البنية الدلالية للقصيدة في شعر محمود درويش
أحد عشر كوكبا على آخر المشهد الأندلسي أنموذجا

الأستاذ الدكتور محمد الشنطي
عميد كلية الآداب واللغات
جامعة جدارا- المملكة الأردنية الهاشمية-

تهدف هذه الورقة إلى استقراء الإشارات الدلالية النصية في النموذج المختار، وهي في مجملها تشكل البنية المفصلية لرؤية الشاعر، وكان لا بد من أن أبدأ بالتعريف- أولا- بالمفردات التي انطوى عليها عنوان هذه القراءة ثم بتوضيح منهجية المقاربة التي تحاول أن تنحو منحى ينطلق من النص ويعود إليه، دون إغفال للمرجعيات التي يستحضرها عبر إشاراته التي يطلقها، وصولا إلى الرؤية التي تشكل مفتاحا للدلالة الكلية في منجز الشاعر، والإلمام بالسياق الإبداعي للشاعر يبدو أمرا ضروريا يعزز القراءة النصية، فهذا النموذج يأتي بعد سلسلة دواوينه التي نشرت بعد تجربة الخروج الكبير من بيروت، الذي يعتبر تحولا مفصليا، ومنها إلى "مديح الظل العالي" (دار العودة بيروت ط 3 1987) الذي حاول أن يلملم فيه جراحات هذا الخروج، إذ يقول:

"كم من نبي فيك جرب
كم تعذب كي يرتب هيكله
عبثا تحاول يا أبي ملكا ومملكة
فسر للجلجلة
واصعد معي
لنعيد للروح المشرد أوله" (درويش، 1987 ص87)

ثم كان ديوانه "حصار لمدائح البحر"، دار العودة بيروت 1985 الذي سيطر عليه هاجس الترحال وحاصرته مفردات المكان كما يتضح من عناوين قصائده "أقبية، أندلسية"، "صحراء" و"حوار شخصي في سمرقند" و"رحلة المتنبي إلى مصر" و"الحوار الأخير في باريس" و"اللقاء الأخير في روما" و"تأملات سريعة في مدينة قديمة وجميلة على ساحل البحر الأبيض

المتوسط" ثم "قصيدة بيروت"، وفيها يودع مرحلة من تاريخه الخاص والعام ويستشرف مرحلة أخرى انطلاقا من المكان وعودا إليه:

"بيروت للمطلق

وعيوننا للرمل

في البدء لم نخلق

في البدء كان القول

والآن في الخندق

ظهرت سمات الحمل" (درويش، 1985ص43)

وديوانه "هي أغنية، هي أغنية" الذي صدر عام 1986، دار الكلمة للنشر والتوزيع، بيروت، وهو الديوان الذي جسد الخروج والانكسار والتيه:

"ماذا تبقى من رياضة روحنا

ماذا تبقى من جهات؟

ماذا تبقى من حدود الأرض؟

هل من صخرة أخرى

نقدم فوقها من بقايانا لنرحل من جديد" (درويش، 1986 ص88)

فتضمنت العناوين مفردات الخروج والبحر والقوافل والخريف والسجن والقطار والعناية الفائقة والفندق وسوء الحظ وآخر الأشياء والانتحار وفانتازيا الناي والموت وفضة الموت الذي لا موت فيه... الخ، ثم ديوانه "ورد أقل" الذي صدر عام 1986، دار توبقال للنشر والتوزيع بالمغرب وهو امتداد للديوان السابق في معجمه الدلالي حيث تتبدى الروح المنكسرة ذاتها:

"نمر على الأرض.. لا نشتهي حجرا للكلام ولا للسلام على شامنا

خسرنا ولم يربح الشعر.. خسرنا كهولة أيامنا". (درويش، 1986ص56")

أما "ديوانه أرى ما أريد" الذي صدر عام 1992، دار العودة، بيروت، فهو يستشرف رؤيا النهوض من جديد:

"من أساطير الدفاع عن القلاع إلى البسيط من الكلام

لن يرفعوا، من بعد، أيديهم ولا راياتهم للمعجزات إذا أرادوا

عادوا ليحتفلوا بماء وجودهم؛ ويرتبوا هذا الهواء". (درويش، 1992ص45)

لقد كتبه في زمن الانتفاضة الأولى، فجاء في سياق تاريخي جديد، وفي الديوان موضوع الدراسة يستشرف الكاتب زمنا آخر يستدعي فيه الأندلس مكانا وزمانا، ويستكمل تشكيل رؤاه، من خلال بنية دلالية تنبثق من جملة الظواهر الأسلوبية في النص.

ضبط المصطلح:

البنية الدلالية: إن فهم البنية الدلالية يقتضي الإلمام بتصور فرديناند دوسوسور **Ferdinand De Saussure** العالم اللغوي الشهير لمستوى اللغة الذي يقترن فيه مستوى التعبير إلى مستوى المحتوى باعتبار وجود المعنى مشروطا بوجود التعبير، والتعبير مكون من فوارق متغايرة، وكل تغيير في التعبير يقتضي تغيرا في المعنى، وإن التناظر القائم بين البنيات الدلالية والفونولوجية في المستوى العميق في اللغة لا ينطبق على الوحدات المتجلية في المستوى السطحي، والبنية الدلالية تنظم عالم المعنى، وهي مفترضة من أجل تقصّي العالم الدلالي واستكشافه (أ. ج. غريماس 1970)

والمقصود بالبنية الدلالية ما يفضي به التشكيل الجمالي في ظواهره الأسلوبية من رؤية كلية تشكل المعنى في بنيته الشمولية التي تتجاوز الأفكار وتخلق فضاءها الخاص في أفق النص.

أما شعر محمود درويش فالمقصود به النتاج الا بداعي في سياقه التطوري العام كمنظومة مترابطة تجري مقاربة نموذج مختار منها ممثلا في "أحد عشر كوكبا على آخر المشهد الأندلسي" لأسباب محددة، أهمها احتفال هذا النص بعنصري الزمان والمكان بوصفهما قوام التشكيل في البنية الدلالية لمجمل نتاج محمود درويش الدلالي، ثم التشكيل الخاص باللغة معجما وتراكيب وإشارات وتناصات ورموزا ونصوصا موازية وبنية تصويرية، فضلا عن الظواهر الدلالية الأخرى.

وديوان "أحد عشر كوكبا"، فقد صدر عام 1992، ويتضمن القصيدة موضع الدراسة التي تتكون من أحد عشر مقطعا معنونا بعناوين محددة، يبدو كل مقطع منها وكأنه قصيدة مستقلة، وتستغرق هذه القصيدة ثلث الديوان تقريبا.

منهجية القراءة:

بداية لا بد من أن أشير إلى أن منهج هذه القراءة يأخذ بمبدإ أساسي أعتبره العتبة الأولى لقراءة النص، وهذا المبدأ يتمثل في استكشاف الإشارات الرئيسة التي تأتي في سياق النص موجهة للمتلقي أو الدارس، قد تكون ذات طابع شكلي محض، أو ذات طابع دلالي يومئ إلى

البؤر التي يمكن من خلالها استلهام مفاتيح النص، وبالتالي استكشاف مرجعياته وأنساقه والقوانين الفاعلة في تشكيله وبنائه دون إغفال للسياق الأصغر ممثلاً في إنتاج الشاعر، أو السياق الأكبر ممثلاً للنوع الأدبي أو مرجعياته الجمالية في بنية الواقع وأنساقه الثقافية، وذلك على أساس أن الظاهرة الأدبية جزء من كلية اجتماعية، وأن هوية النص تتحدد بموقعه في سياق ثقافي معين، ولكن المدخل الصحيح إلى استكشاف ذلك كله يكمن في رؤية النص في بنيته من العلاقات اللغوية الدالة (الربيعي، 1981 م، ص61)، فالنص الأدبي لغة تم التعامل معها بطريقة خاصة، وهي تنتمي إلى مجال إشاري أيديولوجي، لذلك فإنه لا يمكن النظر إلى النص بمعزل عن العالم الذي انبثق فيه، وهي علاقة نوعية بين النص والبنية التاريخية الاجتماعية، وعلاقة جدلية بين العناصر النصية بوصفها جمالية لغوية، وبين ما يسمى العناصر غير النصية، أي تلك التي تنتمي إلى مرجعيات اجتماعية وتاريخية، فالعناصر الجمالية تأتي في منظومة نصية لها قوانينها الخاصة، وهي منظومة دالة، بينما ما هو غير نصي في إطار المرجعية ليس كذلك، بل له وجوده العيني في مجال آخر أو بنية أخرى، وإذا ما نظرنا إلى اللغة بوصفها تتضمن سياقاً اجتماعياً وتاريخيا فإننا سنعي العلاقة بين تلك العناصر الفنية ومرجعياتها غير النصية.

واللغة في النص متعددة النظم، وهي ساحة إشارية شاسعة تضم الجمالي والإيديولوجي والثقافي، إذ تملك خاصية التعدد الدلالي والإمكانات اللامحدودة التي تستجيب للتأويل، من هنا، لا يكون الاعتماد على التحليل الشكلي فحسب، بل لا بد من الاعتماد على الاثنين معاً. وإذا كان الشكليون يركزون على ما يسمونه (العنصر المهيمن) الموجه للحركة. وينظم اتجاه العلاقات ويمنح القصيدة وحدتها الدينامية. فإنه لا بد من التأكيد على أن تحديد هذا العنصر لا يمكن أن يتم إلا إذا اجتزنا العتبات النصية وغير النصية التي أومأنا إليها.

