جمالية الرمز

أولا الرمز التاريخي البنية والدلالات

محمد درويش أنموذجا

مطبوعة موجهة لطلبة السنة الثانية ماستر مقياس جماليات النص الشعري المعاصر

المطبوعة للتحميل مجانا ولا يمكن بيعها أو التصرف فيها على وجه تجاري مهما كان

أ. د جمال مجناح قسم اللغة والأدب العربي جامعة محمد بوضياف .المسيلة

يحاول الشاعر المعاصر استحضار المواقف التاريخية في إيحاءات مرتبطة بالأبعاد الحضارية و الفكرية و الإنسانية المعاصرة، و من خلال تلك المواقف و ما يصاحبها من تجارب شعورية، يضع بين يدي القارئ عالمين عالما قديما له قدسيته، و حديثا له ضرورته[1].

و بدراسة أنواع الرمز عند درويش، أتناول إشكالية القراءة لدى المتلقي و مدى تواصله بالتوظيف الرمزي عند الشاعر، لأن الرمز يوظف محملا بمضامين جديدة يجب الكشف عنها بالوصول إلى "تفجير أبعادها التعبيرية داخل الحقل الأدبي"[2].

و لأن القصيدة تؤدي رسالة الشاعر لقرائه، فلا بد من إعادة وجودها بكشف عوالمها الدلالية. و ليس شرطا أن تتوحد القراءة، لأنه "إذا جربنا أن نكشف عما تؤديه القصيدة للشاعر، استطعنا أن نكشف مجموعات من التعميمات التي تدلنا على ما تؤديه القصيدة لكل إنسان أيضا، فإذا تذكرنا هذه الأمور أصبحت لدينا دلالات تمكننا من تحليل نوع الحدث الذي تحتويه القصيدة، و بتحليل هذا النوع المذكور نستطيع أن نكشف عن مبنى العمل الفني نفسه"[3].و إذا وافقنا هذا الطرح، فإنه يتحتم البحث في محور "الأنا" باعتباره معيار الإحساس و الباحث للطاقات التخيلية عند الشاعر، لأن "أناه" يشكل جزءا من العالم، أو هو صورة منعكسة للعالم و للواقع، على أن "أنا" الشاعر ممثلا في أفكاره التي يقدمها في نصه، و هو ما ذهب إليه شوبنهاور "العالم هو ما أمثله فيه"[4]. و منه فإن الصورة الرمزية تحيل إلى متخيل يجعل القارئ يتفتح على مضمون فكري، يكشفه البحث عن المطلق في "أنا "لأنه" خلال شد الأشياء إلى التعبير عن المطلق يكون للإنسان أن يكتشف هذا المطلق في ذاته"[5] فالرمز –مهما كان نوعه–يولد طاقات إيحائية لما يرمز إليه و لما يحمله من رؤى، سواء أكانت تتطلع إلى مضمون فكري أو جمالي. و لكي يشحن بدلالات خصبة يحتاج الرمز إلى تأسيس في إطار لغة النص الشعري، و بصورة أدق تركيبه في سياق ينتظم فيه زمانيا و مكانيا، و يكون منه مركز الإشعاع الدلالي في الصورة الشعرية– مهما كان الرمز جزئيا أو كليا– و الواضح في بعده الزماني، تركيبه على مستويات، أهمها

مستوى الزمن اللغوي الخاص بالتشكيل التعبيري باعتبار "القصيدة من حيث هي عمل فني ليست إلا تشكيلا خاصا لمجموعة من ألفاظ اللغة"[6].

بالإضافة إلى خصوصية التعبير الشعري و ما يتصل بموسيقى القصيدة، ثم مستوى الزمن النحوي و أخيرا زمن الحدث الرمزي. و هذه كلها تشكل المستويات الزمنية للرمز التاريخي في تلاحمه مع التجربة الشعرية و الصورة التي وظفه الشاعر فيها. و نمثل لذلك بقول سميح القاسم:

روما احترقت قبل قرون

لكن الضارب في أرضه

لم يفقد في النكبة معنى نبضه

روما عادت...يانيرون[1]"

هذه الصورة تشكل بعدا مكانيا للنص، و هي بدورها تتجزأ إلى صورتين جزئيتين، تتضمنان تفاصيل الحدث الرمزي و تبثان إيحاءاته. أما بعدها الزماني فتشكله الوحدات الإيقاعية للنص و التي تفرض حركة تموجات التجربة الشعورية، يليها السياق النحوي الذي يتراوح بين الماضي و الحاضر، ثم زمن الحدث الرمزي الذي تحدده معالم جزئية" روما احترقت يا نيرون"، فالحدث الرمزي الثاني يتفاعل مع الحدث الأول و هو "النكبة". و باكتمال عناصر و أجزاء الصورة يرتسم عالم "الأنا" الذي يستمد عالمه المتخيل من الواقع فيشبع النص النفسي بينه و بين العالم الخارجي"[2] و هذا لا يعني أن النص الشعري يقتصر على أحادية العلاقة بينه و بين الشاعر، إذ أنها علاقة تمتد إلى القارئ بإثارته لاستكشاف الإيحاءات التي قد يتضمنها النص، خاصة و أنه يعكس مجموعة من التجارب يبحث الشاعر في كيفية توصيلها إلى القارئ و هنا لا بد من مقاربة الدلالات التي يمكن أن يبثها في رموزه العامة أو اللغوية، و في تركيبه للغة و ما تحمله من تعدد للعناصر الإيحائية لأن الشعر عمل رمزي يتطلب من الناقد و القارئ تأملا للكشف عن أبعاده و مستوياته .

وحين نعود للنتاج الأدبي لمحمود درويش و في تناول الرمز التاريخي في شعره، فإن القراءة النقدية لنماذجه الرمزية تأخذ معنى خاصا، يكتسب خصوصيته من كون الرؤيا الابداعية تنبع من الوعي الثوري في تفاعله مع مأساوية الواقع، فتنعول محدودية الدلالة، لأنها لفي إطار زمن أدبي يتشابك مع تفصيلات أخرى تساهم في تحديد ملامح الرؤيا و تتفاعل مع التجربة الشعورية، و لذلك فإنه يبقى لزاما على صاحب القراءة التخلص من البعد الإيديولوجي، و الاكتفاء بتفسير الدلالات، و البحث في بنائها الفني، لأن "الدلالة الأدبية

حين تتخذ الرمز إطارها، أو حين تتوقف عند علاقات اللغة و الأشياء ببعضها لا تحافظ على معانيها المسبقة بل تأخذ معان مختلفة. فمعناها هو حاضرها و ليس ماضيها"[3]. و هذا ما يجعل الرؤيا تجاوزية للواقع و للماضي، تتداخل فيها الايحاءات اللامحدودة التي يثيرها الرمز في بنية العمل الفني، و يفرضها الواقع الذي ينتمي إليه النص في حد ذاته، لأن تجربة الشاعر كثيرا ما لا تستمد من خارج ذلك الواقع، كما يمكن أيضا أن تترسب عليها ملامح معادلات الفعل الثوري الذي يحمل بدوره رؤيا تاريخية، و سياسية للواقع-خاصة-و أن الشاعر ما يزال في قلب المعركة، فكيف-و هو على هذه الحال- أن نطالبه بإنتاج أدب صاف يبحث عن جمالية النص قبل تأكيد الموقف الفكري أو الايديولوجي "فالتجربة مفتوحة على حوار الابداع و الأفكار"[1] ، وهنا تكمن إشكالية الرمز التاريخي في شعر محمود درويش، و خاصة في تفتحه على كل المصادر التاريخية، العامة و الخاصة، فيفتح للنص الأدبي (الشعري) مجالا يتفاعل فيه الأنا و الآخر على المستوى التاريخي و الواقعي في محاولة لاختراق جدار الإغتراب-و أقصد هنا- اغتراب القارئ عن النص و العكس.و قد أبدى درويش ذلك صراحة في قوله :"و إذا كنا نشكو التقصير من القدرة على إتقان لغة الناس في العملية الابداعية، فإن ذلك لا يمنعنا من الإصرار على التعبير عنهم، لنصل إلى لحظة يحقق فيها الأدب عرسه الكبير. حين يصبح الصوت الخاص هو الصوت العام، نعم أن للأدب دورا...و إن انقطاع التفاعل بين النص، و بين الذين يتحول فيهم النص إلى قوة، هو اغتراب الأدب"[2] و ربما يذهب هذه الوجهة لتحوّل الإنتماء لديه إلى رؤيا حلولية توحده بالوطن، مما أصبغ عليه الطابع التأملي الذي يتنامى بين الذاكرة و الحلم. فيصبح الانتماء إلى الحلم انتماء إلى المستقبل، لأن مأساوية الواقع بهزائمه و انكساراته، يجعله يبحث عن وطن داخل الرؤيا فتتميز التجربة الفنية بقدرتها على استيعاب الحلم. من خلال التحولات الواقعية:

و يا أيها الوطن المتكرر في الأغاني و المذابح
كيف تتحوَل إلى حلم و تسرق الدهشة
لتتركني حجرا.
لعلك أجمل في صيرورتكَ حلْما
لعلَك أجمل...[3]

تتداخل العناصر الواقعية للتجربة بعناصر الرؤيا، فتصبح الموجه الجوهري للعملية الإبداعية، و تؤكد على الحضور في التاريخ، و في الذات معا "في محاولة للخروج من دائرة الاغتراب بينه و بين تاريخه، و لأن المكان العربي مليء بالرموز التاريخية، التي توقظ زمن الصراع المتشابه بين الأمس و الغد: طريق الشام التي أصبحت رمز الهداية، غطت أعشابها آثار الرومان و آثار الغزاة الجدد"[4].

