هنا وفق وتيرة واحدة، بين الأب والابن. لابن يوجه الأسئلة. من هنا تُعرض الأفكار وتُطرح القضايا، وتتم المناقشة بهدف الوصـول إلـى النتـائج. لقد أحسنت القصيدة توظيف شخصـية الأب، وارتبط الحـوار بأسـلوب الشـاعر ومنهجـه. واضـح أن الحـوار أعطـى قـوةً دافعـة للحـدث، ومحركـة للفعـل الدرامي، باعتباره أداة دلالية وجمالية تفضي بمكنونات المتحاورين (الابن والأب). واضح أن هذا الحوار قد استطاع بالفعل أن يستنهض الهمم. فلنتأمل المقطع الآتي:

"فانهَضْ، يا أَبي، من بين أنقاض الهياكِل واكتُب
اسمَكَ فوق خاتَمِها كما كتب الأوائل، يا أَبي، أَسماءهم.
وانهض أَبي لتحبَّ زوجتك الشهية من ضفائرها إلى خلخالها.

[44]. خضر محجز. الأدب الفلسطيني. ص31.

وانهض، فلا زيتون في زيتون هذي الأَرض غير ظلالها،
وانهض لتحمدها وتعبدها وتَرْوِي سيرة النسيان:
كم مَرَّ الغزاة وغيَّروك وغيّروا أَسماءها،
كم أصلحوا عربَاتهم وتقاسموا شهداءها،
وهي التي بقيت، كما كانت، لك امرأَةً وأُمًّا يا أَبي
فانهض، ليرجعك الغناءُ
كشقائق النعمان في أرض تَبَنَّتْهَا وغَنّتها لتسكنها السماءُ"[45].

فالسطر الأول لا يقف بمفرده، ليؤدي دلالة تامة إلا بالوصول إلى نهاية السطر الثاني (أسماءهم) الذي يشكل معه جملة شعرية كلمة تبدأ من فانهض... لتنتهي عند (أسماءهم)، وتكرار الفعل (انهض) في مطلع الأسطر الشعرية الأخرى، كان يشكل جملة شعرية في سطر واحد. والبعض يمتد إلى أكثر من ذلك. وتكراره في مطلع الجمل الشعرية له أهميته الدلالية، إذ يؤدي دوراً تعليلياً لوقوع الفعل الطلبي، الذي جعله متنامياً مع الأسطر الشعرية. فهو بمثابة دعوة للأب لحدث محدد:

1. ففي المرة الأولى جاء مؤكداً على تمسك الشاعر بهوية أبيه، وطلب منه أن يكتب أسمه، كما فعل الأوائل.
2. وفي المرة الثانية حذف الشاعر ياء النداء في: (انهض أبي)، ليوحي بتماهيه في الأب . الذي هو تاريخ الأرض . حين استنهض فيه حبه لأمه، مدللاً بذلك على الحالة الشعورية.
3. وفي المرة الثالثة أنهض أباه ليريه الدمار الذي لحق بزيتونهم.
4. وفي المرة الرابعة أنهضه ليغني عائداً إلى الأرض التي اختارت السماء أن تسكنها.

يختار الشاعر فعل الأمر عندما يستنهض أباه. ويطلب منه أن يفعل شيئاً يساهم في تثبيت الأرض، سواء بكتابة اسمه علي خاتمها . كما كتب آباؤه وأجداده أسماءهم . أو بحب زوجته وأمه وامرأته وعشيقته التي هي المعادل الموضوعي الأثير للأرض لدى محمود درويش.

[45]. ديوان محمود درويش. ص396-397.

يحيل فعل الأمر إلى زمن مبهم ومطلق في آن؛ يقع في نطاق المحتمل، كما يقع في دائرة الاستقبال، بما يعنيه من انتظار. وزمن الأمر هنا، هو كما يقول الدكتور عباس حسن: "مستقبل في أكثر حالاته، لأنه مطلوب به حصول ما لم يحصل، أو دوام ما هو حاصل... هو مستقبل باعتبار المعني المأمور به، المطلوب تحقيقه ووقوعه ابتداء، إن كان غير حاصل وقت النطق، أو دوام حصوله واستمراره، إن كان واقعاً وحاصلاً وقت الكلام وفي أثنائه"[46].