وإذا كنا نود أن نبقى في النص وننطلق من مؤشراته فإنه ينبغي علينا أن نتذكر أن لغة الشعر لغة مراوغة، فالشعر بوصفه (جسدا لغويا إشاريا) كما أسلفنا لا بد أن تكون له آليات لحل شفراته وإعادة إنتاج مدلولاته، وكذلك استكشاف نوعية العلاقة بينه- بوصفه كياناً رمزياً إشارياً- و بين المعطيات المادية واللغوية والأيديولوجية. فالفن فيما هو إشاري الطابع منزاح عن الواقع، ومتصل به عبر قنوات تجعل منه معطى له بعد جمالي غير قابل للترجمة الفورية. من هنا كانت ضرورة الانتقال من المستوى النصي إلى المستوى الدلالي عبر وسائط جمالية بالغة الخصوصية والتعقيد، لذا كان الجهد القرائي الرئيس منصبا على إعادة إنتاج ما هو جمالي دون الانفصال عنه بحيث يكون ذا بعد دلالي قابل للوعي به وفهمه.

فالقراءة هي التي تعطي النص وجوده الفعلي بالانصراف إلى عالمه ومحاولة الإحاطة به إحاطة تامة، وليس من شك في أن القراءة تسعى إلى امتلاك المعنى، ولكن وفق رؤية المتلقي الخاصة، وبغض النظر عن السعي إلى الوصول إلى ما يسمى (معنى المؤلف) أو مقصوده، فإن ثمة مؤشرات داخل النص يمكن أن تسهم في الكشف عن أبعاد موضوعية تتصل بهذه القضية وبرؤية المتلقي وبواقعه، فالنص له آفاقه الخاصة، والخصائص الشكلية والبنائية التي تعمل كمفاتيح للوحدات الجمالية لا يمكن أن تقود إلى عالم النص بوصفه كونا جمالياً منعزلاً عن الآخر، كما أن هذه المفاتيح تتجدد وتثرى عبر ثقافة المتلقي التي تمكنه من الوصول إلى استراتيجيات النص، فالمتلقي لا يأتي صفر اليدين بل يأتي مسلحاً بثقافته وذائقته وقدرته على التحليل ومراسه في قراءة نصوص سابقة فيقف على أرضية معرفية وفكرية ناجزة ومسبقة.

وإذا كان النص يحتوي على إشارات صريحة من شأنها أن تقود القارئ إلى تأويل الإشارات الضمنية ليصل بالنص إلى مشارف النموذج التأويلي المتكامل الأبعاد، فإن توضيح ما خفي من النص يظل موضع اجتهاد يقود إلى تعددية التأويل وفقاً لتعددية القراءة، و لكن في إطار محكوم بما هو واضح في النص، فإن هذا يتسق مع ما أشرت إليه من أن الإشارات الأولى للنص تساعد على ذلك، فإذا أضفنا إليها موضعة النص في سياقه الأصغر والأكبر واهتدينا بمرجعياته المحايثة زماناً ومكاناً استطعنا أن نقترب من النموذج القرائي الأقرب إلى الموضوعية.

السياق الخاص:

ثمة من يرى أن القصيدة عند محمود درويش مرت بمراحل فنية ثلاث: المرحلة الغنائية والمرحلة الغنائية الدرامية، والمرحلة الغنائية الملحمية، وقصيدة (أحد عشر كوكباً) تنتمي إلى المرحلة الثالثة، وهي مرحلة السؤال الكبير عن الوجود والمصير، لذا تتراءى القصيدة استشرافاً للمصير واستقراء للوجود كما في قصيدته (هي أغنية).

"والنهايات بدايات سؤالي عن صواب الأغنية

تصدق الصحراء فينا عندما يكذب عصفور علينا

وتصير الأقبية

لقباً للأندلس". (درويش، 1986 ص 33)

ملحمية المكان ودلالاته:

والملحمية تعني هنا شيئا آخر غير الملحمة، ولكنها غير منبتة الصلة بها؛ فهي صفة تجمع بين الصراع وسيرة البطولة وأسطورية التعبير وتاريخية النضال، فهي تروي قصة الصراع في وجهه الأكثر احتداما، وحين نتكلم عن الملحمية الغنائية نقرن بين موضوعية البطولة وذاتيتها على نحو أو آخر (Epic 1953 P:139) ، فالشاعر كان جزءا من الصراع والصمود في مرحلته البيروتية، وظل حتى شهد جلاءها ومأساة الاستفراد بآخر حصونها في عملية غدر من أبشع ما مر بها.

القضية الأساس لدى درويش بخاصة، وشعراء المقاومة بعامة، تتمثل في المكان، لذا كان تطوره الشعري رهنا بانتقاله عبر المكان، فعندما كان في فلسطين كان يواجه معضلة التحدي الوجودي على المستوى الوطني، وحينما خرج من فلسطين كانت بيروت تمثل العمق المكاني للمقاومة بكافة أبعادها ووسائلها العسكرية والثقافية والقومية والإنسانية، وبعد الخروج من بيروت كانت تونس والمنافي الأخرى المكان الذي تحولت فيه المقاومة إلى غرفة العمليات الخلفية التي تدار منها المقاومة فضلا عن كونها استراحة المحارب الذي أضناه الترحال، كانت قريبة من الفردوس التاريخي المفقود (الأندلس) وكانت محطة التأمل والمراجعة ومنطلقا جديدا للصراع أفضى إلى العودة ثانية إلى أرض الوطن لتحويلها إلى حلبة الصراع الرئيسة حيث خاضت المقاومة أمجد معاركها وأشرسها.

أما بيروت فقد ظلت على وهجها بوصفها آخر قلاع المقاومة في المنفى، وحصنها الذي تماهت فيه مع فلسطين، وكل الأمكنة الأثيرة لدى الشاعر بما فيها الأندلس التي يصفها بأنها (تفاحة البحر / نرجسة الرخام / فراشة حجرية بيروت / شكل الروح في المرآة / وصف المرأة الأولى ورائحة الغمام). (**علي، 2001 م، ص 22).**

بيروت جماع الأمكنة كلها: بيروت من تعب ومن ذهب وأندلس وشام، حيث يتغنى الشاعر ببيروت فيصف بروح ملحمية قصة الصمود فيها، لذا جاءت قصيدته (حصار لمدائح البحر) الأنموذج الرؤيوي والجمالي الذي احتذاه الشاعر وطوره، حيث تتعدد الأساليب والعناصر وتتنوع البنية الإيقاعية وتتماثل وتبدو القصيدة الطويلة ذات المقاطع وذات العناصر المتشاكلة والمتخالفة المتآلفة في آن، فهي تأتي في شكل مقطوعات متنوعة تضم أمشاجاً من العناصر تحلق لتشكّل فضاء الرؤيا في أمجد لحظاتها الملحمية، وفي أمرّ لحظاتها وأعقدها وأكثرها بطولة وحسماً حيث يعلو صخب الإيقاع:

"باسم الفدائي الذي يرحل

من وقتكم... لفدائه الأول

الأول، الأول

سندمر الهيكل

باسم الفدائي الذي يبدأ

اقرأ بيروت صورتنا

بيروت سورتنا". (درويش، 1985ص76)

وهنا يتبدى الإحساس بالنهاية بانهيار القلاع جميعها، إنها المقاومة حتى الطلقة الأخيرة:

هي أخر الطلقات.. لا

هي ما تبقى من هواء الأرض.. لا

هي ما تبقى من نشيج الروح.. لا

بيروت.. لا (درويش، 1985ص82)

في ضوء هذا الموقف إبان هذه المرحلة نستطيع أن نقرأ هذه القصيدة (أحد عشر كوكباً) التي يمكن أن نعتبرها (القصيدة/ الديوان)، وإن كانت تحتل ما يقرب من ثلث الديوان المسمى بهذا الاسم. إنها تجسيد لمرحلة غسقية بدا فيها كل شيء وقد أوشك على الانتهاء: المساء الأخير والمشهد الأخير، فقد كانت الانتفاضة الفلسطينية الأولى التي أنتجت قصيدة درويش (عابرون في كلام عابر) قد وصلت إلى طريق مسدود بعد أن اعتقل طلائع قادتها وقتل زهرة شبابها، وأصبحت مقدرات أهلها في مهب الريح، عصف اليأس بروح الشاعر فكان المشهد الأندلسي ماثلاً، إذ وقعت مجازر صبرا و شاتيلا أو أصبحت (صبرا تغنى نصفها المفقود بين البحر والحرب الأخيرة) وارتحل المقاومون وجاء السؤال الفاجع:

(لم ترحلوا

وتعلقون مساءكم

فوق المخيم والنشيد؟). (درويش 1994 م)

وهكذا تبدو هذه القصيدة في سياق أعم وأشمل من ناحية الرؤيا والتشكيل، وهذه الرؤيا ذات الأسئلة الكبرى.