إن حضور التاريخ في الشعر الفلسطيني عامة، يعكس عذابات الشاعر و تجاربه التي تحمله–مضطرا– إلى الاغتراب عن تاريخه، و ذلك لا يعني رفضا لجذوره، بقدر ما هو بحث دائم عن تلك الجذور، و عن الوطن الذي أصبح حلما جماعيا و ذاتيا يشكل ضميرا يدل على الغائب الحاضر أبدا.

و هذا الحلم يضمن علاقة وجودية تربط العلاقات المختلفة بين الحاضر و الماضي و المستقبل لأجل أن يتكئ عليها الرمز التاريخي مشكلا حوارا ديناميا بين تلك الأزمنة التي يتجلى من خلالها:

متى نشرب الكأسَ
حتى و لو في قصيدة
ففرعونُ مات
و نيرونُ مات
و كل السباسابابلَ
عادتْ إليهَا الحيَاة[1]

إن بساطة الرمز في بنائه الفني، و في تناوله المباشر لا تعيقه على بث إيحاءاته و معانيه التي يتمحور حولها، لأنه يحمل جوهر التحول التاريخي في ممارية فعل الحلم الذي يرفض واقع المأساة، ليصبح الموت عنصرا دالا على بعث ذلك التحول، حيث ترتكز الرموز على جدل دلالي و زماني، إذ ترتد الصورة من الحاضر الممتد نحو المستقبل" متى نشرب الكأس نخبط"، نحو الماضي الذي يبحث عن جذور التحول التاريخية" فرعون مات، نيرون مات"، و من البعد التاريخي يبعث التفجير و التغيير الذي يعكس ببساطة حقيقة أزلية تعلن النهاية الحتمية للظلم و الأسر و إنما الحياة لا بد أن تستمر يقول درويش :

"نيرونُ ماتَ و لم تمت رومَا...
بعينها تقاتلْ!
و حبوبُ سنبلة تموتُ
ستملأ الوادي سنابلْ..."[2]

وأتساءل هنا لماذا يتكرر هذا الرمز التاريخي (نيرون، روما)؟ ولماذا يعقبه التفتح على الحياة أو توقع عودتها، ربما يكون أحد الأجوبة أنه الحلم الرومنسي الذي طبع شعر المرحلة الأولى، و الذي ينبع من داخل الأرض المحتلة. لكن هذا الطرح يتراجع أمام البعد الواقعي للتجربة و يدفع بنا إلى النظر في العلاقات الأخرى للعملية الإبداعية، مما يجب أن نستبعد الطرح الرمزي بالمفهوم المذهبي، لأن المقطع لا ينتمي إلى مثل هذا الاتجاه، ويبقى الهام هنا تحويل التجربة الفنية من ذاتيتها إلى بعدها الجماعي عن طريق التنويع في التعبير اللغوي الذي حمل الرمز بثقل الرؤيا، و بواسطة إحالتها من مجرد وظيفة لغوية عقلية إلى نسق تعبيري يتجاوز حدود اللغة إلى التنويع في الإيحاء الذي يفتح الانتقال بالتجربة من الأنا إلى "النحن"، و من اللغة المباشرة إلى تركيب حيوي يسترسل من

خلاله في تواصل الدلالات، حيث يبعث في النص جدلا زمنيا يعبر عن الرؤيا. فنيرون يمثل رمزا تاريخيا، إيحاؤه الظلم، و روما معادل تاريخي و جغرافي له مدلوله من حيث وقوع الظلم عليه، و في نفس الوقت هو رمز للظلم المعاصر .

هذه الأبعاد التاريخية تتواصل في السياق، بفعل الموت الأسطوري: لأنه يعلن الميلاد بل هو ضروري لاستمرار الحياة. و بهذا التركيب الجدلي يعيد الشاعر ابتكار المعاني التي تتلاحق في نمو جزئي بين الجمل الشعرية، و في شكل تأملات تنبع من الواقع، و تمتد نحو المستقبل (أفق الرؤيا). و من تجليات الحلم يتحقق الحضور التاريخي من داخل الكتابة، التي تصبح قراءة خاصة تمتد في جذورها و تدعونا إلى تأملها، و التعمق في تجربتها الشعورية-أي تحقيق التواصل بين الرمز و المدلول الرمزي عبر مسافة الخيال الشعري-و هو ما يعكس الوظيفة الفكرية للرمز، فهي تتحقق بتطويع الحادثة التاريخية (الرمز) وفق منطق الرؤيا المعاصرة لتحقق داخل النص دينامية العلاقة بين الحدث التاريخي و الواقع المعاصر، و هذه الدينامية هي أهم عامل يفجر الدلالة الجديدة للحدث الرمزي :

روما على جلودنا
أرقام أسرى.و السياطْ
تفكها إذا هوت، أو ترتخي...
كان العبيد عزَلاً
ففتتوا البلاطْ!
تغيرت ملابلس الطاغوتْ
من عاش بعد الموت
لو آمنتَ..لا يموت[1]

لقد فضل الشاعر تجاوز المظاهر الوصفية للحدث المأساوي الذي يعانيه، فابتعدت اللغو عن معناها المباشر فاتحة المجال للبحث عن الزمن الضائع. و الرمز التاريخي يعد أهم مفتاح في النص الشعري، حيث يعكس الواقع كما يرتفع إلى مستوى الرؤيا فلفظة "روما" تحمل دلالة مكانية، و تاريخية و فكرية، يسقط الشاعر بعدها المكاني و يحتفظ بالتاريخي لأنه الرافد الذي ينقل البعد الفري وفي المقابل يضع له ضده بالمفهوم التاريخي:"كان العبيد عزلا، ففتتوا البلاط" وهكذا ينقل المشهد إلى القارئ ليعود به إلى عمق التاريخ:"ثورة

العبيد على روما بقيادة سبارتكوس"، فيبدو التقارب واضحا بين الحدث التاريخي و الحدث المعاصر .
لنستعيد –كذلك-ثورة الزنج في بغداد، كما تتفتح على الثورات المعاصرة:"تغيرت ملابس الطاغوت" و في كل الأحوال فإن الشاعر يمنح هذه الآليات اللغوية أبعادها التاريخية، دون تحديد حدث بعينه بل و يفتحه على

التعدد، بينما يوحي التركيب إلى حضور النص الغائب، في إشارة إلى تاريخ ثورات العبيد، و بذلك تتقاطع عل مستوى النص مجموعة الوقائع لتلتقي في بعد واحد يمثل الدلالة الجوهرية للحضور التاريخي، دون أن يولي عناية لطبيعة الخطاب الشعري الذي يحد من أهمية "الرمز" في جانبه الفني لانصرافه و تركيزه على البعد الفكري .

و يبقى الأهم متاخمة حدود الحلم، و تعميق الرؤيا بتأسيسها على إيقاظ الوعي الثوري و بعثه في الرمز التاريخي الذي يهدف إلى تسليط الأحداث التاريخية المستمدة من الذاكرة المشتركة بين الحضارات، فيشكل رموزا تعمل على خلق معادل دلالي للحظة المعاصرة، كما تبني وجودا للذات من خلال إدراك الآخر، وهنا ينبغي أن نميز بين النص التاريخي–بصفته جزءا من الماضي و من علم التاريخ، و بين توظيفه في إطار النص الشعري، الذي يحول ذلك الحدث التاريخي إلى قراءة دلالية جديدة، تعكس الصدمة الحضارية المستمرة و التي يعاملها الشاعر بتصور خاص و بمفهوم يفسر الواقع و الرؤيا بقراءة توحد الأزمنة المتباعدة في اللحظة الإبداعية و تجمع التناقض الحضاري لتصوير مستقبل الذات و القضية معا. و الشاعر عندما لجأ إلى التاريخ، إنما يقرر قراءة واقعية تحدد ملامح المأساة المعاصرة من الداخل و من الخارج، و لذلك يظل الرمز التاريخي حوارا داخليا و ذاتيا، يحلل المعاناة و يحدد المسؤولية الحضارية التي حنطت الحدث التاريخي في البيئة العربية مما ضيع صوته، و قدرته على الإثارة الفعالة و عطل مقوماته في بعث الوعي:

نعرفُ القصة من أوَّلها
و صلاح الدين في سوق الشعارات،
و خالدْ
بيع في النادي المسائي
بخلخال امرأة
و الذي يعرف...يشقى.
–نحن أحجارُ التماثيل
و أخشاب المقاعد
و الشفاه المطفأةْ (1)

تتجسد قضية الشاعر،و يصطدم بمأساة الواقع حينما يرى حلمه يضيع و يتحول إلى هزيمة، و نلاحظ كيف يساوس الواقع بفجائعية الأنا، لأن الدهشة و المرارة تكمن في هزيمة الوعي الحضاري على المستوى الجماعي مادمت رموز النصر التاريخي العظيم تتحول إلى نكبة عامة تجتر الإنتصار تاريخيا و تفقده واقعيا. و لما اختار الشاعر رمز "صلاح الدين و خالد" فإنه يحافظ على رمزيتهما التاريخية، و إنما ربطهما بواقع خطاب التدجين و مجاملة الذات سعيا منه إلى تقريب العلاقات الدلالية المتباعدة، فالجدل قائم بين قطبين متناقضين: تاريخ منتصر، و واقع مهزوم. فيجعل الرؤيا تمتد إلى الماضي و تصور ما ينبغي أن يكون عليه الواقع بنقله كما