وفعل الأمر هنا موجه من ضمير المتكلم (الشاعر) إلي ضمير المخاطب (أبيه). وضمير المتكلم يُفهم من السياق. وإن استخدام درويش لفعل الأمر هنا يصنع حواراً، بين الأب والابن من جهتين: الأولى تأتي من ضمير المتكلم، الذي يظل في حالة توتر وانتظار. والثانية تأتي من مخاطبة الآخر. وكل هذا مجتمعاً يحقق نوعاً من الدرامية، التي يظل الشاعر فيها في حالة انتظار وترقب وتوتر دائمة، علي الرغم من وجود الصوتين: صوت الشاعر وصوت المخاطب أبيه، الذي يتحدث عبر الأشياء، كما لو كان يتحدث بشكل غير مباشر.

6. المحور السادس: القصيدة:

يبدأ المحور الأخير باستفهام استنكاري يعني التعجب. وهذا التعجب آت من رؤية ما آل إليه واقع الشعب الفلسطيني:

"..ولم القصيدة يا أبي؟ إن الشتاء هو الشتاء
سأنام بعدك، بعد هذا المهرجان الهش، تَسْوَدُّ الدماء
على تماثيل المعابد كالنبيذ.. وتكسر العُشَّاقَ نرجسة وماءُ
وسيكسرون الآن غيرتهم وغربتهم وبلور الحنين إلى حنين"[47].

يتزاحم العجب والشك والارتياب في قلب الشاعر، الذي لا يستطيع الصمت طويلاً، قبل أن ينفجر بسؤاله: **(إلى أين؟)**. والسؤال موجه للمتلقي، ومحفز له. السؤال صرخة مدوية في وجه التفكك العربي. إنه يريد أن يقول: إلى متى؟. الشاعر حزين مثل حمامة خرجت عن

---

[46]. عباس حسن. النحو الوافي. ص64.65.

[47]. ديوان محمود درويش. ص397.

سربها:

"وأنا حزين يا أبي كحمامة الأبراج خارج سربها.. وأَنا حزينْ
وأنا حزين، يا أبي، سَلَّم على جَدّي إذا قابلتَهُ
قَبِّلْ يديهِ نيابةً عني وعن أحفاد "بَعْلٍ" أَو "عَنَاةْ"
وأملأ له إبريقه بالخمر من عنب الجليل أو الخليل، وقل له[48].

وما هذه الصرخة المدوية سوى صرخة موجه لتلهب الجموع العربية، في حركة غاضبة لدحر الاحتلال عن بلاده. وهذا الانكسار النفسي للشاعر تمحور في حزنه، ولكنه في حزنه ينادي بأعلى صوته: يا أبي سلّم على جدّي إذا قابلته، وقبل يديه نيابة عني وعن أحفاده (بعل)، أو (عناة). فها هو محمود درويش يلتفت إلى المجالات الدلالية المشتركة، فيقتبس من الأساطير ما يحقق التمازج الدلالي، ويعمق الرموز المرتبطة بالوطن والأرض كرمز (بعل) و(عناة) ويطلب منه أن يملأ له إبريق بالخمر من عنب الجليل أو الخليل.

وإذا كان الشاعر قد صدر هذا المشهد بسؤال استنكاري فإنه لا يسعى إلى وجود إجابة على تساؤله منذ البداية، وإنما أراد بهذا التساؤل أن يحدث هّزة في إحساس أبيه من ناحية، وفي إحساس المتلقي من ناحية ثانية، ليرى المتلقي ما يعانيه الشاعر وشعبه. هنا نلاحظ سيطرة النبرة الغنائية، والاستخدام المكثف لضمير المتكلم. فلنتأمل المقطع الآتي:

"أنثاي تأبى أن تكون إطار صورتها وتخرج من رفاتي
عنقاء أخرى، يا أبي سلم عليّ هناك إن قابلتني
وانس انصرافي عن خيولك يا أبي واغفر لأعرف ذكرياتي
أنت الذي خبأت قلبك يا أبي عني فآوتني حياتي
في ما أرى من كائنات لا تكون كائناتي"[49].

واضح أن الطباعة تميل إلي الجانب التأملي الاستبطاني وأكثر من النزوع الحركي المتنامي، ولكن الشاعر استطاع أن يكسر حدة ذلك الشعور بالاستفهام المتكرر عبر الأسطر الشعرية حينما قال:

---

48. السابق. ص397-398.
49. السابق. ص398.

"هل ولدت

لتموت؟

.....

... فما نفع القصيدة

تُعلي سقوف كهوفنا وتطير من دمنا إلى لغة الحمام؟

.....

...هل خرجت من الرخام لتعود يا أبتي إليه؟"[50].