لقد مرت البنية الإيقاعية لدى محمود درويش بأطوار متعددة: القصيدة التقليدية ثم القصيدة التي تقوم على السطر الشعري ثم تلك التي تنهض على الجملة الشعرية والقصيدة الشعرية القصيرة (أبو حميدة 2000 م، ص 330)، ومن الواضح أن هذه القصيدة تنهض على الجملة الشعرية التي تجاوزت الوقفة الإيقاعية المعروفة في السطر الشعري التي تحول أحياناً دون التدفق الانفعالي، لذا حلت الوقفة الدلالية محلها، في حين تم اختراق الوقفة النظمية بحيث يمكن أن ينتهي السطر الشعري قبل أن تكمل الجملة، وقد برزت ظاهرة التدوير على نحو بارز يدل على فكرة وتتشكل في أفق القصيدة. من هنا كانت هذه القصيدة تقع في إطار البنية الإيقاعية المفتوحة على أفق التفعيلة التي يقوم عليها، وهي وحدة صافية قادرة على استيعاب التضمينات والاختراقات والأسماء، وتنسجم مع مرونة الجملة الشعرية فهو يتيح للشاعر أن يخلط بين (فاعلن) و(فعن) و(فعلن)، وقد وصف بأنه رتيب لا يصلح إلا للحركة الراقصة الجنونية، ووصف بأنه منتج للجلبة والضجيج. (الطيب، 1970 م، ص80). وهذا الوصف يتسق مع ما جاء فيه من اختراقات وجناسات وتكرار وما إلى ذلك.

وفي السياق الأكبر فيما يتعلق بتطور القصيدة العربية الحديثة التي تمثل خروجاً عن المألوف الشعري السابق، أو تطويراً وتجديداً له في بنيته التعبيرية والدلالية على حد سواء، حيث يثير- نتيجة لذلك- إحساساً بالصعوبة أو الغموض أو العجز عن التوصيل لدى قرائه ومتذوقيه على اختلاف مستوياتهم الثقافية، باعتبار أن الشعر بنية لغوية خاصة ذات دلالة فعالة برزت ثلاثة مناهج تعبيرية جمالية:

الأول- تيار ملحمي يعبر عن حيوية الواقع ودراميته واستثمار معطياته اللغوية والحسية وفعالية الذات المجربة الموهوبة إزاء الواقع الموضوعي والنفاذ إلى جوهره باستثمار المنجز الجمالي، وأبرزهم شعراء المقاومة في الأرض المحتلة ومن بينهم محمود درويش وهو صاحب مدرسة ورؤية، ومن يعرفون بشعراء الجنوب اللبناني، وشعراء الرعيل الثاني من مبدعي القصيدة الحديثة أمثال: سعدي يوسف والبياتي وحجازي وأمل دنقل والفيثوري وغيرهم، وأبرز ظاهرة بنائية في شعرهم استلهام الواقع بطزاجته وصراعيته، إذ يعمدون إلى النسق الأفقي في التعبير مستندين إلى نسق ملحمي في شكل قصة أو "اليجوريا"، أو رصد للحظات آنية حية تزخر بالتفاصيل الصغيرة والكبيرة عبر رموز وأقنعة تراثية وشعبية، ولكن دون أن تخلو من إسقاط العناصر الدرامية على السياق الأفقي متقطعة متوترة، وتعمق دلالاته وإيحاءاته، وذلك دون إغفال للعنصر الغنائي الحاضر حيث المنزع الوجداني الحميم الذي يمتزج مع التجربة الموضوعية والفكرية الحية. ولا تخلو من الصور في شكل حكائي أحياناً، وفي مشاهد وتأملات تزخر بعناصر تعبيرية متعددة. وتقع أعمال درويش في هذه المرحلة وخصوصاً قصيدته

موضوع الدراسة، وإن كان الخط الأفقي عنده ليس سردياً خالصاً، بل يتراوح ما بين المشهد المتقطع والرؤية المتأملة والصورة الخاطفة وحافل (بالوثبات والانتقالات في المكان والزمان والدلالة)؛ وتبرز الرؤية الفكرية فيه عبر جمله المنطقة المكتظة بأدوات التعليل والربط والاستنتاج والتقرير والتساؤل في إطار غنائي درامي فاجع.

أما المنهج الثاني فهو يقابل التيار الأول ويعتمد على التجريد، ويمتطي صهوة المقولة الحداثية الشائعة عن (التجاوز والتخطي)، وهو يتوسل بلغة صوفية غامضة مشحونة بمحمولات فلسفية مجردة كثيراً بالواقعة، التجربة الحياتية، يهتم كثيراً بالجانب الشكلي والانحرافات أو الانزياحات التركيبية والدلالية، ويكاد يلغي البنية الإيقاعية الراسخة في الشعر، ويمارس قطيعة كاملة مع الذاكرة التراثية الشعرية، ويعتبر أن الشعر مغامرة لغوية، ويبالغ بعض رموز هذا التيار فيزعم أن الشعر (رؤيا) أو تعبير عن (الحلم المتحرك) الذي لا يمكن الإمساك به حتى بالوسائل اللغوية. (العكش، 1985م، ص25). وبعضهم بدأ يعتد بالتشكيل الكتابي وبالتلاعب اللفظي على نحو ما نرى عند حسن طلب في بنفسجياته، ورأس هذا التيار التجريدي أدونيس.

والمنهج الثالث يعتد بالتعقيد العقلي واللغوي إذ يصل إلى درجة الإبهام، حيث تنقطع عملية التوصيل، ويبالغ في عملية الترميز وتتحول معه القصيدة إلى ما يشبه منظومة الألغاز التي تحتاج إلى تأمل عميق لفك طلاسمها، كما هو مألوف في شعر محمد عفيفي مطر. (محمود أمين العالم، 1988 م، ص 27- ص 52).

وهكذا فإننا عبر هذا السياق الأكبر ممثلاً في حركة الشعر العربي الحديث يمكننا قراءة هذا النص. ولعل هذا التصنيف يتجاوز محاولات أخرى في هذا الاتجاه تقوم على التمييز بين اتجاهين في نقد الشعر الأول: تشريعي، ذو بعد فكري أفرز مفاهيم عامة مثل الحداثة والمعاصرة والتجريبية، والثاني وصفي، تحاول أن تنطلق من الأعمال الشعرية نفسها ولكن دون التزام مطلق بذلك، وإن كانت أقرب إلى هذا الاتجاه غير أن ما يميزها اعتدادها بمصطلحاتها الخاصة الناجمة عن رصد الاتجاهات الفنية رصداً نصوصياً مستبعدة المغالطات التاريخية، وما عرف بمغالطة الأثر. (الشمعة، 1989 م، ص 29، 31).

وإذا ما التفتنا في نهاية المطاف إلى ضرورة الانطلاق من النص فإننا سنواجه عدة مستويات في دراسته، تبدأ بالمستوى الإيقاعي بوصفه أول مظاهر الشعرية الملموسة، إذ لهذا المستوى علائقه الدلالية، فموسيقية التركيب الشعري سواء على مستوى الوزن أم على مستوى الصوت أم الإيقاع الهارموني يمكن أن تكون ضمن المؤشرات الأولى المبدئية التي من شأنها شق الطريق إلى المفاتيح الدلالية في النص، ثم التركيب النظمي الذي يقوم في الشعر على خروقات

معجمية، وأخرى نحوية وأخرى دلالية من خلال ما يتصل بالأساليب التي تندرج في إطار علم المعاني من حيث التقرير والإنشاء والوصف والإضافة والإسناد، وقد تتجاوز ذلك إلى ظاهرة كسر المألوف على مستوى التخيل والتفكير.

ثم المستوى الثالث المتمثل في درجة (التكثيف)، أي احتشاد العناصر الجمالية كالرموز والأساطير والتاريخ والصور، وما إلى ذلك من تعدد صوتي وتعدد المستويات الدلالية، وتشابك العلاقات البنيوية.

ثم مستوى درجة (التشتت) أو التماسك في النص الشعري حيث تبرز مسألة الثنائيات الضدية والثنائيات المتشاكلة والثنائيات المتباينة، والعناصر المهيمنة داخل النص ودرجة الوحدة ما بين عضوية وحيوية وما إلى ذلك. (فضل، ص66 – ص 94).

عتبات النص:

ليس من قبيل التزيد أن نعيد التأكيد على ما سبق أن قرره العديد من النقاد، وخصوصاً الأسلوبيون منهم، ممثلا في أن الإشارة الأولى التي يطلقها المبدع منادياً على المتلقي محفزاً إياه موقظاً لملكاته القرائية هو (عنوان النص) الذي يختاره الشاعر متوخياً أن يكون ذا قيمة إيقاعية أو دلالية أو فنية بوصفها مفاتيح يمكن الولوج من خلالها إلى رحاب النص. (شكري، 1983 م، ص74)

وعنوان النص الذي بين أيدينا متعدد الدلالات، وإن كان ذا محور رئيس، فهو أولا مقتبس في شقه الأول من القرآن الكريم، ومن شقه الثاني ذو سمة تراثية منداحة الأفق، متكاثرة الأبعاد، فالمشهد الأندلسي له إيحاءاته التاريخية والأدبية والحضارية والسياسية، وهو ثانياً ذو دلالة عددية تشكيلية، إذ يضم النص "أحد عشر كوكبا" عنواناً فرعياً لمقطوعات تبدو وكأنها قصائد مستقلة كما سبق أن أشرت.