هو موجود رغم مرارة الخطاب و القطيعة الواضحة التي رسمها الشاعر بين مستوى التاريخ و مستوى الواقع. و هذا ما يفرض وعيا خاصا على مستوى النص، إذ أنه لا يكرس اليأس بقدر ما يهدف إلى تركيب دلالات رمزية تطمح إلى تفجير الأبعاد الجديدة التي تشحن الرؤيا بالأحداث التاريخية في شكل متكامل بين الرموز و الرؤيا عن طريق المقاربة بين أشكال الصراع و إيحاءات المكان (سوق الشعارات، النادي المسائي)، و كذلك الجدل القائم على مستوى القصيدة، حيث يختمها الشاعر بخطاب مباشر يعلن الرفض و الاغتراب:

نحن لا نسمع شيئًا
قد سمعنا ألف عامْ
و نريد الآن أن نرتاحَ
من مهنتنا الأولى
نريد الآن أن تُصغوا لنا
فدعونا نتكلَّم
نضع الليلة حدًّ للوصايةْ.[1]

و في ذروة الانفعال يكتسب الخطاب أسلوبا مباشرا يتخذ شكل رد فعل للحدث الأول، فيدعو مباشرة إلى الخروج من سوق الشعارات التي "تمنع الانبعاث الصحيح"[2] إلا أن مأساة الهزائم التاريخية تتكرر في الواقع المعاصر، فيجعل الرموز تتشكل حول ما يقيم أسس تجاوز اللحظة المأساوية إلى استكشاف المستقبل لأن "الكتابة تأتي لتعيد صياغة الحدث ضمن مواقع التحول، و هكذا تتمايز التجربة الفنية عند محمود درويش في قدرتها على استيعاب الحلم داخل التحولات الواقعية دون التخلي عن الحلم أو الغرق في التفاصيل المباشرة[3].

فيتحول الواقع إلى حركة جدلية تستمر باستغراق رمزها لترسم شكل المعاناة التاريخية التي توحد الواقع بالحلم:

و حين أحدّقُ فيك
أرى كربلاء
و أثيوبيا
و الطفولةْ
و أقرأ لائحة الأنبياء
و سيفر الرضا و الرذيلةْ..
أرى الأرض تلعب
فوق رمال السماءْ
أرى سببًا لاختطاف المساءْ
من البحر

و الشرفات البخيلةْ..[1]

يتضح مما سبق أن المعاناة في القصيدة تفرض رغبة في تحقيق الحلم، الذي يتشكل من بروز معالم الصراع فتظهر صورة كربلاء مشيرة بولادتها إلى المأساة المستمرة ماثلة في الواقع، و في الذات، و بهذا يتحقق حضور الأنا في المأساة بانتقاله من الواقع إلى الذات "أرى كربلاء و أثيوبيا و الطفولة"، فينسج بذلك العلاقات القائمة بين الحضور المأساوي على مستوى التاريخ العام (كربلاء)، و التاريخ الخاص (الطفولة). ويبدو التلاحم بين المستويين في بعدهما التاريخي و الواقعي، إذ يقوم الرمز التاريخي بتحقيق البعد الفكري على مستوى النص بواسطة توالي الجمل في شكل تداعيات للرؤيا، يفتتحها الفعل "أحدق"، "و أرى" حيث تكرر في كل الصور الجزئية بنسق من التوازنات اللفظية تؤكد وعيه و حلمه بالعيش على أرض سرق منه جمالها "أرى كربلاء، أرى الأرض تلعب، أرى سببا لاختطاف المساء" فتتوالد الرؤى بومضات ذاتية، يتحد فيها الرمز التاريخي بالرؤيا لتأسيس الحلم و المأساة على مستوى النص:

ألا تقفزين من الأبجدية
إلينا ألا تقفزين؟
فبعد ليالي المطر
ستشرع أمتنا في البكاء
على بطل القادسية[2]!

إن فعل الغياب–في هذا النص–يفرض دراسة نقيضة، حيث يشكل بعدا دلاليا يطمح إلى الحضور الفعال في مساءلة حضارية للتاريخ وسط واقع منهار و مهزوم، حول النصر الأول "القادسية" إلى هزيمة ستشرع أمتنا في البكاء" فيلتقي التساؤل بالرجاء الذي يفسر إرادة الحضور "ألا تقفزين من الأبجدية إلينا".و من هذه الدلالات يتخذ البناء الشعري من الرؤيا فعلا يرفض التغييب و يحضر كاتجاه تفرضه حركة الصورة، و تحول الرؤيا الخاصة إلى حركة نمو جماعية، فيرمز "بكاء الأمة" إلى فعل الهزيمة. و ما قد يوحي إليه من أبعاد فكرية يبثها الرمز التاريخي "القادسية". و هو ما يدعو إلى التفكير في حجم الرؤى التي يمكن أن يحملها هذا الرمز، إذ ينتشر صوت واحد على مستوى النص و هو صوت الشاعر، بذلك يتأكد الكشف على محدودية الرمز في المعادلة السابقة. مما يجعله خلاصة الرموز الأخرى "ليالي المطر، البكاء" و الجوهر الدلالي غير المرئي و المستتر خلف الموازنة.

و هذه الظاهرة–معادلة الحضور و الغياب–تتكرر في رموز أخرى، تجعل من الرؤيا قوة إشعاع تحاور الواقع، وتعيد تشكيل التاريخ، وفق واقع مأساوي، يصر على وعي الحضور الذاتي و الجماعي، "بما أنه يربطها بكل عناصر الواقع العربي تاريخا، وحاضرا، و مستقبلا"[1]:

ماذا يقول البرق للسكين
ماذا يقول البرق

هل كنت في حطين
رمزا لموت الشرق
و أنا صلاح الدين
أم عبد الصليبيين![2]

إن الوقوف على عالم الصورة، يعمق مجال التساؤل عن طبيعة العلاقات المتشابكة و المعادلات المختلفة بين الرمز و ما يوحي إليه مما يوسع مجال الرؤيا في اتحادها بالواقع، و تنفصل عنه في ذات الحين فيتحول مجال الدلالة من الوضوح إلى الاعتماد على الإبهام الشعري، خلافا لما رأيناه في النماذج السابقة.

حيث يبدو غياب الهوية، أكثر وضوحا، و تصبح الصورة أثرا يولد هذا الغياب الذي يحمله التساؤل المبهم، و المتكرر "ماذا يقول" "هل كنت". مما يومئ إلى رحابة الدلالة و غموضها كما أن الرموز التاريخية "حطين..،صلاح الدين "لا تستقل في نسج الدلالة الكلية عن بقية العناصر، وإنما تستند إلى رموز جزئية "البرق،موت الشرق" تتفاعل معها لتوليد فعل الحركة، والتحول الدائم.

وهنا يدخل النسيج اللغوي في بناء غامض لا تتحدد معالمه إلا بتتبع الصور الجزئية وربط علاقاتها المتشابكة، وهذا ما يكشف النسق الجدلي لحركة الصور في المقطع السابق، فيعزز منطق
الغياب و الحضور المتردد مع التحويل الدائم للحادثة التاريخية حين يتسرب الشك إلى هذا الرمز الذي يمثل الحضور الفعال في الواقع، و الذي تعطل تأثيره واقعيا بغياب الفعل" هل كنت في حطين رمزا لموت الشرق، و أنا صلاح الدين أم عبد الصلبيين".

هذا الجدل بعث تصادم الرؤيا و الواقع، لأنه جدل يحمل معالم الغياب المعاصر، و يشير إلى زمن الهزيمة، و الرداءة بعد تراجع الفعل التاريخي عن دوره في التغيير، ويبدو–من ناحية بناء الرمز–دخول الشاعر في مرحلة أكثر نضجا، إذ أصبح الرمز حاضرا في كل سطور النص الشعري، كما تمتد ظلاله إلى كل الصور الجزئية التي تتآلف بشكل متشابك يعتمد على الحركة و الفاعلية على المستوى اللغوي، و التأسيس الفكري، ويلوح فيه الحلم مستمرا و متنوعا و متفاعلا مع تفاصيل الحركة التاريخية و الواقع المأساوي، الذي يفرض الغياب على إرادة الحضور (حضور الذات)، مما يؤكد صراعا بين قوتين، يساهم أسلوب الاستفهام في نسخ تراكيبهما مما يؤكد استمرار الحيرة، على مستوى الذات و الواقع و التاريخ "إنه يستند إلى تناحر وقائع و دلالات، و يضع الخرافة في موازاة الواقع لا التاريخي، بل إن تراكمه و شيوعه يبلور تدريجيا وعيا زائفا يقدم السلام المجاني على طبق من غياب الحق الفلسطيني و الهوية العربية.."[1] و من هنا يصبح تساؤل الشاعر شبيها بابلقول "هل كان انتصار صلاح الدين مجدا زائفا"؟ و هل أمتنا أصبحت تستلذ طعم الهزيمة؟:

باسمكَ تُحفظ في خيمة

و تُعلَّب في خيمة. لا هوية إلا الخيام إذا

إحترقت..ضاع منكَ الوطن.