واضح أن الشاعر ينقل المتلقي من حالة السكون والهدوء إلي حالة الإثارة والانفعال، بالأحداث المتتالية والتساؤلات المتناهية، هذا وقد وجدناه يكثف من الاستفهام في الأسطر الخمسة الأخيرة.

ويستحضر درويش أسطورة البعث من الرماد وهو (طائر العنقاء) الذي جعله يخرج من رفاته، فيوظفها في قصيدته كمعادل أسطوري لحالة انبعاث الشعب الفلسطيني من وسط الهزيمة، التي يشعر بها درويش. وهو بذلك يدعو إلي المزيد من الاحتراق الثوري.

الخلاصة:

بعد أن طوف الباحث في قصيدة "رب الأيائل يا أبي.. ربها"، وجد أن الشاعر اعتمد علي تقسيم القصيدة إلي وحدات مستقلة بذاتها ومندمجة في الوقت نفسه مع الوحدات الأخرى، بما يكشف عن النموذج الفكري والثقافي الذي يتحكم في بناء قصيدته، التي قام الباحث بتقسيمها إلي ستة محاور، وفقاً للوحدات التي ارتضاها الشاعر لقصيدته. وهو يعلم أنه لا يمكن تجزئة النص الشعري، إلا لغرض الدراسة فقط.

والقصيدة . كما نعلم جميعا . بنية فنية لغوية متكاملة، لا يغني جزء منها عن غيره. فمحاور هذه القصيدة جاءت متداخلة ومتعانقة ومتشابكة. وكل محور فيها يتفاعل مع المحاور الأخرى أخذا وعطاءً، في تشكيل دلالاته التي تصبح جزءاً من الدلالات التي تتشكل من بقية المحاور.

---

[50]. السابق.ص398.

وتكشف هذه الدراسة عما يأتي:

1. تجلت الضمائر في القصيدة بشكل مكثف ولافت. إذ لاحظنا أن التلاعب بها كان محكما ومرتبطاً بالمعاني والدلالات. فهي في تشكيلاتها أقرب ما تكون إلى إيقاعات موسيقية. وقد رأينا كيف ظهرت ذات المتكلم (الشاعر)، وذات المخاطب (أبي) متشابكتين متداخلتين، وكيف أقام الشاعر بينهما توازياً أسهم في إنتاج الدلالة.

2. إن موقف الشاعر من تجاربه الحية لم يعد محصوراً في منظوره الفردي، سواء في ضمير المتكلم أو في ضمير المخاطب؛ وإنما تجاوز ذلك وامتد إلي الضمير الجمعي، في حركته الرامية إلي تعميق مأساة القصيدة، واحتوائها لمأساة الشعب الفلسطيني.

3. لجأ الشاعر إلي تجليات الضمائر، بوصفها تقنية من تقنياته الشعرية، يطرح من خلالها رؤيته الخاصة، التي استدعتها الذاكرة، لتصوير بعض الأحداث، التي يمزج فيها الحاضر بالماضي القريب والبعيد، وتتوحد فيها الذات الفردية بالذات الجمعية، حيث شحن الشاعر القصيدة بضمائر متعددة . ظاهرة ومستترة . دمجت دلالات كثيرة، في نسيج كلي، جمع الزمان والمكان.

4. استحضار الماضي أدي إلي درامية جمالية خلاقة، تبدت في تحويل الحدث العام الواقعي إلي فعل ترميزي عميق، وهكذا رأينا كيف يخبو الزمن الحقيقي، ليحل محله الزمن الإبداعي المطلق.

5. تنقل الشاعر بين الأزمنة، في محاولة منه لتأكيد الحضور الفلسطيني والتجدد الدائم، كأنه طائر الفينيق الذي لا يكاد يموت حتى ينبعث مرة أخرى.

6. نجحت الصورة في قصيدة درويش في تجاوز نطاقها المحلي . زمانا ومكاناً . واجترحت وصولاً خلاقاً إلى نطاق تاريخي، يتقمص الوجود كله، ويمتد عبر الزمان والمكان.

7. حلول ضمير المؤنث الغائب (هي) . العائد علي الأرض . محل الضمير الجمعي (الذي يعود علي الشعب الفلسطيني). وما ذاك إلا لما عرفناه من شاعر الأرض، أن للأرض كينونتها الخاصة، ذات الزمن الدائري المطلق والمتعدد.

8. تفصح القصيدة عن نوع من الدرامية، حين نسمع في القصيدة صوتين: صوت الشاعر

المحاور، وصوت الأب المخاطب، الذي لا يتحدث إلا عبر الأشياء، وكأنه الأشياء قد حلت فيه وأنطقته.