أما فيما يتعلق باقتباسها من القرآن الكريم فذلك مدخل إلى عالم ذي ثراء جمالي يشحن النص بملامح متعددة وبمذخور دلالي لا ينفد، ويفتح أبواباً للتأويل الذي يمنح عملية التلقي إمكانات تتجاوز العتبات الدلالية الأولى للنص، فالكواكب رمز تثير في فضاء النص رؤيا الإنارة والإضاءة والجمال، وهي إذ ترتبط بالمشهد الأندلسي تثير شجوناً تاريخية تنعكس على الحاضر الراهن بمأساويته، فالشاعر حين يسلط هذه الإضاءات الباهرة على هذا المشهد إنما يريد أن يقرأ فيه واقعاً راهناً مشابهاً للسابق بكل آفاقه، وإذا كانت الكواكب المذكورة بنصها في القرآن الكريم قد أشارت إلى أخوة يوسف فإن النص يوحي بها إلى مفهوم

(التغييب) و(الإخفاء) و(المكر)، فإخوة يوسف (عليه السلام) في القرآن الكريم ألقوه في غيابة الجب، فماذا فعل إخوة العرب بأخيهم؟

لقد ضاعت الأندلس وتم شطبها من الوجود العربي الإسلامي، وظلت مجرد ذكرى تاريخية، تستدعيها الذاكرة كلما اقتضى المشهد الواقعي ذلك عبر محطات متعددة، أهمها الحاضر المأساوي الذي نعيشه.

ولا يخفى ما تنشره الدلالات المتداعية عبر هذا النص القرآني الكريم الذي ينتمي إليه العنوان، مما يشكل مفتاحاً مهماً لفهم القصيدة خصوصاً إذا قرأناه في سياقه الذي يحدد آخر المشهد الأندلسي باعتباره هزيمة للوجود التاريخي في هذه البقعة برمتها، وإذا بحثنا في عتبات النص الأخرى الممثلة في أحد عشر عنواناً، تشكل مجمل عناوين النص، لوجدناها تتناسل دلالياً من النص الرئيس؛ فالأول (في المساء الأخير على هذه الأرض) يتضمن لفظة محورية من ألفاظ ذلك العنوان الشامل وهي كلمة (الأخير) بالإضافة إلى قطبين محوريين: القطب الزماني (المساء) والقطب المكاني (الأرض)، والعنوان موح بالدلالة الرئيسة التي أشار إليها عنوان النص، وهي (الغياب)، فالمساء يأتي بعد غياب النهار، و(هذه الأرض) التي حظي فيها المكان بالتعريف والتأكيد من خلال اسم الإشارة وأل التعريف تشير إلى الراهن، فالدلالة القريبة للإشارة تعقلنا إلى واقع راهن، وعلى الرغم من محاولة تحديده فإنه يظل ملتبساً يتماهى في تعيّنات جغرافية متعددة مطلقة الدلالة كالأرض العربية وفلسطين وبيروت... الخ.

أما العنوان الثاني فيأتي ضمن هذه المنظومة الدلالية التي تومئ إلى الغياب والانتهاء (كيف كتب فوق السحاب)، فالسحاب سمته الرئيسة الغياب، والكتاب فعل توثيقي؛ من هنا جاءت المفارقة التي يفصح عنها العنوان، فضلاً عما يثيره "الاستفهام" من قلق (كيف)، وهذا القلق تعبير عن المأزق التاريخي (جدلية الفناء والبقاء)، فثمة إيذان بنهاية، وصراع لاستبطائها، وهذه المكابدة التي يومئ إليها الصراع بين الذهاب والبقاء تمثل عصبا دلاليا مهماً، والعنوان الثالث (لي خلف السماء سماء) نمو واضح في جدلية (البقاء / الفناء) فثمة حضور وراء الغياب، سماء تزول وأخرى تحل محلها.

وأما العنوان الرابع فيجسد هذه الجدلية التي تميل نحو تأكيد الحضور تارة، وتنحو نحو الغياب تارة أخرى (أنا واحد من ملوك النهاية)، حيث يقرر النص مسألة الانتماء والغياب، أما العنوان الخامس (ذات يوم سأجلس فوق الرصيف)، فيمثل امتداداً تصاعدياً تنمو عبره الدلالة، فالحس المكاني وهو الخط الرئيس التي تنسلك فيه كل العناوين يتمثل في تهميش الفعل بالخروج إلى قارعة المكان، وتعويم الزمن بتنكيره حيث يتجسد المأزق التاريخي.

وفي العنوان السادس (للحقيقة وجهان والثلج أسود) تأكيد للمفارقة عبر ثنائية الزمان والمكان والحضور والغياب، فالحقيقة التي تحدث عنها حقيقة تاريخية مفارقة يكشف عنها النص الذي يتحدث عن معاهدة الصلح وعن النعش والعرس والسلام والغبار.

وأما العنوان التالي فهو (أنا واحد من ملوك النهاية) امتداد للمفارقة السابقة حيث ثنائية الذات والوطن، القناع والشاعر، القناع المتمثل في آخر ملوك الأندلس كما سيكشف المتن النصي بعد ذلك، فالبحث عن الذات بعد ضياع الأرض يجسده السؤال المفارق عن (الأزمة) الذي يجمع بين السعي إلى تحقيق الوجود ومظاهر فناء هذا الوجود.

وفي العنوان (الثامن) (كن لجيتارتي كنزاً أيها الماء) تجسيد لمعنى التيه، حيث يجمع الشاعر في العنوان بين (الجيتارة) وهي هنا (الفن أو الشعر) والماء (الرحيل) إذ عدنا إلى المرجعية الرئيسة في النص الكلي (الأندلس) حيث البحر رمز التيه بعد إحراق السفن، والضياع ذروة المأساة التي تحرك أوتار العزف، يعزز هذا المعنى ما يأتي تحت هذا العنوان.

وهذا يقودنا إلى العنوان التاسع (في الرحيل الكبير أحبك أكثر) حيث الوداع بعد الرحيل، ولكنه معنى مفارق إذ يحمل الوداع معنى (التوحد)، ويكون الانفصال سبيلاً إلى الاتصال الدائم. والرحيل عودة إلى بكارة الأشياء من هنا يأتي العنوان العاشر (لا أريد من الحب غير البداية) والبدايات هي عتبة الوصول ومفتاح التوحد، والعودة تجدد وانبعاث.

وأخيراً وفي العنوان الحادي عشر يأتي العنوان مفرداً كنافورة دلالية إنها (الكمنجات) والكمنجات رمز شديد الدلالة إلى الفن، حيث لا يملك الشاعر غير كلماته يحدو فيها مسيرة الرحيل والإياب. لذا جاءت خاتمة وخلاصة.

وإذا ما التقطنا الإشارات الرئيسة الصادرة عن النص يمكننا أن نحدد اتجاه القراءة:

وأول هذه الإشارات ما يتعلق بالزمان والمكان، فالزمان ذو وجهان: زمان حاضر على وشك الأفول، وهذا سر تكرار كلمة الأخير، وزمان مواز له مسقط عليه وهو الزمن الآفل (التاريخ)، ثنائية تأتي في إطار الزمان، وأخرى تتدرج في إطار المكان، وهذه الثنائية الزمنية التي تتحدث عن النهاية أفرزت الثنائية المكانية التي تسجل المشهد الأخير في المكان التاريخي (غرناطة) والمكان الراهن (بيروت)، وهنا لا يحدد الشاعر المكان تحديداً جغرافياً بل عبر القرينة الحدثية، ويسهم هذا الإطلاق المنعتق من إطار التسمية في تشكل رؤية الشاعر، والثنائيات ضفائر تمتد في عمق النص عبر مقاطعه الأحد عشر، سواء في مجال الأنساق اللغوية أم التشكيلات الزمنية والمكانية أو الحقول الدلالية للمعجم، وهذا ما سآتي على ذكره فيما بعد. أما الإشارات الأخرى التي يمكن رصدها فتتعلق بما صرح به الشاعر

من مصطلحات تدل على المرحلة الراهنة، وتشكل عنصر الحضور الذي يقود إلى البحث عن العناصر الغائبة، وأعني بذلك ذكره لمعاهدة الصلح وهي تحيلنا إلى المرجعية التاريخية.

ولفظة الحصار التي تتكرر وتحيل إلى قصيدة "حصار لمدائح البحر" ولفظة العبور تشير لقصيدة "عابرون في كلام عابر" ومجمل الألفاظ التي تشكل معجماً دلالياً يصب في اتجاه التحقق والانتماء.

هناك إشارات تقود إلى غيرها ثم إلى مرجعيات كلها تشكّل الرصيد الدلالي للنص. وإذا كانت الألفاظ الدالة على الزمان (زمان النهاية) بالوصف أو بالمضمون قد بلغت ثلاث عشرة لفظة صريحة- في المقطع الأول الذي يحمل عنوان (في المساء الأخير على هذه الأرض)- إذ تكررت لفظة المساء الأخير ثلاث مرات، والليل ثلاث مرات أخرى، والزمان القديم والجديد والأيام ثلاث مرات أيضاً، فإن كلمة الوقت والتاريخ معاً تكررتا ثلاث مرات، وأما الأفعال الدالة على النهاية فهي تشييع في النص شيوعا ملموسا.