و باسمك تأتي و تذهب، باسمك حطين تصبحُ مزرعةً

للحشيش، و ثوَارُك السابقون سعاةُ بريد...[2]

إن هذا الموقف يستبعد الصراع بين الذات و الوجود، ليحوله إلى صراع بين الذات و زيف الواقع، مما ولد محنة مأساوية، أنتجها تكريس الهزائم المعاصرة التي غيبت الانتصار التاريخي، و حولته إلى مجرد صوت زائف يفقد فعاليته و قدرته على البعث و التغيير "و باسمك حطين تصبح مزرعة للحشيش، و ثوارك السابقون سعا بريد" و هكذا لا يعني أن الشاعر يقر بهذا المنطق، و لكنه يسعى إلى فضح الجريمة و إعادة المفاهيم إلى اصلها الصحيح:"إننا لا نؤسس تيارا في الأدب، بقدر ما نشير إلى سياق أو مجرى كبير يعطي مفهوم وحدة الثقافة العربية الوطنية شكلا من الأشكال...و هي الثقافة على تاريخها، في تعدد مصادره"[3].

و لذلك يصبح الرمز التاريخي أهم وسيلة لمواجهة هوية الغياب، و استحضار الذاكرة من اجل تحقيق وجود مصيري في واقع أنهكته الهزيمة، و تشتته رحلة النفي، فكان لا بد من المواجهة، و من توقيف سفن الرحلة و الضياع:

"نحن الواقفينَ على خُطوط النار

أحرقْنا زوارقنا. و عانقْنا بنادقنا

سنوقظ هذه الأرض التي اسندتْ إلى دَمنا

سنوقظها، و نُخرج من خلاياها ضحايانا

سنغسل شعرهم بدموعنا البيضاء"

"و نرش فوق جفونهم أصواتنا:"

–فلم نذهب وراء خطاكُمُ عبثًا

مراكبنا هنا احترقتْ

و ليس سواكم أرض ندافع عن تعرجها و حنطتها

سندفع عنكم النسيان ، نحميكُمْ،

بأسلحة صكَكْناها لكمْ من عَظْم أيديكمْ

فليس سواكم أرضٌ تستمر فوقها أقدامنا...

عودوا لنَحْميكُمْ...[1]

يبدو من هذه الوهلة الأولى، حضور الوعي الفكري الذي يفرض نفسه على الشكل، و يفجر كوامنه بهذا الإعلان المطلق و الشفاف"نحن الواقفين على خطوط النار"، و قد يبدو أن هذه المباشرة في الخطاب الشعري، تسيء إلى جمالية الشكل، إلا أن أثرها السلبي سعان ما يتراجع أمام الحضور التاريخي، عندما يعتمد الخطاب المباشر على الرمز التاريخي، فيرتفع إلى الرؤيا في آفاقها التاريخية"أحرقنا مراكبنا" و استعادة هذه الآفاق يحتم إضاءة الأبعاد المغيبة في فعل "الحرق"، إذ أن حتمية حرق المراكب في سياقها التاريخي توحي إلى حتمية المواجهة في بعدها المعاصر" و عانقنا بنادقنا" و هو كذلك إعلان للولادة الجديدة، و حضور للذاكرة المغيبة. و لتشكيل هذه الأبعاد الدلالية اعتمد الشاعر الحضور الجماعي على مستوى النص "نحن" كوحي للشمول، و تخصيص لوعي اللحظة التاريخية، فالضمير نحن يعقبه تخصيص المسند "الواقفين"، و هذا ما يوضح أكثر البعد الفكري للنص الذي يحدده أسلوب الخطاب، و أعني به اللجوء إلى أسلوب التخصيص، لما يوحيه من نهاية للتغييب، وهذا النسيج اللغوي يعتمد تكامل الصور الجزئية كمؤشرات أسلوبية تضيء الأبعاد الفكرية للنص، و بذلك يصبح للشكل دور فعال في تفجير الفضاءات الدلالية و الفكرية. هذه الفضاءات تقوم في جميع مراحل القصيدة على الرمز التاريخي المغيب "أحرقنا زوارقنا"، "و مراكبنا هنا احترقت" فيؤكد بذلك على توحد الشكل بالمضمون (مضمون الرمز) في نسيج الرؤيا المعتمدة على صور شعرية تحتضن الواقعة التاريخية، و توسع مدلولها، مؤسسة على حركة خطابية تعتمد الفعل المضارع بصفته فعل الرؤيا" سنوقظ، سنغسل، نرش، سندفع". هذه الحركة الخطابية حررت التعبير من الزمن التاريخي للرمز مما ساهم في الإيحاء بالمدلول و تأكيد الرؤيا الشعرية. و ما يمكن ملاحظته، امتزاج الرمز التاريخي بالصوت الفجائعي في محاولة التقاط التوتر، و تفجيره على مستوى النص، و لا يحمل هذا التوتر سوى مجال الحلم الممتد مع زمن الرؤيا تاريخيا، و حاضرا، باحثا عن أصل المأساة في تداعيات لغوية، تكتشف الأمل من داخل الألم، يقول درويش:

يخرج الفاشيُّ من جسد الضحيةْ
يرتدي فصلاً من التلمود: أُقْتُلْ–كي تكونْ
عشرين قرنًا كان ينتظرُ الجنونْ
عشرين قرنًا كان سفّاحًا مُعَمَمْ
عشرين قرنًا كان يبكي...كان يبكي.
كان يُخفي سيفهُ في دمعتهْ
أو كان يحشو بالدموع البندقيةْ
عشرين قرنًا كان ينتظر الفلسطيني في طرف المخيمْ
عشرين قرنًا كان يعلمْ
أن البكاء سلاحُهُ[1].

أصبح الصوت الفجائعي أهم مصدر لامتزاج الرؤيا بحدث الرمز، الذي ينبع من المعاناة التاريخية، فتصبح المأساوية صدى إسقاطيا يعكس الواقعة التاريخية من النقيض إلى النقيض "يخرج الفاشي من جسد الضحية، يرتدي فصلا من التلمود "اقتل كي تكون". كما تصبح اللغة مزيجا من الدلالات، يولد التطور التاريخي للمأساة، و يوحد الواقع باللحظة الشعرية، فخروج الفائي من جسد الضحية، و ارتدائه التلمود يشكل تفسيرا للجريمة و اعترافا بها في الحين ذاته، و من هنا تأتي لحظة الصدام التاريخي كمدلول أول، نبع من الواقع الداخلي لذات، و يؤسس بداية المأساة، بالإشارة إلى تاريخها في انتظار لحظة الجريمة .

إن تواتر عبارة "عشرين قرنا" هو في الواقع إشارة إلى تاريخ المأساوية، و بداية لاستجماع اللحظة التجاوزية باسترجاع تاريخية التجربة الجماعية، كما أن للفظة عشرين دلالة واضحة على تكرر المأساة في الذاكرة و الواقع.

و تؤسس اللغة فجائعية المقطع، و مأساويته في تكثيف شعري يمزج البعد الواقعي بالطابع التأملي للحدث الرمزي :"الفاشي، الضحية، اتقل سفاحا، الجنون، يبكي" إلى اللغة المباشرة أهم وسيلة لتفجير إيحاءات الرمز النابع من داخل الفعل الواقعي و التاريخي:"و نحن مازلنا نقرأ تاريخ الغزو الصليبي و تحالفاته، و ندهش من تمدده الآمن على السواحل، و من مرارة صلاح الدين المشغول بأكثر من حرب، المشغول باستبدال الدعاء بالسيف"[1]. ومنذ البداية يتأكد لنا الاختيار الواعي لمثل هذه الرموز، حيث ترتكز على الأعماق التاريخية، فتمتد منها إلى الحاضر و تسقط المفهوم القديم على الواقع المعاصر.

و هذا ما يجعلنا نرتبط بتعدد المفاهيم و المستويات الدلالية، و الأبعاد الفكرية، إذ يمتزج الشعري بالإيدلوجي و بالحضاري، و منه يتحقق التداخل بين الذاتي و الموضوعي في إطار الرؤيا التي يسعى الشاعر إلى تبليغها، و إذا وقف القارئ على الحادثة التاريخية الواردة في النص الشعري، لا بد أن يخضعها إلى المستويات السابقة، لتحديد عناصرها المتداخلة و التمييز بين ما هو ظاهر و مغيب على مستوى النص في حد ذاته، و هنا يكمن خطر القراءة التي قد تذهب مذهبا لم يقصده الشاعر، و لذلك فإنه لا مناص من قراءة الحادثة التاريخية من حيث توظيفها في النص، و ليس من حيث جذورها، و لقد وقفنا سابقا على نماذج يتناقض مفهومها بين الواقع التاريخي بصفته مادة علمية و معرفية، و بين ما تحويه من رمز شعري يحمل دلالة مختلفة. لأن تداخل العناصر و تنوعها و تعدد مستوياتها الايحائية هو الذي يولد مفهوم الرمز. يقول الشاعر :

المغول يريدوننا أن نكون، كما يبتغون لنا أن نكونْ
حفنةً من هبوب الغبار على الصين أو فارسٍ، و يريدوننا
أن نحبَّ أغانيهم كلها كي يحل السلامُ الذي يطلبون...
سوف نحفظُ أمثالهمْ..سوف نغفر أفعالهم عندما يذهبونْ.
مع هذا المساء إلى ريح أجدادهم

خلف أغنية السنديانْ

لم يجيئوا لينتصروا، فالخرافةُ ليستْ حرافتَهُمْ إنهم يهبطونْ

من رحيل الخيول إلى غرب آسيا المريضِ، و لا يعرفونْ

أَنَّ في وسعنا أنْ نقاوم غازان أرغون ألْفَ سنة

بيد أن الخرافة ليست خرافته، سوف يدخل عَمَّا قليلْ.