وأخيراً، يمكن القول بكل موضوعية: إن هذه القصيدة هي نص ثري، يمنح المتلقي خصوبة متسائلة ومنتجة. ولقد حاول الباحث الغوص في أعماقها واستكشاف جمالياتها. فإن كانت دراسته هذه قد أسهبت حينا وأوجزت أحيانا أخري، فقد كان ذلك من قبيل الالتزام المنهجي. ومع ذلك فلقد حاول الباحث مراراً الإفلات من هذه المنهجية الصارمة، بهدف الدخول الحر إلى عالم الإبداع الدرويشي.

المصادر والمراجع:

1ـ أبو حميدة، محمد صلاح 2000 : **الخطاب الشعري عند محمود درويش: دراسة أسلوبية**، ط1، مطبعة مقداد، غزة.

2ـ الحاوي، إبراهيم 1984 : **حركة النقد الحديث والمعاصر في الشعر العربي**، ط1، مؤسسة الرسالة، بيروت.

3ـ السعدني، مصطفى 1987 : **البنيات الأسلوبية في لغة الشعر العربي الحديث**، منشأة دار المعارف، الإسكندرية).

4. السيد، شفيع 1984 : **أسلوب التكرار بين التنظير الباغيين وإبداع الشعر**، مجلة إبداع، ع6، القاهرة.

5ـ الغذامي، عبد الله (1994 : ال**قصيدة والنص المضاد**، المركز الثقافي العربي، بيروت والدار البيضاء.

6. بنيس، محمد 1991 : **الشعر العربي الحديث بنياته ودلالاته:** مسألة الحداثة. ج4، ط2، دار توبقال، الدار البيضاء.

7ـ تامر، فاضل 1994 : **اللغة الثانية: في إشكالية المنهج والنظرية والمصطلح في الخطاب العربي الحديث**، ط1، المركز الثقافي العربي، بيروت والدار البيضاء.

8. حسن، عباس (دون تاريخ : النحو الوافي، دار المعارف بمصر. القاهرة).

9ـ درويش، محمود 1994 : **ديوان محمود درويش**، ط1، المجلد الثاني، دار العودة، بيروت.

10. سانيانا، جورج 2002: **الإحساس بالجمال: تخطيط النظرية في علم الجمال**. ترجمة محمد مصطفى بدوي. مراجعة وتقديم زكي نجيب محمود. مهرجان القراءة للجميع. سلسلة: أمهات الكتب، الهيئة المصرية العامة للكتاب ،القاهرة.

11. شولز، روبرت 1994 :**السيمياء والتأويل:** ترجمة سعيد الغانمي، ط1، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت.

12. عبد المطلب، محمد 1984 : **جدلية الإفراد والتركيب**، مكتبة الحرية الحديثة، القاهرة.

13. عبد المطلب، محمد 2002 : **كتاب الشعر** " **الشعر والشعراء**" ، ط1، الشركة المصرية للنشر . لونجمان، القاهرة.

14. عبد المطلب ، محمد 1997 : **هكذا تكلم النص: استنطاق الخطاب الشعري لرفعت سلام**، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة.

15. غريب، روز 1971 : **تمهيد في النقد الحديث**. دار المكشوف. بيروت.

16. فضل، صلاح 1997 : قراءة الصورة وصورة القراءة، ط1، دار الشروق، القاهرة.

17. قاسم، عدنان 1998 : **التصوير الشعري**، ط1، المنشأة العربية، ليبيا.

18ـ محجز، خضر 2009 : **الأدب الفلسطيني. في نظرية الأدب والنقد:** سلسلة المحاضرات2، ط1، مكتبة المكتبة، غزة.

19. محجز، خضر 2003 :**تقنيات السرد الروائي في ثلاثية عبد الرحمن منيف أرض السواد**. رسالة ماجستير بإشراف الدكتورة نبيلة إبراهيم، معهد البحوث والدراسات العربية، القاهرة.

20. مطر، أميرة 1980 : **دراسات في الفلسفة اليونانية:** "**التأمل، الزمان، الوعي**"، دار الثقافة للطباعة والنشر، القاهرة.

21. ناصف، مصطفي (دون تاريخ : **الصورة الأدبية**. ط2. دار الأندلس. بيروت) .

22. هايدجر، مارتن 1963 : **في الفلسفة والشعر**: ترجمة د. عثمان أمين، الدار القومية، القاهرة.