إن الألفاظ الدالة على الزمان تمتد من الماضي الآفل إلى الحاضر الذي يتأهب للأفول، وأما المكان فيتهيأ للوداع والاستقبال، تشيع مفردات دالة على هذا الفعل المرتبط بالنهاية: نقطع، نحمل، نترك، نودع، نبذل، يسم؛ أما الأماكن فهي راهنة وتاريخية، ظاهرة ومضمرة، ظاهرة مطلقة الدلالة، ولكنها محددة عبر الإشارة الموحية، ومضمرة مطلقة أيضاً كما في أسماء الإشارة ههنا وهنا وهناك، وهذه الأسماء تكررت أربع مرات، وكلها إشارات تدل على القريب والبعيد وتصنع المفارقة، وفي مقابل ثنائيات الزمان والمكان التي تمتد لتستوعب المكان فيها ما هو كوني طبيعي وما هو شخصي بشري محمود مكتظ بالتفاصيل، وما هو حقيقي ومجازي، وما هو تاريخي وراهن، وهناك ثنائيات في التشكيل: حيث الفعل المضارع الذي يلتقط ويصور ويتأمل، تعضده الجمل الاسمية التي تقرر وتثبت وتحك، ثم الجمل الطلبية التي تستهل بفعل الأمر الذي يضج بالسخرية السوداء.

كذلك ثنائيات الضمائر (الفواعل) التي تصنع شفرات النص. فضمير المتكلم الدال على الجمع، الدال على الحركة الجماعية الكلية حيث الانفصال عن المكان والرحيل عنه يأتي فاعلاً (في إطار الغياب) ومفعولاً في (سياق الحضور) فالمكان يبدل أحلامنا. وكذا الزمان القديم الذي يسلم مفاتيح أبوابنا. فمنازلنا أمام الغزاة، وكل ما يخصنا (أي ما يخص الضمير (نا) مستباح).

"شاينا أخضر ساخن فاشربوه

وفستقنا طازج فكلوه

وناموا على ريش أحلامنا". ص(62)

أما ضمير المخاطب الجمع فهو الفاعل أبدا، الحاضر المحتل؛ ولكن ثمة شيء بالغ الأهمية، هناك ما يوحي ببقاء الصلة، فالمغادرة ليست مطلقة:

"ونعد الضلوع التي سوف نحملها معنا

والضلوع التي سوف نتركها،

ههنا في المساء الأخير

لا نودع شيئاً ولا نجد الوقت كي ننتهي." ص (درويش، 1985، ص63)

وهنا تتراخى قبضة التحديد الحاسم للنهاية حيث يتم التأكيد على مفهوم البقاء، وتبقى فاعلية المكان مرتبطة بالذات المهزومة. ومن خلال ثبات المكان وحركة الزمن يتأكد مفهوم البقاء والتواصل، ويظل الضمير (نا) جزءا من فاعلية المكان والزمان، وحتى فعل الخروج لا يعني الانفصال الكامل عن المكان، فكل شيء في هذا المكان مرتبط بهذا الضمير، وحتى حركة الزمن:

"فالليل نحن إذا انتصف الليل".

ويبرز الجدل بين الأشياء والأماكن والأزمان في إطار ثنائية كلية هي الأرض والقصيدة، والواقع والحلم، هل كانت الأندلس هاهنا أما هناك؟ على الأرض... أم في القصيدة؟

في المقطع الثاني (كيف أكتب فوق السحاب) يظل الخطان الرئيسان في القصيدة يشكلان صلب الرؤية الشعرية، وما بين الزمان والمكان يبرز الفعل الرئيس وهو الكتابة، ويتحول المكان إلى دال متحول يومئ إلى الارتحال، فهو السحابة المتحركة التي لا تتسع لفعل الوجود (فعل الكتابة)، وهو (الخيمة) رمز الارتحال، ولكنها أيضاً رمز الحنين إلى الأصل (أول النخل)، المكان هنا إفراز للهزيمة (في حروب الدفاع عن الملح)، وهنا يبرز المكان التاريخي شاهداً وعنصراً جمالياً جديداً يومئ إلى الفعل التاريخي المتمثل في الهزيمة فعل (الخروج) من الأندلس، فيستدعي الشاعر (غرناطة)، وهي في التاريخ العربي، كما في الوجدان العربي رمز للفقد، ويصبح الانتماء لها انتماء لهذه الحضارة (حضارة الفقد) ورمز الهزيمة:

"غرناطة بلدي، وأنا من هناك" (64)

وتأتي حركة المكان في هذا المقطع تحولاً من الثبات إلى الحركة، من القلعة (الراسخة) إلى الخيمة (المتنقلة) إلى السحابة (المتحركة العابرة)، من الواقع (الصمود) إلى التاريخ (الهزيمة)، فالأندلس في آخر المقطع الأول ذكرت مرة واحدة، ثم تحولت في هذا المقطع إلى

رمز أكثر كثافة فاختار الشاعر (غرناطة) الأكثر إيحاء، أقحمها في السياق بشكل مفاجئ مدروس، فغرناطة هي الأغنية والنشيد الذي ينبثق في هذه اللحظة من رحم المأزق التاريخي، وهنا تتوحد الأرض في القصيدة:

"لكن غرناطة من ذهب من حرير

الكلام المطرز باللوز

من فضة الدمع في وتر العود". ص (65)

وهذه التداعيات التي أثارتها غرناطة يتوحد فيها الكلام والمكان والفن، إنها رمز للفقد (الحنين إلى أي شيء مضى أو سيمضي) ويتسق مع هذه الحركة المكانية حركة أخرى تنبثق عنها وتضيف إليها، إنها حركة الطيور (السنونوة والحساسين) لتؤكد معنى الرحيل.

ومع تكرار المفردة الدالة (غرناطة) تتكرر كلمة (الغناء)، وفعل الغناء هذا فعل يومئ إلى (الصوت الواحد المفرد) بعد أن اختفت الأصوات الأخرى، وانزوى الصراع وحلت الشهادة محل الفعل، ولم يعد ثمة من شيء سوى الغناء، سوى الكتابة وهذا يفسر تكرار كلمة الغناء (في صيغة فعل الأمر) ثماني مرات في ثماني أسطر مرتبطة بالفروسية والصعود والحتف والحب والوتر والهديل والروح، وهذا المعجم الذي أفرزته تداعيات فعل الغناء ذو طابع رومانسي يقود إلى محطة مهمة ينعدم فيها الفعل وينطلق الغناء:

أنا من هناك. فغني لتبني الحساسين من أضلعي

درجا للسماء القريبة. فغني فروسية الصاعدين

حجراً حجراً

كم أحبك أنت التي قطعتني

وتراً وتراً في

الطريق إلى ليلها الحار

غني

لا صباح لرائحة البن بعدك

غني رحيلي

غني هديل الحمام على ركبتيك وغني عش روحي

في حروف اسمك السهل، غرناطة للغناء فغني. (75)

ويتسرب الزمان عبر الفعل مؤكداً معنى الرحيل (يتركون الزمان كما يتركون معاطفهم) ثم (التشييد / والهدم) ثم (المضي / والضياع) و(الغناء)، الحركة عبر الزمان حركة في الفراغ في العدم، يحلها محلها حركة لاقتناص التاريخ عبر فعل الغناء، حيث تتحول الحركة عبر الزمن إلى حركة وجدانية خالصة في إطار القصيدة (الأغنية).

وأما الفواعل وهي هنا تتمثل في كلمة (أهلي)، المدانون، المفقودون، العبثيون، المهزومون، يأتي ذكرهم في مستهل هذا المقطع خمس مرات في السطور الأربعة الأولى، مسندا إليهم كتابة الوصية وترك الزمان والمكان والبناء والهدم ورفع الخيام ثم الخيانة، وهي في مجملها أفعال تومئ إلى الغياب والهزيمة والفقد.

وأما الفاعل الثاني فهو غرناطة (الحلم والغناء والوهم). والفاعل الثالث ضمير المتكلم (الذات الشاعرة) التي تلجأ إلى التجريد حيث تنشطر فتخاطب ذاتها، لا تجد من ملاذ إلا الغناء بعد أن اختفى كل شيء، وجاءت الذات الشاعرة لتتغنى للشهداء الذين تواروا قمرا قمرا، وللحديقة حجرا حجرا، وللشوق وتراً وتراً، في إطار إيقاع سريع عبر تفعيلة المتدارك (فاعلن فعلن).

ويركز الشاعر في المقطع الثالث (لي خلف السماء سماء) على فعل الخروج: خروج من المكان والزمان: الخروج من الراية ومن شجر الحديقة ومن الجلد ومن اللغة ومن شجر اللوز ومن تجاعيد الوقت، من التاريخ (الشام والأندلس)، والفعل الوحيد الذي يلقي بظله هو الخروج، أما الرجوع فهو فعل معلق يستهل به هذا المقطع غير أنه يستدرك بأن الزمان لا يحالفه وبالتالي ينتفي فعل الرجوع لصالح الخروج، غير أن ثمة تشبث عبر تأكيد الملكية: المآذن والمفاتيح والمصابيح... الخ. وفعل الاستمهال في فعل الطرد، القتل، يدل على هذا التشبث بالمكان، والإشارة التاريخية:

(أنا آدم الجنتين)

تومئ إلى مكانين: المكان التاريخي (الأندلس) والمكان الراهن (فلسطين)، أو بيروت أو كلاهما.

وهذه الحركة التي تنتصب فيها الذات الشاعرة عبر ضمير المتكلم المفرد (أنا) منشغلة بالزمان والمكان، وبفعل الخروج والرجوع كقطبين رئيسين للحركة، تصبح فيه (الأنا) رمزاً كلياً ينطوي على تجسيد للذات الوطنية والقومية، يتوحد الشاعر في (لوركا) الإسباني، إنه المحطة التي تستقبل الشاعر بعد فعل الخروج، حيث تتحول القصيدة إلى مكان، وذلك

امتداد لرؤية الشاعر في آخر المقطع الأول حين يتحدث عن الأرض والقصيدة، وهناك إشارة إلى المكان (الشام والأندلس وإلى آدم).