دينَ قتلاهُ، كي يتعلم منهم كلام قُرَيش..

و معجزة السنديانْ.(2)

يقوم النص على إعادة تشكيل التفاصيل التاريخية وفق الوعي الحاضر، بما يحمله من ملامح الصراع فيعتمد الشاعر أسلوب التداعي و السرد من أجل كشف العلاقة بين التاريخي و الشعري، حيث يتراجع الزمن التاريخي الموضوعي، و يحيل التجربة على حاضرها، فتتحول التفصيلات المغيبة إلى رموز تاريخية تتكثف بملامح الحاضر، و واقع الصدام، الممتد من خرافة "غازان" و يقابل الرمز التاريخي الرمز الطبيعي الخاص الذي يكشف عن علاقة الشعر بالمقاومة كما يوضح المسافة بين الواقع و الحلم، فرموز : "المغول، غازان أرغون، ألف سنة"، تتموقع حول الامتداد التاريخي لتفاصيل الموت و الحروب، يقابلها الرمز الطبيعي "السنديان" بما يحمله من تفاصيل الاستمرار و الشموخ و جلد المقاومة، و بين هذين المستويين تتحدد ملامح الحلم، و تتشكل معالم الصراع، و بذلك يحرر الشاعر رموزه من الواقعية الجافة، ليحولها إلى الامتداد الخاص الذي يلخص تجربة الحدث التاريخي، المتفتح على الأرض كقضية و انتماء، و باعتباره إسقاط للمأساوية التاريخية على البعد المعاصر للأرض، مشيرا إلى جدلية الظلم و المقاومة.

و من الملاحظ أن الرمز أصبح يقوم على التراكم بين المواقف و الأحداث الرمزية، في محاولة لتجاوز الفعل التاريخي إلى إبراز الصراع و الجدل، وذلك بالتركيز على الواقع وتحويله إلى حركة تجاوزية تنتهي عند زمن الحلم الذي هو زمن الكتابة الشعرية، فهو يلخص الدلالة الجوهرية للنص ليجعل في الرموز التاريخية القدرة على رصد الحركة الانفعالية لمعاناة الذات، و متابعة تجربة الأرض في السياق التاريخي، فاستعادة الذاكرة مع "المغول و غازان" هو رسم لاستمرار الموت و الهجرة و الحروب، يقابله استمرار المقاومة التي تعكس ملامحها شجرة "السنديان"، ومن نماذج هذه التراكمات التاريخية قول الشاعر:

أتذكرون؟

أيامَ غربتنا هناك؟ و يرقصون على الحقائب ساخرينْ

من سيرة المنفى البعيد و من بلاد سوف يهجرها الحنينْ

هل تذكرون حصار قرطاج الأخيرْ؟
هل تذكرون سقوطَ صورْ
وممالك الإفرنجِ فوق الساحلِ السوريِ، و الموتَ الكبيرْ
في نهر دجلة عندما فاضَ الرمادُ على المدينةِ و العصورْ؟
"ها نحن عدنا يا صلاح الدين"
فابحث عن بَنِين.[1]

هذه الترسبات التاريخية تجسد حيزا زمانيا يمتد في حركة الحدث، ناسجا حكاية المنفى من خلال الذاكرة، و"استعادة احداث التاريخ تعطي في العمل الفني–عن طريق التمثيل لا الاسقاط– صور بطولات هي النموذج و القدوة، و المحرض لبطولات جديدة"[1].و هنا يبدو وضوح العلاقات بين النماذج المستحضرة التي ترتسم دلالاتها بالتفاعل فيما بينها، و بين الرموز الخاصة، مما يفتحها على الإمتداد الجدلي بين الماضي و الحاضر، معلنة تواصل الإمتداد في الهجرة و المقاومة. فهي تستجمع العناصر التاريخية، لتصور ملامح الحاضر في بعده الواقعي و الإيديولوجي و التاريخي، فرموز تستجمع العناصر التاريخية، لتصور ملامح الحاضر في بعده الواقعي و الايديولوجي و التاريخي، فرموز المنفى و الهجرة في النص "أيام غربتنا، الحقائب، المنفى، الرماد..." ترتبط جدليا بالحدث التاريخي" حصار قرطاج، سقوط صور، و ممالك الافرنج، و الموت الكبير في نهر دجلة". وكل هذه التراكمات الخاصة و التاريخية تصب في الجملة الأخيرة "ها نحن عدنا يا صلاح الدين"، و هكذا يستطيع الشاعر بعث الدلالة من خلال تداخل الأزمنة في النص فتلتحم لحظة الكتابة بزمن الواقع، و زمن الحدث و تصبح العملية عبارة عن كشف لجذور المعاناة، دون تفصيل، لأنها تخضع للذاكرة، و لتيار الوعي الذي يتحكم في زمن الفعل و في حركة النص، وبالتالي فهو العنصر الأساسي الذي تقوم عليه مختلف العلاقات.

و مما يستدعي الوقوف عنده، هو أن الشاعر أصبح ينتهج هذا الأسلوب من التراكمات الرمزية–بجميع أنواعها– فباتت هذه الطريقة الأسلوب الغالب على إنتاجه منذ حصار لمدائح البحر و ما صدر بعده من دواوين" و رد أقل، أرى ما أريد، أحد عشر كوكبا". و هو ما نستنتج منه دخوله مرحلة جديدة تمتاز فيها القصائد بالنفس الملحمي، و البعد الرمزي المذهبي، و هذه المرحلة يبدو أنها سبقت بمرحلة تجريبية كانت بدايتها ديوان:"العصافير تموت في الجليل حيث تميزت بالتنويع التعبيري، و البعد المأساوي. و يصل هذا التوجه التراجيدي إلى ذروته" في العصافير تموت في الجليل، حين يبدأ هذا الشعر يتحرر من إطارات الشعر القادم من الأرض المحتلة، دون أن يستطيع التحرر نهائيا، ليدخل مع–سرحان يشرب القهوة في الكافيتيريا–دائرة القصيدة التجريبية"[2].حيث أصبح الشاعر أكثر اعتمادا على البناء الرمزي على اعتباره أسلوبا شعريا مرنا، يمكنه من تجاوز الواقع المعقد لموضوع القصيدة، الذي لا يخرج في الغالب عن موضوع الأرض بكل ما تحمله من دلالات تاريخية إجتماعية و حضارية....وهذا "البناء الرمزي يحاول من داخل الرموز الثقافية المكثفة، الإطلالة على عالم

معقد، لذلك يأتلف داخل بنية القصيدة أكثر من بعد واحد، في محاولة للإطلال على المستويات المختلفة للواقع العربي، من منظور الإنبعاث الحضاري"[3].فالرموز التي تحملها القصيدة لا تخرج عن مدلولها العام "الارتباط بالأرض"، إذ أنها شكلت العلاقات اللامتناهية بين مختلف المستويات الذاتية و الحضارية و الواقعية، و التي ترسم الرؤيا و تحدد ملامح المعاناة. "و الرمز الثقافي القديم الذي يستعيره شعر الأرض المحتلة، بوصفه عامل توحيد، يصبح هنا رمزا مستقبليا"[1]. يمتد من الواقع إلى حدود الرؤيا، كما يبحث من خلال نفس الواقع عن جذور الهوية، وذلك ما يستدعي من الشاعر استحضار امتداد وجوده في الزمن من خلال الرموز الثقافية، التي تعد أهم شكل للمقاومة و الثبات عند حدود الأرض، فتفجر في النص مختلف الدلالات حيث يصبح الرمز لغة تكثيف، تختزل السافات الإيقاعية، و الدلالية معتمدة على لغة الحلم، و من أهم نماذج التراكم الرمزي المقطع السابع من قصيدة "أحد عشر كوكبا":

ذاتَ يَوْمٍ سَأَجْلِسُ فَوْقَ الرَّصِيفِ...رَصِيفِ الغرِيبَةْ
لم أَكُن نَرْجسًا، بَيْدَ أنِي أُدَافِعُ عَنْ صُورَتِي
فِي المرَايَا. أمَا كنتَ يومًا، هُنَا، يا غَريبْ؟
خَمْسُمَائَةِ عَامٍ مَضَى و انْقَضَى، و القَطِيعَةُ لمْ تَكْتَمِلْ
بينَنَا. هَهُنَا، و الرَّسَائِلُ لَمْ تَنْقَطِعْ بَينَنَا، و الحُرُوبْ
لم تُغَيِّرْ حَدائِقَ غَرْنَاطَتِي.....
لم أَكُنْ عَابِرًا فِي كلاَمِ المغَنِّينَ..كُنْتُ كلامَ
المغنِينَ، صلْحَ أَثِينَا و فَارسَ، شرقا يعانق غربا
في الرحيل إلى جوهر واحد، عانقيني لأُولدَ ثانيةً
من سُيُوفٍ دِمَشْقِيَةٍ فِي الدكَاكِينِ. لم يبقَ مِنِّي
غير درعي القديمة. سرج حصاني المذهب، لم يبق مني
غَيْرُ مَخْطُوطَةٍ لإبنِ رشْدٍ، و طَوْقِ الحَمَامَةِ، و الترجَمَاتْ.....
مرَّ كُلُّ الخريفِ، و تاريخُنَا مرفوْقَ الرّصيفِ..
و لم أَنتبِهْ.[2]

إن تمازج الرموز التاريخية في المقطع يشكل نموذجا ثقافيا و معرفيا متراكما، يرتكز على المعاناة الذاتية كباعث رئيسي لكل الأبعاد التاريخية حيث تؤسس الرؤيا و الحلم قاعدة التدفق الرمزي، و يحددها التزام الشاعر بزمن الاستقبال "ذات يوم سأجلس فوق الرصيف، رصيف الغريبة"، كما تتحدد ملامح المعاناة من فعل الاغتراب، و من الرغبة في العودة إلى الحلم، بيد أني أدافع عن صورتي" و من جوهر هذه الرؤيا الذاتية، تتأسّس الذاكرة الجماعية التي تختصر المسافات التاريخية و تفاصيل الأحداث، فتتداعى الرموز متعاقبة دون فاصل زماني يحدد

أصولها، أو انتماءاتها، فكل ذلك لا يعتني به الشاعر، بقدر ما يعتني بتفجير لحظة واقع التجربة التي توضح المسافة بينه و بين الوطن، فيحددها في زمنها التاريخي "خمسمائة عام مضى و انقضى..و الرسائل لم تنقطع، و الحروب لم تغير حدائق غرناطتي" و من حركة هذا الرمز، و ما يتبعه من صور جزئية تتضح ملامح العناق بين غرناطة الشرق، و غرناطة الغرب، و مهما يكن مدى هذا العناق، و حيثما وجه، فإنه يحتفظ بجوهر واحد، هو الاغتراب و الحنين لعناق الأرض" شرقا يعانق غربا في الرحيل إلى جوهر واحد". و من خلال هذا العناق التاريخي تتراجع كل تفاصيل الرموز و الأحداث لتبقي على وجه واحد للمعاناة و الحلم، في استعادة الأندلس الثانية، من خلال سقوط الأولى كحدث تاريخي له صدمته الحضارية الفاعلة على المستوى الجماعي" و إذا كان لا بد من أندلس بتداعياتها الجمالية، فإن فلسطين هي الأندلس القابلة للإستعادة"[1] .

و هو عندما يستجمع كل هذه العناصر برموزها التاريخية، و الحضارية "غرناطة، صلح أثينا و فارس، الدرع القديمة، مخطوطة ابن رشد، طوق الحمامة، الترجمات"، فإنما يستجمع مرتكزا دلاليا تتنوع حمولاته بتداعياته الموغلة في جوهر التجربة الشعرية التي تستقطب لحظتين متناقضتين، وهما فعل الهزيمة و سقوط غرناطة (الأندلس) و فعل المقاومة من أجل الحفاظ على أندلس الشرق، و بالتالي هما رسم لتاريخ العصر و تاريخ الشاعر، فيؤكد على الإنتماء كما يؤكد على واقع الصراع و النفي" مرّ كل الخريف، و تاريخنا مرّفوق الرصيف...و لم أنتبه" و من كل الرموز يشكل الشاعر صيرورة الرؤيا في سياق تاريخي يبقرز الحلم و يكشف جذوره، و أبعاده التاريخية و الفكرية، و هذا ما يجعل الحقول الدلالية تتداخل في النص، و لا تتحدد ملامحها إلا من حركتها العامة التي تتشكل من دلالة عامة جامعة تتقاطع على مستواها كل الأبعاد الأخرى، سواء الحاضرة أو المغيبة و لا يتحقق هذا التشكيل الرمزي إلا في المقاطع التي تعتمد التكثيف و التنوع. فيصبح النص واضحا، غامضا، و هكذا عندما نقرأ سطرا مدلول و يغيب آخر. ذلك لأن البناء يعتمد على تراكم الرموز و تلاحقها دون فاصل بحيث أن النموذج الأول يحيلنا على الثاني، و هكذا تتكرر السلسلة في حلقة دلالية دائرية، تمنح انص التنوع و التعدد و الغموض. و من نماذج هذا البناء الدلالي.

قول الشاعر:

و البَحْرُ، هَذَا البحْرُ في مُتَنَاوَلِ الأَيْدِي. سأَمْشِي فوقَهُ
و أَسكُ فِضَتَه، و أَطْحَنَ مِلْحَهُ بِيدَيَّ. هَذَا البحْرُ لاَ
لاَ يَحْتَلُهُ أحَدٌ، أَتَى كِسْرَى و فرْعَوْنٌ و قَيْصَرُ و النَجَاشِيُّ
و الآخَرُونَ، لِيَكْتُبُوا أَسْمَاءَهُمْ بِيَدِي عَلَى أَلْوَاحِهِ
فكتبتُ: لإِسْمِيَ الأرضُ، و اسْمُ الأرضِ آلهةٌ تشارَكُنِي مَقَامِي
في المقْعَدِ الحَجَرِيّ...

وَرَأَيْتُ هاويةً، رأَيْتُ الحربَ بعدَ الحرْبِ، تِلْكَ قَبيلةٌ
دَالتْ و تِلْكَ قَبيلَةٌ قَالتْ لهوُ لاَكُو المعَاصِرِ: نَحنُ لكْ
و أقولُ لَسْنَا أمّةً أَمَة و أَبْعَثُ لِابْنِ خَلْدُونَ احْتِرَامِي
و أَنَا، أَنَا، وَ لَوِ انْكَسَرْتُ عَلَى الهوَاءِ المعْدِنِيّ، وَ أَسْلَمَتْني
حَرْبُ الصَلِيّبِي الجَدِيدِ إلى إلهِ الإنْتِقَامِ
و إلى المغُولِي المرَابِطِ خلفَ أقْنِعَةِ الإمَامِ.
و إلى نِسَاءِ الملْحِ في أُسْطُورَةٍ نَخَرَتْ عِظَامَي..
وَ أَنَا، أَنَا لاَ بَابَ يَفْتَحُهُ أَمَامِي البَحْرُ.(1)

ارتكز النص على فضاء شاسع مغرق بالإيحاءات التي نصادفها عند كل سطر، مستندة إلى الرمز الطبيعي الذي شكل متكأ دلاليا، يفجر الفضاء الغربوي للأنا، بحيث يفرض تداعي باقي الرموز، فالبحر هو لغربة الذات، لفضاء الرؤيا، وللمعاناة، و للتمزق على أكثر من وجهة و صورته على مستوى النص تستدعي موروثا رمزيا، يتعاقب و يكتشف التجربة الوجدانية في بعدها الواقعي، والتاريخي، و الفكري" أتى كسرى و فرعون، و قيصر، و النجاشي، و الآخرون". و لفظة الآخرون توحي بكل التجارب التاريخية، وهنا تبدأ الصدمة الدلالية في التشكل، فالواضح يؤدي إلى غامض أو مغيب. وهذا التصادم إنما يعكس في حقيقته جدلية التعاقب التاريخي للأحداث التي تتقاطع جميعها على زمن الأرض "فكتبت لاسمي الأرض، و اسم الأرض آلهة"، فتحمل الأرض دلالة خاصة في النص، فهي هوية الذات، و الروح الآملة، و الحنين لبناء الشخصية الممزقة على أكثر من أرض، في إنتظار معجزة الإنبعاث، ولذلك أضاف لها الشاعر صفة الألوهية (واسم الأرض آلهة) لتحمل معالم القداسة، و خصوصية التجربة، في بعدها الواقعي، و الايدلوجي، و ما تكاد هذه الدلالات تتضح حتى تغوص في غموض جديد، يرتكز على التعاقب التاريخي للأحداث "و رأيت هاوية، رأيت الحرب بعد الحرب...و تلك قبيلة قالت لهولاكو المعاصر نحن لك "تنمو الدلالات نموا واقعيا من حيث تشابهها مع التعاقب التاريخي للرموز فتنتقل الصورة و تتجدد في كل سطر" و أبعث لابن خلدون احترامي"..."و أسلمتني حرب الصليبي الجديد"..."و إلى المغولي المرابط خلف أقنعة الإمام"..." و إلى نساء الملح"، إن هذا التداعي و التعاقب للرموز يبعث حركية الصورة و تنوع الدلالة التي لا تبرز إلا من خلال الأبعاد الرمزية عندما تنقل خصوصية التجربة و ما تحمله من مضامين حضارية و فكرية، فهي في خصوصيتها رؤيا ذاتية غذتها معاناة الغربة و التمزق...و استطاع الشاعر أن يرسم بها نموذجا جديدا لشخصية تبحث عن مصيرها و تقاوم لتحقيق هويتها و نموذجها، كما أنها في عمومها رؤيا حضارية تكرّس فعل المقاومة

و البقاء، رغم فعل الإنكسار المتعاقب" و أنا أنا لا باب يفتحه أمامي البحر". و ما ينبغي التأكيد عليه في البناء الدلالي للنص أنه يرتكز على حقل معرفي تنمو فيه كل الأجزاء سواء الشكلية"البناء الخارجي للنص" أو

المعنوية" البناء الداخلي بما يحمله من مضامين"، هذا النمو يشكل مجالا تبعثه الرؤيا، فتتحرك حولها الرموز لتحدد معالم النص من خلال النسج الذي شكلته، حيث تغيب دلالاتها المباشرة، فيعتمد النص على الظلال، و يتراجع الوضوح فاسحا المجال للغموض "فحقول الدلالات لم تعد في النص الحديث منضدة و مفروزة على قاعدة الموضوع المشترك، بل هي متداخلة، متشابكة، بحيث يبدو النص كلا معقدا، و بالتالي غامضا.