إن اللافت في النسيج التعبيري لهذا المقطع استخدام الحروف الدالة على الاستقبال مقرونة بالمضارع: سأخرج، سوف أخرج، سوف يهبط، سوف يسكن، سأخرج، سأخرج بعد قليل، كذلك فإن ثمة تركيزاً على الزمن التاريخي (سبعمائة عام) تكثيف للتاريخ، موقف مفصلي يريد أن يشير إليه الشاعر حيث سيذكر في المقطع التالي لهذا المقطع (معاهدة الصلح) ذكراً مباشرًا، وعلى نحو يبدو فيه وقد اخترق النسيج الجمالي الذي يقوم على الترميز، أو ما نسميه الموازاة الرمزية للواقع، إنه يقذف بهذه الواقعة على نحو يستوقف فيه المتلقي ليعيد النظر في حصيلته كلها، وفي حصاده الذي اقتطفه من الإشارات المكانية والزمنية، ومن ومعجمه التعبيري، وهذه الكلمة التي يقذف بها في نهر التداعيات من أجل أن يفك رموز الشفرة في لغة النص.

وفي المقطع الرابع يتلبس الشاعر المغني (قناع الملك)، وإذا كان المكان في المقطع الثاني يرمز إلى الارتحال، ففي هذا المقطع يتحرك الشاعر في (اللا مكان)؛ إذ يتجنب الحلول فيه أو النظر إليه بما في ذلك المكان الكوني والتاريخي، كذلك فثمة نفي قاطع لوجود المكان (الأرض في هذه الأرض).

لا أطل على الآس فوق سطوح البيوت

لا أطل على الليل كي لا أرى قمرا

لا أتلفت خلفي لئلا أتذكر أني مررت على الأرض. ص81

وحتى المكان التاريخي يتخلى (عن الصدارة)، (سترفع قشتالة تاجها فوق مئذنة الله). وقشتالة هنا رمز للآخر المنتصر، من هنا يبرز حضوره دلالة على الغياب والانزواء والهزيمة.

وإذ كان هذا الازورار عن المكان ونبذه والابتعاد عنه فإن ثمة ما يوازيه من فعل يتم تجاه الزمان، فالشتاء هو الزمن الأخير الذي يتحرك فيه الشاعر. والفعل عبر الزمان منفي (لا أطل، لا أتطلع، لا أطل على الليل، لا أرى قمرا، لا أتلفت)، وإذا كان المكان قد شمل بالنفي كما سبق فإن الزمان كذلك قد تكسر شظايا شظايا. ويتم نفي الزمان ماضياً وحاضراً ومستقبلاً:

مذ قبلت (معاهد الصلح) لم يبق لي حاضر

كي أمر غداً قرب أمسي. ص(81)

وإذا كان النفي يشمل هذه الأزمنة الثلاثة فإنه يشمل التاريخ أيضاً (وداعاً لتاريخنا). فثمة كثافة في المعجم الزماني والمكاني، وهذه الكثافة مصحوبة بنفي الرؤية والنور والوجود والحب، ولكن التركيز جاء على فعل الرؤية (الإطلالة) و(التطلع) نفي للوهج (الضوء) والاشتعال، ولكن ثمة تحول بالذكر المباشر للحدث التاريخي (معاهدة الصلح).

مذ قبلت (معاهدة الصلح) لم يبق لي حاضر.

وكأن تقمصه للقناع التاريخي ممثلاً في ملوك النهاية في إشارة إلى (عبد الله) في الأندلس، يقيم موازنة بين هذا الحدث الفاصل الذي أدى إلى ضياع الأندلس، وما يجري بعد توقيع هذه المعاهدة. إنه إلغاء للمشهد برمته بعد أن مهد لذلك بسلسلة المشاهد التي أوحت بتفاصيلها بهذه النهاية.

في المقطع الخامس هناك تكثيف وتعريف للمكان وتنكير للزمان حديث عن الغربة، إنه يعود إلى التاريخ (المكان التاريخي) غرناطة، ويذكر أنه لم يكن ثمة انقطاع مع هذا المكان، هناك استحثاث لبعث جديد ومولد جديد، فالحركة التعبيرية في هذا المقطع حركة نحو الماضي زماناً ومكاناً، والفعل يندرج في إطار الانبعاث والولادة، وهنا يتبدى المكان بمظاهرة الطبيعية والزمن الطبيعي عبر قرونه الخمسة: الترسّخ في الماضي في مقابل الخروج من الحاضر (لم أكن عابراً في كلام المغنيين)، فعل الكينونة هو السيد، والإشارات التاريخية إشارات مفصلية تتجاوز الزمن القومي إلى الزمن الإنساني (صلح أثينا وفارس، شرقاً يعانق غرباً في الرحيل إلى جوهر واحد) والانتماء إلى المكان انتماء إلى حضارة وفكر وثقافة، إنها الرحلة إلى الجوهر الخلاص بالانتماء الإنساني زماناً ومكاناً:

عانقيني لأولد ثانية

من سيوف دمشقية في الدكاكين، لم يبق مني

غير درعي القديمة، سرج حصاني المذهب، لم يبق مني

غير مخطوطة لابن رشد، وطوق الحمامة. والترجمان

أما الزمان (كنت يوم ها هنا- خمسمائة عام / ذات يوم المساء / الليل) فالتنكير والتعريف والإطلاق والتحديد هذا الجدل الموّار داخل المقطع استنجاد بالتاريخ محاولة لتأكيد الانتماء له، فالمكان التاريخي (الرمز)، وهو مكان ملتبس، رمز للهزيمة، ورمز للحضارة والتفوق في آن، وثباته كقيمة حضارية هو الذي يعطيه قيمته التعبيرية:

"خمسمائة عام مضى وانقضى، والقطيعة لم تكتمل

بيننا، ههنا، والرسائل لم تنقطع بيننا، والحروب

لم تغير حدائق غرناطتي...

عانقيني لأولد ثانية". ص85.

غير أن اللافت هو التأكيد على مسألة الترسخ في مقابل العبور كما سبق أن أشرت، والانتماء إلى التاريخ الحضاري وتجاوز الهزيمة. وفي ظل الغياب التاريخي العياني لغرناطة في غربتها عن عروبتها كان ثمة حضور في الذاكرة الشعرية، وجدلية (الحضور / الغياب) هي أهم ما يشغل الذات الشاعرة في هذا المقطع.

وفي المقطع التالي (السادس) (للحقيقة وجهان والثلج أسود) تنتقل الإضاءة من المشهد التاريخي إلى المشهد المعاصر، ومن الوصف والسرد إلى التقرير، هنا يأخذ المكان الراهن (المدينة) نصيبه من الضوء، وتتداخل الملامح التجريدية بالملامح الحسية في المشهد، فثمة معجم تجريدي يلقي بظلاله (اليأس والنهاية والاحتضار والهوية والأسماء والشعار المقدس والشهادة والسلام والتفاوض والتيه)، هذا المعجم التجريدي بمطلقاته يخيم على المكان بتفاصيله الحسية: السور والبلاط المبلل بالدمع والأعلام والمفاتيح ووزير السلام والعرش والنعش والغبار والرايات والأجراس.

هذا التجريد الذي يغزو المشهد كله فيخطو به إلى رحاب التقرير، حيث تأخذ المجردات دور المعالم الحسية المشاهدة على الأفول، بينما تأخذ الحسيات طابعاً رمزياً، فالمعاني المطلقة صادقة ومباشرة:

"لم نعد قادرين على اليأس أكثر مما يئسنا

والنهاية تمشي إلى السور واثقة".

إن الحركة التي يحدثها الشاعر عبر أساليب الاستفهام وأساليب الأمر، والمراوحة بينها وبين النفي والتقرير، كل ذلك يجسد المأزق التاريخي حيث يحل ضمير الجماعة الذين تتصدرهم الذات الشاعرة محل ضمير المفرد ليتسع نطاق التمثيل على مساحة المرحلة التاريخية برمتها:

من سينزل أعلامنا: نحن أم هم؟ ومن

سوف يتلو علينا معاهدة الصلح، يا ملك الاحتضار؟

من سينزع أسماءنا عن هويتنا.. أنت أم هم؟ ص87

هذه الأسئلة الكبرى التي يزدوج فيها محور التجريد والتحديد تهز اليقين وتجسد فجائعية الموقف. وتتبعها فعل الأمر الذي يضج بالمفارقة والسخرية المرة: فلنسلم مفاتيح فردوسنا لوزير السلام وننجو. إن الاستفهام الذي يطال الثوابت يجسد المأزق: "ماذا فعلت بقلعتنا قبل هذا النهار؟"، ويأتي الخطاب المتوسل بمنطق صوري يستخلص النتائج من المقدمات، وهي مقدمات تقوم على السلب، حتى إذا استقرت النتيجة كانت العبارة التي تقودنا إلى مشارف الحقبة الفاجعة في أواخر المشهد الأندلسي التي رددتها أم عبد الله:

فابـــك مثـــل النســـاء ملكـــاً لم تحـــافظ عليـــه مثـــل الرجـــل

حيث يقول الشاعر في هذا المقطع موجهاً كلامه إلى ملك الانتظار:

فاحمل النعش كي تحفظ العرش.

ويبرز طرفان من الفواعل ضميران متصرفان بالشأن: (أنت وهم) حيث يتماهى الفاعل الأول مع الفاعل الثاني (الأعداء) سوف يرفع راياتهم فوق أسوارنا: أنت.. أم فارس يائس.