بنية النص لم تعد بنية الأفكار المتوالية و المحافظة في تواليها المترابط على حدود بينها نسبية واضحة..هكذا حين نقرأ عبارة أو مقطعا تصلنا الدلالة و لا تصلنا، تصلنا لأنها حاضرة، و لا تصلنا لأن حضورها يسري، يغور، يغيب.."[1] الحضور الكثيف للرموز التاريخية على مستوى النص الواحد، أصبح يشكل عند الشاعر" بحثا فلسطينيا عن ضفاف الحلم" بحثا يطرق أبواب كل الحضارات، لاسترجاع هوية الذات في أرض مفتوحة على هاوية لا تُحْلي إلاّ فضاء الإغتراب، و غموض الرؤيا."و هذا النشيد لا يستطيع أن يشير إلى من هو الشاعر في حياتنا، ما دام نص الروخ، و نص الأرض مفتوحين على هاوية، لا نرى فيها إلا الفضاء. و مفتوحين على أفق لا نجد فيه ثقب إبرة لنعبر"[2].

و من هنا يمكننا إدراك العلاقة بين الرؤيا الشعرية، و التراث التاريخي الذي وظفه محمود درويش حيث يبدو عمق و تجذر الوحدة الحضارية، ممثلة في الرؤيا الفكرية التي يتضمنها إبداعه، و ما يحمله من علامات التجديد في شعره، و التي ميزت جيل الشعراء المعاصرين. و لا يعني ذلك أن تصبح الأفكار انعكاسا ذهنيا للمعاناة، و إنما تتعدى ذلك في القصيدة إذ هي تفاعل بين الواقعة و الزمان و المكان على مستوى النص الشعري، يتجاوزه إلى الرؤيا التي تتعدى المستوى التاريخي، و الواقعي، بتضمينها في مدلولات جديدة، يتداخل فيها الواقع بالحلم، فيرسم له نهجا نحو التجاوز، و لذلك استدعى الشاعر كل هذه الأحداث التاريخية، ليحملها معاناته في بعديها الذاتي و الجماعي فكان يحاور الشعراء القدامى و يعيد تجاربهم، مستنطقا وعيهم، و فكرهم، لأن "الشاعر المعاني يدرك أنه رمز للإنسان الكلي...و حجمه الصغير يضيق عن التعبير الكلي إذا استخدم حرفيا، لذلك يستخدمه استخداما رمزيا أو مجازيا".[3]

و من النماذج التي استحضرها، نجد رحلة امرئ القيس، و بحثه عن حليف يعينه على استعادة ملكه، يقول محمود درويش:

وَ يَلْتَفُ حَوْلِي الطَرِيقُ الطويلْ

كَمِنْشَفَةٍ منْ نَدَى

وَ أُوقنُ يَا صَاحِبِي، أَنَنَا لاَحِقَانِ بِقَيْصَرَ...صحراءُ صحراءُ

عَنِّ انتشاري على جسَدِ الأرضِ كالفُطْرِ إنَّ الغَجَرْ

يكرهون الزراعةَ.

لكنهم يزرعون الخيول على وترَيْن

و لا يملؤون التوابيتَ قمْحًا كمصرَ القديمةْ

و لا يرحلون إلى الأندلسْ

فرادى؛

وغَنِّ الحقولَ التي تركض الشمسُ و القلبُ فيها و يتعبان..و صحراءُ

صحراءُ! من ألف عام أتيتُ إلى الضوءِ.[1]

في هذا المقطع يستعير الشاعر رحلة امرئ القيس، لأنها ماض يترجم واقعه المعاصر، و لأن الرحلة مازالت متواصلة، فيتشكل المقطع في حركته الداخلية من مزج العنصر الثقافي بالذات، في حوار مكتوم يبني امتداد الذات نحو الذاكرة و يبني وعي اللحظة الواقعية و المأساوية بوعي اللحظة التاريخية، لكونها عامل توحيد، يرسم الرؤيا و يحدد ملامح الانتماء، فجاءت كل الرموز محملة بملامح الهجرة، تتقاطع في الصورة لتعيد اكتشاف مأزق الرحيل الفلسطيني، فكان رد فعله إعادة الماضي عن طريق القراءة و تنظيم دلالته من واقع المأساة، و تساقط الرحلة نحو هوة الرحيل والنفي إذ أن الطريق أصبح ملحمة مأساوية، يحاصرها الموت، و ضياع الذات" و يلتف حولي الطريق كمشنقة من نجى" و هكذا يسترجع الشاعر بداية الرحلة انطلاقا من تلمس المأزق التاريخي، في رحلة امرئ القيس" و أوقن يا صاحبي أننا لاحقان بقيصر صحراء، صحراء"فأكد الشاعر أن الرحلة الأولى كالثانية، و هْما و ضياعا و خيبة أمل ولذلك تتلاحق في النص الإشارات الرمزية، فتتكدس معالم التيه مع الغجر و ضياع الأندلس، و الصحاري، إذ تجتمع على الإيحاء بدلالة العجرة التي تستمر في الماضي، كمأزق تاريخي، و تتفاعل مع الحاضر، كمأساة حتمية و ضرورية من أجل الاستمرار في البحث عن الهوية، و عن الأرض، باعتبارها الدلالة الثابتة التي تعكس قراءة رموز المقطع، و تؤسس طبيعة الخطاب فيه، على التراوح بين المتكلم و الغائب، في أسلوب جدلي يخلق الحدث

الرمزي، و يجسد ملامحه الدلالية بنقل الصراع من مأساوية الواقع إلى النص الذي تداخلت فيه الرموز بين المعاناة التي تتعلق بالهجرة، و ضرورة الرحيل نحو الضوء، الذي يكشف عتبة الرؤيا" فتحوا باب زنزانتي فسقطت على الضوء، الذي يكشف على عتبة الرؤيا" فتحوا باب زنزانتي فسقطت على الضوء". و من هنا يتجه البناء الرمزي نحو التعقيد و تعدد العناصر، إذ تنمو الصورة معتمدة على الحدث العام، نموا متفاعلا بين الرمز الكلي

الذي تتكئ عليه الدلالة العامة، و الرموز الجزئية التي تحدد معالم الصراع، و جدلية الحدث، حيث المقطع السابق يعتمد أساسا على هجرة امرئ القيس بتضمين قوله:

بَكَى صَاحِبِي لمِاَ رَأَى الدّربَ دُونَهُ وَ أَيْقَنَ أنّا لاَحقان بِقَيْصَرَا (1)

فنجد أن معالم البيت قد غابت، وحضرت الإشارة إلى الحدث العام و الأساسي في حياة امرئ القيس–رحلته للبحث عن استرجاع ملكه، و الثأر لوالده– بينما اعتمد على رموز جزئية في بث الطاقات الايحائية لهذا الحدث العام و هي "مشنقة، صحراء الأندلس، الغجر..." ولذلك ورد البناء الرمزي للمقطع إنسيبايبا، يتنامى مع تطور الحدث العام، و تشكل التجربة من داخل النص.

و يستخدم الشاعر أسلوبا أكثر تكاملا في نموه و أبعاده، بحيث يجمع بين جوانب الخلق الجمالي، والتأمل الفكري، عندما يستند الرمز إلى الحس المأساوي، وتفاؤلية الرؤيا. فينشد لذة الأمل، و مأساوية الاكتشاف بتصوير الرحيل ألما و أملا، غربة و اكتشافا و صداميا بين رغبة فيه كمحطة حتمية و ألما يفجره الإحساس بالمجهول ومن هذا الفضاء الانفعالي و الدلالي يستدعي الشاعر رموزه، لتفجر مأساوية الصراع بين المنظور و اللامنظور، بين حتمية الواقع و أفق الرؤيا، فتتجلى كل هذه الدلالات في فسيفساء رمزية تحمل كل المتناقضات الواقعية و التاريخية الذاتية، و الجماعية. و يعتمد البناء على رموز ثقافية، تاريخية، تتأسس في النس بطريقة "أسلبة الموضوع" التي تحافظ على البنية الواقعية للحدث (الغربة، الهجرة)، غير أنها لا تتكشف للقارئ إلا بتحليل الرموز، فيقوم النص بتوحيد و صهر عناصرها و كشف انفعالاتها لتعبر عن قلق الشاعر و هواجسه، يقول في قصيدة "رحلة المتنبي إلى مصر" (2)

للنيلِ عاداتٌ

وَ إِني راحلُ

أَمْشِي سَريعا في بلادٍ تسرقُ الأسماءَ مِنيَ

قَدْ جئتُ من حلبٍ، و إني لا أعودُ إلى العراقِ

سَقَطَ الشمال، فلا ألاقي..

غير هذا الدرب يسحبني إلى نفسي...، و مصرَ

كم اندفعتُ إلى الصهيلِ

فلم أجدْ فرسًا، و فُرْسَانًا.