وينتهي المقطع بسيل منهمر من الأسئلة ويتم تشكيل المفارقة اللغوية لتنداح السخرية المرة مسدلا الستار على المشهد.

ومن الملاحظ أن المحور المكاني يتوارى والمحور الزماني ينحسر ويبقى التمركز داخل المشهد الذي يمور بأساليب الطلب من استفهام ونداء وأمر حيث يتجسد المأزق بكل أبعاده.

وفي المقطع السابع (من أنا بعد ليل الغريبة) سؤال الهوية هو الذي ينتصب شامخاً في هذا المقطع، وتوحد الزمان والمكان، في دلالة واحدة هي الغربة، الغربة عن المكان والذات والتاريخ، فالغربة وعتمة الشمس وغموض النهار ووضوح الزمان الكثيف والموت والغيب والواقع والتاريخ والخيمة والذات وساحل الأطلسي والمتوسط والنخلة والبيت القديم- كل هذه المفردات التي توضع في مهب ريح الأسئلة الحيرى تجسد ذروة الأزمة التاريخية:

ف"ليل الغريبة" هذا التعبير المحوري الذي ينتظم الزمان والمكان يمثل الضياع الملتبس والغياب المنتظر، ويفتح باب الدهشة على راهنية الواقع. فمن هي الغريبة التي أصبحت عنواناً لديوان آخر للشاعر عنوانه (سرير الغريبة) أهي فلسطين أم بيروت أم الذات. ثمة سيل من الدلالات ينهمر من هذا المفهوم الملتبس، إن المكان هنا لم يعد مكاناً حسياً ساحة للفعل بل أصبح معلماً دلالياً.

ليل الغريبة: يتكرر أربع مرات، غموض النهار، عتمة الشمس، وضوح الزمان الكثير / الحاضر الذي لم يعد حاضراً / الموت أوضح من واقع / أرى الغيب أوضح من شارع. هذه التعبيرات الزمنية يتوزعها أمران: الغموض والوضوح، الليل والنهار، الحضور والغياب، فإذا اقترنت إلى المكان الذي يتكون معجمه من:

مرمر الدار	والخيمة
ماء نافورتي	والطريق
شفة التين	الشارع
الصفصافة	ساحل الأطلسي
عالم يعد عالي	ساحل المتوسط
واقع لم يعد واقعاً	البيت القديم
النجمة	قاع الهاوية
السماء	

وهي مفردات مكانية يمكن تصنيفها على هذا النحو: المفردات الدالة على تفاصيل خاصة بالذات الشاعرة (الدار والنافورة والصفصافة والنخلة والخيمة)، ثم ومفردات دالة على الشمول (الواقع والعالم والهاوية) ثم مفردات دالة على أماكن جغرافية كونية (ساحل الأطلسي وساحل المتوسط) وهي أماكن ذات خصوصية قومية وإنسانية.

وإذا كان المهم في تحليل النص الشعري العلاقات التي تقوم بين هذه العناصر فإن حزم العلاقات التي تربط بين حقول الدلالات الزمانية والمكانية تتمثل في سلسلة الأفعال، وخصوصاً تلك التي تتكرر مجسدة العلاقة بين هذه العناصر والذات الشاعرة، فالخوف من غموض النهار وعتمة الشمس وكل ما يتصل بالمكان والزمان يجسد العلاقة الرئيسة، لهذا تتكرر مفردة الخوف مبينة هيئة الحدث في موقع الحال المفرد (الصافي) سبع مرات في السطور الستة الأولى بكثافة ملحوظة، فالخوف هو العلاقة التي تربط الذات بما حولها من أمكنة وأزمنة تفصيلية ومجملة تمتد من مرمر الدار حي العالم والواقع ومن الحاضر إلى الزمن برفقته، والخوف يشمل النقيضين فيصنع المفارقة الرئيسة (الغموض والوضوح)، غموض النهار ووضوح الزمان، ثمة نقض مستمر لأشياء هذا العالم الذي يحيط بالشاعر، ويظل السؤال (الأزمة) يتكرر سؤال عن الذات، وعن الطريق، والذات التي تتقنع بقناع التاريخ وتتماهى فيه ماهية الفواصل بينهما.

وتأتي الحركة الثامنة في المقطع الثامن آخذة بناصية المشهد الختامي للمقطع حيث الذات الشاعرة المتماهية في الذات التاريخية التي تقف مشارف الأطلسي، ويلتبس الموقف بين الماضي والحاضر: الفاتحون القدامى والفاتحون الجدد، لقد اختلط الأمر في هذا المشهد، إن الشاعر الذي اضطربت أمامه الرؤى وتداخل التاريخي بالراهن والحاضر بالماضي ظل يردد سؤال الكينونة سؤال الهوية من أنا؟ ولم يجد هويته إلى ما في (ما مضى وانقضى) في تلك البقاع البعيدة على مشارف المحيطات:

لي صخرة تحمل اسمي فوق هضاب تطل على ما مضى وانقضى.

وهو يحاول أن يستنقذ تلك البرهة التي تجسد غربته، ولا يجد ما يلوذ به إلا القصيدة، "مضى الفاتحون وجاء الفاتحون الجدد". إن الغناء هو المأوى بعد أن غاب المكان والزمان ولم يبق إلا الماء رمز التيه.. لقد غيب الشاعر الأمكنة الشاهدة على حضارة العرب. وغاب التاريخ وجاء تاريخ كولومبس الأطلسي.

"لا مصر في مصر لا

فاس في فاس. والشاك تنأى ولا صقر

في راية الأهل، لا نهر شرق النخيل المحاصر". ص90

وتظل الأندلس (التاريخ) هي القرار، فقد تحولت الأمكنة إلى الأندلس (الجنة التي طرد فيها العرب) لذا كانت القصيدة هي المأوى. وقد استثمر الشاعر على مدى القصيدة عبارة "هب الفاتحون وأتى الفاتحون" وهي التي ختم بها المقطع.

في المقطع التاسع (في الرحيل الكبير أحبك أكثر) يصبح الزمان زمان الرحيل، وينغلق المكان ويتوحد في سياق الحيل، ويصبح الوطن هو الصفر هو ضمير المخاطب المبهم الذي يبدو بلا مرجعية أو يلتبس فتحتشد فيه كل المرجعيات، يرتبط الرحيل بالحب فتتكرر عبارة "في الرحيل الكبير أحبك أكثر"، وهي عبارة العنوان ثماني مرات كاملة ومبتورة مقترنة بالحب ومفصولة عنه، ويتكرر الفعل (خف) وهو متسق مع مفهوم الرحيل ست مرات متتالية في أربعة سطور، ويأتي مقترناً بالمكان (النخيل والتلال والشوارع والأرض) أو بالكلمات والزمان.

وتتسق حركة الزمان (الرحيل) مع المكان (الخفة). وفي مقابل ذلك يأتي (الثقل) مقروناً إلى القلب، وتأتي الثنائيات في ضفائر تعبيرية (الرحيل / الحب) ويتفرع منها (الخفة / الثقل) فالخفة تعني الغياب أو الرحيل والثقل يعني الحب:

"خف النخيل / خف وزن التلال / وخفت شوارعنا في الأصيل / خفت الأرض / خفت الكلمات / والحكايات خفت على درج الليل / لكن قلبي ثقيل فاتركيه هنا حول بيتك يعوي ويبكي الزمان الجميل".

ثمة أنساق من الصياغات التي تتمحور حول النقيضين في جدل الأضداد نعكس موارا داخلياً، و يشكل هذه الحركة في إطار المقطع: الجمل الاسمية التي تبدأ بالتقرير والتأكيد، ثم تنبثق منها جملة من الجمل الفعلية المبدوءة بالنفي من أجل تأكيد حقائق تمكن لتمسك بالثابت وهو الحب في وجه المتغير وهو الرحيل، ثم تأتي سلسلة الجمل الفعلية المبدوءة بالماضي تتقافز معلنة عن الغياب، حيث تخف الأشياء والكلمات والأمكنة ويعاد تكرار اللازمة التقريرية التي توصد الباب على الحقائق الثابتة صور مشهدية يتسامى فيها الحسي إلى المعنوي، وتنزع نحو التجريد ويتجه الشاعر ليشكل من التفاصيل المادية الصغيرة ما يكبح جموع هذا التجريد ويلصقه بالوقائع المعتادة ويمنحه نكهة الراهن.

"نتذكر زر القميص الذي ضاع منا وننسى تاج أيامنا

نتذكر رائحة العرق المشمشي وننسى رقصة الخيل في ليل أعراسنا". ص88.

وينحو نحو الاستقصاء والمقابلة بين ما هو جزئي ومتغير وما هو كلي وثابت.

أما الفواعل وهي هنا (بالذات) التي تتحرك نحو الآخر نحو (هي) الغريبة التي تم الارتحال عنها، الأرض (الوطن) الذاكرة المكانية والتاريخية، ثم الانتقال من (الذات الشاعرة) (الأنا الثانية للشاعر) إلى (ضمير المتكلم الجمع) حيث الفعل المفصلي الكلي "نتساوى مع الطير / نكتفي بالقليل". ثم (الأنا) حيث تشف الصورة عن ملمح طقسي أسطوري (القتل والانبعاث) ثم خطاب الآخر حيث التوحد الحضور الكثيف في مقابل الغياب الذي يتجسد عبر النفي: "لا شيء / لا الهواء ولا الماء / لا حبق لا زنبق". وهنا يصل ذروة التوحد في ذروة الغياب، وتبرز المفارقة الكبرى التي هي مفتاح التشكيل.

أما المقطع العاشر (لا أريد من الحب غير البداية) فيتكون من عدة جمل شعرية متساوية، إذ تضم كل جملة أربعة أسطر، ويبرز الإيقاع الذي ينزع نحو النشيد والغناء، ويبدو التوق إلى المجلد الأول والمشهد الأخير إذ تعود غرناطة إلى الواجهة رمزاً ومفتاحاً وعصباً تعبيرياً رئيساً في إطار منظومة الزمان والمكان المحورية التي تتناسل منها الدلالات.

إن الحديث عن البكارة الأولى عن البدايات: غرناطة رمز البكارة والنشوة، ومن هنا كان الحمام يرفو ثوب النهار (حيث المكان والزمان) يهيئان للغناء والجمال: ما بين الرغبة في البكارة حيث (الحب) والواقع يأتي فعل (الغياب) الترك في الجملة الشعرية الثانية، التخلي عن كل مظاهر النشوة (أترك الفل / أترك قلبي / أترك حلمي / أترك الفجر / أترك يومي وأمسي) من أجل العبور إلى ساحة غرناطة (ساحة البرتقالة) حيث البكارة الأولى، يعود صوت الشاعر المغني فتحل القصيدة محل الأرض (ليعلو الكلام / كي أرى شارع الناي أزرق) لقد غاب الزمان الآخر حيث

الغارديينيا واللؤلؤ. إنها جدلية الغياب والحضور التي تنتظم الزمان والمكان والفعل بحثاً عن الحب والسلام. وقليل من الأرض يكفي لكي نلتقي ويحل السلام.

وفي المقطع الختامي (الكمنجات) تأتي الجمل الشعرية ثنائية التكوين غنائية الإيقاع تتكرر كلمة الكمنجات في أول كل سطر من سطورها ويتكون من أحد عشر مقطعا شعريا مزدوجاً، وهذا التناظر بين العنوان وعدد المقاطع وعدد الأبيات ليس عفوياً بالتأكيد، بل هو ذو دلالة. أضف إلى ذلك الأنساق الأسلوبية التي استخدمها الشاعر فقد بدأ السطور كلها بكلمة الكمنجات التي تتكرر في اثنين وعشرين صفحة مرة ثم جاء بها مبتدآت متلوة بأخبار مفردة في الصفحة الأولى وجملة فعلية في الصفحة الثانية وما بعدها وجاءت تارة أخرى متلوة بالجار والمجرور وتارة بالجمل الفعلية وكلها منكرة؛ أما الأخبار الفعلية الجمل فقد كانت مبدوءة بالفعل تبكي متلوة بحرف الجر مع أو على ما عدا أربعة أسطر جاءت فيها الأخبار مبدوءة بأفعال غير الفعل تبكي، والبدء بكلمة الكمنجات يدل على النهاية المأساوية التي لا يجد الشاعر ما يلوذ به منها سوى الفن، ولهذا جاء توظيف الإيقاع المدروس اللعب بلفظي الخيل والحقل والوحش والجيش وتكرار الفعل تبكي كما هو الحال في تكرار الأندلس في آخر سنة من الأسطر المقطوعة، فعلى المستوى الإيقاعي فإن الإيقاع الصوتي ينجم عن تكرار الكمنجات ويبعث على التأمل، فالكلمة بما تحتويه من حروف وما توحي به ذات ضجيج يوحي بالنهاية، كما أن التماثل في تركيب الجمل الاسمية والفعلية وكذا التباين بالإضافة إلى التزام القافية في الأسطر المزدوجة كل ذلك أشبه بإيقاع معزوف أوتار تنتج إيقاعاً مأساوياً حيث المراوحة بين السكون والمد بما يشبه لحن الترجيع الأخير كما أن المقابلة بين الغجر الذاهبين والعرب الخارجين والزمن الضائع والوطن الضائع وتكرار ثنائية العرب والغجر يشتت حالة تاريخية راهنة صادقة.

العديد من السمات الأسلوبية تحتشد في مقابل الفاعل الرئيس وهو الكمنجات التي يوقع عليها الحانة فتتمثل خيلاً وحقلاً ووحشاً وجيشاً وفوضى وأسراب طير وشكرا وصوتا، ولكنها في نهاية المطاف تبكي على الوطن الضائع، على العرب الخارجين من الأندلس. تطارد الذات تود قتلها.

هكذا يأتي هذا المشهد الختامي موحياً بالمفارقة النصية حيث يجسد أحد عشر كوكباً ليوسف عليه السلام، وتتوالى صورة المأساة الفاجعة في أحد عشر مقطعاً تبكي الكمنجات وتعزف اللحن.

خـــاتمة:

وهكذا فإن هذه القراءة تكشف عن إشارات النص ومنهجيته الدلالية موزعة على مداخل متعددة بعضها نصي وبعضها غير نصي، بمعنى أن النص ينهض على بنية إيقاعية متوسلاً بتفعيلة

المتدارك ذات الإيقاع الخفيف بأشكالها الثلاثة (فاعلن فعلن فعلن) في حزم إيقاعية موزعة على نحو دال، في إطار هذه البنية الإيقاعية يأتي تكرار مفردات بعينها ولوازم محددة تتكرر في مواقع تمنح هذه البنية دلالة إضافية فضلاً عن المقابلات والتقسيمات والقوافي المتماثلة والمتشاكلة، وببنية التركيبة عبر الأنساق المتشابهة والمختلفة والانزياحات الدلالية وحركة الضمائر بدرجة التكثيف متمثلة في الطاقة الترميزية للصورة والانحراف الإسنادي، وكذلك درجة التشتت ممثلة بالقطع والخروقات السياقية ونثر المفاتيح الدلالية والتفاعلات النصية ودرجة التجريد من خلال تفجير السياقات بتيارات رؤيوية تعلو على مستويات الدلالة القريبة.

وبعض هذه المداخل ينبع من النص لكنه ذو طابع مرجعي غير نصي كالإشارات التاريخية والإحالة إلى سياقات أخرى تتعلق بطبيعة المرحلة ووتيرتها وسماتها الحديثة والحضارية. وهذه القراءة تتموضع في سياق إنتاج الشاعر وفي سياق القصيدة العربية الحديثة ومنجزها. وقد انتهت رحلة القراءة في النص إلى موضعته في إطار الشعر المقاوم وتحولاته.

المصادر:

المصدر الرئيس: أحد عشر كوكبا، دار العودة، بيروت، 1992

دواوين محمود درويش

عاشق من فلسطين	**1966**
آخر الليل	**1967**
حبيبتي تنهض من نومها	**1970**
محاولة رقم 7	**1973**
تلك صورتها وهذا انتحار العاشق	**1975**
أعراس	**1977**
مديح الظل العالي	**1983**
حصار لمدائح البحر	**1984**
هي أغنية، هي أغنية	**1986**
ورد أقل	**1986**
أرى ما أريد	**1990**
أحد عشر كوكباً	**1992**
سرير الغريبة	**1999**
يوميات الحزن العادي	**1973**

وداعاً أيتها الحرب، وداعاً أيها السلام	**1974**
في وصف حالتنا	**1987**
عابرون في كلام عابر	**1991**

المراجع:

1- أبو حميدة، محمد صلاح زكي، الخطاب الشعري عند محمود درويش – دراسة أسلوبية، فلسطين – غزة، جامعة الأزهر، 2000 م.

2- البازعي، سعد، إحالات القصيدة: قراءات في الشعر المعاصر، الرياض، نادي الرياض الأدبي، 1419 هـ.

3- باعش، لمياء، نظريات قراءة النص، جدة، علامات، الجزء (39)، المجلد العاشر، 1421 هـ.

4- بدوي، محمود، الجحيم الأرضي، قراءة في شعر صلاح عبد الصبور، القاهرة، الهيئة المصرية العامة للكتاب، 1986 م.

5- درويش، محمود درويش: الأعمال الكاملة، بيروت، دار العودة، 1994 م.

6 – الربيعي، محمود، لغة الشعر المعاصر، نموذج تطبيقي، القاهرة، فصول، العدد الرابع، المجلد الأول، 1981 م.

7 – الشمعة، خلدون، الاتجاهات الفكرية والجمالية لقصيدة العربية الحديثة، التصنيف والتصنيف معكوساً، الشعر العربي عند نهايات القرن، مهرجان المربد الشعري التاسع، دار الشؤون الثقافية العامة، 1989 م.

8 - الطيب، عبد الله، المرشد إلى فهم أشعار العرب وصناعتها، بيروت، دار الفكر، 1970 م.

9- العالم، محمود، لغة الشعر العربي الحديث وقدرته على التوصيل في قضايا الشعر العربي المعاصر، دراسات وشهادات، تونس، إدارة الثقافة، 1988 م.

10 – علي، ناصر بنية القصيدة في شعر محمود درويش، عمان وزارة الثقافة، 2001 م.

11 – عياد، شكري محمد:

أ- موسيقى الشعر العربي، مشروع دراسة علمية، القاهرة، دار المعرفة، 1978 م.

ب- مدخل إلى علم الأسلوب، الرياض، دار العلوم، 1403 هـ / 1983 م.

12 – وادي، طه عمران، جماليات القصيدة المعاصرة، القاهرة، ط2، دار المعارف، 1989.