و أسلمني الرحيل إلى الرحيل

و لا أرى بلدًا هناك

و لا أرَى أحدًا هناك[1]

لقد تأسست القصيدة في بدايتها، على الإشارة إلى معالم الرحلة، فيسقط المتنبي بحمولاته التاريخية على الذات و تصبح صيغة "ضمير المتكلم"، الموجه الأساسي لحدث الرحيل، مما يمكن من عملية المزج بين الأنا و الآخر، و الربط بين العالم الواقعي الراهن بكل خصائصه و الواقعة التاريخية للحدث الرمز (رحلة المتنبي) و من كل هذه الإشارة اللغوية و الدلالية، يبدأ الشاعر في إعادة تشكيل صورة الرحلة، بكل معالمها و معاناتها و آمالها، فهي مازالت تستمر، باستمرار النيل في عاداته. إذ أنه لا يتوقف عن الفيضان "للنيل عادات، و إني راحل" ، و يعمد الشاعر إلى تغييب أزمة المتنبي، و مأزق رحلته، و يتقمصها، لتشبع بمأزق الذات، و لتفجر معاناتها باسترجاع درب الرحلة بلغة انفعالية، مشحونة بالواقعية، ومغرقة في نزعتها الفكرية، التي تتجاوب مع الحاجة التعبيرية بدءا بالتأملات التاريخية الشبيهة بالوميض الذي يكتشف الرؤية و يمنحها بعدها الدلالي" قد جئت من حلب و إني لا أعود إلى العراق، سقط الشمال فلا ألاقي، غير هذا الدرب يسحبني إلى نفسي...ومصر" فهذه المدن" حلب، العراق، مصر و سقوط الشمال، و السحب إلى النفس" تجمع بين رحلتين الأولى "تاريخية رحلة المتنبي"، و الثانية معاصرة "غربة الشاعر"، فهي تمتاز بالاستمرارية و التواصل " و أسلمني الرحيل إلى الرحيل" و منه يتدفق الحس المأساوي الذي يعلن الخيبة:

و لاَ أَرَى بَلدًا وَرَائِي
وَ لاَ أَرَى أحدًا أَمَامِي
هَذاَ زِحَامٌ قَاحِلُ
و الْخَطْوُ قَبْلَ الدَّرْبِ، لَكِنَ المدَى يتطاولُ [2]

و لكي يُبقى الشاعر على هذه الصفات "الاستمرارية، المأساوية، الخيبة" يؤسس كل القصيدة على صور مقطعية، تتكامل في اجلاء الرؤيا، ولذلك نراه يوحدها بفصلتها بجملة شعرية تتكرر خلال كل المقاطع، و هي "للنيل عادات و إني راحل"، و في كل مقطع تكتنز الشحنة الانفعالية، التي تغيب النص التاريخي، و تُبقي على ظلاله و إشاراته:

أَمْشي إلَى نَفْسِي
فَتَطرُدُنِي مِنَ الفُسْطَاطِ
كمْ أَلِجُ المرَايَا

كَمْ أُكَسِّرُهَا

فَتُكَسِرُنِي

أَرَى دُوَلاً تُوَزَّعُ كَالْهَدَايَا

و النهرُ لاَ يمشي إِلَيَّ، فَلاَ أَرَاهُ

و الحقلُ لاَ يَنْضُو الفراش على يَدَيَّ، فَلاَ أَرَاهُ

لا مصرَفِي مصرَ، التي أمشِي إِلَى أَسْرَارِهَا

فَأَرَى الفراغ، و كُلَّمَا صَافَحْتُهَا

شَقَّتْ يَدَيْنَا بَابِلُ

في مصر كافورٌ، و فيَّ زلازلُ

للنيل عاداتٌ

و إني راحلُ.(1)

و ما يكن ملاحظته أن الشاعر يعمد إلى التكديس مع كل مقطع جديد، فالموروث الرمزي يضاف له آخر، ليمده بطاقة إيحائية تضمن تجديد الموضوع الشعري و امتداده مع كل القصيدة، حتى يكتسب التشكيل الرمزي خاصية أسلوبية تربط بين التجربة الشعورية و التفجرات الرمزية، فيستمر الإحساس باستبطان الذات، وتأمل موضوع الأرض والوطن والهوية، ليشحنه بالانفعالات الضرورية التي تهيء لاستدعاء الرموز الجديدة، والتي تشكل مع السابقة امتدادا في الذاكرة "أمشي إلى نفس"فهذه الجملة تفجر إيحاءات البحث، و مأساوية الرحلة، لتستمر في نسيج جدلي تصارع الأفكار و الرؤى، و بالتالي فإن دلالة هذا السطر لا تكتمل إلا في إطار المقطع ككل:

كم ألج المرايا

كم أكسِّرها فَتَكْسِرُنِي

أرى دولاً توزَّعُ كَالْهَدَايَا

و النهرُ لاَ يَمْشِي إِلَيَّ، فَلاَ أَرَاهُ

هذه الأسطر، تشكل صورة جزئية تتكامل مع التي قبلها لتمنح النص بنيته الأساسية و مكوناته التي تلتقط تفاصيل التجربة و لما يعجز البناء عن تفجير الدلالة أو الجوهرية، فإن الشاعر يكمل هذه الأسطر و الصور برموز تعيد استقطاب الحدث العام، و تقرب المستويات الرمزية، مما يمنح القصيدة قدرة على توليد أنساق دلالية جديدة، تستعيد جدلية النص، و حركة عناصره. فبإضافة رموز جديدة "بابل، كافور" تكمل و تواصل

حركة الرموز السابقة، "رحلة المتنبي، حلب، العراق" يستعيد النص حركته و ينهض ببنيته من خلال خلق عدة دلالات تنمو مع اكتمال حركية بنية القصيدة، فتشكل معا حقولا دلالية متداخلة، و أحيانا متناقضة، مما يمنح القطعة الشعرية وضوحها، و غموضها، فيؤهلها للاستمرار مع الرحلة باستحضار رحلة رمزية أخرى، تضيف لها الأبعاد اللازمة، المتوقعة و اللامتوقعة، و الناتجة عما يوفره الشاعر من كثافة في البناء الرمزي، ومن مقاربة دلالية، و نفسية بين كل الرموز، فيضيف الشاعر:

و إلى اللقاء إذَا استطعتُ
و كل من يلقاك يخطفه الوداعُ
و أصيب فيك نهاية الدنيا و يصرعني الصراعُ
و القرمطي أنا و لكن الرفاق هناك في حلب
أضاعوني و ضَاعُوا
و الروم حولَ الضاد ينتشرون
و أنا المسافر بينهم و أنا الحصارُ. أنا القلاعُ
أنا ما أريدُ و لا أريدُ
أنا الهداية، و الضياعُ
و تشابه الأسماءِ فوقَ السُلَّمِ الملكيِّ
لو لا أن كافورًا خدعُ[1]

في هذا المقطع تصل الدلالة قمة توترها و تصبح أكثر تداخلا، و أبعد إيحائية من السابقة كما يحتفظ بدلالته العامة "استمرار الرحلة و البحث". غير أن بحثه عن الأرض، و عن الذات، و الوطن يصبح أكثر ثورية و تحد لواقع الرحلة فيضيف إلى طموح المتنبي ثورة القرمطي، وخداع الأهل في حلب، و مرارة أبي فراس و هو في أسر الروم" و لكن الرفاق هناك في حلب أضاعوني و ضاعوا"، و الروم يمثل رمزا للظلم و الاستعمار. و هذا التكثيف الرمزي يلغي كل المسافات و يوحد القصيدة، لتلقي الحمولات الأخرى على هذا المستوى من التواتر. إذ أن الشاعر يجمع بين الثورة و الطموح، و الخيبة و الاستعمار... فتدخل الدلالة العامة في غموض يعلن التيه الفلسطيني و غموض المصير الفردي و الجماعي" أنا ما أريد و لا أريد، أنا الهداية و الضياع" إن المأزق الغامض الذي وصلت إليه دلالة القصيدة تعبير واضح عن المأزق التاريخي الذي وصل إليه طموح المتنبي و هو مأزق آخر وصل إليه الشاعر المعاصر، و هذه الأسئلة الموضوعية للرموز التي تجلت في استحضار العقبات التراثية التي حالت دون المتنبي، ممثلة في رحلة الضياع التي عاشها من الشام إلى مصر، و العراق، و خداع كافور، و تخلي

سيف الدولة الحمداني عن أبي فراس حين وقوعه في أسر الروم.كل هذه الأحداث أنساق رمزية، فرضت وجودها تجربة الشاعر المعاصر. فهي على مستوى النص تلاقي للأحداث في شكل جدلي، تتصارع على مستواه الدلالات، بكل حمولاتها الواقعية، و الرمزية، و النفسية لتصبح القصيدة عبارة عن تشكيل كثيف يتجه نحو التأزم و الإنشطار، فتحضر الدلالة، و لا تحضر، لكونها تجسيد لواقع منظور، و لا منظور، و لذلك جاءت القصيدة نموذجا يعتمد على حضور التراث و توحده بالعمل الأدبي، بحيث يخلق التكامل الذي يجسد اكتشاف المعاصر من خلال دلالة الموروث، كما يمكنه من التخلص من راهنية الواقع عن طريق الارتفاع بالفكرة، وبالمضمون من المستوى الآني و الزمن الواقعي إلى زمن أدبي يرقى إلى تقمص المصير الفردي و الجماعي، و الانفعال الإنساني الذي يجمع بين الخاص و العام، في صيرورة زمنية تجسد أزمة الإنسان و قلقه على مصيرة، وهنا لا يعني أن النص الشعري أصبح وثيقة تاريخية، أو سياسية، بمقدار ما هو معادلة جمالية، تحيل إلى الجمع بين الشعري و الفكري في قطعة تنقل وعي الحاضر بتأمل الماضي كما تستعيد الحدث التاريخي لتجاوز راهنية الواقع، فيرتفع النص بذلك عن الخطابية و المباشرة.

الهوامش والإحالات

(